



## MAGYARORSZÁG

## HULLÁMKARTON – 2. Kicsi Duna

● CSIGA TANYA  
www.presentplus.hu  
Budapest VII., Garay u. 1.  
2008. február 25–március 9.

## A Közelítés Művészeti Egyesület új tagjai

*Szókónap*  
● HATTYÚHÁZ GALÉRIA  
Pécs, Király u. 15.  
2008. február 29–március 11.

## Háy Ágnes

*MozgóKép*  
● PIXEL GALÉRIA – C ÉPÜLET  
www.jovohaza.hu  
Budapest II., Fény u. 20-22.  
2008. január 9–március 12.

## Minyó Sziert

● RODIN GALÉRIA  
http://caferodin.hu  
Szentendre, Ady E. u. 6/b.  
2008. február 23–március 13.

## Szilágyi Lenke

*Viszonylag új képek*  
● NESSIM GALÉRIA  
www.nessim.hu  
Budapest VI., Paulay E. u. 10.  
2008. január 15–március 14.

## 72–Új senior tagok

● STÚDIO GALÉRIA  
http://studio.c3.hu  
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.  
2008. február 26–március 14.

## Wahorn András

*Szobrok, grafikák*  
● MISSIONART GALÉRIA  
www.missionart.hu  
Budapest V., Falk M. u. 30.  
2008. február 28–március 14.

## Németh Róbert

● PARTHENON-FRÍZ TEREM  
EPRESKERT (MAGYAR  
KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)  
www.mke.hu  
Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28  
2008. március 4–március 14.

## Vandak Kashefi,

*Pater Sparrow  
Film és installáció*  
● CHINESE CHARACTERS  
CONTEMPORARY ART SPACE  
www.vittula.hu/cas/  
Budapest VI., Kertész u. 4.  
2008. március 4–március 15.

## 2007. évi Kozma Lajos kézműves és iparművészeti ösztöndíjasok, Moholy-Nagy László formatervezési ösztöndíjasok

● IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.imm.hu  
Budapest IX., Üllői út 33-37.  
2008. február 29–március 16.

## Hack Ferenc, Veres Balázs

*VAS-BETON*  
● VAM ART & DESIGN GALÉRIA  
www.vamdesign.hu  
Budapest VI., Király u. 26.  
2008. március 5–március 19.

## Andráskó Péter

*Miklós Árpád*  
● VAM ART & DESIGN GALÉRIA  
www.vamdesign.hu  
Budapest VI., Király u. 26.  
2008. március 3–március 21.

## Eszik Alajos

*Lelkendezések és siránkozások*  
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ  
www.miskolcigaleria.hu  
Miskolc, Rákóczi u. 2.  
2008. február 21–március 22.

## Reigl Judit

*„Home”-sorozat 1966–1969*  
● ERDÉSZ & MAKLÁRY FINE ARTS  
www.erdeszmaklary.hu  
Budapest V., Falk M. u. 10.  
2008. február 22–március 22.

## Kunkovác László

*Puszták, tanyák, faluszélek*  
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ  
www.miskolcigaleria.hu  
Miskolc, Rákóczi u. 2.  
2008. február 28–március 22.

## HULLÁMKARTON – 1.

**Nagy Duna**  
● SZIMPLA  
www.presentplus.hu  
Budapest VII., kertész u. 48.  
2008. február 23–március 23.

## Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíjasok

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR  
FOTOGRAFUSOK HÁZA)  
www.maimano.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 20.  
2008. március 3–március 24.

## Tolnay Imre

● KOMÁROMI KISGALÉRIA  
Komárom, Kelemen L. u. 7.  
2008. február 22–március 24.

## Kucsora Márta

*„vizek”*  
● HAGYMAHÁZ  
Makó, Posta u. 4.  
2008. március 7–március 25.

## REHAB

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

## Sóváradi Valéria

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

## A kapcsolat-alapú művészet mint informatív költészet

● ARTPOOL P60  
www.artpool.hu  
Budapest VI., Liszt F. tér 10.  
2008. március 19- március 28.

## Schrammel Imre

● MUSEION NO.1  
Budapest IX., Üllői út 3.  
2008. március 6–március 29.

## Szurcsik József

*Opusculum – Világok  
találkozósa / Képtárgyak,  
szobrok*  
● GODOT GALÉRIA  
www.godot.hu  
Budapest VII., Madách út 8.  
2008. március 14–március 29.

## Kutató-művésztelep a

*Homoród falvaiban*  
● PARTHENON-FRÍZ TEREM  
EPRESKERT (MKE)  
www.mke.hu  
Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28  
2008. március 18–március 29.

## Újratöltés – technikai reneszánsz

● STÚDIO GALÉRIA  
http://studio.c3.hu  
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.  
2008. március 18–március 29.

## Minden mozi! / All that cinema!

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

## Matzon Ákos

*Párok*  
● SYMBOL ART GALÉRIA  
www.symbolbudapest.hu  
Budapest III., Bécsi út 56.  
2008. március 5–március 30.

## PREMIER

● DUNA GALÉRIA  
Budapest XIII., Pannónia u. 95.  
2008. március 12–március 30.

## Léna &amp; Roselli Galéria

● MILLENIUM SZALON  
Budapest XIV., Olof P. sétány 1.  
2008. március 20–március 30.

## Tilles Béla

● DEBRECENI EGYETEMI KÖZPONTI  
ÉPÜLETÉNEK DÍSZUDVARA  
Debrecen, egyetem tér 1.  
2008. március 12–március 30.

## Victor Vasarely

● PAKSI KÉPTÁR  
www.paksikeptar.hu  
Paks, Tolnai u. 2.  
2008. február 21–március 30.

## Természet és technika:

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

## KOR/társ

● NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZ  
GALÉRIÁJA  
Budapest I., Színház u. 1-3.  
2008. március 4–március 31.

## Diploma 2007-1.

● KÖZELÍTÉS GALÉRIA  
Pécs, Mátyás király u. 2.  
2008. március 18–március 31.

## Alfredo Barsuglia (A),

*Lídija Skenderovic (Hr)*  
● LIGHTBOX  
Budapest IX., Ráday u. 8.  
2008. március 11–április 2.

## Szathmári Botond

● GALÉRIA WHITE  
www.galeriawhite.hu  
Budapest V., Falk M. u. 7.  
2008. február 28–április 4.

## Szabó Dezső

*de Luxe*  
● VINTAGE GALÉRIA  
www.vintage.hu  
Budapest V., Magyar u. 26.  
2008. március 25–április 4.

## Annemiek de Beer,

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

## Bubbles from Japan –

*A kortárs építészeti új irányvonalai*  
● KÉK (KORTÁRS ÉPÍTÉSZETI  
KÖZPONT)  
www.kek.org.hu  
Budapest VII., Nefejejs u. 26.  
2008. március 4–április 5.

## Berhidi Mária, Imre Mariann,

*Szj Kamilla*  
3B  
● 2B GALÉRIA  
www.pipacs.hu/2b  
Budapest IX., Ráday u. 47.  
2008. március 12–április 5.

## Bertien van Manen

*Add nekem a képed / Give Me  
Your Image*

*Hans van der Meer*  
*Európai pályák – Az alsóbb  
osztályú futball lótképe  
/ 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.

## Balla Demeter

*Hernád Géza*  
*Az év fotóriportere*  
*Pálya u. 77.*  
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR  
FOTOGRAFUSOK HÁZA)  
www.maimano.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 20.  
2008. március 3–április 6.

## UtopiaTransfer

● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR /  
KISCELLI MÚZEUM  
www.btmfk.iif.hu  
Budapest III., Kiscelli u. 108.  
2008. március 4–április 6.

## Tendenciák

● ÁRKÁD GALÉRIA  
Budapest VII., Rákóczi út 30.  
2008. március 6–április 6.

## Nagy Zita

*Genitáliák és hozzátartozók*  
● BOULEVARDÉSBREZSNYEV  
GALÉRIA  
www.bbggaleria.hu  
Budapest VI., Király u. 46.  
2008. március 6-tól

## Mesterek III.

● MAGYAR KÉPZŐ- ÉS  
IPARMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK  
SZÉKHÁZA  
Budapest VI., Andrassy út 6.  
2008. március 7–április 6.

## Surányi Miklós

*Weekend ház*  
● LUMEN GALÉRIA  
http://photolumen.hu  
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.  
2008. március 11–április 6.

## Herczeg Nándor

*Isten malmái*  
● MAGYAR IRÓSZÖVETSÉG KLUBJA  
Budapest VI., Bajza u. 18  
2008. március 20–április 6.

## Mátrai Erik

*Keresztút*  
● SZOMBATHELYI KÉPTÁR  
www.elender.hu/~szkeptar  
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.  
2008. március 6–április 6.

## Lenkey-Tóth Péter

● MŰVÉSZETEK HÁZA  
Miskolc, Rákóczi u. 5.  
2008. március 6–április 6.

## Molnár Gyula

● PONTON GALÉRIA  
www.mome.hu  
Budapest I., Batthyány u. 65.  
2008. március 13–április 7.

## Regős István

*Átjárások*  
● BARTÓK 32 GALÉRIA  
www.bartok32.hu  
Budapest I., Bartók B. út 32  
2008. március 14–április 9.

## Koronkai Zsolt

*Dermédia: a kép születése*  
● K.A.S. GALÉRIA  
Budapest V., Váci u. 36.  
2008. március 20–április 10.

## Testgyakorlatok / Body Exercise

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET  
www.ica-d.hu  
Dunaújváros, Vasmű út 12.  
2008. március 11–április 11.

## Minyó Sziert

*Szabadkézi fotográfák*  
● K. PETRYS HÁZ  
www.petrys.hu  
Budapest VIII., Horánszky u. 13.  
2008. március 22–április 11.

## Koronczi Endre

*katt*  
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA  
www.magyarmuhely.hu  
Budapest VII., Akácfa u. 20.  
2008. március 19–április 11.

## BUDAPEST ART EXPO –

**FRISS / FRESH V.**  
● MŰVÉSZETMALOM  
www.muveszetmalom.hu  
Szentendre, Bogdányi u. 32.  
2008. március 14–április 13.

## Bodóczky István

*Traumdeutung / Álomfejtés*  
● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.  
2008. március 1–április 13.

## EUROPA VOISTRA

● TRAFÓ GALÉRIA  
www.trafo.hu  
Budapest IX., Liliom u. 41.  
2008. március 7–április 13.

## KÉPRÁMOLÁS – Alexander

*Schikowski Archivumában*  
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA  
Budapest III., Kiskorona u. 7.  
2008. március 19–április 13.

## Akkor és most, most és akkor

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

## Horváth Judit

● ST.ART GALÉRIA  
www.startgaleria.hu  
Budapest V., Vármegye u. 7.  
2008. március 17–április 17.

## Rutkai Bori

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

## Frankl Aliona

*Pestiek és égjég*  
● NESSIM GALÉRIA  
www.nessim.hu  
Budapest VI., Paulay E. u. 10.  
2008. március 19–április 18.

## Csutoros Sándor

*(1942–1989)*  
● BARCSAY TEREM (MAGYAR  
KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)  
www.mke.hu  
Budapest VI., Andrassy út 69-71.  
2008. március 20–április 18.

## Szabó Dezső

*Process*  
● VINTAGE GALÉRIA  
www.vintage.hu  
Budapest V., Magyar u. 26.  
2008. április 8–április 18.

A Semmelweis Kiadó és a Magyar Képzőművészeti Egyetem közös kiadásban megjelentette

## Molnár Sándor

## festőművész

*Festészet tanítása*  
című könyvét.

A könyvbemutatóra 2008. április 2-án délután 17 órakor az MKE Tanácstermében kerül sor. A könyvet Keserű Katalin és Lajta Gábor mutatja be.



## Mies van der Rohe

*Alapítvány díjazottjai*  
● VAM ART & DESIGN GALÉRIA  
www.vamdesign.hu  
Budapest VI., Király u. 26.  
2008. március 7–április 19.

## Hatházi László

*Botanica Anima*  
● NEXTART GALÉRIA  
www.nextartgaleria.hu  
Budapest V., Aulich u. 4-8.  
2008. március 13–április 19.

## Kép a képben / Mise en abyme

● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK  
TERME  
www.varfok-galeria.hu  
Budapest I., Várfok u. 14  
● VÁRFOK GALÉRIA X0 TERME  
www.varfok-galeria.hu  
Budapest I., Várfok u. 11  
2008. március 20–április 19.

## Gábor Imre

*Jézus élete*  
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ  
www.miskolcigaleria.hu  
Miskolc, Rákóczi u. 2.  
2008. március 19-től

## Értéktentő szenvedély –

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

## Hámos Gusztáv

*A sziget fele nem félsziget*  
● PIXEL GALÉRIA – C ÉPÜLET  
www.jovohaza.hu  
Budapest II., Fény u. 20-22.  
2008. március 14–április 20.

## Turcsányi Antal

● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM  
www.budapestgaleria.hu  
Budapest V., Szabad sajtó út 5.  
2008. március 19–április 20.

## deKOR 1

● MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK  
ZRT. BANKFIÓKJA ÉS GALÉRIÁJA  
Budapest XI., Istenhegyi út 40/A.  
2008. március 20–április 22.

## Vojnich Erzsébet

*Válogatott képek 2001–2008*  
● HAMILTON TÖZSZEÜGYNÖKSÉG  
AULÁJA  
www.aulichart.hu  
Budapest V., Aulich u. 5.  
2008. március 14–április 26.

**2**

Háromszögletű paranoia

Cserba Júlia párizsi beszélgetése a Société Réaliste tagjaival

**8****Rózsa T. Endre**

Nagy Imre, Kádár, Bernáth Aurél

Pauer Gyulának

**12****Tatai Erzsébet**

Pető Hunor: Matricák

**15****Dékei Kriszta**

Tükröződések ▣ Szarka Péter: I, Printer.

**17****Hermann Veronika**

Jelenléted és hiányod

Esterházy Marcell: atelier\_bp part I. (2007–2008)

**20****Marsalkó Eszter**

Az utolsó lázadás ▣ AES+F: Last Riot

**23****Ivacs Ágnes**

Delvoye falova – Jegyzetek Wim Delvoye kiállításához

Wim Delvoye flamand képzőművész kiállítása

**27****Dékei Kriszta**

„Te is más vagy, te sem vagy más”

Artur Żmijewski: Radikális szolidaritás

**30**

Szolidáris brutalitás

Artur Żmijewskivel beszélget Nánay Fanni

**32****Török Adrienn**

Levél a trópusokra

Mirosław Bałka: Tristes Tropiques

**35****Ébli Gábor**

Nemzetközi művészet (nem csak) Konok Tamás

gyűjteményéből ▣ 50 év nyugat-európai képzőművészet

**37****Somogyi Zsófia**

Miközben sétáltam...

Szubjektív beszámoló a FRAC Lorrain-ről

**40****Králl Csaba**

Sajt, színház, fapapucs, avagy szabadság egyenes adásban

LOW holland-flamand kultfeszt

# Háromszögletű paranoia

## Cserba Júlia párizsi beszélgetése a Société Réaliste tagjaival

**A párizsi székhelyű, kéttagú művészeti szövetkezet, a Sociéte Réaliste 2004-ben alakult. GRÓF FERENC (1972) a SOTE általános orvosi szakán töltött három év után az ELTÉ-n művészettörténetet tanult, majd a Képzőművészeti Egyetem intermédiá szakán diplomázott. JEAN-BAPTISTE NAUDY (1982) összehasonlító irodalomtudományi és kurátori tanulmányokat folytatott a Sorbonne-on.**

✚ **Cserba Júlia:** *Hogyan találkoztak össze, és hogyan született meg a gondolat, hogy alkotópárosként dolgozzanak együtt?*

✚ **Gróf Ferenc:** Először 2003 októberében, annak a kiállításnak a kapcsán találkoztunk, amit Jean-Baptiste rendezett „Budapest – Errances” címmel.

✚ **Jean-Baptiste Naudy:** Egyetemi tanulmányaim végén diplomamunkaként azt a feladatot kaptam, hogy rendezek egy kiállítást, ez lett a „Budapest – Errances”. Össze akartam hasonlítani a párizsi kortárs művészek és városuk kapcsolatát, ugyanebben az összefüggésben, egy másik város művészeinek helyzetével. Olyan helyet kerestem, amelyik leginkább párhuzamba állítható Párizssal, és így esett a választásom Budapestre.

✚ **Budapestre nézve nagyon hízelgően hangzik, amit mond, de első hallásra meglepő. Miben lát hasonlóságot Párizs és Budapest között?**

Société Réaliste: Gróf Ferenc, Jean-Baptiste Naudy



✚ **J.-B.N.:** Végigtekintve a kelet- és közép-európai városokon, úgy találom, hogy mind történelmét, mind kultúráját, mind pedig etnikai összetételét tekintve Budapest a legkevertebb város. Egy másik, Párizshoz hasonlítható sajátossága az, hogy az ország működése centralizáltan, a fővároshoz kötődik. A címben szereplő „errance” arra utal, hogy Budapesten „bolyongtam”, és igyekeztem megismerni, hogy mi zajlik az ottani művészeti életben, ismeretségeket kötöttem művészekkel, és eközben kerestem az olyan munkákat, amelyek beleillenek a koncepciómba. Így esett a választásom többek között Esterházy Marcellre, Szacsva y Pálra, Bartha Sándorra, Keserue Zsoltra, Lakner Antalra és Varga Júliára, akik közül van, aki Budapesten dolgozik, míg mások itt, Párizsban.

✚ **G.F.:** Ezt a kiállítást, pontosabban az annak révén létrejött találkozásunkat tekinthetjük közös munkánk kiindulópontjának. És mivel mindkettőnk nagyon érdekelt a szocialista realizmus, a művészettörténet e fantomja, melyet a leomlott berlini fal látszólag mindörökké maga alá temetett, egy olyan kiállítás létrehozásába fogtunk, amely ezen esztétikai doktrína önellentmondásos dinamikáit állította volna párhuzamba bizonyos kortárs képzőművészeti jelenségekkel.

✚ **J.-B.N.:** Mintegy tükröt mutatva, válogatást akartunk adni úgy a kelet-, mint a nyugat-európai historikus szocialista realizmus terméséből, hiszen ne feledjük, hogy az nemcsak a szocialista országokban létezett, hogy most mást ne említsek, mint a francia Boris Taslitzky munkáit. Ezeket az alkotásokat akartuk szembevetni azokkal a kortárs művekkel, amelyekben, esztétikai és kultúrpolitikai szempontból vizsgálva, nyilvánvalóan tetten érhető a kapcsolat.

✚ **G.F.:** A francia „réalisme socialiste” kifejezés megfordításával, tükrözésével jutottunk el azután a Sociéte Réaliste névhez, ami pontosan kifejezi azt, amit kezdetben vizsgálni

akartunk: a társadalmi valóság ábrázolásának problematikáját a társadalom és a hatalom komplex koordinátarendszerében. A szocialista realizmus, mint a történelmi munkásmozgalom reprezentatív paradigmája, így vált kutatásaink kiindulópontjává.

⊕ *Hogyan alakult úgy, hogy ebből a tervből mégsem egy hagyományos tárlat született, hanem valami egészen más, amit első közös munkájuk*

**Société Réaliste**

MDCCLXX IX – IGM#1, Graffitik eredeti helyszínén, Párizs, Rue de la Grange, Rue du Prévôt  
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



**Société Réaliste**

MDCCLXX IX – IGM#1, Graffitik eredeti helyszínén, Párizs, Palais de Tokyo  
<http://www.societerealiste.net/#Projects>

*eredményeként, 2005-ben a Karton / RaktArt Galériában, majd azután Párizsban, az Espace En Cours-ban mutattak be?*

⊗ **J.-B.N.:** Hat hónapon át dolgoztunk azon, hogy létrehozzuk a kiállítás gerincét, és ez elsősorban archívumokban végzett kutatómunkát jelentett. Ez idő alatt szembesültünk azzal, hogy korlátozott anyagi lehetőségeink nem tennék lehetővé a különböző országokból érkező alkotások kölcsönzését, szállítását, egyszóval egy ilyen jellegű kiállítás költségeinek vállalását. Ráadásul egyre inkább úgy éreztük, hogy a kortárs praxis kritikáját leginkább önálló projektek létrehozásán keresztül fogalmazhatjuk meg. És akkor történt, hogy Ferenc a Bibliothèque Nationale gyűjteményében egyszer csak rábukkant Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne 18. század végén született kéziratos könyvére, a *Felirataimra* (Mes Inscriptions).

⊗ **G.F.:** Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne 1779-től tíz éven át szinte naponta, szövegeket, mai szóhasználattal graffitiket, tageket vésett a párizsi Szent Lajos-sziget rakpartjának kőfalaiba. Ezeket, az életének fontos mozzanatait rögzítő graffitiket gyűjtötte egy füzetbe, melyet 1889-ben publikáltak először. Ez, a graffiti gyakorlásáról beszámoló különös, a felvilágosodás korában született dokumentum akár konceptuális műnek is tekinthető.

⊗ **J.-B.N.:** A könyv felfedezése azután végleg megváltoztatta eredeti elképzelésünket, és a kiállításunk, amivel a Karton Galéria kurátorának, Lázár Eszternek a felkérésére jelentkeztünk, és amit azután a köztéri jelek párhuzamos művészet-történetét feldolgozó Nemzetközi Graffiti Múzeum (International Graffiti Museum, avagy IGM) előszobájaként, „MDCCLXX IX” címmel be is mutattunk, erre épült.

⊕ *Végigtekintve eddigi munkáikon, nagyon sok közös vonást talállok bennük az Arte-Language tevékenységével. Vállalják a rokonságot?*

⊗ **J.-B.N.:** Számunkra az Art&Language valóban fontos referencia, mivel három olyan alapvető sajátossággal rendelkezik, ami a mi működésünket is jellemzi: csoportban dolgoznak, így a szerző nem egy személy, hanem egy kollektív entitás, akár csak a mi esetünkben, másrészt sohasem tettek különbséget a különféle művészeti, kulturális megnyilatkozások között, legyen az akár kiállítás, akár konferencia, elméleti munka vagy kurátori gyakorlat. A harmadik lényeges jellemző pedig az, hogy attól a gondolattól vezérelve, hogy a művészet, ami nem egy adott esztétikai doktrína egyfajta terméke, kulturális háborút folytat a politikai rendszerbe ágyazott művészeti produkció aknamezején.

⊕ *Miközben az említett, első közös nyilvános megjelenésre készültek, az éj leple alatt végrehajtottak egy furcsa akciót. A Palais de Tokyoban rendezett Hype Gallery-ra vonatkozó, kritikus megnyilvánulásukra gondolok.*

⊗ **G.F.:** Nagyon finoman fogalmazott... Közös működésünk legelső publikus megnyilvánulása volt ez a merénylet, egyfajta „casus belli”, esztétikai háborúnk nyitánya. Abban az időben egyáltalán nem voltunk kibékülve a Palais de Tokyo működésével, mivel Nicolas Bourriaud és Jérôme Sens vezetése alatt a csúcspontjára ért a relációművészet dicsőítése. Ez elindított kettőnk közt egy eszmecsere a művészet, a történelem, a politika, és a gazdaság viszonyáról, és ennek során alakult ki bennünk az az elhatározás, hogy valamilyen formában artikuláljuk a relációesztétikával szembeni kritikánkat. Ez fogalmazódott meg egyfelől elméleti síkon a szocialista realizmus és kortárs párhuzamainak témakörében végzett kutatásainkban, más-

felől zsigeri dimenzióban a *Hype Gallery* elleni akcióban.

✘ **J.-B.N.:** Akkoriban a Palais de Tokyo képviselte leginkább azt, ami bennünket a kortárs művészetben zavar. Az intellektuális és politikai állásfoglalás helyett elfogadtatta és konkretizálta a művészet kispolgáriságát, a kulturális produkciót, mint életmódot, a divatos „life style” kialakításának művészetét, és mindezt a társadalmi könnyűéletesség gazdaságpolitikai keretei között.

A *Hype Gallery* olyan esemény volt, aminek vállalása tökéletesen kifejezte a Palais de Tokyo elkötelezettségét annak a középértelmiségnek a művészetével, amely szereti összekeverni a reklámra, a dizájnról, a társadalomra, politikára, popzenére vonatkozó referenciákat. Pedig mindez nem vezet máshoz, mint konszenzushoz. Kisajátítva a Palais de Tokyo esztétikai stratégiáját, ötvözve a graffiti vandál gesztusát a reklámművészetével, egy éjszaka folyamán Hewlett-Packard logókkal borítottuk be a Palais előtti lépcsőt és a járdát. A járda bitumenjén fehér HP logók vörös szőnyegként vezettek a bejáratig.

✘ *Ezt a harcukat még jó ideig folytathatják, hiszen az irányzat nem állt meg Franciaország határainál. Ha körülnéznünk a világban, azt tapasztalhatjuk, hogy más országokban, köztük Magyarországon is megjelent.*

✘ **J.-B.N.:** Így van, és Franciaországban is még mindig erősen jelen van. Annak ellenére, hogy Kisolaszi Bourriaud és Jérôme Sens már nincsenek a Palais de Tokyoban, még mindig egy egész generációra hatnak. Elég megnézni, mi történik az Espace Ricard háza táján, de a dominóelv alapján, azokon keresztül is terjed, akik a nantes-i Ecole des Beaux-Arts-ból kerültek ki az elmúlt években. Amikor 2003 decemberében Budapesten jártam, több művésszel és kurátorral is volt alkalmam beszélgetni a relációesztétikáról. Már akkor nyilvánvaló volt, hogy ennek a tendenciának a szele már Magyarországra, egészen pontosan a Múcsarnokhoz is elért.

✘ **G.F.:** Azóta pedig, úgy tűnik, ha néhány év késéssel is, de teljesen beépült a magyar művészeti életbe. Ezt nagyon pontosan mutatja az a tény, hogy az intézmény 2007-ben kiadott Múcsarnok-könyveinek első és második száma Nicolas Bourriaud két tanulmányát, a *Relációesztétikát* és az *Utómunkálatokat* tartalmazza.

✘ *De magának a Múcsarnoknak a jelenlegi pozíciója is ezt jelzi, hiszen az állami tulajdonú intézmény működése, programja, szinte teljes mértékben magánforrásoktól függ.*

✘ **J.-B.N.:** Franciaországban a kilencvenes évek közepén indult el a „public-private partnership” térhódítása, és ez ért most el Magyarországra. Az „art relationnel” tulajdonképpen a „művészeti ipar” privatizációját hozta, amit az ehhez gyártott teóriával támasztanak alá. Kereskedelmi

kiállítások születnek, amiket, hogy hitelesnek tünjenek, művészetként fogadtatnak el: reklám egyenlő művészet, reklám egyenlő oktatással, és így tovább.

✘ **G.F.:** Ez az esztétikai modell napjainkban úgy mutálódik, hogy pártolói olyan fórumokat, folyóiratot, videótárat, könyvtárat hoznak létre, amelyek révén a közönség is a művészi források „használója” lehet. Ennek legnagyobb hatású specialistája Anton Vidokle és az e-flux, gondoljunk csak az „e-flux video rental”, a „PAWNSHOP”, vagy a „Martha Rosler Library” projektekre. Esetükben a „használó” és az „alkotó” közé tett egyenlőségjel nem más, mint a hatalmi viszonyok képmutatató leplezése.

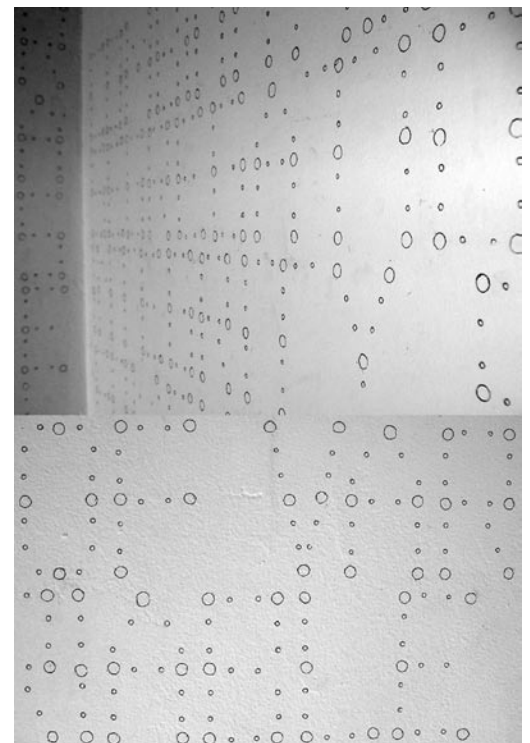
✘ **J.-B.N.:** Pontosan ez a valódi probléma, ami egyébként politikai megfontoláshoz kötődik. A polgári demokrácia azt állítja magáról, hogy a szavazati jog egyben politikai hatalmat is jelent, miközben a valóság az, hogy amikor szavazunk, azzal még nem gyakorolunk politikai hatalmat. Ezt nevezik formális demokráciának. Ugyanígy, azzal, hogy valaki használja a művészi eszközt, attól még nem válik művésszé, gyakorlat helyett csak szimulálja azt. A relációesztétika tulajdonképpen a hatalom esztétikája.

