

Balkon

2008_7,8



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

ISSN 1216-8890 1080 Ft



9 77216 889000

MAGYARORSZÁG

Ürkollázs és melékhátás (X. Nemzetközi Performance és Nehéz Zenei Fesztivál)

● MŰVÉSZETMALOM
www.muveszetmalom.hu
Szentendre, Bogdányi u. 32.
2008. augusztus 20 – szeptember 3.

Takács Szilvia, Körösnéyi Tamás

Sublót szobrok
● PINTÉR SONJA KORTÁRS GALÉRIA
www.pinterantik.hu
Budapest V., Falk M u. 10.
2008. július 31 – szeptember 6.

Lucien Hervé

Párizsi fotográfák és művészportrék
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2008. július 3 – szeptember 7.

Visnyei Ilona

Schmidt Motor Péter
Retropasszív géptermem
● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. július 10 – szeptember 7.

Spilák Zsuzsanna

Gyűjtők
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2008. július 17 – szeptember 7.

Olimpiai fotográfiai

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2008. augusztus 15 – szeptember 7.

Gubis Mihály

● MUNKÁCSY MIHÁLY MÚZEUM
www.munkacsy.hu
Békéscsaba, Széchenyi u. 9.
2008. június 27 – szeptember 7.

Anna Toth

„Egy elragadó világ” – Szemétomborozati tér-kép
● FOGADÓ – PADLÁS (MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millénaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. július 18 – szeptember 10.

Ézsiás István

Retrospektív
● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2008. augusztus 17 – szeptember 12.

Erdőszőlői Nemzetközi Művésztelep

Váratlan fordulat
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. augusztus 19 – szeptember 12.

Braco Dimitrijević

„Louvre is my studio, street is my museum”
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. június 20 – szeptember 14.

Csepregi Balázs

Két fa
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.mompark.hu
www.molnarannigaleria.hu
2008. június 17 – szeptember 14.

X. Vásárhelyi Kerámia Szimpózium

„A levegő”
● DUNA GALÉRIA
Budapest XIII., Pannónia u. 95.
2008. augusztus 28 – szeptember 14.

Matzon Ákos

Képepítő
● A MATZON GYŰJTEMÉNY
RIPPL-RÓNAI MÚZEUM
Kaposvár, Fő u. 10.
2008. július 9 – szeptember 14.

Sara Berti

Corpo publico
● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.hu
Budapest V., Balassi B. u. 55.
2008. július 10 – szeptember 15.

9. ARC

www.arcmagazin.hu/9-arc-kiállítás
● ÖTVENHATOSOK TERE
Budapest
2008. augusztus 26 – szeptember 16.

GYEP/tégla

● HOLDUDVAR GALÉRIA
www.holdudvar.net
http://studio.c3.hu
Budapest, Margitsziget
2008. augusztus 27 – szeptember 1. szezonzárás

Kurt Kaindl, Karl-Markus Gauß

Az ismeretlen európaiak
● NÉPRAJZI MÚZEUM
www.neprajz.hu
Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
2008. április 12 – szeptember 19.

Testvériség?!

● SZLOVÁK INTÉZET
www.mfa.sk
Budapest VIII., Rákóczi út. 15.
2008. szeptember 2 – szeptember 20.

Lüktetés

● SZÉKELY BERTALAN
MŰTEREMHÁZ-GALÉRIA
SZADA
2008. augusztus 20 – szeptember 20.

Válogatás a Városi Művészeti Múzeum Kortárs Képzőművészeti Gyűjteményéből

● VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)
www.artmuz.hu
Győr, Király u. 4.
2008. augusztus 9 – szeptember 21.

Ilauszký Tamás

Testszobor-tesztpálya
● MODEM – BELSŐ KERT
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. augusztus 21 – szeptember 21.

Király Gábor, Magdalena Moskwa

PÁRbeszéd 4.
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrásy út. 32.
2008. július 24 – szeptember 26.

Bucskó Mihály, Dorner Anita

Szabadban – festmények
● VÍZVÁROSI GALÉRIA
www.marci.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2008. szeptember 4 – szeptember 24.

Re:FRISS

● KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrásy út 112.
2008. július 31 – szeptember 28.

Herskó Judit

Útban Antarktisz felé
● PIROS-FEKETE GALÉRIA (MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millénaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. augusztus 21 – szeptember 28.

Gelencsér Ferenc

● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM
ORSZÁGZÁSZLÓ TÉRI ÉPÜLETE
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 7.
2008. augusztus 29 – szeptember 28.

Barabás Márton

Síkplasztikák és tér-képek
● HAMILTON TÖZSZEÜGYNÖKSÉG
AULÁJA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
2008. szeptember 1 – október 2.

Szörtsey Gábor (1951–2004)

● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2008. szeptember 4 – október 5.

Hetiesi Attila

Red Zone
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2008. szeptember 9 – október 5.

Carla Van de Puttelaar

„Mi nők, szerintem”
● NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2008. szeptember 2 – október 10.

PTE-MK Mediális Művészetek Intézete

„Audio-víziók”
● ERICSSON GALÉRIA
www.ericsson.com/hu
Budapest, III., Laborc u. 1.
2008. szeptember 2 – október 10.

Gerhes Gábor

Sok természet
● RAIFFEISEN GALÉRIA
www.raiffeisen.hu
Budapest V., Akadémia u. 6.
2008. szeptember 1 – október 12.

Günther Uecker

8 képstruktúra Veszprémnek
● CSIKÁSZ GALÉRIA (MŰVÉSZETEK HÁZA)
www.vasscollection.hu
Veszprém, Vár u. 17.
2008. július 26 – október 12.

t.error – a félelmed, mint külső tárgy

● MENÜ PONT GALÉRIA – MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. szeptember 15 – október 15.

Szalai Tibor (1958–1998)

● VÁCZY PÉTER-GYŰJTEMÉNY (VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM)
www.artmuz.hu
Győr, Nefelejcs köz 3.
2008. augusztus 15 – október 19.

Olajos György

Ülepítő mester
● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. szeptember 11 – október 26.

PONYVA

● MŰVÉSZETMALOM
www.muveszetmalom.hu
Szentendre, Bogdányi u. 32.
2008. szeptember 3 – október 26.

MKE Anatómia Tanszék

Válogatás az elmúlt 10 év anatómia rajzaiból
● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. augusztus 18 – október 31.

...from their planet...

● HATTYÚHÁZ GALÉRIA
www.kozelites.net
Pécs, Király u. 15.
2008. szeptember 12-től

Gál András

A festmény határa
● ERNST MÚZEUM
www.ernstmuseum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2008. szeptember 12 – november 2.

SZOCREÁL – Festészet a Rákosi-korban

● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. július 10 – november 7.

BELSŐ UTAK KÉPEI – ART BRUT AUSZTRIÁBAN ÉS MAGYARORSZÁGON

Válogatás osztrák műhelyekből, valamint a budapesti Pszichiátriai Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből
● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
C-ÉPÜLETE
www.mng.hu
Budapest I., Budavári Palota
2008. szeptember 18 – november 9.

Mircea Cantor

A jövő ajándékai
● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. szeptember 27 – november 9.

Az ikontól az installációig / From the Ikon to the Installation

● PANNONHALMI FŐAPÁTSÁG
Pannonhalma
2008. április 3 – november 11.

Keith Haring

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. augusztus 14 – november 16.

KÜLFÖLD

Ausztria

Punk. No One is Innocent
Art – Style – Revolt
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2008. május 16 – szeptember 7.

Erhardt Miklós

Temporary settings
Isa Rosenberger
● SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2008. július 5 – szeptember 7.

Andreas Fogarasi

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

Phantastischer Realismus

● UNTERES BELVEDERE
www.belvedere.at
BÉCS
2008. május 14 – szeptember 14.

Richard Serra

● KUNSTHAUS BREGENZ
www.kunsthaut-bregenz.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.

Julian Opie

Recent Works
● MAK
www.mak.at
BÉCS
2008. június 11 – szeptember 21.

Rebecca Horn

Love – Hate
● RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE SALZBURG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. június 21 – szeptember 21.

Josh Smith

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2008. július 25 – szeptember 21.

Liebe II.

● FOTOGALERIE WIEN
www.fotogalerie-wien.at
BÉCS
2008. szeptember 2 – október 1.

Derek Jarman

Brutal Beauty
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2008. június 28 – október 5.

UNDISZIPLINIERT / UNDISCIPLINED – Das Phänomen Raum in Kunst, Architektur und Design

● KUNSTHALLE EXNERGASSE
http://kunsthalle.wuk.at
BÉCS
2008. szeptember 10 – október 11.

Bad Painting – good art

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

CYBERARTS 08 / Prix Ars Electronica Exhibition, 4

● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
LINZ
www.ok-centrum.at
2008. szeptember 4 – október 12.

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Collection as Aleph
● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthautgraz.at
www.museum-joanneum.steiermark.at
GRAZ
2008. március 6 – október 26.

Mehrsichtigkeiten – Derain, Kupka, Matisse, Klee...

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2008. június 6 – november 2.

Traces of light – Photography from the Collection

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2008. április 18 – december 8.

Mehrsichtigkeiten – Derain, Kupka, Magritte, Klee...

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2006. június 6 – 2009. február 11.

Belgium

Contemporary Art Biennale int he Flemish Art – 2nd edition

● PAM (PROVINCIAAL ARCHEOLOGISCH MUSEUM)
Velzeke
2008. augusztus 16 – szeptember 14.

Csehország

East of Eden (contemporary art from Košice)

● KARLÍN STUDIO
www.karlinstudios.cz
PRÁGA
2008. augusztus 14 – szeptember 9.

6. Biennial of young art Zvon (Bell)

● DŰM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)
www.ghmp.cz
PRÁGA
2008. június 26 – szeptember 21.

Art between identity and the mask

● FUTURA
www.futuraproject.cz
PRÁGA
2008. szeptember 24 – november 30.

Dánia

MUSIC2C – The Music video as an art form

● ARDS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.ards.dk
ARHUS
2008. június 7 – szeptember 7.

Helyesbítés

A 2008/4-es lapszámunkban megjelent „Taryn Simon, a sztalker” c. cikk (12-14. o.) képeinek aláírásaiból elmaradtak a szerzői jogi adatok, melyeket ezúton pótlunk: © Taryn Simon, Courtesy of Steidl, www.steidville.com

A 2008/6-os lapszámunkban Simon Zsuzsa: „Méhes Lóránt Zuzu, a festő” c. írása (10. o.) „Kiscsillag” alcímmel jelent meg. Az idézett alcím helyesen az első fejezet címe. Az érintettektől és az olvasóktól elnézést kérünk. (a szerk.)

