

k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó í r a t ▣ B u d a p e s t

Balkon

2008_4



ISSN 1216-8890 880 Ft

08004



MAGYARORSZÁG

Munkácsi Márton (1896–1963)

Fotográfák / Photographs

● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2008. február 26 – március 21.

Ernszt András

● HATTYŰHÁZ GALÉRIA
www.kozelites.net
Pécs, Király u. 15.
2008. március 13 – március 30.

Langer Klára (1912–1973), Sándor Zsuzsa (1923–1969)

Íróportrék

● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2008. március 5-től

Jó napot Schönberg úr!

● PARTHENON-FRÍZ TEREM – EPRESKERT (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. április 2 – április 10.

Roskó Gábor

„*RGGR 50*”
● RÁDAY GALÉRIA
www.raday-galeria.hu
Budapest IX., Ráday u. 8.
2008. március 26 – április 16.

Csontó Lajos, Csurka Eszter, Kamen Stoyanov

Átjárás
● INDA GALÉRIA
www.indagaleria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. március 26 – április 18.

Szmadám György

● FORRÁS GALÉRIA
www.forrasgaleria.hu
Budapest VI., Teréz krt. 9.
2008. április 3 – április 19.

Ötvös Zoltán

Zárvány
● FÉSZEK GALÉRIA – HERMAN TEREM
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2008. április 1 – április 25.

DEZERTŐR

● CSEPEL GALÉRIA
Budapest XXI., Csete Balázs u. 13.
2008. április 3 – április 25.

Société Réaliste

CULTURE STATES
● LABOR
http://labor.c3.hu
www.societerealiste.net
Budapest V., Képiró u. 6.
2008. április 4 – április 25.

„ÁGESCHEGADRÄ”

● AULA (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
Budapest VI., Andrássy út 69-71.
● PARTHENON-FRÍZ TEREM – EPRESKERT (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. április 15 – április 25.

100 éves a Nyugat

● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2008. március 27 – április 27.

Menyhárt Tamás

Pofátlan önarckép
● BOULEVARDÉSBBREZSNYEV GALÉRIA
www.bb galeria.hu
Budapest VI., Király u. 46.
2008. április 1 – április 27.

Kavecsánszki Gyula

● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. március 27 – április 27.

Bullás József

● HATTYŰHÁZ GALÉRIA
www.kozelites.net
Pécs, Király u. 15.
2008. április 10 – április 28.

Belsőépítészet tükré

● NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZ GALÉRIÁJA
Budapest I., Színház u. 1-3.
2008. április 1 – április 30.

Face Lifting

● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. április 9 – április 30.

Gábor Imre

Új munkák
● ARTUS STÚDIÓ
www.artus.hu
Budapest XI., Sztregova u. 7.
2008. április 11 – április 30.

Pauer Gyula

Pseudo in Berlin
● SYMBOL ART GALÉRIA
www.symbolbudapest.hu
Budapest III., Bécsi út 56.
2008. április 15 – április 30.

Palkó Tibor

Édes tér
● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. április 2 – május 2.

Lakások /lakosok – Élettörténetek a pécsi Uránvárosból és a berlini Karl-Marx-Alée-ből

● N6N GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. április 2 – április 21.

Koronczi Endre

Kikényszerített vallomás
● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. április 15 – május 2.

Weininger Andor színpadai / The Stages of Andor

Weininger
● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. április 9 – május 3.

Eerie-T

Third Eye Tricknology
● CHINESE CHARACTERS CONTEMPORARY ART SPACE
www.vittula.hu/cas/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. április 22 – május 3.

Rácmolnár Sándor

Street Art, avagy a Kortárs Népművészet SZIKO
Spiro_video
● LIGHTBOX
http://www.radarart.com
Budapest IX., Ráday u. 8.
2008. április 3 – május 4.

Aby Warburg

Mnemosyne Atlasz
● CENTRÁLIS GALÉRIA
www.osaarchivum.org
Budapest Arany J. u. 32.
2008. április 4 – május 4.

Váci Új Szalon művészei

KÖTELÉK
● MAGYAR KÉPZŐ- ÉS IPARMŰVÉSZET SZÖVETSÉGÉNEK SZÉKHÁZA
Budapest VI., Andrássy út 6.
2008. április 10 – május 4.

Frame up – Magyar képregény kiállítás

● HOLDUDVAR GALÉRIA
www.holdudvar.net
www.karton.hu
Budapest, Margitsziget
2008. április 19 – május 6.

MAOE támogatottak 2007: fotó-, ipar- és képzőművészek

● MILLENIUM SZALON
Budapest XIV., Olof P. sétány 1.
2008. április 23 – május 7.

Rékassy Eszter

● KERT GALÉRIA (SZOLNOKI MŰVÉSZTELEP)
Szolnok, Gutenberg tér 12/12.
2008. április 11 – május 7.

Káldi Katalin

● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2008. március 25 – május 9.

„Ikon” – festmények / Kozák Gábor gyűjteménye

● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marcsi.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2008. április 15 – május 9.

Helényi Tibor

Hajnali ájrátat
● ÜJLIPÓTVÁROSI KLUB-GALÉRIA
www.ujlipotvarosiklubgaleria.com
Budapest XIII., Tátra u. 20/B.
2008. április 23 – május 9.

Samu Géza

● PARTHENON-FRÍZ TEREM – EPRESKERT (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. április 29 – május 10.

Miklós Hajnal, Pap Gitta

● DUNA GALÉRIA
Budapest XIII., Pannónia u. 95.
2008. április 23 – május 11.

Partió – Intermédia öt kontinensről

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

Varga Ferenc

Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó késztetés megtagadására
● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
www.deakgyujtemeny.hu
Székesfehérvár, Oskola u. 10.
2008. március 28 – 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.dovinalgaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2008. március 21 – május 13.

Szikora Tamás

● ART 9 GALÉRIA
Budapest, IX, Ráday u. 47.
2008. április 23 – május 13.

Szatmári Gergely

Conventional
● PONTON GALÉRIA
www.mome.hu
Budapest I., Batthyány u. 65.
2008. április 17 – május 14.

Katona Zoltán

Fények és árnyak
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. április 23 – május 14.

Horváth Gábor

Slide
● MŰ-VÉSZ PINCE
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2008. április 25 – május 14.

Gaál András, Krzysztof Gliszczynski

PÁRbeszéd 2 – A festmény evolúciója
● PLÁTÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2008. március 28 – május 16.

Clemens von Wedemeyer

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

Egyed László

Rajzok 2007–2008
● ÁRKÁD GALÉRIA
Budapest VII., Rákóczi út 30.
2008. április 10 – május 16.

Hegedűs 2 László

MELLÉSRÖNTGENKÉPEK
● RÁDAY GALÉRIA
www.raday-galeria.hu
Budapest IX., Ráday u. 8.
2008. április 17 – május 16.

Moholy-Nagy László

Fotográfák / Photographs
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2008. április 22 – május 16.

Nagy Sára

● FÉSZEK GALÉRIA – HERMAN TEREM
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2008. április 22 – május 17.

Lípcse-jelenség / Leipzig Phenomenon

● MŰCSARNOK
www.mucsnarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. március 27 – május 18.

Gyenis Tibor

Külön Ünnepe
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2008. április 22 – május 18.

Gábor Enikő

Halikon
● ÓBUDAI PINCEGALÉRIA
Budapest III., Fő tér 1.
(Zichy-kastély)
2008. április 22 – május 18.

Koncz + Dusa

● NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZ GALÉRIÁJA
Budapest, I., Színház u. 1-3.
2008. április 27 – május 18.

Szabics Ágnes

Fuga
● MODEM – BELSŐ KERT
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. április 18 – május 18.

Ámos Imre (1907–1944) grafikái atz Antal–Lusztig gyűjteményéből

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. április 18 – május 18.

Szépfalvi Ágnes

Áramlás
● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. április 24 – május 18.

Vető János

NahTe 14 videohaiku és más elektrofirók
● PIXEL GALÉRIA – C ÉPÜLET (JÖVŐ HÁZA)
www.jovohaza.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. április 22 – május 19.

Gallusz Gyöngyi

„*Csendes lépés” az extra dimenziókban*
● GALÉRIA IX
www.rezkarc.hu
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. május 16 – május 19.

Lőrincz Tamás

● ST.ART GALÉRIA
www.startgaleria.hu
Budapest V., Vármegye u. 7.
2008. április 21 – május 22.

Kupcsik Adrián

Felnőttkori önarckép
● LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
2008. április 24 – május 22.

Csurka Eszter

Homage
● K. PETRYS HÁZ
www.petrys.hu
Budapest VIII., Horánszky u. 13.
2008. április 22 – május 23.

Gilly Tamás, Piars Tomasz

IN VIVO
● INDA GALÉRIA
www.indagaleria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. április 24 – május 23.

Gintaras Makarevičius, Ciprian Muresan, Jiří Skála

Emlékmű a változásnak, Töredék # 6, a munka napja
● LABOR
http://labor.c3.hu
Budapest V., Képiró u. 6.
2008. április 29 – május 23.

Gajzágó Donáta

Légifolyósó
● FÉSZEK GALÉRIA – HERMAN TEREM
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2008. április 29 – május 23.

Braun András

Szemtől-szembe, órától-órára / Eye for eye, hour for hour
● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2008. április 17 – május 24.

Mulasics László

A ’90-es évek
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfok u. 14
● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfok u. 11
2008. április 24 – május 24.

Oscar Niemeyer

● KÉVÉS STÚDIÓ GALÉRIA
Budapest VIII., Baross u. 131.
2008. április 24-től

Joseph Heer (Ausztria), Mimo Roselli (Olaszország)

● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2008. április 18 – május 25.

Lakás a városban.

Mai lakóépületek Helsinkiben és környékén
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2008. április 24 – május 25.

Dobozvilág

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

KIUTAK 2008 – Utazó propaganda-kiállítás

● MOSONI-DUNA ÁRTERE
Győr, Révfalu
2008. április 27-től

Szentgyörgyi József

Szín-dráma
● HAMILTON TÖZSDEÜGYNÖKSÉG AULÁJA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
2008. május 5 – május 29.

Robert Watts

Flux Med
● ARTPOOL 60
www.artpool.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 60.
2008. április 16 – május 30.

Mara Mattuschka

Prima vera icona
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2008. április 3 – május 31.

Nádler István

„*függőleges... | ...vertical...*”
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. április 11 – június 1.

Fluxus East – Fluxus hálózatok Közép-Kelet-Európában

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. április 18 – június 1.

Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren / IMPEX – a KÖNYV

● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2008. április 22 – június 1.

Helyreigazitás

A Balkon előző (2008/3) számában megjelent Artur Żmijewskivel kapcsolatos két szöveg illusztrációi közül, a 29. és a 30. oldalon az *Éneklecke* (2001), valamint a 31. oldalon az *Ők* (2007) című videók két-két képkockáját a Foksal Galéria (Varsó) engedélyével, és szíves hozzájárulásával közzétűtük.



Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Iván

elnivan@yahoo.com

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:

590–,Ft

Árusítási ár:

880–,Ft

Összevont szám ára:

1080–,Ft

Kiadja és terjeszti a

Poligráf Könyvkiadó



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

Felelős kiadó:

Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a

Mester Nyomdában

Levélcím:

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

E-mail: balkon@c3.hu

2008_4

2

Hámos Gusztáv & Katja Pratschke

Mozog vagy nem mozog, ez itt a kérdés!

7

Peternák Miklós

Mozit gondolni Hámos Gusztáv: A sziget fele nem félsziget (Átkeles életrajzi és földrajzi határokon 1980–2008)

9

Szántó Ildikó

A szemlencsén innen és túl ▢ Heinz Emigholz: Die Basis des Make-Up

12

Bak Árpád

Taryn Simon, a sztalker

15

Csatlós Judit

A globalitás geográfiája ▢ Graeme Miller: Potyautasok

19

Hermann Veronika

Jelet adok a gépnek ▢ Folyamatok – művészvideók

22

Hermann Veronika

Tettenn ért elmélet ▢ Láthatósági viszonyok / Visibility Works (LOW Holland–Flamand Kultfeszt)

24

Pallag Márta

Élan vital ▢ Csutoros Sándor (1942–1989) emlékkiállítás

27

Kókai Károly

Matthew Barney: Drawing Restraint

31

Szabó-Székely Ármin

VEEJAYING ▢ Zenei fölэфestés

34

Frazon Zsófia

Emlékképek és vágyképek tervvárosai: idegenség és otthonosság ▢ Stalking Utopia. A város nyomában Lakások, lakosok ▢ Élettörténetek a pécsi Uránvárosból és a berlini Karl-Marx-Allee-ből

39

Lajta Gábor

Molnár Sándor: A festészet tanítása című könyvéről

42

Upor László

Nagyszerű kicsinyítés, avagy a lesifotós nehéz élete Káldor Edit: Point Blank – (LOW Holland–Flamand Kultfeszt)

Hámos Gusztáv & Katja Pratschke

Mozog vagy nem mozog, ez itt a kérdés!

Néhány évvel ezelőtt az az ötletünk támadt, hogy egy szerelem történetét meséljük el, melynek keretében két férfi elveszti a fejét. A fejek visszakerülnek – de sajnálatos módon felcserélve – a testekre.

Az a kérdés merült fel, hogy miképp lehet ezt a fantasztikus történetet mozgóképekkel elmesélni? Mi a különbség a fotó állóképe és a mozi mozgóképe között? Mi történik a fényképpel, ha a kinematográfia kontextusába kerül?

Mennyi mozgásra van szüksége egy kinematográfiai képnek?

Raymond Bellour „Le spectateur pensif” (*Az (el)gondolkozó néző*) című írásában leírja azt a határvonalat, amelyet Roland Barth húzott a mozi és a fotó között.

„Egyrészt a mozgás jelenidejűsége; a jelenlét (Präsenz).

másrészt a mozdulatlanság, a múlt, egyfajta távollét (Absenz).

Egyrészt az illúzió elfogadása,

másrészt a hallucináció keresése.

Egyrészt egy kép, ami elillan, elszökik, menekülésébe azonban beavat bennünket;

másrészt egy kép, ami teljesen odaadja magát, miközben az embert kisajátítja.

Egyrészt egy idő, ami az életet megduplázza,

másrészt az idő visszatérése, amely véget ér amikor a halálba ütközik.”¹

Hámos Gusztáv & Katja Pratschke

Rien ne va plus, 2005



A fotó- és filmképek rokonságától és idegen-ségétől inspirálva úgy döntöttünk, hogy a *Fremdkörper* (idegen fejek/elcserélt testek) című filmünket (D, 2002) fotófilmként fogjuk megvalósítani (azért kerültek bele mozgóképek is), úgy, hogy a mozgóképeket jól láthatóan elhatároljuk a mozdulatlan állóképektől. A határvonalat a főszereplők teste, pontosabban a testet burkoló bőr határozza meg. A film kívülről-belülről elmond egy szerelmi történetet. „Kívülről” érzelmekkel feltöltött, megrendezett állóképekkel, „belülről” pedig az érzelmek biokémiáját absztrakt mozgóképekkel jelenítettük meg. Ezzel elválasztottuk a „külsőt” a „belsőitől”, a mozgót a nem mozgó képektől. Két olyan világot mutatunk, amelyek egymással közvetlen kapcsolatban állnak, mégsem pillanthatják meg egymást. A szereplők teste, illetve bőrfelülete ennek a két világnak az interfésze (kapcsolódási pontja). Bár Jan és Jon közös szerelmének története Truffaut *Jules és Jim*-jére emlékeztet, a szemléletes elbeszélés aktuális reflexió a genetikáról és az emberi identitásról. Jan és Jon bizonyos értelemben úgy viszonyulnak egymáshoz, mint ahogy a film viszonyul a fotográfiához. „A két ifjú barátsága én- és enyémérzéseik egymás felé törekvő különbségein alapult. A megtestesülés elkülönülést okoz. Az elkülönülés különbséget okoz, a különbség összehasonlítást okoz, az összehasonlítás nyugtalanságot okoz, a nyugtalanság csodálkozást okoz, a csodálkozás csodálatot okoz, a csodálat pedig csere és egyesülés utáni vágyat.” (Idézet az *Elcserélt fejek* című Thomas Mann novellából, ami a *Fremdkörper* bázisát is képezi.) A film és a fotográfia rokon médiák. Mindkettő a valóságban található fény képét kopírozza valamilyen hordozóra. A legszembeötlőbb különbség a két felvételi módszer között a mozgás. Megállapítjuk, hogy a filmkamerában programozott idő lakozik (többnyire másodper-



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Rien ne va plus, 2005

cenként 24 kép), minek következtében pillanatfelvételei tetszőlegesen lesznek. A filmfelvevőgépet egy meghatározott pillanatban bekapcsoljuk, például a rendező vezényszavára („felvétel indul!”), és onnantól fogva az apparátus saját tetszése szerint fogja a képeket rögzíteni. Az operatőr nem tudja többé befolyásolni, hogy mely képek legyenek felvéve és melyek maradjanak ki. Gyakran előfordul, hogy egy mozgóképszekvenciában hiába keressük egy bizonyos mozzanat képét, pedig az a valóságban megtörtént. Ez a nem rögzített pillanatkép két másik rögzített pillanatkép között van. A keresett képet nem sikerült fölvenni. Ezzel szemben fényképezőgépünkkel általában egy konkrét pillanatot akarunk rögzíteni. A fényképész egy meghatározott momentumra koncentrál, és akkor nyomja meg a gombot, amikor azt a meghatározott képet látni véli.

Mozgás vagy mozdulatlanság **Élet vagy halál**

A „mozog vagy nem mozog” kérdés jobb megközelítésének érdekében próbáljuk meg a fent említett Bellour idézetet interpretálni.

1.

„Egyrészt a mozgás jelenidejűsége; a jelen/ét (Präsenz).

Másrészt a mozdulatlanság, a múlt, egyfajta távollét (Absenz).”

A mozgás a filmen egyrészt jelenidejű, másrészt múltat mutat. Tudhatjuk, hogy egy fölvetett képszekvenciával van dolgunk, ami *jelen*-leg a szemünk láttára fut, és mégis az a benyomásunk, mintha éppen most történne. Másrészt a fotó egy mozdulatlan kép. A fény egy olyan képe, ami de facto nem mozog, amit kézbe vehetünk, s így látjuk rajta, hogy ez csak valami múltbéli dolgot jelenthet. A mozgóképet tehát jelennek, az állóképet pedig múltnak tekintjük. A Bellour által említett távollét (Absenz) az, ami elmúlt, a fotó az elmúltat mutatja.

2.,

Egyrészt az illúzió elfogadása, másrészt a hallucináció keresése.

Mindkét fajta *fény*-képet, a mozgót és a mozdulatlant is az illúzió médiumának tekinthetjük (hiszen szigorú értelemben véve nem az van rajtuk amit látunk). A mozgókép viszont az illúzió komplexebb elfogadását követeli meg, hiszen a kép nem mozog igazán. Másrészt a fotó a ténszerűség látszatát kelti. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a fotó egy darab igazság. Ez az érzés akkor válik illúzióvá, amikor a fotó igazi természetét megértjük. Ha alaposan megnézünk egy fényképet, akkor feltűnik, hogy mi minden

hiányzik róla, illetve, hogy mi minden maradt a fotó körül *off*-ban (abszencia).

A valóságot nem a fényképből tudjuk meg, hanem mi magunk gondoljuk azt. A fotó csak előhívja a valósággal szerzett s az agyunkban tárolt tapasztalatunkat.

A fotó valóságtartalma illúzió, játék érzékeinkkel. Érzéki csalódás, amelynél magunk is elfogadjuk az illúziót, „szándékosan” megtévesztve saját magunkat.

Azt mondjuk magunknak: „igen! Ez így volt.”

Mert szilárdan hinni *akarunk* abban, hogy a kép a valóság, hiszen tudjuk, hogy a fényképen egy régen elillant fény lenyomata látható.

A moziban viszont hajlamosak vagyunk a hallucináció keresésére, amit a játékfilmek fikciói nyújtanak nekünk.

3.

„Egyrészt egy kép, ami elillan, elszökik, menekülésbe azonban beavat bennünket; másrészt egy kép, ami teljesen odaadja magát, miközben az embert kisajátítja.”

Nekem úgy tűnik, hogy az univerzum összes képe egyfolytában szökésben van. Ebből a tengernyi megfutamodott képből azokat fogjuk meglátni, amelyeket sikerül valamelyik apparátusunkkal elkapni. Addig, amíg a kép mozgását minden további nélkül követni tudjuk, úgy érezhetjük, hogy menekülésének részesei vagyunk. De minél hevesebben mozog az a kép, annál kevésbé tudjuk megragadni őket. Minél agresszívebben zúdulnak rám, annál inkább szorongatott helyzetbe kerülök, úgyhogy legszívesebben magam is menekülnék.

„...másrészt egy kép, ami teljesen odaadja magát”

– ez csak olyan kép lehet, amely közrefog vagy bekeretez mindent, ami a képen van. Ez a kép úgy sajátít ki bennünket, hogy az emlékképünk helyére telepszik.

4.

„Egyrészt egy idő, ami az életet megduplázza, másrészt az idő visszatérése, amely véget ér, amikor a halálba ütközik.”

Az idő szerintem éppen úgy megtalálható a mozgóképen, mint az állóképen. Ez az idő pedig nem más, mint az úgynevezett záridő. A filmkamera esetében másodpercenként 24 kép, ami 1/48 másodpercet jelent.

A fényképezőgép esetében a záridő relatív, szabadon választható a fény mennyisége és a film fényérzékenysége függvényében.

Meg lehet-e duplázni az idővel az életet?

Azt hiszem, hogy még filmidővel sem lehet.

Filmmel ki lehet kopírozni az életből a fényt.

Az életből valamit le lehet képezni. Ez a kép egy olyan kópia, melynek eredetije elenyészett abban a pillanatban, amikor a kép készült.

Az eredetije, az élet maga egyelőre nem duplázható. Csak a fény kópiája duplázható, a végtelenségig sokszorosítható, akár analóg, akár digitális eszközökkel.

A lefilmezett élet ahelyett, hogy megduplázná, inkább megfelel az ember élet-idejét.

A lefilmezett élet legalább kétszer annyi időt vesz igénybe, mint a le nem filmezett élet. Azt az időt ugyanis, amit arra használtunk fel, hogy megéljünk valamit, még egyszer elő kell teremtenünk, hogy az arról készült filmet megnézzük.

És még egyszer „...másképp az idő visszatérése, amely véget ér, amikor a halálba ütközik.”

Mit jelent az, hogy az idő visszatérése? Az az idő lenne az, amelyik a mi emlékeztünkbe visszatér, amikor rápillantunk egy fényképre?

Igaz az, hogy az idő úgy fejeződik be, hogy a halálba ütközik?

Az idő nem tud befejeződni, hisz el sem kezdődött, meghalni sem tud, mert nem él.

A halál viszont Bazin szerint az idő győzelmét hirdeti az élet fölött. Tehát az idő győz az élet fölött ahelyett, hogy a halálba ütközve befejeződik.

A fénykép nem tudja az életet megduplázni. A filmre rá lehet ugyan kopírozni az életből vett fényt, de attól az élet még nem fog megduplázódni. Az élet valószínűleg befejeződik, amikor a halálba ütközik, vagy még inkább akkor fejeződik be, amikor a halál ütközik az életbe. És így végződik minden ember életideje. A halottak feloszlanak ugyan, de nem öregednek. Egy halott kora a halála pillanatában örökre meg lesz határozva. Az idő egyéni érzékelése szintén akkor végződik, amikor a halál az életbe ütközik.

„A mozi szakadatlanul a halállal foglalkozik” – állítja Bitomsky Hartmut, *A mozi és a halál* című filmjében (D, 1988). „Úgy tűnik, hogy a mozi (...) fő témája a halál, az öldöklés és a haldoklás. A halál úgyszólván a mozi fő axiómája. A fotográfiát és a filmet gyakran tekintik a halál médiumának.”

Második fotófilmünk, a *Rien ne va plus* (D, 2005) egy diplomatafeleség és egy azerbajdzsán menekült történetét meséli el, akik egyidőben lelnek erőszakos halált. Így a túlvilágon találkoznak egymással először, a „tükrök mögötti” paralell világban, ahol egymásba szeretnek. A legfelsőbb ítélőszéken a legfelsőbb úr megállapítja, hogy egymásnak vannak teremtve. A sors óráját sietve visszaállítják arra az időpontra, amikor Igor és Kah asszony életüket veszítették. Kapnak még egy lehetőséget, hogy elkerüljék a halált.

–(Film)–

A film Jean-Paul Sartre „Les jeux sont faits” (A játéknak vége) című forgatókönyvének alapszik.⁹ Filmes értelmezésünkhöz Alain Robbe-Grillet és Alain Resnais filmje, a „L' Anneé dernière à Marienbad” (Tavaly marienbadban) (F, I, 1960) adott útmutatást. A menekültek világa Akira Kurosava *Rashomon*-jához (A vihar kapujában, J, 1950) kapcsolódik.

A *Rien ne va plus*-ben mindenki körbe-körbe jár. A szereplők csak nagy nehézségek árán tudnak végzetük kötelékéből kiszabadulni – sorsukon akár egy kicsit is változtatni. S ha sikerül is nekik, nem tudhatják, hogy a sors változása miként hat a velük közös szociális hálóban vergődő többiekre.



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Rien ne va plus, 2005

Az elbeszélés egy határterületen, Kelet és Nyugat között játszódik, bent és kint, az evilágon és a túlvilágon, a tükör előtt és mögött, s az életrajzi és földrajzi határok fáradságos legyőzését taglalja.

A *Rien ne va plus*-vel egyfajta „időkristály”¹⁰ formájú emlékművet akartunk fölállítani. Nem csak egy finomra csiszolt kristálystruktúra érdekelt bennünket, amely csak az „avatott szemeknek” szólt volna, hanem a fénynek egy olyanfajta törése, amely különböző világokat egymás mellett – sőt egymásba vetítve – képes megmutatni. Az „idő egésze” érdekelt, az, hogy egyetlen időtartamban, egyszerre lássunk különböző eseményeket, amelyek hasonlóak egymáshoz, amelyek szüntelenül ismétlődnek, mind ezen, mind a túlvilágon. Elképzeltük, hogy ugyanannak a történetnek egyidejűleg különböző variációi történhetnek meg.

Ezzel az történettel az elgondolhatóság és kivitelezhetőség határán járunk. Éppen az érzékek ilyen túlerőltetése, bizonyos fokig pedig a központi alakok érzékeinek túlterhelése ragadta meg a képzeletünket, amikor a történetet terveztük. A film címe, *Rien ne va plus* magyarul szó szerint „semmi se megy többé”,¹² amit a végzet totális hatalmaként is lehetne értelmezni. A végzet azonban ennél komplexebben is elképzelhető, például egy gyönyörűen csiszolt drágakő formájában, mely olyan, mint egy fénybe tartott gyémánt, melynek a kristálystruktúrájába belenézve egy szédítő világ jelenik meg szemünk előtt, amelyben „minden lehetséges”.

Rien ne va plus-höz „Anything Goes” a kulcs.

A film párokról szól, arról, hogy hogyan függnek egymástól, illetve hogy ki kit és hogyan kerít hatalmába.

A házaspár, Kah úr és neje a *Tavaly Marienbadban* házaspár-modellje alapján lett megtervezve.

Gilles Deleuze így ír viszonyukról: „A férj mindenáron be akarja burkolni feleségét a saját idejének rétegeibe. A jelen idő ránca (az ami éppen megtörtént), az időrétegek közül a legkisebb, olyasmi, mint egy felcsapó hullám taréja. Miközben felesége az egyik blokkról a másikra ugrik, és egyfolytában azon igyekszik, hogy két egymással szimultán jelent legyűrjön.”

A feleség két idő között vívódik. A férj jelenideje (ami a múlt-idő jelenje) párhuzamos a szerető jelenidejével (ami a jövő jelenideje).

A *Rien ne va plus* Kahnéja határozatlan, és férjének, Kah úr kényszerességének rabja. Kah mindenhatónak érzi magát, aki hatalmában tarja az időt és uralkodik a tér fölött is. Kahné férje terének és idejének foglya. Kah úr ráncbaszedett tér- és idő rétegeiben tartja feleségét erőszakkal rabságban. Kahné viszont az uralkodó Nyugat hullámának taraján úszik addig, amíg férje el nem veszti önuralmát, és mint egy felágaskodó

cunami, átcsap felesége feje fölött és agyon is csapja. Pedig Kah úr csak ellenőrzése alá akarta vonni feleségét, Deleuze-zel szólva: saját hullámanak taréján igyekezett fogságban tartani. Kahné szabadulni próbál férje kényszereiből és dominanciájából. Amikor végre ki akar ugrani uralkodója világából, a túlvilágra kerül. (Ott megtudja, hogy párhuzamosan az evilággal egy túlvilág, párhuzamosan a földrajzi határral egy élet és halál, lét és nemlét közötti határ is létezik.) Igor kiindulási helyzetéhez Kuroszava *A vihar kapujában* című filmje adta az ihletet. Ebben a samuráj fehér lovon ülő feleségével kel át az erdőn. A mi történetünkben a német-lengyel határon kísérel meg átszökni egy embercsempész (Kuroszavánál ez a rabló) segítségével.

Hazájában, Azerbajdzsánban veszélyben forog Igor élete, ezért feleségével együtt menekül. Igornak feltett szándéka, hogy megvált a távolkeleti hagyománytól, és magáévá teszi a Nyugat valóságát. Át akar jutni a Kelet és Nyugat közötti határon, ám menekülése közben törbeccsalják és agyonlövik. Igor le akarja győzni a teret és az időt, ez predestinálja arra, hogy Kahné szereptőjévé váljon. Az, hogy elszánt és hogy tud szeretni teszi őt a Nyugat, a tér és idő urai számára rendkívül veszélyessé. Át akar jutni a kelet-nyugati határon, ehhez a Senkiföldjén kell átmennie, ahol a szó legszorosabb értelmében teljesen ki van szolgáltatva. Igor tudatosan kockáztatja az életét. Büszkesége válik végzetévé. Az embercsempész lelövi, aki a Nyugat megbízásából cselekszik, mert Igor, a menekült, óriási veszélyt jelent a úgynevezett civilizált világ számára. Igort a nyugati civilizáció megbízásából kell fogságba ejteni. Az embercsempész az uralkodó szolgálja. A Nyugat ura a Kelet és Nyugat közötti határterületet, a senkiföldjét bocsájtotta az embercsempész rendelkezésére, hogy ott szolgáljon. A szolgálat jutalmául pedig megkapja majd Igor feleségét.

Kah úr, aki megszokta, hogy ellenőrzése alatt tartja a világot, kiismeri magát a törvényekben, ő rögzíti a szabályokat. Amikor a felesége nem tűri tovább az igát, nem akar többé fogságban élni, akkor Kah úron szadista indulat vesz erőt, és agyoncsapja engedetlen nejét.

Meg lehet-e fogni egy ilyen pillanatot?

Az emberrel ellentétben, akit erőszakkal le lehet fogni, meg lehet bilincselni, be lehet zárni, kínozni és szabadságában korlátozni, a pillanatot nem lehet fogva tartani.

„A fotográfia nem egy pillanatot fog meg!”

Nem, a fotográfia nem képes a pillanatot megfogni. A pillanatok az idő folyamában örökké áramlani fognak, és egyelőre nem leszünk arra képesek, hogy akármilyen apparátussal megfogjuk őket, legalábbis nem a fogva tartás, a feltartóztatás, az őrizetbe vétel vagy a megbilincselés értelmében. A fényképezőgép segítségével csak arra vagyunk képesek, hogy kimásoljunk egy



Håmos Gusztáv & Katja Pratschke
Fremdkörper, 2002

pillanatnyi fényt a valóságból, amit aztán kinagyítva képként materializálni tudunk. Ezt aztán mint „printet” fogjuk majd kézzel fogni.