✘ *Az a bizonyos Hype Gallery kiállítás is éppen ezt a sugallta, hiszen arra bárki és bármilyen műfajban pályázhatott, legyen az grafika, rajz vagy fotó, a megkötés csak az*



#### Société Réaliste

APPENDIX – IGM#3: cink táblák, abc tábla, falrajz  
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



volt, hogy a címben szerepeljen a H és a P betű és ki lehessen nyomtatni egy A0-ás HP nyomtatón. Térjünk most vissza az önök munkáihoz. A Raktár-kiállítás után mi következett?

☛ **J-B.N.:** Tovább dolgozva a graffiti témáján, két újabb kiállítást rendeztünk, amelyek közül az egyiknek, 2005 júliusában, a graffiti, mint „nyom” volt a témája, a másik pedig ugyanaz év decemberében „APPENDIX: IGM#3” címmel, a graffitin keresztül a nyelvezet rendszerét, a mondattant vizsgálta. Ugyancsak 2005-ben, a Trafó akkori munkatársának, Somogyi Hajnalkának köszönhetően összeköttetésbe kerültünk berlini kurátorokkal, és 2006-ban bekapcsolódtunk egy nagy európai projektbe. Ez adott lehetőséget számunkra, hogy a *How to do things? In the middle of (no)where*-rel, Budapest mellett, más nagyvárosokban, Kijevben, Bukarestben, Koppenhágában és Berlinben is bemutatkozhassunk.

☛ **A Société Réaliste két tagból álló alkotóegyüttes. Hogyan, milyen munkafolyamatot alkalmazva képes együtt dolgozni két, önálló elképzelésekkel rendelkező művész?**

☛ **G.F.:** A Société Réaliste létrejötté egy mindkettőnk számára nagyon fontos célkitűzést tett lehetővé, mégpedig azt, hogy a munkánkat eltávolítsuk az „alkotó én” grammatikai fikciójától. Az együttműködésünket leginkább a vektor fizikai fogalmához tudnám hasonlítani. Mi vagyunk az A és B pont, és a két pont közötti vektor, esetünkben egy terv irányát, mozgását beszélgetéseink, vitáink konklúziói adják meg.

☛ **J-B.N.:** Én azt a hasonlatot is megengedném, hogy úgy dolgozunk, mint ahogy egy üzemben legyártanak egy tárgyat. Épp úgy, ahogy a gyári munkások, mi is feltesszük az „alapanyagot”, mint például az építészet és az írás kapcsolatának, a marketing és művészet kapcsolatának vagy az immigráció, a törvény, a társadalmi átalakulás kérdésének vizsgálatát a futószalagra, és folyamatosan dolgozunk rajta. A végén pedig lejön a szalagról a kész termék. De sohasem a műtermünknek, asztalfióknak vagy „raktárra” dolgozunk, hanem mindig valami konkrét céllal.

☛ **G.F.:** Jean-Baptiste hasonlatával folytatva, amikor „beindítjuk a gépet”, már előre tudjuk, hogy mennyi idő áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy az adott problematikát nyilvánosság elé tárjuk. Ha mondjuk, két hetünk van, akkor lehet, hogy a „termék” előadás alakjában jön le a futószalagról, hogy továbbra is ennél a hasonlatnál maradjak, de ez nem jelenti azt, hogy ugyanazt a témát nem folytatjuk tovább, és nem dolgozunk fel néhány hónappal később, mondjuk egy kiállítás formájában.

☛ **Önök nemcsak művészek, de saját maguk kurátorai is, és ahhoz, hogy az üzem működni tudjon, hogy én is az előbbi hasonlatnál maradjak, pénzre van szükség. Ha ennek előteremtése**

*is az önök feladata, akkor nem kerülnek-e ellentmondásba azzal, amit a relációművészetben bírálunk?*

☛ **J-B.N.:** A Société Réaliste státusza szövetkezet, és valóban úgy is működik, mint egy hagyományos szövetkezet. Közös forrásokból dolgozunk, közös eszközöket és könyvtárat használunk. A szövetkezeti forma a legalkalmasabb arra, hogy függetlenek maradjunk, hiszen csak úgy lehet valaki független és szabad, ha maga rendelkezik a gyárával, amiben egyszerre részvényes és munkás is. A szövetkezet pontosan ilyen. Az önállóságunk megőrzése alapvetően fontos számunkra, ezért mi magunk keressük azokat a fórumokat, ahol bemutatathatjuk a munkánkat, ami lehet képzőművészeti iskola, kortárs művészeti központ, galéria vagy egyéb. Természetesen mi is a művészetbe integrálódott gazdasági szisztémában működünk, de a nagy különbség másokkal szemben az, hogy körülményektől és feltételektől függetlenül, teljesen autonóm módon tudunk dolgozni. Ha holnap reggel a savanna közepén kellene valamit létrehozni, akkor arra is képesek lennénk. Olyan emberekkel működünk együtt, bármely helyszínen is élnek, legyen az London, Budapest, Prága vagy Berlin, akik velünk együtt ahhoz a hetvenes-nyolcvanas években született generációhoz tartoznak, akik át akarják venni a hatalmat az előző generációtól.

☛ **Mi fog változni, ha az önök generációja kerül hatalomra?**

☛ **J-B.N.:** Két szempontból kell vizsgálnunk a változást, az egyik a politikai kormányzásra vonatkozik, a másik a kultúrára. A kultúrában le kell rombolni azokat az életképtelen és manipulatív struktúrákat, amelyek élve mumifikálják az alkotói folyamatokat, és újat, mást kell létrehozni. Ami a politikai oldalt illeti, a kormányok cserélődnek, de a művész helyzete alapvetően mégsem. Mondok egy példát. Szentjóbnyak a Kádár-rezsim idején el kellett hagynia Magyarországot, aztán viszatért, és most megint harci helyzetben van, csak ezúttal a liberális hatalommal szemben. Nagyon szeretem Gilles Deleuze-nek azt a meghatározását, ami szerint nincs baloldali kormány, a kormány mindig jobboldali. Vagyis a progresszív kultúra mindig és minden kormánypolitikával, minden hatalmi intézménnyel szemben áll.

☛ **G.F.:** Talán első hallásra ellentmondásnak tűnik, de ez nem akadályoz meg bennünket, hogy intézményi keretek között is dolgozzunk. Jelenleg például, a Jan van Eyck Akademie meghívására Maastrichtban folytatunk kutatómunkát. Nagyon fontos eleme ennek az együttműködésnek az, hogy saját keretein belül is lehet egy állami akadémiát, és vele együtt az államot mint intézményrendszert, annak teljes infrastruktúráját és forrásait felhasználva kritizálni.

☛ **J-B.N.:** De ezt az ellenmondásos helyzetet nem nosztalgikusan éljük meg. Mit tehet az, aki nem akar kapitalista lenni, de termelőeszközökre van szüksége, hogy termeljen? A megoldás nem tőlünk, hanem Marxtól ered: mivel a társadalom egyik része rendelkezik ezekkel az eszközökkel, lehetőségekkel, a másik fele nem, az eszközök meg kell szerezni. Mi is megszerezzük, onnan, ahonnan arra lehetőség nyílik, állami intézménytől, egyetemről, művészeti központtól, galériától, a FIAC-tól.

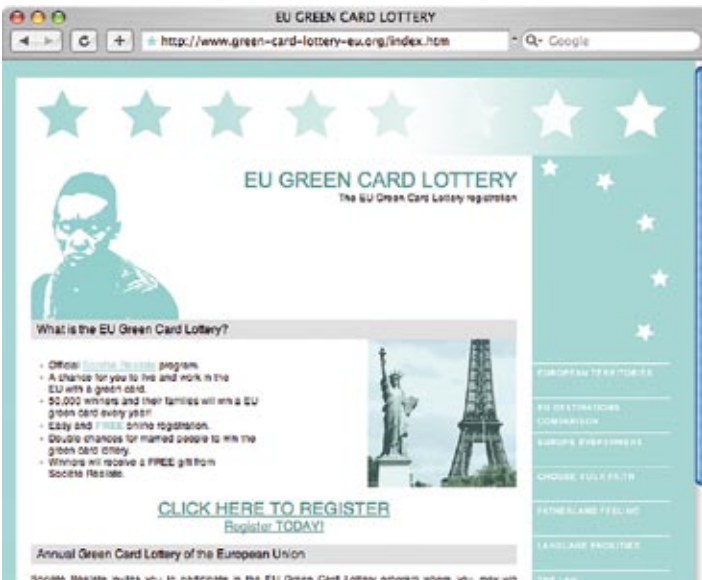
☛ **G.F.:** Sohasem megrendelésre dolgozunk, hanem mindig meghívásra. Bemutatjuk a tervünket, és akit az érdekel, felajánlja a helyet, biztosítja hozzá az anyagi hátteret, de nem szól bele a munkánkba. Ha galériában állítunk ki, akkor sem fordult még soha elő, hogy a galerista megkérte volna, hogy inkább rajtot készítsünk, mert azt könnyebb eladni, és egyetlen művészeti központ igazgatója sem mondta, hogy szeretné, ha inkább az óvodás gyerekek problémájával foglalkoznánk. Olyan emberekkel dolgozunk együtt, akik osztoznak az általunk felvetett kérdésekben.

☛ **Munkáikban, bármilyen komoly témát is járnak körül, gyakran találkoznak szatirikus megfogalmazással, humorral.**

☛ **J-B.N.:** Már együttműködésünk kezdetén az egyik közös találkozási pontunk az volt, hogy mindkettőnk nagyon foglalkoztatott, és inspirált a tizenkilencedik század végének egyik csoportja, a Les Incohérents, másrészt pedig mindketten behatóan tanulmányoztuk a groteszk szerepét az európai művészetben. A groteszk is lehet fegyver. A hatalom és a művészet viszonya a király és bolondjáéhoz hasonlítható, hisz a játékszabályokat és a betartandó határokat írott és íratlan törvények rögzítik mindkét esetben.

☛ **Ahogy a graffiti-témát három helyen, úgy a Transitioners-t is több helyszínen, Budapesten Moszkvában, Párizsban, Lisszabonban és Delme-ben tarták a nyilvánosság elé. Mennyire befolyásolja az adott helyszín ugyanannak a témának feldolgozását?**

☛ **G.F.:** Sohasem in situ dolgozunk, nem a helyhez készítjük a munkát, hanem a pénzügyi lehetőségek és a rendelkezésre álló hely figyelembevételével, a már



#### Société Réaliste

EU Green Card Lottery, website; <http://www.green-card-lottery-eu.org> ■ EUGCLregisztrációs iroda, Párizs

meglévőt adaptáljuk a körülményekhez. Nem lehet egyenlőségelet tenni a 600 m<sup>2</sup>-es lisszaboni művészeti központ és a 200 m<sup>2</sup>-es párizsi Martine Aboucaya galéria közt, így magától értetődően, annak ellenére, hogy a tartalom ugyanaz, a forma különböző.

☹ *Elárulnák, hogy a magyar és francia művészekből álló Société Réaliste hogyan került a holland-flamand UtopiaTransfer kiállítására a Kiscelli Múzeumba?*

☒ **G.F.:** Úgy kerültünk bele, hogy, mint már szó esett róla, a maastrichti Akadémián dolgozunk, és sokat foglalkozunk az utópia témájával, legutóbb például a delme-i kiállításunk alkalmával. Mint „holland művészek” szerepelünk, miközben holland nyelvtudásunk a „wel bedankt” és a „daag” kifejezések ismételtetésénél tovább nem terjed, és ez a megközelítés valami olyan nyitott szellemet képvisel, ami Magyarországon, de sok más országban is elképzelhetetlen lenne.

☒ **J-B.N.:** A harminc és negyven év közötti magyar művészek zömében csak magyar kiállítások keretében jelennek meg Európában, ugyanakkor a magyar szervezésű kiállítások mindig kizárólag csak magyarokat, sőt többnyire csak magyarul tudó magyarokat mutatnak be. Így nem lehet kaput nyitni a világ felé.

☹ *A delme-i kiállításuknak az UtopiaTransferhez igazított adaptációja csak a rendelkezésre álló helyre vonatkozik vagy figyelembe vesz valamit a magyarországi sajátosságokból is?*

☒ **G.F.:** Mivel Delme-ben egy egész épület állt rendelkezésünkre, igazodtunk az itteni körülményekhez, de a lényegét megtartottuk. A politikai tendenciák, különös tekintettel az esztétika és a politika közötti összefüggésre, amivel a Delme-ben rendezett kiállításunk is foglalkozott, minden országot érintenek. Ez a munkánk a 19. század elejének utópistáira, köztük Saint-Simon, Owen és Fourier írásaira épült, és mint tudjuk, a szocializmus teóriájának az utópizmus volt az egyik forrása. De említhetném a bemutatott első *Transitioners*-t is, amelynek alkalmával, 2006. szeptemberében, egy forradalmi design-irodát hoztunk létre a Trafóban, és bár ott csak egy bizonyos periódusra, a közelmúlt ún. „színes forradalmaira” koncentráltunk, a témát a forradalom mitológiájának egészére vonatkoztathatóan dolgoztuk fel. Ráadásul váratlan aktualitást kapott azzal, hogy mindez, éppen az 56-os forradalom ötvenéves évfordulójának küszöbén, arra az időszakra esett, amikor a Gyurcsány-beszéd nyilvánosságra kerülése után, a szélsőjobb utcai zendülései elkezdődtek.

☒ **J-B.N.:** Meghívtak bennünket a Kultúrház stúdiójába, ahol felvettek velünk egy hosszabb beszélgetést a kiállításról. Körülbelül egy órával azután, hogy elhagytuk az állami televíziót, a szélsőségesek megjelentek az épület előtt, a mi beszélgetésünket pedig, amiben egyebek mellett bíráltuk a magyarországi konzervatív jobboldal politikáját is, nem adta le a Kultúrház. Ezt súlyos hibának tartom. Egyébként is nagyon meglepett, amit Magyarországon tapasztaltam. A jobboldal, saját politikai céljaihoz, teljesen kisajátítja az 56-os forradalmat. Pedig valójában mi volt 56? Konzervativizmus és hatalomellenes forradalom, aminek kiindulópontja antisztálinista, de szocialista megmozdulás volt. Ennek ellenére, a jelenlegi jobboldal képes elhíttetni, ráadásul még a baloldaliak egy részével is, hogy október 23-a jobboldali felkelés volt. Sőt, azt akarják eljátszani, hogy azzal párhuzamba állítva, újra ők vezetnek forradalmat a hatalom ellen, amit a Kádár-rendszer folytatásnak tekintenek. Ezért aztán ki akarják törölni az 56-os forradalom történetéből mindazt, ami baloldali volt. Hadd jegyezzem meg, hogy a jelenlegi kormány valójában sokkal inkább a német szociáldemokráciához áll közel. De a neokonzervativizmus térnyerése nemcsak magyar jelenség, egész Európában megerősödött, és ennek következményeként az újraélesztett nacionalizmus is: ki európai, ki nem, ki tartozik a mi nemzetünkhöz, ki nem, ki számít magyarnak, ki nem, és így tovább.

☒ **G.F.:** Sokfelé járunk Európában, és mindenhol hasonló jelenséggel találkozunk. Korunk súlyos problémáinak ez az egyike, amit szeretnénk jobban megérteni, és kritikusan a közönség elé tárni.

☒ **J-B.N.:** És itt visszaérünk beszélgetésünk elejére, hogy miért is választottam annak idején Budapestet. Árpád és a hét törzs bejövetele óta, egészen máig, számtalan nemzet, kun, török, horvát, roma keveredett a magyarral. Budapest az a hely, ahol a kultúra egyrészt a rasszizmus kérdésére, másrészt a liberalizmusra épül, és ebben nagyon hasonló Franciaországhoz.

☒ **G.F.:** Munkáinkban szövegtani alapossggal elemezzük a strukturális állapotokat, legyen szó a forradalom mitológiájáról, a szabadkereskedelmi övezetek



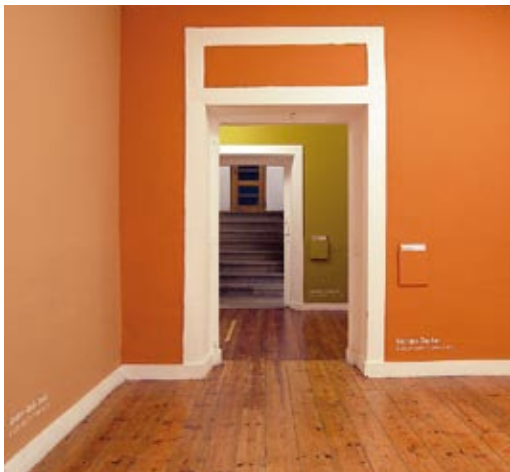
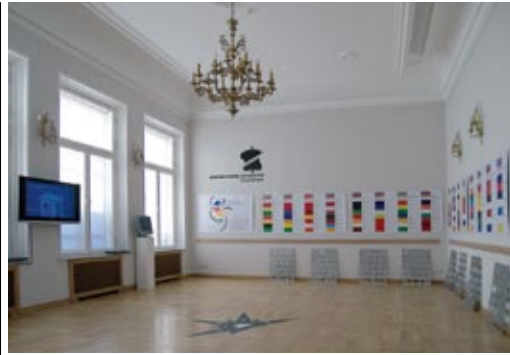
#### Société Réaliste

Ponzi's:  
first franchisee  
classroom (Kiev)  
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



**Société Réaliste**

Transitioners: Bastille Days Collection; Kunstpavillon, Innsbruck; MKTTK, Moszkva; Ze dos Bois, Lisszabon  
<http://www.societerealiste.net/#Projects>

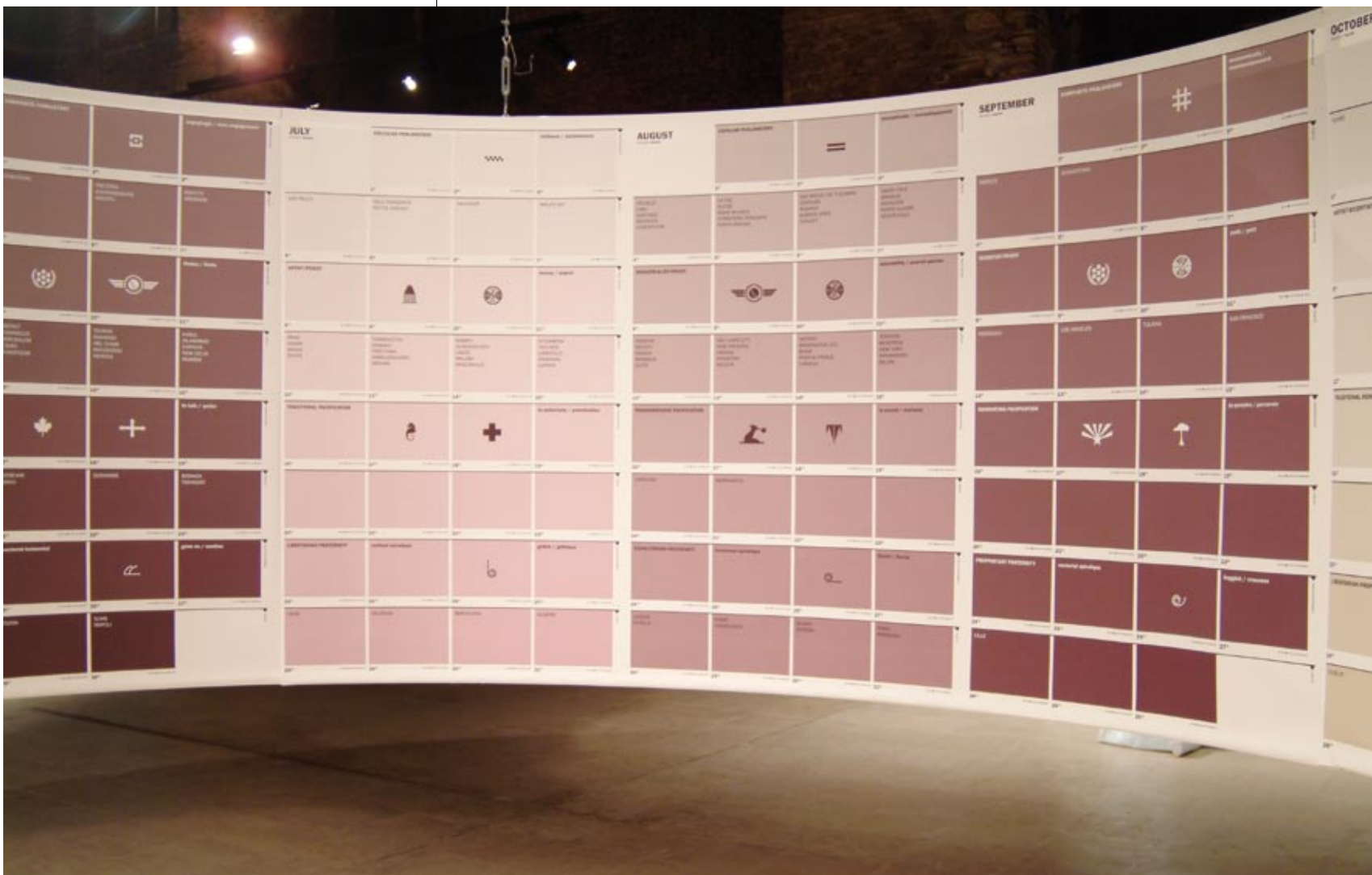


terjedésének dinamikájáról, vagy akár liberalizmus és rasszizmus kölcsönhatásairól. Komplex kérdésekkel foglalkozunk, mely kérdések formalizálása közben újabbnál újabb problémák merülnek fel. Visszatérve egy korábbi hasonlathoz megismételném, hogy a Société Réaliste két folyamatos helyváltoztatást végző pont között kirajzolódó erővonal, mely néha, megállítva ezt az állandó mozgásban lévő koordinátarendszert, egy adott pillanatban és adott helyen kiállítási pozícióba kerül. E dinamikus mozgás „koreográfiájának” tervezése révén került érdeklődési körünk homlokterébe a design mint eszköz, a design mint módszer.



**Société Réaliste**

Transitioners: Le producteurs; UtopiaTransfer, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, 2008. március 5 – április 6. ■ Fotók: Rosta József



Rózsa T. Endre

## Nagy Imre, Kádár, Bernáth Aurél

Pauer Gyulának

■ „Körözget Feldafingnál egy csónak a starnbergi tavon a húszas években. Négyen ültek felváltva az evezőnél, Déry Tibor, az unokanővére s férje, Szilasi Vilmos, a filozófus meg egy magyar festő, Bernáth Aurél. Önáltató demokratikus szölamokkal és nyaktörő stílusújító kalandjaival akkor volt delelőjén, elég alacsony delelőn, a Weimari Köztársaság.” Hajdani mentorom, Cs. SZABÓ LÁSZLÓ rögzítette írásban ezt az imaginárius, intim pillanatképet.<sup>1</sup> A tavi körözgetés szűkebben vett időpontja vélhetőleg 1923 és 1926 között lehetett, akkor élt Németországban (és főleg Berlinben) BERNÁTH AURÉL, bár a starnbergi tó még 1926 után is adott témát Bernáthnak.

Majd fél évszázaddal később, az 1970-es évek elején DÁVID KATALIN így ír Bernáthról: „Most befejezett hatalmas falképe, a Magyar Szocialista Munkáspárt központi székházát díszítő *MUNKÁSÁLLAM* Bernáth egész eddigi munkásságának szintézise”. „A falkép arról győz meg, hogy a művész mintegy csúcson állva tekintett végig alkotóútján, s mindazt, amit formált, teremtett az évtizedekben, itt, ebben a műben összegezte.”<sup>2</sup>

## Bernáth Aurél

Munkásállam, 1972, 8×12 m, secco

1971-ben, alig valamivel a (külön albummal megtisztelt és abban következetesen csupa nagybetűvel illetett) *Munkásállam* befejezése előtt halt meg Hruscsov, a puccsal megbuktatott szovjet pártfőtökár. Bernáth Aurél számos meghátrálással, megalkuvással terhes életművét csak a kor történelmi hátterének figyelembevételével méltányos megítélni. Igen találó definícióval HELLER ÁGNES az akkori Magyar Népköztársaságot „a hruscsovizmus mintaállamának” nevezte. A Feldafingnál evezgető Déry Tibor az 56-os forradalom után eleinte Kádár börtönében ücsörgött, míg később bocsánatot nem nyert. Bernáthnak a haja szála sem görbült, és már a *Munkásállam* végleges elkészülte előtt (újabb) Kossuth-díjjal méltányolták munkásságát. A Kádár-rezsim előre ivott a medve bőrére. Valószínűleg alaptalanul.

Bernáth nem zavartatta magát a Kossuth-díjtól. Odafestette a *Munkásállam* alakjai közé régi barátját, Déry Tibort. Hogy minél feltűnőbb legyen, kiültette a padsorból egy sámlira. Sőt. A kivégzett miniszterelnök, Nagy Imre is portrét kapott. Eleinte állítólag az igen jellegzetes cvikkerrel (mások szerint a kevésbé kirívó szemüveggel), amit a kivitelezés hónapjai során végül eltüntetett az arcról, hogy baj azért ne legyen belőle. A publikum összetételének további pikantériája, hogy Kádár János (a kivégeztető) szintén felkerült a falképre. Sakkozik valakivel, ellenfelének csak a háta látszik. Mellettük





### Bernáth Aurél

Munkásállam (részletek), 1972, 8×12 m, secco



Aczél György támasztja a falat, a partit figyeli. Kibicel. A szekkón üldögél néhány további nemzedéktárs, művészbarát: Ferenczy Béni, Szőnyi István, Pátzay Pál és Illyés Gyula. Önmagát is odafestette közéjük Bernáth. S a lányát, Marilit, kosárral a karján. Valamint néhány kedvenc tanítványt, Tenk Lászlót, Csernus Tibort és talán másokat. A portrék vonásai nem mindig egyértelműek, és hozzávetőleg száz alak lehet a képen.

A rendszerváltozás után az MSZMP Központi Bizottságának székházából Képviselői Irodaház lett és Bernáth hatalmas falképe hamarosan egy szürke lepel mögött találta magát. A lepel elé a Magyar Köztársaság koronás országcímert illesztették. Eladdig nem sok ügyet vetettek a falképre. Akit a Pártközpontba behívtak, vagy oda járult ügyét kimagyarázni, elsimítani, a nagy hallon keresztül (lobby, foyér, átrium) jobbra vagy balra átvágott a térségen, sietve a megfelelő oldal liftjéhez. Az óriási függöny mögé viszont sűrűn bekukucskáltak. Az emberek már csak ilyenek. Azután 2004-ben, élénk politikai acsarkodástól kísérvé, lekerült a szürke lepel a *Munkásállam*ról. Attól fogva újra ügyet sem vet rá senki és az országcímert is helyet találtak a képviselői irodaház bejárati fogadóterében.

A falkép 1972-es felavatása után külön albumot adott ki a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. Nyilván azért, hogy a közönség elől elzárt Pártközpontból a szélesebb nyilvánosság elé vigye Bernáth szekkóját. A túlságosan direkt propagálás élet azzal tompították, hogy az alkotó egy másik falképét, a *Történelmet* is, bár jóval szűkebbre fogott terjedelemben, a *Munkásállam* mellé társították. Dávid Katalin apologetikus írása vezeti be a könyvet, aki elemzése szerint a falkép *középső sávjában* az előadóra koncentrált nyugodt figyelmet, az *alul lévő sávban* a munka sokszínű, sokirányú ütemét érzékeli, ahol „az előteret hullámvonalban töltik meg az egyes csoportok, gazdag tematikus ritmusukkal az akarat és értelem erejét idézve”. „A konkrét teret monumentálissá tágítva a kép mikrokozmosza így fogja egybe az ország ritmusát.”<sup>3</sup> Dávid megállapítása mögött felsejlik Köpeczi Béla egyik definíciója az un. szocialista realizmusról: „a valóság *forradalmi fejlődésben* van”.<sup>4</sup> Az értékelés pozitív előjelét fordította csupán negatívra GYÖRGY PÉTER<sup>5</sup>, aki a lényegét illetően maga is úgy véli (Dávid Katalinnak nem ellentmondva), hogy a *Munkásállam* a Kádár-rendszer „hiteles és igaz önarcképe”, amelyen ideális táj társul kompozícionálisan az ideális társadalomképhez, ekként mutatva fel a puha diktatúra nyugalmas, biztonságos szemlélődését, idilli életörömét a maga szűk, de biztos körében. Ebben az értelmezésben Bernáth falképén az adott politikai rendszer önreprezentációját alkotta meg, annak a kádári aranykornak az apoteózisát, amely a magánszféra érzelmi szükségleteinek is bizonyos teret engedett. György Péter interpretációja azonban valószínűleg inkább a korról megőrzött (*poszt-hruscsovi*) ismeretekre alapszik, mintsem a mű beható elemzésén. Bernáth szekkójának értelmezési tartományát PÓLIK JÓZSEF gyökeresen kitágította a *Demokratikus guillotine*<sup>6</sup> című gondolatgazdag tanulmányában. A kor egyik legjelentősebb művésze, ERDÉLY MIKLÓSNak 1985-ben készített filmjével, a *Tavaszi kivégzéssel*<sup>7</sup> szembesítette Bernáth több mint egy évtizeddel korábban kivitele-

1 Cs. Szabó László: *Hunok Nyugaton*. Mikes International, Hága, 2006. p. 6.

2 Dávid Katalin: *Bernáth Aurél két falképe. Munkásállam, Történelem*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1973. p. 6.