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:

590,-Ft

Árusítási ár:

880,-Ft

Összevont szám ára:

1080,-Ft

2 Tandori Dezső

A Nem-Más-Nincs Semmi □ Ducha p m-lékének

4 Krasznahorkai Kata

Képreszállás – Rothköt nézni és nem hinni
Mark Rothko retrospektív kiállítása kapcsán

8

Ki kell használnunk a rendelkezésünkre álló időt
Georg Kargl és Kókai Károly beszélgetése

13 Kovács Ágnes

Magángyűjtemények a Münchener Zsidó Múzeumban
Heinrich Thannhauser Modern Galériája

16 Szikra Ágnes

Művészet a Dunán □ Madeleine és Zoltán Kemény; Egy művészpár.
Karel van Stuijvenberg gyűjteménye

18 Máthé Andrea

Mon Saint Victoire és más egyéb felülrajzolások
Kelemen Károly retrospektív kiállítása

21 Fenyvesi Áron

A konceptualitásba mártott ecset □ Albert Ádám: decoder

22 Szabó-Székely Ármin

Áthallás – átlátás □ Crosstalk Video Art Festival

25 Pelesek Dóra

Megtisztulás-kísérletek □ Vincze Ottó: Tiszta képet látok

28

Diffúz mezők □ Kim Cascone-val beszélget Nagy Ágoston

31

Párbeszéd a dialógus mesterével □ Interjú Dani Karavannal

34 Szikra Renáta

A hely szelleme: átjárók, emlék(művek), tájszobrok
Dani Karavan – Retrospektive

38 Lénárd Anna

Nagyon laza □ Wolfgang Tillmans: Lighter

40 Böröczfy Virág

Tébánya □ Barakonyi Szabolcs kiállítása

42 Csiszek Petra

Átokföldje Wasteland

45 Hermann Veronika

Képváltások □ Első látásra I. □ A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
Vizuális Kommunikáció Tanszék hallgatóinak kiállítása

48 Margarethe Szeless

Hegedűs 2 László műveiről

49 Dékei Kriszta

A sokoldalú alapmű □ Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO
Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986

52 Székely Juli – Székely Ákos

Felhőkatalógus □ Lengyel András: Budapest felett az ég II.

55 Adamik Lajos

Intim felvételek egy síkostestű óriásról
Andreas Müller-Pohle: The Danube River Project

57 Králl Csaba

Álmodozások kora □ (Fél) szezonon túl, tanulságon innen
1. rész

Tandori Dezső

A Nem-Más-Nincs Semmi

Duchamp m-lékének

Első előrebocsátás (látszik is a figyelmesebb Olvasónak, az érdeklődő Kegyesnek): dolgozatom rövid lesz.

Második előreb.: bár hazudhatnám azt, hogy végig fejben tartottam, azért. Nyelvi kifogások: a „bár” kétértelműsége. Aztán: „fejben tartottam” (valahol). Képzelnék bátran, Duchamp-ról van szó: az ember fejben tart (nem valamerre, nem valamit, nem valamiről valamit, nem valamitől). De a Duchamp-szóviccet elutasítom, taszít, ahogy (hogy) pl. két-három nyelvet összekeverjünk, s így legyen több értelme valaminek.

Harmadik elő.: nem azért, mert antiművészet, történetművészet, tehát olyannyira anti, hogy semmi, és a történet ellentéte, hogy semmi nem történik... de innen a dolgozat már.

Keletkezés

A műalkotások *keletkeznek*. Valamik. (Ne vackoljuk esztétikailag, pénzben stb. ezt.) Igen korán írtam ezt, alig valamivel Wittgenstein és Duchamp halála után (mindegy): *Félreérted* a vers címe (teljesen mindegy, mert utólag adódott, nyilván); 1966 (ha nem téves) az évszám, a kötet címe eredetileg *Egyetlen* lett volna, de az akkor még puha diktatúrává sem vált mai kemény szabadság (1968) nem engedte a titulát, lett *Töredék Hamletnek*, merőben nyalós, nyugdíjas karénekeseknek való cím, mindegy. Ld. Brecht, Shakespeare-től a rendszer már nem fél soha. Ismergettem már akkoriban Duchamp-ot, s nekem is apostolok apostola volt. Hát ...íme.

Félreérted nélkülület:

legjobb esetben nélkülületnek,

félreértesz egy nélkülület,

miatta viszed csak *velednek*.

(inkább: miattad! td. 2008)

Így keletkezik egy személy,

(de nem, ha így van, oké)

még csak híjának a helyén se.

Valamint minden esemény

egy nincs-mi-hogy félreértése.

Na, igen. Az „abszolút nincs (meg)”-et, merészebb (Erdély) társak szerint „az abszolút bazmeget”, nyilván, erősen éreztem. Sőt, az érdekelt (ki sem kellett zárólag etc.). Bármilyen „van”, mármint egy rendszerbe (fel)véve, az máris nincs. Jó, pirosnál ne túl sokszor át, autók stb. *vannak*. De hogy minden esemény egy nincs-mi-hogy félreértés lenne, Duchamp hatása. Persze, a „hogy” finomít a dolgon. Pl. beleillik azért a retinális festészetet ne! (Aztán a Nagymester mégis... de ez ilyen.) Nem a szovjetkorszak kritikája volt ez részéről (vagy mindegy, ha volt mégis), hogy esemény pedig (itt)en nincsen, nem, mert akkor nem a „félreértés” szó szerepelt volna. Erről mind miért?

Ismétlem: mert a műalkotás – ah, szinte unalmas – történet, történetítés is lehet. Másrészt: a műalkotás megcsinálása is esemény. (Gyenge változat.) Ezt akkor most reálsan komolyan lehet venni?

Mennyire reális a művészet, mint „művészet” v. mint művészet?

Eme fejezetcímcet alá nem is írunk semmit.

Duchamp és a Nincs-Mi-Hogy

Retinálisra nem venni. Sakkozni, élni is művészet volt? (Neki. És nem „életművészet”. Polgári fogalom.) Kizárta-e Duchamp művészetgyakorlata (-felfogása) a másfajta művészet létrejöhetségét? Nem zárta ki. Változat volt-e Duchamp is...? Is-is. Is, meg nem is.

Minden művészeti alkotás így is-meg-nem-is? Nem minden.

A műalkotás létezésébe, egzisztenciálisan: létbe-visszajátszása... során mit számít az alkotó vélekedése, szándéka, javallata? (Egzisztencialistaságom némi kavarc: lét – hátrább van, alapabb, elemibb. A létezés – járulékb, konkrétabb. Hagyjuk a heideggerinek a magyar fordítását. Tudjuk, unalmas: nincs valami nagyon úgy magyar filozófiai nyelv.) Duchamp 1968-ban halt meg. Az itt érdeklődésem főbb tárgyát „képező” néhány (amerikai) absztrakt expresszionista művész ehhez képest összevisszán élt az évtizedekben, s halt.

Közbevetés

Nem fogom régi ily tárgyú írkálásaimat ismételni itt.

Negyedik, sokat eláruló előrebocsátás

Hogy tudniillik e művecske fő előnye (az Olvasónak és Nézőnek), hogy „A Szerk.” tetszés szerint válogathat reprót hozzá.

Emez iménti kijelentés implikációja (mire utal)

Erre:

teljesen érdektelen kijelentés lenne, hogy az újabb időkben (2007 kora ősze, sok balesetem után már) semmilyen elméleti írásomat nem szeretem; és érdektelen, s nem is vág egy műv. folyóiratba, hogy pár versemmel azért meg vagyok békülve, és a regény „megújításán” is fáradoztam még egyszer 2007-ben és 2008 elején. Érdektelen, itt. Ami nem:

hogy egy cikk megírása is fizikai folyamat. A semmi fizikális megsemmisítése. Nem arról van szó tehát, hogy én itt Duchamp-ról v. am. expr. stb. írok, hanem azt a semmit megsemmisítem, ami akkor lenne (szinte térben! úgy érzem), ha nem írnám ezt.

A „térben” nem arra utal, hogy (talán) megjelenik ez a dolgozat. Érzetem szerint van egy tér, amely e cikk „híjának a helye sem”. („Sem.”)

Híjának a... mert ha nem születne meg, nem tudnánk híjról, egyáltalán. Ha megszületik, már nincs a híj(a).

Ez aktivizmus-jegyű műalkotás. Függetlenül attól, hogy a cikknek (nem etikai okból, de mert engem érdekel, mi lesz belőle) viszonylag „ép-kézláb módon” – polgári fogalom – szólnia kell állítólagos tárgyáról. Kettős tárgy azonban már ez a cikk, mert „egy nincs-mi-hogy félreértése”, sőt, visszaélés azzal, hogy állítólag félreérthetnék valamit (s ez mentségem lehetne). Semmi mentség.

Ahogy Duchamp a végéig...

Ahogy Duchamp a végéig odatette, úgy írom én, s nem „haj-de-érdekes-aztán-már” élménybeszámolóként, hogy seggem e cikk írásához idettem, ahol van, és most kimegyek vizelni. Ilyen hosszan nem vizeltem! (Pl. ez is műalkotás, a cikken lemérhető. Jó, fejben megvolt a cikk, mégis.)

Tehát a cikk (eleve! mert áltudósi mű) nem műalkotás, de azzal, hogy a rohadt életbe, írnom kell ezt (miért?), az, hogy ezt gondolom (ez érzetem! s nem érzületem, hogy írni kell!), hogy cipelni kell ide nehéz albumokat (absztr. expr.), s hogy ezt elmondom, ez a mű. A cikk egy mű eszköze. Nem félreértés hát az egész. Mert a cikk még csak lehetne egy nincs-mi-hogy félreértése, de ha a cikk *van* (mindegy, „hogy”), akkor az, ami a cikk révén (a cikkből, de nem szövegszerűségéből) lesz, az (bocs.) egy valami. (Bár egy nagy nix stb., meglehet.)

Így azt állítanánk, hogy a művészeti cikkel, bár írása maga (hogy kell, félúton hogy valami tárgya van... ezt még nem látom tisztán, mennyit jelent) nincs-hogy, semmi tehát, bár semmit ki sem zár, tehát „nem-más-nincs semmi” (itt kicsivel írtuk), a műv. cikkel létrehoztunk egy műlétezőt (műalkotást, melynek *létezés* a formája) mivel azonban semennyiben sem műalkotás, aztán mégis műalkotás, nagyon megközelítjük vele a *lét* nevű mögöttes izét.

Semmit sem mondtunk Duchamp-ról. Azt se, hogy sok benne a halandzsza (az értékelők és elfogadók részéről), azt se, hogy alapvető. Azt se, hogy viccei különlegesen jók lennének, azt se, hogy... gyarapítható a sor. De...