Ez a kép azonban nem a pillanatot tartja fogva, nem egy pillanatot tartunk kezünkben, hanem egy, az exponálási idő – tehát az apparátus által mechanikusan rögzített időtartam – meghatározott mozzanat materializált leképezését. Ezen a képen többet fogunk felismerni, mint amit a keresőben láttunk, sőt többet, mint amennyit a valóságban valaha is láthattunk volna.

„A fotográfia megfagyasztja a mozgást?”

Nem, a fotográfia nem fagyasztja meg a mozgást! Olykor akár még láthatunk is mozgást a fényképen. A mozgás a fényképen nincs befagyasztva, csak nem mozog, a mozgás off-ba, abszenciába került. És mégis látható – a fénykép ugyan állókép, de tartalmaz olyan jeleket, utalásokat, melyek bennünket arra késztetnek, hogy mozgást gondoljunk.

A filmbeli beállítások mozgóképeinek a fotográfiai képekkel ellentétben van időtartamuk. Ha egy pillanatfelvételt láthatóvá akarunk tenni a moziban, akkor ezt az állóképet egy beállításhoz hasonló időtartammal kell ellátnunk. Ott áll a kép, mozdulatlanul, ahol mi különben mozgást várunk. Szemünk ide-oda jár, feltölti a képet, hozzátesz valamit, míg csak el nem veszik előlünk. Ez a folyamat indít bennünket arra, hogy mozt gondoljunk.

Az *Fremdkörper* című fotófilmben egy szerelmi háromszög emberi drámáját beszéljük el állóképekkel. A szereplők láthatatlan, belső világát, az érrendszert, a biokémiai folyamatokat, az idegpályákat absztrakt mozgóképekkel tesszük láthatóvá. A történetet fekete-fehér fényképekkel meséljük el. A szereplők belső testi folyamatai élénk mozgásban vannak, és szerves elemei az elbeszélésnek. Ez az első pillanattól fogva előkészíti, és ekképp elgondolhatóvá teszi a fejcsere hihetetlenül fantasztikus eseményének konkretizálását. Ezt az eljárást – Hinderk Emrich javaslatára – konkretizmusnak nevezzük.

Az eredeti legendában, a *Bhavisya Puranában* 'divina machinával', isteni beavatkozással történik meg a fejcsere. A mi filmünkben, a *Fremdkörper*-ben sebészek konkretizálják a fejcsere, ami számos biológiai problémát vet fel, melyek az orvostudomány számára mindmáig megoldatlanok maradtak.

Forgách András így ír erről: A 'Fremdkörper' cím nem csupán idegen testekre, hanem a világunkba vagy szervezetünkbe behatoló, zárványt képző, veszélyes idegen anyagokra is utal, tehát konkrét természettudományos jelentése van.¹⁴

A sebészeti beavatkozás, a fejek elcserélése folytán *vegyes sejt kultúrák* jönnének létre a testekben és fejekben, s az immunrendszer élethalál harcot vívna az idegen „behatoló” test ellen.

–(Film)–

A *Fremdkörper* című film a hasban, egy petesejt megtermékenyítésével kezdődik, amely embrióvá fejlődik. Születése után az embrió válik a történet főszereplőjévé. Az elbeszélés végzetes szerelmi háromszöggé bonyolódik, és a szereplők halálával végződik.

A halál az emberi élet teljes megállását, a mozgás abszolút ellentétét jelenti. A halál „az idő diadala”, ahogy Bazin mondja.¹⁵ Ez a győzelem paradox módon az ember által tudatosan észlelhető idő abszolút végét jelenti.

Minden ember születésében ott van a halál, kétszeres értelemben is. Egyfelől a köldökzsinór elvágásának visszafordíthatatlan ténye: az anyatestben töltött élet véget ér. Az embrió az első lélegzetvétellel visszavonhatatlanul átváltozik, és megszületik a csecsemő. Másfelől a születéssel kezdetét veszi egy feltartóztathatatlan visszaszámlálás, amely törvényszerűen a halálhoz vezet.

„Az emberi időérzetére az idő elmúlása nyomja rá a bélyegét – természettudományosan eddig nem sikerült leírni ezt a jelenséget, annyit azonban biztosan tudhatunk, hogy a jelennek a múlttól a jövő felé tartó tovahaladását tartjuk időnek.”¹⁶ Amint megállítjuk a mozibeli mozgóképet, arra is lelhetünk időt, hogy keletkezést gondoljunk. Mintha a mozi, a kinematográfia maga volna felelős a mozgóképek tehetetlenségi nyomatékáért.



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Fremdkörper, 2002



„Mit csinál a fotó a filmben?” – ezzel a kérdéssel jutnánk el a gondolatmenet végére.

Az elején azt kérdeztük: mi történik a fényképpel a kinematográfiai kontextusban? Mi történik a pillanatfelvétellel, amely igazában a voltat ábrázolja, nem pedig a keletkezőt?

Deleuze a mozgóképről írott könyvében Henri Bergson idézi:

„A körülöttünk szüntelenül történő valóságról pillanatonként ragadunk ki valamiféle képeket (látványokat), melyek számunkra a valóságot jellemzik/jelentik..., melyeket sikerül felsorakoztatnunk egy absztrakt, a megismerés apparátusának mélyen rejtőzködő keletkezésére. (...) Az érzékelés, az értés, a nyelv mind így működnek. Mintha a keletkezést akarnánk gondolni, vagy kifejezni, vagy felfogni, és ennek érdekében kénytelenek vagyunk egy belső kinematográfust működésbe hozni.”¹⁷

Tegyük fel tehát, hogy a megismerés apparátusának mélyén megbúvó keletkezésre felsorakoztatjuk a jellegzetes pillanatnyi látványokat. Valahogy úgy, ahogy a filmtekercset fűzzük be a filmvetítőbe. Ezután, hogy észlelésünket beindítsuk, üzenünk a belső kinematográfusnak, hogy indítsa el a vetítést, ezáltal pedig a kinematográfiát tesszük a felismerés rendszerének központi tárgyává.

Ez azt jelentené, hogy már mindig is rendelkezünk egy belső kinematográfussal, és bő száz évvel ezelőtt feltalálták azokat az apparátusokat, amelyek a belső kinematográfusoknak lehetővé tették, hogy kilépjenek bensőnkől, és megragadják a kinematográfiát mint hivatást. Ez az ötlet segít elképzelnünk az emberi észlelés folyamatát.

Miután a belső kinematográfus a látható világból elkülönítette azt, ami érdekel bennünket, felvevőkészülékével bemásolja nekünk a felismerő apparátusunk mélyén rejlő keletkezésbe, hogy egyáltalán észlelni tudjunk. A belső kinematográfus ezután ezekből az látványokból másol be egy további válogatást hosszútávú emlékeztünkbe. Ha később aztán emlékezni akarunk, a belső kinematográfusnak a kiválasztott, jellemző pillantfelvételeket újra le kell töltenie emlékeztünkéből, és fel kell fűznie a felismerés apparátusának mélyén rejlő keletkezésre, hogy mozgásba tudja hozni, és így újra észleltetni tudja velünk azokat.

A filmi kontextusba illesztett fotók e szerint az elv szerint működnek. A tovasikló „valóságból” a fotográfus célirányosan mozzanatokot vesz fel, amelyek jellemző módon fejezik ki elképzelését. A filmes pedig a montázs segítségével beilleszti őket a kinematografikus kontextusba. A belső kinematográfus a keletkezés készítésétől hajtva minden irányba ki fogja nyitni ezeket a fényképeket, ezzel pedig arra készítet bennünket, hogy mozit gondoljunk. Így válik a fotófilm szemlélője (el)gondolkodó nézővé.

Peternák Miklós

Mozit gondolni*

Hámos Gusztáv: *A sziget fele nem félsziget* (Átkeles életrajzi és földrajzi határokon 1980–2008)

➔ Pixel Galéria, Budapest
📅 2008. március 15 – április 20.

„Nevezzük képnek mindannak összességét, ami megjelenik” – írja Gilles Deleuze filmről szóló könyve második Bergson-kommentárjában.¹ Ha egy kiállítás megnyitója így kezdődik, néhányan bizonyára azt gondolják, most aztán jól fel lesz adva a lecke, figyelni kell.

A sziget fele nem félsziget (Átkeles életrajzi és földrajzi határokon 1980–2008) című kiállítás már előzetesen, mielőtt ide jöttünk volna, feladta a leckét: „A Pixel Galéria 18 képernyőjén hat rövidfilm kerül kilencven filmfragmentummal kapcsolatba. Ezen az életmű-kiállításon a mozgóképek egymással új kontextusba kerülnek. A bejárható kinematográfiai esemény lehetőséget ad arra, hogy a látogató HÁMOS GUSZTÁV filmjeinek rejtett összefüggéseit felfedezze” – olvashatjuk például a szétküldött információs anyagban. (18 képernyő, hat rövidfilm, kilencven fragmentum – életmű kiállítás – kiemelések tőlem).

¹ Gilles Deleuze: *A mozgás-kép és három változata. Második Bergson-kommentár.* (ford.: Kovács András Bálint) Metropolis, 1997 nyár. <http://emc.elte.hu/%7Emetropolis/9702/DEL11.html>

* Elhangzott Hámos Gusztáv kiállításának megnyitóján, 2008. március 14-én.

Hámos Gusztáv

A sziget fele nem félsziget, részlet a kiállításról, Pixel Galéria, 2008, fotó: Eln Ferenc



Látható így például teljes egészében az 1984-es *Snow White* (Hófehérke), az 1987-es *LUCK SMITH* (A szerencse kovácsa), melynek főszereplőjét a film egyik kritikusa „a hétköznapiak hőségének” nevezte, az 1996-os *Berlin Retour* (Retúr Berlin-ből), ahol egy dán turistalány közreműködésével tárul fel előttünk a huszadik századi német történelem hét percben, mondhatni „dióhéjban”. A műben persze Walter Ruttmann: *Berlin, a nagyváros szimfóniája* (1928) című filmje játssza a főszerepet, s a képek segítségével történő multidézés, multkeresés meglepő eleme egy áttetsző képtárgy, mely mintegy lehetővé teszi az átjárást jelen és múlt között. Ez utóbbi, a 125 *frame*ből álló, mozgó (sztereooszkopikus) hologram mint önálló műtárgy volt látható *A művészetén túl* című kiállításnak² a C3-ban bemutatott részében. A fragmentumokra tekintve pedig felfedezhető az új kontextusba, tehát egy személyes képtörténeti videóinstalláció keretében írva az emlékezetes *Le Dernier Jour: 1984* (1984 utolsó napja), az elhangzó sorok a magyar *Himnusz*ből egy idegen nyelv, idegen képek, idegen környezet közegébe helyezve, melynek egyedül a szilveszteri évforduló rituális sablonja ad otthonosságot; *The Real Power of TV: 1989* (A Híradó hatalma), mely a kelet-közép-európai rendszerváltozások és a kamera viszonyát elemzi, valamint a Katja Pratschkével közösen készített fotófilm, a *Fremdkörper* (Idegen testben, vagy: Elcsereált testek) 2002. Ezt a megoldást szokatlanul azért nem nevezhetjük, mert filmek, videók, televíziós produkciók készítése mellett Hámos rendszeres szereplője képzőművészeti kiállításoknak, film- fotó- és videóinstallációi az életmű lényeges részei. Idézzük fel például *A pillangó-hatás* című kiállításán³ bemutatott művet: *Möbiusz-cirkusz / Hímnem és nőnem. Interaktív installáció videóvetítéssel* (1995–96). Rövid leírása: „A teret négy, egymásra merőleges vetítővászon határolja. A vetítővásznak olyan négyzet mentén helyezkednek el, amelynek szemben lévő két sarka nyitott, s ezen a látogatók ki és be járhatnak. Ez a tér az említett átló mentén A és B félre van osztva. Az A félhez tartozó vetítővászonon egy nő lebeg át, míg a B félhez tartozókon egy férfi. Ha a néző a tér mértani közepébe lép, akkor az A és B térben egyszerre van jelen. Ekkor mind a női, mind a férfitest eltűnik, s helyettük a néző önmagát látja, amint önmagával szemben áll. Ekkor egy fényképész lép be a képbe és lefényképezi a nézőt. Ha a néző többedmagával van a térben, azt a káoszt látja, amit ez a tömeg okoz a Möbiusz Cirkuszban. A férfi, a nő és a fényképész nem kerül elő, és fénykép sem készül.”

² *A művészetén túl.* Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1996. okt. 18 – nov. 24.

³ *A pillangó-hatás. A felfedezés előtti pillanat és koordinátái.* Nemzetközi médiaművészeti és médiatörténeti kiállítás, Múcsarnok, Budapest, 1996. jan. 20 – márc. 3.



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Rien ne va plus, 2005

Zártláncú installáció, beépített fényképésszel, aki mint vetített (előre rögzített) kép, fotózza az installáció terében megfelelő helyen álló látogatót. Megjelenik az ember a gépben, mint az elektronikus tükörkép-én sajátos visszaigazolása, s ezzel együtt az a nem-látható negatív, ami a képben lévő gépben exponálódik.

Ez a kis jelenet, az exponáló fotográfus képe az installációba rejtett elemként mintegy összekapcsolja az 1970-es években konceptuális fotográfiákat készítő Hámos Gusztávot a 2000-es évek fotófilmjeinek szerzőjével. Mintha egy megvilágító erejű illusztrációt látnánk, egy előképet. „A fénykép – ha egyáltalán létezik – már elkészült, a tér minden pontján magukban a dolgokban van előhívva...” írja Bergson, aki – mint Deleuze fentebb idézett elemzéséből kitűnik, „egy rendkívüli ötletet vet föl: az univerzum mint az önmagában való film, egy metafilm”. „A mindenség fényképe áttetsző: hiányzik mögüle a lemez, a sötét ernyő, amelyre a kép rávetül.”

Bergson kétségtől úgy gondolja, hogy az *ablak világít*, mint azt a konklúzióból láthatjuk: „...nem a tudat a fény, hanem a képek összessége, vagyis a fény az anyagban benne rejlő tudat. Ami a mi tényleges tudatunkat illeti, az csupán a homály, amely nélkül a fény »ha örökké terjedne, sosem lenne látható.«”⁴

A filozófatárgyat ebben a kiállításmegnyitó szövegben mindenekelőtt a fotófilmek, s Hámos Gusztáv ehhez kapcsolódó programja és előadása miatt történik, melyben elmagyarázza, hogyan segít a fotófilm ahhoz, hogy a közönség ne pusztán *filmet nézzen*, hanem *mozit gondoljon*. Felvetése, a „mozog vagy nem mozog, ez itt a kérdés” természetszerűen vezetett Deleuze és Bergson írásaihoz, a filmi tér és idő, anyag és emlékezet, kép és gondolkodás viszonyának elemzéséhez, vagy ahhoz a

4 Deleuze, u.o.



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Fremdkörper, 2002

felismeréshez, idézem: hogy *a filmmel ki lehet az életből a fényt kopírozni*.

Bergson olyan jelentős filozófusa a századelőnek, hogy hatására például Bertrand Russell szokatlan tette ragadtatja magát: életében először moziba megy azért, hogy Bergson teóriáját tesztelje.

Idézzük: „Ami a fizikai entitások nem-állandó voltát illeti, talán Bergson kedvenc filmszínház-példájával tehetem világosabbá, amit mondani szándékozom. Abban az időben, amikor először olvastam Bergsonnak azt az állítását, hogy a matematikus a filmszínház analógiájára fogja fel a világot, még soha nem voltam moziban, és első látogatásomat az a kívánság sarkallta, hogy ellenőrizsem Bergson megállapítását, s azt – legalábbis ami saját magamat illet – tökéletesen igaznak találtam. Amikor a moziban azt látjuk, hogy egy ember legurul a domboldalon, vagy menekül a rendőrség elől, vagy belezuhan a folyóba, vagy bármi más effélét tesz, amit az emberek a vásznon annyira szeretnek csinálni, tudjuk, hogy valójában nem egyetlen mozgó emberrel állunk szembe, hanem filmkockák egymásutánjával, amelyeknek mindegyikén egy-egy pillanatnyi ember van. A maradandóság illúziója csupán azáltal jön létre, hogy a pillanatnyi emberek sorozata a folytonosság felé közelít. Nos, én csak azt kívánom sugalmazni önöknek, hogy az adott vonatkozásban a mozi jobb metafizikus, mint a józan ész, a fizika, vagy a filozófia.”⁵

A fotófilmek csak a megfelelő, a kiemelt képkockát mutatják, a kinematográfiában megszo-kottnál kicsit mindig hosszabban. A mozgóképet mindig akkor látjuk, amikor éppen áll, az állóképet azért látjuk, mert a szem mozog. Az éleslátás területe igen kicsiny: az agy statikus képet vetít nekünk, alkot egy hipotézist számunkra arról, hogy korábbi tapasztalatok alapján milyennek kellene lennie a világnak, s ezt részletről részletre haladva pontosítjuk, mikor aktuálisan szemügyre vesszük. A digitális tömörítés technikája ehhez hasonló: egy kulcsképet ment el a kompjúter, ehhez kapcsolja a változásokat, amit szintén tárol, majd a reprodukció, lejátszás alkalmából ezeket a módosulásokat mutatja. A filmszalaggal, analóg videószalaggal ellentétben tehát nem az egy másodperc/24 teljes képkocka, *frame*, ami a mozgóképillúzióhoz itt szükséges, hanem egyetlen frame s annak módosulásai. Mintha valamennyi digitális mozgókép Dorian Gray arcképének analógiájára készülne. A *pillanatnyi emberek sokasága*, a képek folytonosság felé tartó sorozata helyett itt csak egyetlen ember, vagy kép van, modusaival, megnyúlt időkoordinátaival.

Seins fiction – ahogy Hámos Gusztáv mondaná.

5 Az anyag végső összetevői. (Előadás, Manchester, 1915. július) in: Bertrand Russell: *Miszticizmus és logika és egyéb tanulmányok*. (ford.: Márkus György) Magyar Helikon, Budapest, 1976., 206-207.

Szántó Ildikó

A szemlencsén innen és túl

Heinz Emigholz: *Die Basis des Make-Up*

➔ Hamburger Bahnhof, Berlin
 ➔ 2007. december 8 – 2008. február 24.

HEINZ EMIGHOLZ *A make up alapja* című kiállításának témája a látás és a szubjektív egybefonódása. Az 1974 óta megkezdett sorozat mintegy ötszáz rajból, kétszáz jegyzetfüzetből, egy filmtrilógiából, továbbá falrajzokból és „szőnyegek” áll, melyek kiállításbeli elrendezése is a fentebb említett téma kifejtését segíti elő. Ezért a kiállítás terének leírásával kezdem beszámolómat, hogy a látáshoz és a szubjektivitáshoz kapcsolódó kérdések tárgyalása után fejtegetéseimet a halál centrális perspektíván kívüli pontjánál zárjam.

Heinz Emigholz

A make up alapja, Tapéta 80 jegyzetfüzettel, 2007



Tér

A *Make-Up alapja* a Hamburger Bahnhof *WerkRaum* című sorozatának huszonnegyedik epizódja. A sorozat célja, hogy a felkért művészek önálló kiállításuk keretein belül ne csak műveiket, hanem a 'mű' ('Werk') fogalmáról alkotott elképzeléseiket is bemutassák. Ennek érdekében az alkotók maguk gondoskodhatnak kiállításuk terének ('Raum') kialakításáról is. Emigholz életművének meghatározó témája az építészet,¹ úgyhogy nem meglepő, hogy egy olyan térkompozíció dolgozott ki, melyben a bemutatott munkák közötti viszony is a jelentés hordozójává válik.

Az első helyiség a kiállítás „előszobája”, ahol az ajtótól jobbra és balra egy-egy tükörszimmetrikusan elhelyezett szőnyeg és pad található. A falon lévő címtáblák tanúsága szerint Emigholz jegyzetfüzeteinek képei díszítik a szőnyeget: *Hotelszőnyegek (az olvasás irányában és az olvasás irányával ellentétesen)*². A látogató leülhet a padokra és előzetesként belelapozhat a második teremben található fotónyomatok katalógusaiba. Az „előszobát” egy tágas, ajtó nélküli átjáró köti össze a második teremmel, ezért már a kiállítás küszöbét átlépve szembe tűnik a második terem közepén levő válaszfal, és azon a *Retinafotográfia* című, nagy méretű falrajz. E válaszfal egyben a második terembe beleágazott vetítőterem hátoldala. A második terem oldalfalait ötszázötven szorosan egymás mellé függesztett, Emigholz rajzai alapján készült fotónyomat borítja be.³ A vetítőterem oldalfalai és e nyomatokkal kitépázott falak közötti üvegvitrinekben tekinthetők meg a művész laza kronológiai sorrendbe rendezett jegyzetfüzetei.

Látás

„Szemlencsénk mindkét oldalra nyitott,
 a világ és az agy felé egyaránt.”⁴
 (Heinz Emigholz)

A kiállítás térkompozíciójának középpontjában Wilhelm Kühne *Retinafotográfia*ja áll, mely egy-

1 Heinz Emigholz (sz. 1948) Berlinben élő független filmes (rendező, operatőr, producer és színész), képzőművész, író. 1984 óta dolgozik *Photography and Beyond* című sorozatán, melynek témája a művészi kreativitás, különösen az építészet. Filmet készített többek között Louis H. Sullivanról, Rudolph M. Schindlerről, Frederick Kieslerről és legutóbb Adolf Loosról. Építészeti fotóit *Sense of Architecture* címmel a KÉK mutatta be Budapesten (2007. szeptember 27 – november 30.).

2 A szőnyegek teljes címe: *Die Basis des Make-Up (80 Hefte)*, *Hotelteppiche (seitenrichtig und seitenverkehrt)*, 2007, 3 × 4 m

3 A Hamburger Bahnhof információs lapján ez áll: „550 archivfeste fotografische Drucke aus der Zeichenserie *Die Basis des Make-Up*, 1974-2007, 54 × 64 cm”

4 „Die Linsen unserer Augen öffnen sich zu beiden Seiten, sowohl in die Welt als auch ins Gehirn hinein.” Heinz Emigholz mondata és a *The Basis of Make-Up* c. kiállítás mottója. Eredetileg Frieda Grafe im Gespräch mit Heinz Emigholz. In *Heinz Emigholz*, Museum für Gegenwart, Nr. 11, WerkRaum 24, Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin: 2007, 41-53 o., itt 43. o.

ben Emigholz Pym Films nevű filmprodukciós irodájának logója is.⁵ Wilhelm Kühne heidelbergi fiziológus volt, aki ún. „optogramjaival” vált ismerté az 1870-es évek végén. Az optogramok (azaz retinafotográfiák) alatt Kühne a maga készítette nyúl-szem-preparátumokat értette, melyekről úgy vélte, hogy sikerült bennük kémiai úton rögzíteni a nyúl által látott képeket. Mivel Kühne a nyúlretina „expozíciójának” a nyúl lefejezésével vetett véget, minden egyes optogram egy nyúl életébe került. A kiállításon látható rajz Kühne interpretációjában egy szférikus torzult, feje tején álló ablakot ábrázol.⁶ Annak a megállapításnak a fényében, hogy az optogram egy külső kép retinán rögzített mása, a vetítőtermet, amelyik a *Retinafotográfiát* hordozó fal mögött található, a retina mögötti képek helyének tekinthetjük. Ezt az interpretációt támasztja alá a mozi és a lelki apparátus mára már toposszá vált összehasonlítása.⁷ A kiállítás tere ily módon a látás emigholzi felfogásának metaforájává válik. Ugyanakkor a kiállítás nem lép fel azzal a naiv ígérennyel, hogy a művész „fejébe” nyújtson bepillantást. A látogató sem a metaforikus retinán inneni „előszobában”, sem a retinán túli vetítőteremben nem találkozik az Emigholz fejében lévő képekkel, csupán ezek interpretációra váró, sokszoros áttételeivel.

Szubjektivitás

A *The Basis of Make-Up* esetében nem túlzás az elbeszélő és a lírai én mintájára a „kiállítás énjéről” beszélni, hiszen Emigholz a maga tervezte kiállítás keretein belül saját, 1974-ben megkezdett, azonos című enciklopédikus projektjének egyes szám első személyű elbeszélőjévé válik. A munkák többszörösen aláhúzzák, hogy a „kiállítás énje” nem azonos egy, a kiállításon kívüli személlyel. Ehhez Emigholz a mimézis megtörésének jól bevált módszereihez folyamodik: a narratíva és a koherens térilúzió felfüggesztéséhez. E stratégia a fotónyomatok és a film esetében egyaránt tetten érhető. A fotónyomatok fekete-fehér, vonalakat hangsúlyozó, perspektíva nélküli inkoherens tere, valamint szoros egymásutánja a képregények esztétikáját idézi. Ha jobban megnézzük a fotónyomat-sorozatot, kiderül, hogy csupán a képregény formai elemeire való rájátszásról van szó, ugyanis hiányzik az egyes képeket összekötő narratíva. A nyomatokon ábrázolt dolgok és események között nincs semmilyen ok-okozati összefüggés. Ezt támasztja alá, hogy sok pozitív nyomat negatívként is megismétlődik, de úgy, hogy általában csak hosszás keresgélés után lehet rábukkanni egy pozitív negatív párjára. A képek megfejthetetlen szürrealista rejtvényeket adnak fel a nézőnek: egy kétdimenziós, meghatározhatatlan térben Kühne nyula torkán átszűrte ceruzával egy ablak felé mutat (rajzolja azt?), miközben egy levágott kéz ugyanannak a ceruzának a másik végével egy szöveget ír. A kéz és a nyúl körül szétszórt motívumok: egy bárd, amelyik a nyúl felé irányul, egy keresztrefeszített fül, egy autó, stb. Nemcsak a képek sorozatai, de az egyes képek is mellőzik az elbeszélést.

A nyomatokhoz hasonlóan első ránézésre a vitrinekbe zárt jegyzetfüzetek is egy (élet)történetet sejtetnek. Halott írók és költők hagyatékát kiállító emlékmúzeumokban találkozhatunk hasonló, íróasztal magasságú, kéziratokat rejtő üvegvitrin-ekkel. A füzetek úgy vannak elhelyezve, hogy a feljegyzésekből csak néhány szövegfoszlány vehető ki. A relikviákra éhes látogató közel hajol a lapokhoz, az üveget összefogdosva mutogat, vagy leguggol, hogy az oldalt is üvegezett vitrinek mögött kibetűzhessen valamit az „autentikus” dokumentumokból. Én a 2005 és 2007 közötti dátált füzetek között az egyik lap sarkában a következő versre bukkantam:

„*Titkos dolgok*

Abból, amit cselekedtem és amit mondtam,
ne próbálják meg firtatni, hogy ki voltam!

⁵ Pym Films, <http://www.pym.de/index.php> [2008. febr. 27].

⁶ Wilhelm Kühne-ről és a retinafotográfia 19. század második felében virágzó praxisáról, valamint annak tudománytörténeti hátteréről v. ö. Christoff Hoffmann: *Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860–1890*. In *Fotogeschichte*, Jahrgang 21, 2001, Heft 81, 21–39 o. Kühne úgy képzelte, hogy a szem egy fotográfiai laboratórium mintájára működik. Christoph Hoffmann pontosan ismereti a fentebb tárgyalt optogram létrejöttét. A szerző annak a mozzanatnak az iróniáját is tárgyalja, hogy Kühne eredményeit nem fotográfiák, hanem rajzok formájában közölte. Uo. 33. o.

⁷ Csak egy példa az idevágó irodalomból: Elisabeth Bronfen: *Die Black Box des seelischen Apparates*. In *Black Box. Der Schwarzaum in der Kunst*, Ralf Beil (szerk.), katalógus, Kunstmuseum Bern 2001, Ostfildern-Ruit: 2001, 65–74 o.

Valami utamba állt, és átváltoztatta
tetteimet és életmódomat.

Valami utamba állt, és nemegyszer
megállított, mikor szólni készültem.

Legészrevehetetlenebb tetteimből
és legburkoltabb írásaimból –
csupán onnan érezhetnek rá.

De talán nem érdemes belefektetni

annyi igyekezetet

és annyi fáradságot, hogy megismerjenek.

Később – a tökéletesebb társadalomban –
valaki más, aki olyan, mint én,
biztosan megjelenik, és szabadon cselekszik.⁸
(ford. Déri Balázs)”

A vers inflagrantiként hat, mivel a vitrin előtt álló, egy idegen ember kézírását olvasni próbáló látogató éppen azon fáradozik, hogy kiderítsen valamit a füzetek írójáról. A vers felhívja a figyelmet e nyomozás („firtatás”) kilátástalanságára: paradox módon csak a *legészrevétlenebb* tettek és a *legburkoltabb* írások adhatnak kulcsot a lírai énhez. A lírai én és vele a kiállítás énje, csak a láthatatlan részletekben és a megfejthetetlen szvegekben nyilvánul meg.

Ennek a paradoxonnak a jegyében fogant a vetítőteremben látható három film (*The Basis of Make-Up I, II, III*). Emigholz a filmekkel kapcsolatban így nyilatkozott: „Ajtók nyílnak ki és rögtön újra becsukódnak; a végsőkéig kiéleződik a filmnek az a feloldhatatlan ellentmondása, hogy azt, amit kapsz, rögtön el is veszik tőled.”⁹ A három film, összesen másfél óra alatt, a külső terem vitrinjeiben kiállított kétszáz füzet

⁸ Konsztantinosz Kavafisz verse.

(ford. Déri Balázs, Nagyvilág, 2002/3.) Az német fordításban egy árnyalattal hangsúlyosabb a lírai én megismerhetlensége. Az idézet tördelése Emigholz jegyzetfüzetét követi:

„Verborgenes (1908)

Aus all dem was ich tat und sagte,
möge keiner versuchen herauszufinden
wer ich war.

Ein Hindernis war da,
das meine Taten und meinen Lebensstil
gewandelt.

Ein Hindernis war da, das mich oft abhielt zu sprechen.

Meine unscheinbaren Taten,
meine deutlich verschleierte Schriften,
aus Ihnen allein wird man mich verstehen!

Aber vielleicht lohnt sich eine solche
Anstrengung
und Mühe nicht, mich ausfindig zu machen.

Später

in einer

vollkom-

meneren

Gesellschaft

Wird ein Anderer, beschaffen genau wie ich

Sich frei offenbaren und handeln.”