3 Dávid, id. mű, pp. 7-11.

Az akaratere győzelme a körülmények felett a totalitárius rezsim egyik kulcsfogalma. A Hitler-rajongó Leni Riefenstahl pseudo-náci filmje, *Az akarat diadala* ennek a gondolatnak a legnyíltabb kifejeződése. Magyarországon a voluntarista ideológia jóval inkább a Rákosi-rendszerre volt jellemző, mint a Kádár-korszakra. Az 56-os forradalom utóhatása ebben szintén érvényesült.

4 Köpeczi Béla: *A szocialista realizmus történeti útja és fő jellemzői*. Kozmosz, Budapest, 1977. p. 127.

5 György Péter: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest, 2005.

6 Pólik József: *Demokratikus guillotine*. In: Magyar Tudomány, 2006. 12. sz. pp. 1444.-1453. (A terror aktivitása c. tanulmánycsoportban.)

7 Erdély Miklós: *Tavaszi kivégzés*. 1985. 58 perc, színes, 16 mm. Operatőr: Novák Emil.

A Tavaszi kivégzés filmtervét a Balázs Béla Stúdió vezetője nem fogadta el, „borzasztóan kényesnek” és „politikailag kinasnak” érezték Erdély poszt-kafkai filmnovelláját és tervezetét. Maguk is radikális rendszer-kritikát vélték a filmterv hátterében.

zett hatalmas, hajszál híján 96 m<sup>2</sup> képét. A kor lakótelepi lakásainak 30-50 m<sup>2</sup>-es átlagmérete érzékelteti a falkép nagyságát, 2-3 is elférne belőlük az alapterületén. Pólik átveszi György Pétertől, hogy a *Munkásállam* a Kádár-kor önreprezentációja és képzelt jövőjének idilli mennyországja, tehát Bernáth – szándéktalanul – a totalitárius állam (jövő)képét alkotta meg. Ezzel szemben „Erdély filmje a Kádár-rendszer ellen jött létre, és úgy mutatja be a Kádár-rendszer történetét, mint egy hosszúra nyúlt – már több mint negyven éve tartó – happeninget.”

Kétségtelen, hogy Erdély filmjében a kisváros főterén álló guillotine a szorongásnak és talán a terror gépezetének is jelképe. Az sem vitás, hogy csak egy totalitárius államban lehet a guillotine „demokratikus”, ott, ahol bárki meggyanúsítható, elítélhető és megsemmisíthető. Pólik értelmezésében Erdély filmje éppen arról beszél, amiről Bernáth képe hallgat. A Kádár-rendszer önképét adó *Munkásállam* rejtett arcáról Pólik vélekedése szerint „a politikai rendszer legitimációjának eredete” olvasható le. Az 56-os forradalom „ellenforradalom” történő átminősítése, a forradalom leverése utáni kivégzések, börtönbüntetések és a további megtorlások.

Erdély Miklós nem feltétlenül értene egyet Pólik értelmezésével, aki ennek maga is tudatában van. Bár Bódy Gábor két filmjében is szerepet vállalt színészként, egyik előadásában Bódyt és néhány más vele egyivású rendezőt felsorolva *új neorealista*knak definiálta őket és hozzáfűzte: „nekem semmi ingerem nincs ebben a társadalomkritikai élő stílusban dolgozni”. Mégpedig azért nem volt ilyen „ingere”, mert a „három T” (támogatott, túrt, tiltott) társadalom- és kultúrpolitikájába Erdély egyáltalán nem kívánt beilleszkedni. S nem a mellőzöttség, marginalizáltság okozta sértődöttség miatt. A jövőbe tüélesen beelátó logikájával Erdély Miklós leszögezte: „ami most van, azt nem érdemes teljes mélységében megélni. Nem elsősorban azért, mert rossz, hanem azért, mert átmeneti.”<sup>8</sup>

Erdély filmje, a *Tavaszi kivégzés* jóval inkább a totalitárius rendszerek működéséről szól, mint a kritikájukról. Ezek a rendszerek, működésük alapelve szerint, lépésről-lépésre „fölszippantják” a személyiséget és „az emberek elkezdik a totalitarizmus nyelvét beszélni, s e folyamat során fokozatosan olyan dolgokat is magától értetődőnek tekintenek, amelyek jóváhagyása merőben ellentétes a jellemükkel.”<sup>9</sup>

Felvetődhet a kérdés, hogy ma, amikor a történelem a Munkásállam tematikáján jócskán túlfutott, érdemes-e még Bernáth Aurél szekeljával a művészettörténeti szintjén foglalkozni. Dávid Katalin erről 1973-ban így vélekedett: „a MUNKÁSÁLLAM igazi élménye, hogy gondolati tartalmával a művész munkásságát és egyben egy jelentős magyar festészeti tendencia történetét foglalja össze. Tulajdonképpen ezzel jelöljük meg művészetünkben elfoglalt helyét. Túlmutat önmagán, szintézisét adja annak az irányzatnak, amely jelentős sajátosságokkal gazdagította és határozta meg a kortárs magyar piktúra alakulását.”<sup>10</sup>

#### Bernáth Aurél

*Munkásállam* (részlet), 1972, 8×12 m, secco



Ha lefejtjük az idézett szövegről a Munkásállam értékelésének sallangjait, a nyilvánvaló elvárásokat teljesítő túlzásokat, megértjük, hogy abban Dávidnak vitathatatlanul igaza van, hogy Bernáth a 20-as évek végétől nem csupán résztvevője, de határozott hangú mestere a 20. századi magyar művészet egyik legreprezentatívabb irányzatának, amit poszt-nagybányaként, posztimpreszionistaként, de leginkább *Gresham körként* jelöl a művészettörténet.<sup>11</sup> Ennek a polgári liberális-konzervatív művészkörnek több tagja 1945 után kitüntetett szerephez jutott a korszak képzőművészeti életében és Bernáth hatását tovább erősítette, hogy már 1945-ben kinevezték a Képzőművészeti Főiskola tanárává. Attól kezdve sok évtizeden át festő-nemzedékek látását, modorát és stílusát befolyásolta vagy szabta meg Bernáth mester nem teljesen csorba nélküli ízlése.<sup>12</sup>

Az 1972-ben befejezett *Munkásállam* kétségkívül nem remekmű, de mindenképpen különös alkotás, tele belső titkokkal és rejtélyekkel. Gyakorlatilag három festmény került *sávosan* egymás fölé. A legalsó sávban az *Építés*, a középsőben a *Gyűlés* és legfelül egy non-figuratív kép, amit a legegyszerűbb az égbolt fényjelenségeinek ábrázolásaként értelmezni. Ismereteim szerint a falkép első tervei négy évvel korábban, 1968-ban készültek. Az egyik vázlat mérete 66,5×96 cm, a másik gyakorlatilag ugyanakkora, 69×98 cm. Mindkettő vegyes technikával készült, papírra és mindkettő jelölve van. A *Gyűlés* és az *Építés* koncepciója egyelőre még egymástól teljesen független. Mindkét kompozíciós vázlat felső részén az ég látszik.<sup>13</sup>

A vázlatok készítése idején, 1968-ban virágzik ki a Prágai tavasz, ősszel viszont érvénybe lép a Brezsnyev-doktrína: megszállják Csehszlovákiát a Varsói Paktum csapatai. A megszállók közt van Magyarország is. Bernáthot nem csupán mint erősen közéleti érdeklődésű és mint Nagy Imrét tisztelő embert érintette a kínos esemény. Felesége, Pártos Alice igen sokáig dolgozott balneológusként Pöstyénben (Piest'any), a Csehszlovák Köztársaságban és Bernáth sok időt töltött ott, rendszeres időközökben. Később az ORFI-ban volt Pártos Alice reumatológus főorvos, majd 1966-ban öngyilkosságot követett el. Bernáthot ez is megterhelte, élete végére kísértette a depresszió.

Ha aprólékosan megvizsgáljuk Bernáth falképét, igen különös részleteket fedezhetünk fel rajta. Az alsó sávban gyakorlatilag sem építés, sem munka nem zajlik Középen egy stüszikalapos nő halad át a színtéren, kiránduló szoknyában, zöldsárga csíkos, fehér térdharisnyában. Nem mesz-sze tőle egy férfi csapottvégű, lapos lemezkapát visz a vállán, de a lábán „vietnami papucs” (mai nevén tanga papucs) van, amin az Y alakú pánt szára a nagyujj és a mellette levő ujj között rögzül a papucs talpához. Márpedig tanga papucs-

ban képtelenség kapálni. Strandra való. Talicskát tol valaki, bár nem látszik kubikosnak. A talicska üres. Egy férfi zsákot visz. A zsák üres. (Csak Marili bevásárló-kosara teli.) Tákoltszta felett két férfi töprenkedik. Egyikük kezében különös forgástest, az asztalon subler, mint célszerszám és egy ósdi, pumpás benzinfőző. A mosóteknő, a sparhelt és a kenőszappan korából való.

Az emberek zsebre dugott kézzel állodogálnak, beszélgetnek, öltözködnek, szemlélődnek, bá-mészakodnak. A munkagépek szintén állnak, nem dolgoznak. Egy hőzentrágeres férfi deszkát tart, egy másik féltérden cöveket ver a földbe. Csupán a kalapálás meg a kábelhúzás visszafogott jelenete emlékeztet némi célirányos tevékenységre. A gépeket nők vezetik, ha vezetnék, viszont ők a fülkeajtón-, ablakon keresztül férfiakal társalognak. Egyetlen gesztus emlékeztet esetleg munkásokra: egy fiatal férfi marokra tartva szívja a cigarettát. Leginkább egy színházi jelenet statikus, díszlet-színészeit idézik fel az alakok, staffázs-figurák, mintha egy akváriumon keresztül látnánk egy érthetetlen film megállított képét.

A középső sávban valamilyen gyűlés, de még inkább az értelmiség eligazítása zajlik. Egyik kezére támaszkodó, rövid inges elvtárs tartja a szónoklatot, erőtlén gesztusbeszéde alapján okoskodó benyomást kelt. Hogy miről beszél a közönségének? Titok marad örökre, Bernáth mester nem festett neki száját. Mellette másik elvtárs ül, kissé púpos háttal, maga mellé ejtett

8 Erdély Miklós: *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)* Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. p. 191.

9 Fehér Ferenc–Heller Ágnes: *Emlékezet és felelősség.* In: Kelet-Európa dicsőséges forradalmi. T-Twins, Budapest, 1992. pp. 165.-167.

10. Dávid, id. mű: p. 13.

11 A liberális nagypolgárság mecénálta a Gresham kör tagjait. Kívül esik e tanulmány keretein az a látszólag meglepő tény, hogy a „*munkás-paraszt hatalom*” kedvencei főként a polgári irányultságú és a „Római iskolás” művészek köreiből kerültek ki.

12 Mednyánszkyról, Fényes Adolfról és másokról meglehetősen vállveregető, lekezelő módon ír, Kassákról mélyen és ellenségesen hallgat, Csontváry műveit nemes egyszerűséggel egy elmebeteg dilettáns mázsolmányának véli, de amit kedvel, pontosan telibe tudja találni. Ferenczy Károly egyik főművét, a „*Három királyokat*” három szóval képes megvilágítani: „*páfrányízű sejtelmes látomás*” – írja róla költői precizitással Bernáth.

13 A *Gyűlés* életmű-katalógus száma 1968/10, az *Építés* száma 1968/11. Mindkét mű ismert a nyilvánosság előtt. 2006. decemberében egy neves budapesti műkereskedés árverésén szerepeltek.

14 Jobbkezes ember bal kézzel a *leütött* sakkbábút veszi le, hogy jobb kezével a sajátját tegye a helyére. Tudomás szerint Kádár jobbkezes volt. A kézben tartott hosszú fekete figura futó vagy vezér. A képi ábrázolás kitértett helyzetében a *vezér* a valószínűbb. Ebben az esetben Kádár világossal játszik. Továbbá Kádár feje árnyékot vet a falra, formája elmosódott *glóriának* látszik. (A szekción alig van vetett árnyék.) Bernáth ironiája véleményem szerint ebben is nyilvánvaló.



Bernáth Aurél  
Munkásállam (részletek), 1972, 8x12 m, secco



kezekkel. Neki viszont van szája, de csukva tartja, és maga elé bambul. Hátul Aczél és Kádár ügyet sem vetnek a gyűlésre. Közel a győzelem, Kádár leütötte az ellenfél vezérét.<sup>14</sup> Bernáth e politikai színű szerepeltetéséről mondta: régi szokás szerint a mecénást, donátort rá kell festeni a képre, viszont „az összes alak közül Kádárt festettem a legkisebbre.”

Templomok, szocreál házak és hatalmas tűzfalak síkgeometriája látszik a Gyűlés háttérben. Az összkép leginkább Buda látványára emlékeztet, ahogy a Parlament üléstermének dunai folyosójáról látszik. Az égbolt közepén irdatlan sárga csik, Dél-Európában néha ilyennek mutatkozik vihar előtt az ég. Kétségtelennek vélem, hogy Bernáth Aurél óvatosan, rejtetten, de érthetően gúnyolódott a Kádár-korszakon és annak jövőjén. Hiszen, ha mindét oldalon beindulnak a falkép alsó harmadában pihenő markológépek, aláássák a szónoki asztalt és a sakkpartit. Akkor „azok” mind lezuhannak a mélybe.

Bernáth alkotói pályafutásának teljessége egy másik elemzést igényel. Akárcsak a szekkot hordozó épületé. Rajk László ott volt belügyminiszter, kivégzéséig. Majd Kádár is, míg Rákosi le nem csukatta. A *Munkásállam* nem remekmű, de egyáltalán nem értéktelen. Revelatív dokumentuma egy gyorsan elenyészett kornak. A falkép szintén pusztul, mert a szekkoképek kevésbé időtállóak, mint a freskók. Könnyebben leporlad róluk a festék. Hogy jobban megkössön, külön kötőanyagot szükséges alkalmazni. Bernáth és munkatársai valószínűleg lenolajat és tojást használtak, mivel az épület őrsége később úgy emlékezett vissza, amikor a falképet festették, akkor jött el a nagy tojásrántották ideje. A ma készített reprodukciók tanúsága szerint a *Munkásállam* szekkoképének színei napjainkra elég sokat fakultak a felavatás óta eltelt három és fél évtized alatt.

Tatai Erzsébet

## Pető Hunor: Matricák

➤ Budapest Kiállítóterem, Budapest  
 ➤ 2008. február 14 – március 16.

■ PETŐ HUNOR természetesen nem matricákat készít, hanem kollázs-képeket, melyek csupa ismerős motívumból állnak. Motívumait mint sokszorosított matricákat használja: eltérő közegbe helyezve (felragasztva), más és más kompozíciós megoldásokat alkalmazva egyszerre különböző kontextusokat hoz létre általuk. Nagyon hasonló, de mégis egyedi alpra készített képei egyszerre hozzák játékba az ismerős-ismeretlen, egyedi és sokszorosított, azonos és különböző ellentétpárjaikat. Alapvetően fogalmi karakterű művei mindazonáltal kiegyensúlyozott, harmonikus kompozíciók.

Pető különös hangsúlyt helyez valamire azáltal, hogy egy értelmetlen matricagyártó kedélyével *Matricák*nak nevezi kiállítását. Ez a valami azáltal körvonalazódik, hogy bár matricái nem igaziak a szó szoros értelmében, mégis hordoznak valamit azok mindegyik értelméből: a nyomdai levonóformáéból csakúgy, mint a gyerekek szórakoztatására szolgáló levonóképekéből, melyeken a világ (olykor csillogó-villogó) száz színes csodája bukkan fel. De nem elhanyagolható a matrica „anyai”-ként való értelmezése sem, hiszen ezt a látens jelentést épp az „hozza a felszínre”, hogy a kiállításon a matricák nem csak a képecskékre vonatkoznak, hanem – mivel ez a kiállítás címe – mindenre, s leginkább azokra az alapokra, amelyek itt hordozófelületként mennyiségileg is a legmeghatározóbb módon jelennek meg: az OSB mátrixokra. A képek e felületeken elevenednek meg, és részben ebben az össze-

függésben nyernek értelmet. Arra a kérdésre, hogy vajon mi mindenre is jó az OSB-lap mint képfelület, azt a választ kapjuk, hogy alap, háttér, illúzió- és képzeletkeltő felület (Rorschach-tábla), erős tárgy, érdes-sima felület, egyszerűen maga a mikro- és makrokozmosz. A matricák egyszer belesimulnak ebbe a mátrixba, máskor pedig ellenszegülnek neki: más- és másképpen viszonyul egymáshoz alap és alak, s ez változó-kony kapcsolat a problémák eltérő szintjeit hozza mozgásba. A Pető-féle képi nyelvjátékaiban a cím helyezi el a képet értelmezési mezőben, ugyanakkor a kép tartja kordában a címet.

E felismeréstől kezdve Pető képfilozófiáján leszünk kénytelenek gondolkodni, hiszen vizsgálódik, s ilyen tárgyú észrevételeket, megjegyzéseket tesz. Munkái címeikkel együtt – legalábbis logikai értelemben – a képpel kapcsolatos felvetésekkel, az ismert képfelfogásokkal és képmetaforákkal: foglalkoznak: a valósággal, az illúzióval, a tükrözéssel; és azzal hogy a kép egy teljes világot reprezentáló felület vagy háromdimenziós tárgy; a „lényeg” benne, avagy mögötte van-e. Pető végigzongorázza a felmerülő lehetőségeket, ám képi „példái” nem szokványos válaszok. A matricák mindegyikén jelenlévő hétköznapi világ dolgai, egyszerű tárgyai, képmásai kompozíció apró kis furcsaságokkal lepnek meg: a műanyag játékok, vagy éppen a geometrikus mintázatba rendeződő nyüzsgő rovarok filozófiai kérdések alapjául szolgálnak.

Nem azt vizsgálom azonban, hogy mit közvetítenek ezek képek, hanem azt, hogy miként mozdítanak ki megszokott kép-elgondolásaink-



**Pető Hunor**  
 Megdőntve, 2008  
 Fotó: Rosta József



**Pető Hunor**  
 István a rengetegben, 2008  
 Fotó: Rosta József

ból. Vagyis amikor megnevezem azt, amit Pető „mond” vagy amivel foglalkozik, azt csak amiatt tudom megtenni, mert épp azáltal mondja azt, amit mond, ahogyan azt, megteszi. Mert az a „mi” egyáltalán nem nyilvánvaló. Tehát azt, hogy meg tudom nevezni a „mi”-t, azt csakis a hogyannak köszönhetem. Míg a „mi”-re lyukadnék ki, a hogyanon rágom át magam.

Mielőtt Pető (wittgensteini értelemben vett) nyelvjátékait elemezném, érdemes némi figyelmet szentelni annak is, hogy mi alkotja azok anyagát. A nyelvjátékaiban kibontott képmetaforákat elvont ábrákkal, geometriai vagy matematikai jelekkel, sémákkal is lehetne prezentálni, Pető mégsem ezt teszi. Gondosan megválasztott banális motívumai egyszerre tűnnek válogatás nélkülieknek, és így természetesnek. Épp emiatt okoznak furcsa fénytörést a „filozófiai üzenetekben”: a közönségesség és filozófia ilyen együttállása humor forrásává válik. A nyelvvel való játék – a szójátékok képpel való ütköztetése során nyert két- vagy többértelműségek révén (melyek nem függetlenek az itt aktualizált wittgensteini nyelvjátékoktól) – szintén humoros. Például az *István a rengetegben* című munkánál, ahol a képek alapjául szolgáló egyforma (azaz csak annak látszó) OSB-lap a szavak nyomán egyszer csak mimetikus jelentőségre tesz szert: az „ábrázolt” figura háttere lesz. A kép aljára szinte esetlenül becsúszott legó-bábu apró játékkoronával a fején a nézőnek háttal állva tekint elveszetten a hatalmas OSB-lapba, Pető nyilván „István (a) királyra” utal, de könnyedén és humorral: mindez csupán matrica, játék. A nyelvjátékát tekintve eltérő szinten mozog az *Autóbalesetet szemlélők* című kép, amelynek szélén körben mintegy keretként – a gyermekrajzok cirkuszait is felidézve –, szabályosan elrendezve, tarkójukkal felénk fordított fejek sorakoznak. A sok arc valami olyasmit néz, amit mi nem érzékelünk: a címből tudjuk csak meg, hogy az OSB-lap számunkra „üres” közepén történt, csak a számukra „látható” autóbaleset kedvéért sereglettek össze a matricaemberek. A kép ennek a „vérszagra gyűlő”, visszatetsző viselkedésnek a karikatúrája, melyet fokoz a szimpla és szabályos képelrendezés, illetve a horror közepette is választékos szóhasználattal történő ellenpontozás. Az itt-ott villogó ledek – mulatságos, esetlegesnek tűnő megjelenésükben (*Nagyalföld*), a tényállást jelző szerep eltulajdonozásában (*Magasban*), vagy szürrealista képzettársítást keltve (*Két poloska beszélget*) – éppúgy a mai kultúránk tartozékai, mint a matricák, fotók, bábuk, OSB-lapok vagy számítógépek. Ahogyan a *Nagyalföldben* ironikus alaphang adódik össze a villogó ledek esetlegessége, az OSB-lap ábrázoló-jellege, a bábuk-képviselte „infantilizmus” a 19. századi romantika fenségességére és a földrajzkönyvek tárgyilagossá-



Pető Hunor  
Odaát, 2008 ■ Fotó: Rosta József



Pető Hunor  
Balesetet szemlélők, 2008 ■ Fotó: Rosta József

gára egyaránt utaló címmel, úgy a többi képen is hasonlóan összetett a hatás. Elvont fejtegetéseket „közönséges” dolgok illusztrálnak: a képeken egyszerre van játékban az esztétikai minőség (hiszen mégiscsak műtárgyakat látunk rendesen megcsinált fotókkal, következetes komponálásmóddal), a nyelv-filozófiai példázat képmetaforákra váltva, és a mimetikus ábrázolás humora.

Nézzük hát Pető nyelvjátékait:

- (1) Pető az „életképein” (*Autóbalesetet szemlélők*, *Családi moxidélután*, *Állatkertben*) a téma egyik „részét” nem jeleníti meg, hanem elrejt az egyébként megjelenített szereplők háttérül szolgáló OSB-lap által, mely mintegy kitakarja, ugyanakkor faforgácsos felületével terét is adja az elképzelhetőnek.
- (2) „Pusztán leíró ábrázolásain” az OSB-lap mintegy részét képez(het)i a mimetikus felfogott képnek (még ha nem is a festészeti naturalizmus a közvetlen mintakép). A faforgácsos lapot láthatjuk a csillagos égnek (*Tejút*), sűrű erdőnek (*István a rengetegben*), vagy akár a *Nagyalföldnek* is.
- (3) Van olyan kép, ahol Pető nyelvi metaforát fordít át vizuálissá (*Tíz körömmel*). Itt a háttér szerepe az előbb leírt módokon nem definiálható (a humor forrása nem ebből és nem is a műkörmök közönséges ornamentikájából, hanem leginkább az átfordításból ered).
- (4) Előfordul, hogy a képen elrendezett motívumok többlet-értelmét a cím adja: a *Sértődöttek* esetében három szelídgesztenye vonul a kép egy-egy sarkába duzzogni, míg a *Két poloska párbeszédében* és az *Illatszirmokban* ledekkel felszerelve villognak a poloskák, illetve a virágszirmok.
- (5) Az előbbiekhöz nagyon hasonló eljárás az, amikor a dolgok elrendezése hívja elő a címben megnevezettet: a *Rovariskolán* poloskák, a *Csalin* halak sorakoznak katonás rendben.



**Pető Hunor**  
Perspektíva, 2008 ■ Fotó: Rosta József



**Pető Hunor**  
Két poloska párbeszéde, 2008 ■ Fotó: Rosta József

(6) Van olyan kép is, ahol Pető úgy tesz, mintha egyszerűen csak megnevezné a dolgokat (*Három csavar*, *Kilenc lyuk*, *Burkolat*, *Méhkirálynő*), miközben mégiscsak nyilvánvalóvá teszi (ha nem gondolnánk), hogy egyszerűségről szó sincs. A *Kilenc lyuk*nál nemcsak a különféle fedelekkal ellátott vagy tátongó lyukak pedáns felsorolása vált ki különféle reakciókat, (nehéz a címről nem a hortobágyi Kilenclyukú hídra asszociálni, bár a képen csupán csövek nyílásai látszanak), hanem a fotók illuzionisztikus képével oda-vissza járatja észlelésünket. Egyszerre jelenik meg az OSB mint tárgy, amelyen az illúziókeltés révén lyukak vannak – és annak kép-mivolta. Persze a lyukakon nem látunk át: azok csak lyukak fényképei. Így az OSB egy képfelület, amelyen geometrikus rendben ábrázolódnak a lyukak.

(7) Pető olykor (*Szög a sarkon*) a dolgok tárgyilagos megnevezésével a megnevezés kétértelműségét hozza játékba. A sok OSB háttérű kép egyikén, a *Háttérképen* megjelenített kép egy monitor háttérképe is lehetne (illúzió), melyen az egyik kis ikon a „saját gép”, amelynek monitorján tükröződik (vagy átlátszik – permanensen fönntartva ezt, a másutt is prezentált bizonytalanságot) az OSB mintázata. Nemcsak a többszörös „kép a képben” ikonográfia (főleg így „oesbésítve”), meg a játék a láthatóság különböző módozataival úz csúfot az egész képproblematikából, hanem Pető ökonómiaja is: csak két, elégséges ikon jelképezi a „háttérképet” – a „saját gép” mellett a „szemétkosár”.

(8) Pető nem hagyja ki a képcsinálás technikájára való reflexiót sem. A *Décollage* cím – az eddigiektől nem eltérő módon – az ábrázolt dolgot nevezi meg, miközben Pető technikailag itt épp az ellenkezőjét teszi, azaz kollázst csinál. Ugyanakkor egy

illúziót „képez”: hiszen olyasmit ábrázol, ami egyébként nem is lehetséges, vagyis az OSB lapból réteget letépni.

(9) Van olyan mű is, mely a képpel mint kereskedelmi tárggyal foglalkozik (*Nem igaz*), (10) míg mások a kép tárgyi mivoltával.

A *Kontextus nélkül* reflektál Pető önnön (bár végeredményben csak egyfajta) OSB-használatára, melyben a kontextust a lapok textúrája képezi: a fehér alagra helyezett szegény felirat itt kontextus nélkül maradt. A *Megdöntve* című kép pedig épp annyira van megdöntve, hogy a rajta levő behajtani tilos közlekedési jel fehér sávja vízszintes helyzetbe kerüljön.

(11) Vannak kifejezetten a kép-illúzió-tárgyiaság kérdésével játszó, metafizikai tartalmakat konnotáló művek (*Odaát* és a *Perspektíva*), melyekből, hasonlóan a *Kilenc lyuk*hoz a konkrét tárgyiasság okán visszavonódik a metafizika. Csak míg az utóbbinál a kép címe szándékolt tárgyilagos megközelítést sugall, az előbbieket épp ellenkezőleg, elrugaszkodottat. Ám a lyukon, mely az *Odaát* motívuma, nem látunk át, a nyilvánvaló illúzió (látjuk a fotót az OSB-felületen) hatástalanítja a metafizikát. A metafizikát helyezi leszállópályára a *Magasban* (akárcsak az *Emelt horizont*) című tábla, mivel az elképzelt képkészítő magas nézőpontjából egy cső végződését látja csak. Azt, amit mi az előző kép felől nézve „*Odaát*”-ról látnánk.

(12) Filozófiai kérdéseket vet fel az *Esztétikai minőségek* és *A négy konstellációja* című kép is, csakhogy mind a logikai kérdést, mind az esztétikait (szép, rút, nevetető – így tragikus) rovarképekkel modellezi. Mindkettőt nézhetem úgy is, mint legyek és poloskák faforgácsos környezetben való tenyésztését. Pető élettel telíti, s egyben nevetségessé is teszi az absztrakt modelleket, mivel ez az élet e képeken „rovarfokon” valósul meg.

(13) Kulcs-műnek az egy léggel három OSB-lapon folytatott *Egyediségvizsgálat*-triptichon tűnik. A három azonos (képileg klónozott) légy a maga kisebb, szintén OSB-háttérével együtt 3 nagyobb lapra van elhelyezve, így jól érzékelhető, hogy bár a légy azonos, a három kép különböző. Nincs két egyforma OSB-lap – állapíthatjuk meg bölcsen – a gyártási folyamat végtelen számú véletlenszerűen elrendeződő variációjának köszönhetően. Pető mintegy tudományosan vizsgálja a lapok egyediségét, s egyúttal parafrázálja az *Azonosságelméleti vizsgálatokat* csakúgy, mint az *Ismétléseleméleti téziseket*: „9. Tökéletes kópia a véletlenszerűről a véletlenszerűség érzetét csökkenti. 5. Ugyanaz még egyszer a teremtés sodrában elérhetetlen.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> In: Erdély Miklós: *Idő-möbiusz. Második kötet*. Szerk.: Beke László, Peternák Miklós, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1991., 86. o.

Dékei Kriszta

## Tükröződések

## Szarka Péter: I, Printer.

➔ acb Kortárs Művészeti Galéria, Budapest  
 📅 2007. december 6 – 2008. január 26.