...de azt *mondtuk*, hogy feltétlenül (bár semmivel sem bizonyíthatóan) létrehozott Duchamp egy kettősséget. Tehát: lehet igen, lehet nem. Bizonyos fajtájú művészet (melynek tartományába, nem áltudományos mivoltában, hanem meglétének tényével, a mi itteni dolgozatunk is tartozik; ellenőrizendő lenne, hogy egy áfás számla és megmagyarázása szintén lehet-e ily műtárgy, vagy okvetlenül a művészetről kell szólnia a dolognak? nem, az áfás számla nem lehet ily legújabb-fejleményű műalkotás, mert az ily – talán – műalkotásnak (talán legújabb-fej-

leményűnek) azzal a céllal kell létrejönnie, hogy ilyen műalkotás legyen ő.

S nagyon nehéz kérdéshez érkeztünk itt!

Céllal jön-e létre a műalkotás? Csak a célos mű mű?

Az absztrakt expresszionisták kicsit harmonikaszzerűen ide-odahúzzható tábora (határai ennek) jó példa, hogy hányféleség is az ugyanaz. Ha életkori határt szűklelkűen nem szabunk, még Morris Louis és Ellsworth Kelly is idejöhöz nálam, s nemcsak, mert u.a. polcomon vannak. (Albumaik.)

Ad Reinhardt kifejezetten elméleti (az ennyi meg ennyi pontjával), de hát ez kell nekünk belőle csak? (Ezzel a céllal jött létre? S a „cél” az elértiségre vonatkozik nálam, nem a szándékra.) De az is micsoda, hogy a fekete ennyi-meg-enyi árnyalata lenne a „megragadhatóság” a különbözőségben? Ennyi volna a fantázia, a mégisnégyzetesség? Akárhány szellemesebb, elemibb sakktábla-variációt el tud képzelni egy kezdő is. De Reinhardt nem szellemes. Hanem „a szellem”. Nem kell szaporítanunk a szót, Ad Reinhardt „a szellem adott pillanatában” jött létre (mint műveket alkotó művész, ilyen műveket alkotó), s ez történetiséget tételez fel.

A történetiség feltételezése sosem zárható ki. Eljönnek a dolgoknak az ő időik. Bár Hans Hoffmann műveire 1914-ből egy Vanessa Bell absztraktum igen emlékeztet (előre)!

Az am. absztr. expr.-ák általában egy adott newtoni időponttól érték el „azt-hogy-igazából-ik-mik-kik-fukk”. Pl. Franz Kline. Mennyiben kell nekünk külön Franz Kline „vonalvezetése”, az a jó széles, színvilága (mely szinte az alap 6 szín az én krétagyűjteményeim legelemibbjében), drámásága miért ad újat Motherwell dolgaihoz képest (jó, Motherwell ezerszer változatosabb képvilág, mint a kline-i, és a címek!), ha viszont ecsethúzás-sáv-műút, de Kooning, aki figuratív is, meg a Gotham News-ban (albumon, egy Abrams-gyűjteményesen, ennek a képnek van kiemelve egy tenyérnyi-se részlete, így látszik New York egyik belvárosának akár, holott nyavalyát), ugye, szinte városképet ad, holott... Vagy

ha egy-egy nőjét kinagyítjuk, részleteiben, én nem tudom, mi jön... kidőlt eperfagyis tartály, bánom én. Miért kell ezekből a nőkből sok tucatnyi, miért más mind?

Érzékelésünk itt „micsoda”?

Jackson Pollockra ez fokozottan áll. Bár persze, színvariációk, vonalvezetések etc. igen nagy változatosságot adnak.

De mire „használjuk” Morris Louis ezer-ugyanaz-a-micsoda képeit, befogadásunkkal? Mik ezek? Megyünk-e rögtön abba az irányba, hogy ezek meg mik? Sose megyünk? Néha? Lényeges ez (az aljárás)? Mégsem? Vannak-e kedvenceink Morris Louis-nál? Nyilván. (De azért azt megnézném!) És akkor Rothko! A bazi ugyanazokkal! És Barnett Newman, aki függőlegesen így. Amott a színárnyalatok, itt – grafikában – a szalazás, mezőfestészetben (na tessék! ez is belelóg az absztr. expr.-ba?) éles színek, tiszták, mondjuk. Akkor viszont Ellsworth Kelly? Ahol a formák is változatosabbak. Meg szoborfélék vannak, így festve! És a színskála-lap(ok) nála... mennyiben mások, mint Klee, Albers ilyen izéi? Mert mások. Itt olyan alapvető a szellemkülönbség nem lehet. Hogy az egyik Goriot apó, a másik a Karamazovok, a harmadik a Lolita. Tehát? Technikai különbségek teszik a szellemkülönbséget? Na, ezért nem bírok én nem dolgozni, mert t.i. valami külső készítés sokszor van, de ezért nem szeretem soha, amit elméletben járva csináltam. Ott hirtelen érződik: nem elemi.

A festészet szerencséje ez: mindig eleminek érződik. A szóval, a gondolkodásból adódó szerzetekkel ellentétben. Ezért vásároltam már vagy 120 árnyalatnyi Sennelier-krétát. Másolok, bocsánat, mázolok, és még porlik is, tehát legbensőbb lényegem adja. Amiből vagyok s amivé leszek.

De közben minek nekünk ennyi változatban, ami közben van? Közben vagyunk, ez a büvgondolat? Akkor miért érezzük véglegesnek a műalkotást épp?

Na tessék. Duchamp. Ő (prominensen ő) jött azzal, hogy ne már a véglegest. Mégis jött az „Adva lévén...” Legyen a műalkotás, hogy mintha *adva* lenne *lévén*? Vagy másképp hol a határ? Ki a csuda fogja képz. műv. alk.-nak felfogni, amit esszézek? Hiszen akár Szép Ernőről is írhatam volna, állagban nem lenne más, csak ott könnyebb könyveket cipeltem volna ide... hogy szintén ne használjam egyiket se. Képzeteinkben él az egész művészet csak?!

Hová érkeztünk?

Oda-e, hogy akkor egy ilyen dolgozat megírása a) okvetlenül bizonyítja a gondolatművészet meglétét?

b) ily jogot csak a szerző erős gondolati v. egyéb kisugárzása alapján „nyer”? (Tiltakozom! Nekem pl. semmi kisugárzásom.)

Folytatjuk:

a) bármi művészet? (Joseph XXLY-odik könyve)

b) semmi művészet nem indokolható?

A világállag oly unható unalmához érkeztünk vissza már a becsapós címmel is, hogy: „Nem-Más-Nincs Semmi”? Akkor nem épp hogy minden ily semmi? Wittgensteinen sokat holtelmé-leteztem, s jutottam: erre. Tessék:

„Amiről nem lehet beszélni, arról” – . ? ! , nincs, semmi jel utána. Sőt, egyre rövidíthető. Az „arról” is elmaradhat, gyengébbek kedvéért:

„Amiről nem lehet beszélni” – ? Nos?

Ha az érzékletes művészet olyasmit hoz létre, amiről csak süketelni lehet, de amit „elmondani” nem, nem Wittt mondása áll-e az egész ilyen művészetre? Zenére, festészetre stb. Nem? Visszafelé lenyírható mint dilis kertész által a parki bokorzat, s marad?

Hogy az üres teret betölti az író úr nagybecsű fogalmisága. De nem tölti be, épp ezt mondtam! Kutyára nem bírom, amit összesüketelek így, bármiről. Nem mondhatok mást: hitellel feltaláltam én is a semmit. Udvariasabban fogalmazva: más dolgok is lehetnek mellette (Duchamp-nál is volt, maga Duchamp volt az), de zen-satori érzületben-érzetben, ha megesküszöm rá: nálam tényleg semmi sincs!!

Ha-ha-ha.

De ha már zenéről szó volt

Nem a zenéről...!

Olyan nekem a művészet retinalitása, mint ha (két szóba!) a csokik a nótáikban a hegedűgép-pekkel, gospel-mamákkal etc., érzelmes hapacs-kontrákkal (a rap közeibe beiktatott Mahler, Brahms, szalonmesterek műveinek ikszipzilón ellipszilónok által átszűrt zenei anyagával), olyan, mintha (egy szóba) a csokik azt fejeznék ki, hogy „amikor úrigyerekek voltunk”. Holott...? Na, tessék befejezni. Művészet volt így befejezenem, nem?

A művészet az, hogy „mikor még ezt kajoltuk”. Csak tényleg kajoltuk, ez s különbs.

2008 febr./márc.

(De semmi „márc”. Rossz vicc.)

De – időn túl – a legrosszabb vicc, mert nem vicc: asszem, semisincs, Dücsámp, te se pró, se kontra, se profi, se kontár, se ezzel én. Vagy nagyon ritka és kevés, zenónian a 0,99999999... és az 1,0 közötti az, ha van. De a matekosok elcsalják ezt is. A művészetet lassan elcsalni sem kell. Elcsalja magát. Azzal, pl. hogy „mégis van”. Én is vettem Sennelier-t. Hanem még csak az abszolút fekete és az abszolút fehér sincs. Hogy „volna”, az: a zenóni „Nem Jöhet Létre”. Én sem vagyok. Csak majd a rákkórházban mégis meglátom.

Ez a művészet nagy ellentmondása, Ön!

Krasznahorkai Kata

Képreszállás – Rothkót nézni és nem hinni

Mark Rothko retrospektív kiállítása* kapcsán

Ha valaki repülősoval akarná megközelíteni a kiállítást, attól tartva, hogy a több mint hetven eredeti Rothko-festmény és a közel negyven grafika láttán – melyek nagy része még soha nem volt Európában – menten elájul, vagy netalán félne, hogy ha nem sírja el magát egy kép előtt, akkor nem is ért ő semmit a modern festészethez (már megint ez az absztrakció), akkor biztos lehet abban, hogy mindehhez sem MARK ROTHKÓnak, sem festményeinek nincs semmi köze.

A hamburgi kiállítás lehetőséget ad arra, hogy az ember a második világháború utáni amerikai művészet egyik legexponáltabb életművét hideg fejjel, nyugodtan, fegyelmzetten és adottságainak megfelelő mélységben újra átgondolja – s ez a kiállítás legnagyobb erénye. A Rothko-életmű ugyanis az amerikai kisebbségi érzést legyőzendő új öntudat kiépítésének, az ezotéria határán egyensúlyozó biografikus, pszichológizáló kritikai irányvonalnak, továbbá a művész társadalmon belüli új kultuszának és az életművön belüli darwini genealógiai fejlődést feltételező művészettörténetírásnak a hálójába került.