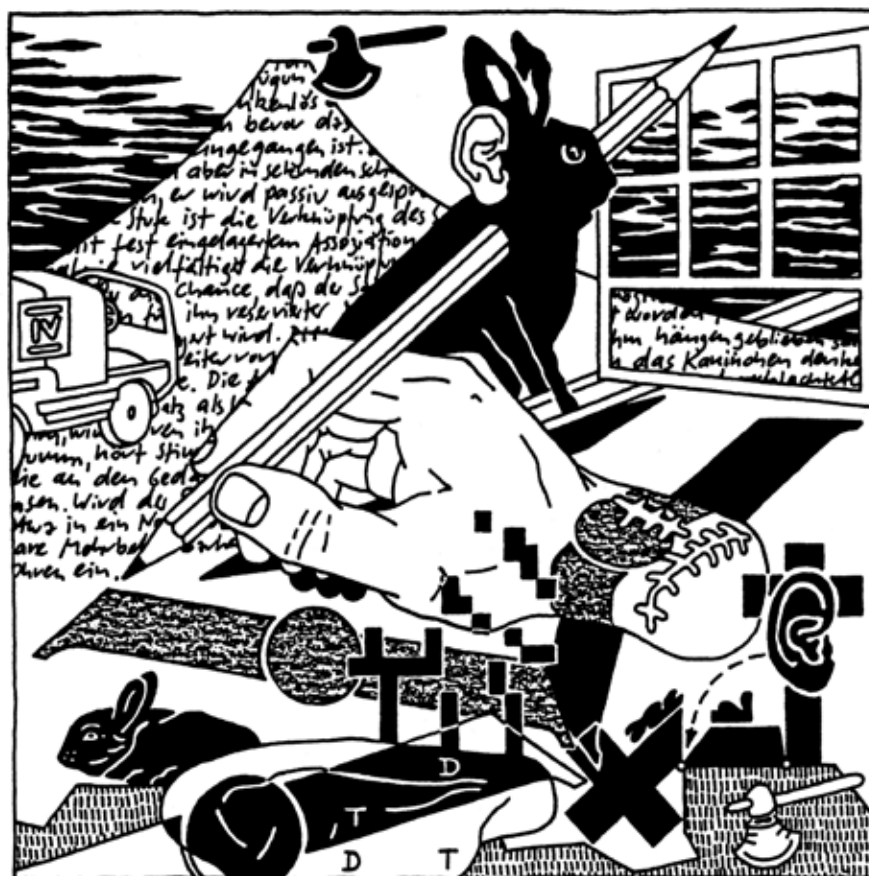
⁹ „Die Türen werden auf- und sofort wieder zugemacht, die Paradoxie von Film wird auf die Spitze getrieben, dass man etwas bekommt, was einem sofort wieder genommen wird.” Heinz Emigholz mondata. Freunde der deutschen Kinemathek, Kino Arsenal, <http://www.fdk-berlin.de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1100/212.html?cHash=f23fad42f1>, [2008. febr. 27].

minden lapját megmutatja, a fotónyomatokkal¹⁰ és néhány életképpel vegyítve. A szerző írása lapszáltól lapszélíg megtölti a lapokat, akár egy Jackson Pollock képet a festő gesztusainak festéknyomai. A kézírás *all-over*-je beragasztott képeket fog közre, melyeknek közös eleme, hogy mindegyik „szemét”, talált és újrahasznosított anyag. Gyakori közöttük a polgári ízlésregiszter szempontjából visszatetsző, de a füzetlapok keretein belül mégis esztétikus kompozíciókba foglalt fotó: egyértelmű homo- és heteroszexuális pornó, bulvárlapkvágások, élelmiszereket ábrázoló reklámfotók. Ezek tömegáru-jellege ellentétben áll az írás egyediségével. E talált tárgyak (*objet trouvé*-k) az élettörténetben foglaltak kontingenciájáról tanúskodnak, hiszen a képekből magukból semmi „lényegit” sem lehet kiolvasni a „kiállítás énjét” illetően. A kézírásos szöveg, mely a „kiállítás énjéhez” vezető autentikus nyom lehetne, a szó szoros értelmében olvashatatlan marad, mivel a füzetlapok túl gyors ritmusban váltakoznak. Egy szekvencia általában egy-két füzet átlapozásából áll: füzetborító, minden egyes dupla lap, majd a füzetborító hátoldala, újabb füzet és így tovább. Az egyes oldalakat csak néhány pillanatig szemlélhetjük, épp hogy felfoghatjuk a képeket vagy egy-két szót, de ahhoz túl rövid az idő, hogy akár egy mondatot elolvashassunk. A nem-olvashatóság témájának újabb permutációjaként értelmezhetőek a vitrinekbe zárt jegyzetfüzetek is, amelyekből csak annyit olvashatunk el, amennyit térbeli elrendezésük lehetővé tesz. Emigholz mindent eredeti rendeltetésének ellenében használ: a füzetek nem szöveghordozóként, hanem vitrinben kiállított tárgyként szerepelnek, az írás maga pedig (film)képként szolgál; a film a füzetek végiglapozását mutatja, és ezáltal az olvasás szukcesszivitását és a film időbeliségét kijátssza egymás ellen.

Halál

A kiállításhoz tartozó publikáció¹¹ címlapján kerek női váll felett, profilból látható nyakon egy koponya fordul a néző felé. Emigholz 1975-ben egy San Diego-i utazás során talált arra a 30-as évekbeli sminkelésről szóló kézikönyvre, amelyikből a koponyát ábrázoló kép és az azt magyarázó „The Basis of Make-Up” felirat származik.¹² A művészet kontextusába áthelyezve

kép és képmagyarázat azt sejtetik, hogy a smink alapja („the basis”) nem a bőr, hanem a koponya, azaz a minden tettünk mögött ott rejtőzködő idő (és vele a halál). Az „alap”, miként a csontváz, a szubjektum számára soha nem látható a maga eredeti formájában, ugyanakkor a bőr mögé rejtve – mint a szubjektum létezésének feltétele – mindig jelen van. Nem véletlen, hogy Lacan a tekintet¹³ működésének szemléltetésére Holbein *A követek* című festményét hozza fel példának. Ezen a képen az ábrázolt jelenet másika a – csak oldalnézetből látható – halálfej. A néző vagy a követeket, vagy a halálfej anamorfózisát látja értelmezhető képként.¹⁴ Ehhez hasonlóan a vágy szubjektumának látószögéből is csak a vágy tárgya látható, nem pedig a vágy valódi kiváltó oka. Ez utóbbi ugyanis egy a szubjektum időbeliségén alapuló¹⁵ betölthetetlen hiány, amelyik egyszerre áll kívül a jelölés minden formáján és vezérli azt. A szubjektum make-up, mely dialektikus viszonyban áll az őt hordozó, betölthetetlen hiányra utaló koponyával. A koponya a make-up nélkülözhetetlen feltétele („basis”) és láthatatlan másika egyszerre.



Heinz Emigholz
A make up alapja, 1982

10 Fontos részlet, hogy a füzetekbeli kollázsok motívumai átalakított, de felismerhető formában újra és újra feltűnnek a fotónyomatokon. Így például a következőkben tárgyalt halálfej is visszatérő motívum a különböző médiumok keretein belül.

11 Heinz Emigholz, Museum für Gegenwart, Nr. 11, WerkRaum 24, Berlin, Hamburger Bahnhof, 2007.

12 Emigholz weboldala pontosan informál e „lelet” feltárásának körülményeiről. Lásd Pym Films, http://www.pym.de/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=66&Itemid=39&limit=7&limitstart=0 [2008. febr. 27.].

13 Lacani „tekintet”-ről magyarul lásd Kaja Silverman: *A tekintet*, (Szemző Hanna ford.), Metropolis, 1999, 2. szám, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9902/sil1.html> [2008. febr. 27.].

14 Lásd az *Anamorphose* c. fejezetet, in: Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, (Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI), Olten/Freiburg: 1978, 85-96 o.

15 A lacani szubjektumfelfogás és az időbeliség problémájához lásd: Annette Bitsch: *Ex nihilo. Das Spiegelstadium in der Zeit von Lacan, Heidegger und Dali*. In: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (szerk.): *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jaques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, 359-393 o.

Bak Árpád

Taryn Simon, a sztalker

TARYN SIMON tengerentúli fotós *An American Index of the Hidden and Unfamiliar** című, az amerikai társadalom számára többé-kevésbé hozzáférhetetlen helyszíneket bemutató sorozata olyan „ezredfordulós” témákat dolgoz fel, mint a tudomány és a globalizáció. A szerző szerint képei „feltárhatnak valamennyit abból, hogy milyen alapokon nyugszik és hogyan működik Amerika, illetve annak mitológiája”. A *The New York Times* egyenesen Robert Frank *The Americans* (Az amerikaiak) című 1958-as kötetéhez hasonlítja a sorozat csendéleteit, ám Simon képei Frank munkáival ellentétben nem a mindennapi valóság újraértelmezésével mutatnak be egy egyszerre ismerős és ismeretlen Amerikát. Valamivel jobb analógia lehetne a 30-as évek szociófotósainak munkássága (Walker Evans vagy Dorothea Lange), akik a gazdasági válság és aszály sújtotta Nagy-síkság addig kevésbé látható világát tették a nemzeti ikonográfia részévé. Kérdés marad persze, hogy Simon fotóinak a fentieknél szubjektívebben kiválasztott témái és terei rendelkeznek-e olyan ikonikus értékkel, hogy az „amerikai identitás” meghatározó építőelemeiként legyenek olvashatók.

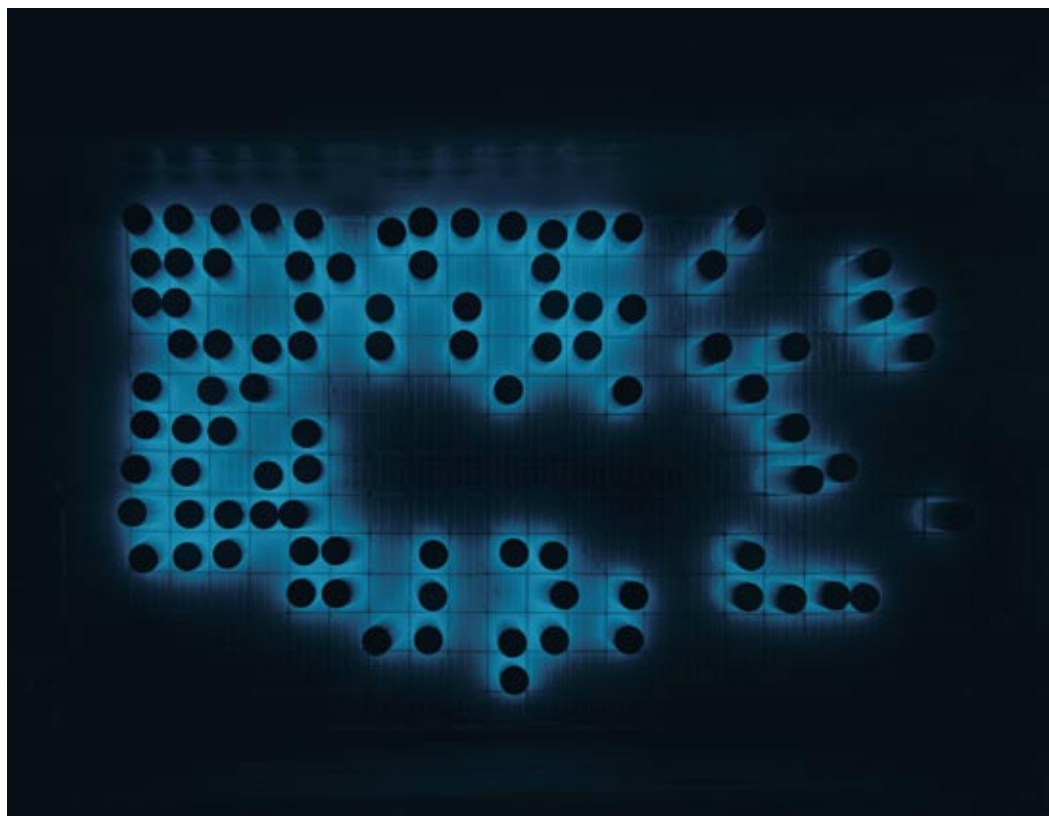
A múlt századi hidegháborúban a „Nagy Tudomány” újfajta elzárt terek megjelenését eredményezte, melyek elfedettséjük révén a modern társadalmak kulturális

*

Taryn Simon: *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* („A rejtett és az ismeretlen amerikai tárgymutatója”), Göttingen: Steidl, 2007

Taryn Simon

Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility, Cherenkov Radiation
Hanford Site, U.S. Department of Energy
Southeastern Washington State



földrajzán is nyomot hagytak. Ilyenek voltak a szovjet „atomvárosok”, amelyek fekete lyukként nyelték el a nagyvárosokból odatelepített tudósokat: aki egyszer átlépte a városfalakat, az legtöbbször egy életre búcsút mondhatott az enklávén kívüli világnak. Egy ilyen, titkos zónákkal terhelt társadalmi tér jelenik meg Andrej Tarkovszkij *Sztalker*ében, vagy az amerikai populáris kultúrában felbukkanó egyes összeesküvés-elméletekben. A Tarkovszkij-film Zónája eredettani szempontból rokona az új-mexikói sivatag közepén található Roswell és környéke misztikumának, ahol az ismert urbánus legenda szerint 1947-ben egy lezuhant földönkívüli jármű birtokába jutott az amerikai légierő.

A „tényfeltáró” bestsellerekben, filmsorozatokban, rockzenei videoklipekben és képregényekben is feldolgozott mítosz helyválasztása nem véletlen: hisz Új-Mexikó államban találhatóak az amerikai atom- és űrfegyverprogramok szupertitkos fellegrárai. Északon a Manhattan-terv szellemi központjával szolgáló Los Alamos Nemzeti Laboratórium, délen pedig az első atombombateszt helyszíne, a kisalföldnyi területű White Sands-i rakétakísérleti övezet.

Amikor Simon ezeknek a hidegháborús „titkos zónáknak” az ezredforduló korabeli megfelelőit kereste az Egyesült Államokban, nem a katonai-ipari komplexum központjait választotta. Első ránézésre úgy tűnhet, hogy helyszíneit szubjektív döntések alapján szelektálta, de a munkáiban meghatározó szerepet játszó, a nyelvet a képi síkkal egy szintre emelő kiegészítő szövegekből kiderül, hogy az ábrázolt témák mögött sokszor mégis tendenciózus társadalmi vagy kulturális jelenségek állnak. Azaz mégsem olyan személyes indíttatással kiválasztott valóságszeletek ezek, mint például Diane Arbus ahistorikus, a társadalmi devianciát látszólag öncélúan megörökítő portréi.

Az egyik munkán egy nagyméretű, formatervezett fémkapszula pihen egy állványon, körülötte minden fehér gőzben úszik. Első látásra lehetne ez űrszonda vagy akár urándúsító centrifuga is, a képmagyarázatból azonban kiderül, hogy a felvételen egy olyan „krioprezervációs” mélyfagyasztó látható, melyben holttesteket tárolnak folyékony nitrogénben. Olyan amerikaiakét, akik még életükben rendelkeztek testük konzerválásáról, bízva abban, hogy a jövő orvostudománya vissza tudja majd hozni őket az életbe. A tárolóeszközben az első ilyen tengerentúli vállalkozást megalapító és az élettartam mesterséges kitolását – a *The Prospect of Immortality*¹ című kötetében – szélesebb körben elsőként népszerűsítő Robert Ettinger családtagjai alusszák mélyhűtött álmukat. A képen bemutatott, 1976 óta működő, Michigan állambeli Cryonics Institute a világ első krioprezervációs

¹ „A halhatatlanság kilátása”, 1964

állomása, de ma legalább egy féltucat hasonló működik világszerte, elsősorban az Egyesült Államokban.

Simon szövege ugyan nem utal rá, de az Egyesült Államokban az élettartam mesterséges kitolása már nem pusztán néhány, a halál gondolatától szorongó multimilliárdost foglalkoztat, hanem az utóbbi évtizedben egyes tengerentúli kulturális mozgalmak is a zászlajukra tűzték a „longevity” (hosszú lét) jelszavát. Manapság az amerikai szubkulturakutatás egyik kedvelt területét adják azok a transzhumanista mozgalmak, melyek szellemisége az 1920-as és 30-as éveknek az Egyesült Államokban Hugo Gernsback neve által fémjelzett, a tudomány fejlődésébe vetett korlátlan hitét és technológiai utópizmusát idézi, és amelyek ’bibliái’ közt természetesen megtalálható Ettinger könyve is. A mozgalom társadalomfilozófiája a szélsőségesen individualista libertarianizmusra épül és radikálisabb képviselői a „liberális” – kritikusai szerint egyszerűen neoliberális – eugenika szüksége mellett érvelnek. (Az irányzatról Ed Regis *Great Mambo Chicken and the Transhuman Condition*² című monográfiája nyújt bővebb kritikai áttekintést.)

Simon felvételeinek egy része a Cryonics Institute portréjához hasonlóan a tudomány tematikájához kötődik. Kenny, a testi és értelmi fogyatékos fehér tigris egy Arkansas-i állatmenhelyről: az Egyesült Államok szórazatatóiparában népszerű tigrisfajtát belterjes módon tenyésztik, aminek következtében számtalan hasonló torzszülött jön a világra. Radioaktív bomlás Amerika legnagyobb nukleáris hulladéktelepén Washington államban: a sugárzást elnyelő vízben a hasadóanyag kéken világít, nagy vonalakban kirajzolva az Egyesült Államok kontúrjait. Erdőrészlet, nylonzsákból kilógó edzőcipős holttesttel: a világ legnagyobb törvényszéki orvostani kísérleti telepe a Tennessee állambeli Knoxville-ben található, ahol mintegy 75 emberi tetem hever eltemetetlenül, különböző környezeti hatásoknak kitéve. Egy sötét faház ablakain keresztül felsejlő, sárga félhomályban derengő erdő: falra vetített környezetszimuláció a Microsoft redmondi kutatóközpontjából. Az egyetlen föderális engedéllyel rendelkező, kutatási célokat szolgáló kannabiszültevény (Oxford, Mississippi), továbbá egy fiola élő HIV-vírus a Harvard Egyetem orvostudományi kutatólaborjából. „Van benne valami apokaliptikus és ugyanakkor valami optimista is” – jegyezte meg egy interjúban Simon az utóbbiról, de a megállapítás érvényesnek tűnhet a sorozat legtöbb darabjára. A csendéletek ugyanakkor nem egy teleológikus, végső társadalomformáló erőként jelenítik



Taryn Simon

White Tiger (Kenny), Selective Inbreeding
Turpentine Creek Wildlife Refuge and Foundation
Eureka Springs, Arkansas



Taryn Simon

Research Marijuana Crop Grow Room
National Center for Natural Products Research
Oxford, Mississippi

2 Körülbelüli fordításban: „A szuperbusztsz csirke és a transzhumán állapot”, 1990



Taryn Simon

White Tiger (Kenny), Selective Inbreeding
Turpentine Creek Wildlife Refuge and Foundation
Eureka Springs, Arkansas



Taryn Simon

Hymenoplasty
Cosmetic Surgery, P.A.
Fort Lauderdale, Florida

meg a tudományt és a technológiát, hanem azokat sokszor társadalmi, gazdasági és politikai folyamatoknak alárendelve mutatja be Simon.

Teszi mindezt egy olyan történelmi pillanatban, melyben gyakran elhangzik az a kérdés, hogy meddig marad érvényben az Egyesült Államok tudományos-technológiai dominanciája, mely a 20. században a nemzeti identitás egyik meghatározó elemét adta. Nem véletlen, hogy Simon fotóinak egy másik visszatérő – habár nem a tudományos-technológiai hegemonia kapcsán megjelenő – témája épp a globalizáció, az észak-amerikai állam kapcsolata a számára egyre nagyobb súllyal érzékelhető „külvilággal”. Ez a téma olyan elzárt helyszínekre visz bennünket, mint egy magánklinika műtőasztala, ahol egy közel-keleti hazájába visszatérő, egyetemi tanulmányait befejezett fiatal nő szüzessége sebészeti visszaállítására vár. Elkobzott csempészáruk a John F. Kennedy Nemzetközi Repülőtér: nyers disznófej, facserjék, friss tojások és növénybetegségekkel fertőzött déligyümölcsök.

Szárnyaskarantén New York Állam Állatimport-központjában (New Burgh): az Egyesült Államokba a Kanadán kívüli országokból beszállított madarakat 30 napos vizsgálatnak vetik alá itt, egyebek közt a madárinfluenza kiszűrésére – a költségek a kereskedőket terhelik. Egy padlóból két lyukon törékenynek látszó, narancssárga kábelkötegek bukkannak elő és egy fehér falon láthatatlan cél irányába kúsznak fölfelé: transzatlanti telekommunikációs vezetékek, amelyek az óceán túlsó partjairól érkeznek a VSNL International, egyébként indiai tulajdonú telekommunikációs cég New Jersey állambeli központjába, egyszerre több tízmillió telefonbeszélgetést téve lehetővé.

A sorozatban ritkábban az amerikai kultúra hagyományos ikonjai is megjelennek, de mindig elidegenítő környezetben (és itt már helytálló Robert Franket elővenni analógiaként): ilyen a *Csillagok háborúja*-trilógia forgatásán használt eredeti Halálcsillag-makett közelije (Skywalker-farm, Nicasio, Kalifornia) vagy a *Playboy* magazin vakok számára nyomtatott, a Kongresszusi Könyvtár speciális kölcsönzési programján keresztül elérhető kiadása. Simon eredetileg a floridai Walt Disney World több száz hektáros mesevilága alatt futó szervizalagutakról is szeretett volna felvételeket készíteni, melyeken keresztül a mesefigurákat megszemélyesítő alkalmazottak közlekednek a számukra kijelölt helyszínek közt. Talán a képeknel is többet elárul az ezredforduló utáni Amerikáról, hogy a cég biztonságpolitikai okokra hivatkozva tagadta meg a szerzőtől, hogy „backstage” fotóesszét készítsen a fantáziabirodalomról.

Egy interjúban Simon a sorozat koncepcióját is politikai kontextusba helyezte: a projekt ötlete nem sokkal a 2001. szeptemberi terroristámadások után fogant meg benne, amikor a kormány első számú külpolitikai prioritása a „titkos helyszínek felkutatása” lett. A politikai kritikánál azonban a sorozat képei mögött nagyobb súllyal jelennek meg a fotó és a valóság kapcsolatának ismeretelméleti kérdései, melyek Simon korábbi munkáiban is központi szerepet kaptak. A részleteiben Budapesten is bemutatott³ *The Innocents* (Az ártatlanok) című, először 2003-ban kiállított sorozata olyan ártatlan elítéltek portréit tartalmazta, akiket fotók alapján született tanúvallomásokra alapozva ítélték életfogytiglani vagy halálbüntetésre. Ahogy a *The Innocents* a fotó mint autonóm valóságábrázoló eszköz korlátaira mutatott rá, az *American Index* képei is ugyanezeket a határokat teszik érzékelhetővé azáltal, hogy a hozzájuk rendelt szövegek értelmezési kerete nélkül talányos marad a tartalmuk.

³ Koncepció: Fotográfia – Párbeszéd és állásfoglalások, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2007. április 27 – június 10.

Csatlós Judit

A globalitás geográfiája

Graeme Miller: *Potyautasok*

➔ Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
➔ 2008. február 19 – március 9.

Az eget tartom a kezemben, miközben hangokat és zajokat hallok abból a másik világból, amit éppen szemlélek. Ismeretlen hely, de nem idegen, inkább szokványos. Olyan hely, ahol talán már sokszor jártam, mégsem hagyott maga után nyomokat. A hangokat – beleértve a repülőgépek zúgását is – ezerszer hallottam (igaz, kivételezett helyzetben vagyok: egy reptér közelében, repülőket kémelve nőttem fel). De mégis megmozdul valami, vibrál a tál a kezemben. Majd elhal a zúgás, és újra visszaáll a nyugalom. Visszateszem a tálat a helyére, és valami megváltozik körülöttem. Távolodik az ég: a másodperc egy töredékéig zuhanok. Ahogy próbálom újra és újra megérezni ezt a zuhanást, az emlékezetem mélyéből felbukkan egy mondat: „Nem a zuhanás számít, hanem a földetérés.”¹

A helyszín GRAEME MILLER kiállítása az Óbudai Társaskörben, ahol horizontvonalal körülzárva tíz ég lebeg a térben. Az anyagtalanság az installáció meghatározó ele-

me, lenagyított, kinyitott fotók helyett tálakba vetített diaképeket látunk. A tálak „kioldóként” és erősítőként is működnek, ha felemeljük őket, hallhatóvá válnak a fotózás idején a helyszínen rögzített zajok és zörejek, s a repülőgépzúgásba a tál maga is belemegy. A mozgás következményeként a kép is elmozdul és a bizonytalanság érzetét kelti. A kiállítás mint tapasztalás ebben az esetben sem adható könnyen vissza, mivel sem a látvány pusztá rögzítése-dokumentálása, sem az objektív leírására tett kísérlet nem közvetítheti a tér, a hangok, az apró elmozdulások által teremtett atmoszférát.

A mű előzménye egy a BBC számára készült hanganyag.² A műsor Londont az egyéni tapasztalatok és az egymást metsző ösvények, jelentések szövevényén keresztül mutatta be. Miller négy olyan, London-közel hely szubjektív dokumentációját készítette el, ahová a repülőgépek futóművébe rejtőzött menekültek, pontosabban megfagyott testük lezuhant. Órákon át feküdt az eget nézve ezeken a pontokon, rögzítette az őt érő ingereket, így azt is, amint elmondja, hogy mit lát, mit érez és gondol. A kiállítási „verzióban”³ azonban már nem szerepelnek ezek a monológok:

2 Thinking Earth, BBC 3, 2005 január 2. <http://www.bbc.co.uk/radio3/dramaon3/pip/hi55b/>

3 A mára közel tíz évet felölelő projekt túllépett az egy-egy város vagy hely érzékelésének problémakörén.

1 Az idézet Mathieu Kassovitz: *Gyűlölet* (1995) című filmjében hangzik el.

Graeme Miller

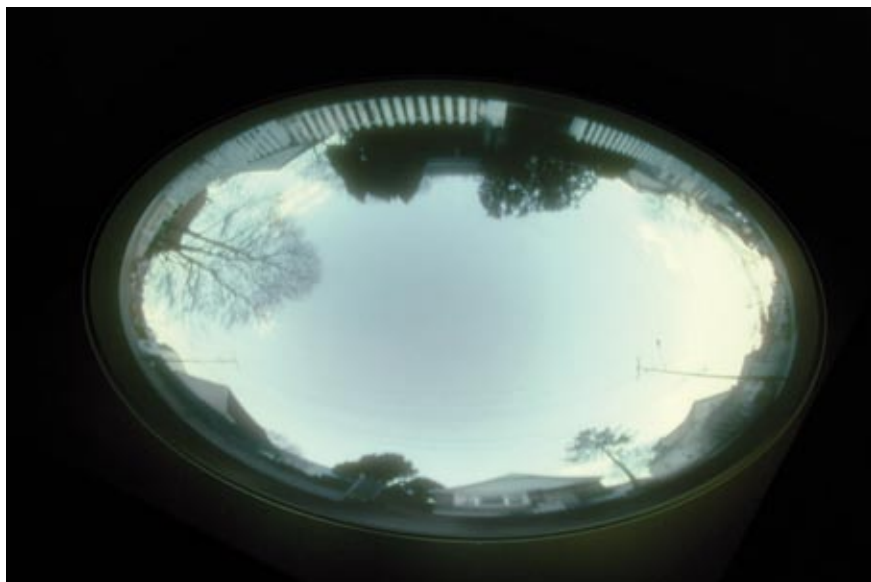
Potyautasok, Óbudai Társaskör Galéria, fotó: Rosta József





Graeme Miller

Potyautasok, Óbudai Társaskör Galéria, fotók: Rosta József



a képek és zajok kínálják fel annak lehetőségét, hogy mi is belehelyezkedjünk a művész, és ezen keresztül a *potyautas* nézőpontjába. Persze a művész és a menekült perspektívája összefonódik, miközben azt sem felejthetjük el, hogy egy olyan helyről szemléljük az eget, amit az egyikük végül sohasem ismerhetett meg. A művész és mi vagyunk azok, akik beszélünk, látunk, a *potyautasok* mindvégig hallgatnak. Történeteik csak részlegesen tárhatóak fel, hiszen némán, íratok és papírok nélkül zuhantak bele a mi világunkba, legtöbbször csak azt árulva el, hogy honnan indultak. Mindennapjaik, problémáik, kétségbeesésük és álmaik csak sejthetőek elhagyott országuk politikai, gazdasági és társadalmi berendezkedése alapján. Akiknek sikerült a földetérés, a megérkezés, azok alkotják a menekültek tömegeit, akik már hosszú idő óta jelen vannak az európai és amerikai demokráciák világában annak ellenére, hogy az elmúlt évtizedekben „történelem nélküli embereként” kulturális értelemben gyakran láthatatlanok voltak. Boris Groys ezt a „láthatatlanságot” abból eredezteti, hogy a menekült alakja megzavarja a *saját* és az *idegen* alapvető elválasztását, ami meghatározza az ember tájékozódó képességét, illetve eligazodását a világban. A menekült mindkét normától eltér: nem ismeri eléggé új környezetének kódjait, így nem is tud azoknak megfelelni, viszont az idegennel és az egzotikussal ellentétben túl közel van. Tehát azonosíthatatlan

marad, „képe maga a homály”.⁴ A *potyautasok* némasága és láthatatlansága Miller munkájában ezért sokkal enigmatikusabb jelentőségű, mint ahogy az első olvasatra tűnik. Némaságuk egyet jelent azzal, hogy idézik, említik, bekeretezik őket, hivatkoznak rájuk anélkül, hogy a róluk folyó diskurzusban aktívan közreműködnének. Passzivitásuk kettős természetű: egyrészt a környezet által kikényszerített, mivel a hatalmi viszonyoktól függően *mások* alakítják ki a reprezentációikat – amelyekben sok esetben a mai napig idegenségükben, marginalizált kisebbségükben vannak jelen⁵ –, másrészt létezik egy önmaguk felé irányuló kényszer is, hiszen a láthatatlanság egyben menedéket is nyújt a kitoloncolás, a hatóságok, a diszkrimináció elől.⁶ Miller *potyautasai* az úton levőknek csak egy töredékét jelentik. A gépen, melyre felkapaszkodnak, művészek, üzletemberek, diákok ülnek, akik magától értetődő természetességgel mozognak a sajátjuknak tekintett globalizált világban. A célállomásokon további utazókkal találkoznak, egy mai metropolisz kavalkádjában ott találják a kultúra „specialistáit”, a turistákat. Bizonyos értelemben mindannyian transznacionálisak, életük kisebb-nagyobb részét világvárosokban töltik, miközben szoros kötelékek fűzik őket a világ egy másik pontjához is.⁷ Ezek a csoportok alapjaiban alakítják át a helyhez kötöttséggel, helyváltoztatással, a hovatartozással, és ezen keresztül az identitással kapcsolatos fogalmainkat, kulturális koncepcióinkat. ARJUN APPADURAI antropológus éppen a helyváltoztatás különböző formáit⁸ helyezi a középpontba, amikor a globális, kulturális áramlatok által létrehozott szimbolikus és metaforikus „tájképek”-ről (scapes) beszél. Az állandóan úton lévő emberek tömegei révén, a kapcsolataik és találkozásaik alapján feltáruló kép (ethnoscape) a kulturális sokféleséget, szociológiai különbségeket és a társadalmi egyenlőtlenségeket ábrázolja, mutatja meg. Ezekben a „tájképekben” két egymástól nagyon különböző utazói pozíciót különböztethetünk meg. Az egyik oldalon a mai világ *nomádjai* találhatóak, akik minden korlátozás nélkül mozognak a globális térben, és egyben maguk is hozzájárulnak e globális világ megteremtéséhez. A közéjük tartozó, de eltérő gyökerű társadalmi csoportok birtokában vannak egy sajátos tudásnak – egy különféle helyekből, nagyvárosokból, illetve egzotikus

4 Boris Groys: *A menekült esztétikája*. Magyar Lettre 28. 13-14.

5 A tudományos diskurzusokban és művészeti reprezentációkban (lásd: 2002-es Documenta) egyre nagyobb figyelmet fordítanak arra, hogy kiszabadítsák a menekülteket ebből a passzivitásból.

6 Caroline Moorehead: *Életmentő hazugságok*. Magyar Lettre 61. 34-35.

7 In: Ulf Hannerz: *A világvárosok szerepe a kultúrában*. Replika 38. 91-105.

8 Appadurai, Arjun: *A lokalitás teremtése*. Regio, 2001/3. 3-4.

vidékekből álló kognitív hálónak –, amely lehetővé teszi számukra a tájékozódást. Társadalmi létük alapja az, hogy életüket egyszerre több helyen élik, ez pedig mindenütt érvényes tudást, valamint mindenütt egyformán reprezentálható és konvertálható társadalmi pozíciót kíván meg.⁹ Etnikailag nem kategorizálhatóak, egy nemzetek feletti nemzetet alkotnak. Senki nem tartja őket se gyökértelennek, se meggyökeresedettnek, sehol nem telepsznek le tartósan, de egy időben akár több helyen is gyökeret eresztenek. Az ilyen típusú mobilitás társadalmi pozíciót és hovatartozást is jelez, mivel ennek a „képességnek” a birtoklása egyfajta társadalmi szimbólumként, pontosabban a társadalmi helyzet és identitás szimbólumaként működik.