► SZARKA PÉTER kiállításának címe látszólag könnyen dekódolható, még annak tudatában is, hogy korábbi műveinek és sorozatainak címében gyakran rejtett el szubkulturális (nem képzőművészeti) utalásokat, szinte csak számára fontos, másoknak ismeretlen „revelatív értékeket”<sup>1</sup> – voltaképpen kissé feleslegesen, hiszen egy mű befogadásának, elemzésének, értelmezésnek vagy kritikájának nem része az alkotói szándék rekonstruálása, titkos üzenetek felfejtése. A cím rövid – alaktanilag hiányos, de így módon egy ismert fantasztikus filmhez<sup>2</sup> köt: állítása (*I, Printer*) egyfajta köztes, gép-emberi szimbiózisra, cyborg-állapotra utal, amikor az alkotó egyszerre teremtő és eszköz (nyomtató), valami láthatatlannak (egy számítógépes képnek) a médiuma. Mindez szorosan kötődik Szarka alkotómódszeréhez; a művész ecset és festék helyett háromdimenziós komputer szoftverekkel, a Bryce és a Poser programokkal dolgozik, a végeredmény (a mű) pedig kinyomtatott képként jelenik meg. A Durst Lamda printek tehát nem számítógépes művek, nem fotográfiák, hanem olyan festmények, amelyekben az egyéni, felismerhető kézjegy

<sup>1</sup> „Szeretném ezt a digitális imidzset a lehető legszerencsétlenebb helyzetbe hozni”. Szarka Péterrel beszélget Szoboszlai János és Szőke Katalin. Balkon, 2001/9.

<sup>2</sup> *Én, a robot*. Isaac Asimov regénye alapján rendezte Alex Proyas, 2004.

jellegzetességeit a szoftverek tudatosan vállalt és alkalmazott, leszűkített eszközrendszerei és lehetőségei határozzák meg. A kilencvenes évek elején kifejlesztett Bryce a térábrázolásért, a Poser az alakok felépítéséért felelős, de mindkettőben közös az avitt nyelvezet, egy mára már kezdetlegesnek tűnő virtuális valóság-imitáció<sup>3</sup>, amelynek látványvilága leginkább egy múlttá vált, anakronisztikus jövőképre emlékeztet. S bár az acb galériában kiállított 14 mű számos elemében valóban kapcsolódik Szarka korábbi digitális képeihez, az eltérések mégis feltűnőek.

Egyrészt látványosan véget ért a sorozat-jelleg; a művek nem egy számítógéppel generált tér különböző nézeteit mutatják (mint például a 2004-es *São Pauló-i Biennálén* bemutatott *Cold Sun szoborpark*<sup>4</sup> temetői jeleneteinek esetében), és nem tűnnek fel más művekből ismerős szereplők sem. A képekről ugyanis hiányoznak az emberek, pontosabban emberalakokat formázó figurák: a humanoid utáztatok Szarka műveiben fokozatosan élettelen tárgyakká lényegültek át. Míg a *Hungy Man is Angry Man* sorozat (2002–2003) alakjai – erősen bábú-jelleggel ugyan, de – hús-vér emberimitációkra hajaztak, az ugyanekkor készült *Tanulni* széria ál-rasztafrizurás takarítóembere (aki humoros módon mindegyik képen rálép munkaeszközére, s ezzel önma-

<sup>3</sup> Kötelezően megemlítendő tény, hogy Szarka művészetére hatással volt William Gibson 1984-ben megjelent *Neurománc-trilógiája*.

<sup>4</sup> Péter Szarka: *Cold Sun Statue Park / Sol Frio Estatua Parque*. 26th Bienal de São Paulo, Parque do Ibirapuera / Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2004. szept. 23–dec. 19.



**Szarka Péter**  
 Szünet, 2007, durst lamda  
 print 3/1, 100×135 cm



Szarka Péter

Záróvonal, 2007, durst lambda print 3/2, 100×200 cm

Szarka Péter

Kültéri világítás, 2007, durst lambda print 3/1, 100×100 cm



gát veri fejbe a partvis- vagy gereblyenyéllel) márványerezetes nadrágjával már inkább egy, a pillanatba belekövült fél-emberre emlékeztetett. A pseudo-emberek helyébe az ember emlék-plasztikái, a hatalmas, fémbe fagyott a *Lázadók szobrai*, és kerek színpadocskán álldogáló, banális vagy talányos jelenetekbe dermedt, az elmúlás körülményeivel foglalatostkodó, aranyló-fényes szobrok léptek, míg a most kiállított anyagban csak egyetlen printen tűnnek fel, mint tükröződő árny-lények (*Titkos társaság*). Az emberi létezés nyomai azonban megmaradtak: a fémesen kemény vizű tenger partján, homokba süllyedt palackok sora tudósít a civilizáció bukásáról (*Messages*). Baljós, kihalt, nyomasztó világ, üres, mégis ismerősnek tűnő helyszínekkel. A csillogó-villogó üvegpalatákat, a tágas és hideg átriumokat enteriőrök (szobabelsők, térrészletek) és tájképek váltják fel: a padló márványerezetein és a kordonon megcsillan a fény (*Bank*), az üveglapon visszatükröződnek kölnis üvegek (*Parfümök*), az autópálya áttetsző, elválasztó plexifalának tartóoszlopán – bátor, a megsokszorozott ragadozómadár-árnyra ügyet sem vető – kismadár üldögél, az éjszakai sötétségbe burkolózó út záróvonalát elnyeli az erdő mélye. Az emberi környezet jellegtelen tárgyai elvesztik funkciójukat, a hétköznapi színhelyek átlényegülnek, furcsa cyber-térré válnak: vakító fehér fényben magukra hagyott, görgős irodai székek sorakoznak – mint megannyi levetett, üres emberhéj – egy furcsa, hordozható és üres láda körül (*Szünet*). Az ismeretlen szertartás kelléke – amely épp úgy lehet adománygyűjtő szekrény, frigláda vagy áldozati oltár – hideg

és nyugtalanító szakralitást sugároz. Ebben a világban nem a „teremtés koronája” az úr: mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy egyszerű design-tárggyá süllyedt, koponya-alakú, vízben lebegő és világító lámpatestté alakult az emberi értelem csontos foglalatja (*Kültéri világítás*). A kép fanyar memento mori-jellegét kikezdi a helyzet abszurditása, a tabu-sértést és értéknyellalódást jelző bútorok mégis jeges szépségben tündökölnék. Szarka képeinek játékosságát éppen a „valóság” és a valóságon túli, virtuális valóság közötti alig jelzett átjárások, vagy éppen a süvítően üres, félelmetesen technokrata világ és a hétköznapi részletek nagyon is meghökkenető átmenetei adják.

Képeinek másik részében a „valóságra” vonatkozó nézői elvárásokat zavarja meg, hol úgy, hogy kihasználja a szoftverek nyelvéből adódó hibákat (például térhatást gyengítő, gyermekien egyszerű sík felületeket alkalmaz), hol meg azzal, hogy a képen a percepciót megtévesztő látványelemeket szerepeltet. A sztrádák és gyorsforgalmi utak menti, óriási reklámfeliratokra emlékeztető JEAN betűcsoport installálása, továbbá a betűk formái és tükröződései alig láthatóan ugyan, de ellentmondanak a valóságos tér- és fényviszonyoknak. A csalóka látványnál, a nehezen azonosítható tükröződéseknel többre, a kép és a valóság viszonyára és státuszára, a logikus vizuális állítások értelmetlenségére és tarthatatlanságára utal a *3791* című munka, melyen a háttérben egy folyóparti, bizonytalan funkciójú betonépületet látunk, míg a kép előterében a semmibe csavarozott 1973 szám fordított nézete jelenik meg. A rögzítő csavarok árnyéka elmentmond a kép fény-árnyék viszonyain kívül álló, a számot hordozó felület neutrális és láthatatlan jellegének, nem beszélve arról, hogy a csavarok állása azt sugallja, hogy a szám tükrözése a „valóságnak” megfelelő nézet.

Úgy tűnik azonban, hogy a művész két ellentétes törekvéssel birkózik; a kiüresített terekbe rejtett, már-már konceptuális állítások és a tükröződések halmozása gyakran kioltja egymás hatását, az intellektuális és az érzéki olvasatok ütközése egyszerre érdekfeszítő és unalmas. S bár a korábbi bombasztikus látványelem-tobzódás mintha visszazorult, lecsendesült volna, a színek és felületek meghatározása, fények és árnyékok szerkesztése mellett továbbra is megmaradt a tükröződések túlhajtott alkalmazása. A kiállítás meghívóján is szereplő *Bilincsek és kalapácsok* című print fémesen csillogó kalapocskát viselő hengereivel, hatszögletű síklapokból összeálló fényes padlózatával, ragyogó bilincs párjaival és faragott kalapácsnyeleivel minden humoros és meghökkenető jellege mellett is az öncélú dekorativitás mintapéldája. Kedves, talányos, ámde semmitmondó kép, továbbá látlet: a gép-ember alkotó elveszett a tükröződések monotonijában.

Hermann Veronika

## Jelenléted és hiányod

### Esterházy Marcell: atelier\_bp part I. (2007–2008)

➔ Lumen Galéria, Budapest

📅 2008. január 17 – február 8.

„és az legyen, ahol vagyok” (Tandori Dezső)

■ Bár a fotóelméleti diskurzus jelentős része a valóságnak és reprezentációjának szembeállításán alapul, ESTERHÁZY MARCELL képeit szemlélve a reprezentáció helyett talán szerencsésebb valóság és művészet, beállított és véletlenszerű opozícióiról beszélni. Bármely művészet önreflexivitása, a fikció valószerűvé tétele, illetve a fikció tudatos kihangsúlyozása zavarbaejtő kérdéseket vethet föl, elég ha csak Truffaut *Amerikai éjszakájára*, vagy Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című drámájára, sőt általában a modernitásban megjelenő reflexiós-újrairási technikákra utalnunk, de a tömegkultúra-diskurzus szempontjából ugyanígy érdekes lehet akár az *Ének az esőben*, vagy egyéb, műfajiságuk szerint is populáris alkotások saját műfajukkal való játéka, amennyiben a befogadást alapvetően befolyásolja önmaga fikciós voltának folyamatos jelenvalóvá tétele. „A modernitás szabad képfelfogását az alkotó saját metaforarendszerének kialakítása, és a valóság hagyományos elemeinek átforgatása, dekonstruktív kontextuálása adja. Ez a szabadon választott, és nem az eleve adott látványképezés esete, ugyanakkor a fotografikus kép alapja majdnem minden esetben kötött, azaz a valóság látványának homológ nyomata.”<sup>1</sup> Esterházy Marcell műtermekről

1 Szűcs Károly: *Ezredvégi fotográfia és a modernitás*. Balkon, 2000/7-8.

Esterházy Marcell  
atelier\_bp part I., (Kokesch Ádám), 2007–2008



(műhely? workshop?) készített digitális képei<sup>2</sup> egyfajta tartalmilag indirekt önreflexiónak tekinthetők, melyben a műtermekről készített képekben az én, és az én művészetének jelenlétét éppen a hiány formája teremti meg. A téma egyénítésével – azaz, hogy csak üres műtermek, terek jelennek meg a képeken – a mimetikus transzparencia alakzatának feleltethető meg, a téma folyamatos ismétlés hozza létre a különböző történeteket. A fotók a művészek önreflexióját is megjelenítik (átereszítik), tágabban véve viszont a médiaművészet, sőt a képzőművészet metaforikus meta-narratíváját hordozzák magukban, azaz a különféle reflexióknak több szintjét lehet elkülöníteni. Hogy ez a nagyképűnek tűnő állítás igazolást nyerjen, először is a címnek kell néhány gondolatot szentelni, hiszen az atelier nemcsak műtermet, műhelyt jelent, de a 15. századtól kezdve egyfajta tanulási módszer is volt, melyet a képzőművészet területén alkalmaztak. Az arra érdekesek egy idősebb, hivatásos művész vezetésével kis csoportban tanulták a művészet technikai(!) rész(let)eit, fogásait. Az atelier egyik működési elve a valószínű ábrázolásokra való törekvés volt, illetve az, hogy mindent az alapoktól kell kezdeni, így például a jó festészeti technika elsajátításához először nagyon jól kell rajzolni.

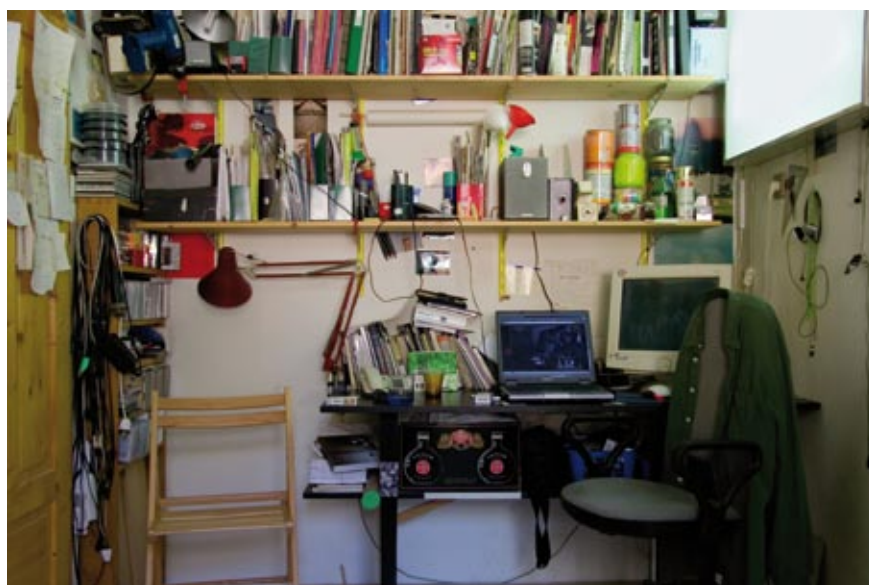
A metafora szinte kínálja magát, hiszen ez a fokozatosság, illetve lépcsőzetesség mint immanens történés jelenik meg az *atelier\_bp* fényképein keresztül. A képeken valóban személyes terek, avagy, ha a jelenlét hiánya felől szemlélődünk, személytelen, de személyességtől telített terek jelennek meg, melyek azonban a műalkotás ontológiájára is befolyással vannak. A fotók külön-külön is felfoghatók mint az egyes művészek ars poeticái: az elején előrevetített zavarba ejtő kérdések egyike például az, hogy vajon mennyire beállított képeket látunk, mennyire határozták meg maguk a művészek, mi legyen látható az ő hiányukban, de az ő terükben. Mennyiben tekinthetjük a műtermek képeit az egyes művészek önkifejezésének, mennyire válik láthatóvá a személy nélküli térben az, akit valójában képviselni hivatott? A már korábban említett beállított és véletlenszerű szembenállása itt válik különösen élessé, ezekben a terekben ugyanis a befogadó számára nem egyértelmű, hogy mennyiben

2 Az *atelier\_bp* első részében – amely egyben a Lumen Galéria nyitó kiállítás is volt új helyre költözése után (Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2., <http://photolumen.hu>) – bemutatott műtermek művészei: Benczúr Emese, Beöthy Balázs, Ivan és Igor Buharov, Catherine Bürki, Erhardt Miklós, Esterházy Marcell, Iski Kocsis Tibor, Kaszás Tamás, Kerekes Gábor, Keserue Zsolt, Király András, Kisspál Szabolcs, Kokesch Ádám, Koronczai Endre, Kupcsik Adrián, Mécs Miklós és Fischer Judit, Orbán György, Puklus Péter és Sípó Melinda, Rácz Márta, Soós Kata, Sugár János, Surányi Miklós, Szabics Ágnes, Szabó Dezső, Szabó Ádám, Szacsvay Pál, Szentesi Csaba, Vécsei Júlia



Esterházy Marcell

atelier\_bp part I., (Benczúr Emese), 2007–2008



Esterházy Marcell

atelier\_bp part I., (Kisspál Szabolcs), 2007–2008



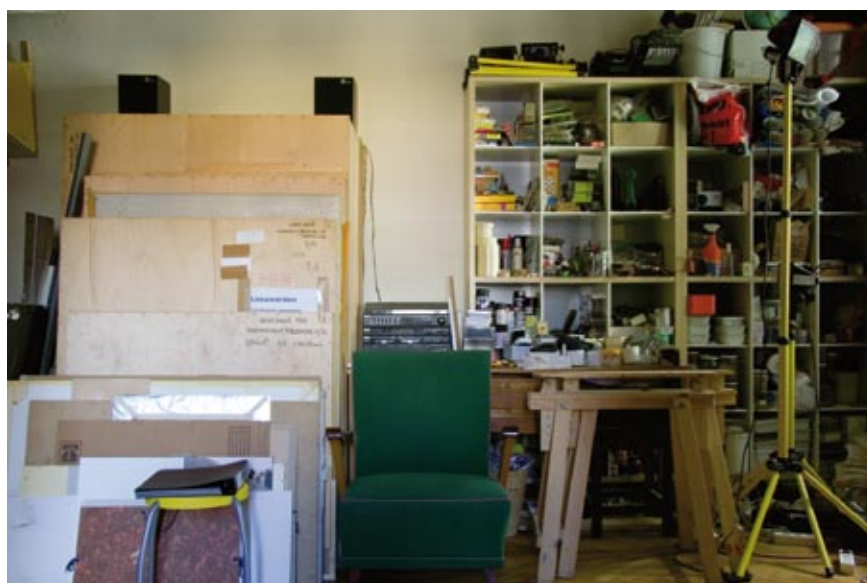
Esterházy Marcell

atelier\_bp part I., (Szabics Ágnes), 2007–2008

látja a valóságot, és mennyiben egy konstruált saját világot, amelyben az én tere egyenlő az én reprezentációjával, vagy szimbolizációjával. Ennyiben egy duplán mesterséges, egyszerre fikciós és egyszerre reprezentatív narratívával kell számolni a képeket szemlélve. „A jelenlét feltételétől – a performance által szükségessé tett *ottléttől* – hogyan juthatunk el ahhoz a fajta jelenléthez, amely csak a megjelenítés (representation) feltételeként ismert hiány révén lehetséges.”<sup>3</sup> A művészek ezúttal hiányukban válnak műalkotásokká, a saját művészetük középpontba helyezésével. Logikailag itt hozható játékba a metaforikusság egy következő szintje, hiszen a műhelyek tulajdonosai legnagyobb részben médiaművészek, így a számítógép majdnem mindegyik képen központi helyen szerepel. Egy új típusú művészeti metodológia vizuális témává való emelése kánonformáló igényt tükröz: ebben a posztmodern atelier-ben egy technikai eszköz emelkedett az alapvető realiztikus tudás hordozójává. A képek úgy hívják fel a művészeti eszköztár átrendeződésére a figyelmet, hogy a használt médium – a fotó – már voltaképpen másfél évszázada kanonizálódott.

A harmadik szint, amely a narratívában rejlik, az, ahogy a képeken, és a képeken „áttetsző” (Susan Sontag) műhelyek tereiben egyszerre jelenik meg a műalkotás kiinduló-és végpontja, vagyis jelen van a számítógép mellett a félig kész alkotás, a skicc, a poszter, a modell ugyanúgy, mind adott esetben az elkészült műalkotás, és ami szintén egy jelenlévő hiány, a számítógépben lévő elkészült alkotások. Ezek kölcsönhatásából rajzolható fel annak az íve, amit triviálisan akár az alkotói folyamatnak is nevezhetünk.

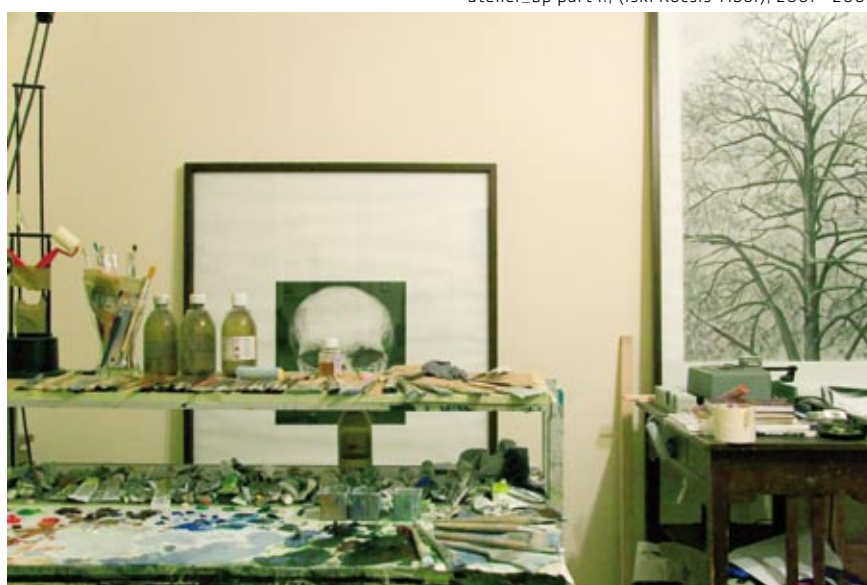
Az *atelier\_bp* képein keresztül a befogadó egy többszörös áttételeződéssel keletkezett végeredménnyel szembesül, amelyben egyszerre vannak jelen technikai és ontológiai szintek, a fotóknak dinamikus ritmust ad a jelenléthiány, és a reflexió-önreflexió játéka. Paul De Man *A temporalitás retorikájában*, melynek első felében a szimbólum és az allegória működését, illetve egymáshoz való viszonyukat próbálja meghatározni, a szimbólumot szinekdochikus rendszerként vázolja föl, amelyben az alakzat maga (t.i. a szimbólum) az, amit képvisel. E logika szerint pedig Esterházy Marcell képei túlmutatnak önmaguk tárgyán, és mindazt jelenvalóvá teszik, amit technikailag csak lemásolnának.



**Esterházy Marcell**  
atelier\_bp part I., (Szabó Dezső), 2007–2008



**Esterházy Marcell**  
atelier\_bp part I., (Soós Kata), 2007–2008



**Esterházy Marcell**  
atelier\_bp part I., (Iski Kocsis Tibor), 2007–2008

3 Crimp, Douglas: *A posztmodernizmus a fotográfiában*. Ex Symposion 2000/32-33.

Marsalkó Eszter

# Az utolsó lázadás

## AES+F: Last Riot

➔ Knoll Galéria, Budapest

📅 2007. november 22 – 2008. január 19.

■ Az AES+F MŰVÉSZCSOPORT *Last Riot* (Utolsó lázadás) című videómunkájának<sup>1</sup> már a címe is komoly és nagyszabású asszociációkat indít el, hiszen ha utoljára történik egy ilyen súlyú, tartalmú esemény, az már önmagában is azt jelenti, hogy nagy fontosságú, szimbolikus történésről van szó. Hasonló összetételek esetén már maga a szerkezet is – az, hogy egy főnévhez az *utolsó* jelző társul – súlyos és drámai képzeteket ébreszt: az *Utolsó vacsora*, az *utolsó ítélet* felidézte asszociációkhoz hasonlóan az *utolsó lázadás* is sötét, apokaliptikus érzeteket kelt. Ugyanakkor ez a jelzős szerkezet filmcímekre is emlékeztet: mondjuk a nem túl távoli jövőben az emberiség léte forog veszélyben, de egy kis csoport mégis megmenti a világot... Leginkább egy ehhez hasonló hollywoodi típusú fantasy vagy akciófilm címe lehetne *Az utolsó lázadás*. Nem véletlen, hogy már a cím is Hollywoodhoz kapcsolja a munkát, hiszen a *Last Riot* nagyon sok ponton épít erre a hagyományra. A legfontosabb ezek közül nyilván a célkitűzés, a tárgy kiválasztása: a *Last Riot* végeredményben egy egész világrendre és korszakra kiterjedő vízió. Az ilyenfajta egyetemesség manapság csaknem minden hollywoodi jellegű filmre jellemző. Mivel ezek a filmek piaci igényeket kívánnak kielégíteni, és egyben formálják is azokat, elmondható, hogy az ilyen típusú végletes nagyformátumúság a mozgóképekkel

AES+F

Last Riot 2\_BRIDGE\_A4-300 ■ A Knoll Galéria tulajdona



kapcsolatban sokunk számára természetes és elvárt. Nem véletlen, hogy mostanában a sci-fi, az akciófilm, a katasztrófafilm, a történelmi film és a fantasy műfajában születik a legtöbb szuperprodukción, hiszen ezek azok a területek, ahol egy ilyesfajta átfogó vízió megalkotható, létrehozható.

De nem csak tematikus értelemben köthető a *Last Riot* Hollywoodhoz: a megvalósítás szintjén is gyakran élnek direkt utalásokkal az alkotók. A két szálon futó történet, melyet párhuzamos vágásokkal kapcsolnak össze, szinte elvárás egy ilyen nagyszabású filmben: így lehet bemutatni a főhősök emberi szintjét és a világméretű történéseket oly módon, hogy azok ok-okozati alapon is összekapcsolódjanak, és az egyidejűség is érzékelhető legyen. Annak ellenére, hogy nem mozifilmet látunk, hanem képzőművészeti kontextusban megjelenő munkát, mégis gyakran találkozunk a film műfajára jellemző imitált kameramozgásokkal, melyek szintén a legalapvetőbb mainstream technikákat idézik. A harcoló gyermekek jeleneteiben kimondottan jellemző például a közeli használat. A hegy bemutatásakor alkalmazott 360 fokos madártávlati kép pedig szinte parodisztikus utalás a *Gyűrűk ura* és más hasonló fantasy filmek kamerahasználatára. A kipörgő kerekkel lassanként a homokba süllyedő dzsip a háborús filmek egy toposzát idézi, míg a völgyhídról a mélybe zuhanó vonat epizódja a katasztrófafilmek jellegzetes eleme. Szintén az utóbbiakból jól ismert az a jelenet, amikor a – jelen esetben – szélmalomokkal tarkított tájra lassanként megérkezik a forgószél. És egy további ismerős részlet a Távolság-Keleten játszódó akciófilmekre emlékeztető, a kikötőt bemutató totál.

Nem a hollywoodi óriásfilmekre, hanem a nyugati kultúrkörben hasonlóképpen közhelyes és egyben meghatározó videóklipek mozzanataira emlékeztet a harcoló gyerekek majd minden jelenete: a megváltozó zenén túl a ritmusra mozgatott kamera, a rövid elmozdulások, majd visszatérések ugyanarra a pontra megszokott eszközök ebben a műfajban.

S legvégül pedig: a mű velencei bemutatásakor<sup>2</sup> alkalmazott több kivetítés látványmegoldás is a multiplex mozik óriás vásznát és a célként kitűzött surround érzést idézi.

Hasonlóképpen sok ponton kapcsolható a *Last Riot* zenéje a hollywoodi filmzene-divathoz. Az egész világ bukását bemutató szálhoz Wagner *Istenek alkonya* című művének egyik

<sup>1</sup> Last Riot (2007), videó, '21

<sup>2</sup> Az orosz pavilonban három egymás melletti kivetítőn egyszerre, „három példányban”, de időeltolódással futott a *Last Riot* (52. Velencei Biennále, Velence, Giardini, 2007. június 10–november 21.). A Knoll Galériában a munka „egycsatornás” változata volt látható, amelyet a forgatás közben született vászon-, illetve papíralapú printek egészítettek ki.

drámai részletét rendelték az alkotók, míg a közeli operáló, intimebb jelenetek alatt távol-keleti hatású, aláfestő jellegű zene szól. Ez az eljárás a nagyszabású fantasy filmekre jellemző: teljesen primer módon megint csak a *Gyűrűk urára* lehet asszociálni a Wagner-zenére bemutatott hegy kapcsán.

Az *Istenek alkonyából* származó részlet azonkívül, hogy zenetörténeti kontextusba is helyezi a munkát, még egy állítást közöl: Wagner és a mai hollywoodi hagyomány összekapcsolása a mitológia-teremtés és a megalománia fogalmain keresztül értelmezi a szuperprodukciónak. Az apokaliptikus-víziót építi tovább azzal, hogy a *Nibelung gyűrűje*-tetralógiából éppen az *Istenek alkonyát* idézi meg. De van még egy további szempont is, amely felől nézve a *Last Riot* még meghatározóbb módon kötődik Wagnerhez: ez pedig az ösztéművészetiségre és az ösztéművészeti kapcsolódásokra való törekvés. A film- és a zeneművészeti utalások mellett természetesen rengeteg a képzőművészeti vonatkozás. A harcoló gyerekek jelenetei közben számos művészettörténeti toposz sejlik fel, amelyek közül talán a legerősebb *Dávid és Góliát*-ábrázolások képzete, illetve a *Levétel a keresztről* párhuzamok. Ebben a formában azonban nem történetekről, hanem sorsokról van szó, hiszen egymás után többször, valamint különböző szereplőkkel is „legforgatták” ezeket a jeleneteket. Legalább ilyen fontos és meghatározó „vonás” ugyanakkor az is, hogy semmilyen testi jel, sebesülés nem fedezhető fel a szereplőkön. Az ilyesfajta feldolgozás és bemutatás az egyéni sors és a globalizmus, illetve a valóság és megkonstruáltság viszonyát veti fel: ebben a közegben nem létezik egyszeri és megismételhetetlen tett vagy esemény, hiszen minden egyes cselekvést a monotonitásig ismételnék. Nem értelmezhető semmi sem valóságként, hiszen az idealizált szereplők cselekedeteinek semmilyen következménye nincs.