A modern művész beszél

MARK ROTHKO egyike volt a Clement Greenberg és Harold Rosenberg által kiszemelt művészeknek, akinek többek között Jackson Pollockkal, Adolph Gottliebbel, Robert Motherwellel, Clyford Stillel és Barnett Newmannel együtt az a feladat jutott, hogy az absztrakt expresszionizmus égisze alatt (ami ellen Rothko egész életében hiába küzdött) az új amerikai öntudat kulcsfiguráivá váljanak, és egyenrangú hősökként szálljanak versenybe az európai művészet legnagyobbjaival: Matisse-szal és Picassóval.

1955-ben hatalmas sikerrel mutatták be *Lust for Life* című, Van Gogh életét feldolgozó játékfilmet Kirk Douglas-szal a főszerepben, amiben Van Gogh öngyilkosságát hollywoodi szcenárió keretében egy bizonyos „utolsó képpel” hozták összefüggésbe. A művész tipológiájában olyan új recepció-modellek gyökereztek meg, melyek a mű és a művész személyisége közötti szürke zónában operálnak, és a művész „funkcióját” voltak hivatottak újrafogalmazni – a művész szerepének, sőt létének igazolása volt a cél egy olyan társadalomban, ahol a művészség mint önálló foglalkozás addig nem létezett. „The Artist Becomes a Citizen” – a művészből polgár lesz, lett az új credo.

*

Palazzo delle Esposizione, Róma, 2007. október 6 – 2008. január 6;
Kunsthalle der Hypo- Kulturstiftung München, 2008. február 7 – április 27.;
Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, 2008. május 16 – augusztus 24.

És tényleg: a *Life* magazin számára 1951-ben készült, az új amerikai művészet születési anyakönyvi kivonataként reprodukált csoportképen az új titánok, azaz de Kooning, Gottlieb, Reinhardt, Pollock, Still, Motherwell és Newman között ott ül Rothko is. Magukat „Irrascible Group of advanced artists”-nak, azaz „haladó művészek dühödt csoportjának” nevezik, és kivétel nélkül mindnyájan öltönyben, nyakkendőben, fehér ingben, tudatosan komoly pózban és arckifejezéssel néznek az események elébe. Mintha egy bank munkatársainak tablóját látnánk. Ahhoz azonban, hogy a közönség elfogadjja a művészt kortársaként és polgártársaként, nem elég rendesen felöltözni: a mű és a néző közötti hatalmas szakadékot is át kell hidalni. A művészetet innentől fogva meg kell érteni – azaz meg kell magyarázni, különösen, ha absztrakt művészetről van szó.

A tömegmédiá, a múzeumok, a galeristák és a műkritikusok egy célra koncentráltak: az egyes művészek személyének monumentalizálására. A kiállítási katalógus mint olyan ebben az időben válik kötelezővé: a MoMA kiállítási katalógusaiban elengedhetetlenné válik a reprodukciók mellett a művész életrajzának, fotójának (lehetőleg akció közben vagy gondolkodóként) és egy „statement”-nek, azaz egy állásfoglalásnak a közlése. A MoMA számos szimpóziumot, előadást, magyarázó cikket szervezett minden kiállítása köré – a mai praxisnak megfelelően –, de kellett egy projekciós felület, ami nem a mű, hanem a művész lett. „The Modern Artist Speaks”, „The Artist’s Point of View” vagy „What the Painter Thinks” címmel szervezett rendezvényeken a művésznek kötelességévé vált művei megmagyarázása, statementek kigondolása, a művészettel kapcsolatos reflexióinak írásban való megfogalmazása – megjelent a „talking artist”, a beszélő művész.

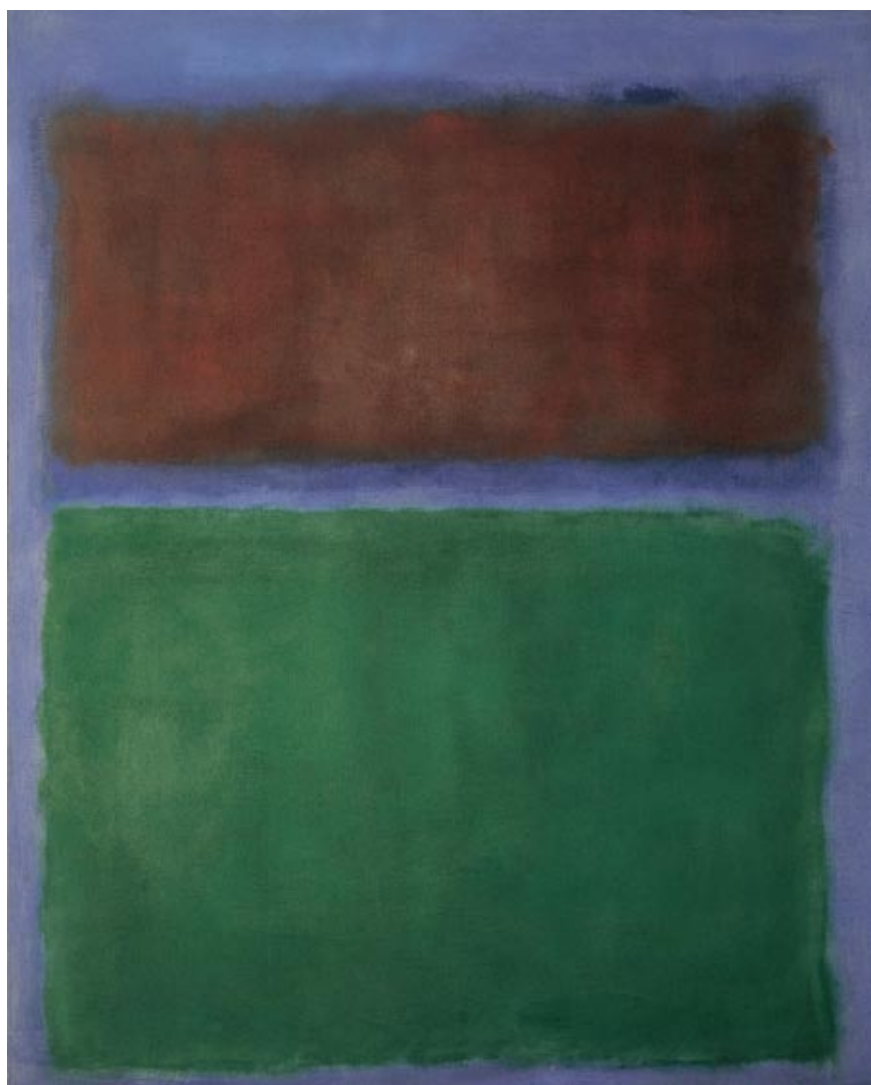
Rothkónak mindez nagyon nehezére esett. „At least at this time I have nothing to say which I stand for. I am heartily ashamed of the things I have written in the past”, azaz „Jelenleg semmi olyan mondanivalóm nincs, ami mellett ki is állnék. Szívből szégyellem mindazt, amit a múltban írtam”¹ – írja 1950-ben egy levélben Barnett Newmannek, és visszautasítja statement-kérélmét. Ha magyarázatot kívánnak tőle a munkáihoz, Newmanre mutat, hogy ő majd megírja.

Furor biographicus

A nézővel való feszült dialógus kezdett egyre intimebbé válni: az *Art News* című folyóirat egy fotósorozatot indít, melyben a művész akció közben, saját műtermében hozza „testközelbe” a nézővel. Elaine de Kooningnak sikerült mindezt még Rothkóra is kiterjesztenie, pedig



Mark Rothko
No. 12, 1951, vegyes technika, vászon, 145,4 × 134 cm, magángyűjtemény © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Mark Rothko
Föld és zöld, 1955 olaj, vászon, 231,5 × 187 cm Museum Ludwig, Köln © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2008

1 A máshogy nem jelölt idézetek a szerző fordításai.



Mark Rothko

Cím nélkül, 1968
akril, papír, falemez,
60,6 × 47,6 cm
Collection
Christopher Rothko
© Kate Rothko
Prizel & Christopher
Rothko / VG Bild-
Kunst, Bonn 2008

Rothko híres volt arról, hogy a privát szféráját a végtelékig védte – azaz nem akart senkit beengedni a műtermébe. „*Two Americans in Action: Franz Kline, Mark Rothko*” címmel szintén az *Art News*-ben jelent meg az eredmény.²

A művészt munka közben látni – mindez egy olyan bulvár-közelséget implikál, ami az értetlen, de követelőző közönséget egyre inkább feljogosítja a művész magán-életének ismeretére. A Freud nyomán egyfajta bulváropszichológiával felvértezett művészetkritika nem áthat az egyes művek létrejöttének, formai- és kolorisztikus megoldásainak „magyarázataként” és értékeléseképpen biográfiai adatokat felhozni. Így kerülhet sor a Rothko-recepcióban szinte állandóan felbukkanó hajmeresztő kisiklásokra.

James Breslin még 1993-ban írt Rothko-életrajza is hemzseg az irreleváns indiszkrécióktól, így például Rothko anyja halála utáni időszakban szerinte „he painted his deprivation as a full – a colored light, sensual pleasure, fluctuating movement, charged feeling”³, azaz anyja halála miatti deprimációját festette volna meg. Hans Emos szerint anyja halálával „Rothko utolsó köteléke is felbomlott a figurációhoz és az európai konstruktivista tradícióhoz”.⁴

A Taschen kiadó 2003-ban megjelent, művészet-popularizáló Rothko-kötete szerint az úgynevezett *Subway*-sorozatban a festő „saját történetét – a bevándorló különcét – melankóliáját, depresszióját és saját sorsával való birkózását”⁵ örökíti meg. Slavoj Žižek Rothko késői fekete-szürke képeiben a halál előjelét látja, és a szintén ebben az időszakban a vörös szín ismételt használatát a megváltásra irányuló utolsó kétségbe-

esett kísérletnek tulajdonítja, majd hatásvadász módon felidézi a képet, ahogy a művészt 1970-ben elkövetett öngyilkossága után egy vértócsában (vörös, értjük) találják meg műtermében.⁶

A síró-játék

Soha kortárs művész művei előtt nem sírtak annyian, mint a Rothko-képek előtt – a Houston Chapel vendégkönyve tele van ilyen jellegű beírásokkal, sőt némelyiket egyenesen sírás közben írták.⁷ Breslin megjegyzi, hogy azért kezdett bele az életrajz írásába, mert elsírta magát apja halála után egy Rothko-kép előtt. Számos Rothkóról írt publikációban elhangzik a tőle származó idézet: „The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them.”