A másik oldalt a *potyautasok*, menekültek és vendégmunkások képviselik, akik a maguk mögött hagyott társadalomnak többnyire az alsó rétegeihez tartoztak, s külső okok – szegénység, üldöztetés, háború, vallási és etnikai konfliktusok – kényszerítik őket a lakóhelyük megváltoztatására. A migránsok az őket érő megkülönböztetéseket egy adott „helyhez” kötődő problémának tekintik, és abban a meggyőződésben indulnak útnak, hogy a társadalmi pozíció földrajzi helyváltoztatással megváltoztatható.¹⁰ Nem kóborolnak, hanem egy másik „helyet” keresnek, ami mentes a kizártság és a szegénység különféle formáitól. A *nomád* és a *migráns* útjai azonban folytonosan metszik egymást, ugyanazon a gépen utaznak, ugyanazokba a városokba tartanak, ugyanannak a kornak a szülöttei. A *potyautasok* többnyire városok külterületeire vagy peremvidékeire „érkeznek” meg: egy bevásárlóközpont parkolójába, egy családi ház kertjébe, erdőszéli rétre. A magasban nagyforgalmú légifolyosók húzódnak, amelyek a világ legkülönbözőbb pontjait kapcsolják össze és sűrítik egybe. A leszálláshoz készülődő gépek a landolás előtt itt engedik ki a kerekeiket. A zuhanásokból a képeken semmi nem látszik: egyszerű tájképek, nyomok és jelek nélkül, már a tanúk is eltűntek. Nem fedi egymást az, amit tudunk, és az, amit látunk, „rés” nyílik a történelem és a „kézzelfogható” geográfia között. Ez a *törés* rokonítja a *Potyautasokat* ORI GERSHT izraeli sivatagban készült fotóival, amelyeken olyan helyeket látunk, ahol politikai üldözöttek, menekültek próbáltak meg elbújni, elrejtőzni.¹¹ A veszélyes hely külsőleg semmiben nem különbözik a biztonságostól, s így ezekben az esetekben a jelentéssel telített sem a jelentés nélkülítől.

9 Niedermüller Péter: *Etnicitás és politika a későmodern nagyvárosokban*. Replika 38. 105-120.

10 Niedermüller Péter, i.m. 105-120.

11 *Desert, Israel 2001* In: www.nogagallery.co.il/artists/gersht.html

Graeme Miller¹² korábbi műveiben is központi szerepet kap a „hely” tematizálása. Az 1990-es években, London külvárosában épülő autópálya építéskor rövid idő alatt – a helyiek tiltakozása ellenére – 400 házat bontottak le, kiköltöztetve az ott élőket. Miller ide készített hanginsallációja, a *Linked* (2003) ma 20 rejtett rádióadón át sugározza az egykor itt élők történeteit mindennapi életükről, emlékeikről, leírásaikat a házuokról, lakhelyükről, valamint az egykori utcákon rögzített hangokat. Amíg a „későmodern” megfosztja a helyeket történetüktől és lakóitól, addig Miller megpróbál belőlük valamit visszacsempészni. A *Linked* ugyanakkor modellezi a tér időhöz fűződő megváltozott viszonyát is, s utal Paul Virilio gondolatára is, amely szerint az út a helytől a nem-hely felé párhuzamos a sebességgel, a sebesség pedig a felejtés záloga.¹³ Tehát ez a tér csak azok számára tapasztalható meg helyként, akik a gyakorlatban újraírják sétájukkal.

A tapasztalatok sokfélesége, az elbeszéltek terek párhuzamossága lép a hely önálló identitása helyébe a *Baseline* címmel Bécsben (2004) megvalósított térinstallációjában is. Miller arra kért meg tizenegy embert, hogy egy 200 méter hosszú alagútban sétáljon végig, miközben egy-egy rájuk rögzített kamera dokumentálta útjukat. Az így „feltérképezett” járatban 11 képernyőn futottak a videók, és velük párhuzamosan a résztvevők beszámolóit. Az azonos térben különböző helyeket feltáró monológok tulajdonképpen az útikönyvekhez hasonlóan megalkották a helyet, azaz kijelölték a nevezetességeit és megírták múltját.

A modernitás korában a helyek még társadalmi térként határozódtak meg: kapcsolatai, összefüggései, és története adták meg sajátos jelentését. Ezeket a helyeket az antropológia a kultúra szinonimájaként kezelte, a kutatás alapjának tekintet „terepmunka” külső határokkal megkülönböztetett helyszínéhez kötődött. Ez a *helyszín* belső konvenciói és hagyományai által megkülönböztethető volt más helyektől, ezáltal a „terep” organikus társadalmi összetartozást és a lokalitáshoz kötődő etnikai identitást reprezentált. A csoport, a kultúra és a tér közötti megfelelésnek ez a koncepciója azonban nem egyszerűen egy antropológiai elmélet, hanem a modernitásnak mint történeti korszaknak

12 Graeme Millerről: www.artsadmin.co.uk/projects/artist.php?id=46

13 Paul Virilio-Sylvere Lotringer: *Tiszta háború*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest 1993. 76.

Graeme Miller

Potyautasok, Óbudai Társaskör Galéria, fotó: Rosta József





Graeme Miller

Potyautasok, Óbudai Társaskör Galéria, fotók: Rosta József



a „találmánya” volt.¹⁴ Mára magunk mögött hagytuk az önálló identitással rendelkező helyek képzetét, mivel a mobilitás új formái és a transznacionalizmus kérdéssé tette a lokalitásnak a jelentések és identitások termelésében játszott kizárólagos szerepét. A későmodern társadalmakban a hely és a kultúra kapcsolatát (a világvárosokat¹⁵ alapul véve) a *kreolizáció* és a *hibridizáció* kategóriái írják le. A kreolizáció valamely kultúra belső heterogenitására, keveredettségre, a különböző eredetű kulturális formák közötti határok elmosódására s az ennek nyomán kialakuló új szintézisre utal. A hibridizáció koncepciója pedig a különböző kultúrák keveredését, a más-más kulturális logikák és identitások egymásba fonódását, az egymásba olvadó kulturális áramlatokat jelöli.¹⁶ Mindezek alapján: ugyanazokban a terekben a legkülönbözőbb kultúrák által használt helyek mindig változó, folyamatosan megújuló szövedéke léteznek. A menekültek, a nomádok, a „helyiek” számtalan párhuzamosan létező képét teremtik meg annak a térnek, amelyben közösen élnek, ahogy a *Bassline* monológjaiban és videóiban is különböző helyeken jártak a résztvevők. Ugyanakkor a *potyautasok* megérkezésükkel az adott hely földrajzi

határait is kitágítják: különböző kultúrákat kapcsolnak össze. Ezekben a viszonylatokban a tér és a kultúra koncepciója fokozatosan megszabadul a territóriumhoz való kötöttségektől, és egy nyitott, állandóan változó rendszer lép a helyébe. Bizonyos otthonosságérzetet megtartunk a helyi kontextusban zajló napi tapasztalatunkban, de ez az otthonosság nem a lokalizált hely ismeretéből ered – bár otthon van az ember, mégis tudja, hogy számtalan távollevő elem is beépül a számára adott valóságba. A „globalitás geográfiai-ájának” a virtuális terek is – mint kommunikációs és információs csatornákként – meghatározó részei.¹⁷ A tér és az idő „összesűrűsödésén” keresztül párhuzamosan több helyen, sőt akár „helyek között” is rekedhetünk: megteremtődnek a tranzit ideiglenes helyei, a várótermek, a menekülttáborok és a bódévárosok, a közlekedési sztrádák és a csomópontok, valamint a szupermarketek, amelyek nem önmagukat jelentik, hanem csak két hely közötti „átvitelt”. Ezeket az ezredvégre jellemző, jelentés nélküli, beteljesülni képtelen helyeket nevezi MARC AUGÉ „nem-helyeknek”.¹⁸

Ma a helyet fogalmilag egyéni találkozási pontként, tevékenységi terek, kapcsolatok és eleven viszonyok, befolyások és mozgások kereszteződéseként ragadhatjuk meg.¹⁹ A hely és a nem-hely állandóan szökésben lévő pólusok, mivel a hely sohasem tűnik el teljesen, és a nem-hely sem állítja magát elő a maga teljességében. Folytonosan újraalkotják pozíciójukat, és örökös játékban van egymással az identitás és a kapcsolat újraírása. Ebbe a dinamikába érkeznek meg a *potyautasok*, és földet érésük pillanatától kezdve az ő tekintetük vetül rá a mi világunkra is, átírva annak jelentéseit. A parkoló, a bevásárlókocsik csörömpölése, az autók zúgása nem az ismeretlen és váratlan terepe, innen ki vannak zárva az „események”. Nem-helyként, többnyire úgy válnak részévé az életvilágnak, a személyes mindennapoknak, hogy nem kapcsolják össze egy közös történetbe az ott-tartózkodókat és áthaladókat. A *potyautasok* viszont megváltoztatják saját világunk és környezetünk érzékelését, helyként jelölik meg az addig jelentés nélküli tereket. Aki tud a *potyautas* földet éréséről, az örökre ott fogja látni körvonalát a betonon vagy a fűben. A helyi kontextus így válik a távoli viszonyok, a lokális a globális által meghatározottá. A terek mindenütt nagy bőségben vesznek körül minket, a mi dolgunk ezeket az előttünk feltárulkozó helyeket végigjárni – elmélyülni bennük, kiterjeszteni határaikat, összeköttetéseket teremteni köztük –, és végső soron nevet adni nekik.

14 Marc Augé: *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso, London-New York 2006. 8-16.

15 A világváros egyrészt önmagában való hely, másrészt csomópont egy hálózatban; kulturális szerveződésként helyi és transznacionális viszonyokban egyaránt részt vesz. In: Ulf Hannerz: *A világvárosok szerepe a kultúrában*. Replika 38. 91-105.

16 Niedermüller Péter, i.m. 38. 105-120.

17 Michael Foucault: *Eltérő terek*. In: *Nyelv a végtelenhez*. (szerk. Sulyák Tibor), Debrecen 2000. 147.

18 Marc Augé, i.m. 77-79.

19 Appadurai, Arjun, i.m. 3-4.

Hermann Veronika

Jelet adok a gépnek

Folyamatok – művészvideók

➔ Videospace Budapest
➔ 2008. február 13 – március 21.

„Én már nem muzsikálok, csak egy jelet adok a gépnek:
ő mutassa meg helyettem, ahogyan mozdul bennem a lélek.

...

Egyre csak fújja, legyen a gépnek halleluja!”
(Quimby: Halleluja)

A Videospace Budapestben bemutatott *Folyamatok* című kiállítás akár folytatása is lehetne a galéria előző, lightboxokat középpontba állító bemutatójának¹, hiszen a tér elrendezése és a csoportos kiállítás² koncepciója hasonló. A korábbi fénydobozok ezúttal azonban megelevenednek, pontosabban megmozdulnak. A mozgás mindegyik mű esetében lassú, kimért, az érzékszerveinkre erőteljesen ható, ami egyfelől zavarba ejtő, míg másfelől, s nemcsak az értelmezés felől közelítve, már a befogadás első, felületes pillanatában is – kulcsfontosságú. A primer látvány ugyanis egyszerre meghökkentő és paradox: festmények, amelyek mozognak, illetve képernyők, videóinstallációk, amelyek azonban mégis „festmények” a szó minden, korábban szorosan hozzátapadt jelentésével együtt – más szóval tehát műtárgyak. A paradoxon éppen a képernyő-műtárgy kettősségében rejlik: a síkképernyős plazmatévé ugyanis kulturális előfeltevéseink és beidegződéseink szerint

nem a műalkotás/festmény elsődleges médiuma. Az esztétikai minőség mégis műtárgyra utal, és ebben a zavarba ejtő befogadói helyzetben lazán körvonalazódik mindaz, ami az elmúlt évtizedekben a legfontosabb kérdések egyike (volt) a kultúratudományban, tudniillik, megváltozott-e a tömegkultúra és a magaskultúra viszonya egymáshoz. Megszüntethető-e a kettő között feszülő ellentét, feloldható-e, egyáltalán: szükség van-e a feloldásra. Lehet, hogy a feszültség már el is tűnt, szükségtelenné téve az elitkultúrát a technikai sokszorosíthatóság *után*? Ennél a pontnál talán olcsó, de nem érdektelen elővenni a Walter Benjamin-ütőkártyát, és egy „abszolutizált” jelen felől szemlélődve kijátszani: „A biokibernetikus sokszorosítás új módszereinek [...] következményeire akarok rávilágítani, azokra, amelyek [Walter] Benjaminsnak a technikai sokszorosításról szóló elméletének is részei voltak. [...] Először is, a másolat többé már nem alávetettje, vagy romlott minőségű maradéka az eredetinek, hanem alapjaiban is tökéletesítése. Másodszor, a viszony művész és műalkotás, illetve műalkotás és modellje között egyszerre távolságtartóbb és meghittebb, mint bármi azelőtt a technikai sokszorosítás birodalmában.” (ford. H.V.)³ A reprodukálhatóság nem kérdés, az aura viszont így is eltűnhet, csak nem a Benjamin által felvázolt módon. A kérdés – a biokibernetikai reprodukció korában – nem a sokszorosítás, hanem az előfeltevés, nem a módszer, hanem az értelmezés minősége. KOMORÓCZKY TAMÁS *Aztán csak a méhek zsongása* (2000) című munkája állóképekből – élesből életlenbe történő lassú átváltásokkal – létrehozott animáció, technikája akár a korai rajzfilmeket is fölidézheti. Lényege a folyamatos váltás, úgy, hogy a munka végig a médiumon, azaz a videón / animáción belül marad. A fölvil-lantott képek részben saját munkák, részben pedig az Interneten akárki által elérhető tartalmak, reklámok, logók (pl. kapszulák, Coca-Cola, kínai írásjelek). Látszólag véletlenül folynak egymásba, sokszor a felismerhetetlenségig fölgyorsítva vagy eltorzítva. A cím azonban valamiféle fogyasztói kritikát, illetve a természeti konstrukciók iránti nosztalgiát is játékba hozhat. Hasonló témát jár körül SZÜCS ATTILA *Bubble memory* (2007) című videója, amely azonban egy festménysorozat részeit jeleníti meg, és mint ilyen, átlépi médiumának határait. Míg Komoróczkynál

1 *Light Box – fényképek, digitális grafika, objektok világító dobozban*. Videospace Budapest, 2007. nov. 28 – 2008. jan. 25. Kiállító művészek: Csáky Marianne, Eperjesi Ágnes, Keserue Zsolt, KissPál Szabolcs, Ravasz András, Szabics Ágnes, Várnai Gyula (ld.: Hegedűs Orsolya: *Világító-doboz-világ*. Balkon, 2008/1., 24-26.)

2 Kiállító művészek: Komoróczky Tamás, Sárosi Anita, Katarina Šević, Szabó Ádám, Szűcs Attila



3 Eredetileg: „I want to focus on [...] consequences of the new mode of biocybernetic reproduction, each of which has its counterpart in [Walter] Benjamin's analysis of mechanical reproduction. [...] First, the copy is no longer an inferior or decayed relic of the original, but is in principle an improvement on the original. Second, the relation between the artist and work, the work and its model, is both more distant and more intimate than anything possible in the realm of mechanical reproduction.” Mitchell, William T.J.: *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*. In. uő.: *What do pictures want?* Chicago University Press, Chicago, 2005

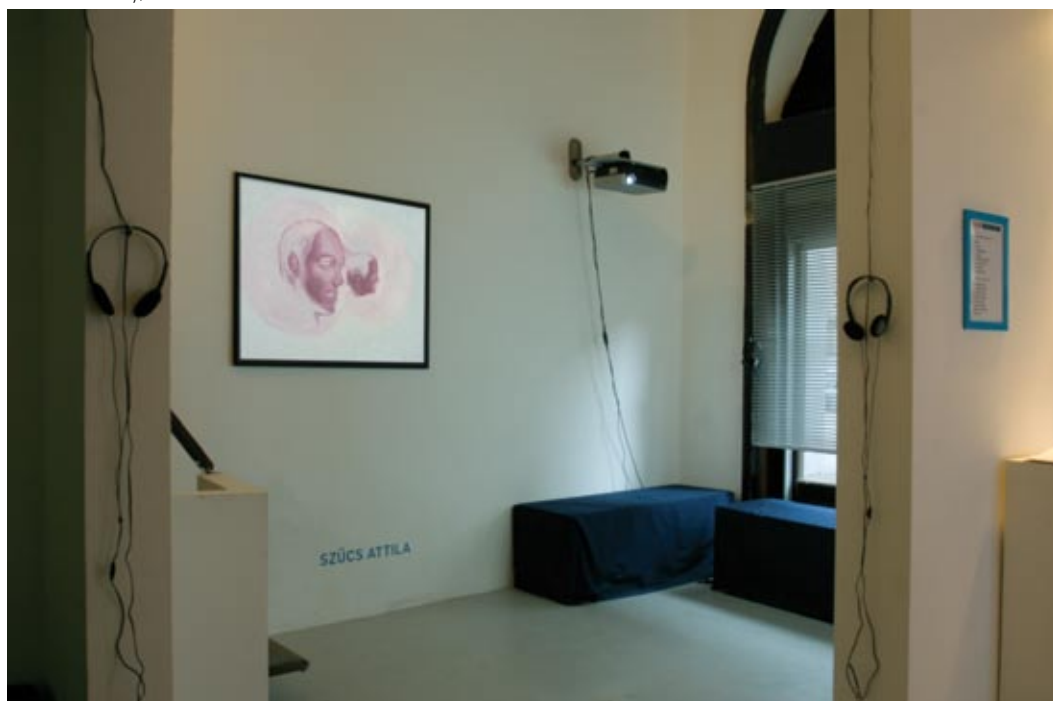


Komoróczy Tamás

Aztán csak a méhek zsongása, 2000

Szűcs Attila

Bubble memory, 2007



a váltás a fontos, a folyamatos dinamizmus, addig a *Bubble memory* esetében a tartalomra, a motívumokra – elsősorban a buborékokra – kell odafigyelni. A buborék mint jelenség / létmód képviseli az állandóságot a képsorokon: változnak, miközben végig meghatározóak maradnak. A buborékokból először emberi arcok, illetve átalakulásuk folyamatai – a felnőtté válás, az öregség –, majd különböző cselekvések, foglalkozások rajzolódnak ki, sejtmozgáshoz hasonlóan alakulnak egymásba. ÁRVA GYÖRGY kísérezése csak fokozza a misztikus hatást, mintha egy általános teremtéstörténet és egy ismeretterjesztő film keveréke elevenedne meg a képernyőn.

SÁROSI ANITA ASA (2008) című videója a tükörtükörkép-tükörződés téma köré szerveződik, minimalista, grafikai megoldással. A képernyőn lévő figura folyamatosan jelen van, s ugyanakkor változik is – hasonló folyamatok zajlanak egyébként a kiállított videónak mindegyikén. Ha még pontosabban akarunk fogalmazni: az arcok nem is változnak, hanem inkább *átválnak*: áttetszőségükben (és a valóban finom grafikai ábrázolás miatt) még hangsúlyosabb a folyamatos jelenlét. A test forma, ami saját magából saját magává lesz, összeszomva én (self) és másik (other) határait: egyszerre válik tükörré és tükörképpé.

SZABÓ ÁDÁM *Aurája* (2003) egy „maratásos technikával” készült videó, amely látványában valamiféle természetfilmhez hasonló. A háttér egyszerre homogén és heterogén, kő- és fényrendszer. A kőben mikroszintű részecskék keletkeznek, a trükk pedig az, hogy a képernyőn „dokumentált” változás – „természeti jelenség” – egy negatív folyamat eredménye. A marások helyén keletkezik a látvány, amely egyébként egy optikai játék is, amennyiben a befogadó egy idő után automatikusan azt keresi, hol bukkan föl a következő kis egység, vagyis hiány. Közben a kis rések egyre nőnek, és a fényviszonyok is változnak, az árnyékok egyszer csak összeér, és megváltoztatja a látványt. Ekkor újra kivilágosodik a kő, és a maratás – vagyis a folyamat – újrakezdődik.

KATARINA ŠEVIC *Social motion* (2007) című munkája kicsit kilóg az eddigiek közül, hiszen egyrészt „valódi” videofelvétel – a performance-szerű eseményt Berlin belvárosában vették föl⁴ –, másrészt inkább társadalmi kontextusban értelmezhető. A cím egyébként igen találó, hiszen a videó szó szerint és metaforikusan is – művészi formában – azt ábrázolja, amit a címben jelöl: a társadalmi mozgást. A képernyőn látható helyszín egy szürke lakótelep tövében „elterülő”, autótutaktól szegélyezett, beépítetlen, itt-ott kizöldült telek. A „parcellán” több tucat

⁴ Ld: Frazon Zsófia: *Szobropark mint urbánus projekt. Parcella projekt*. Balkon, 2008/2. 25-28.

ember halad keresztül folyamatosan, bejönnek a térbe, majd el is hagyják azt. Lassan, egyszerre, megkomponáltan lépegetnek, sajátos, reccsenő hangoktól kísérve, melyek lehetnek akár faágak, de a lépéseik zajai is. A folyamatos, monoton mozgás – performatív aktus – szociális tereken halad keresztül, át a telken, a lakótelepen, ki a képből, a semmibe. A videón éles kontrasztokat látunk, a lakótelep szürkéjét a fák zöldjéhez képest, egy futó, illetve egy autó normális tempójú előrehaladását, de a legerősebb hatású a fény-árnyék kontraszt. A tömeg a fény felől, kvázi a képernyő tetejéről lefelé, az árnyékba tart, mintegy negatív utópiaként: az emberek szótlanul hagyják maguk mögött a napsütötte sávot. A videó akár kelet-európai allegóriaként is értelmezhető, Berlin ilyen szempontból kitűnő helyszín: a környezet tipikus, miközben egyben Nyugat és Kelet misztikus határa, valaha volt elválasztója is.

Kétségtelen tény, hogy az elmúlt évtizedekben a tömegkultúra filozofikusabbá, a képzőművészet pedig technokratábbá vált, ezzel nem szembenézni és számolni értelmetlen gesztus volna. A reklámok rövidfilm-szerű klisékkel operálnak, esztétikusabbá válnak, miközben fő üzenetük ki-merül abban, hogy a síkképernyős tévé valódi képét mutat a valóságnál (lásd még a kis, színes labdák áradását San Francisco külvárosában). A műalkotást nem csak esztétikussága, vagy akár filozofikussága határozza meg. Festék és monitor – az eszköz módosult, de a műalkotás maradt. Méretükben, kiállításukban is hasonlítanak egy festményhez, csak éppen mozognak, pixelek építik fel őket, a pixeleket pedig programok irányítják, rendezik el, a művészek ecset helyett billentyűzetet ragadnak, jelet adnak a gépnek. Teszik ezt egyébként úgy, hogy nem válnak öncélú technokratákká, nem a tárgy, hanem a fény a fontos, illetve a kettő különbségének dinamikája. E sorok írója már alkalmazta a Vladimir Nabokovtól kölcsönzött „lemoshatatlan festékek”-metaforát a médiaművészettel kapcsolatban, és mikor máskor ismételné meg, mint a Folyamatok esetében, amikor szinte nincs is szükség metaforát emlegetni, annyira igaz az, amit érzékeltetni lehet vele. A lemoshatatlan festékek a technika univerzális nyelvén fogalmazott színes fénypontok, melyek addig léteznek, ameddig az interfész mint médium létezik, és úgy, ahogy a számok meghatározzák. Az aura nem eszköz, hanem gondolat kérdése, a jelenlegi kortárs művészeti szcénában egyre természetesebben használnak a technikai innovációkat művészi eszközként, tény viszont, a populáris kultúra megkerülhetetlenné vált, és legalább három évtizede jelentős hatást fejt ki a magasművészetre is. Egy korszak, az adott jelen saját maga felől nézve sosem megítélhető, az azonban szinte biztosnak tűnik: *lehet a gépnek halleluja.*



Sárosi Anita
ÁSA, 2008



Szabó Ádám
Aura, 2003

Hermann Veronika

Tetten ért elmélet

Láthatósági viszonyok / Visibility Works
(LOW Holland-Flamand Kultfeszt)

➤ Magyar Képzőművészeti Egyetem Barcsay Terem, Budapest
 ➤ 2008. február 20 – március 13.

„mint vannak a házak meg a szó hogy ház”
 (Borbély Szilárd)

A *LOW Holland-Flamand Kultfeszt* alkalmából megrendezett *Láthatósági viszonyok / Visibility Works* kiállítás leírását nehezen lehet egy hagyományos kritikai narratíva keretei közé szorítani, hiszen ezzel pont annak a gondolatnak mondanánk ellent, melynek jegyében a kiállítás fogant. Az MKE Barcsay Termében bemutatásra kerülő rendezvénysorozat ugyanis az akadémikus gondolkodás, az intézményrendszer és a kritikai szisztéma fásultsága ellenében próbált valami újszerűnek ható alternatívát felmutatni. Mégpedig úgy, ahogy itthon csak kevesen tudják és merik csinálni: át-gondolt, társadalmi kontextusban értelmezhető elméletek intézményes, művészeti, sőt, mindennapos gyakorlatban való hatékony alkalmazásán keresztül. A művészet és a humán tudományok létjogosultságát egyebek mellett azért is vonják kétségbe egyes fórumokon, egyébként minden alap nélkül, mert a különféle művészettudományi diszkurzusokat társadalmilag és gazdaságilag teljesen értéktelenek állítják be¹. Ez addig maradhat így, ameddig e szcéna képviselőinek többsége továbbra is elhiszi, hogy amit csinálnak, az csupán egy szűk, belterjes réteg számára érdekes és érthető. A kiállítás résztvevői² úgy írták újra folyamatosan a rendelkezésükre álló teret és ötleteket, hogy közben folyamatosan alakították mind a saját, mind a befogadók megértési stratégiáit. Nem radikális átrendezésre vagy zavaros váltásokra kell gondolni, hanem szinte akcionista módon működő ötletekre, tettekben megvalósuló elméletekre, amelyek talán a hazai művészeti és tudományos diszkurzusok között is párbeszédet indukálhatnak. Azért is van (lenne) szükség itthon a *Láthatósági viszonyok*hoz hasonló narratívájú és szellemiségű kiállításokra, hogy segítsenek lebontani a több évtizedes szkeptikus hozzáállást a szellem tudományaihoz. Ironikus módon a tér, ami rendelkezésre állt, sokszorosan terhelt. Terhelt, mint intézmény, mint valós és metaforikus helyszín, s terhelt ideologikusan is, hiszen épp az akadémiai művészképzés bevehetetlennek vélt erődje, a Magyar Képzőművészeti Egyetem centruma, a volt Műcsarnok kiállítótere, jelenleg is szinte kizárólag az Egyetemhez mint intézményrendszerhez köthető kiállításokkal. Ezt a mind „külső”, mind „belső” vonatkozásaiban is nehéz helyszínt alakították át a csoportos kiállítás résztvevői szabad felületekkel, teázósarokkal (meeting point), könyvespolccal, könnyű, világos, szinte lágy terekké. A szokásos megilletődött hangulat tovatűnt, a befogadó maga is a tér részének érezhette magát. Mintha a többszörösen terhelt térrel együtt a szokásos fogalmi oppozíciókat is dekonstruálták volna: valóság és koncepció nem váltak el egymástól, hanem alakították és befolyásolták egymást. A látható tér szabadabb tételével egy időben azonban ezek a szabad terek maguk is terekkel töltődtek, virtuális, metaforikus másod-és harmadlagos terekkel. A valós tér hiánya hirtelen a metaforikus tér középpontjává vált, a hiány pedig az érzékelés tárgyává. A hiány a bizonyítéka annak, hogy a terhelt terek lebontásával, az elméle-

tek kitöltésével ugyanolyan minőségű tartalom hozható létre mint egy intézményes kiállítás esetében. A folyamatos fluktuáció eltüntette a határt vázlat és kész műalkotás, alkotó és befogadó, művész és nem-művész, illetve művész és művészhallgató között.

A holland METAHAVEN DESIGN RESEARCH csoport már nevében is határátlépést hordoz, hiszen a képzőművészetet és a profi látványtervezést keverik munkáikban, melyek emellett a legtöbbször politikai gesztusokat is felvillantanak. „Munkáikban dizájnnal, vizuális identitással, arculatépítéssel és a dizájn politikai vetületével foglalkoznak. A dizájn és az elméleti gondolkodás összefüggéseinek újragondolását helyezik tevékenységük fókuszába.”³ Budapesten bemutatott munkájuk és a hozzá kapcsolódó workshop az *Academy of Flows* („Áramlások akadémiaja”) volt, mely az MKE jelenlegi és lehetséges vizuális arculatával, reprezentációs lehetőségeivel foglalkozott. Részben ehhez kapcsolódva a kiállítás utolsó napján (március 13-án) egy norvég vendéghallgató a szó szoros értelmében lesúrolta az Egyetem külső homlokzatának egy részét. A kiállítóterben mindezt videó rögzítette: a néhány kiválasztott kő egyre tisztábbá vált, a – később ki is állított – mosószeres víz pedig egyre sötétebbé, szinte teljesen feketévé vált a kosztól. Ennél metaforikusabban – és egyben vizuálisan – kevesen illusztrálták a képzőművészethez, illetve a konkrét művészeti képzéshez való viszonyukat.

A szintén holland MARJOLIN DIJKMAN fotói a város(i tér) különböző pontjait ábrázolták, mint a workshopon kiderült, egy nagyobb városkép-archiválási projekt részeként. Mennyire jelenik meg egy város saját arculata a részletekben, és mekkora az esély arra, hogy teljesen különböző városokban hasonló tereket érzékeljünk? Látjuk is a városokat, vagy csak létezőnk bennük? Mennyire befolyásolják a turisták egy város arculatát, és mennyire érezzük magunkat másként turistaként? Lehetünk-e turisták a saját városunkban? Ilyen és ehhez hasonló kérdésekre keresi a választ ez az archívum, amely már struktúrájában is kérdéseket hordoz: az archiválás mint lehetőség, mint tudományos fogalom és mint művészeti elgondolás egyszerre foglalkoztatja a posztmodern elméletek jelentős részét. A városkép-archívum egyszerre lehet dokumentarista és akcionista gesztus, egyszerre szolgál ki művészeti és közösségi igényt, ugyanakkor már készítése pillanatában egy emlék, egy folyamatosan jelen idejű politikai és társadalmi dokumentum. A városok képei ugyanis egyfajta vizuális térképként is szolgálnak, politikai konstrukcióként is felírhatók. A térképek mindig politikai tartalommal telítettek, hiszen már az ókortól kezdve jórészt ezzel

¹ A témáról lsd. például Z. Karvalics László: *Humántudományok Mémők földön*. Élet és Irodalom 2008 / 6.

² Inga Zimprich (D/NL), Metahaven Design Research (NL), Katarina Djeljar (YU/NL), Marjolijn Dijkman (NL)

³ *Láthatósági viszonyok / Visibility Works* – A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiadványa.

kapcsolatos célokat – hadjáratok, felfedezések, hódítások – szolgáltak ugyanúgy, mint a későbbi korokban megjelenő etnikai, vallási, gazdasági felosztású térképek, amelyek az uralkodó diskurzus reprezentánsaivá váltak.⁴ Dijkman képei és projektjei, helyspecifikus installációi úgy állítják eléink észlelésre váró tereinket, hogy egyértelművé válik: a városok többet is jelenthetnek, mint a helyet, ahol élünk. Megmutatják, hogy a hogy a művészet mennyire provokatív lehet akkor is, ha nincs benne ilyen szándék.⁵ (Nem ennek a workshopnak a keretén belül készült, de mégis szorosan kapcsolódik hozzá néhány magyar hallgató kiállított munkája, így például BADA EMŐKE МАЙОНУНВО intermédia szakos hallgató projektje. A falon elhelyezett Budapest-térképen bejelölt pontokról az alatta kirakott nyomtatott listából kiderül, hogy a Budapesten található nagykövetségek elhelyezkedését jelzik, s egyben azt is rögzíti, hogy mely államoknak van, és melyeknek nincs magyarországi képviselője. A térképen belül kirajzolódik egy másik térkép: a pontok összekötésével megkapjuk Budapest külföld-narratíváját, az „idegen” világokat a sajátunkon belül. Ez pedig folyamatosan alakul, hiszen a kiállítása közben is változott a külképviselők száma.)