Ezen a ponton érdemes megemlíteni a videojátékokat mint olyan forrásvidéket, amely talán a legerősebb – de az alkotók által nagyon is határozottan kontrollált, és „lereagált” – hatásként jelenik meg a *Last Riot* képi világában. A video-technika és a látvány jellege már önmagában is a videojátékokra utal, miközben a *Last Riot* számtalan helyen idézi és több ponton parodizálja az ilyen típusú játékok világát. A maximális valószerűség iránti igényből fakadó felesleges részletek paródiájaként értelmezhető például az a jelenet, amikor a repülő a hegy felé tartanak, majd eltűnnek mögötte, miközben a kép legalsó részében két patkány találkozik, majd közöszül. Hasonlóan kétértelmű a vulkánkitörés ábrázolása: egyrészt hihetetlenül drámai a vulkánból kizúduló vérszerű láva, mely időnként betéríti a kép nagy részét, másrészt a nevetőségességig hétköznapi a filmes toposzként az



AES+F

Last Riot 2\_TND-02\_D20-300 ■ A Knoll Galéria tulajdona

AES+F

Last Riot 2\_TND-15\_D20-300 ■ A Knoll Galéria tulajdona





AES+F

Last Riot 2\_THE\_TRACK\_A4-300 ■ A Knoll Galéria tulajdona



AES+F

Last Riot 2\_THE\_TANK\_6\_WATERFALL\_A4-300 ■ A Knoll Galéria tulajdona

öbölben nyugodtan ringatózó motorcsónak. A *valóságosság* és a *mesterségesség* viszonyát vizsgálja és egyben „szemlélteti” az ily módon kidolgozott részletesség, valamint a fantasy elemekkel tarkított környezet kontrasztja. Jól érzékelhető, hogy a *Last Riot* ironikusan viszonyul ahhoz a videojátékokkal kapcsolatos igényhez, amely egy teljesen konstruált és lehetetlen világ minél részletezettebb és valószerű formában való megjelenítését várja el. Erre utal a fel-feltűnő és a kamerába pillantó ősgyík, a pálmákkal és egzotikus virágokkal borított szikla mögött magasodó havas hegycsúcs, a kikötő vizén ringatózó pink sárkány vagy a homoksvatagban elsüllyedő dzsip a háttérben egy pagodával.

A videojátékok kapcsán – amellett, hogy az ilyesfajta giccsvilág-alkotást parodizálják – még egy fontos dologhoz szólnak hozzá az alkotók: a gyerekek ábrázolásán keresztül az erőszak idealizálásáról, a valóságtól való menekülésről és a testkultuszról is karakteres véleményt mondanak. Ismét a nyugati társadalmat uraló képzetekhez nyúlnak, és újra csak egyféle egyetemes társadalomkritikai nézőpontot kívánnak képviselni. Az erőszak idealizált képi megjelenítése egyaránt nélkülözhetetlen része a korábban felsorolt hollywoodi filmes műfajoknak és a videojátékoknak, ilyen értelemben szerves része a globalizálódó világban élő ember

gondolkodásmódjának. A *Last Riot* a korábbiakhoz hasonlóan ismét csak ironikus módon utal erre a gyakorlatra – hiába döfik le egymást a gyerekek, nem sebesülnek vagy halnak meg. Ez a gesztus egyben a *mesterségességre* is felhívja a figyelmet: valóságként nézzük a filmes harcjeleneteket, és közben elfelejtjük, mivel is járna, hogyan is nézne ki egy hasonló jelenet a valóságban. Hiszen ha nem feledkeznénk meg a valószerűségről, ha nem próbálnánk minél távolabb tartani a mitikus képi világokat a valóétlontól, és egy másik dimenziót létrehozni, akkor nyilván nem szívesen néznénk hasonló jeleneteket, mert azok visszataszítóak és félelmetesek lennének. Az „üzenet” elég jól körvonalazható: a mai nyugati társadalom egy konstruált, idealizált világot alkot meg nap mint nap, ahelyett, hogy a valóságban élne és arra reflektálna. Ehhez az elképzeléshez kapcsolódik a tökéletes test kultusza is, melyre a legdirekterebben és egyben legironikusabb formában magát a víztükörben szemlélő Narcissus képei utalnak. Ez a szemlélet természetesen ismét csak egy, a valósággal szembeállított, idealizált és mesterséges emberképet helyez előtérbe: ez a többféle értelemben is modellszerű lény – amely az idealizált második világ része – épp olyan kontrasztban áll a „valódi” emberrel, mint környezete a valóság világával. Ez az idealizált ember nem csak szép, erős, fiatal és sebezhetetlen, hanem nagyszabású feladatot tölt be, hősként vesz részt az utolsó lázadásban, miközben a világ összeomlik körülötte. Az AES+F által megjelenített mai nyugati mítosz ebben az értelemben még szorosabb a kapcsolatot ápol Wagnerral: egyrészt a Nibelung-mondakör hőseinek ideálképe gyakorlatilag ugyanerre a toposzra épül, másrészt a Wagnert legelső zeneszerzőként számontartó náci ideológia árja-emberképe is sok hasonlóságot mutat a fentiekkel. Ez utóbbi tényekre csak azért fontos utalni, mert ezeken a párhuzamokon keresztül válik egyértelművé a mítosz közhelyessége és sekélyessége.

A *Last Riot* tehát mint nagyformátumú vízió egyben egy másik nagyformátumú vízió kritikája is, vagyis az általa kritizált módszereket használja fel eszközként. Mivel egy egész világrendre és korszakra jellemző gondolkodásmódot, mítoszt próbál idézőjelbe tenni, természetesen maga is egyetemes társadalomkritikai üzenetet hordoz. Éppen emiatt azokhoz a területekhez kapcsolódik, amelyek az adott társadalom gondolkodásmódját leginkább meghatározzák, vagyis jelen esetben a mítoszt alakítják és terjesztik: ezért közelít az AES+F a hollywoodi filmek és a videojátékok világán keresztül a témájához, miközben munkájuk egyetemes jellegét az összművészetiség erősíti, „üzenetét” pedig árnyalják a más művészeti ágakra vonatkozó hivatkozások.

Ivacs Ágnes

## Delvoye falova – Jegyzetek Wim Delvoye kiállításához

### Wim Delvoye flamand képzőművész kiállítása

LOW – Holland-Flamand Kultfeszt

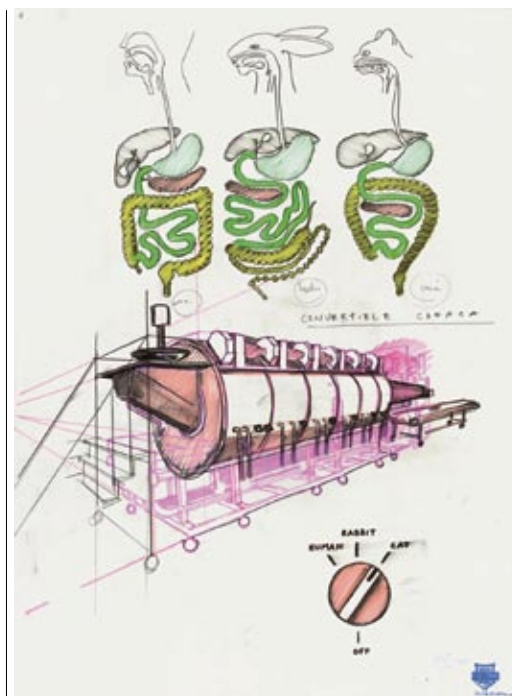
➔ Ernst Múzeum, Budapest  
📅 2008. február 15 – március 23.

*A Cloaca-szart mindenkinek látnia kell, aki komolyan érdeklődik a kihívásokkal teli művészeti piac iránt. Segítségével új dimenziókat kap személyisége és szelleme.* (Dr. Brian Weiss, Miami)

*Miután vásároltam a Cloaca szarából, jó állásom van és egészséges, boldog kapcsolatban élek.* (S.K., Michigan)

*Fedezze fel, hogyan segíthet önnek a Cloaca kapcsolatot kialakítani a világgal és gyógyulást, harmóniát, belső békét vinni az életébe.* (Kim Anderson, PhD)<sup>1</sup>

■ „Szahar”-gyártó művész: idétlen gurgula és emelkedő hangulat a Képzőművészeti Egyetem emeleti kőkorlátjához támaszkodva, alattunk míves ablakok, a hatalmas belső tér letűnt patinája, hogy száll alá a szellem, bevinni egy gépet a múzeumba, ami magasról szarik a magas kultúrára. Hozzá malacokat tetovál, győzköd a lelkes kurátor – hát élő disznók is lesznek? –, ráadásul obszcén módon gúnyt úz a gótikából, giccses futballkapuk, trágár templomablakok, ennivaló álmárványpadlók; a posztmodern pöcegödör-szellemiség határozottan felvillanyozott (szinte hal-



**Wim Delvoye**  
Tanulmány a Cloacához, 2001, vegyes technika  
© Studio Wim Delvoye

lottam, ahogy Übű Papa abban az 1896-os első sorban felkiált: „Szahar!”<sup>2</sup>) – íme a képzőművészet abszurd drámája.

Nem is olyan „szahar”. Nem elég bűdös, nem elég taszító, szinte steril, már-már szeretni való gépezet. Ráadásul folyik a pezsgő meg a belga

1 „Cloaca As Seen on TV!” [www.spernewestwater.com](http://www.spernewestwater.com), [www.cloaca.be](http://www.cloaca.be)

2 Alfred Jarry: „Übű király, vagy a lengyelek.” Az Übűk. Orpheusz könyvek. Fekete Sas Kiadó, 1996

#### Wim Delvoye

Cloaca, új & tökéletesített változat, 2001, vegyes technika ■ Fotó: Rosta József





Wim Delvoye

Művészfarm, 2004 – © Studio Wim Delvoye



Wim Delvoye

Jézus, 2006, tetovált disznóbőr, 190,5×138,5 cm (keret), 148×101 cm (bőr) ■ Fotó: Rosta József



sör, s egy rasztahajú, *Jurassic Parkon* nevelkedett fiú, a „gondozója” végeérhetetlen buzgalommal magyaráz, mintha valami újkori, nyájas dínóról beszélne, amely jól nevelten meghálálja a gondozást. A nagyérdemű pedig csak mulat, mintha hájjal kenegetnék, pezsgővel a kezében latolgatja saját – ám cseppet sem sajátjának tekintett – „befőttesüvegekre”, csövekre és futószalagra redukált metaboliz-musa groteszk mechanizmusát: És az alkohol? Mi van az alkohollal? Azt nem bírja, mert nincs mája, így a válasz, ezen kicsit sajnálkoznak – semmi sem lehet tökéletes!

Mije van hát? A „Cloacá”-nak – nevezzük végre nevén e 21. századi monstremot – van szája, egy hatalmas, átlátszó tölcsér, melyet egy magas fémlépcsőn felkapaszkodva lehet megtölteni. Van továbbá gyomra, vastagbele és baktériumháztartása – hat gégecsövekkel összekötött óriási tartály, melyekben savak és baktériumok hozzáadásával megállás nélkül bugyog-kavarog a sárgás-zöldes, zavaros emésztendő anyag, hogy végül egy speciális szűrőn átpréselve, egy futószalagon kikristályosodjék a valódi, szar-szagú ürülék. (A laboratóriumi felszerelésre emlékeztető gépsort tudósok és mérnökök fejlesztik hosszú kutatómunkával WIM DELVOYE elképzelése/tervei alapján. Az Ernst Múzeumban az új & tökéletesített, 2001-es változat látható.) Így emésztetek ti – vágja a pezsgőt szopogató, jól öltözött műkedvelők arcába a művész pimaszul, érthető, ha kizárólag képzőművészeti környezetben hajlandó kiállítani állandó fejlesztés alatt álló szenzációs masináját.

A maga korában modern fejlesztésnek számító trójai faló egy felbomló, ősi kultúrá-ra mért utolsó csapást. A mítosz szerint a görögök úgy tettek, mint akik elvonultak Trója alól, és otthagyták a falon kívül azt a monstremot, amelyet a papok határ-talan buzgalmukban „ló”-nak neveztek. Ám az olyan nagy volt, hogy nem fért be a kapun. A trójaiak tehát áttörték a falat és örült mámorukban a városba vitték a győzelem jelének hitt bálványt. Még aznap éjszaka megtörtént az összeomlás.<sup>3</sup> Delvoye bio-tech „falovához” a múlt század eleji (ezredvégi) szalonfestészet bemutatására és értékesítésére alapított Ernst Múzeum ablakát kellett kiemelni

Wim Delvoye

Remény, 2006, tetovált disznóbőr, 190,5×138,5 cm (keret), 145×115 cm (bőr) ■ Fotó: Rosta József



a helyéről, utat és forgalmat lezárni, higiénias és biológiai okokból méltán buzgó monstrumgondozót fogadni, s nem utolsósorban statikai felméréssel megelőzni az esetleges omlást. Az Ernst még áll, benne a *Cloaca*, ez a roppant hibrid gép-lény pedig rendületlenül fal és ürít a kíváncsi látogatók nem kis öröme, akik ellen már kordont kellett vonni köré, ne molesztálják a békésen kérődző bálványt.

Tökéletes. Nem, nem erre a táplálásra és gondozásra szoruló, gyermekded gép-lényre vagy valamelyik majdani utódverziójára gondolok, hanem a gyerekrajzokra, melyeket az általános iskolában láttam a népszavazó vásárnapon – menyire tökéletesen kifejezőek azok a megtépett fák –, miközben a kis Delvoye zseniális-koravén rajzait, kollázsait, vízfestményeit nézegettem az Ernst Múzeumban, állítólag 3 és 6 éves kora között készítette őket. (Majd' kifejejtetem, beugrottam a Király utcai templomba, hogy újra nézzem a virágmintás ablakokat, bár voltaképp az alsorsori, apró fakkokból álló hamvvedreket kellett volna, ha Delvoye szellemében mondjuk a holtak röntgenképeit vésték volna rájuk nevek és évszámok helyett). Nézegetem a pár éves belga művészpalánta tehetséges munkáit („szüleimnek és fiamnak”) és nem hiszem el, egy vonását-pacáját sem hiszem; mások is ülnek melletttem az asztalnál, egymás után veszik sorra az albumokat, ahogy én is, és egyszerre az orromba mar a penetráns bűz – a szarszag percről-percre erősödik, már a nyüzött disznóbőröknél tartok, amikor úgy érzem, mindjárt elhányom magam. A hús esztétikája: hát nem gyönyörű? Geometrikus mintázatú vörösmárványpadló: különféle sonkafajtákból (*Márványpadló*, 1999). Semmiből felbukkanó, ígész fekete-fehér formák tánca egy elvarázsolt vízalatti élővilágban: a köröm hegyén szétrobbanó mitesszerek (*Sybille II*, 1999). Harley-Davidson és Walt Disney jelképekkel, sellőkkel és rózsákkal, bíborszívet ölelő angyalkákkal, Lenin-fejjel és Louis Vuitton márkajelzéssel tetovált rózsaszín malacok: élő műalkotások (*Művészfarm*, 2004-től). A művészet és az élet közötti határvonal jelképei. Élő disznók miért nincsenek? A kiállításukhoz be kellene mutatni az állatok „útlevelét, szállítólevelét, oltási bizonyítványát, valamennyi hivatalos okmányát. Lenyűgözött, hogy mennyi bürokratikus problémát vetnek fel ezek a műtárgyak, csak mert élnek: kizárólag szigorú előírásoknak megfelelően szállíthatók, a múzeum hozzájárulásával, kötelező egészségügyi vizsgálat, állatvédelmi szabályok. [...] Egy élő műalkotás nem lehet műalkotás. [...] De ha a malac meghal, akkor már műtárgy. Egyszerű disznóbőr, amit ki lehet tömni; árucikké válik.”<sup>4</sup>



**Wim Delvoye**  
Nyerges vontató (A gótikus munkák sorozatból), 2007, lézermetszett Corten acél  
Fotó: Rosta József



**Wim Delvoye**  
Chapelle (kápolna), 2006, Mudam, Luxembourg © Studio Wim Delvoye

3 Christa Wolf *Kasszandra* című regénye nyomán  
4 Robert Enright: „Wim and Vigour. Interview with Wim Delvoye”. In *Border Crossings*, Issue No. 96, 1 November 2005



Wim Delvoye

Részlet a Gázpalackok sorozatból, 1987–89. gázpalac, zománccfesték ■ Fotó: Rosta József

A halott disznó nem bűdös. Ám ha bevisszük a múzeumba (vajon Delvoye miért nem jár múzeumba?), a malac, mely életében szart és vizelt, s takarítani kellett utána, felforgatja a rendet és mindenkit megalázó helyzetbe hoz. Ennek persze ellentmondani látszik a tény, hogy a művészet jó befektetés, úgy a művésznek, mint a gyűjtőnek, hisz a műalkotás értéke idővel várhatóan emelkedni fog, főként, ha az együtt nő élő hordozójával (s most tekintsünk el attól, hogy Delvoye embert is tetovált, s ezt a „művét” is megvásárolták). Vajon Adam Smithnek a fogyasztói társadalomra és a műkincspiaca alkalmazott gazdasági alapelveit parodizálják a disznók, melyeket Peking melletti állatfarmján nagyipari módszerekkel tenyészt és tetováltat a művész, vagy inkább úgy áll a helyzet, hogy a kapitalizmus tanulja el a művésztől a csábítás kifinomult stratégiáit? Talán valóban a művésztől lopja az ötleteket a kapitalizmus: hogyan tegye a tárgyakat a vágy tárgyává, s most Delvoye csavar egyet a dolgon, és az okos posztmodern (vagy inkább posztthumán?) művészet szellemében visszarúgja a labdát a fogyasztóknak, egyenesen bele a gótikus focikapuba.

Az alantasság esztétikája. Nem meglepő, hogy a cinikus Diogenész és Peter Sloterdijk tanítványát nem a szépség vagy az etika kérdése izgatja (ha létezne etikus művészet, az a végét jelentené, vallja Oscar Wilde-dal), kizárólag azok a jelenségek, melyeket a társadalom értéktelennek ítél. A dolgok társadalmi kontextusba ágyazottsága érdekli, nem a ready-made voltuk, hanem a róluk alkotott fogalmaink. „Ha Diogenésznek választania kellene egy állatot” – mondja –, „nem az oroszlánt választaná, hanem a disznót. Ha tárgyról lenne szó, nem számítógépet mondana, hanem lapátot. Ha testrészeről, egészen biztosan a segget választaná.”<sup>5</sup>

A testvégződés kultusza: bőr, száj, ánus. Szerelmi vallomást idéző ajaklenyomatok szállodai lelvélpapíron: valójában ánusnyomok (*Lipstick Prints*). Hagyományos gótikus templomablakok (*Chapel*, 2001–2002): üvegdarabok kollázsából és közjük préselt röntgenfilmekből, melyek obszcén, pornográf jeleneteket ábrázolnak – a testet mint ösztönök vezérelte mechanizmust. Semmi sem az, ami. A fenségest banalizálja vagy a banálist teszi fenségessé Delvoye? – kérdezi esszéjében Edwin Carels<sup>6</sup>. De lehet, hogy ez itt megint csak egy duplacsavar: miközben a fenségest banalizálja, a banalizált tárgyból egy új posztthumán „popszagrális” ikonográfiát teremt. Hiszen mit fejez ki a röntgenkép? A szakértőnek elárulja, élünk vagy meghalunk, az esztéta számára meghirdeti a test belsejének szépségversenyét, a fogyasztó számára lehetővé teszi a tökéletes érzéketlenség kívülállását. Vírus – nem véletlenül nevezi így magát Delvoye –, egy parányi mikroorganizmus, mely

kívülről hatol be az élő testbe és megváltoztatja azt. Szabadon mozog a művészet-tudomány-technológia eleven testében, mert nem szakértő, s a saját szakállára dolgozik, ugyanakkor enciklopédista módjára gyűjtöget, átrendszerez és teremt. Ha úgy adódik, gép-lényt, sertésműtárgyat vagy 21. századi ikonográfiát.

Talán igaza van. Hisz mindannyian paradoxonok szorításában élünk, legfeljebb kevésbé látjuk át azokat. Ő nyíltan megvallja személyisége nehezen viselhető ellentmondásait: hogy technofóbiás, mégis kompjúterőrült, megrögzött pattanásnyomogató és malacfarmot tart fenn, bár állandó kézmosási kényszerrel küzd, ráadásul mikrofóbiás, de túl gyakran hangoztatott vegetarianizmusa lehet, hogy csak az imázs része. Közben pedig igazi kőkapitalista: nagyüzemben gyártja a szarógépeket, tenyésztja a disznókat, mindez persze csak befektetés a számára (feltétlen visszaforgatja a pénzt az újabb projektekbe), hogy megváltsa a szabadságát ahhoz, hogy azt tegye, amit kedve tart. Kiábrándultsága jogos: „A század nagy izmusai – a feminizmus, kommunizmus, marxizmus, szocializmus – gyermeked elképzelésnek bizonyultak. Korszerűtlenné váltak, mert mind abból indultak ki, hogy megteremthetik a humánmot vagy a humanizmust. [...] Ahogy az iparosodott angolszász világban a média és az egyetemek azt hiszik, megteremthetik az uniszexista embert. Ezek az ideák is gyermekdedek.”<sup>7</sup>

Muszáj visszatérnem a trójai falóhoz, mely egykor egy felbomló, ősi kultúrára mért utolsó csapást. A mítosz szerint háború volt, de talán helyesebb megkeresni a mese mélyebb, szimbolikus értelmét. Szóval, amikor a görögök úgy tettek, mint akik elvonultak és hátra hagyták azt a monstrumot, amelyet aztán a trójaiak a papok biztatására a falat áttörve bevontattak a városba, mert azt hitték győztek, akkor valójában arról volt szó, hogy egyik kultúra felváltotta a másikat. Az egyikben a név, a fogalom még azonos volt azzal, amit jelölt. Az utóbbiban, melyből talán mai, önmeghasonlott posztthumán, technokrata civilizációnk is ered, már nem elégséges gesztus az, hogy „csak” szembesítenek elfajzott fogyasztói mivoltunkkal és groteszkbe hajló alantasságunkkal. Mindez „kevés” az abban való hit lehetősége nélkül, hogy „a társadalmi valóság” – ahogy Artur Żmijewski mondja – „érzékeny a művészi tevékenységre, és alakítható általa”.<sup>8</sup> Delvoye csodálata ezért, úgy vélem, csak fokozza világunk káprázatosan üres dologságát. De az is lehet, hogy túlságosan naiv vagyok.

5 uo.

6 Edwin Carels: „Dark Light”. In *Gothic Works*, kiállítási katalógus, Manchester City Galleries / Sperone Westwater / Republishers, 2002

7 Robert Enright: i.m.

8 *Tettekben megvalósuló filozófia. Artur Żmijewskivel beszélget Gerald Matt*. Fordította Erhardt Miklós. Megjelent a Trafóbeli kiállításához kapcsolódó kiadványban.

Dékei Kriszta

„Te is más vagy, te sem vagy más”

## Artur Żmijewski: Radikális szolidaritás

➔ Trafó Galéria, Budapest  
 📅 2008. január 25 – március 2. ss

■ ARTUR ŻMIJEWSKI szobrászati tanulmányait Gzregorz Kowalski<sup>1</sup> műhelyében végezte, olyan, mára már híressé vált lengyel művészekkel együtt, mint Paweł Althamer vagy Katarzyna Kozyra. 2005-ben Lengyelországot képviselte a Velencei Biennálén, tavaly pedig Kasselben a Dokumentán mutatta be a most Trafó Galériában is látható *Ők* című munkáját, de már korábban is gyakran találkozhattunk műveivel Budapesten a Ludwig Múzeum jóvoltából.<sup>2</sup>

Már tanulmányai kezdetén, a Kuvait megszállását követő 1991-es öbölháború nyomán egyértelművé vált számára, hogy a tradicionális eszközöket (vésőt, kalapácsot) használó szobrászat teljes mértékben alkalmatlan a valóság közvetlen befolyásolására, társadalmi hatása szinte a nullával egyenlő. Miután a politikailag elkötelezett művészet útját Żmijewski járhatatlannak ítélte, a hatásgyakorlás

1 Kowalski nem csak partnerként kezelte tanítványait, és részt vett azok munkáiban, hanem lehetővé tette, hogy az ihlet vagy a műalkotás fogalma túllépjen a megszokott kereteken; ebbe ugyanúgy belefért egy joint elszívása, mint egy maszturbálásról készült fotósorozat.

2 Munkái szerepeltek a Ludwig Múzeumban a *Rondó* című kiállításon (1999. március 26 – május 16.), *A Fal után anyagában (After the Wall. Művészet és kultúra a posztkommunista Európában, 2000. június 15 – augusztus 27.)*, *A Testünk belső titkai* című válogatásban (2003. június 20 – augusztus 31.) éppúgy, mint a legutóbbi, *Fókuszban a gyűjtemény* című összeállításban (2007. november 15 – 2008. február 10.)

### Artur Żmijewski

Szemet szemért, 1998, videó, képkocka ■ Fotó: Rosta József



eszközéül a testet választotta. Az általa „alkalmazott társadalmi művészetnek” nevezett alkotómódszer autonóm, szabad és kreatív, továbbá nem esztétikai értékeket termel és mutat fel, hanem aktívan beleavatkozik a társadalmi tudás mechanizmusába. Ez a művészet egyszerre szócső és tettekben megvalósuló filozófia, konfliktusgerjesztés és állandó küzdelem a kulturális csatamezőn.<sup>3</sup> A test mint eszköz és médium kiválasztása egyrészt Żmijewski szobrászati képzettségén alapul, másrészt azon a kilencvenes években elterjedt felismerésen, hogy testünk képe elsősorban nem a sajátunk, hanem a minket körülvevő közeg által meghatározott, ún. társadalmisított test része, illetve „következménye”. Míg az egyetem elvégzése körül készült filmjeiben maga is szerepelt<sup>4</sup> – például a *Temperance and toil* (1995) című munkában Katarzyna Kozyrával gyúrik, ütök, nyúzzák és gyömöszkölik, azaz próbálják megváltoztatni egymás meztelen testét –, további műveiben már nem hajt végre body-art akciókat.

1997-ben Birminghamban készíti el *Botanikus kert / Zoo* című munkáját, melyben a súlyosan értelmi fogyatékos gyerekek képei mellé az állatkertben lefilmezett egzotikus állatok (leginkább emberszabású majmok) felvételeit állítja. A jellegzetesen dokumentarista eszközökkel felvett alkotás „csupán” a képek egymás mellé rendelésével provokálja a nézőt. A súlyosan határsértő munka kikezdi a politikailag korrekt beszédmód álszent jellegét – attól, hogy afro-amerikaiknak hívjuk a feketét, romáknak a cigányokat, mentálisan sérültek az értelmi fogyatékosokat, nem változik meg automatikusan a hozzájuk való viszonyunk, velük szembeni beállítódásunk. (Vagyis a nehezen kommunikáló, torz gyermekarcokban az emberek többsége nem akarja/tudja felfedezni a darwini evolúciós modell szerinti, egyenrangú fajtársát.) Hiába igyekszünk elfeledkezni a fogyatékos emberekről, magunk előtt is eliminálni létezésüket; a közös valóság felelőssége alól nem vonhatjuk ki magunkat – vágja a szemünkbe Żmijewski. Persze felháborodhatunk – joggal – a lengyel művész alkotásán, de ítéletalkotás helyett többre jutnánk, ha elgondolkoznánk a sérült emberi testekhez fűződő viszonyainkon, a velük kapcsolatos reakcióinkon. A ragacos és hamis szavakat csak a tolerancia aktív gyakorlata (vagy az élet maga) képes megváltoztatni, illetve felülírni – csak ilyen háttérrel, tapasztalatokkal lehet esélyünk arra, hogy ne rémült borzadállyal figyeljük a Parkinson-kórban szenvedő, nyelvét a szájában tartani képtelen idős asszonyt (*The Art of Loving*, 2000), vagy a csontritkulásos,

3 Lásd: *Tettekben megvalósuló filozófia. Artur Żmijewskivel beszélget Gerald Matt*. Fordította Erhardt Miklós. Megjelent a Trafóbeli kiállításához kapcsolódó kiadványban.

4 *Me and AIDS* (1996)



**Artur Żmijewski**

KR WT, 2000, videó, képkockák ■ Fotók: Rosta József

csillapíthatatlan fájdalomtól szenvedő és ezért öngyilkosságra készülő 18 éves lány kínlódását (*Karolina*, 2002). Żmijewski szerint a szájalom nem több, mint alibi, amely elfedi azt, hogy a deformáltságot, a testi hibákat inkább kukkolni, borzongva bámulni szeretjük; a társadalmi szolidaritás megalkuvásmentes, radikális formájának gyakorlására kevesen képesek.