Azaz már bent állunk a művész műtermében, és nézzük, ahogy dolgozik – de innentől már érzelmi használati utasítást is kapunk: ha szellemi-érzelmi közösséget akarunk kialakítani a művésszel, akkor bizony sírni kell. Legjobb, ha követjük a művész utasításait, hogy hogyan is nézzük a képeit: lehetőleg 18 inch (ca. 45 cm) távolságból, tompított fénynél, a képeket csak kevésbé a padló fölött elhelyezve. Nem csoda, hogy a Houston kápolnában párnák vannak elhelyezve, és a lótuszülés – lehetőleg csukott szemmel – az egyik kedvelt megközelítése a műveknek. Harmincnyolc évvel a művész halála után sem meri senki megkérdőjelezni utasításainak kizárólagos érvényességét – a művész (sok esetben persze félreértett) szavának, kijelentéseinek megkérdőjelezhetetlen és minden egyéb szempont fölött álló érvényessége, úgy tűnik, megingathatatlan, a művészi utasítás kritikai megkérdőjelezése eretnokség.

Lawrence Alloway 1963-as *The American Sublime*⁸ címmel megjelent írása óta senki nem meri megkockáztatni Rothkóval kapcsolatban a „sublime”, azaz a „magasztosság” fogalmának elhagyását. Ez a fogalom a néző műélvezési dramaturgiájába ültetve transzcendentális tapasztalatokat sugall. A mű néma szemlélésének romantikus toposza a műélvezés használati utasításaként fejt ki hatását.⁹ A hamburgi kiállítás előterében egy Rothko-idézettel intik az embereket – különösen a gyerekeket – csöndre, hiszen csak így élvezhetőek a művek teljességükben.

Látni, nem hinni

A hamburgi kiállítás a kronologikus rendezés tárgyilagosságával kerül meg minden, a rendezés el-

2 Art News, 1957-58/XXVII, pp. 89-97.; 174-199.

3 James E.B. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1993

4 in: Hans Emos: *Komplizenschaften: Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne*, Frank & Timme, 2006, p. 83.

5 Jacob Baal-Teshuva: *Mark Rothko*, Köln, 2003, p. 28.

6 Slavoj Žižek (1992), pp. 32-33.

7 L. James Elkins: *Pictures and Tears. A History of People who Have Cried in Front of Paintings*, London, 2001.

8 Lawrence Alloway: *The American Sublime*, Living Arts, 2, 1963, pp. 11-22.

9 L. Wolfgang Kemp: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln, 1996.

vére vonatkozó esetleges kérdést. Az első terem-
ben felütésként három figuratív festmény látható
az 1937–39-es időszakból (*Untitled – Seated Man*,
Portrait, *Untitled-Two Women at Window*), ami
átvezet abba a terembe, ahol a *Subway*-sorozat
négy darabja, illetve az úgynevezett „szürrealista”
korszakába tartozó, főként mitológiai témájú,
olaj-vászon képei láthatóak, mint pl. az *Antigone*
(1939–40), a *Syrian Bull* (1943) vagy az *In Limbo*
(1941–42). Ugyanitt három kisméretű, figurá-
lis, gipszalapozású olajfestményén – *Thruh the*
window (1938–39), *Two women at the window*
(1938–39), és *Mother and Child* (1938–39) – az al
fresco-technikával való kísérletezést Oliver Wick,
a kiállítás kurátora a kiállítás katalógusában a
muralisták és táblaképfestők közötti versenyben
Rothkónak a falfestőkhöz való vonzódásaként
értelmezi,¹⁰ mégpedig a *Seagram*- és a *Harvard*
Murals (1958–59, ill. 1961) gondolati előkészítésé-
nek. Az 1940-es, szintén gipszalapozású *Untitled*
(*Study for Social Security Building Mural*) skiccet
az alsó képsávban látható, előre meghatározott
témán (Benjamin Franklin) túlmutató, a felső
képsáv vízszintes erőteljes színsávjait pedig a
későbbi, Multiform-képeket anticipáló kezdemé-
nyezésnek tekintti.

A következő terem a már részben nagyformá-
tumú, szürrealista-mitologikus-szimbolikus
képeké. Ilyen az emblematikus, vakon látó
mitológiai alak, *Tiresias* (1944) vagy a *Rites of*
Lilith (1945). Az *Archaic Seascape / Primeval*
Landscape (1943), illetve az 1945–46-os *Untitled*
sorozat számos akvarellal és tintával papír-
ra készült darabja a színek opacitásával és
fényáteresztőképességével való kísérletezés
különböző fázisait mutatja.

A szakirodalom a mai napig Rothko 1937-től
1948–49-ig tartó munkásságát, azaz a harminc-
négytől negyvenöt éves koráig tartó életmű-
szakaszát „átmeneti fázisnak”, a „keresés
időszakának” tartja. Ezek a művek, skiccek és
vázlatrajzok csak a Multiform-festményeket
előrevetítő mozzanataik miatt, és sohasem
önmagukban kerülnek a figyelem fókuszába.
Ez a jelen kiállítás katalógusszövegeiben sincs
másként.¹¹ Giorgio Vasari és Charles Darwin
árnyékában az életművön belüli „fejlődés”,
lineáris előrehaladás egy érett műszakaszhoz,
majd vagy a maradéktalan kiteljesedés, vagy a
hanyatlás korszaka az életművek analízisének
– ez esetben a Rothkóéinak – bebetonozódott
topozává lett. Pedig természetesen rá lehet
mutatni, hogy a *Subway*-képek térelrendezése,
a *Horizontal Vision* (1946) a címben is hangsú-
lyozott vízszintes tagolása, vagy az említett
akvarell-képek koloritása az 1949-től a Rothko-

10 Oliver Wick: „Do they negate each other, modern and
classical?” *Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition*,
in: *Mark Rothko. Retrospektive*, kiállítási katalógus,
München, 2008.

11 Oliver Wick, id. mű, p. 17.



Mark Rothko
Cím nélkül, 1969
akril, vászon,
233,7 × 200,3 cm
Collection
Christopher Rothko
© 1998 Kate
Rothko Prizel &
Christopher
Rothko / VG Bild-
Kunst, Bonn 2008

védjeggyé vált Multiform-festmények döbbenetes tér- és színkezelésével hozhatók
összefüggésbe – rá lehet mutatni, de a már csak számokkal jelzett 1949 utáni
festmények szín- és fényáteresztő felületeinek elemzése szempontjából mindez
értelmetlen és megtévesztő.

Az 1949-től készült képeken Rothko nem alapozást használt, hanem pigmentekkel
kevert Leim-ot bázisként, amit aztán hasonló tónusú olajfestékkel rögzített, hogy
aztán ezt a felfeszített vászon szélén túl a keretre is felfuttassa. Erre egy hígított
festékkeveréket rakott fel oly módon, hogy a fény a színrézescskéken áthatolhas-
son, és az alatta lévő rétegeket soha ne takarja teljesen. A még nedves színmezőbe
újabb fokozatokat kevert bele, amivel egy gótikus katedrális üvegablakain átszűrő-
dő fényre emlékeztető fényfelületet hozott létre.

Jellegzetes karmazsinvöröse szintetikus ultramarin, égszínkék, titánium-fehér és
két modern organikus szín, a naphtol- és a lithol-vörös keverékének eredménye.
Az azo-kötésű naphtol-vörös máig nem veszített erejéből, annál inkább a lithol, ami
a hatvanas években az egyik legolcsóbb festéknek számított, és ma már nincs is
forgalomban, mert rövid időn belül erősen megkopik.

Rothko nem is igen tudta, milyen összetételűek az általa használt festékek, az
anyaggal szembeni közönyét mutatja Elisabeth Jones restaurátor anekdotája,
miszerint ha elfogyott a festéke munka közben, leugrott a Woolworthbe és vett
valamit. Ugyanakkor aggódott a színek kifakulása miatt, ami a Harvard-falfest-
mények vörösén már életében jelentkezett. Ezek a muráliák állandó napsütésnek
voltak kitéve, ami hamar meglátszott a színek intenzitásán.

Rothko gyakran hangsúlyozta, hogy miután elkészült egy képpel, e kép új
életéhez, mely a közönség előtt zajlik, neki már semmi köze. Hogy mennyire
törékeny volt a viszonya a képekhez, az nagyszerűen követhető a kiállításon, ahol
világosan látszik, hogy a döntő év, az 1961-es MoMA-retrospektív után, sikere
tetőpontján a színsávok egyre gyakrabban bizonyos automatizmussal kerülnek a
vászonra: leegyszerűsödnek, kiürülnek, sőt ő maga kezdi el őket másolni – ami
különböztetésen lehetetlen, mert egy jó Rothkót valójában képtelenség hamisítani: ma-
gának a művésznek sem sikerült.

Mikor a színek már nem engedelmessé váltak neki, kikerültek a hatalma alól, akkor Rothko maga is elfordult tőlük és új lehetőségeket kezdett kutatni a késői *Black and Grey Paintings* sorozat képein. A color-field painting nagy alakjai, mint Morris Louis, Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly vagy Kenneth Noland az 50-es, 60-as évek után szintén elhagyták az erős színeket; Kellytől a MoMA-ban csak az 1980-as évek fekete-fehér absztrakcióit lehet látni, Olitskinél szintén szürke/violet képek kezdtek megjelenni.

A *White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose)* a 2007-es Sotheby's aukción 72,8 millió dollárral megdöntötte a kortárs aukciós eredmények addigi rekordját, a *Bild-Zeitung* pedig „So ein Quadrat kostet 50 Millionen Euro – Bild sagt warum”, vagyis „egy ilyen négyzet 50 millió euróba kerül – a Bild megmondja, miért” címmel cikkez. Nem csoda, ha egyes Rothko-képek (és még számos művész, pl. Noland, Motherwell, Frankenthaler, Hofmann, Rauschenberg, Louis, Kline, Stella képeinek) önmegsemmisítése kisebbfajta sokkot okoz a művészeti piacon. A művész gyermekei, a hagyatékot 1977 óta kezelő Kathy és Christopher Rothko a hamburgi kiállítás kapcsán kijelentették, hogy az ő életükben többet nem kölcsönzik ki a műveket – és azok nagy része az ő tulajdonukban van ma is. De ettől eltekintve már csak a kiállítás biztosítási költségei miatt sem valószínű (egymilliárd euróra saccolják), hogy az elkövetkezendő harminc évben saját életművének összefüggésében újra lehetne látni Rothkót.