INGA ZIMPRICH német képzőművész

Department of Practice nevű projektje egy nagyobb kezdeményezés egy részét takarja. Maga a „Gyakorlat Tanszék” a leírásában és egy videón keresztül volt jelen a kiállítótérben. Fő

4 A témáról ld. bővebben pl. Black, Jeremy (1997) *Maps and Politics*. London: Reaktion Books.

5 www.marjolindijkman.com, illetve www.enoughroomforspace.org



Marjolijn Dijkman workshopja – Katarine Kildal (Norvégia) – az egyetem homlokzatának tisztítása

kérdésfeltevése a művészeti képzésre vonatkozik, arra, hogy melyek a „művészet tanulás” feltételei, milyen tulajdonságok és követelmények alapján nyer felvételt valaki egy művészeti egyetemre, egyáltalán, tanulható-e a művészet. A teremben bizonyítvány-lapok voltak kirakva, melyeket bárki kitölthetett magának, s így részévé válhatott a rendszernek. A konkrét szereveződés, melyen belül a Department of Practice is található az intézménykritikára épülő, és a kérdések erején alapuló *Faculty of Invisibility*⁶ elnevezésű projekt, amelyet 2005-2006-ban hívtak életre. Tulajdonképpen egy nemzetközi on-line ellen-egyetem, egy pszeudo-intézmény az intézmények ellenében. Egymást személyesen nem ismerő tagjai Európa különböző országaiból származó fiatal képzőművészek, elméleti kutatók, kurátorok, dizájnerek, mérnökök. A *Faculty of Invisibility* struktúrájában ugyan hasonló a valódi egyetemi rendszerhez, hatása azonban éppen abban rejlik, hogy a saját felépítésén keresztül kritizálja azt. „A radikális kételkedés programja valamilyen módon mindig szituált marad: ha valaki mindent meg akar kérdőjelezni, beleértve azt a talajt is, amelyen áll, valahol másutt kell megvetnie a lábát, és ekkor ez a másutt válik azzá a talajjává, amelyen állni fog.”⁷ Ilyen

6 www.faculty.cc

7 Fish, Stanley (1980) *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje*. In: uő.: *Is There A Text In This Class?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 356-371.



Metahaven workshop

biztos pont maradhat például az elnevezés, illetve a felszíni struktúra, hiszen a *Faculty of Invisibility* tanszékekre oszlik, melyek elvont fogalmak, cselekvések, vagy társadalmi tartalmak köré szerveződnek: a *Department of Practice* mellett például *Departments of Doubt, Reading, Playing, Surviving*, stb. A tanszékek mindegyike on-line formában létezik, és a projektben résztvevők egyszerre oktatói és hallgatói ennek a virtuális ellen-egyetemnek. Az egységek website-jai olyan formában és olyan tartalommal működnek, ahogyan tagjai alakítják: a honlapok fenntartásán kívül már szerveztek on-line konferenciákat, adtak ki újságot⁸, és az sem elképzelhetetlen, hogy a későbbiekben valós szimpóziumok keretén belül folytatódjon a munka, mely tulajdonképpen nem más, mint szellemi együttműködés. Olyan kérdések és álláspontok megfogalmazására törekcsenek, amelyek valamiképpen nemzetiségétől függetlenek, nemzetközi kontextusba tudnak helyezni helyi sajátosságokat, csökkentve ezáltal a kulturális különbségeket. A kérdés, hogy mennyire működhet egy ilyen szerveződés? Megbíznak-e a tagok egymásban ismeretlenül is, ha a kérdések mindannyiuknak fontosak? Mennyiben befolyásolja maga a médium (az Internet) az együttműködést? Egy közös nyelv (jelen esetben az angol) áthidalhatja-e a kulturális különbségeket? Milyen messzire vezethet ez a fajta kritikai attitűd, mennyire lehet képes hosszútávon eredményeket létrehozni egy virtuálisan létező alkotóközösség? Mennyire teszi fiktívvé a virtualitás? A legfontosabb kérdés azonban az, hogy mikor válik az intézménykritika maga is intézményrendszeré, és ha azzá válik, nem írja-e újra a diskurzust, amivel szemben megjelent?

A kiállítás mellett rendezett három workshopnak bevallottan az lett volna a célja, hogy ezt a párbeszédet, az alkotó munka kritikai megközelítését a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatói felé is kiterjessze. A pontosság kedvéért be kell ismerni, hogy a hallgatói aktivitás eleinte a vártnál kisebb volt, akik azonban mégis részt vettek a külföldi művészek által életre hívott projektekben, maguk is igen figyelemreméltó munkákat hoztak létre, remekül adaptálva a kiinduló gondolatokat saját, kialakulóban lévő művészeti nyelvükre. Talán ez jelentheti azt, hogy hamarosan a hazai kulturális színtereken is természetessé válik egy társadalmilag aktívabb, elcsépelet kifejezéssel élve, interkulturális-és diszciplináris alapú szemlélet. Produktív és progresszív lenne, ha elmélet és gyakorlat úgy léteznének egymás mellett és egymásban is, mint ahogy „vannak a házak, meg a szó, hogy ház”.

Pallag Márta

Élan vital

Csutoros Sándor (1942–1989) emlékkiállítása

➔ **Barcsay Terem, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest**
 ➔ **2008. március 20 – április 18.**

A Hajdúságból származó és fiatalon elhunyt CSUTOROS SÁNDOR a hatvanas évek közepén jelent meg a hazai avantgárd művészet olyan jelentős színpadain, mint a Zuglói Kör, majd a SZÜRENON csoport. Első szobrai tömör alakítású, kisméretű kő- és bazaltfigurák voltak, majd leginkább a tiszta szobrászi elemeknek a térhez, a fényhez és egymáshoz való viszonya foglalkoztatta. Emellett nagyon fontos – amint az a kiállítás hangsúlyából is kiolvasható –, hogy pályáját végigkísérte a paraszti tárgy-kultúra (kopjafák, népi hangszerek és különféle használati tárgyak) formái iránti élénk érdeklődés.

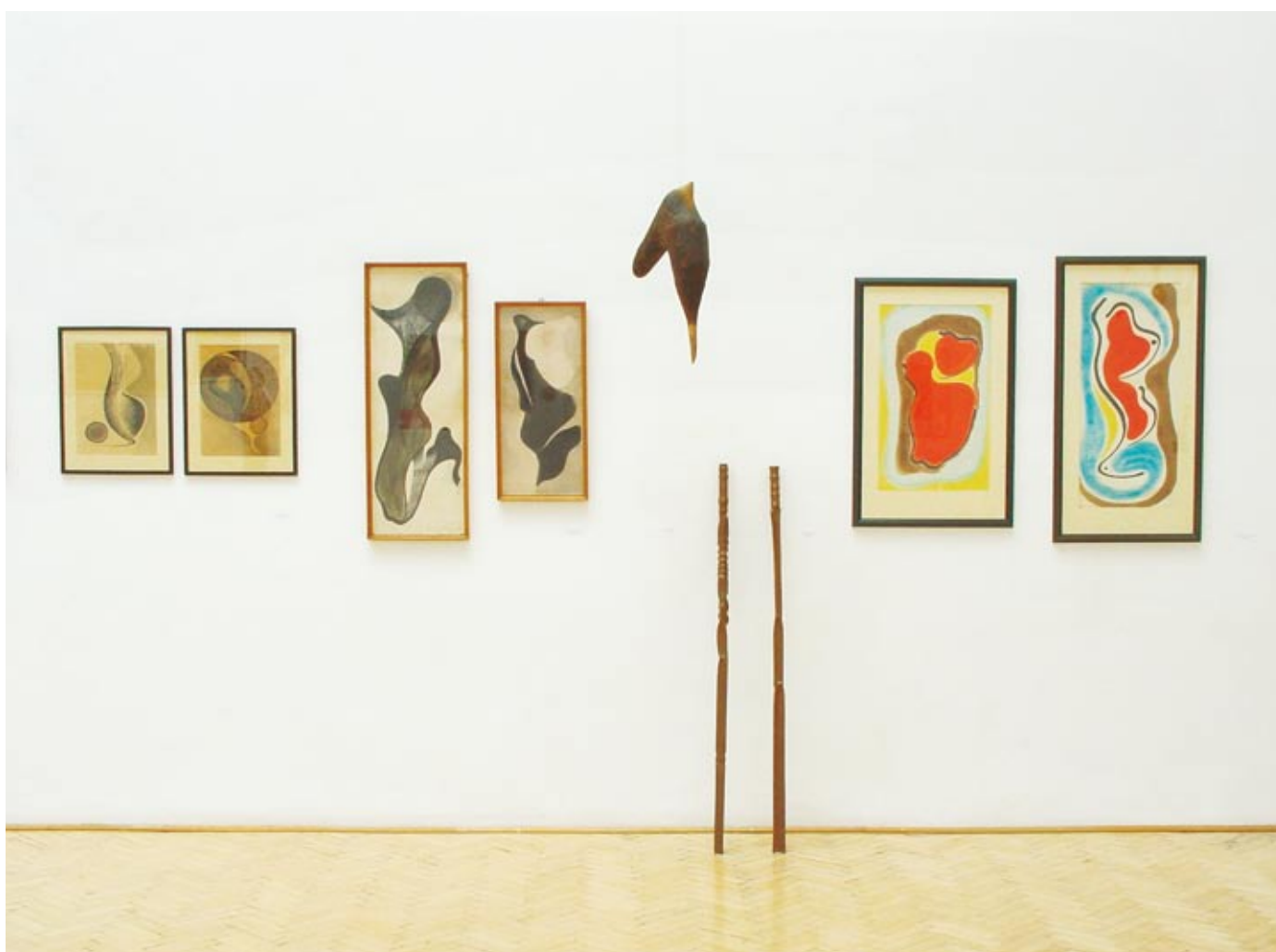
Egyik legismertebb korai műve, a hársfából készült, háromtagú *Függő forma* (1966, Magyar Nemzeti Galéria tulajdona) az absztrakt szobrászi gondolkodás két fontos területét is érintette, hiszen a nonfigurativitás mellett a térben szabadon függő plasztikához vezetett el. Növényi szervezetek morfológiáját idéző megjelenésével különböző állapotok egymás utáni szerveződését és kapcsolódási folyamatát képezi le kiszámított ritmus szerint, ahogy az anyag felszíne alatt munkálkodó vitális erő helyenként felduzzasztja, máshol pedig elszorvasztja a matériát. Értelmezésének filozófiai síkja így több ponton kapcsolódik a művészekre oly nagy hatású bergsoni tételhez, amely az életlendületben véli megtalálni a legfőbb mozgatóerőt. Függő plasztikáinak sora a hetvenes évek elején különböző gömbsorok megalkotásával folytatódott. Ekkor rövid időre áttért a geometriai formához jobban illő bronz, és főként a műanyag használatára. Továbbra is a lüktető jellegű mozgás ábrázolása és a szobrászat olyan alapvető fogalmai érdekelték, mint a ritkulás-sűrűsödés, vagy a telítettség-üresség kérdései. Ennek megoldását különböző színezések és anyagsűrítések kísérleti módszereivel érte el. Csutoros gömbsorai alapvetően azért nevezhetők egyedülállónak, mert tökéletesen azonos formai elemek között oly módon sikerült tér- és tömegkülönbségeket érzékeltetnie, hogy nélkülözte a szobrászat hagyományos tömeg- és felületalakítási módszereit. A kiállításon archív fényképek segítségével dokumentált 1973-as híres (Haris Lászlóval és Molnár V. Józseffel közös) „lépcsőházi akció” alkalmával megvalósult gömbsora egy belvárosi bérház lépcsőházának négyzetes terében függeszkedett. Csutoros Sándor hitt a szobor és nézője eleven kontaktusában, érzelmi és értelmi találkozásának fontosságában. Ez ebben az esetben hatványozottan érvényesült, hiszen a funkcionális közösségi térben érvényesülő plasztika a tér minden pontjáról közvetlen hatással volt a szemlélőre. Egy lehetséges elképzelés szerint – talán a lépcső emelkedő fokai miatt – a szellemi vagy szakrális térben létező hierarchiához szolgáltatott benyomásokat.

Művészetének alakulása a nyolcvanas évek elején kapott új lendületet, amikor visszatért a fa használatához. Ekkor született meg a Csutoros életmű kiemelkedő fontosságú része, a *Ja-Ko-Tánia* címet viselő, harmincnégy tagból álló szoborcsoport. E különös, egzotikus hangzású elnevezést Tokaj – a szobrok készülési helyének – fordított olvasatából képezte. Méreteiket tekintve többnyire kisebb szobrokról van szó, néhány kivételtől eltekintve nem haladják meg az egy métert. Valamennyit tölgyfából, szalagfűrészszel alakította ki, felületüket színezéssel és helyenként jellegzetes, sűrű rovátkolással tette még izgalmasabbá. Formáinak kiapadhatatlan forrását a szatmári, szabolcsi és bihari kopjafák fafaragó hagyománya, illetve néhány jól ismert hazai népi mo-

⁸ *Communiqué – Faculty of Invisibility*, Friday, June 15, 2007.



Csutoros Sándor
 Kiállításrészlet
 a Ja-Ko-Tania sorozat
 darabjaival, 1982
 fotó: Csányi Katalin



Csutoros Sándor
 Kiállításrészlet
 fotó: Csányi Katalin

**Csutoros Sándor**

Kiállításrészlet, fotó: Csányi Katalin

tívum (mángorló, tulipán) szolgáltatva. Mindehhez élénk színezés járul: a keserű dekadenciával átítatott *Ja-Ko-Tánia* világában a fekete, a vörös és az arany súlyos szimbolizmusa nehezül rá mindenre. Csutoros bizonyos értelemben menekült korának és személyes sorsának tragikumai elől. Teremtett világának mitikus alakjai (*Király, Királynő, Őr, Torony, Cerberus*) egy letűnt világ szellemét keltették életre – és tették mindezt egy olyan korban, ahol legtöbben már annyira megszokták a didaktikus funkciók bitorló uralmát, hogy minden egyéb szellemi magatartást alsóbbrendűnek tűntettek fel.

Később – a nyolcvanas évek második felében – már lehetősége nyílt nagyméretű faszobrok kivitelezésére is. A Zala megyei Lentiben szobrász alkotótelepet vezetett és a környező településeken tizenhat faszobrárt állították fel. Erre az időre tehető a kiállítás két-két nagyméretű szobra, a *Szarvas I-II.* és a *Möbius I-II.* Kopjafákra emlékeztető komor megjelenésük a szakralitás burkát vonja köréjük – még akkor is, ha a címadásával nyilvánvalóan tudományos érdeklődést

feltételező *Möbius*, egy térben megcsavarodó, önmagába visszatérő sík térgeometriai játékát rejt magában.

Csutoros kísérletező kedvét és az életmű változatosságát bizonyítja továbbá az a néhány kiállított drótszobor, melyek légies térkalligráfiák módjára veszik birtokukba a teret. Könnyed szerkezetükben legfeljebb az a néhány spirálosan csavarodó huzal képez sűrűbb szövődéket, melyek rendszerint a belsejükben fut keresztül. Bár a kiállításon posztamensekre kerültek, de a függesztés lehetősége ezeknél a szobroknál éppúgy felmerülhet, mint a korai faszobroknál.

Verba Andrea és Körösi Tamás gondos kuratori munkájának és a rendezés kiegyensúlyozottságának köszönhetően bőséges grafikai anyag segítette az életmű egyes szakaszainak értelmezését. A színezett tusrajzok kifejező erejükben nem maradnak el szobor társaiktól, miközben a személyes inspirációk felfejtéséhez nélkülözhetetlen anyag eddig még ismeretlen területeket jelölhet ki a kutatás számára. A korai rajzok többsége az organikus mikrovilág formakincséből merít (*Születő formák*), a későbbiek inkább lendületes vonalrajzú antropomorf alakzatokat és női aktokat sejtetni engedő torzókat jelenítenek meg. A népi hagyományok vonzása félreérthetetlen a *Szarvas metamorfózis I-VI.* festékfújással létrehozott lapjain. Előttük állva az az érzésünk, mintha egy-egy nagyméretű kopjafa-szobor borongós árnyéka vetülne fehér lapokra. Archaikus memento mori és memento vivere kettőssége – amely Csutoros Sándor művészi hitelességének kiapadhatatlan szellemi energiáit táplálja.

Csutoros Sándor

Fej I-III. 1968, fotó: Csányi Katalin

**Csutoros Sándor**

Kései önarckép, 1989 körül, fotó: Csányi Katalin



Kókai Károly

Matthew Barney: Drawing Restraint

➔ **Kunsthalle Wien**
➔ **2008. március 7 – június 8.**

A *Drawing Restraint* MATTHEW BARNEY 1987-ben, tehát több mint húsz éve kezdett, és az aktuális katalógus szerint eddig tizenöt részből álló műsorozata. Most a munkák közül három 2005-ben keletkezett darab, a *Drawing Restraint 9* című film, valamint két nagyméretű szobor, az *Ambergris* és a *Holographic Entry Point* című látható a bécsi Műcsarnokban. A kiállításon megtekinthető még számos, a projekt címének megfelelően nehéz körülmények között született rajz, valamint a rajzolás folyamatát dokumentáló fotók és videók is.

A rajzolás processzusát Barney azért nehezíti meg szándékosan, hogy olyan formákat hozzon létre, melyek nem a művész szokásos esztétikai kontrolljának, hanem a fizikai akadályok legyőzésének nyomait hordják magukon. Így például falramaszás közben keletkezett, arcot vagy emberi figurát idéző ceruzavonásokat láthatunk. A rajzok mesterséges, mondhatni laboratóriumi körülmények között születtek, és önmagukban, a keletkezésüket dokumentáló filmfelvételek nélkül sokszor alig értelmezhetők. Barney esetében a kiállítás maga is műalkotás, egyfajta installáció, csakúgy, mint a megnyitó, egy-egy filmvetítés vagy a *Drawing Restraint* könyvsorozat, amelynek ötödik kötete egyben a bécsi kiállítás katalógusa, egy interjúval és Barney munkáját inspiráló fotókkal.

Barney a *Cremaster*-sorozat perfekcionista esztétikájával vált ismertté. Ennek következtében – noha a *Drawing Restraint* a *Cremaster* előtti időkre nyúlik vissza – a látogató az ismert művekhez méri ezeket az alkotásokat is. A most látott két nagyméretű szobor nem éri el minőségében azt, amit az 1997-98-as *Cremaster 1* című kiállításon a bécsi Kunsthallében láthattunk. Az akkori, az anyagválasztásban és -használatban, a tárgyak előállításának gondosságában és a látogató vezetésében megnyilvánuló perfekcionizmussal szemben Barney most nagyobb teret enged a felhasznált anyagoknak éppúgy, mint a kiállítótermek adottságainak. A hatás olyan, mintha filmes kellékekkel találkozoznánk a valóságban: a kulisszák mögé pillantva az illúziókeltés eszközei itt is kijózanítóan hatnak. Másképpen kifejezve: Barney nem a „dízájnt” hangsúlyozza többé, hanem a „természetnek” próbál teret engedni.

Matthew Barney munkája ugyan az „összművészet” kategóriájába tartozik, hiszen szobrok, film- és performansz-rekvizitumok, rajzok, fényképfelvételek és a képernyőkön ismétlődő rövid videófilmek együtt és egyszerre láthatók, mégis inkább a „hibrid” kategóriával lehetne jellemezni, gondolattársításai, klisékkel, egy-egy helyi mítosszal, mediális szerepekkel való bánásmódja alapján. Az öszművészet elemei úgy alkotnak egységet, úgy nőnek egybe, hogy a találkozási pontok, a varratok nem csak láthatóak és érzékelhetők maradnak, hanem magukra vonják a figyelmet és lényeges szerepeket vesznek át. Ami így keletkezik, nem életképes, csak addig tud egy izolált és mesterséges térben létezni, amíg létezésének feltételeit ez a mesterséges környezet biztosítja egy-egy prezentáció alatt. Mindaz, ami így keletkezik – mint a *Cremaster* és a *Drawing Restraint* sorozat – egy-egy ilyen mesterséges világ. Barney műveinek egyik jellemzője a fölöttébb intenzív jelenlét. A másik egyfajta „tisztaság”, ami magába foglal számos olyan testi és biológiai folyamatot, mely épp hogy nem tiszta: küszás vazelinben, halvéres rajz, sebesült testek lebegése mocskos vízben.

A *Drawing Restraint 9* című filmet nézve úgy is tűnhet, csak idő kérdése volt, hogy Barney egy japán közegbe ágyazott munkával jöjjön elő, olyannyira közel hozza

őket a japán kultúrában és Barney esetében is megfigyelhető fetisizmus. A filmen olyan nevezetes japán szertartások láthatók Barney-féle változatban, mint a rituális tisztálkodás, a felöltözés vagy a teaceremónia. A koreografált mozgás (a *Drawing Restraint 9*-ben egy teherautó előtt vonuló parádé, vagy a tatamikkal kibélelt alacsony helyiségben való redukált mozgás) lassúsága Barney más alkotásaira is jellemző. Ami a *Cremaster* sorozat esetében egy álmvilágban érvényes fizikai törvényeknek tűnt, itt az európai szem számára mint a távolkeleti kultúra egzotikumája jelenik meg. Ahogy a japán trash filmek (manga- vagy horrorfilmek, Masumura Yasuzo 60-as évekbeli alkotásai) is egy szubkultúrát teremtettek, Barney is egy sajátos, kultikus világ építésén fáradozik.

Barney egyik lényeges módszere a sűrítés. Egy-egy figurájában több személy, több motívum ötvöződik, több szál fut össze. Ez igaz a saját maga által megtestesített szerepekre is. A *Cremaster* sorozatban fellépett Norman Mailer amerikai író, a *Drawing Restraint*-ben Björk izlandi énekesnő – olyan hírességek tehát, akik a tömegmédiában (legyen az az úgynevezett magas kultúra vagy a popzene világa) mint hírességek is egy-egy szerepet testesítenek meg. Míg Mailer a *Cremaster* történet irodalmi hátterét szállította (egy gyilkos és egy szabadulóművész rokonságáról spekuláló írásával), addig Björk a *Drawing Restraint 9* kísérőzenéjével járult hozzá Barney öszművéhez. Barney így módon nagyszerűen integrálja munkájában a legkülönbözőbb műfajok kimagasló teljesítményeit.

A *Cremaster* sorozat esetében, ahogy Barney ezt maga is elmondja, a helyszín volt a kiindulási alap. „A *Cremaster 5*-ben az első szintér a fürdő volt. Először törökfürdőket látogattam meg, majd Budapest más aspektusai kezdtek vonzani, amelyek a 19. század végéről származnak és hasonlóan mesterkélt benyomást keltenek. Otthagytam a törökfürdőket, és elkezdtem a Gellért-fürdőt, a Lánchídot és az Operaház között kapcsolatot keresni, és végül egy olyan történetet írtam, amely mint opera tudott működni” – mondja Barney egy 2002-ben Gerald Mattnak adott interjújában. Ami a *Drawing Restraint 9* esetében egy, az Antarktisz felé útnak induló japán bálnavadász hajó, az a *Cremaster* sorozat egyes részeiben Budapest 19. század végi kultúrájának emlékvilága, a New York-i Guggenheim Múzeum és a Chrysler épületei, vagy épp a kietlen Utah.

A *Drawing Restraint 9* című film történetét Gerald Matt a következőképpen adja vissza: „Két nyugati vendég, két rendszeridegen, Barney és Björk szerelmi történetét látjuk, akik egy japán bálnavadász hajóra érkeznek. Egy teaházba kerülnek, egy teaceremóniába. Egymásba szeretnek. Ez a szerelmi történet azzal végződik, hogy egy kannibalisztikus aktusban megölik

egymást, és fokozatosan egy bálnaszerű lényé válnak át.” Ez természetesen a filmnek csak egyik vonulata. Ezzel párhuzamosan látjuk egy vazelin-szobor keletkezését, valamint kelet-ázsiai és globális, az újabb médiumok által közvetített mítoszok áttekinthetetlen hálózatát, az ajándékok becsomagolásától egy fiatal házaspár rituális teaivó szertartásáig.

Az alábbi interjú a Barney kiállítást bemutató bécsi Kunsthalle igazgatójával, Gerald Mattal készült.

☞ Ön már 1997-ben bemutatta Matthew Barneyt. Ezen kívül egy 2007-ben megjelent interjúkötetben olvasható egy vele folytatott beszélgetése is.

☒ Kettő jelent meg. Az első interjúkötetben 2007-ben, és a második kötetben 2008-ban is.

☞ Barneyt már egy jó ideje intenzív figyelemmel kíséri. És az embernek van egy olyan érzése is, hogy Barney jól illik a ház programjába...

☒ ...különböző okokból.

☞ Engem ezek az okok érdekelnének.

☒ Eredetileg a bécsi Műcsarnoknak próbáltam a bécsi múzeumok között világos pozíciót adni, karaktert, személyiséget és ezzel kompetenciát. Céлом az volt, hogy otthont adjunk a kortárs képzőművészetnek, és ezen túl bemutassuk a nemzetközi művészet eredményeit is. A mi feladatunk nem az osztrák művészek bemutatása; erre ott van a Secession, a Künstlerhaus vagy a MuMoK. Ehhez az is hozzátartozik, hogy egyes kiemelkedő művészszemélyiségeken keresztül, akik mindenekelőtt a szokványos határvonalakat átlépve több szinten dolgoznak, fontos aktuális fejlődési folyamatokat mutassunk be. Akik átlépnek a hagyományosnak számító határvonalakon mint festők, szobrászok vagy videóművészek, és abban az értelemben is, hogy nyelvezetük tartalmi és formai szempontokból egyaránt nem csupán a művészet területéről táplálkozik, hanem a tömegkultúráéről is. Ehhez

Barney esetében társul még a természettudományok, a film területe is. Így ő egy különösen fontos pozíciót képvisel, mert látható, hogy a művész többféle mediális eszközt használ, és munkájában mindennapjaink kultúrája, tömegkultúránk egy egyedi, sajátos művészeti világgá sűrűsödik. Ez egy bizar, szurreális, képgazdag és egyben titokzatos világ. Ugyanakkor sokat elárul korunkról és a korunkat alakító erőkről. Ezek lehetnek a biológia kérdései, ha termékenységi metaforáit nézzük, a hollywoodi filmkultúráé vagy a tömeg és ornamentika kérdései, de olyan alapvető kérdések is, mint például az, hogy hogyan keletkezik a forma – Barney-nál végül is az akadályoztatás és a kreativitás kapcsolatairól van szó, maga választotta akadályokról és metaforikus rendszerállapotokról. Barney az általam ismert legfantáziadúsabb művészek egyike. Sok év múlva ezek a munkák többet fognak elárulni világunkról, annak félelmeiről, reményeiről, álmairól, örületéről, mint bármely folyóirat-archívum.

☞ Barneyt régóta ismeri. Ez a kiállítást a londoni Serpentine Gallery közreműködésével, Hans Ulrich Obristtal közös rendezésben készült.

☒ Hans Ulrich Obristtal jó barátok vagyunk. Ismerjük mind a ketten Barneyt már jó ideje. Büszkéek voltunk 1997-ben, hogy mi már akkor

Matthew Barney

Drawing Restraint című kiállítása a bécsi Kunsthalléban a *Holographic Entry Point* (2005) című szoborral
Fotó: Stephan Wyckoff © Kunsthalle Wien, 2008



bemutattuk, mielőtt meghívták a Guggenheim Múzeumba és a New York Times azt írta róla, hogy ő az egyik nagy és fontos kortárs művész. A Kunsthalle profiljához hozzátartozik az is, hogy művészeket fedezzünk fel, így a művészt elkötelezzük magunk mellett. Barneynek most sok lehetősége volt: kaptunk felkéréseket Franciaországból, Olaszországból, ahova továbbutazhatott volna a kiállítás. Nem, azt mondta, csak nálunk csinálja. A Kunsthalléval és a Serpentine-nal. Miért mindkettőnkkel? Mert sokba kerül. A *Holographic Entry Point* és az *Ambergris* szállítása a szobrok mérete miatt nagyon költséges, és közösen – de barátságból és együttműködésből, nem úgy, mint a Guggenheim Múzeum franchise-rendszere, hanem egyszeri együttműködésként, mert művészeti célkitűzéseink azonosak –, tehát közösen jó hatásfokot értünk el és megszerveztük ezt a szép kiállítást. Egy szép katalógus is kiadtunk, német és angol nyelvterületre. Így több embert érünk el.

✚ *Hogy történt ez pontosan? Mindketten...*

✚ ...gyakran találkozom Barneyvel, Hans-Ulrichal, és eldöntöttük, hogy ismét rendezünk Barneynek egy kiállítást. Egy *Cremaster*t bemutattam én, egyet ő, de a nagy kiállítás a Guggenheimben volt. Eldöntöttük, hogy ezt a még kísérleti, radikális műcsoportot, a *Drawing Restraint* mutatjuk be, és nem csak a filmet Björkkel, hanem megpróbáljuk az egész fejlődést bemutatni, a kezdettől egészen máig. Bemutatjuk, hogyan kezdte a performanszal, hogyan kezdett a fényképezéssel foglalkozni, hogyan kezdte a filmezést, a szobrok tervezését, hogyan kerülnek ezek be a filmekbe, és végül hogyan kerülnek a kiállításra.

✚ *A mostani katalógus száma „V”.*

✚ Az egyes katalógusokban egyes műcsoportok kapnak helyet. A 16. projektnél tartunk.

✚ *A kiállítások, a performansz, a filmvetítések éppúgy speciális médiumok, mint a katalógus. A mostani katalógus tehát az 5-ös számot viseli...*

✚ A katalógus természetesen része Barney művészi tevékenységének.

✚ *Mennyire viseli magán ez a katalógus Barney kezenyomát?*

✚ Barney művészete szobrászati gondolatokból indul ki, és ezt terjeszti ki filmen, fényképen, rajzokon keresztül egészen a katalógusig. A katalógus a felhasznált betűtípustól a képeken keresztül a dizájnig Barney saját döntése, egészen a szövegekig. A szövegek kiválasztását illetően volt ugyan köztünk párbeszéd, hogy kit kérjünk fel, de a végső döntés a művészé volt, és én azt hiszem, ez jól illik Barneyhez, aki, fogalmazzunk így, az összművészetet képviseli, és nagyon pontos és világos elképzelései vannak egy-egy kiállítás és katalógus megjelenéséről.

✚ *A katalógusban egy sor fotó is van, úgy tűnik valamiféle gyűjteményből.*



Matthew Barney

Drawing Restraint című kiállítása a bécsi Kunsthalléban az *Ambergris* (2005) című szoborral
fotó: Stephan Wyckoff © Kunsthalle Wien, 2008

✚ Ezek munkájának részei, a művészetében játszanak szerepet. Kiindulópontja az akadályok és ezeknek a művészi formára való kihatása, így intenzíven foglalkozik történelmi személyiségekkel, történelmi folyamatokkal, helyszínekkel, többek között Harry Houdinivel, de megtalálhatók itt Jim Otto, a focista plakátjai, vagy Gary Gilmorera Norman Mailerrel, mely a *Cremaster* filmben volt látható. Számos kultúr- és művészettörténelmi forrásról van itt szó, melyek a katalógusban mint kutatásai eredménye láthatók.

✚ *Ezek az inspirációs források, melyek – úgy tűnik – sokszor az internetről valók, vagy máskor a tömegmédiában keresi a forrást.*

✚ Ezzel próbálja szellemi környezetét, gondolatának kultúrtörténelmi környezetét bemutatni.