A Trafó Galériában Żmijewski hat videót állított ki, köztük az 1998-ban készített, a radikális szolidaritás legmeggyőzőbb példáját bemutató *Szemet szemért* című munkát. A művész szerint a fogyatékoság kategóriája a test feletti hatalom kérdésével függ össze: meghatározza a társadalmi pozíciót, a láthatóság mértékét, és ezáltal a hatalom gyakorlásának lehetőségeit, a politikai folyamatokban, társadalmi kérdésekben való részvétel határfokát. A fókuszba állított, hiányos végtagú emberek (főleg férfiak, csonkolt kezű és térdnél amputált lábú fiatalok) arra tesznek kísérletet, hogy két segítőjük közreműködésével bizonyos mechanikus cselekedetek elvégzésekor visszanyerjék és újra megélhessék a teljesség állapotát. Amputált emberek protézisként vagy lábzsámolyként használják az egészségüket, ám a közösen elvégzett furcsa gyakorlatokkal – a játékos groteszk „táncsal”, a sétával vagy a mosakodással – sem érhető el a teljesség. Paradox módon a segítő

személy válik kiszolgáltatottá, ami végső soron a felemelő, de reménytelen kísérlet bukását jelenti. (A művész azonos címmel készített egy 20 darabból álló fotósorozatot is, melyen a meztelen vagy felöltözött, a segítők által „kiegészített” szereplők szoborként pózolnak a kamera előtt.)<sup>5</sup> A *Szemet szemért* Trafóban nem látható párdarabján (*Out of Walk*, 2001) béna, sclerosis multiplexben szenvedő, agyvérzéstől, idegbénulástól tehetetlen, teljesen mozgásképtelen emberek sétáltatásának kísérletét követhetjük nyomon: a rehabilitációs intézet önmagukba zárkózott páciensei így ugyan néhány pillanatra kiléphetek kényszerű, mozdulatlan magányukból, de a fizikai kontroll teljes hiánya miatt minden egyes mozdulat elvégzése iszonyú fáradságba került. Nem történt csoda, a félig halott Lázárok egyike sem támadt fel.

A Trafóban kiállított második mű a kiállítás legkönnyedebb darabja. A 2000-ben készült *KR WT* (a betűk a lengyel nemzeti hadsereg díszőrségének rövidítését rejtik) egy szakasznyi egyenruhába bújt, fegyverrel masírozó katonát mutat be – először felöltözötten, utcai/gyakorlótéri körülmények között, majd másodjára meztelenül, egy tükrökkel borított balett-teremben. A szabályosan koreografált, teátrális mozdulatok mindkét esetben ugyanazok lennének, de – amint ez várható is – amikor a fiatal katonák levedlik a hatalmat és erőt sugárzó, uniformizált burkukat, s megpillantják önmagukat a tükrökben, képtelenek röhögés/vihogás nélkül megismételni a gyakorlatokat. Ami számunkra egyszerű viccnek, vagy evidenciának tűnik, tehát az, hogy a fegyverekhez és az egyenruhákhoz vonzódó, a hivatásos katonai vagy félkatonai szervezetek férfias rituáléiban felolvadó emberek az erőszak-szervezet részeként elvesztik önazonosságukat, az a szereplők számára nehezen megértett, bár annál katartikusabb felismerésnek tűnik. A rend és fegyelem felbomlása, testük kiszolgáltatottságának és gyengeségének látványa ébreszti fel bennük a gyanút és a kételyt, és adja meg egyben a test egyéni birtokbevételének lehetőségét is: a videó, a forgatás folyamata egy nem várt pszichológiai gyakorlatként működik a számukra. Żmijewski legfelemelőbb munkája (a szereplőknek és nézőknek egyaránt) az *Éneklecke I.* (2001) – talán nem véletlen, hogy a projektet szinte változatlan formában megismételte.<sup>6</sup> Egy varsói templomban Jan Maklakiewicz *Kyrie* című művének előadását próbálják az ünnepi ruhába öltözött kórus tagjai – az énekesek azonban

<sup>5</sup> Hasonlóan naturalista az az 1999-ben készült, háromrészes sorozat, melyen az izokefália ábrázolási módját követve körülbelül 140 cm magas, „morfológiailag” egészen eltérő emberek (törpe, fiatal fiú, idős asszony, amputált lábú férfi és deformált csontozatú fiatalok) szerepelnek. A mű eredeti címe *Liberté, Égalité, Fraternité* volt.

<sup>6</sup> *Éneklecke II.* (2003), Lipcse. A siket fiatalok Bach kantátákat énekeltek.

mindannyian siketek, s ez a fogyatékoságuk lehetetlenné teszi nem csak a tökéletes, de még a megközelítőleg hasonló intonációt is. A szereplők külsőleg semmiben sem térnek el egy normál, hétköznapi embertől, csak éppen a társadalom elvárja tőlük, hogy hangképzésük a megszokottól eltérő, „szörnyű” végeredményével ne zavarják a többiekét.<sup>7</sup> A Trafóban ez az egyetlen film, amelyet nem fülhallgatóval kell hallgatni – a néhol orgonakísérettel megtámogatott előadás hangjai betöltik a termet, s a hosszabb tartózkodás alatt megszokottá, elfogadottá, végső soron széppé válnak.<sup>8</sup> A templomi előadás pedig példázatként is szolgálhat arra (még akár az előítéletes híveknek is), hogy az Úr szemében mindannyian egyenlők vagyunk.

A kiállításon két mű is foglalkozik az egyéni és a történelmi emlékezet viszonyával, a trauma feloldásának lehetőségeivel. A művek szereplői nem fogyatékos emberek, hanem egy társadalmi neurózis áldozatai. A 2003-ban készült, az ún. izraeli trilógiába tartozó<sup>9</sup> *Daloskönyvünk* egy zsidó szeretetotthon lengyel származású lakóinak, illetve néhány, a második világháborútól a 60-as évek közepéig Izraelbe menekült zsidó embernek a gyermekkorából felrémelő dallamfoszlányait, -emlékeit rögzíti. A leggyakrabban felidézett töredékes dallam és szöveg a Dąbrowski mazurka dallamára 1797-ben íródott lengyel himnusz, illetve annak a kezdősora volt: „Nincs még veszve Lengyelország / Míg mi meg nem haltunk”. Megdöbbentő mindezt olyan emberek szájából hallani, akiknek módszeres kiirtását saját hazájuk sem ellenezte. A Jozef Tarnawa auschwitzi túlélővel 2004-ben készített film Żmijewski aktív részvételével készült: az elaggott, nem teljesen képben lévő bácsikát arról kívánja meggyőzni (egyébként sikerrel), hogy megállapodásuk értelmében újítsa fel a karján levő tetovált rabszámot. A mű címét adó szám (80064) újraírása, a bélyeg megerősítése számos etikai kérdést vet fel, amit a mű háttértörténete (családi neurózis)<sup>10</sup>, az újbóli megbélyegzésnek kitett alany beleegyező nyilatkozata, továbbá a test áruba bocsátásának (pénzért való ideiglenes

7 2004-ben a művész *William Shakespeare, Sonnets* címmel egy hangcédét adott ki, melyben a mozgáskoordinációs zavarokkal és légzésproblémákkal járó, Huntington-kórban szenvedő Wojcieh Królikiewicz adja elő Shakespeare szonettjeit. A fűlsértő előadás mögött tapinthatóan érzékelhető az irányíthatatlan káosz és az emberi akarat megrázó küzdelme.

8 Persze nem mindenkinek. Egy festőművész kritikájában például a teljes elutasítással találkozhatunk: a „nyűszítésre emlékeztető szörnyű hangok” csak arra jók, hogy „minket nézőket még jobban sokkoljon a hangzás szörnyűsége”. [www.revizoronline.hu/article.php?id=137](http://www.revizoronline.hu/article.php?id=137)

9 Az *Itzik* című darab egy fanatikus fiatalember monológja, a *Liza* pedig egy olyan német nő portréja, aki önmagát egy, a náci által meggyilkolt 12 éves fiú reinkarnációjának tekinti, s aki ezért kivándorol Tel Avivba.

10 Az idős ember egész életében ezzel a számmal terrorizálta lányát, így a film egyfajta nemzedéki bosszúnak is felfogható.

eladásának) ténye sem töröl el. A művész által hangsúlyosan vállalt határsértés hatása ugyanis kétélű, egyrészt a billog megerősítése arra int, hogy a Holokauszt létezését semmilyen körülmények között sem lehet elhallgatni, másrészt jelzi, hogy az áldozat soha nem léphet túl ezen a többség által, embertelen módon ráerősített és megbélyegzett státuszra. Bár ez utóbbi következtetéssel kapcsolatban erős kétségeim vannak, az biztos, hogy a művész a tények feldolgozását elsumákoló társadalmi közeg felé irányuló provokációjához mégiscsak eszközként használt fel egy mentálisan leépült, idős embert.

A kiállítás utolsó, 2007-ben készült műve (*Ők*), pszichodramatikus módszerrel szorosan kapcsolódik a 2005-ben Philip Zimbardo kísérletét (*Stanford Prison Experiment*)<sup>11</sup> rekonstruáló, művészi formában újraíró *Isméltés* című munkához, társadalomkritikai jellegével pedig az Althamer részvételével felvett dokumentumfilmhez, a Szentföldet érintő *Zarándoklathoz*. Az előbbihez a mesterséges szituáció – négy, különböző jellegű, irányultságú politikai aktivista csoport egy üres épületben saját vizuális szimbólumai segítségével próbálja meggyőzni a többieket –, az utóbbihoz pedig a tolerancia hiánya<sup>12</sup> köti. A katolikus egyház és a családi értékek nevében fellépő asszonyok, a lengyel nagybirodalom visszaállítását szorgalmazó (vö. 64 vármegye) ifjak, illetve a liberális-anarchista és a zsidó csoport kezdetben az ideológiai törésvonalak mentén áll szembe egymással, de a négy, vezető nélküli „csoportfoglalkozás” végül is teljes anarchiába, gyűjtogatásba fullad. A kreatív festészeti gyakorlatok nem vezetnek el a párbeszédhez, a másik gyűlölete, kirekesztése az egyedül létező „igazság” fogalmából szükségszerűen vezet el a rombolásig. A megértés feladása, a tolerancia hiánya nem csak a világnézeti szempontok szerint újra és újra átfestett/átalakított műalkotást számolja fel, hanem a „békés egymás mellett élés” minimális lehetőségét is. A radikális intolerancia – Magyarországon is túl jól ismert – jelenségét a művészetben keresztül bemutató film akár iskolai tananyagga is válhatna: társadalmi hatása talán erősebb lenne, mint a kedves reklámondatba csomagolt igazságé.

11 A pszichológiai kísérlet teljesen normális emberek brutális eldurvulását igazolta a börtönszituációban. Az esetlegesen kiválasztott börtönőrök és rabok kezelhetetlen agressziója még Zimbardót is meglepte, s bár a kísérlet a pszichológia szakos egyetemistáknak tananyag, mégsem tanácsos megismételni.

12 A 2003-ban leforgatott mű egy lengyel, erősen vallásos katolikus csoport izraeli látogatását követi végig; a nem csak bigottan vallásos, de kellően rasszista emberek nehezen vagy sehogy sem tudják tolerálni azt, hogy a zarándokút helyszíne történetesen a zsidó állam fennhatósága alá esik.

Artur Żmijewski

Éneklecke, 2001, videó, képkocka ■ Fotó: Rosta József



# Szolidáris brutalitás

## Artur Żmijewskivel beszélget Nánay Fanni

☛ **Nánay Fanni:** A műveidet elemző írások, recenziók többségének központi kérdése, hogy alkotásaid milyen hatást váltanak ki a befogadóból, hogyan hatnak a társadalmi tudatra. Engem inkább az érdekelne, hogy a közös munka milyen hatást gyakorol annak résztvevőire. Gyakran olvashatók olyan vélemények, hogy megalázó szituációkba helyezed „hőseidet”, én viszont éppen ellenkezőleg látom a helyzetet: szerintem a résztvevők mindig „kapnak” valamit a projektjeid során, így az *Énekleckében* (I. 2001, II. 2003), a süketnémák hangot, a *Szemet szemértben* (1998) a csonkoltak a mozgás lehetőségét. Mi jelenti számodra a kiindulópontot, amikor elkezdsz egy filmen gondolkodni?

☛ **Artur Żmijewski:** Az *Éneklecke* esetében, ahol süketnéma fiatalok tanulnak énekelni, az vezetett, hogy ezeket az embereket valójában nem is látjuk, mintha egyáltalán nem léteznének: nincsenek süketnéma barátaink, nem találkozunk, nem megyünk velük moziba. Elszigetelt közösséget alkotnak, idegenek számunkra. Ugyanakkor olvastam egy könyvet a jelbeszédéről, amely valójában az első és legfontosabb inspirációt jelentette, abból a szempontból, hogy süketnéma fiatalokkal foglalkozzak. A könyv címe *Látni a hangot*, és egy angol pszichiáter, Oliver Sacks írta. A szerző elsődleges nyelvnek tartja a jelbeszédet, hiszen azt korábban használjuk, mint a beszélt nyelvet. A süketnémák mégis fogyatékosokként vannak megbélyegezve, és nemcsak fizikai, hanem társadalmi értelemben is, hiszen nem tartoznak a többséget alkotó közösséghez. Nem fogyaszthatják azt a kultúrát, amit mi, ugyanakkor nem vehetnek rész ennek a kultúrának a megalkotásában, létrehozásában sem. Innen eredt az ötlet, hogy süket embereket „tanítsak meg” énekelni, s így ők is közvetlenül hozzáférhessenek a halló közösség kultúrájához, amiből korábban teljesen ki voltak rekesztve.

### Artur Żmijewski

*Éneklecke*, 2001, videó, képkocka



☛ **Mi irányította érdeklődésedet a Szemet szemértben?**

☛ Az volt a kiindulópontom, hogy ezeknek az embereknek a teste nem teljes, befejezetlen...

☛ **Csonkolt vagy fogyatékkal született résztvevőkkel dolgoztál?**

☛ A filmem szereplői balesetben veszítették el valamelyik végtagjukat. Egyikük vadászpilóta volt és egy repülőgép-balesetet követően kellett csonkolni az egyik lábát, a másik résztvevő pedig megfagyott, s ezért amputálták a kezén az ujjait és mindkét lábát. Esetükben az volt a célom, hogy kiegészítsem a testüket, pótoljam a hiányzó részeket. Vagyis találok olyan „donorokat”, akik – saját testüket használva – „kölcsonadják” nekik a végtagjaikat. Így született a *Radikális szolidaritás* című projekt, amelyben ezeknek az embereknek a testét megajándékozom egy radikális adománnyal. Az egész vállalkozás természetesen egyfajta utópia, amit a fogyatékkal élőkkel szembeni általános társadalmi hozzáállás és viszonyulás szült.

☛ **Hogyan találsz rá projektjeid résztvevőire?**

☛ A legkülönbözőbb módokon. Amikor 140 centiméteres emberekre volt szükségem, hirdetést adtam fel. Amikor amputált végtagú emberekre volt szükségem, elmentem egy mozgássérült sportklubba és ott találtam meg a résztvevőket. Amikor lebémult embereket kerestem, ellátogattam egy Varsó melletti kórházba, amely kifejezetten ilyen betegek rehabilitációjával foglalkozik.

☛ **Hogyan kezdesz el dolgozni velük?**

☛ Mindenekelőtt elmagyarázom nekik a tevékenység lényegét. Fontos, hogy mindent elmondjak, különben azt érzik, hogy becsapom őket és visszakozhatnak. A lehető legpontosabban ki kell fejtenem a szándékaimat: hogy mit jelenthetnek azok a számomra, és mit az ő számukra; elmagyarázom a céljaimat, az eszközeimet. Meg kell győznöm őket.

☛ **Mennyi ideig tart egy-egy munka?**

☛ Az is nagyon változó. Előfordul, hogy hónapokig tart, amíg meggyőzők valakit arról, hogy vegyen részt a projektben. Azt követően jöhet a forgatás és a vágás, ilyen esetben akár fél évig vagy tovább is elhúzódhat a munka. Máskor viszont csak felhívok valaki, elmondom, miről lenne szó, és pár nap alatt már le is forgatjuk a filmet.

☛ **A közös munka után tartod a kapcsolatot a filmjeid szereplőivel?**

☛ Nagyon ritkán.

☛ **Milyen gyakran fordul elő, hogy valaki, akit korábban már meggyőztél, munka közben mégis visszakozik? Például a 80064 című művedben (2004) ismét meg kell győznöd az auschwitzi túlélőt, hogy újratoválhasd a karján a számat.**

☛ Nyilván ilyen eset nemegyszer előfordul. Ez történt a katonákkal is a *KR WP*-ben (2000). Leforgattuk a film első felét, amikor még egyen-



**Artur Żmijewski**  
 Ők, 2007, videó, képkockák

ruhában vannak, majd amikor megkértem őket, hogy vegyék le az egyenruhájukat, fellázadtak. S bár végül levetköztek és elkezdtek követni az instrukcióimat, ez csupán fél óráig tartott, majd ismét fellázadtak. Újra kellett velük tárgyalnom a feltételeket, mindenekelőtt a fizetségüket, ráadásul a felvétel időtartamát egy órára korlátozták. Vagyis ultimátumot adtak: vagy egy óra alatt leforgatom a filmet vagy visszalépnek. Természetesen el kellett fogadnom az ajánlatot, hiszen mindenképpen meg akartam csinálni a filmet.

✚ A mű végső változatában mégis azokat a momentumokat mutatod, amikor a meztelen katonák nevetnek magukon.

✚ Igen, mert az átlépés, az áthágás aspektusa érdekelt. A résztvevők nehezen egyeztek bele, hogy megtegyék az átlépés gesztusát, azonkívül a levetközéssel valójában kigúnyolták a katonaságot, s ezt sem fogadták el könnyen.

✚ *Elfordul a másik véglet is, hogy a résztvevő annyira magáénak érzi a projektet, hogy szinte átveszi az irányítást az alkotás felett?*

✚ A résztvevők mindig rengeteget adnak hozzá a forgatókönyvhöz. Valójában tőlük függ, hogy mi történik. A művek kiindulópontja, hogy a szereplőknek meg kell oldaniuk egy nehéz feladatot, a filmes elbeszélés pedig abból bontakozik ki, hogy hogyan oldják meg a feladatot. Persze vannak részek, amelyeket megtervezek, de soha nem tudhatom előre, mi fog történni.

✚ *Vannak elvárásaid a „szereplőiddel” szemben? Természetesen azon túl, hogy végrehajtsák a feladatot, amelyet kitűzöl a számukra.*

✚ Viszonyunk a munkaadó és a munkavállaló közötti kapcsolathoz hasonlít. Alkalmazom őket, ők végrehajtják, amit kérek, s hol azt kapom, amit várok, hol meg valami mást. Később ezt is, azt is felhasználom, ezekből építem fel a filmjeimet. Ugyanúgy vannak közöttünk veszekedések, érnek velük szemben kudarcok, mint ahogy az más kapcsolatok esetében is előfordul.

✚ *Azzal kezdtem a beszélgetésünket, hogy szerintem a résztvevők mindig kapnak valamit a közös munkától. Te hogyan látod: mit nyernek ők a projekteken való részvétellel?*

✚ A KR WP szereplői pl. visszakapták a testüket, amit a katonaság eltulajdonított, kisajátított, s ami ezáltal államosítva lett. A katonák tette ellenállás, ami kigúnyolja a hadsereget, megmutatja, hogy az egyenruha alatt milyen puha és védtelen test rejlik. A résztvevők e tetteikkel visszanyerik a védtelen testet. Az Ők (2007) című film szereplői politikai kifejezőeszközt kaptak a kezükbe. Olyan tapasztalatot szereztek, amelynek nyomán talán elkezdnek nagyobb figyelmet fordítani politikai szemléletük, hitvallásuk kifejezésének hogyanjára, mikéntjére. Egyáltalán: hozzájárásuk lesz a politikai konfliktusokhoz, amiket kisajátított a politikai elit. A filmmel a konfliktus demokratizálása volt a célom, ha lehet így fogalmazni.

✚ *A filmeket végignézve kizárólag a 80064 esetében volt az az érzésem, hogy abban nem kiegyenlített az alkotó és a résztvevő közötti adok-kapok viszony.*

✚ Valóban, hiszen a 80064-ben éppen az a kérdés foglalkoztatott, hogyan képes valaki ezt megtenni, egyáltalán hogyan egyezhet bele, hogy teljesítse a kérésünk.

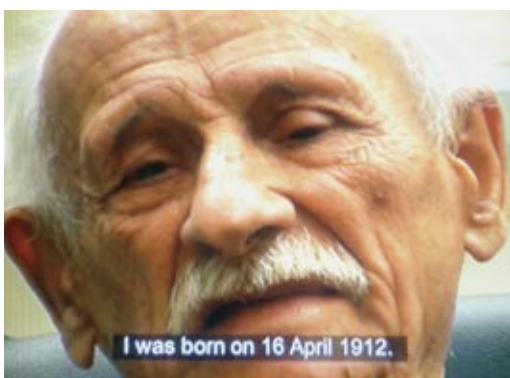
✚ *Filmjeid legtöbbször valamiféle teoretikus megalapozásra támaszkodnak, az Éneklecke esetében említetted is a Látni a hangot című pszichológiai munkát. Mennyiben jelenti számodra az elmélet az alkotás szerves részét és kiindulópontját?*

✚ Őszintén bevallva már a munka közben vagy azt követően keresek valamiféle teoretikus támaszt, hogy megóvjam magam, megvédjem azt, amit csinálok.

✚ *Filmjeid között vannak olyanok, amelyekben kifejezetten dokumentumfilmes eszközökkel dolgozol (Daloskönyvünk, Ők, 80064), máshol viszont hangsúlyosabbá válik a művészi megkomponáltság (pl. az Éneklecke szimmetrikus képei, alulról és felülről filmezett jelenetei vagy a Szemet szemért szereplőinek kvázi-koreográfiája). Mi határozza meg a filmek formájának megválasztását?*

✚ Filmjeim nagytöbbségét dokumentumfilmnek szánom. Az általad említett Éneklecke is dokumentumfilm, bár előtte elpróbáltuk a jeleneteket. A film valójában a próbákat dokumentálta, ezekből komponáltam meg a filmet. Ha meg kéne határoznom, miben rejlik a filmek művészi aspektusa, akkor azt mondanám, hogy az artistikum mindig összefügg a provokációval, vagyis azzal a feladattal, amit a szereplőknek meg kell oldaniuk, illetve azzal a módszerrel, ahogy megoldják a feladatokat. A formáról, a filmezés módjáról viszont azt gondolom, hogy másodrendű. Nyilván az egyes filmekben különbözőképpen használom a kamerát, s így különböző hatásokat érek el. Vannak rendezők, akik nagyobb figyelmet fordítanak a képek megkomponálására, és vannak, akik ezzel nem sokat törődnek. Én az utóbbiak közé tartozom.

✚ *Végül két olyan alkotóról, Paweł Althamerről és Katarzyna Kozyréről kérdeznék, akikkel együtt tanultál, gyakran dolgoztatok együtt, s kritikusok, művészettörténészek nem egyszer alkotói csoportként határoznak meg benneteket. Mennyiben alkottok művészi közösséget?*



Artur Żmijewski

80064, 2004, videó, képkockák ■ Fotók: Rosta József

⊗ Katarzynával nagyon régen dolgoztam együtt, még az első filmemben, 1995-ben. Valójában a művészi „rokonság” vele más síkon mutatkozik meg, ugyanis később készítettem vele egy sor nagyon izgalmas interjút. Rendkívüli módon tisztetem a radikalizmusát, a terrorizmusát, vagyis azt a szimbolikus társadalmi terrorizmust, amit műveivel képvisel. Pawełal korábban igen sok közös alkotást készítettünk, azonban mostanában már ritkábban dolgozunk együtt. Talán az a törekvés köt össze bennünket, hogy dokumentálni szeretnénk azt, amit nem lehet dokumentálni, le akarjuk írni azt, amit nem lehet leírni. Erre a legjellegzetesebb példát az a filmsorozatunk nyújtja, amelyben kábítószerek hatását dokumentáltuk, vagyis én kamerával megpróbáltam megragadni azt, ami vele történt a különböző drogok fogyasztását követően. Ugyancsak közös bennünk, hogy sokkal inkább érdekel bennünket az, ami közeli, mint az, ami egzotikus. Azt vizsgáljuk, ami a környezetünkben történik, hiszen itt is hihetetlen titkokat lehet felfedezni.

Török Adrienn

## Levél a trópusokra

### Mirosław Bałka: *Tristes Tropiques*

📍 Irish Museum of Modern Art, Dublin

📅 2007. november 14 – 2008. január 27.

#### Kedves Mirosław<sup>1</sup>,

Szomorú ember lehetsz...

Felépítetted a „leked” ide, a széles Dublinba, majd kitártad a kapuját, közszemlére tted, hogy mindenki, bárki, lépésről-lépésre szemügyre vehesse, s ha akarja elemezze, megértse. Itt most tényleg hideg szél fúj, és ez az arcba-csapó tengeri szél megfelel, „magától értetődően” válik háttérévé a műveid által közvetített hangulatnak.

A Holokauszt, még mindig nyomaszt – Christian Boltanski<sup>2</sup> sötét árnyai téged sem hagynak nyugodni. A kín, a fájdalom, a hiány, egy szörnyű veszteség súlya még mindig a válladon..., a vállunkon...

A kiállításod egy videóval indul. A címe: *B*.<sup>3</sup> Ezt a nagybetűt látjuk, a háttérben megkuncogás, néha zsvaj, utcazaj, szóval a mindennapi élet zajai, melyek végigkísérnek a kiállításod alatt: mindenütt, minden sarokban hallani. De csak a „B”-t látjuk. Te lennél az? Ott a tömegben: egy a sok közül, mégis kívülálló?

A só-objektjeid nem hagynak nyugodni: az első köedényben só, a másodikban szintén, de a szítáló mozdulatok hatására állandóan átrendeződik, a harmadik köedény már üres... Hiány...

Máris beindul az agyi gépezet, kezd összeállni az, ami később fog következni. Hisz a sónak kultúrtörténeti hagyománya van, valamikor valuta, fontos tartósítószer, gyógyszer, de akár mérég, és persze élelem-alapanyag is, de itt, neked: IZZADSÁG és KÖNNY...

„Kimondva az általában kimondatlan, rejtett jelentést, az 536×434×5 (2001) a lengyelországi Majdanek koncentrációs táborában a gázkamrával határos szoba nyersszínű padlójának másolata, a falécek közötti hézagokban felgyülemlített só – az izzadság és könny legelemibb redukciója.” – írja Martin Herbert.<sup>4</sup>

Mintha egy pengeéles határvonalon haladnál: kezeden sőt viszel, az élet és halál lehetőségét egyaránt magában hordozó szubsztanciát.

Azután végigvezetsz bennünket azon a hosszú termen, a négy méter hosszú, emberi hajból font korlát mentén... Át a fapallón, amelynek végére érve, a hatalmas csattanástól mindenki összerezzen és érzi: ez valaminek a vége és valami másnak, újnak(?) a kezdete...

A hatalmas kivetítőn a kamera egy sófalat<sup>5</sup> pásztáz: látszik a sókristályok bonyolult szerkezete, gazdag és végtelen formavilága... Nekünk kelet-európaiaknak a *fal* szinte magától értetődően ugyanazt jelenti: személyes történeteket és történelmet.

1 MIROSŁAW BAŁKA (1958) a Varsói Akadémián végezte a tanulmányait 1980–1985 között. Az 1990-es évek elején vált nemzetközileg is (el)ismertté, amikor 1993-ban ő képviselte Lengyelországot a 48. Velencei Biennálén. Azóta önálló kiállításokkal szerepelt már – többek között – Londonban (Tate Britaine, 1995–96, White Cube, 2000), Valenciában (IVAM Center Julio González, 1997), Gentben (S.M.A.K., 2001), Zágrábban (Museum of Contemporary Art, 2002), New Yorkban (Barbara Gladstone Gallery, 2004) vagy a Düsseldorfban (Kunstsammlung Norderhein-Westfalen, 2006)

2 Christian Boltanski: *Les Ombres* (Shadows), 1986

3 *B*, 2006, videó, hang, 120×90 cm

4 Frieze Magazine, Issue 71 (november – december) 2002

5 188×250×40/*The Wall*, 2007, DVD, loop, 4,12 min.



**Mirosław Bałka**  
When you wet the bed<sup>11</sup>, 1987

**Mirosław Bałka**  
Hanging Soap Women<sup>7</sup>, 2000

Valaminek a végét, a kirekesztettséget, elzárt-  
ságot. Másfelől a kíváncsiságot... de mi lehet a  
fal túloldalán?

Az asszonyok terme egy újabb kétértelmű  
felfedezés. Megcsap a szappanszag: a fürdőszo-  
bák szaga, az a szinte elfeledett tisztaság illata.  
A gyöngyfűzér színes szappanokból<sup>6</sup>, vagy a  
spirálban felfűzött szappanformák<sup>7</sup> – a tiszt-  
tázkodás, a nőiesség, ugyanakkor a nőiességtől  
való megfosztás jelképe is, de így együtt ékszer,  
kötél és korlát is egyben. És a halott testekből is  
szappan készül...

Az elmúlás árnyai tovább kísértenek: a terem  
egyik sarkában egy gyilkosság helyszíne, a falra  
vetítve.<sup>8</sup> A halottkém hangosan magyaráz,  
miközben a legyek meg csak rajzanak azon a  
fülledt, halált sejtető falon, és ellepik a bomlás-  
nak indult testet...

Két gyönyörű, kék gázcso-  
szem<sup>9</sup> merev tekintetét állom egy következő teremben, miközben  
a gáz ijesztő hangja óhatatlanul is az elgázosítás  
folyamatát juttatja eszembe...