Ezért is nagy kár, hogy a kiállítás a közel negyven éve megkérdőjelezetlen Rothko-recepció fonalát követte, és a Bonnard-ral, illetve Caspar David Friedrichhel való összevetést beleszámítva sem jelenti új összefüggések feltárását. Ez a valóban egyedülálló, az életművön belül bekövetkező drámát az életrajztól teljesen függetlenül, a képek belső rendező elvének megváltozásával megmutató kiállítás nem tudta önmagát a Rothko életműre vonatkozó kutatás kiindulópontjává tenni. Viszont egyértelművé tette, hogy Rothko néhány képe a háború utáni amerikai művészetnek kétségtelenül mélyen az európai művészetfelfogásban gyökerező, a klasszikus avantgárral szoros kapcsolatban lévő csúcsteljesítménye. Egyedülálló képfeleleteinek létrehozásával Rothko a kép-percepcióban való forradalmi változás egyik kezdeményezője. Olyan forradalmi változás, mely nyomán Salvador Dali, a művészeti forradalmak egyik korszakos alakja a *Nude Watching the Sea which, at a Distance of 20 meters, Turns Into the Portrait of Abraham Lincoln (Hommage to Rothko)* (1976) című képével Rothko halála után hat évvel mintegy koszorút rak a sírra – a sírra, amelyben egy tragikus hős nyugszik.

Ki kell használnunk a rendelkezésünkre álló időt

Georg Kargl és Kókai Károly beszélgetése

- ✚ **Kókai Károly:** *Kargl úr, ön már hosszú ideje – az 1980-as évektől – foglalkozik műkereskedelemmel.*
- ✚ **Georg Kargl:** 1976-ban kezdtem régiségekkel, bécsi századfordulós bútorokkal és képekkel a Galerie Metropolban, egy társsal, Christian Meyerrel.
- ✚ *Ám ezzel felhagyott a nyolcvanas évek végén.*
- ✚ 1988-ban megcsináltuk Peter Weibellel a *Projekt Freizonét*, amely húsz részprojektet foglalt magában, Bécs első kerületében, a Dorotheergassában. Ekkor kezdtem kortárs művészettel foglalkozni nyilvánosan. Ez a téma már 1973 óta komolyabban érdekelt. Korábban, 1971-ben volt egy meghatározó élményem, Arnulf Rainer egy salzburgi kiállítása; tizenhat éves voltam akkor. Azóta foglalkoztat a kortárs művészet, de húszévesen valamiből meg kellett élnem, és ez a régiségkereskedés volt.
- ✚ *Peter Weibellel megszervezték a Freizonét, 1993-ban pedig a grazi Neue Galerie-ben Weibel rendezett egy Kontext Kunst című kiállítást. Az összefüggés-művészet az Ön számára is program volt egy ideig.*
- ✚ Peter Weibelnél tanultam az Iparművészeti Főiskolán, itt Bécsben, így régóta kapcsolatban voltunk egymással. A kontextus-művészet 1990-es évek közepén munkáim központját alkotta, és ebből néhány elemet máig megtartottam.
- ✚ *Hogyan kapcsolódik ez Peter Weibelhez?*
- ✚ Weibel komoly teoretikus, és mint grazi múzeumigazgató, ugyancsak jelentős szerepet tölt be. A Stájer Ősz nagyvonalú kiállításában összefoglalta a kontextus-művészetet.
- ✚ *Ön úgy véli, hogy ennek az összefüggés-művészetnek a kilencvenes évekkel vége szakadt?*
- ✚ Nincs vége. Az volt a kezdete, amikor a 60-as és 70-es évek konceptuális művészete után egy új fogalmi rendszer jött létre, az akkor fiatal generációra támaszkodva.
- ✚ *Milyen kontextusról van itt szó?*
- ✚ Különbféle területekről: elsősorban társadalmi, szociológiai, és művészeti kontextusról, illetve különféle varációkról. Imtézmenykritika is volt benne, és természetesen a többi művészeti formával is foglalkozott.
- ✚ *Mely művészeket képviselte ön?*
- ✚ Renée Green, Christian Philipp Müller, Peter Fend, Thomas Locher szerepeltek a kiállításon. A nyelvi kontextus is fontos, ezért voltak ott azok az elmélettel is foglalkozó művészek, akik valóban érdekes dolgokat csináltak.

✚ *Kiállít még ma is olyan művészeket a galériájában, akik kontextus-művészettel foglalkoznak?*

✘ Természetesen, pedig erősen differenciálok. Csak olyan emberekkel dolgozom együtt, akik új eredményekkel állnak elő, mint Fogarasi András. Ő nagyon jó példája annak, hogy valaki egy gondolatkörben mozog, de teljesen sajátos megközelítési módot talál.

✚ *Mi ez a sajátos megközelítési mód?*

✘ Köze van a történelemhez, kapcsolatban áll az építészettel, és természetesen Magyarországgal is.

✚ *Az ön esetében összefonódik a műkereskedelem és egy olyan kiállítóterem irányítása, amelynek igényes programja van. Ez a kapcsolat máshol nem ilyen nyilvánvaló.*

✘ Saját tapasztalataim következtében természetesen én másképp fogom fel a dolgokat. Ez így alakult, és nem is változtatnék rajta.

✚ *Tény, hogy egy galéria vezetése mindig üzleti vállalkozás is, ezt viszont sokszor elkendőzik. Ennek ellenére az üzleti rész mindig meghatározó.*

✘ Szükségszerűen. Nekem kommerciális kiállítóterem van, helyesebben Fine Arts műkereskedés, abban az értelemben, hogy az eladásból kell finanszírozzom a projektjeimet, mert nem fordulok sehova sem támogatásért.

✚ *Ausztriában elég sok állami támogatás létezik, más országokkal, például Németországgal összehasonlítva. Ön azok közé a kevesek közé tartozik...*

✘ ... akik szubvenciók nélkül oldják meg. Én nem megyek el sehova.

✚ *Ez most a bécsi kiállítóteremmel szembeni kritika, gondolom.*

✘ A kultúra állami támogatásának kritikája inkább.

✚ *Úgy véli, hogy a kultúra állami támogatása jó dolog, de nem úgy, ahogy ez a gyakorlatban megvalósul?*

✘ Ezt nem lehet tökéletesen csinálni, ezt én is tudom, de közben nehezen áttekinthető az, hogy mi történik. A politika mindig az előtérbe próbálja magát állítani, és anélkül próbál hasznot húzni ebből a területről, hogy a művészetnek és a művészeknek juttatna valamit. Bár vannak szakértők, de nem hallgatnak a javaslatokra.

✚ *Ausztriában az utóbbi években több modellt is kipróbáltak, így léteztek úgynevezett állami kurátorok, akik sok mindent előrevittek.*

✘ Ez egy nagyon jó gondolat volt és sokat használt Bécsnek, mert a figyelem ide terelődött. Én ezt támogatom. Semleges módon kellene megoldani, hogy embereket vonzzanak ide, akik saját maguk alkothatnak képet arról, ki hogyan dolgozik.

✚ *Azonban ez az 1990-es évek második felére véget ért. A bécsi kiállítóterem színvonala az utóbbi 10–15 évben mégis határozottan emelkedett, létezik a Schleifmühlgassében egy csoport,*

és az Eschenbachgassében egy másik. Ez a 70-es évek úgynevezett „információgalériáihoz” képest nagy fejlődés.

✘ Ez egy kicsit különös név.

✚ *Ők így nevezték magukat.*

✘ Információ – mindenki informál, aki kínál valamit. Nekem mindig ez volt az első, mert valamit ajánlani kell ahhoz, hogy nyereség is legyen. És mindig világossá kell tenni azt, ha valamit felkínálunk. Milyen formában? Először is döntő szempont, hogy a kiállítóterem nyitva legyen az utca felé. Ez volt leginkább az, ami előre vitte a dolgokat, már a Metropolban is. Így az emberek láthatták a műveket és foglalkozhattak velük. A többi galéria titkos társaságként működött az első, második, harmadik emeleten – Krinzinger, Hilger, St. Stephan, Kurze. Nem akartak az emberekkel vesződni, visszariadtak a szembesüléstől, a nyilvánosságtól; ez utóbbi-tól abban az értelemben, hogy a tájékozatlan közönség kérdéseivel kell szembesülni. Ám ez fontos, mert a hozzáértőknek kell irányt mutatnia a kínálattal, és ez a kihívás. Amikor itt a felújításokat végeztük, 1997–98-ban – 1998-ban nyílt meg az új galéria –, ez fontos szempont volt.

✚ *Miért döntött úgy akkoriban, hogy ide költözik a Schleifmühlgasséba?*

✘ A saját utamat járom, sok tekintetben.

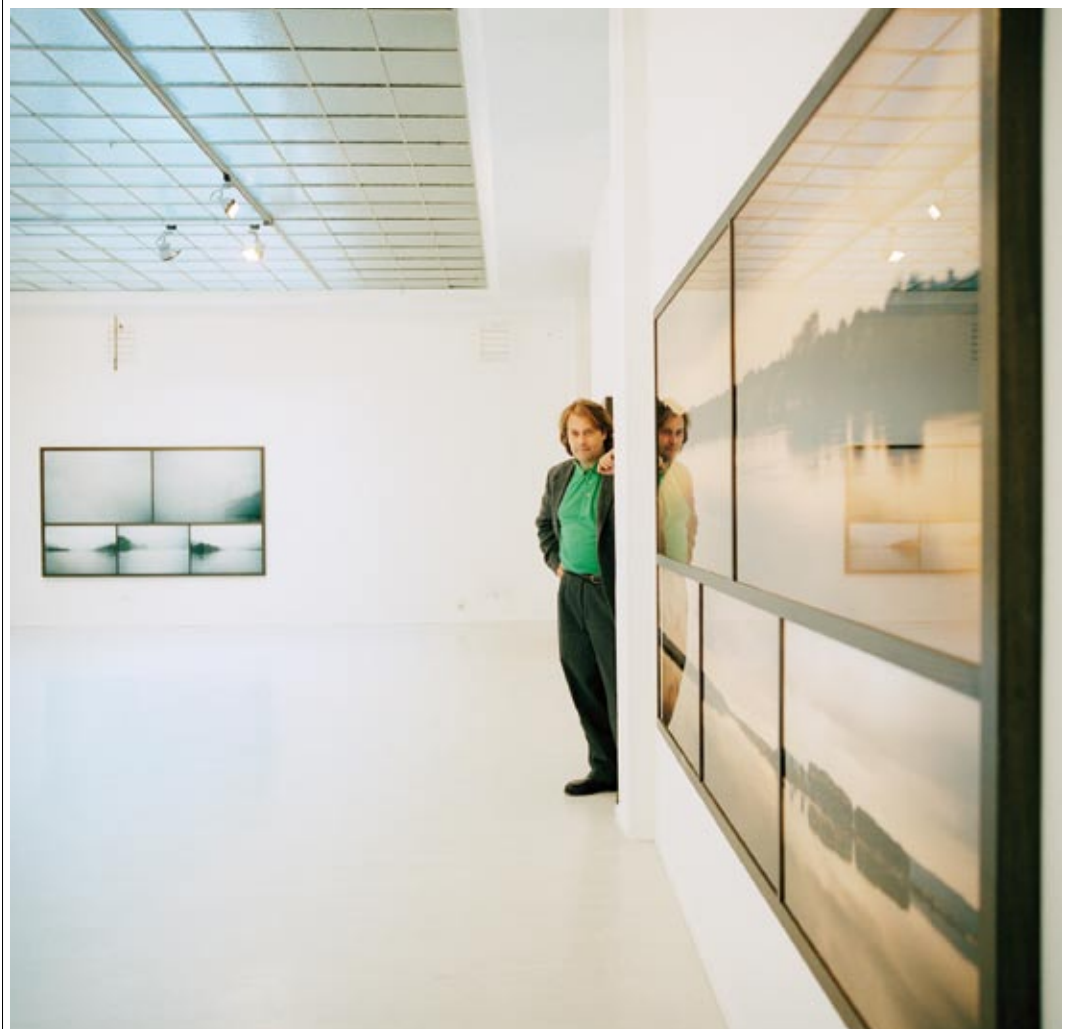
✚ *Christian Meyerrel mégis elég hosszú ideig dolgozott együtt.*

✘ De gondolatban a saját utamat járom. A Metropol után egy irodára és egy raktárra volt szükségem. Azonnal megépíttettem, így lehet kis és nagy kiállításom is, ez a harmonika-effektus. Az első két évben elől, a kisteremben voltak a kiállítások, a nagyobb hátsó részben a galéria művészeit mutattuk be.