✚ *Az általa feldolgozott népszerű mítoszokat eredeti formájukban is bemutatja a katalógusban. Ezek a fotók, plakátok egy archívumot képeznek?*

✚ Van egy archívuma, de ez nem játszik különösebb szerepet, többször cserélődik. Ezek számára használati tárgyak, nem relikviák.

✚ *2005-ben arról volt szó, lezárul a Drawing Restraint című projekt, de végül mégis van folytatása.*

✚ Igen. És remélem, hogy továbbra is lesz. Barney nagyszerű művész, és én nagyon várom és örülök neki, hogy folytatja a projektet. A *Drawing Restraint* esetében gondolkodásának alapjairól van szó. Akadályoztatás és kreativitás, korlátozások elleni harc – ez egy olyan mű, melyet folytatni fog.

✚ *Míg a Cremaster sorozat állt az előtérben, ezzel kevésbé foglalkozott...*

✚ ...mégis jobban érthető a *Cremaster*, ha láttuk ezt is.

✚ *Tudja, hogy most mire készül Barney?*

✚ Igen, egy nagyobb projektet készít elő Lengyelországban, egy elhagyott bányában, Łódź közelében. Ezen kívül egy performanszt Kaliforniában, egy autóröncstelepen.

✚ *A Cremaster sorozatnál fontos szerepet játszottak a helyszínek, és most megjelent Japán.*

✚ Az utolsó *Drawing Restraint* tulajdonképpen összekötő elem a *Cremaster*hez, mert hasonló filmrendezői pillanatai vannak, elbeszélő jellege miatt, de a többi projektnél a helyszíneknek nincs ilyen kiemelt szerepe. A helyek számára „karakter-” vagy „lehetőséghely.” A helyszínből fejlődik ki a történet, a helyszínből fejlődik ki a szobor, mint a hely szellemére és a hely történetére való válasz.

✚ *Őn a kilencvenes évek végétől vezeti a bécsi Műcsarnokot.*

✚ 1996 óta, már jó ideje. Mikor átvettem a házat, a Karlsplatzon volt egy csarnokunk, évente 4-5 kiállítást rendeztünk, és 30-40 000 látogatónk volt. Céлом a ház újrapozicionálása volt, egy világos identitás megteremtése: a kortárs, nem-



Matthew Barney

DRAWING RESTRAINT 9, 2005, Production Still © Matthew Barney, fotó: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery, New York

zetközi művészet bemutatása és az alkotás helyének megteremtése, abban az értelemben, hogy nem kiállítások átvétele, hanem azok összeállítása volt a cél, amivel gazdagodik a város szellemi potenciálja is. Ez, úgy gondolom, sikerült. Nem csak egy kiállítótermünk van, hanem két helyszínen három csarnokunk. Kettő a Museumsquartierben, a főépületünkben, és egy a Karlsplatzon. Húsz kiállítást csinálunk évente, és most évi 160-190 000 látogatónk van.

⊕ *Ha visszatekintünk az elmúlt tizenkét évre, mi mindent mutatott be a Mücsarnok-ban?*

⊗ Ami nagyon fontos volt, hogy megmutattuk, a kortárs művészet nemcsak az elit számára létezik. A kortárs művészet mindenkinek mond valamit, aki érdeklődik, és ezt az érdeklődést fel kell kelteni. A kortárs művészetnek van egy egzisztenciális nyeresége, amit meg szeretnénk osztani minél több emberrel. Nemcsak a kevesek különbségének hangsúlyozása a célunk, hogy Bourdieu kategóriáját használjam. Másrészt sikerült elejétől fogva fontos művészi pozíciókat bemutatnunk. Matthew Barneyt 1997-ben, Shirin Neshatot és Pipilotti Ristet a 90-es évek közepén. Fontos retrospektív kiállítások voltak láthatók, gondoljon Eva Hessére, Robert Smithsonra. És fontos tematikus kiállítások is, csak három projektet említve: az egyik az osztrák divattervező, Helmut Lang Louise Bourgeois-val és Jenny Holzerrel. Itt ismerkedtek meg egymással és azóta is jó barátok. A másik Samuel Beckett és Bruce Nauman. A harmadik Edward Hopper kiállítása lesz 2008 végén, amely megpróbálja bemutatni, milyen fontos ma Hopper mágikus realizmusa, nemcsak a festészet számára, hanem a film és a fényképészet szempontjából is.

⊕ *Egy záró kérdés: hogyan látja a közép-európai, konkrétan a magyarországi kortárs művészetet? Nem csak a művészeket, hanem a közönséget is. Hogyan látja Bécs és a Kunsthalle jelentőségét egy nagyobb geográfiai összefüggésben?*

⊗ Úgy gondolom, a közép-európai térség szempontjából a ház profilját illetően jó pozícióban vagyunk. Olyan ház vagyunk, mely a kortárs képzőművészetet mutatja

be, és így a nyugat-európai és észak-amerikai kontextuson túl reflektál Afrikára, az ázsiai pozíciókra is; ahol már korán – még mielőtt a mostani boom elkezdődött – már indiai művészetet mutattunk be. Érdekesek vagyunk Magyarország, Csehország, Horvátország és Szerbia számára, mert onnan még mindig inkább nyugatra figyelnek. Mert fontos azt is látni, hogy a világ nemcsak Nyugat-Európából és az Egyesült Államokból áll.

⊕ *Figyelemmel kíséri a budapesti művészeti eseményeket?*

⊗ Igen, a kurátoraim révén. Bemutattunk már magyar művészeket is, de csak tematikus kiállításokon. Az utóbbi időben nem szerepelt magyar művész nálunk, de ez nem jelenti azt, hogy ez a jövőben is így lesz. Nagyon tetszett a Velencei Biennálé pavilonja.

⊕ *Fogarasi András.*

⊗ Fogarasi. Kitűnő. Ez egész biztosan egy olyan pozíció, amelyet közelebbről megnézzünk.

⊕ *Fogarasi osztrák állampolgár.*

⊗ Igen, de nem az számít. Nézze, engem nem érdekel a nemzeti hovatartozás, nem érdekel, hogy ki hol él. Engem kizárólag az érdekel, jó művész-e, fontos művészeti pozíció-e. Kész. Vége. Ez a döntő. El kell távolodnunk az egyes országok kliséitől. Mert akkor Magyarország a pusztaság, Bécs az operett és a valcer, és ez nem működik. A művészeket kulturális környezetük figyelembevételével kell érthetővé tenni, de nincs semmilyen probléma, ha egy művész megváltoztatja lakhelyét, hogy máshol dolgozon, és nem akarja feltétlenül, hogy nemzeti hovatartozásának címkéjét kelljen hordania. Az egyes művek minősége áll a központban. És itt továbbra is nyitva vagyunk.

Volt egy Kelet-Európa sorozatunk. De Magyarország ma – ugyanúgy, mint Lengyelország vagy Csehország – a globális művészvilág része. És ezért nem országokon keresztül kell a művészeti közeghez közelíteni, mert ezek nemzetközi.

⊕ *Előfordult már, hogy egy kiállítást bemutassanak Magyarországon?*

⊗ Természetesen, Heinz Gappmayr kiállítása látható volt Budapesten is.¹

Nyitottak vagyunk. Kiállításaink utaznak Olaszországba, Németországba, Svájcba. De ezek természetesen egyszeri alkalmak. Ha van érdeklődés, szívesen továbbadjuk projektjeinket, szívesen kooperálunk külföldi intézményekkel. A jövő az emelkedő költségek, elsősorban szállítási, biztosítási költségek és a növekvő érdeklődés miatt a kooperáció: egyre több jó kiállítási intézmény van világszerte, elsősorban Ázsiában. És ez nem egy alárendelt szerep elfogadtatása, mint ahogy azt megpróbálta a Guggenheim Múzeum.

¹ Heinz Gappmayr kiállítása, Mücsarnok, 1997

Szabó-Székel Ármín

VEEJAYING – Zenei fölőfestés

➔ Merlin Színház, Budapest
 ➔ 2008. február 25 – március 1.

A VJ (azaz *video jockey*) kifejezést állítólag MERRILL ALDIGHIERI találta ki az 1980-as évek elején, amikor a New York-i HURRAH klub kiállított a nevére egy számlát, de nem tudták eldönteni, hogy mit írjanak a tevékenység rovatba. A kísérletező kedvű filmest azért hívták meg erre a jól menő szórakozóhelyre, hogy mutassa be alkotásait, ő pedig a következő ötlettel állt elő: az általa készített film ne különálló eleme legyen az estének, hanem kiegészítve egymást a DJ keverte zenével, együttesen teremtsék meg a buli hangulatát. A kísérlet hatalmas sikert aratott, a klub szerződtette: rendszeressé váltak a VJ estek. Erre figyeltek fel az MTV alapítói, akik a következő években alkalmazták és népszerűsítették a kifejezést, illetve magát a műfajt és művelőit.

A *veejaying* tehát szórakoztató műfajként indult. Hiába voltak az első képviselői filmművészek, mint minden popularizálódó műfajnak, meg kellett küzdenie azért, hogy komolyan vegyék. Elterjedése elválaszthatatlan a leginkább elektronikus és/vagy alternatív zenétől, illetve a party-kultúra elterjedésétől, de tágabb értelemben összefüggött az életmód változásával, és persze a technikai innovációval is. A *veejaying*, mint művészeti forma, nagyon érzékenyen és rugalmasan reagál az információs társadalom történéseire és változásaira, hiszen ennek a legfőbb médiumaiból, az internetből és a televízióból, illetve a globalizált kulturális tudás elemeiből, remixelt „képanyagából” rakja össze magát.

Nem véletlen, hogy a DJ, azaz *disc jockey* mintájára jött létre a szó, mégpedig annak is a 90-es években megváltozott tartalmát, jelentését alapul véve: a digitálisan

rögzített zene egymással felcserélhető, illetve a végtelenségig variálható sávokból épül fel, a DJ-k ezeket használják munkájuk során. A sávok, hangminták, effektek kombinációjában a vizuálisatérő elemek, hurkok, azaz loopok keltik azt a hatást, hogy zenét hallunk, és nem hangzavart. A *veejaying* folyamata ezzel gyakorlatilag analóg: a VJ nem hangsávokat, hanem mozgó- és állóképeket vegyít és effektez – számítógéppel. Az így létrehozott vizuális alkotás szintén ritmizált, ugyanúgy találhatóak benne refrénelemek: ebből a szempontból „rímel” a zene kompozíciókra. (Ez persze nem új ötlet, már az olyan korai avantgárd filmek, mint például Léger *Gépi balettje* /1924/ is ezzel operáltak.) Az már önmagában is figyelemre méltó, hogy egy vizuális műfaj ennyire kötődik egy másik művészeti ághoz: a zene fejlődésétől egyelőre elszakíthatatlan, nélküle nem értelmezhető. A DJ és VJ egyenrangú működése alátámasztja annak a fogalomnak a létjogosultságát és működőképességét, amit összművészetnek hívunk, és ami leginkább bizonyos előadóművészeti ágak területén, vagy épp performanszok esetében látszik megvalósulni. A VJ-knek, „rendeltetésszerű” használat esetén, olyan anyagot kell összeállítaniuk, ami egy „buli-helyzetben” értelmezhető. Ennek a következménye a VJ-dramaturgia más művészeti ágaktól eltérő, egyedi szerkezete: a permanensen megszakított befogadási folyamat miatt alapeleme kell, hogy legyen a looping, azaz az ismétlés, nem alkothatnak olyan installációt, ami lineárisan halad előre, hiszen akármelyik másodpercben bekapcsolódhat új néző. Ugyanakkor mégis el kell érniük, hogy a befogadó élményhez jusson: ha történetet nem is, de atmoszférát mindenképpen teremteniük kell. Egy olyan szervezővel kell tehát találniuk, ami koherenssé, s ugyanakkor részenként is élvezhetővé teszi az alkotást. Ebből következik az is, hogy egy-egy VJ munkáihoz leginkább karakteres érzeteket, hangulatokat tudunk csatolni, miközben a „miről is szólt ez az installáció?” kérdése teljesen értelmetlen. Mindez gyakran megjelenik a vizualitás egyértelműbben megragadható szintjén is: a VJ-knek általában vannak bizonyos védjegyeik, olyan figurák, elemek, amiket csak ők használnak. Természetesen mikro-cselekményelemeket és -dramaturgiát alkalmaznak, hiszen ez már akkor is létrejön, ha állóképeket vetítünk egymás után, mozgókép esetében pedig nyilvánvalóan elkerülhetetlen. (Persze ez sem újdonság: az orosz formalista montázs ugyanezt a hatást használta.)

A *veejaying* – a filmes és zenei rokonság mellett – természetesen nem választható el a képzőművészettől sem. Bizonyos VJ alkotások például kifejezetten egy mozgó-festmény benyomását keltik: esetükben teljesen figyelmen kívül hagyható minden dramaturgia, minden „üzenet”, olyanok, mint egy megelevenedett absztrakt

VJ Torna, Merlin Színház, 2008, fotó: AKNAY CSABA



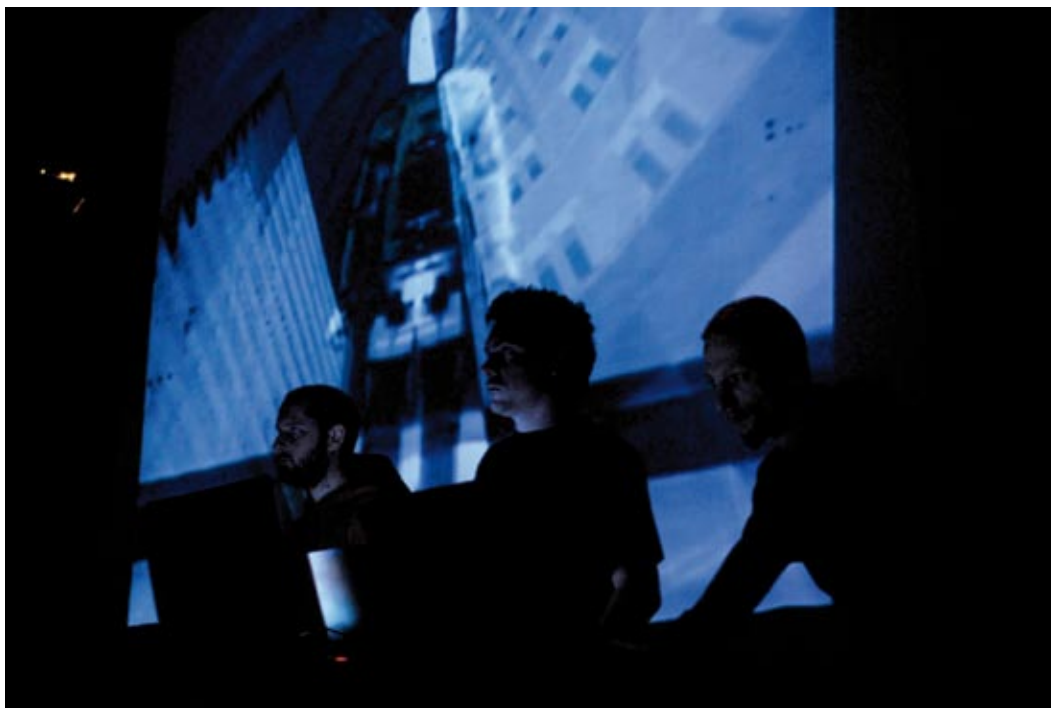
festmény, ritmusra lüktető, színek és formák – zenei „fölfestések”. Nagyon primer és nagyon érzéki élményt keltenek a befogadóban, aki esélyt sem kap arra, hogy intellektuálisan értelmezze a látottakat. A legtöbb VJ alkotás azonban teljesen, vagy nem tisztán ilyen, hanem épp az asszociációkra épít: olyan elemeket alkalmaz, amik széles jelentéstartományokat mozgatnak be. Ezek az utalások sokszor önreflexívek, magára a *veejayingre* és kontextusára vonatkoznak. Vagyis első körben: buli képek, táncoló emberek, pörgő lemezek, kamerák, lámpák, stb., tágabban véve: technikai eszközök, városi terek, pillanatok, éjszakai élet, stb. A másik gyakori módszer az olyan képek és felvételek használata, amik mindenki által jól ismert kulturális közhelyek, és épp ennek köszönhetően hatnak asszociációs bombaként: szív, halálfej, női száj, rajzfilmfigurák, menetelő emberek, zászlók, logók, stb. Különösen érdekes momentum, amikor konkrétan „leolvasható” vizuális üzenet, vagyis egy felirat jelenik meg az installációban: ez általában az önreklám helye, vagy olyan típusú életbölcsségek és felszólítások „kinyilatkoztatása”, amikkel leginkább graffitik formájában találkozhatunk. A felsorolt elemekből jól látszik, hogy a *veejaying* célja a legkevésbé sem egy illúzióvilág létrehozása, semmiféle törvény – így a megszokott tér és idő élmény – sem működik benne, de még az értelmezési kontextus sem, hiszen önreflexív, folyamatosan változó és tele van idézetekkel. Nem teremt tehát egy reálisan értelmezhető másik világot (amire például a film általában törekszik), viszont folyamatosan feldolgozza és újraértelmezi a világnak azon elemeit, amik kompatibilisek a műfaji eszközeivel. Számtalan, de mindig nagyon karakteres, vagy ismert részlet, utalás emelődik be a film- és képzőművészetből, miközben gyakoriak a mediális idézetek is. Csak egy példa: látunk egy felvételt, amin kigyullad egy ház, ezt pedig egy tévébemondóról, majd menetelő egyenruhásokról készült képsorozat követi. Természetesen nem lineárisan kapcsolódnak egymáshoz a felvételek: keverednek más képekkel, de még olyan módon, hogy összekapcsoljuk a látottakat. Kigyullad a ház: ez még lehetne egy távoli önreflexív elem is, olyan jó a buli, hogy kigyullad a ház. A tévébemondónak szintén lehet egy ilyen szintű értelmezése: a hírközlésnek technikai háttere van, erről mindenkinek beugorhat a stúdió, a számítógépekkel, az adást is összevágják, zenét kevernek alá, stb. Újra megjelenik az égő ház, és ezzel máris létrejön egy mediális közhely, amit naponta látunk a tévében: valamilyen katasztrófáról tudósítanak. És jönnek a menetelő egyenruhások. Akár ez is lehet önreflexív gesztus: ld. ritmusra mozgó embertömeg – ha jó ütemben vágják be, akkor „jönnek a tűzoltók” –, de a mediális kontextus meg az egyenruha miatt, akár olyan távolra vezető asszociációslánc is beindulhat – háború, terror, stb. –, ami jó felütése lehet egy következő körnek. Természetesen egyik idézetforma sem

jelent önmagában semmit, csak a környezetével együtt, de ez a *veejaying* minden elemére igaz. Ennek a feldolgozó és üzenetközvetítő funkcióinak, illetve a különböző művészeti ágak közti határhelyzetének köszönhetően a *veejaying* egy nagyon dinamikus és népszerű „műformává” kezd alakulni, a film performansz művészetévé. És ha jobban megnézzük, ugyanazzal a problémával áll szemben, mint a film is megszületésének idején: meddig szórakoztatás, honnan művészet? A szabad információáramlás korában ez még inkább alapvető kérdés, hiszen mindenki letölthet olyan programokat, amikkel a VJ-k dolgoznak, s ugyanakkor a műfaj szabadságfokából adódóan az alapanyag problémája sem merülhet fel, mivel mindent fel lehet használni az installációkhoz. Amíg mindenki, pontosabban mindenki, akinek van számítógépe lehet VJ, és nem rögzült a művészeti ág esztétikai rendszere, addig igen nehéz objektív különbségeket tenni VJ és VJ között. Persze ennél azért már előrébb tartunk: létezik egyfajta VJ-kánon, vannak nemzetközi szinten ismert VJ művészek, de ennek ellenére, mintha az még nem lenne teljesen világos, hogy mitől tekintünk közülük valakit művésznek a több ezer másikkal ellentétben.

Ilyen, és ehhez hasonló kérdések tisztázásának igénye kapcsán jött létre, a két évente megrendezett *Cinetrip VJ Torna* is, amit idén márciusban immár harmadik alkalommal hirdettek meg.* A workshopokkal és bulikkal is tarkított nemzetközi VJ versenyen két kategóriában indulhattak a versenyzők. A *konzerv* az egyszerűbb verzió: a csapat vagy az „egyéni versenyző” egy előre összeállított-összevágott, maximum 12 perces anyagot mutat be (itt értelemszerűen volt lehetőség az előzsűrizésre). A nagyobb truvájt igénylő feladatok az eleve két „alszekcióra” osztott *élő* kategórián belül szerepeltek: a *Champion* lényege az, hogy a VJ-k saját anyagból dolgoznak, de élőben, vagyis az épp a DJ által kevert zenéhez kell igazodniuk (itt is adott volt a 12 perces limit). Leginkább ez utóbbi imitálja a *veejaying* alaphelyzetét. A másik verzió a *Tusa*, amikor a versenyzők húsz perccel a verseny előtt kapják meg az anyagot, amiből dolgozniuk kell. Ez a változat alkalmas igazán – a 6 perces párbajokon keresztül – két VJ csapat összehasonlítására: itt derül ki, hogy ugyanabból az alaptól ki tud jobbat alkotni. Mindebből láthatjuk, hogy a *veejaying* komoly technikai tudást igényel, és nem csak abban az értelemben, hogy ismerni kell a számítógépet, a programot, stb. Ezek csak az alapok, amelyeken túl egy jó VJ-nek fejlett improvizációs készségre, ritmus- és dramaturgiai érzékre (mikor kell berakni a hatásos elemet), jó reflexekre és nem utolsósorban intuícóra van szüksége. Nem véletlen, hogy a VJ-k a legritkábban egyedül, mint inkább általában párban, vagy még többen dolgoznak együtt.

VJ Torna, Merlin Színház, 2008, fotó: Aknay Csaba





VJ Torna, Merlin Színház, 2008, fotó: Aknay Csaba



VJ Torna, Merlin Színház, 2008, záróparty, fotó: Aknay Csaba

Az egész rendezvény kapcsán persze felmerül a kérdés, hogy át lehet-e egy ilyen mesterséges helyzetbe emelni ezt a műfajt, kicsit konkrétabban: élvezhető e buli nélkül is? És valószínűleg itt van a válasz a *művészet / nem művészet* kérdésre is: akadt olyan munka, amelyre ez igaz volt, és volt az ellenkezőjére is példa. Az előbbieik „működőképessége” a szimpla vizuális élményen túlmutató gondolati tartalom alapján alapult, vagyis úgy voltak képesek variálni és keverni az elemeket, hogy azok a pusztán látványon kívül más jelentéssel is telítődjenek. Ez a szint általában már konkrét stílussal „járt együtt”: nem egyszerűen videóinstallációk, hanem műalkotások születtek.**

Érdekes, hogy voltak olyan elemek, amik feltűnően gyakran – már-már műfaji jellegzetességként – bukkantak fel. Így például nagyon sok csapat játszott az ember-gép párhuzammal: ritmusra mozgó alakok, illetve beszaggatott és ismét-

lődő mozdulatsorok jellemezték az emberek jelenlétét a vásznon (ami egyébként nem volt gyakori). Az ember, mint *egész* helyett, inkább a részekre szétbontott-szétesett test került a fókuszba: a különböző testrészek felvillantása, a hozzátartozó személyek nélkül, vagy szimbolikus „formaként” megjelenítve (szív, szem, száj). Gyakorlatilag minden alkotásban ott kísértett a halálfej-csontváz motívum, ami amellet, hogy divatos ikon a popkultúrában, mégiscsak megjelenít egyfajta élet- (vagy inkább halál-) tudatot. Szintén a popkultúrából beemelt elemek a képregegy, az anime és rajzfilm idézetek: felhasználásuk, de legalábbis a hatásuk beépülése majd minden alkotáson érezhető volt. Sokszor viszont, újra és újra felbukkant az út, az utazás a közlekedés motívuma, és ezen keresztül a város, mint az utazás kontextusa. A szexualitás csak egy-két alkotásban jelent meg villanásszerűen, és akkor is csak a videoklip-esztétika fricskájaként. Egyébként is érezhető volt, hogy a munkák és készítőik igyekeznek elhatárolódni a videoklip-stílustól, s ez szintén annak a folyamatos önmeghatározási kényszernek a része, amelynek révén a saját tevékenységük, s egyben a műfaj kereteit is próbálják meghatározni. Nem véletlenül jelent meg annyiszor – mintegy identitás erősítőként – az adott csoport neve, mint ahogy folyamatos volt az önreflexív elemek használata is. (Ennek az egyik legérdekesebb példája volt *N-is*, az egyik fellépő VJ, aki kamerával filmezte a saját gépét, és azt, ahogyan dolgozik rajta, majd ezt használta fel visszatérő elemként.)

A VJ-Tornán és a hozzá kapcsolódó kísérő-rendezvényeken egyértelműen lemérhető volt, hogy mennyire sok lehetőség és ígéret rejlik ebben a műfajban, (mint ahogy az is, hogy mennyire nehéz mindehhez hozzájárulni, akár még a zsűri*** részéről is). A legfontosabb kérdésnek mindenképpen az tűnik, hogy meddig fogják magukon hordozni ezek az alkotások ennyire meghatározó módon – a tematikától kezdve a vizuális elemekig – az elektronikus party közeg nyomait: talál-e saját utat magának ez a műfaj?

*
Cinetrip VJ Torna és workshopok (LOW Holland-Flamand Kultfeszt). Merlin Színház, Budapest, 2008. febr. 25 – márc. 1. (<http://www.cinetrip.hu/cvj200h8>)

**

Idei győztesek:
CVJ2008 Champion: Kiégő Izzók
CVJ2008 Tusa: Zaz and Spetto
CVJ2008 Legszebb Opusz: ITP
CVJ2008 Legszebb Opusz – Közönségdíj: Matmos

A zsűri tagjai:
Olga Mink (VJ Oxygen), Hollandia
Gianluca del Gobbo, a Flxer program kitalálója és a Flxer csapat alapítója, Olaszország
Ilan Katin, Boris Edelstein, Modul8 fejlesztői, Svájc
Bodóczy Antal, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tanára, a Medence csoport tagja
Sugár János, Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékének tanára

Frazon Zsófia

Emlékképek és vágyképek tervvárosai: idegenség és otthonosság

STALKING UTOPIA. A város nyomában

Lakások, lakosok

Élettörténetek a pécsi Uránvárosból és a berlini Karl-Marx-Allee-ből

➤ Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
➤ 2008. január 25 – február 29.

➤ NGn Galéria, Budapest
➤ 2008. április 2 – 16.

„egy vitathatatlanul moszkvai jellegű, hatalmas sugárúton találtuk magunkat, ahol egyformán sűrű lakóházak álltak sűrűn, a hepehupás, beépítetlen telkek között. Több kilométernyi sugarú körben sehol egy lélek, sehol egy újságosbódé, sehol egy üzlet, egy kávézó, egy iskola. Sehol egy macska, sehol egy szkinhed (...) Egymás mellett lépkedtünk Johnnal a nagy, néptelen sugárút járdáján, megítélésünk szerint keleti, észak-keleti irányban (negyed órán belül Rostockban leszünk, húsz perc múlva Vlagyivosztokban), amikor végre ráakadtunk a Rilkestrasséra. Ez a Rilkestrasse egyszerű gyalogút volt, és társaihoz hasonlóan, zsákutcaszerűen ez is a Gagarin Allee csillagűrbe zuhant;”

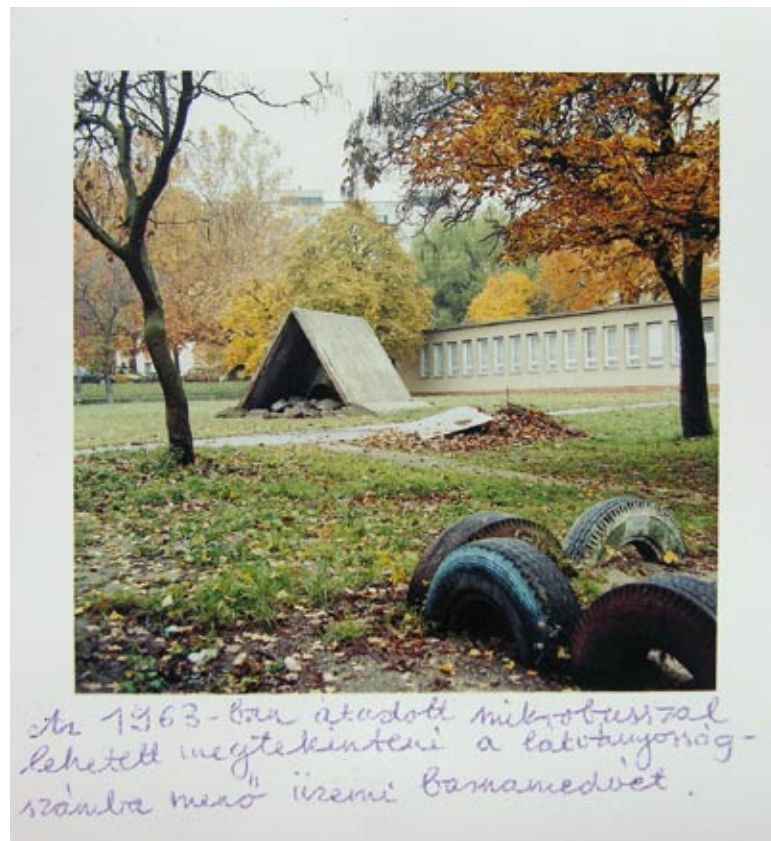
A részlet a belga származású francia író, Jean-Philippe Toussaint *A televízió* című regényében olvasható. A könyv főhőse egy francia művészettörténész, aki Berlinben tölti a nyarat, hogy elkészítsen egy tanulmányt művészet és politikai hatalom viszonyáról. A kifinomult, aprólékos, már-már szöszmötölő tudományos vizsgálódásokon túl a világ hétköznapi dolgait tehetetlenül szemlélő és kommentáló főhős körünk értelmiségi attitűdjét megtestesítő kaján és ironikus figura. Az idegenséggel szembeni kívülálló szerepe kifogyhatatlan humorforrást jelent a szerző számára: így akár egy kelet-berlini lakótelepen tett rövid séta is könnyedén válik időt és teret átszelő, futurisztikus űrgaloppá, képzeletbeli, holdbéli kalanddá. Az egykori Kelet-Berlinben található, szovjet minta és ideológia alapján, politikai kezdeményezésre épített lakónegyed leírása szinte Ray Bradbury *Marsbéli krónikák* című művének kezdő lapjaira emlékeztet: néptelen, kihalt, csendes táj, egy eltérő és érthetetlen esztétikai kánon, más színek és formák, melyek egy idegenből félelmet és borzongást váltanak ki. Ami viszont a kívülállókna idegen hely, a bentlakók számára otthon – mindez nézőpont kérdése.

Az idegenség és az otthonosság fogalma közötti kapcsolat megteremtése a helyek újraolvasásával, az emlékek és a vágyak megfogalmazásával, bemutatásával igenis lehetséges. A társadalomtudományi és a képzőművészeti gondolkodásmód, illetve praxis határterületein és találkozási pontjain elhelyezkedő, a városi mentalitást, mobilitást és lokalitást vizsgáló megközelítések többféle lehetőséget kínálnak erre. Az alábbiakban olyan példákat mutatok be, amelyek a tervvárosok sajátos, ötvenes évekre jellemző formai és tartalmi világához tartoznak: városok, városrészek, utcák, amelyek a mai szem számára talán ugyanancsak idegenek és érthetetlenek, de a

figyelmes szem számára a látszólag hasonló mintázat mögül kikandikál a kortárs világ összetettsége, a dolgok finom megkülönböztetettsége. Újra, és megint csak művészet, politika és hatalom, de nem egy Berlinben készülő művészettörténeti tanulmányban, hanem két kiállítótér falain.