6 2×(177×20×20) 9×9×3, 1997, szappan

7 *Hanging Soap Women*, 2000, szappan, zsinór,  
2×(177×20×20), 9×9×3 cm

8 140×100×122 (*Wydawaloby Sie/It would be seem*),  
DVD, loop

9 *Blue Gas Eye*, 2004, acél, só, DVD kivetítő, loop, 27  
min. változó méretek, (Courtesy the artist and Gladstone  
Gallery, New York)





**Mirosław Bałka**

Kategorie, 2005, színes fonal, folyósó, műanyag burkolat

**Mirosław Bałka**

B, 2006, videó, 120×90 cm



A kiállításon elszórt „kisebb” tárgyak, további igazodási pontokat, asszociációs utakat jelölnek ki a személyes és kollektív memória általad „bejárt” vidékein: egy kosárlabda almához hasonlóan, spirálszerűen meghámozva, majd megszóva (kínzások, fájdalom, a test meggyötrése: az eleven sebbe sót szórni), a pingvin lámpa<sup>10</sup>, Claude Lévi-Strauss antropológiai filmje és könyvei (köztük az először 1955-ben megjelent, a kiállítás címét is „kölcsonzó” munka) inkább érzeteket keltenek, mintsem magyarázatokat adnak. És mindezek után a kiállításod fő installációja: a kamaszkori szobád szülővárosodból, Otwockból<sup>11</sup>, melyet eredeti állapotában hozattál el és állítottál ki. A tölgyfaágy és a feszület alakú szekrény között egy kis négyzetbe formálódó patakocská és egy térdeplő. A bútorokon fekete körömnnyomok, az ifjúkori kínok és kételemek nyomai. Elfojtott vágyak, zsenge, ifjúkori bűnös álmok, kétkedések, bizonytalanság és szégyen, a test felfedezésének titkos, örömteli és tiltott helyszíne.

Az udvaron pedig egy „helyspecifikus” installáció: a *Zoo/T*<sup>12</sup>, a náci tiszték és gyerekeik szórakoztatására 1943-ban, a treblinkai koncentrációs tábor területén felépített állatkert rekonstrukciója, melyben főleg rókákat tartottak és mutogattak.

A Hiány átjárja a termeket...

Olvasom a múzeum igazgatójának előszavát a katalógusban: „...intim, önreflektáló, az egyéni memóriát a közösséggel összevető gondolatok... (Bałka) képes volt olyan munkák sorozatát létrehozni, melyek felülkerekednek a náci Németország okozta hatalmas közösségi traumán, a véres masinérián, mely kivégezte Lengyelország lakosságának egyharmadát.” Alig feldolgozható „téma az elszenvedett, nehezen megérthető horror skáláján (...) a történelem néhány sebhelye csak nehezen gyógyulhat.”

Mirosław, már értem a szomorúságodat, vagy legalábbis azt hiszem, hogy értem. Felejteni és megbocsátani nem akarsz, és így az öngyógyítás(od)nak talán ez az egyik lehetséges formája.

Vigyázz magadra,

a.

<sup>10</sup> *Penguin Lamp*, 1990, acél, lámpakörte, 107×50×26 cm (Courtesy Moderna Museet, Stockholm)

<sup>11</sup> *When you wet the bed*, 1987, fa, textil, műanyag, alumínium, réz, 173×161×31 cm; 152×80×50 cm; 110×53×40 cm, az installáció méretei: 190×400×280 cm (Courtesy the National Museum of Contemporary Art, Architecture and Design, Oslo)

<sup>12</sup> *ZooT*, 2007, vas, fényforrás, víz, 250×700×455 cm

Ébli Gábor

## Nemzetközi művészet (nem csak) Konok Tamás gyűjteményéből

### 50 év nyugat-európai képzőművészet

➔ Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr  
➔ 2008. február 9 – március 31.

„Amikor nemrég *otthon* voltam Párizsban, akkor szedtem össze először a barátokkal, művészkollégákkal cserélt műveket. Magam sem gondoltam volna, hogy közel kétszázötven munka – persze a többségük grafika – gyűlt össze az évtizedek alatt”, mondja Konok Tamás a gyűjteményéből rendezett kiállítás kapcsán. 1958-ban került a francia fővárosba, s a Horst Antestől Jesus Sotóig terjedő anyag mostani bemutatása erre az ötven évre emlékezik. Fél évszázad sok idő, főleg egy emberéleten belül: az első mondatban utólag kiemelt „otthon” szócska minden hangsúly nélkül csúszott ki Konok száján. Szóval Párizs (is) az otthona, konstatalem magamban. Meg egy kicsit Zürich, ahová a legszorosabb szakmai barát és galériás, Schlégl István haláláig, huszonnégy éven át tartó kapcsolat fűzte. És persze otthona a szülővárosa, Győr is; no meg Budapest. De a leghosszabb kötődés mégis Párizshoz fűzte, sőt fűzi, a Notre Dame-tól nem messze fekvő, máig fenntartott lakása révén. „Az első három évben még ugyan vándoréletet voltam kénytelen folytatni, de a művészeti kapcsolatok kezdettől fogva gyorsan alakultak. Adódott kapcsolat kint élő magyar művészekhez – mint Vera Molnár, Nicolas Schöffer, Victor Vasarely – de fontosabb volt, hogy a modern művészet korábbi generációjának egy-egy veteránját megismerhettem még. Találkoztam Kees van Dongennel, Dunoyer de Segonzac-kal, vagy például a galériás Kahnweilerrel, egy másik galériás, Louis Leiris

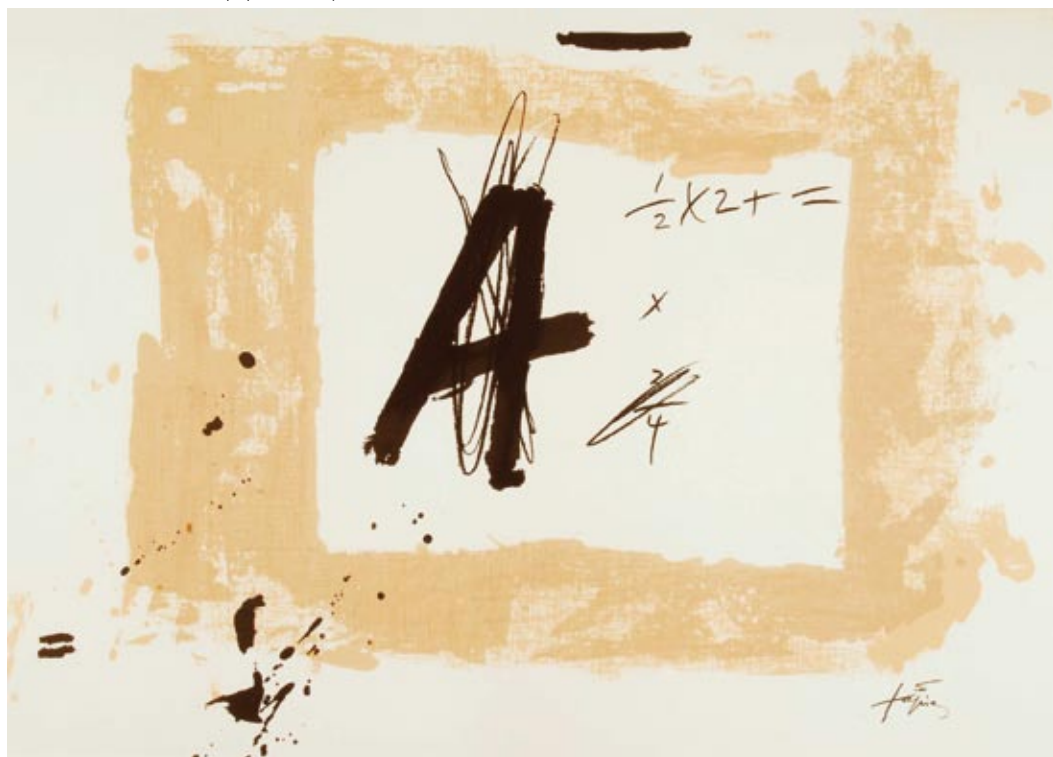
révén. Kétszer jártam Alberto Giacometti műtermében. A hatvanas évek elején ez még a régi Párizs volt. Élt Picasso, javában alkotott az École de Paris azon generációja, amelyhez Poljakov, Bazin, Manessier tartozott. Közben 1960-ban megjelent már az új-realisták manifesztuma Pierre Restany fogalmazásában, illetve Robert Rauschenberg és mások révén már áramlott be az amerikai pop art. Elkezdődtek Yves Klein óriási felháborodást keltő akciói, amelynek hátterétől ne felejtjük el, hogy az átlag francia meglehetősen konzervatív ízlésű – ma is. Szíve szerint a saját kis szalonjában berendezné Versailles-t. Csak az a különbség, hogy a magyar helyzethez hasonló átlagnál viszont sokkal több a tehetsős és jó szemű, külföldön is rengeteget utazó művészetbarát, akik előreviszik a modern és a kortárs művészet ügyét.”

E tájékozódásnak a gyűjteményben Eduardo Chillida, Joan Miró, Frank Badur, Antoni Tapies és mások grafikai munkái állítanak emléket. Feltűnik mellettük a Konok saját világához közel álló konstruktív szemlélet számos képviselője is: François Morellet, Gottfried Honegger, Julije Knifer, Aurélie Nemours és például Geneviève Claisse. A Maeght Galéria százpéldányos mappái közül számos lap külön a művészek – például Hans Hartung – részéről aláírt, dedikált Konok számára. Megjelenik a zürichi szál is, hiszen az ott töltött fél-fél évek során Konok jó barátságba került Lucia Moholy-Naggyal, a művész első feleségével, továbbá néhány művésszel is (Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg, Max Bill). Külön sorozatot képeznek a Fanal Galéria konkrét művészeti mappái, benne a venezuelai Carlos Cruz-Diez munkáitól az Amerikában élő Manfred Mohron át a német Sigurd Rompzigig. Nem hiányoznak a magyar alkotások sem:

Barcsay Jenő, Berény Róbert Konok mesterei voltak, Borsos Miklós tihanyi házába és nevezetes kertjébe az ötvenes évek elején nyaranta másfél-két hónapra leköltözött az akkor huszonéves fiatalember; ott ismerkedett meg olyan költőkkel is, mint Szabó Lőrinc. Vajda Lajos, Korniss Dezső egy-egy munkája jeleníti meg még a klasszikusokat, míg Schéner Mihálytól Deim Pálon és Szikora Tamáson át Haász Istvánig számos alkotás mutat be a mai kortárs művészet idősebb generációjából Konokhoz személyesen és/vagy művészetileg közel álló mestereket. Az emigráns magyarok íve Lucien Hervétől Major Kamillig terjed. „Igen jó barátom volt Pátkai Ervin, akivel sokszor szerepeltem közös kiállításon. A hatvanas években kísérletezett a műgyanta szobraival. Ez nemcsak nehézkes, hanem rossz illatú eljárás is volt, és egyszer ebből kalamajka támadt. Akkoriban még állt a régi piac a Les Halles környéken, és egy barátommal ott béreltünk műtermet. Hajnalig tartó partiknak adtunk otthont: egy egész disznó, egy hordó bor, és az apáctól kölcsönzött nagy asztalok szolgálták

**Antoni Tàpies**

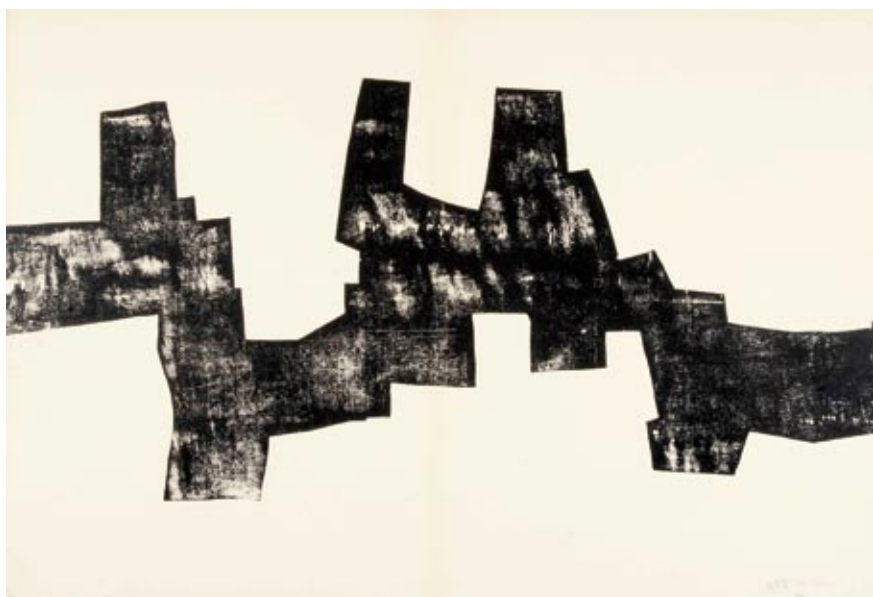
Cím nélkül, 1960-as évek, papír, szitanyomat, 38 x 56 cm





Alexander Calder

Cím nélkül, 1960-as évek, papír, szitanyomat, 38 x 56 cm



Eduardo Chillida

Cím nélkül, 1960-as évek, papír, litográfia, 38 x 56 cm

a vigalmat. Sok művész vidékről jött fel, és azután napokig ott maradt. Történt egyszer, hogy Pátkai éppen egy buli ideje alatt fogott munkához, és a terjengő bűdös miatt a szomszédok gázömlésre gyanakodtak. Nosza, kihívták a tűzoltókat, akik hajnali fél háromkor az ablakon másztak be. Amint kiderült a bűz oka, mindenki megkönnyebbült – és a tűzoltók reggelig ott maradtak táncolni. Ilyen volt ez a Párizs még.”

A kollekciónban felbukkan az amerikai szál is (Alexander Calder), hiszen Konok kétszer egy évet töltött az Egyesült Államokban. Közép-Európa helyét a pozsonyi Komart Galéria és a Milan Dobes Múzeum által az ezredforduló óta kiadott mappák biztosítják cseh, lengyel, szlovák és magyar művészek grafikáival. A műfaji sokszínűséget bizonyítja számos fotó, illetve plasztika Lothar Fischertől Haraszty Istvánon át Ingo Glassig. Külön említést érdemelnek a művész felesége, Hetey Katalin szobrászművész munkái a gyűjteményben. Az sem lenne alaptalan, ha a kollekción és Konok, illetve Hetey korszakainak egy-egy alkotása együtt lenne kiállítva és katalógusban dokumentálva, hiszen itt nem tudatos gyűjtésről volt szó, ám annál inkább a saját alkotómunka és a hazai, valamint külhoni művészbártságok összefonódásáról. Haraszty István gyűjteménye pontosan ilyen megfontolásból szerepelt a saját munkáival együtt a Kogart-ban az Édeske és övéi című kiállításon két éve. Konok gyűjteményét az év második felében a jelenleg felújítás alatt álló óbudai Kassák Múzeum tervezi bemutatni, miközben a művész tartós elhelyezést keres

az anyagnak. Felmerült múzeumi megoldás, amint egy önálló alapítvány is, ahol az előbb felvetett szintézis jegyében a gyűjtemény mellett a művész házaspár munkái, a család művészeti, tudományos értékű dokumentumai (a felmenő generációkat is ideszámítva, az építészettől a fotóművészig terjedően, összesen hét alkotó művészeti hagyatéka) is feldolgozásra, publikálásra, állandó kiállításra kerülnének.

Egy ilyen tartós és nyilvános elhelyezés előremozdíthatná az egyetemes művészet idehaza megrekedt szekerét. Vass László veszprémi képtára is egy műgyűjtő nemzetközi elkötelezettségének köszönhetően lépett túl a hazai belterjességen. Szintén veszprémi letétben van a bázeli László Károly kollekciónak egy kis szelete, és ez az anyag is nemzetközi kontextusban merít a magyar művészetből. A Szöllösi-Nagy–Nemes házaspár párizsi magyar és egyetemes minimalista gyűjteménye ugyancsak magyarországi múzeumi letéti elhelyezést keres. A fővárosi Nyílt Struktúrák Egyesület (amelynek egyébként Konokék és Szöllösiék is alapító tagjai) az óbudai Vasarely Múzeumban előremutató kiállításokat rendeznek komoly nemzetközi erők bevonásával; a tagok közül a Maurer–Gáyor házaspár szintén baráti cserékkel, kollegiális alapon szerveződött szép kis gyűjteményéből is számos munka szerepelt már e kiállításokon, illetve az Egyesület maga is gyarapodó gyűjteményt mondhat magáénak az óbudai kiállítások kapcsán kezdeményezett nemzetközi cserék révén.

Több mint kéttucat további hazai művész tulajdonában található még a munkásságuk során összegereblyézett magyar és nemzetközi anyag. Ennek egy kis merítéséből 1975-ben már kiállítás is létrejött Székesfehérvárott; ma külön kutatást, átfogó dokumentációt érdemelne. Egy-egy magánkezdeményezésből mára jelentős kutatóközpont született: a Galántai György-féle Artpool a fluxus, a mail art és rokon területeken dicséretesen internacionális összefüggésben kezeli a magyar művészetet. Nem egy, külföldet járt művészettörténész is büszkélkedhet kisebb magyar-külhoni kollekciónal.

Néhány gyűjtő is elkezdte követni a példát: Barabás Lajos geometrikus anyagából ősszel lesz Budapesten kiállítás, míg Rechnitzer Jánosnak ugyancsak a MADI felé orientálódó gyűjteményéről most jelent meg kiadvány, és Rechnitzer évek óta non-profit kiállítóhelyet is működtet Győrött, rendszeres külföldi kiállítókkal. A Párizsban elhunyt Pán Imre és fia, a budapesti belsőépítész Mezei Gábor kétgenerációs kollekciónak éppen most látható már a második kiállítás. E sokféle ambíció esztétikailag közös nevezője elsősorban valahol a konstruktív és a szurrealista művészet táján kereshető, vagyis ezek a gyűjtemények nyilvános bemutatás, alapos szakmai feldolgozás esetén szerves egységet alkothat-

nak, hitelesen kapcsolódva az irányzatok magyar variációihoz, és ezzel külföldön is szemléletesen helyzetbe hozva a magyar művészetet.

A nagy közgyűjtemények közül a budapesti és a pécsi Vasarely Múzeum is ide társítható; a Szépművészeti Múzeum grafikai anyagában a nagyközönség előtti ismeretlenségéhez képest jelentős modern és kortárs külföldi és emigráns magyar anyag található. A huszadik és huszonegyedik századi profilját határozottan erősíteni szándékozó múzeum most szeretne kisplasztikákat vásárolni Marghescu Mária gyűjteményéből (Chillida, Tápies), aki Hannoverben működött galériát Budapestre visszaköltözése előtt, és kollekciónak bemutatása (1999) kapcsán már számos munkát adott el, illetve ajándékozott a múzeumnak. A főleg az informel köré szerveződő kollekciónak méltatlanul nem ismert magyarok – például a Franciaországban élő Bér János – és Pierre Alechinskytől Günther Ueckerig terjedő rangos külföldi művészek alkotásai találhatóak meg. Bár a többség itt is grafikai mű, a területének legjobb német képviselői közé tartozó Gerhard Hoehme absztrakt Etna-kompozíciója (1981) nagyméretű, reprezentatív darab; akár a Ludwig Múzeumban is helye lenne tartós letétként. A Marghescu-gyűjtemény plakát- és művészkiönyv része sem gyengébb (Hollán Sándortól Walter de Mariáig); bár megvalósulna ezek hazai közgyűjteménybe kerülése!

Miközben további gyűjtők stílusosan más irányokban építenek végre magyar anyaguk mellett nemzetközi egységeket is (Hunya Gábor, Gerő László, Horváth Béla, Szép Péter, illetve a legjelentősebb Somló–Spengler Gyűjtemény), az eddig említett, mégoly heterogén, de azért nagyvonalúan kapcsolódó gyűjtemények előnye, hogy kihagyásokkal, ugrásokkal, de legalább jelzésszerű történetiségben képesek elmesélni rokon művészeti áramlatok fejlődését az elmúlt évtizedeken át. És ez nagyon hiányzik idehaza. Nyilvános és tartós bemutatásuk, szakmai publikálásuk révén jobban lenne tanítható, a közönség számára bemutatható a második világháború óta eltelt időszak nemzetközi összefüggésrendszere.

Természetessé válna, hogy magyar és külhoni művészet együtt jelenik meg, hogy a művészetnek nem osztályozási kritériuma a nemzeti hovatartozás, és mesterséges dolog a magyar műveket egymással összezárn. Bár a Ludwig Múzeum feltehetően még sokáig a vezető egyetemes kortárs művészeti helyszín lesz idehaza, talán közben megszűnne a kétes büszkeség is, hogy ez „az egyetlen olyan múzeumunk, amely nemzetközi jelenkori anyagot is gyűjt”. Az elmúlt ötven év egyik legnagyobb művészeti negatívumát, a hazai művészet kiszakítását a nemzetközi folyamatokból, lehetne ezekkel a múzeumi, magángyűjteményi, alapítványi megoldásokkal lépésenként helyrehozni.

Somogyi Zsófia

## Miközben sétáltam...

### Szubjektív beszámoló a FRAC Lorraine-ról\*

„Art is just a demonstration, a Trojan horse for ideas.”<sup>1</sup>

■ Miközben sétáltam a Moselle partján, amely kettészeli Metz városát és néztem az őszbe forduló fákat, a katedrális alatt sűrűsödő várost, a hattyúkat a part mentén útban a Botanikus Kert felé, rájöttem, hogy egyre néptelenebb ösvényeken kanyargok... Mint kóborlásaim közben nem egyszer, azt vettem észre, hogy mintha mindez csak kulissza, segítség lenne – a bergsoni belső időt megtapasztalva merültem

<sup>1</sup> A művészet csak szemléltetés/illusztráció, trójai faló a gondolatok számára. Freddy Contreras/ Ceal Floyer, exhibition catalogue at The Showroom, London, 1995. Idézi a FRAC Lorraine weboldala a *Less is more* műcsoport bevezetőjében.

Isabelle Krieg

Schaumschauen, 2005. performance, tour du 49 NORD 6 EST Festival des Latitudes ■ Fotó: Isabelle Krieg



\* A szerző a Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesül.

saját gondolataimban –, a séta a folyóparton vezetett meditációként működött. Rezidens kurátorként ajándékba kaptam öt hétnyi lebegést, végtelen teret és időt: eloldódtak a hétköznapihoz kötő szálak. Ebben a „kiélesedett” állapotban ismerhettem meg a FRAC Lorraine intézményét, munkatársait, gyűjteményét és működési rendjét, illetve rajtuk keresztül a képviselt és követett célokat, gondolatokat. A FRAC-okat, melyekből majd minden régióban találunk egyet, az 1980-as évektől kezdve hozta létre a francia állam, azzal a céllal, hogy megszüntesse Párizs egyeduralmát a kortárs művészetek terén, valamint azért, hogy ezen intézmények által a helyi művészeti kezdeményezések, valamint az oktatás is megerősödjön.

A Lotaringia megyei kortárs művészeti múzeumot 1983-ban alapították, ám a nagyközönség számára egy évtizedig csak virtuálisan létezett: egyetlen funkcióját teljesítette csupán, a gyűjtést. Egy háromtagú bizottság preferenciáinak megfelelően ekkortájt kerültek például Sigmar Polke és Frank Stella alkotásai mellett helyi művészek munkái, valamint neves nemzetközi fotóművészek alkotásai a kollekcióba. Ez utóbbiak képezték a legjelentősebb részét a gyűjteménynek, mégpedig olyannyira, hogy felmerült az intézmény fotómúzeummá alakításának gondolata is. Ezt azonban az 1993 óta az igazgatói poszton dolgozó BÉATRICE JOSSE megakadályozta. Tevékenységének bevallott célja, hogy a gyűjtemény a lehető legszélesebb kortárs művészeti spektrumot ölelje fel, s juttassa el a lehető legszélesebb közönséghez. Ennek megfelelően arra is törekszik, hogy a jelenleg 230 művész közel 600 munkáját tartalmazó kollekcióban a nemek aránya egyensúlyba kerüljön; hogy minél több intézménnyel építsenek ki együttműködést – így például a környező (művészeti) iskolák diákjai rendszeresen tárlatvezetések, előadásokon vegyenek részt a múzeumban –; de az is de tartozik, hogy minél több művészeti ág kapjon teret a múzeumban. Ez utóbbinak nagy hagyománya van a FRAC Lorraine-ben: az intézmény ugyanis egészen 2004-ig, amíg „láthatatlan” múzeumként működött, külső helyszíneken, közterekben valósította meg a projekteiket – és éppen ezek járultak hozzá jelentős mértékben ahhoz, hogy végre saját helyre, Metz egyik legregibb, középkori épületébe költözhessenek.

Az említett specializálási szándék nem pusztán a gyűjtemény súlypontjából adódott – minden FRAC rendelkezik valamilyen profillal, legyen az építészet, design vagy festészet. A FRAC Lorraine, ha röviden akarjuk összegezni, a konceptuális és virtuális, de minden szempontból élő művészet felé mozdult el. Ezt részben a már említett intézménytörténet is inspirálta és befolyásolta: főként a történésként,

aktusként megvalósuló, fizikai formában kevésbé testet öltő műalkotásokkal volt lehetséges és praktikus dolgozniuk éveken át. A koncepció, a gondolat több síkon is megjelenik, nem csak a műalkotások szintjén, tehát nem pusztán a konceptuális művészet felelevenítéséről van szó. Hiszen ez utóbbi szellemisége, hiába köthető maga az „irányzat” egy „lezárult” művészettörténeti korszakhoz, a mai napig meghatározó, s ráadásul a változó technikai, virtuális, vizuális káoszban folyamatosan újraértelmeződik, s új értelmezéseket tesz lehetővé. A FRAC Lorraine-ben a gyűjtemény egésze is mint közös (egymással, a művésszel, a kurátorokkal folytatott) munka eredményeképpen kialakuló, és épp ezért folyamatosan változó *gondolat* jelenik meg (a gyűjtés mint koncepció-vezérelt tevékenység, a gyűjtemény, amely befejezhetetlen). Mindennek talán egyik legszimbolikusabb példája a *Hiányzó műalkotás* (MARIO GARCIA TORRES, *Untitled – Missing Piece*, 2005, változó méret), amely akár John Cage *4'33"* című darabjának vizuális párja lehetne. Tulajdonképpen nem meglepő, hogy a megformálást, „tárgyasulást” kerülő, koncepció-központú művészet ezt a végpontot is elérte: semmi más, csak a címke jelzi, hogy egy műalkotás aurájába kerültünk, a mű maga már csak a mű aurája, amelyet a gondolat terem meg. Nem az egyedi műtárgy egyedi aurája születik meg: a tárgy nélkül üresen hagyott hely a kortárs művészetről való elvont, de mindenkiben mégis egyedien létező ideát hívja elő. A fenti törekvéseknek megfelelően az utóbbi években egyre inkább nem-tárgyasult művek, koncepciók, (tánc-) performanszok bővítik a gyűjteményt, illetve viszonylag ritkábban rezidenciaprogramok is kurátorok részére: az ő gondolataik, a gyűjtemény kiváltotta reakcióik révén is épül-fejlődik-módosul az anyag. És így persze az intézmény maga is – hasonlóan egy műalkotáshoz, amelynek olvasata kontextustól, időtől függően változik – a meghatározó stabil mag (a végre megkapott épület, a profi és messzemenőig elkötelezett szakmai stáb, a meglévő, de folyamatosan bővülő gyűjtemény) körül folyamatosan (át)alakul. A művészekből, kurátorokból s az igazgatóból álló kuratórium olyan műalkotásokat választ elsősorban a gyűjteménybe, amelyeknek „nem csak van, hanem még folytatódik” is a története, azaz, minden újabb kiállítás alkalmával újra együtt kell dolgozni a művésszel, vagy minimum konzultálni kell vele, s a mű minden megvalósulása egyben újabb változatának is minősül.

A múzeum 2006-ban készült katalógusa – már a címében is – ezeket az elveket képviseli: *In/Visible. Collection Productions. FRAC Lorraine*. Nem tartalmazza és mutatja be az összes alkotást: rövid hely- és intézménytörténet, illetve 60 kulcsfontosságú műalkotás bemutatása mellett az igazgató statement-tanulmányát, illetve a

#### Ann Veronica Janssens

MUHKÁ, Anvers, 1997 / Metz, 2007, Collection Frac Lorraine © Ann Veronica Janssens





Králl Csaba

## Sajt, színház, fapapucs, avagy szabadság egyenes adásban\*

### LOW holland-flamand kultfeszt

➤ Trafó, MŰ Színház, Merlin, Budapest

➤ 2008. február 15 – március 12.

■ Inspiratív, sokrétű előadások, eredeti alkotók. Szinte sokkoló gondolati és formai szabadság. Páratlan kísérletező kedv. Többnyire üres tér, általában gyér eszközhasználat. A közönséggel jól kommunikáló, friss, laza szerkezetű darabok. Van konklúzió is: mindig, mindenből és mindenhol lehet színházat csinálni – nem mintha ezt eddig nem tudtuk volna, de sohasem mertük elképzelni.

A kortáránc és színház télutója a belga-holland-flamand kulturális „szentháromság” jegyében telt. A közel egy hónapig tartó LOW-fesztivált megelőzte ugyan ANDY DENEYS és a belga CIE GALOTHAR trafóbeli fellépése, de beleillett e sorba. „Alacsonyföld” magasra tette a léctet.