✚ *Az alapterület 300 négyzetméter.*

✘ 550 négyzetméter és ebből 350-400 kiállítási felület. Ez lehetőséget ad arra, hogy a közönség átfogó képet kapjon a művészeti tevékenységünkről. Az utóbbi hónapokban, években mindig újra hallottam, hogy ez egy nehéz tér, egy 'learning room'. Ezt én mint bókot fogom fel, mert a művészeknek mélyrehatóan kell foglalkoznia ezzel a térrel.

Georg Kargl a galéria terében, Inés Lombardi kiállításán ■ fotó: Michael Rausch-Schott



☘ *Tehát most Rosemarie Trockel esetében is így volt...*

☘ Igen, ezt a kiállítást¹ hajszálpontosan a termekhez alakította. Az első termet kavicsszürkére festette, az utolsót palaszürkére, és ezek közt a nagy, üvegtetős termet egy világos és egy sötét, egy tele és egy üres félre osztotta. Pontosan kimérte, teljesen a térre koncentrált.

☘ *Térjünk vissza a kilencvenes évekhez. Ön költözött először ide a Schleifmühlgasséba, utána Christine König.*

☘ Egy év múlva csatlakozott Christine König és Kerstin Engholm, az én elképzeléseimnek megfelelően. Christine König egyszer megkérdezte, vannak-e még itt helyiségek, és azonnal volt mit felmutatni, mert ez már a környék felértékeléséhez tartozott.

☘ *A környéknek van egy sajátos dinamikája.*

☘ Igen, van egy sajátos dinamikája, de fontos odafigyelni rá, mert vezetés és gondolatok nélkül a dinamika elvadul.

☘ *A környéken van a Schikaneder, ahol a fiatalok találkoznak, és van itt design-divatáru üzlet is, mindez egy széles sávot fed le.*

☘ Ez már régóta így van. A Schikaneder már itt volt, amikor én idejöttem, a Blumenkraft akkor kezdte, a Trabant már előtte is létezett mint találkozóhely. A Cafe Anzengruber pedig már intézményként létezett. Fel kell mérni a helyzetet és megmondani, hogy mire van szükség.

☘ *Amikor ideköltözött, fontos volt-e, hogy a közeli Karlsplatzon ott volt a Kunsthalle, míg a Wiedner Hauptstrassén a Generali Foundation?*

☘ A Generali 1994-ben kezdte, de a döntő a számomra az volt, hogy itt laktam, illetve lakom a környéken. A környéknek van egyfajta falusias jellege.

☘ *Ami azt jelenti, hogy itt fog maradni?*

☘ Természetesen. Mivel Bécsben a bérleti szerződések korlátlan időre szólnak és szabadon lehet befektetni az ingatlanba, ettől többé-kevésbé olyanok, mintha magántulajdonban lennének. Nem lehet felmondani a szerződést, így mindenki nyer, mert így mindent jobban meg lehet csinálni, lényegbe vágóbban, tartósabban. Egy másik helyiséget is megnyitottam Richard Artschwager homlokzatával.

☘ *A Box nevű termet.*

☘ A Box 2005-ben, három éve készült el. Utána visszaépítettem az üzlet eredeti bejárati homlokzatát. Ezek olyan befektetések, amelyek a környéknek is fontosak. A harmadik tér néhány házzal odébb a Pernament nevű hely.

☘ *Még egyszer röviden a Kunsthalléről és a Generali Foundationról: most az utóbbit Sabine Folie vezet, aki eddig a Kunsthalle munkatársa volt.*

☘ Jelenleg Sabine Folie, előtte Sabine Breitwieser.

☘ *Volt korábban önök között együttműködés, vagy esetleg mostantól lesz a váltás után?*

Rosemarie Trockel

Neue Arbeiten, Georg Kargl Fine Arts, 2008. április 29 – június 25., Courtesy Georg Kargl Fine Arts



☘ Őszintén meg kell mondanom, több együttműködésre számítottam, mert többé-kevésbé hasonló szellemiségben dolgozunk. Volt egy kiállításunk, *Egy zárt világ* címmel 1999-ben, Christian Philipp Müllerrel, amely a környéken, a Freihausviertelben egyfajta azonosságot teremtett. Azáltal, hogy sok embert vont be, számos interjú készült, a környékről származó tárgyakat kölcsönöztünk ki, a Rozália kápolna csúcsától egy 1911-ig itt működő vendéglő székéig.

☘ *Ez szintén egyfajta kontextualizálás.*

☘ Igen, abban az értelemben, hogy átszűri a környéket, és láthatóvá teszi az itt lakók számára. Akkoriban kölcsönkértünk a kiállítás számára a Generali biztosítótól egy műtárgyat, az igazgató íróasztaláról. Ez azonban egy peremterületen való érintkezés, amit nagyon sajnálok. Végül is itt, ez a sor galéria tette a Generalit láthatóvá. Nekünk kéthavonta vannak új kiállításaink, ők egy évben összesen három rendeznek.

☘ *Bécs kortárs képzőművészeti élete pezsgőnek nevezhető. A másik fontos környék az Eschenbachgasse, ott többek között Christian Meyer az egyik kezdeményező. Véletlen ez?*

☘ A hozzá értőknek természetesen azonnal világos volt, hogy ez így van.

☘ *Önök most versengenek egymással?*

☘ Együtt küzdünk. Én ezt a város szempontjából pozitívnak tartom, így láthatóbbak vagyunk. Aki egyedül van elveszik, mindegy, hol van, többben jobban magukra tudják terelni a figyelmet. Viszont a túl sok sem jó, mert áttekinthetetlené válik a dolog és a színvonal is csökken. Tény, hogy az én tevékenységem kicsalogatta őt is a porzellangassei lakásából és 1999-ben, utánam egy évvel kialakult valami. Akkor még ketten, König és Engholm, az Eschenbachgasséban Krobath Wimmer, Martin Janda és Meyer Karner dolgoztak. Egyszer csak itt volt hat galéria, akik újrapozicionálták saját magukat, és ez óriási dolog. Ezután jött még Gabriele Senn, Mezzanin és most Steinek, ez összesen kilenc, és nekem van még egy kiállítótermem, a Box. Közben volt még egy fontos jel: Lisa Ruyter, akinek három éven keresztül a Wiedner Hauptstrassén volt egy galériája, újrafogalmazta Bécs megjelenését (Mit csinál egy amerikai Bécsben?), és ez is megtermékenyítően hatott arra, hogy valami új történjen.

☘ *Bécs kortárművészeti piactér is, itt van a Vienna Fair. Hogy ítéli meg ezt? A vásár megpróbál mindent összefogni?*

☘ Ez létezett már korábban is, 1993-tól 2003-ig az Iparművészeti Múzeum termeiben. Azzal a formával elégedett voltam, és ott még lettek volna lehetőségek, noha az igazgatóval nehéz volt megegyezni. Ugyanakkor ott nem lehetett

¹ Rosemarie Trockel: *Neue Arbeiten*, Georg Kargl Fine Arts, Bécs, 2008. április 29 – június 25.

megjelenni 35 kiállítóval. Pedig ez lenne a helyes Bécsben, mert a mostani vásár területe ugyan egyfajta nemzetköziséget áraszt, de bárhol máshol is lehetne.

✦ *A vásárnak van egy kelet-európai irányultsága.*

✦ A kelet-európai irányultság nagyon jó dolog. Azt azonban ahogy ez megvalósul, nem tartom ideálisnak. Három éve sok dolgot javasoltam, ami sajnos nem talált követőkre.

✦ *A bécsi kiállítóterem szövetsége dönt...*

✦ Nem, nem a szövetség, hanem a Reed-Messe. A Reed-Messének Bécs városától egy teljesen egyértelmű megbízása van, hogy képviseljék egy kulturális vonalat. Nem fizetnek bérleti díjat a vásár területén, ezért cserében rendezniük kell ott egy-két kulturális eseményt. Ez a megbízásuk, így több más területen kedvezményeket kaptak. Ezt egyszer ki kell mondani, mert ezt nem tudja senki.

✦ *Őn is részt vett a vásáron.*

✦ Háromszor, de idén már nem.

✦ *Azért nem, mert ez anyagilag nem térül meg, vagy mert nem ért egyet a különféle strukturális adottságokkal?*

✦ Nem értek egyet strukturális adottságokkal. Az anyagi megtérülés nálam egy egész évre vonatkozik. Ahogy a Reed-Messének kulturális feladata van és ennek fejében úgyszólván az egész évben ott lehetnek a vásáron, így én is öt vásáron veszek részt. A múlt évben pedig nyolcon: Düsseldorf, Frankfurt és Bécs voltak a kisebb részvételek az öt fő esemény – Basel, Madrid, New York, Berlin és London – mellett. Ez már annak a határán van, amit teljesíteni tudok.

✦ *Önnek nyolc munkatársa van, időközben meglehetősen kibővült a vállalkozása.*

✦ Igen, mára már sokan vagyunk, de ketten kezdtünk. A munkám valójában egy Bécs városával szembeni szolgáltatás. Ez rám is pozitívan hat, de ezt a kiterjedt hálózatot nehéz fenntartani, és ez engem is eléggé felőröl.