A Kortárs Művészeti Intézet *STALKING UTOPIA*. A város nyomában című kiállítása tanulmányutakon és egyéni kezdeményezéseken alapuló, nemzetközi képzőművészeti vállalkozás: két közép-európai Sztálinváros, a német Eisenhüttenstadt és a magyar Dunaújváros, reflexiókon alapuló megközelítése. Mindkét város 1950-től kezdett mai formájában épülni, nehézipari kombinátok telepítésével párhuzamosan kialakított hétköznapi élettérként. A terveket és a kivitelezést minden esetben politikai döntés előzte meg: legyen egy új ipari kombinát, és legyen mellette egy új, modern város! A második világháború utáni „szovjetizálás” meghatározó terepei lettek a városok – definíciók, leírások, tervek és megvalósult, létrejött helyek formájában egyaránt –, de elmélet és praxis nem minden ponton ért össze, és nem mindig erősítette egymást. Az ötvenes évektől, ideológiai alapon épülő városok, városi terek több esetben kiállták az idő próbáját, otthonos, zöld és barátságos tér vált belőlük, néhányuk esetében azonban nem alakult minden úgy, ahogy azt tervezője a rajzasztalon „megálmodta”. Ami viszont egészen biztos: életvilágok ezer különböző, apró részlete mutatkozik meg mindkét városban a kíváncsi tekintet számára. A dunaújvárosi kiállításon szereplő művek alkotói Eisenhüttenstadtba és Dunaújvárosba is egy-egy művész (THOMAS NEUMANN és KASZÁS TAMÁS) meghívására érkeztek dolgozni, tapasztalatot szerezni, és a felvetett kérdésekről gondolkodni: mit jelentett egykor, és mit jelent ma a tervváros (elméleti és gyakorlati szinten egyaránt)? Hogyan élünk és mozgunk ma ezekben terekben? Mennyit tudunk az eredeti koncepciót alakító ideológiáról? Miként épülnek be gondolataink közé az évtizedek alatt megszilárduló sztereotípiák? Milyen eszközei vannak egy képzőművésznek ma arra, hogy e kérdésekre válaszokat keressen, reflektáljon a jelenlegi helyzetre? A *STALKING UTOPIA* tizenhét alkotó¹ munkáján keresztül mutatja be az egykor ideálisra tervezett városok mai szociális és kulturális miliójét, a nyilvános terektől az egyéni érzelmekig. A művekben a város mint hálózat, mint különféle egységekből és funkciókból álló tér jelenik meg: terek, melyeket kezdettől fogva

¹ Kiállító művészek: Christiane Büchner (D), Sophie Dodelin (F), Fabricius Anna (H), Isabella Hollauf (A), Interkulturális tájékoztató (H), Sven Johné (D), Beatrice Jugert (D), Kudász Gábor Arion (H), Peter K. Koch (D), Maix Mayer (D), Thomas Neumann (D), László Gergely – Rákosi Péter (H), Olof Olsson (DK), Birgit Schlieps (D), Thyra Schmidt (D), Surányi Miklós (H)



Fabrics Anna
Csillagtúra, 2007

sűrűn átsző a művészet és a politikai hatalom összefüggésrendszere, terek, melyek mára hivatalosan is műemlékké váltak, így nem annyira a létjogosultságukat, mint inkább jelentéssel telítettségüket érdemes körbecirkálni.

Thomas Morus 16. század elején megjelent *Utopia* című munkája, a politikai pamflet, a kalandregény, az államelmélet és a teológiai értekezés határterületén mozgó műve, Seholország képzeletbeli szigetére kalauzolja olvasóját: egyforma alaprajzú városokba, utcákra és házakba, egy kommunisztikus társadalmi, gazdasági és politikai életet élő közösségbe, egy egyszerre individualista és kollektivistá világba. A reneszánsz optimizmusa és önbizalma mögött jól kivehető

társadalomkritika, a középkor után polgárosuló, de még feudális berendezkedésű valósághoz képest teljesen utópisztikus közösségi lét, valamint ennek intézményes, felülről létrehozott keretei: ez Utopia, a filozófiai allegória. Némi parafrázissal: *STALKING UTOPIA* – Sztálinvárosok idealisztikus, mégis valóságos világa, a szocialista városi tervteóriák idealisztikus utópiái és megvalósult változatai. Tervezés, modernitás, fejlesztés és fejlődés. „A definíció szerint a szocreál tartalmában szocialista – ez az emberről való gondoskodás sztálini elvét jelentette, s a korszak felfogása szerint a városépítészetben ez különös jelentőséggel bírt –, formájában pedig nemzeti. Az utóbbin leginkább a 19. század első felében uralkodó építészeti klasszicizmus adaptációját értették.”² „A korszak ideológiája szerint a szocialista újvárosok (lakótelepek) jellemzője az utcák által határolt lakótömbök tervszerűen felépített, konfigurációba szerkesztett alakzatai. Belőlük épülnek

2 Barka Gábor – Fehérvári Zoltán – Prátfalvi Endre: *Dunaújvárosi építészeti kalauz 1950–1960*. Dunaújváros, Dunaújváros Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2007: 12

Isabella Hollauf

Vidámpark: Skatepálya, Dunaújváros, 2008, fotók: Százados László





László Gergely és Rákosi Péter
Cím nélkül, 2008



Surányi Miklós
Római városrész, 2007



Kudász Gábor Arion
Városháza, 2007

fel a nagyobb egységek: a lakókörzetek vagy szomszédsági egységek, tulajdonképpen iskola-körzetek. (...) A lakókörzetek egy centrum köré épülve képezik a lakónegyedet, s ideális esetben ezek összessége adja ki a város lakóterületét.”³ A definíciókat olvasva jobban érthető Toussaint főhősének kelet-berlini lakótelepi sétája is: nyilván a mintaszerűen megépített város forgalmi útján sétált barátjával, és nem merészkedett a lakótömbök közé, hogy becserkésze az idegen táj otthonosságát. Nem úgy, mint a kiállítás alkotói, akik nemcsak hogy megtették ezt, hanem diskurzust is kezdtek tapasztalataik alapján. Az alkotások nagy része a dokumentum valamely műfajához tartozik (kép, szöveg, újságcikk, beszéd, képaláírás, helyszínfotó), illetve annak feldolgozására, kreatív megmunkálására épül. FABRICIUS ANNA *Csillagtúra* (2007) című, nyolc polaroid képből álló sorozata például fiktív és valóságos elemek sajátos ötvözete. Több irányból is reflektál a dokumentálásra mint emlékeztést fenntartó és beindító eljárásra: Fabricius kiválaszt a városi térben (Dunaújváros) nyolc különböző helyet (a túra sarokpontjait), s miután polaroid képeken megörökítette őket, kézírással szövegeket ír a felvételekre. Ezzel a gesztussal összekapcsolja a fotót, a hely, az esemény és az emlékezés/emlékeztetés motívumait, de nem libbenti fel a fátylat arról, hogy valójában korabeli híradók narrátor szövegeit, képes újságok aláírásait, brigádnaplóba ragasztott fotók feljegyzéseit olvassuk, vagy általa kitalált kommentárokat. Az a legizgalmasabb a sorozatban, hogy értelmezéséhez nincs is szükség e – fikció és valóság közötti – distinkció megtételére: a határok elmosása az alkotás lényegi eleme. Az „idézetek” és képek összekötésében

³ Uo. 11. o.

érzékkelhető túlzás, illetőleg aprólékos valóság-hűség, irónia és abszurditás így csokorba szedve nagyon jó kezdőképei a kiállításnak.

ISABELLA HOLLAUF *Vidámpark: Skatepálya, Dunaújváros* (2008) című munkája hasonló éberséget és nagyon hasonló „olvasási” hozzáállást igényel a befogadótól. Az összesen öt tablóból, ezen belül pedig sorozatokból álló, múlt és jelen montázsszerű összerendezésével építkező alkotás az ötvenes évek első felében Dunaújvárosban épült Vidámpark, illetőleg a mai gördeszkás Skatepálya részleteit illeszti gondosan egymáshoz. A tablók képsorai horizontálisan és vertikálisan is remekül olvashatóak. A mára teljesen kiüresedett, lepusztult, de láthatóan jobb napokat is megélt Vidámparkban, és az adott pillanatban ugyancsak néptelen gördeszka pályán készített fotókon – a két helyszín „tartalmi illesztése” során – nemcsak a konkrét helyek, hanem a város különféle szeletei, jellegzetes, felismerhető építményei is megjelennek. A jelenkori fotók üressége és néptelensége nagyon éles kontrasztot alkot a tablók alsó sorában látható fekete-fehér fotósorozat képeivel, az ötvenes-hatvanas évek Vidámpark-jával: körhinta, dodzsem, úttörővasút, fagyalt, mosolygós családok – a szabadidejét töltő „nép”. Az „egykor és most” szembe állításának régóta használt és számos változatban újrafogalmazott módszerén keresztül megjelenő helyek, a felismerhető és ismerős építészeti formák ismétlődése a néptelenség ellenére is mutat valamit az otthonosságból, és még többet abból a vizuális kultúrából, amely mind a mai napig létező eleme a városoknak.

Egészen más (mikro)világokba, az otthonosság más szerkezetű fogalmába vezet el LÁSZLÓ GERGELY és RÁKOSI PÉTER tizenkét képből álló fotósorozata (*Cím nélkül*, 2008). Ugyanabból a szögből és képkiavágással rögzített, nyitott ajtajú garázsbejárókban elképesztő, lenyűgöző, elgondolkodtató és megmosolyogtató helyzetek jelennek meg. Az egymás mellé, alá, fölé rendezett fotók falanszterszerűsége, a terekben tükröződő mentalitások, a szűkség és a lelemény megnyilvánulásai nagyon sok hasonlóságot mutatnak a telepszerűen épített házak és lakások világával: az egyformaságban születő egyediséggel és otthonossággal.

KUDÁSZ GÁBOR ARION és SURÁNYI MIKLÓS alkotásai elszakadnak a sorozat fogalmától. Az előbbi egy-egy pontot rögzít: a gokartpálya abroncsokkal keretezett kanyarját és a Városháza egységes tömbjét (*Pálya, Városháza*, 2007); az utóbbi pedig egy-egy épülethez, helyhez kapcsolódó hangulatot: elképesztő rajzolatú és színvilágú képeket készít a város különböző negyedeiben (*Római városrész*, 2007, *Technikum városrész*, 2008). Surányi képei nagyon erősen és kifinomultan tükrözik Dunaújvárossal kapcsolatos vizuális élményeit, a tervszerűen épült város egyenes vonalait, az

ismétlődést, az esti fények ritmusát, a mesterséges és természetes környezet illeszkedését és összefolyását: egyszerre valóságos és realiztikus világ ez, melyben találhatunk olyan új nézőpontokat, amelyek futurisztikus és fiktív élménnyé változtatják a hétköznapi tapasztalatokat. Kidobott tárgyak, sajátos „alulnézetek”, melyek új tartalommal töltik fel a megszokott, ezért ismerős helyeket is.

A perspektíva, a vonal, az ismétlés és a ritmus CHRISTIANE BÜCHNER *Cukorváros /nanosleep_d* (2008) című alkotásában is lényeges. A fekete drapériára kockacukorból épített terepasztal egy képzeletbeli? vagy valóságos? tervvárost (Eisenhüttenstadt? Dunaújváros?) ábrázol: egyenes utak, szögletes épületek, utcák és terek, kerítéssel elválasztott, de a városhoz közel található ipari negyed és a város szélén feltűnő folyó. A város és a „gyár” között félúton gondosan kiépült stadion – talán mégis inkább Dunaújváros? Nem tudom. A cím magyar fordítása – *Cukorváros* – már önmagában is remekmű, ugyanis a Magyarországon 1949–1951 utáni építészeti fordulatot követően megjelenő ún. „sztálinbarokk” építészeti stílus és fogalom német megfelelője a „Zuckerbäckerstil” kifejezés (a *nanosleep_d* szóra nem is nagyon volna jó javaslatom). Az alkotás ideiglenessége, kedves, mégis ironizáló hozzáállása, a felülnézet átfogó ereje az eddigi részleteket is képes egybekötni. A tervvárosok párhuzamaira, az ideológiai tartalom és az építészeti tudás és tapasztalat átvételeire és átadásaira is utal THOMAS NEUMANN *Eisenhüttenstadt*



Christiane Büchner
Cukorváros / nanosleep_d, 2008
fotók: Várnai Gyula



emlékműve, *Lingang (Kína)* című munkája. A televízió képernyőjén feltűnik egy szeles, vízparti táj, ahol emberek gyülekeznek emlékműavatásra. Ismét egy fiktív történet, az emlékezés, jelhagyás momentuma, s egyben ironia, abszurditás és társadalomkritika is. Neumann – aki többek között az eisenhüttenstadti workshop kezdeményezője is volt – már régebben foglalkozik a világ különböző pontjain felépült Sztálinvárosokkal. A politikai rendszerváltásokat követően, a nehézipar megszűnésével vagy jelentőségének csökkenésével párhuzamosan ezek a városok átalakultak – eredeti koncepciójuk alapjai számoltak fel. Az ideológiai kritikára épülő munkában talán pont ezért helyezi Eisenhüttenstadt emlékművét Kínában: a kommunista ideológia ma is „virágzó” országába. Az avatás, az emlékmű, a beszéd, a kultúrákon átívelő politikai párhuzamok teszik időtlenné az alkotást: mikor és hol vagyunk? és mindez számít-e egyáltalán? A dunajvárosi kiállítás a tervezett városok koncepciójából kiindulva összesen húsz alkotást mutat be: tulajdonképpen folytatása a 2007-ben megrendezett *Város központ nélkül* című tárlatnak, és előzménye a 2008 őszére hirdetett *Futurológusok kongresszusa* című rendezvénynek. Tágabb értelemben pedig kapcsolódik a művészek tervvárosokkal kapcsolatos felfokozott érdeklődéséhez, a lakótelepek jelenkori szociokulturális környezetének kutatásához, a posztszocialista attitűdök és praxisok feltáráshoz és bemutatásához.

*

Hasonló, de mégis karakteresen eltérő nézőpontból tekint tárgyára a *Lakások, lakosok. Élettörténetek a pécsi Uránvárosból és a berlini Karl-Marx-Allee-ből* című kiállítás. A rendezők (AXEL HALLIG és N. KOVÁCS TÍMEA) szintén két „párhuzamos” terepen (Berlin és Pécs) közelítette meg az ötvenes években épült városrészeket: elsősorban az első beköltözők élettérhez, lakáshoz, tárgyakhoz, emlékezéshez és felejtéshez kapcsolódó nézetein keresztül. Az első beszélgetések 2002-ben kezdődtek Berlinben, az egykori Kelet-Berlinben található Karl-Marx-Allee-n – az Alexanderplatz tözsomszédságában, a Berlin-Mitte és Friedrichshain-Kreuzberg közötti területen. A több mint két kilométer hosszú, reprezentatív funkciók (parádék, felvonulások) betöltésére kitalált forgalmas út a második világháborút követő újjáépítés „látványos” eleme volt a szovjet monumentalista építészet formai jegyeit mutató munkáspaloták sorával. Kelet-Berlin ezzel az építkezéssel kívánt felzárkózni a „szocialista világvárosok” (Moszkva, Varsó, Bukarest) építészeti versengéséhez. Az utcát egészen Sztálin haláláig Stalinallee néven tartották számon, majd az újrnevezést (Karl-Marx-Allee) az 1990-es újraegyesítés sem írta fölül. A hatvanas évek elejéig tartó építkezés roppant költség-



Lakások, lakosok
Élettörténetek a pécsi Uránvárosból
és a berlini Karl-Marx-Allee-ből



ges, sem építőanyagot, sem erőforrást nem kímélő vállalkozásnak bizonyult, ami a teljesíthetetlen normák miatt 1953. június 17-én halálos áldozatokat is követelő, véres felkelésbe torkolt. A szociológusokból álló kutatócsoport a privát életutak bemutatására vállalkozott, interjúk és fényképek (fotográfus LIDIA TIRRI) készítésével, majd 2003-ban – ötven évvel az első lakók beköltözését követően – egy Berlinben rendezett kiállítással. A pécsi kutatás esetében is felbukkan a szép kerek ötvenes szám: a 2006-ban induló kutatás ugyanis az 1956-tól épülő Uránváros lakóinak egyéni életútjait göngyölte fel, ugyancsak beszélgetések és fényképek (fotográfus ezúttal is Lidia Tirri) készítésével. A nehézipar vágyott húzóágazattá alakításának történetében a pécsi uránbányászat évekig szigorúan titkos akció volt. Az új bányarész és a feldolgozáshoz kiépített gyár munkások

tömeges megjelenésével járt együtt, de az új város helyett – Pécs közelsége miatt – inkább az új városrész, Uránváros, építése mellett döntött a Minisztertanács. Az eredetileg ötezer lakásra tervezett városrész végül másfélszeresére nőtt, az első lakásokat pedig 1956. október 23-án adták át. A Pécs sziluettjét átíró nyugati városrész tulajdonképpen nem volt más, mint a történelmi belváros modern ellenpontja: városközponttal, szociális intézményekkel, szórakozóhelyekkel, parkokkal és fákkal. De ahogy az „íz-ig-vér-ig urániaiak” személyes történeteiből kiderül, a tervezés és a megvalósítás itt sem járt mindig problémamentesen együtt, sok ellentét, konfliktus és mérgelődés, kapcsolódott a lakások elosztásához, csereberéléséhez. De mégis lehetővé tette a munkások és családjaik számára a letelepedést, a munkahelyteremtést, a városi életvezetés kialakítását – mi más lehetett ez akkoriban, mint a szocializmus nagy vívmánya!

Érdekelhető a két városrész – Karl-Marx-Allee és Uránváros – közötti társadalmi és gazdasági különbség az utcák mai állapotában és presztízsértékében, mégis mindkét esetben áttűnik a szocializmus ideológiai mintázata, a lakók új lakáshoz, a városhoz és a modernitáshoz való viszonya, a személyes terekben és tárgyban rejlő rétegzett történelem, az emlékezés és emlékeztetés fonalszerűsége. A kezdetekre való emlékezés elhelyezi, otthonossá, barátságossá, érthetővé és átélhetővé teszi ezeket a helyeket, nemcsak a hasonlóságok és különbségek sematizáló világlátásán, hanem a vágyak és valóság kritikus szűrőjén keresztül is.

Zárszóként ezért álljon itt egy rövid részlet az egyik uránvárosi „öslakossal” készített interjúból: „1956-tól az akkori Tervezőirodában dolgoztam. Konrád György a VÁTI-nak volt a szociológusa, és ide, többek között, Uránváros miatt jött. Behívtak. Először azt hittem, valami rosszat csináltam, s akkor a Konrád György kérdezgetett egy-két dolgot, olyanokat, hogy szeretek-e a Misi cukrászda teraszán ülni, mondom nagyon! Egyszer pedig a Kis Dénes nevű főnököm kérdezi tőle, hogy odaadnám-e a lakáskulcsot neki. Először megdöbbentem, mert egy nagyon szolid ember volt, és akkor folytatta, jön két angol építész, s látni szeretnének egy lakótelepi lakást, egy átlagcsaládot. Mi abszolút átlagcsalád vagyunk...”⁴

4 Az interjú alanya Tukora Györgyné: az idős asszony családjával együtt az első beköltözők között volt, és mind a mai napig Uránvárosban él. Részlet az uránvárosi kutatás anyagát bemutató könyvből: Axel Hallig – N. Kovács Tímea – Lidia Tirri: *A legmodernebb lakótelep. Élettörténetek a pécsi Uránvárosból / Die modernste Wohnsiedlung. Lebensgeschichten aus der Pécsi Uranstadt*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2008: 49

Lajta Gábor

Molnár Sándor: *A festészet tanítása* című könyvéről*

➔ Semmelweis Kiadó és Multimédia Stúdió
➔ Budapest, 2008, 290. o.

MOLNÁR SÁNDOR *A festészet tanítása* címen megjelent könyvének tartalma nem teljesen új mindenki számára, hiszen professzori munkásságának jegyzeteként már többé-kevésbé ismert volt, igaz, csak szűk tanítványi körben, részletekben, másolatokban, úgy, ahogy Hamvas Béla írásai terjedtek annak idején. Mégis meglepetés, öröndetes esemény viszontlátni a géppapírok szövegét egy ilyen tekintélyes könyvben, a nyomtatott betű és tördelt szöveg megmásíthatatlanságával. A szerző kis ábrái, felragasztott illusztrációi is átkerültek a fatartalmú rajzpapírról törtfehér műnyomóra.

Molnár Sándor oktatói módszeréről, 15 éves egyetemi praxisa alatt is és azóta is természetesen mindenkinek volt véleménye, jellemzően azonban félreértésektől terhesen. Egy éles egyéniség kihívja az éles reakciókat. Olyan vélemény is elhangzott, hogy a Magyar Képzőművészeti Egyetem az egyetlen hely a világon, ahol egyetemi tantárgyi rangra emelték az alkímiát. És ez még szellemes, jószándékú megjegyzésnek tekinthető. A félreértések közös vonása (akár elutasítóak, akár elfogadóak) azonban az, hogy Molnár tanmenetét túlságosan – csak az ő életművére jellemzőnek –, vagyis nem feltétlenül követendő példának tartják. Lehet, hogy ennek prózai okai vannak: Molnár Sándor tanítványainak „molnáros” képeit hívják tanúsággul. Ezt az érvet sohase értettem, hiszen mindenki természetesnek tartotta, vagy legalábbis megértette, ha Bernáth tanítványai bernáthosan, Sváby tanítványai svábysan, Gerzson tanítványai gerzsonosan festettek, és ez így volt még régebben is és már azelőtt is. Az már sokkal kevésbé tűnt fel a bírálóknak, hogy Molnár tanítványai egymástól mégis világosan megkülönböztethetők. Közbe

* Elhangzott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, 2008 április 2-án, a könyv bemutatóján.





vetném: ki róná fel Van Dycknek, hogy festészete „egy az egyben” Rubenséből nőtt ki? És valahogy mégis egyéni lett, nem is akármilyen. De térjünk vissza Molnár könyvéhez. Írói stílusa annyira szokatlan, olyannyira kizárónak tűnhet a mindent megengedőnek és mindent relativizálhatónak tartó politikailag korrekt világban, hogy pusztán ez a kategorikus stílus emelhet kerítést azok elé, akik nem néznek be a lécek között. Pedig éppen az ellenkezőjéről van szó: Molnár éppenhogy nem valami kizárólagosat, nem *egyvalamit* tanít, nem valami különöset, „egyénit”, „csak az övét”, hanem *mindent*. Márpedig hogyan lehetne szűken személyre szabott az olyan tanítás, amely semmit sem akar kihagyni? Ahogy írja: „Egyetlen fűszál sem maradhat ki.” A mindenről szólás nem mond ellent annak, hogy Molnár másik kulcsszava az *Egység*. Minden dolgok egysége. Egység csak akkor jöhet létre, ha van minden is. Ha csak ez-az van, ha csak részproblémák, stílusok, izmusok, félga-zságok, korszerűségfragmentumok, a választás látszatszabadsága – ha nincs szó mindenről, akkor az Egyről sem lehet szó.

No és a „Festőjőga”? – Molnár Sándor saját bevallása szerint is életének legfontosabb felismerése? A *Festőjőga* vajon nem kizárólag Molnárra szabott személyes találmány? Nem. Ahogy a jóga sem egyéni – a jóga szó jelentése: *egyesülés* –, hanem bárkinek az útja lehet, aki aláveti magát ennek az útnak, aki – s ez a jóga szó másik jelentése – *igába hajtja elméjének csapongását és változásait*. Molnár nagy tette, hogy hihetetlenül fáradságos munkával sorra vette a művészetet irányító absztrakta centrumokat, a festői nyelvet alkotó elemeket és magukat a nyelvi formákat, s festészeti példákon keresztül élővé, megérthetővé tette, s egyúttal bebizonyította, hogy a művészek akarva-akaratlan ezeket a kifejezőmódokat alkalmazták mindig is műveikben. Erejüktől, képességeiktől, s hajlamaiktól függően a festőjőga lépcsőfokait másszák meg. Molnár Sándor valóban teljesen egyéni tette az, hogy a saját művészetében páratlan szívóssággal, hét éves periódusokra bontva az összes fokot végigjárta. Molnár maga soha nem követelte meg, hogy mindenki pontosan ugyanúgy járja be az utat mint ő. A hegyre több út vezet fel, az utakon többféle akadály állhat elő, de mindegyik megegyezik a célban és az emelkedés szükségességében.

Tény, hogy a *Festőjőgá*hoz hasonló, semmit sem kizáró, teljességre törekvő, piramisszerű építmény a művészet történetében még nem született. Sem elméletben, sem gyakorlatban. Ez valóban Molnár Sándor egyéni és rendkívüli tette. Viszont – minden látszat ellenére – *követhető*. Nem mondja, hogy mindenkinek követni *kell*, azt viszont igen, hogy mostantól erről mindenki *tudhat*. S ahogy a jogi nyelv mondja, a törvény nem tudása a felelősség alól nem mentesít.

Ez a tanítás azonban nagyon magas mércét helyez a művészet gyakorlói elé. Ám amennyire gazdag, magas igényű és szigorú a tanítás, annyira egyszerű és szerény is, mégpedig azért, mert nem az egó hízlalására, a feltűnés, a furcsaság,

az érdekesség kergetésére ösztönöz, hanem ellenkezőleg: az egó lebontására, a belső centrum megtalálására, arrafelé irányít, ahonnan nézve a dolgok már maguktól elrendeződnek.

Az *Egység* tanítása tehát eleve kizárja, hogy Molnár Sándor „magánmitológiájáról” lenne szó. Szögezzük le: könyvében semmi olyan nincs, ami ne lenne meg a művészetben. Viszont: minden benne van, ami a művészetben megtalálható. A rajz, a forma, a szín, az arány és a többi művészeti kérdés egytől egyig, lebontva és részletezve addig, ameddig a festő-mester lehetőségei engedték. A huszadik században a művész-professzorok közül Klee, Itten, Kandinszkij, Albers és Hans Hofmann vállalkoztak komolyan vehető művészet-elméletírássra, de talán a modernség követelményei miatt egyikük sem kívánt *mindennel* foglalkozni, egyikük sem merült a tradíció mélyébe úgy, ahogy ezt most Molnár Sándor elméleti írásaiban tapasztaljuk. Ebből a szempontból Molnár valóban Hamvas Béla tanítványa, de festő-tanítványa, olyan aki ecsettel a kezében realizálja a gondolatait. Ezáltal túl is lép a verbális elméleten. És megengedi a bővítést, a példák gyarapítását; olyan zsákot készít, amelybe lehet még pakolni, de elvenni belőle aligha érdemes. Ebben a zsákban Molnár páratlan szöveggyűjteményt is elhelyezett, az egyes fejezetek végén felsorolt szakirodalommal, amelyekből bőven idéz. Persze a szerző nyilván a filológus olvasók réme, mert nem jelöli meg a szöveg közti idézetek forrásait, ami pedig kötelező „szokás” lenne – ám kizárólag a tudományos világban. Molnár ezzel szemben úgy tanít, ahogy egy jóga mester vagy egy szufi mester – tudja, hogy a tanítás lényege nem a verbalizálható tudás felhalmozása, hanem az elsajátítás, a belsővé tétel.

Molnár Sándor könyvében sok az ismétlés. Ez az ismétlő nyelv is olyan mint a csak szóban tanító mesterek nyelvezete, akik azért ismételték meg mondandójukat, hogy a tanítvány megjegyezhesse. Ám az ismétlés során kissé mindig módosul a mondandó. Mindig kicsit feljebb srófolja a közlés kanócat, hogy a lángja jobban beleégjen a hallgató emlékezetébe. És még így is meglehet, hogy évek kellenek egy-egy fogalom megértéséhez. A saját tapasztalatomból mondhatom, hogy noha Molnár már legelső találkozásunkkor felvázolta tanításának lényegét, akkor csak a szavakat értettem meg, a tartalom bensővé tételéhez 20 év kellett. S még így sem lehetek biztos benne. Remélem, vannak nálam gyorsabb felfogásúak is.

Megtanulni a szavakat, fogalmakat persze könnyű, ahogy a taj-csi mozdulatait is meg lehet tanulni, de valódi elsajátításukhoz évtizedek kellenek.

Molnár Sándor egyetemi oktatói praxisából egyvalami mégis kétségkívül hiányzott (bár az ő nézőpontjából ez sem hiány), valami, amit sokan mások viszont tanítottak-tanítanak. *Molnár*

Fotók: Eln Ferenc

nem tanította meg az érvényesülés technikáit. Ezt is sokszor felrötták neki. De ha elolvassuk könyvében a *küldetéses és küldetés nélküli emberről* szóló fejezetet, kiderül, hogy miért nem foglalkozott a siker természetrajzával. Azért, mert számára a művészet nem erről szól. És egyetlen valódi küldetéses művész számára sem erről szól. A művészet áldozathozatal, igaz, hogy ezt a kortársak közül egyedül Tarkovszkij és esetleg Thomas Bernhard értették meg. Molnárnak felrötták, hogy magára hagyja a tanítványait, nem készíti fel őket az élet útvesztőire. Csakhogy a küldetéses művész-lét lényege a magány. S lehet-e magára hagyni azt, aki eleve magányos akar lenni?

Molnár Sándor könyve elsősorban a tanítványokhoz szól, tanítvány viszont mindenki lehet, bármilyen életkorban, bármilyen fokon, de csak akkor, ha képes tanítvány-nyá válni. S ha már gyakorló festő, akkor is mindig van hová tovább emelkednie. Nincs megállás. Nincs lezárt ember, lezárt stílus, lezárt tudatállapot. Molnár tanulmányaiból kiderül, hogy a művészet elsősorban szellemi út, a megvalósításhoz szükséges tárgyi feltételekkel, a festészet mesterségének ismeretével. De az is kitűnik, hogy a mester a szellemi utat helyezi előbbre, tehát nem a szellem van a művészetért, hanem a művészet a szellemért. „A festészet tanítása” tulajdonképpen a tudat szintjének állandó emelését jelenti.