#### Apály, dagály, testszobrok

Andy Deneys a kontinens egyik leghaladóbb kortárs táncművészeti intézményében, a brüsszeli P.A.R.T.S.-ban végzett, és 2000-ben alapította meg saját társulatát, a Cie Galothart. Első egész estés koreográfiáját, a *Mudar* 2005-ben készítette. A darab két részből áll, közte néhány másodpercnyi – töprengő – sötétség. Az első rész hullámszó, végtelenített, apály-dagályszerű táncfolyam, a második – mozdulatlan testszobrokból mozgó testszobrokba átfolyó – koncentrált, plasztikus térformajáték. Körültekintően felépített zárótétele az első rész lüktető táncos áramlását hozza vissza újra, s ezzel mintegy egyberántja, és keretbe foglalja a formanyelvileg megosztott két „felvonást”. Az elsőben a mozgás, a másodikban

Andy Deneys, Cie Galothar

Mudar, 2005 ■ Fotó: Jókuti György



a mozdulatlanság részletgazdag monotóniája érvényesül. Az előadás a nézők részéről különleges tűrőképességet, az előadók részéről rendkívüli állóképességet követel. Nem véletlenül emlegetik Andy Deneys-t szakmai körökben félig komolyan, félig viccesen „gyilkos” koreográfusként. A darabot eredetileg négyen táncolják. A Trafóban sérülés miatt az első részben csak hárman szerepeltek (MARIANA GARZON GARCIA, VINCENZO CARTA és ANDY DENEYS), de nem támadt emiatt hiányérzetem. Deneys-nél tökéletesen mindegy, hogy férfiak vagy nők táncolnak. A jelmezek is erre játszanak. Az első részben férfiak és nők egyaránt lebegős, ujjatlan, tógyszerű „kombinét”, a másodikban hússzínű kisdzsiget viselnek, egyébként félmeztelenek. A nemi identitás felfüggesztése, kiiktatása olyannyira tudatos, hogy a néző a kezdeti homályban szinte fel sem fogja, kikkel áll szemben. Deneys nem női és férfiszerepekben, illetve nem személyiségekben gondolkodik. Számára a táncos egy kulcsra járó mechanikus szerkezet, egy gép, aki csupán arra való, hogy a lehető legpontosabban végrehajtsa utasításait. Színházát mégsem a lélektelenség, a rideg szeparáció, hanem egy-egy különleges hangulat, vizuális élmény megragadása jellemzi, amit odaadó részletességgel és bámulatos profizmussal talál a közönségnek. Hazai színpadon csak elvétve látni olyan összetett és kifinomult, ám a tánc elsőségét el nem vitató előadást, mint amilyen a Mudar. Ahol minden „alkatrész” (díszlet, jelmez, fény, zene) a biztonságos üzemelést, a rész a nagy egészet alázattal és odaadón szolgálja. Sammy Ben Yakoub feszülten pulzáló, élő zongorajátéka, ahogy egy-két hang „pörgetéséből” felvezeti ezt az áradó, elektronikus effekttekkel megtűzdelt grandiózus crescendót, ami egyébiránt saját szerzeménye; Jan Vercauteren finoman alkalmazkodó, mégis hangsúlyokkal teli fehér, alig meleg fényei; és az előadás puritán, ugyanakkor sejtelmes tere (a színlap nem jelöl díszlettervezőt), a püderszerű porral „behavazott” padló, melyen a táncosok lába leheletfinom nyomokat, ösvényeket hagy maga után... – szóval, mindez külön-külön is érték, de így együtt egészen kiváló.

Az első rész vizuálisan olyan, akár a pirkadat. A szintér fölött alig világító villanykörte. Ha kiguvad a szemünk, akkor sem látjuk rendesen, mi folyik a színpadon. Néhány sejtelmes figura elmosódó, lassú mozgása a bal hátsó szögletben.

\*

Andy Deneys és Cie Galothar: Mudar, Trafó, 2008. február Club Guy and Roni: Poetic Disasters, MU Színház, 2008. február 21–22.

Mette Ingvartsen: Manual Focus, 50/50, MU Színház, 2008. február 28–29.

Benjamin Verdonck (Toneelhuis): Wewillivestorm, Merlin, 2008. március 4–5.

Az expozíció igen hosszú: a fény nagyon lassan erősödik, ahogy a tánc is csak fokozatosan terjed ki a térben. Akár dagálykor a tenger hullámai, amint egyre beljebb nyaldossák a homokos partot. A szinkronmozgáson alapuló légies, lendületes szekvenciák hol előre nyomulnak, hol visszarendeződnek, de egyre nagyobb területet hódítanak meg a maguk számára. E szekvenciák tagolása egyszerű, mozgásvilága eredetien válogatott és összekapcsolt mozdulatokból áll. Szökkenések, forgások, kígyózó karmunka jellemzi, melyet időnként sarkos pózok, meglepő kiállások és irányváltások ellenpontosznak. A tetőponton a színtér közepén iszonyatos fényerejű reflektorerdő kezd a közönséggel szembevilágítani. Bántó és izgató egyszerre. A három táncalakra újra kivehetetlenné válik – indításként a sötétség, most a fény korlátozza a látásunkat. A vakító reflektorok szinte szétégetik az előtte forgoló testek látványát.

A második rész fölött ismét a villanykörte dereng. Pislákoló, fojtott fénye négy, gubóforma testszoborra vetül. „Vihar utáni csönd” – írják az alkotók. Teljes mozdulatlanság. Legalábbis annak látszik – merthogy a négy földhöz zsu-gorodó, androgün lény izomrostról izomrostra haladva folyamatosan változtatja a formáját. Elfolyó, amőbaszerű elmozdulásuk eleinte a talaj vonzásában marad. Aztán vertikálisan is megnyúlnak, de fel még nem állnak. Gyúrható, puhán anyagszerű, nemtelen, animális egyedek, amelyek az egyik plasztikus szoborformából a másikba merevednek. A beállítások a legapróbb részletekig kijátszottak. A figurák akár márványba faraghatók, bronzba önthetők is lehetnének. Egy szüntelenül módosuló, variálódó organikus „szoborpark”. Míg egyszer a statikus végpó-zok helyett, céltalanul futkorászó „rovarokkal” találjuk szembe magunkat. Végül a négy táncos egy tekervényes pozitúrából egyszerre löki magát talpra. Ebben a részben ekkor szólal meg először a zene, egészen halkán: gyönyörű, tiszta női hang nagyzenekarral, akár egy középkori himnusz. A táncosok ismét hullámszerűen kezdenek. Apály, dagály. A kör bezárult.

### **Fekete nyulak klubja**

Nem egy lazán zsebre vágható előadás a *Poetic Disasters* (Költői katasztrófák). Olyannyira széthúzza a színpadi megnyilatkozás kereteit, és oly töményen adagolja sorba fűzve a színházi műfajokat, hogy merészség dolgában messze túltesz a hozzá fölfogásban legközelebb álló hazai alternatív (tánc)színházi darabokon – akár Hód Adrienn, akár Szabó Réka és Tünet együttes munkáin.

A CLUB GUY AND RONI produkciója a posztdramatikus színház, a kortárs tánc és a showbiznisz határán kalandozik. Stílustörő és zabolátlan. Annyi szálon indul el, ahányfélén csak lehet: ugyanakkor ezek a szálak nemhogy



**Andy Deneys, Cie Galothar**  
Mudar, 2005 ■ Fotó: Jókuti György

az előadás másfél órája alatt, de talán még a végtelenben sem futnak össze. Miért is futnának! Amikor a *Poetic Disasters* ihletője a káoszelmélet, azaz: az előadás dekódolhatatlanságát nem hiányos tudásunk vagy pontatlan megfigyelésünk okozza, hanem maga a szerkezet. RONI HAVER és GUY WEIZMANN, a furfangos rendező-koreográfus kettős így aztán ügyesen ki is húzza a szőnyeget minden értelmezési kísérlet és kritikai megjegyzés alól – merjen bárki is dramaturgiai hiányosságot az előadás hibájául felróni.

Pedig épp erről van szó! A színház és a tánc műfaját váltogató *Poetic Disasters* ugyanis az alapkoncepció csúszik el. Mert legyen bármily mulatságos is a táncos IGOR PODSIADLY one man showja az egyre szürrealisztikusabb bukfeneket vető folytatásos szövegdaralmánnyal; legyen akár ironikus hangvételű is a csillámló aranypótlóban és hasított szoknyában lejtett latinós táncduett; legyenek bár csemegék az aktív táncosok által színészt is megszégyenítő profizmussal előadott spanyol sláger-imitációk és kiszámíthatók az illuzórikus szerepjátékok – a maga nemében mindegyik csak zárvány az előadás egészén belül.

Mint ahogy önmagáért való Ascon de Nijs színpadképe is: lilás fényben úszó nylon-lampionok, földig érő, kék zsinórfüggöny-fonatok, a falon villódzó neonnyúl, a tér közepén pianinó. A vadul izgága koreográfia ennek ellenére rutinosan belakja

**Club Guy and Roni**  
*Poetic Disaster*, Eva Puschenдорf, Igor Podsiadly ■ Fotó: Karel Zwaneveld



a színteret. A sokféleségen belül a legegységesebb részlet Heiner Goebbels muzsikája, hozzá fogható keresve sem találunk a kortárástánc-színpadon. Hangzása szerte-  
lenül bonyolult és kifejezetten drámai. Dramaturgiai funkciója könnyen olvasható  
(akár egy eredeti film zenéje), csak hogy ez szöges ellentéte annak az absztrakció-  
nak, amiből a tánc táplálkozik. Jóllehet a rendezetlen, történet nélküli találkozások-  
ból, kergetőzésekből formálódó koreográfia számos furcsa – önmagában érthető,  
ám a tánc összképe szempontjából értelmezhetetlen – gesztust is tartalmaz  
(groteszk pipiskedve járás, ujjrezgetés, szemkidüllesztés, csók). Mindez persze  
nem von le semmit az előadók (Roni Haver, Dunja Jovic, Eva Puschendorf, Yvonne  
Weschke, Jorge Morro, Peter Cseri) elismerésre méltó teljesítményéből, akik kivétel  
nélkül minden műfajban otthonosan mozognak.

Születhetne ebből (még) eredeti(bb) előadás, ha a rendezői kettős hidat verne az  
esetlegesen váltogatott formai egységek közé, és reflektálna egymásra a jele-  
neteket. Ami enélkül is biztosított: a stílusbeli tarkaság, és a laza, majdhogynem  
lyukacsos előadás-szerkezet: a szerepek átjárhatósága, a pihenőpadon töltött civil  
szünetek, a próbafolyamatra utaló ismétlések. No meg – utalásképp a zürzavaros,  
automatizált szövegre – a négy ágaskodva fülét hegyező, jókora fekete műanyag  
nyúl strázsaként az üres színpad szélén.

### Hátra arc!

Semmi hókuszpókusz. Üres tér, egysíkú világítás. Munka nélkül a díszlet- és jel-  
meztervező, a fővilágosító, a műszak. Három fiatal nő (MANON SANTKIN, KAJSA  
SANDSTROM, METTE INGVARSTEN) lép be a színpad mögül, mezítelenek. Pontosan  
huszonnégy perc múlva ugyanők, ugyanúgy távoznak. Civilként jönnek, civilként  
mennek. Itt előttünk a színpadon bújnak bele a szerepükbe. Most már jelmezük  
lesz a mezítelenség. Tarkójukra (!) gumiálcot húznak, amelyről ráncos, szottyadt  
öregember-tekintetek néznek ránk. A világ hirtelen kifoccamodik: az élethű, ám kissé  
deform férfifejekhez nekünk hátat álló, fiatal, széles csípőjű nőtestek tartoznak.  
Még nézni is kényelmetlen. Sőt, nézni igazán kényelmetlen: a három nőnek ugyanis  
nem kell semmi extrát tennie ahhoz, hogy színpadi mozgásuk végtelenül gnómnak,  
bizarrnak és végeredményben mulatságosnak ne tetsszen. Érzécsalódásunkat a  
„rossz helyre” felöltött maszkok okozzák. A színtér hátoldaláról nézve az előadás-  
ban nem találunk semmi meglepőt.

E szó szerint nyakatekert, androgün véglények a dán születésű METTE INGVARSTEN  
teremtményei. Arról persze szó sincs, hogy a brüsszeli P.A.R.T.S.-ban végzett és  
jelenleg is Brüsszelben élő koreográfus *Manual Focus* (2003) című darabjában fölta-  
lálta volna a spanyolviaszt – viszont látványosan, eredeti módon kapcsolt össze két  
önálló entitást a színpadon: az eredeti maszkhasználatot és az animális mozgást.

### Mette Ingvarsten

*Manual Focus*, 2003, Manon Santkin, Kajsa Sandstrom, Mette Ingvarsten ■ Fotó: Peter Lenaerts



Mette Ingvarsten

50/50, Mette Ingvarsten ■ Fotó: Peter Lenaerts

A három nő először gúliba rendeződve mint  
egy hatlábú őslény járkál, majd miután jelké-  
pes összetartozásuk felbomlik, ketrecbe zárt  
nagymacsaként lődörögnek. Lefeksznek,  
kinyújtóznak, feltápáskodnak, arrébb lófrálnak,  
meglökik a másikat, letelepednek mellé – egy-  
szóval vegetálnak, és ezt mind négykézláb;  
kétlábra csak az előadás végefelé merészkednek.  
De ekkor már a maszkoké a főszerep. Az első  
széksorokig osonva, szorosan összebújnak, majd  
apró fejbiccentésekkel értelmet kölcsönözve a  
nyomorúságos maszkoknak kitaróan gusztálják  
a közönséget.

Mette Ingvarsten a mezítelenség és szerep  
viszonyát kutatja az *50/50* című koreográfiában  
is. A ruhátlan, pőre test tiszta és őszinte, nem  
tud hazudni – állítja. Ellenben minden szerep  
eleve hazugság: testre öltött jelmez és maszk.  
Ingvarsten szólójában nem tesz mást, mint  
szembeállítja saját mezítelenségét bizonyos  
színpadi helyzetek – cirkusz, rockkoncert, ope-  
ra – legtipikusabb tömörített mozgássoraival.  
A bemutatott részletek közül a legviccesebb,  
amikor az izmos, szinte férfias testalkatú  
táncosnő hátsó felének minden porcikája  
mozog, remeg a cirkuszi dobpergésre, mikro le-  
nyomatát képezve a ritmusoknak. Ehhez képest



fel-alá rohangáló rockerként, vagy a Bajazzo-ária narancssárga paróka mögött arctalanná váló előadójaként, csak rég bevált recepteket volt képes újraközölni. Nyíltsága viszont arcpírító. Meztelenül jön ki még meghajolni is. Vagy ez még mindig egy szerep?

### Gyerekszoba

A matrózpólós, kölyökképző BENJAMIN VERDONCK egy nagyra nőtt gyermek. Játsszótér neki minden eldugott színházi kuckó – most éppenséggel a Merlin. Bolhapiaci játéka, ócska kacatjai, tárgyai, amivel telehordja a színpadot, a szemünk láttára válnak egy újraélt, újrajátszott, ám felnőttként is elgondolkodtató gyermeki létezés mágikus kellékeivé. Szegény(tárgy)színház romlatlan bájjal és gazdag képzelettel.

De vajon hiányozhat-e a gyermekbirodalomból a mindent szemmel tartó, óvó, felügyelő szülői tekintet? A világért sem. A Toneelhuis színházi társulás nemcsak a *Wewilllvestorm* című előadásban, hanem az életben is apából, fiúból és zenészbartól áll.

Az apa többnyire csak statisztál. Keresztbe font karral, a lehető leghétköznapibb pózban figyeli, amit a fia csinál. Néha beáll (szerep)játszani, vagy maga is játék(tárgy) lesz. A zenészbart hátát a falnak vetve időnként hangokat farigcsál az ismeretlen eredetű és rendeltetésű húropengetős kutyükből. Ki hitte volna, hogy a hólyagcirkusznak Flamandiában is élnek félig punk, félig rocker leszármazottai, rózsaszín krepp-papír tulipánnal a gallérukon?

A placcon szétterítve, járható ösvények partján, drótok, zsinórok szövevényében számunkra értéktelen limlomok, felmosórongyokkal letakarva. Káosznak tűnik, de nem az: elrendezésük csak látszólag véletlenszerű. A fiú mozgása, ahogy a tárgyak labirintusában ügyele, általában laza és természetes, helyenként azonban kiszámítottá, megrendezetté válik. Folyamatosan „dolgozik” a színpadon. Felemel valamit, áthelyez, beállít, megigazít, kitakar, betakar, a drótok, zsinórok segítségével működésbe hoz: önmagát szóra-koztatva játszik, ám ez a játék egyre inkább a kívülállók számára is jelentést hordoz. Szolid poénokra utazik, apró, alig felfogható, szellemképes meséket, történeteket ír. Elővesz egy zöld műanyagkannát, meglocsol vele egy fémládikányi színes papírvirágot, de mire az előadás véget ér, a csokor a vizet magába szívva lekonyul és megfeketedik. Piciny, fából készült motoros hajók és vitorlások versenyeznek és süllyednek el a sámlitengeren. Narancs- nap kél a pirinyó játékházak felett. Felmosórongy-kemencében kenyér sül. Piros, kopott focilabda véres fejet mintáz. Porcelán galamb turbékol, kitömött macska vakarja a fejét. Apró, felhúzható játékmadarak csivitelnek, ha felemelik róluk a papírdobozt. Verdonck nem akar a játék minden részletével gondolatot közölni, hisz a gyermeki léttől elvá-

laszthatatlanok a titkok, a nem megosztható rejtélyek. Az előadás a maga hihetetlen puritánságával mégis váratlan csodákra képes. Az elején az apa egy tojást nyújt át a fiának, aki a nadrágzsebébe csúsztatja, majd az előadás utolsó mozzanataként sértetlenül visszaadja neki. Verdonck ugyanilyen óvatosan bánik minden kezébe kerülő tárggyal. Csillogó tekintete árulkodik róla, mennyire kötődik hozzájuk. Olyan, mint ábrándos modellező, aki furcsa tárgyakat mozgat magába feledkezve egy gigantikus terepasztalon. Ez az alig észrevehető érzelmi kötődés azonban a mi kívülállásunkat is megszelídíti, a sok haszontalannak tetsző tárgy, értéktelen holmi számunkra is fontossá válik. A végtelenül egyszerű dolgoknak játékos súlya lesz. Amihez persze elengedhetetlen az a szemre kezdetleges, ám valójában igen bonyolult technicizáltság, a zsinórok, drótok és egyéb észrevétlen ketyerék használata, amivel Verdonck előcsalja a *Wewilllvestorm* beszédes képeit a hitvány tárgyakból. Ahhoz, hogy minden varázsütésre mozduljon, guruljon és lecsapjon, hajszálpontos beállítások kellenek. És a fiú nem hibázik. A görgős lovacska épp lehajtja fejét az agyába fúródó késpenge előtt, a reklámszatyor a magasból pont Verdonck fején landol, a konyhaasztal önmagától „megterül”.

Ezekre az apró varázslatokra egy komplex színházi üzemből talán már fel sem figyelünk. A Toneelhuis formáció előadása visszavezet az alapokhoz, az egyszerűség diadalához.



**Benjamin Verdonck – Toneelhuis**  
*Wewilllvestorm* ■ Fotó: Aknay Csaba, LOW holland-flamand kultfeszt



**Csontó Lajos**

*Közös nevező / Common Denominator*

● DORÓTTYA GALÉRIA  
www.ernstmuzeum.hu/dorottya  
Budapest V., Doróttya u. 8.  
2008. március 17–április 24.

**A magyar karikatúristák 1848–2007**

● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM  
www.karton.hu  
Budapest V., Alkotmány u. 18.  
2008. március 19–április 26.

**A külfönc bolygó – VLADVISZOCKIJ 2008**

● PETÓFI IRODALMI MÚZEUM  
www.pim.hu  
Budapest V., Károlyi M. u. 16.  
2008. január 12–április 30.

**Élettörténetek a pécsi Uránvárosból és a berlini Karl-Marx-Alee-ből**

● NGN GALÉRIA  
www.nagybalint.hu  
Budapest VI., Hajós 39.  
2008. április 2-től.

**Hecker Péter, Gerber Pál**

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

**Koncept koncepció, szemelvények / Concept conception, extracts**

● VASARELY MÚZEUM  
www.vasarely.tvn.hu  
www.osas.hu  
Budapest III., Szentlélek tér 6.  
2008. február 27–május 4.

**Megyik János**

● RAIFFEISEN GALÉRIA  
www.raiffeisen.hu  
Budapest V., Akadémia u. 6.  
2008. március 17–május 4.

**Ráth Géber Attila, Lukács József**

● BUDAPEST GALÉRIA  
KIÁLLÍTÓHÁZA  
www.budapestgaleria.hu  
Budapest III., Lajos u. 158.  
2008. április 4–május 4.

**Partíció – Intermédia öt kontinensről**

● MODEM  
www.modemart.hu  
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.  
2008. március 13–május 11.

**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., Andrássy út. 32.  
2008. március 28–május 16.

**Clemens von Wedemeyer**

*Otjესd / Távózs*  
● VIDEOSPACE BUDAPEST  
http://videospace.c3.hu/  
Budapest IX., Ráday u. 56.  
2008. március 29–május 16.

**Lipcse-jelenség / Leipzig Phenomenon**

● MÚCSARNOK  
www.mucsarnok.hu  
Budapest XIV., Hősök tere  
2008. március 27–május 18.

**Dobozvilág**

● VÁCZY PÉTER-GYŰJTEMÉNY  
www.artmuz.hu  
Cyőr, Nefejejcs köz 3.  
2008. március 21–május 25.

**Borsos Róbert**

*Babysitter*  
● PARK GALÉRIA  
www.mompark.hu  
Budapest XII., Alkotás u. 53.  
2008. március 19–június 15.

**Gulácsy Lajos**

● KOGART HÁZ  
www.kogart.hu  
Budapest VI., Andrássy út 112.  
2008. március 14–július 20.

**Réber László**

● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.  
2008. április 26–augusztus 3.

**KÜLFÖLD / EURÓPA****Ausztria**

**Maurizio Cattelan**  
● KUNSTHAUS BREGENZ  
www.kunsthauts-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.

**Optical and Spatial Investigations**

● FOTOGALERIE WIEN  
www.fotogalerie-wien.at  
BÉCS  
2008. április 1–április 30.

**COOP HIMMELB(L)AU**

*Beyond the Blue*  
● MAK  
www.mak.at  
BÉCS  
2008. december 12–május 12.

**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.

**Troublemakers – The Enfants Terribles of the Avant-Garde from Makart to Nitsch**

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ  
www.lentos.at  
LINZ  
2008. február 1–május 18.

**Pedro Cabrita Reis**

*True Gardens #6 (Graz)*  
● KUNSTHAUS GRAZ  
www.kunsthautsgraz.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 1.

**Carsten Höller**

● KUNSTHAUS BREGENZ  
www.kunsthauts-bregenz.at  
BREGENZ  
2008. április 12–június 1.

**Matthew Barney**

*DRAWING RESTRAINT*  
● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2008. március 7–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.kunsthautsgraz.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 seigneur 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 és Tomáš Svoboda**

*Shanghype*  
● FUTURA  
www.futuraproject.cz  
PRÁGA  
2008. február 24–május 4.

**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.

**Yang Zhenzhong**

● NIKOLAJ / COPENHAGEN CONTEMPORARY ART CENTER  
www.kunsthallennikolaj.dk  
KÖPPENHÁGA  
2008. február 23–május 12.

**Cézanne & Giacometti – Paths of Doubt**

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST  
www.louisiana.dk  
HUMLEBÆK  
2008. február 20–június 29.

**Finország****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****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  
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.

**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.

**Louise Bourgeois**

● CENTRE POMPIDOU  
www.centrepompidou.fr  
PÁRIZS  
2008. március 5–június 2.

**Patti Smith**

*Land 250*

**Andrea Branzi**

*Open Enclosures*  
● FONDATION CARTIER  
www.fondation.cartier.com  
PÁRIZS  
2008. március 28–június 22.

**Hollandia****Upcoming: Russian Legends, Folk Tales and Fairy Tales**

● GRONINGER MUSEUM  
www.groningermuseum.nl  
GRONINGEN  
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.

**Ruth van Beek**

*Reconstructions*  
● FOAM\_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM  
www.foam.nl  
AMSZTERDAM  
2008. február 29–április 9.

**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.

**A wonderful accident****– Dutch Association of Insurers Photography Prize**

● FOTOMUSEUM DEN HAAG  
www.fotomuseumdenhaag.com  
HAGA  
2008. március 28–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.

**Sarkis**

*Landscape Forever,*  
● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN  
www.boijmans.nl  
ROTTERDAM  
2008. február 16–május 25.

# STRABAG

## FESTÉSZETI DÍJ

### 2008

#### 1. DÍJAK

A STRABAG Zrt. 2008-ban tizenkettedik alkalommal adományoz képzőművészeti díjat festészeti alkotásokra.

Fődíj 1 000 000 Ft

4 alkotói támogatás egyenként 400 000 Ft

A díjak átadására a díjazott művek kiállításának megnyitóján kerül sor 2008. szeptember 11-én, csütörtökön, Budapesten a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban (1095 Budapest, Komor Marcell u.1.). A díjnyertesekről és műveikről a megnyitóra közös katalógus jelenik meg. A kiállítás október 12-ig tekinthető meg.

#### 2. PÁLYÁZATI FELTÉTELEK

A pályázaton azok a fiatal képzőművészek vehetnek részt, akik hivatásszerű alkotómunkát végeznek, és valamelyik képzőművészeti szakmai szervezetnek tagjai. A művészeti felsőoktatás graduális képzésében résztvevő hallgatók nem adhatják be munkáikat.

A pályázó csak olyan magyar állampolgár lehet, aki igazoltan 2008. június 10-ig nem tölti be a 40. életévét.

Minden művész 3 művet adhat be, melyek mérete egyenként nem haladhatja meg a 2 x 3 métert, 2006. után készültek és más kiállításon még nem voltak díjazva. Vásznonra készült számítógépes nyomatok nem vehetnek részt a pályázaton. Művekről készült fényképeket, diákat a rendezők nem fogadnak el.

A beadás és a visszazállítás kizárólag a beadó költségére és felelősségére történik.

A STRABAG Zrt. semmilyen felelősséget nem vállal a beadott alkotásokért.

A díjak elnyerése esetén is a pályázó tulajdonában maradnak a művek. A pályázó a beadással korlátlanul beleegyezik abba, hogy alkotásait térítésmentesen kiállítsák, lefényképezzék illetve a sajtóban, televízióban szerepeltessék.

Minden benyújtott munka hátoldalán fel kell tüntetni a művész nevét, továbbá a festmény címét, készítési évét, méretét és technikáját.

A STRABAG Zrt. korábbi festészeti pályázatainak díjazottak nem jelentkezhetnek.

#### 3. ZSÚRI

A STRABAG Zrt. 2008. évi festészeti díjának odaítélését szakmai zsűri végzi. A bizottságnak jogában áll egyes, vagy minden díj odaítélésétől elállni, ha a benyújtott munkák minősége nem megfelelő.

A zsűri tagjai:

Barbara BAUM művészettörténész

BENCSIK Barnabás művészettörténész

Dr. HEGYI Lóránd művészettörténész

KOVALOVSKY Márta művészettörténész

Dr. PETRÁNYI Zsolt művészettörténész

Wilhelm WEISS igazgató, STRABAG Kunstforum

#### 4. JOGI ÚT

Minden pályázat a jogi út kizárásával történik. A pályázó részvételével elismeri a zsűri döntését.

#### 5. BEADÁSI NYOMTATVÁNY

A STRABAG Zrt. titkárságán előzőleg is beszerezhető Petőfi Ágnes-től

1135 Budapest, Szegedi út 35–37., T.: (1) 270-8582, F.: (1) 270-8273

#### 6. BEADÁSI HATÁRIDŐ

**A műveket kizárólag 2008. június 10–11-én (kedden, szerdán) 10 és 15 óra között lehet beadni, személyesen, vagy szállítványozóval elküldeni.**

#### 7. BEADÁS HELYE

STRABAG Zrt., 1135 Budapest, Szegedi út 35–37.

#### 8. ÉRTEŚÍTÉS

A rendezők a zsűri döntéséről június 12-én, pénteken *csak a díjazottaknak* küldenek táviratilag értesítést.

**A nem díjazott művek visszaadása kizárólag június 13-án, (pénteken) 10 és 15 óra között történik.**

A munkák tárolására és becsomagolására a szervezőknek nincs lehetőségük.

# LÉNA ROSELLI GALLERY

www.lenaroselligallery.com

ÚJ KOR TÁRS



a Palme Házban március 30-ig. Városliget, Olof Palme Sétány 1.



Kovács Lola: Kis-kristály koponya

Budapesti  
Tavaszi  
Fesztivál

08

március 14-30.



MINISZTERELNökség  
BUDAPEST



MINISZTERELNökség  
KULTURÁISÁGI  
TUDOMÁNYOK ÉS  
KÖZNEVELÉS



Instituto  
Cervantes

EastEuroCo  
EXECUTIVE SEARCH GROUP

BUDAPEST - BUDAPESTI - BUDAPESTI  
KÖZVETLEN - BUDAPESTI - BUDAPESTI

LÉNA ROSELLI KFT.



1139 Budapest, Királyi u. 1-5.  
www.daymedhospital.hu  
e-mail: info@daymedhospital.hu