Van egy pont, amelynél Molnár alapvetően eltér a nyugati elméletíró festők, Kandinszkij, Klee, Kepes és mások szemléletétől. Ez a pont a helyi karakter vizsgálata. Hamvas Béla főként irodalomközpontú *Öt génuszának* képzőművészeti gondolati párja ez a fejezet. De ez sem Molnár rögeszméje, éppen ellenkezőleg: azt vizsgálja, hogy mi az, ami ebben a térségben közös, s még csak nem is kizárólag a magyar sajátosságokról beszél, hanem arról, hogy ebben az egész közép-európai térségben milyen a művészetre ható szellemiség. Roppant jelentőségű ez a fejezet. Ahogy elképzelem Molnár Sándor könyvének fogadtatását, szinte hallom a vitatkozók hangját, érveit. Hadd hivatkozzak most a saját tapasztalataimra: mint mondtam, sok-sok éve ismerem Molnár Sándort és sajátos baráti-tanítványi a kapcsolatom vele. Amire rájöttem, személyes tapasztalat: mindenki csak azon a fokon ért meg valamit, ahol már ő is áll, legfeljebb egy kicsit tovább lendülhet, egy kicsit kezd megsejteni valamit a következő lépésről. De mivel nem lát túl messzire, *vitatkozik*. Természetesen megvan a saját véleménye, hiszen már tud valamit. Biztos van olyasmi is, amiről azt hiszi, ő tudja jobban. Én is sokat vitatkoztam Molnár Sándorral, főleg eleinte. Hogy erről elég sikeresen leszoktam, az nem

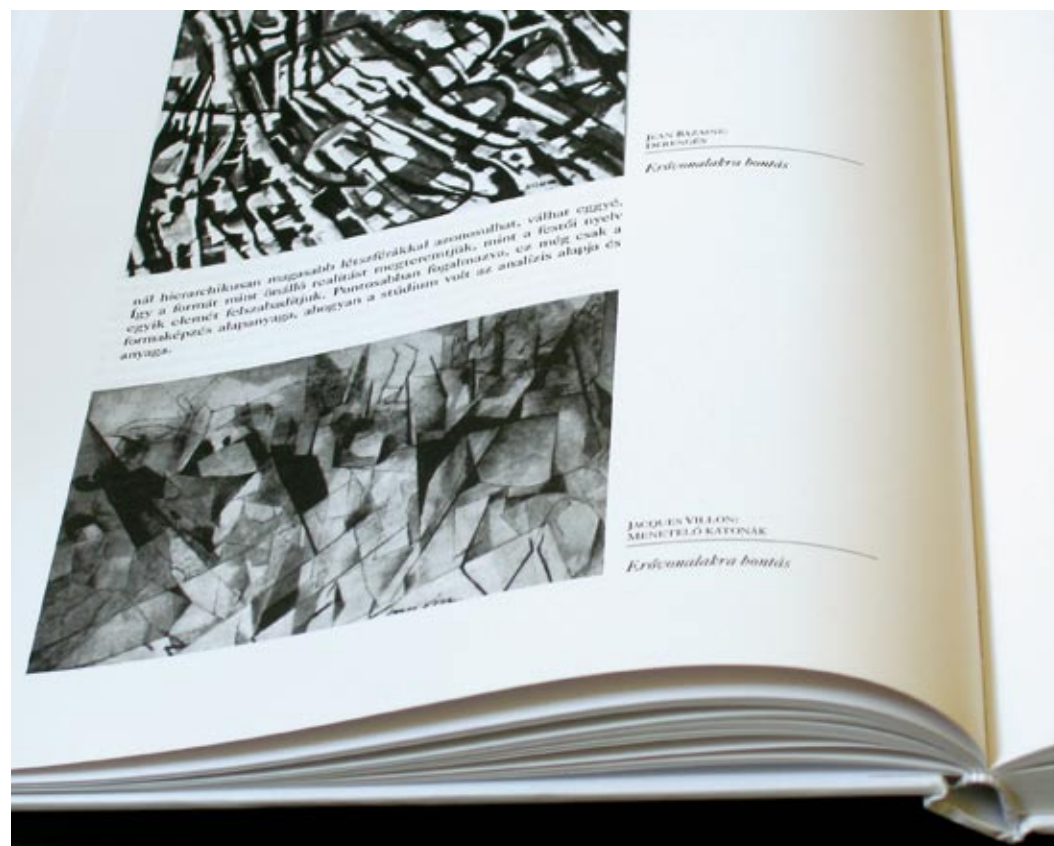
valamiféle belenyugvást, ráhagyást jelent, így gondolná az önérzetes egójú európai korszerű ember –, hanem egyszerűen rájöttem, hogy tanulni így nem lehet. Ha valaki elmegy harcművészetet tanulni egy edzőterembe, és az ott oktató feketeöves mesternek már az elején meg akarja magyarázni, hogy az a rúgás vagy ütés, amit a mester tanít, miért nem jó, és ő tud egy jobbat, akkor ezt a tanítványt jobb esetben udvariasan eltanácsolják, rosszabb esetben egy „nem megfelelő” ütés vagy rúgás révén szerez egy életre szóló tapasztalatot arról, hogy ki is ott a mester. Tanulni egyébként sem úgy lehet, se festészetet, se harcművészetet, hogy az ember észérvekkel vitatkozik. Tanulni úgy lehet, hogy a gyakorlatban megpróbálja realizálni azt, amit a mester tanít. És figyeli az eredményt. Ezért pusztán elméletben a művészetet „megtanulni” soha nem lehet.

A *festészet tanítása* mindemellett művészet-történetként is olvasható, Molnár úgy ír tömör és mégis megvilágosító erejű jelzőkkel, jellemzésekkel művészekről, művekről, ahogy csak festő írhat, aki belülről ismeri mindazt, amiről ír. Persze Molnár művészettörténeti meglátásai a stílus kategóriákon nevelkedett olvasók számára önkényesnek, szeszélyesnek, és szokatlannak tűnhetnek, holott élesek, találóak – olykor megsemmisítően találóak –, mert mindig mindent az *Egység* szempontjából vizsgál, és ezt az egy pontra függesztett, kihegyezett figyelmet semmi sem téveszti meg. Ezért ha Molnár kérlelhetetlennek tűnik, annak a Valóságra függesztett tekintetén kívül semmi más egyéni oka nincs. Más kérdés, hogy a mester emberi habitusát sokszor tévesen azonosítják szellemi beállítottságával.

Ez a könyv tulajdonképpen titkos tanítás, amelyet most mindenki megismerhet. Akkor miért titkos? Mert eddig csak kézen-közön terjedt.

S azért is titkos, mert az elfelejtett tradícióból egy festő különleges intuíciójával és egész életének tapasztalataival szűrte ki a legfontosabb ismereteket. Kihez szól? Mindenkihez – s mégis csak kevesekhez. Miért? Mert az út, amelyet mutat, embertelenül fáradságos. Kinek van erre ideje és energiája? Kinek van ehhez kedve, ha a szerző a könyv végén leszögezi, hogy a művész munkája kudarcra ítéltetett? A művészet csalóka rögeszme, káprázat, mégha az igazságot keresi is. Ezen az úton csak az induljon el, aki vállalja a megsemmisülést, azt, hogy élete és művészete feloldódik a megsemmisülésben.

Hogy mindennek ellenére miért indulhat el mégis valaki, azzal kapcsolatban a Mount Everest első meghódítójának, Edmund Hillarynak válasza jut eszembe, amikor arról kérdezték, hogy miért akarja megmászni a Himaláját. „Azért, mert ott van.” – hangzott annak idején a felelet. Molnár Sándor könyve súlyos kézikönyv a hegymászásról és a Hegyről.



Upor László

Nagyszerű kicsinyítés, avagy a lesifotós nehéz élete

Káldor Edit: Point Blank*
(LOW Holland-Flamand Kultfeszt)

➔ Merlin Színház, Budapest

➔ 2008. február 18–19.

A fotográfia nemcsak megállítja, de el is mélyíti a pillanatot, s minél mélyebbre hatolunk ebben az időntúli *pillanat*-képben, annál súlyosabb titkokra derülhet fény – ezt minimum Antonioni óta tudják a nem-fényképészek is. Ha erősen meresztjük a szemünket, furcsa dolgok tárulnak fel a félhomályban, de ha látásunkat teleobjektívvel, nagyító géppel segítjük meg, még meglepőbb részletek bomlanak elő, állnak össze a rászerpontok sűrűjéből.

Más ma a fotós élete, mint egykoron: *fényképezek, tehát van a világ*, mondja, s nem kell a sötétkamarában szűrös szagú vegyszerek fölé görnyedve várnia, míg elődereng az egyszeri és megismételhetetlen (megszületésekor is múlt idejű) kép. Szuperkamerája ma rögzít és előhív, sőt nagyít és retusál: valós időben *re*-konstruálja a valóságot – amiben eligazodni aztán vagy segítenek a számolatlanul sokasodó képek, vagy nem.

Kiemelt térben: színpadon áll Nada, egy alig húszéves, szerény külsejű, nyílt szavú, egyenes tekintetű nő. Dehogysis játszik, dehogysis tart előadást; beavat csupán: elének tárja helyzetét kertelés nélkül (angolul: *point-blank*). Világjáró hobbifotós ő, akinek szenvedélye kikémlelni, *felképezni* idegenek személyes pillanatait, s most, hogy keresztúthoz ért, ezekből az ellesett-összerabolt mozzanatokból akarná megszerkeszteni a mindentudó nagy világegyenletet, de legalábbis összeeszkábálni

Káldor Edit

Point Blank, Nada Gambier, fotó: Aknay Csaba



a maga hasznos kis válaszait. Legelőször is – ha többre nem futja egy estéből – közönségével közösen próbálna döntésre jutni, hogyan tovább: vajon egyedül, vagy társsal folytassa-e az élet kísérletkalandját.

Nagy elődöktől eltérően nem véletlenül bukkant súlyos emberi titkokra, nem véletlenül keveredett bele mások életébe, saját sorsa nem is véletlenül fordul meg azon, amit véletlenül fölfedezett. Eltökélten vesz mintát és raktároz adatokat: szenvedélyes és iparszerű gyűjtőmunkával építi föl az emberi arcok (értsd: élethelyzetek, érzések, viselkedések) példatárát. Személyes kém-archívumából most büszke lendülettel tart tanulságos bemutatót: bevezet a *lesés* módszertanába, rámutat arra, amit meg kell látnunk, észrevenni-értelmezni segít. Figyelmes tanárként voyeur-cinkosává avatja a nézőt, de a meglesettjei felé áradó empátia és szimpátia nyugtatólag hat: szívesen és alig-lelkifurdalással osztozunk bűnében.

A sarokban lappal meghúzódo famulusa – Edit – segít a kincseket rendszerezni-feltárni; biztossággal halászat a felvételek átláthatatlan tengerében, Nada kérésére némán, boszorkányos ügyességgel választja ki, varázsolja falméretű vászonra a soron következő képeket. Nem is: képsorokat, mert Nada már rég nem egyedi képeket készít. Még közös esténk kezdetén frappáns példán demonstrálta: nem elég *néha* figyelni, szünet nélkül figyelni kell – elég egy pillanatra félrefordulnunk, s épp a lényegről maradunk le –, ezért kötött ki a sorozatoknál. Így lesz a lesés, a lesből fotózás abbahagyhatatlan szenvedély, letehetetlen küldetés.

Nada vezényel, Edit keres, kiemel, kivetít. Apró morzsák rajzolnak fel finom portrét messziről ki-lesett életekről. Utcán, kávéházban, otthon elkaptott jelenetek: árulkodó mozdulatok, beszédes arcok, üres tekintetek; találkozások szenvedélye, magányos percek nyugalma, fájdalma. Csupa sosem-látott, ismerős világfalulakó. Cselekménytelen együttes történetű(n)k lassan kikerekedik. Mintha csak véletlenül pottyannának egymás mellé váratlanul egybeilleszkedő cserepek, Nada látszólag esetlegesen veszi sorra névtelen hőseit a hatalmas albumból, amelynek anyagát folyamatosan újrendezi, újracímkezi, szortírozza hallgatag segédje. Imponálóan megépített virtuális katalógusba dossziézták a dokumentumokat, a befoghatatlan tömegű – állítólag hetvenötezernyi – *élet*-képet. Mégis számtalan maradt, ami egyik kategóriába sem fér bele. Nada tántoríthatatlan – mások boldogságát-boldogtalanságát súlyozva akarna zöldágra vergődni a maga életével –, de ahogy dilemmája érzékeltetése és a megoldás megkönnyítése végett elegendő példát gyűjtene a lelki patikamérleg két serpenyőjébe, egyszer csak azt látja, hogy saját rendszere maga alá temeti. Túl sok információt kellene túl gondosan feldolgozni,



Káldor Edit

Point Blank, Nada Gambier, fotó: Aknay Csaba

Káldor Edit

Point Blank, Nada Gambier, fotó: Aknay Csaba



hogy akár a legkisebb eredményhez – a helyes kérdésfeltevéshez – eljussunk. És minél több adatot dolgozna fel, annál nyilvánvalóbban érzi szükségét további ismereteknek: annál világosabb, hogy egész (katalógus)rendszerét újra kell gondolnia. A képek súlyos sokasága áthatolhatatlan sötétté sűrűsödik vissza: a kinagyított arcok rohamosan kicsinyednek. Az építmény kockáira, önálló pontokra hull szét (hisz minden képsor külön, átélhetetlen, *átlagolhatatlan* sors): a szisztéma tökéletesítését és a személyes probléma megoldását egyaránt el kell halasztani. Mindent tiszta lap(top)pal kell kezdeni másnap. És azután és azután...

Egyszerű, szelíd, szép este, derűsen katartikus. Áll a színpadon: mindent kiemelő térben egy alig húszéves, egyenes tekintetű nő. Képeket mutogat és beszél. A sarokban húzódik meg a másik – szinte föl se néz laptopjából. Nem kell tudnunk, de ő a valódi alkotó, az ő fikciója mindez: a megejtően színészietlen természetességgel mesélő fotós-voyeur és félhomályban szorgoskodó segítője – ő maga. Minden valódi ebben a fikcióban. A két hús-vér szereplő és a sok-sok vetített társ. A pontos és gyengéd (de nem romantikus) emberismeretre épített, felelősen felmutatott – tehát valós – *fiktív* sorsok, az esetlegesre anti-retusált *beállított* fotók. Láttukon valóságos bennünk az együttérzés, a szájalom, néha az öröm – ha nevetünk, sosem kajánul, mert megértjük őket –, és valóban elgondolkodunk szomorú mosollyal az élet kétes értelmén. Precíz és elegáns a kidolgozás, ráncatlanul feszül az önmagát lazának tettető forma, sokkal kevesebb a véletlen, mint gondolnánk. Csodáljuk a technikát, csodáljuk az ügyességet, csodáljuk a merészséget, amellyel Nada hívatlanul belekukkant (s bennünket is belerángat) távoli ismeretlenek életébe – amennyiben e valóság-látszatnak hitelt adunk. Avagy: amellyel Edit és Nada rávesz bennünket, hogy e fikcióba bekéredzkedjünk, kényelmesen belehelyezkedjünk, benne valóságosnak lássunk mindent, *noha* tudjuk, hogy játék az egész.

*

Point Blank

Ötlet és rendezés: Káldor Edit

Társalkotók: Nada Gambier, Frank Theys, Nicola Unger, Io Tillett Wright, Monika Rinck és Ugo Dehaes

Szereplők: Nada Gambier és Káldor Edit

Fotók: Frank Theys

Szoftver: Marc Boon

Technika: Hans Meijer

KÁLDOR EDIT 13 éves korában vándorolt ki édesanyjával, s néhány kitérő után az Egyesült Államokban telepedett le, ahol 10 évet töltött. A Columbia Egyetemen irodalmat és drámatörténetet hallgatott, majd színművészetet tanult Hollandiában (DasArts, Amszterdam). 1993 és 1999 között Halász Péterrel dolgozott számos színházi előadásra és animációsfilm-forgatókönyvön. Jelenleg Brüsszelben és Amszterdamban él és alkot. 2003-tól készíti saját színházi darabokat. *Point Blank* című előadását 2007-ben mutatta be (Brüsszel, *Kunstenfestivaldesarts*).

Kerekes Gábor, Drégely Imre
 „2x(New York)”
 ● NESSIM GALÉRIA
 www.nessim.hu
 Budapest VI., Paulay E. u. 10.
 2008. április 22 – június 6.

Konattk... válogatás az Erste Bank Csoport kortárs művészeti gyűjteményéből
 ● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
 www.ica-d.hu
 Dunaújváros, Vasmű út 12.
 2008. május 6 – június 13.

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

Kepes György (1906–2001)
A fény művészete
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2008. április 10 – június 15.

Konkoly Gyula
Az én ¼ századom
 ● MŰVÉSZETMALOM
 www.muveszetmalom.hu
 Szentendre, Bogdányi u. 32.
 2008. április 20 – június 15.

Magyar plakát-retro
 ● BUDAPEST GALÉRIA
 KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2008. május 16 – június 22.

Mengyán András
Tér-képzetek
Josef Albers
 ● PAKSI KÉPTÁR
 www.paksikeptar.hu
 Paks, Tolnai u. 2.
 2008. április 17 – június 22.

Barakonyi Szabolcs
Tébánya – Bányászváros, bánya nélkül
 ● DOROTTYA GALÉRIA
 www.ernstmuseum.hu/dorottya
 Budapest V., Dorottya u. 8.
 2008. április 30 – június 26.

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.

Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923 / természet és technika
 ● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
 C-ÉPÜLETE
 www.mng.hu
 Budapest I., Budavári Palota
 2008. április 24 – augusztus 24.

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Vizuális Kommunikáció Tanszék hallgatói
Első látásra
 ● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM
 ORSZÁGZÁSZLÓ TÉRI ÉPÜLETE
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Országzászló tér 7.
 2008. május 24 – szeptember 7.

Kurt Kaindl, Karl-Markus Gauß
Az ismeretlen európaiak
 ● NÉPRAJZI MÚZEUM
 www.neprajz.hu
 Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
 2008. április 12 – szeptember 19.

Az ikontól az installációig / From the Ikon to the Installation
 ● PANNONHALMI FŐAPÁTSÁG
 Pannonhalma
 2008. április 3 – november 11.

ARTCHIVUM

FELHÍVÁS A MAGYAR KULTURÁLIS ÉLET SZEREPLŐIHÖZ

A not-for-profit Artchivum® Kulturális Adatbázis és Művészettörténeti Kutatóközpont ezúton kéri a magyar kulturális

élet szereplőit; művészeket és intézményeket, hogy lehetőségeikhez képest visszamenőlegesen és a jövőben folyamatosan juttassák el az Artchivum® számára kiadványaikat (kiállítási katalógusokat, meghívókat, életrajzokat és egyéb dokumentumokat), amelyek gyűjtése, megőrzése valamint feldolgozása elengedhetetlen feltétele annak, hogy az adatbázis mindig aktuális legyen és megőrizhesse az utókor számára a magyar és nemzetközi vonatkozású művészetről szóló információkat.

Annak érdekében, hogy az Artchivum® adatbázisa az Interneten keresztül a világ bármely pontján a széles nyilvánosság számára is hozzáférhető és használható lehessen, kérjük a magyar kulturális élet minden szereplőjét, hogy írásos nyilatkozatban járuljon hozzá, hogy neve, nyomtatásban, vagy digitális formában már megjelent munkássága, cikke, tudományos eredménye, valamint a levéltárban őrzött iratai kutathatók legyenek az Artchivum® internetről elérhető adatbázisában, levél- és könyvtárában.

További részletes információ, és a nyilatkozat letölthető formanyomtatványa a www.artchivum.com honlapon található.

Nyilatkozatát és kiadványait illetve dokumentumait folyamatosan várjuk az Artchivum®
 1107 Budapest Fertő utca 14.
 Tel.: 431 7501 illetve az art@artchivum.com címre.

KÜLFÖLD / EURÓPA Ausztria

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

Andreas Fogarasi
 ● GRAZER KUNSTVEREIN
 www.grazerkunstverein.org
 GRAZ
 2008. február 29 – május 3.

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.

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.kunsthausegraz.at
 www.museum-joanneum.steiermark.at
 GRAZ
 2008. február 2 – május 18.

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

Kamen Stoyanov
At Arm's Length
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2008. február 29 – május 18.

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

Eva & Adele
 ● RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG
 www.museumdermoderne.at
 Salzburg
 2008. március 16 – június 1.

Carsten Höller
Caroussel
 ● KUNSTHAUS BREGENZ
 www.kunsthausebregenz.at
 Bregenz
 2008. április 12 – június 1.

Liebe I. / Love I.
 ● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 Bécs
 2008. május 6 – június 6.

Matthew Barney
DRAWING RESTRAINT
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2008. március 7 – június 8.

Voice & Void
 ● GALERIE IM TAXISPALAIS
 www.galerieimtaxispalais.at
 INNSBRUCK
 2008. április 19 – június 8.

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

RED, ROUGE, ROT
 ● RESIDENZGALERIE SALZBURG
 www.residenzgalerie.at
 SALZBURG
 2008. március 8 – június 22.

Frances Stark
A torment of follies
Dave Allen
Canon to the hammer of the gods
Joe Baer
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2008. április 26 – június 22.

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.

Runa Islam
Empty the pond to get the fish
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2008. május 9 – július 13.

Paul Klee
The play of forms
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2008. május 9 – augusztus 10.

Monika Baer, Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen
Form and Matter
 ● AUGARTEN CONTEMPORARY
 www.atelier-augarten.at
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2008. április 18 – augusztus 31.

Erhardt Miklós
Footnote to bare life
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2008. április 26 – szeptember 2.

Andreas Fogarasi
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2008. április 9 – szeptember 14.

Richard Serra
 ● KUNSTHAUS BREGENZ
 www.kunsthausebregenz.at
 BREGENZ
 2008. június 14 – szeptember 14.

Other than Yourself – An Investigation between Inner and Outer Space
 ● THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2008. február 7 – szeptember 21.

Bad Painting – good art
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2008. június 6 – október 12.

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Collection as Aleph
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 www.museum-joanneum.steiermark.at
 GRAZ
 2008. március 6 – október 26.

Israeli and Palestinian Artists
Ovrlapping voices
 ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2008. május 5 – október 26.

Belgium
Seamus Harahan
LONELY AT THE TOP
 ● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2008. február 1 – május 18.

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.

Goya, Redon, Ensor
Grotesque paintings and drawings
 ● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN
 www.kmska.be
 ANTWERPEN
 2008. március 14 – június 14.



„Az avantgárd... azaz a tudással tevékenykedik, hogy azok a struktúrák, amelyeket a művészet létrehozott, olyan morális (egyben esztétikai) erőt képviselnek, olyan megoldási lehetőségeket sugallnak – társadalmilag is, vagy családon belül –, és olyan viselkedési modelleket tartalmaznak, amelyek bármikor... az életben egyenesen, konkrétan lefordíthatók. Abban a kreativitási tanfolyamban, amit vezettem, az volt az alapállás. Nem az, hogy csinálunk valami jópofa dolgot, és akkor ennek örülünk, mint a majom, hanem hogy mindez egy állandó készenléti állapot ébrentartása kedvéért van, mert minden szituációra másképp, bizonyos fokig kreatív módon kell reagálnunk. Például ha a mamám széd otthon, mert külsőn jövök haza, erre ne egy sztereotípiával feleljek, tehát hogy ő mindig elmondja ugyanazt, és én mindig ugyanazt válaszolom, hanem mindig ki kell mozdítani a dolgokat, mert minden igyekszik megállapodni, megélvesedni, minden igyekszik elnyerni a maga dölgötesen ismétlődő formáját, és ezért mindig meg kell találni a lehetőséget arra, hogy ebből kicsapjunk, és más összefüggésekben és más indítékok alapján kerüljünk kapcsolatba velük.”

Erdély Miklós

MTA MKI – Gondolat – ZB – EMA

Wilfredo Priëto
 ● 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.

DIE LUCKY BUSH a project of Imogen
 ● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2008. május 23 – augusztus 17.

Csehország
Gregory Crewdson
 ● GALERIE RUDOLFINUM
 www.galerierudolfinum.cz
 PRÁGA
 2008. március 20 – május 25.

František Foltýn (1891–1976)
 ● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)WWW.GHMP.CZPRÁGA
 2008. március 6 – június 1.

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

Eva Kotátková, Jiří Kovanda
Few steps futher on
 Stains
 ● FUTURA
 www.futuraproject.cz
 PRÁGA
 2008. május 28 – augusztus 31.

Gottfried Hellnwein
Angels Sleeping
 ● GALERIE RUDOLFINUM
 www.galerierudolfinum.cz
 PRÁGA
 2008. június 11 – augusztus 31.

Dánia
Yang Zhenzhong
 ● NIKOLAJ / COPENHAGEN CONTEMPORARY ART CENTER
 www.kunsthallennikolaj.dk
 KOPPENHÁGA
 2008. február 23 – május 12.

Shirin Neshat
Women without Men
 ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
 www.aros.dk
 ÁRHUS
 2008. március 1 – május 25.

Cézanne & Giacometti – Paths of Doubt
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2008. február 20 – június 29.

MUSIC2C – The Music video as an art form
 ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
 www.aros.dk
 ÁRHUS
 2008. június 7 – szeptember 7.

Nordic moods – Landscape photography of our time
 ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
 www.arken.dk
 ISHØJ
 2008. május 30 – szeptember 14.

Finnország
Fluid Street – alone, together
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2008. május 9 – szeptember 21.

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

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

Charles Sandison / Claude Monet
Bertrand Lavier / Edouard Manet
 ● MUSÉE D'ORSAY
 www.musee-orsay.fr
 PÁRIZS
 2008. február 22 – május 18.

Yael Bartana, Omer Fast, Rabihi Mroué, Ahlam Shibli, Akram Zaatari
Les inquiets – 5 artists under the pressure of war
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2008. február 13 – május 19.

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.

MARSEILLE / EUROPE: MILAN
 ● GALERIE DE L' ESBAM
 www.esbam.fr
 MARSEILLE
 2008. április 27 – május 21.

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

Richard Serra
 ● PROMENADEGRAND PALAIS (MONUMENTA 2008)
 www.grandpalais.fr
 PÁRIZS
 2008. május 7 – június 15.

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

Keith Haring
 ● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
 www.moca-lyon.org
 LYON
 2008. február 22 – június 29.

Figuration narrative – Paris, 1960–1972
 ● GRAND PALAIS
 www.grandpalais.fr
 PÁRIZS
 2008. április 13 – július 13.

PANORAMA 9–10
 ● LE FRESNOY
 http://lefresnoy.net
 TOURCOING
 2008. június 7 – július 13.

Traces du Sacré
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2008. május 7 – augusztus 11.

Andro Wekua
Sunset – Horizon
 ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
 www.magasin-cnac.org
 GRENOBLE
 2008. május 25 – augusztus 21.

SUPERDOME
 ● PALAIS DE TOKYO
 www.palaisdetokyo.com
 PÁRIZS
 2008. május 29 – augusztus 24.

Micro-narratives: tentation des petites réalités
United Artists of Italy
 ● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
 www.mam-st-etienne.fr
 SAINT-ÉTIENNE
 2008. május 7 – szeptember 21.

Peter Doig
 ● LE MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
 www.mam.paris.fr
 PÁRIZS
 2008. május 30 – szeptember 30.

Hollandia
MAGNUM Photos 60 years
 ● STEDELIJK MUSEUM
 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.

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

Nancy Spero
Spero Speaks
Paul Sietsema
Three Films
 ● DE APPEL
 www.deappel.nl
 AMSZTERDAM
 2008. április 19 – május 25.

Jessica Dimmock
The Ninth Floor
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2008. március 14 – június 1.

Baby. Picturing the ideal human 1840 – now
 ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
 www.nederlandsfotomuseum.nl
 ROTTERDAM
 2008. március 22 – június 1.

Geoffrey Farmer
 ● WITTE DE WITH
 www.wdw.nl
 ROTTERDAM
 2008. áprillis 3 – június 1.

Eyes Wide Open – Aanwinsten Stedelijk Museum & The Monique Zajfen Collection
 ● STEDELIJK MUSEUM CS
 www.stedelijk.nl
 AMSZTERDAM
 december 22 – 2008. június 4.

Daniel & Geo Fuchs:
STASI – Secret Rooms
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2008. március 14 – június 4.

Lucien Freud
 ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
 www.gemeentemuseum.nl
 HÁGA
 2008. február 16 – június 8.

Claire Fontaine
 ● WITTE DE WITH
 www.wdw.nl
 ROTTERDAM
 2008. május 10 – június 8.

Gerhard Richter
48 Portraits
 ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
 www.depont.nl
 TILBURG
 2008. április 19 – június 14.

My [public] space
 ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
 www.monteideo.nl
 AMSZTERDAM
 2008. május 24 – június 21.

Van Zoetendaal Collections
 ● FOTOMUSEUM DEN HAAG
 www.fotomuseumdenhaag.com
 HÁGA
 Amsterdam
 2008. március 22 – június 22.

Yuri Rost
People
 ● FOTOMUSEUM DEN HAAG
 www.fotomuseumdenhaag.com
 HÁGA
 2008. március 28 – június 29.

Simon Hantai
 ● BONNEFANTENMUSEUM
 www.bonnefanten.nl
 MAASTRICHT
 2008. április 18 – augusztus 31.

Hans Scholten
Urban Future
 ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
 www.huismarsaille.nl
 AMSZTERDAM
 2008. május 31 – augusztus 31.

Ah Xian
 ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
 www.gemeentemuseum.nl
 HÁGA
 2008. április 26 – szeptember 7.

Be(com)ing Dutch
 ● VAN ABBEMUSEUM
 www.vanabbemuseum.nl
 EINDHOVEN
 2008. május 24 – szeptember 14.

Mondriaan
 ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
 www.gemeentemuseum.nl
 HÁGA
 2008. április 26 – október 26.

New World Order – Contemporary Installation Art and Photography from China
 ● GRONINGER MUSEUM
 www.groningermuseum.nl
 GRONINGEN
 2008. április 27 – november 9.

Ai Weiwei
 ● GRONINGER MUSEUM
 www.groningermuseum.nl
 GRONINGEN
 2008. március 2 – november 23.

Írország
Jack Pierson
 ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
 www.modernart.ie
 DUBLIN
 2008. március 12 – május 18.

Lengyelország
This is Not an Exhibition
 ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
 www.zacheta.art.pl.
 VARSÓ
 2008. február 26 – május 5.

Mary Kelly
Words are things / installations
 ● CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
 Ujazdowski Castle
 www.csw.art.pl
 VARSÓ
 2008. február 28 – június 8.

„As soon as I open my eyes I see a film.” – Experiment in the art of Yugoslavia in the 60's and 70's.
 ● MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ
 www.artmuseum.pl
 VARSÓ
 2008. április 24 – június 21.

Litvánia
ars viva 07/08 – Sound
 ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
 www.cac.lt
 VILNIUS
 2008. június 6 – augusztus 17.

Nagy-Britannia
Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture
 ● HENRY MOORE INSTITUTE
 www.henry-moore-fdn.co.uk
 LEEDS
 2008. február 7 – május 4.

You Dig the Tunnel, I'll Hide the Soil
 ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)
 www.whitecube.com
 LONDON
 2008. április 4 – május 10.

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

Gregory Crewdson
 ● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
 www.whitecube.com
 LONDON
 2008. április 23 – május 24.

Vanity Fair Portraits: Photographs 1913–2008
 ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY
 www.npg.org.uk
 LONDON
 2008. február 14 – május 26.

Duchamp, Man Ray, Picabia
 ● TATE MODERN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2008. február 21 – május 26.

Here We Dance
 ● TATE MODERN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2008. március 14 – május 26.

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

Derek Jarman
Lightbox
 ● TATE BRITAIN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2008. április 5 – június 1.

2MOVE: Ireland
 ● BELFAST EXPOSED
 www.belfastexposed.org
 BELFAST
 2008. május 3 – június 2.

Maria Lassnig
 ● SERPENTINE GALLERY
 www.serpentinegallery.org
 LONDON
 2008. április 25 – június 8.

Changing Spaces
 ● PHOTOFUSION
 www.photofusion.org
 LONDON
 2008. május 16 – június 21.

Matthew Ritchie
 ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)
 www.whitecube.com
 LONDON
 2008. május 21 – június 21.

Loris Gréaud
 ● ICA
 www.ica.org.uk
 LONDON
 2008. április 25 – június 22.

Heart of Darkness: Ivory carving and Belgian colonialism
 ● HENRY MOORE INSTITUTE
 www.henry-moore-fdn.co.uk
 LEEDS
 2008. április 4 – június 29.

Blood on Paper – The Art of Book
 ● V&A
 www.vam.ac.uk
 LONDON
 2008. április 15 – június 29.

Jake & Dinos Chapman
 ● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
 www.whitecube.com
 LONDON
 2008. május 30 – július 12.

China Design Now
 ● V&A
 www.vam.ac.uk
 LONDON
 2008. március 15 – július 13.

John Duncan
Bonfires
 ● BELFAST EXPOSED
 www.belfastexposed.org
 BELFAST
 2008. június 13 – július 18.

Mitra Tabrizian
This is that Place
 ● TATE BRITAIN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2008. június 4 – augusztus 10.



Fotó: Tóth Ildikó

B u d a p e s t , 2 0 0 8 . á p r i l i s 2 0 . = 8 0 0 0 0

Kiszállni _ Bringás fotók a Kodály körönd kerítésein

Barakonyi Szabolcs, Benkő Imre, Dóka Béla, Fabricius Anna, Gulyás Miklós, Hajdu Gábor, Kapolka Gábor, Kárpáti János Iván, Kéri Gáspár, Kiszely Krisztián, Kudász Gábor Arion, Martincsák István, Molnár Zoltán, Pecsics Mária, Szalontai Ábel, Szilágyi Lenke, Szirtes János, Tóth Márton, Újvári László, Urbán Ádám, Vancsó Zoltán, Vass Tamás

Balkon _ Bardkard Produkciós Iroda



Fotó: Eln Ferenc