✦ *Bécs földrajzilag Kelet-Európa peremén van. Hogyan látja a keleti kapcsolatait, Magyarországgal vagy Budapest felé? Jönnek gyűjtők, látogatók? Biztató piacnak tartja? Vannak ezirányú tervei?*

✦ A helybelieknek kell ezt megoldania. Amikor valaki Bécsben van, akkor Ausztriában kell hatást gyakorolnia az emberekre, hogy értékeljék azt, amit kínál. Ott kell elérnie, hogy kisebb-nagyobb gyűjteményekbe bekerüljön. Ahhoz, hogy a művészet előkészített legyen, hogy művészet keletkezhessen, az alkotókkal szemben egyfajta ellenállást kell kifejtetni, vitát kell kezdeményezni, így lehet előrébb jutni. Valamilyen akadályra, ellen-



Erdély Miklós és az Indigo kiállítása, Georg Kargl Box, 2008. július 2 – augusztus 23. ■ fotó: Lisa Rastl

állásra mindenkinek szüksége van, hogy erősebb és jobb lehessen. Nincs szükség arra, hogy Ausztria másokat segítsen a fejlődésben. Ez az összefogás, a kelet-európai galériák, nekem úgy tűnik, mintha ilyen támogatás lenne. Ahogy én látom, az a fő probléma, hogy még túl sokan vannak, akik nem eléggé professzionálisak. Ez a helyzetükből adódik, mert Magyarországon még nem úgy működik az egész, ahogy nálunk. Az ő felelősségük lenne, hogy a saját hagyományaikat ápolják.

Én annak a pártján vagyok, hogy a saját történelmükből táplálkozva alakuljon ki valami új. Most jártam Budapesten a Kisterem Galériában, ahová csak benéztem, Sugár János éppen egy kiállítás rendezésén dolgozott, ahol Erdély Miklós, egy hatvanas évekbeli művész alkotásai is láthatóak.² Ez az, ami igazán érdekes, amikor a művészek feldolgozzák a saját történelmüket. Ezt kell az országnak és a lakosság-nak is tennie, és persze azoknak is, akik már meggazdagodtak, és többet tehetnek az ország fejlődésének érdekében, ennek kell kísérnie az anyagi, a szellemi fejlődést. Ezt várom el minden társadalomtól, függetlenül attól, hogy hol van.

✦ *A napokban járt Budapesten, Fogarasi András Ernst Múzeumbeli kiállításának³ a megnyitóján. Meglátogatott más kiállítótermet is? Találkozott művészekkel is?*

✦ Igen, de mivel rövid volt az idő, csak Sugár Jánossal találkoztam.

✦ *Figyeli a budapesti eseményeket?*

✦ Bizonyos dolgokat csak felületesen tudok követni, de ha valahová elmegyek, akkor alaposan körülnézek, így tűnhetett fel Erdély Miklós. Észreveszem, hogy itt van valami érdekes – természetesen kell a segítség, kell valaki, aki pontosan elmagyarázza, miről is van szó. Mindenkinek megvan a saját mércéje, tudja, kiben lehet megbízni, ki milyen szinten mozog és hogyan kell azt megítélni, amit mond.

✦ *Hogyan figyelt fel Fogarasi Andrásra? A galériájában már részt vett egy csoportos kiállításon, és a Boxban is szerepelt.*

✦ A Boxban, a kezdet a Box kiállítás volt. András 5-6 éve ismerem, mert a Dérive című folyóiratban is ír. Amikor a Freihausviertel fejlődéséről tévedéseket közölt, felfigyeltem rá, az ilyesmi mindig érdekel. Meg szoktam szólítani az embereket, ha látom, hogy tudásuk hiányos, vagy nincs elég információjuk, így volt Andrással is. Azután megnéztem egyik-másik kiállítását. Az Off-spacebeli Andorra projektjét (2003) és még néhányat. Később a Box-tevékenységünk keretében Fiona Liewehr meghívta, hogy csináljon egy kiállítást,⁴ párhuzamosan Mark Dionnal. Ez a vállalkozás döntő jelentőségű volt abban, hogy a velencei magyar pavilonba javasolják őt. Tizenkét pályázó volt, és végül őt választották ki – sokat vitatkoztak róla, amiről hallani is lehetett. Ez engem nem érdekel, mert a döntő az, hogy ez tényleg jó munka, megérdemli, hogy kiállítsák, és azt, hogy milyen sikert arat – azt előre nem lehetett tudni. Utólag természetesen sok minden őt igazolja. Az a szép a dologban, hogy kitartóan kell dolgozni, és ha valakinek szerencséje van... Ezt mindig hozzá

2 Erdély Miklós és az Indigo. Kisterem, Budapest, 2008. május 15 – június 13.

3 Andreas Fogarasi: Információ, Ernst Múzeum, Budapest, 2008. május 17 – június 29.

4 Andreas Fogarasi: Norden / North. Georg Kargl Box, Bécs, 2006. november 10 – 2007. január 13.

kell tenni, mert a véletlennek nagy a szerepe. Őrült sok alulértékelt dolog van az életben, ami szintén megérdemelné a sikert. Ebben az esetben szerepet játszott a szerencse, és a nemzetközi figyelem is ráterelődött, mert a munkája tényleg szubtilisan és finoman van megcsinálva.

⊕ *Most éppen az itteni Iparművészeti Múzeumban is van Fogarasinak egy kiállítása.⁵ Hogyan ítéli meg: jobban figyelnek rá most, a velencei siker után? Ön tervez vele kiállítást a közeljövőben?*

⊗ Nincs még konkrét döntés, mert ez sok munkába kerül. Nem úgy van, mint azoknál akik lefestenek gyorsan száz képet – anélkül, hogy neveket mondanék –, ők öt kiállítást is tudnak párhuzamosan csinálni. Fogarasi nem így dolgozik. Mindegyik kiállítása jól meg van tervezve, sok szellemi munkát igényel. Természetesen az intézményekben rendezett kiállítások fontosak, mert sok kérdést vetnek fel. A mostani Ernst Múzeumbeli kiállítás nagyszerű ilyen szempontból is.



Andreas Fogarasi

A Machine for, 2006, video, DVD Loop, hang, 8'3", Óbudai Művelődési Központ, 1973–1975, Építész: Kévés György, Kovács Imre, Courtesy Georg Kargl Fine Arts, Vienna

Andreas Fogarasi

2008, MAK Galéria, fotó © Wolfgang Woessner/MAK



⊕ *Ön hosszabb távon is figyelemmel kíséri a galéria művészeit, ezért érdekel, hogyan látja Fogarasit és művészetét kontextusát. Fogarasi példájából kiindulva el lehet gondolkodni azon, hogyan kerül bele egy művész, majd milyen helyet foglal el a bécsi, az osztrák képzőművészeti iparban, és hogy ez mit jelent.*

⊗ Ausztria meglehetősen sajátos: nem akarja, hogy valaki bekerüljön a művészeti életbe – sajnos. Nem is lehet mindent, mindenkit bevonnai, ezt én értem. Ez szervezetlen ugyan, a mód-szerek szerkezet nélküliek és lazák, és nincsenek tudatában a minőségnek. Őszintén meg kell mondanom, az iparművészeti múzeumbeli kiállítás, bár egy nagyon szép munka, de nagyon rossz az elhelyezése. Ott senkit nem érdekelt, hogy megfelelő fellépési lehetőséget biztosítsanak egy jó kiállításnak. Az engem is bánt, hogy ne mondjam, az idegeimre megy, hogy ez nem elegáns, nem megfelelő színvonalú.

⊕ *Elmegy néha Budapestre, hogy megnézzen egy-egy kiállítást? Mert most tulajdonképpen üzleti okból volt ott.*

⊗ Figyelmességből, mondjuk inkább így – ami aztán üzleti kapcsolattá válik, vagyis minden összefügg valami mással is. Valamit csinálni kell ahhoz, hogy válasz érkezzon.

⊕ *Magyar kollégák gyakran járnak Bécsbe, hogy megnézzenek kiállításokat, hogy tájékozódjanak.*

⊗ Nem vagyok annyira informálva erről, mert sokat utazom. Az utóbbi időben nem voltam Budapesten, ezt nyíltan bevallom, mert egyszerűen nem fér bele minden az időmbe. Most Budapest nagyon tetszett, mert elevennek tűnt, fejlődik és öröm odamenni. Számomra fontos, hogy nincs többé útlevelvizsgálat, ez felszabadító érzés. Gyűlölöm az ellenőrzést, mint rajtam kívül sokan mások is. Emiatt nagyon meggondolom, hogy elutazzam-e Amerikába. Egy évben egyszer elmegyek, de többször nem.

⊕ *Engem a kelettel való kapcsolata érdekel.*

⊗ Én teljesen nyitott vagyok, az együttműködés híve, hozzám bárki jöhet és tervezhetünk együtt. A nap végén kurátorokkal beszélgettem a Fogarasi tiszteletére rendezett vacsorán.

⊕ *Valószínűleg Timár Katalinnal is.*

⊗ Timár ez alkalommal nem volt ott. Minden magas színvonalú volt: ápolt, elegáns környezetben, kellemesen elbeszélgettünk Páldi Líviával, Nagy Edinával, Simon Katalival. Néray Katalint is ismertem, még korábbról, más együttműködés alkalmából találkoztunk, a *Játék határok nélkül*, című, 1993-ban rendezett budapesti kiállítás kapcsán, aminek a szervezésében én is részt vettem. Ő meghalt. Peter Nesweda is, aki akkoriban ezt a kiállítást csinálta. Vége. Ki kell használni a rendelkezésünkre álló időt, hogy valamit létrehozzunk, felépítsünk, hozzájáruljunk a fejlődéshez.

⁵ Andreas Fogarasi, Museum für Angewandte Kunst Galerie, Bécs, 2008. április 9 – szeptember 14.

Kovács Ágnes

Magángyűjtemények a Müncheni Zsidó Múzeumban

Heinrich Thannhauser Modern Galériája*

„Minden, ami friss, erőteljes, és legjobb értelemben modern, az a Modern Galéria érdeklődési körébe tartozik.” Heinrich Thannhauser 1909.

Megnyitásának évében a Müncheni Zsidó Múzeum egy különleges tematikával lepette meg a nagyközönséget, amikor egy nyolcrészes kiállítás sorozat keretében különböző perspektívákból világítja meg a zsidó művészeti gyűjtemények történetét, és bemutatja azokat a gyűjtő egyéniségeket is, akik Münchenben tevékenykedtek. Ennek a sorozatnak a hatodik állomása HEINRICH THANNHAUSERRŐL emlékezik meg, akinek 1909-ben alapított „Modern Galériája” az avantgarde művészet bemutatkozásának egyik legfontosabb színtere volt Münchenben.

A 20. század elején München „tündöklése” halványodni, vezető szerepe a német művészeti életben megrendülni látszott. S bár voltak, akik már egyenesen hanyatlásról értekeztek, München még nem engedte át a művészet „rózsafonatos jogarát” Berlinnek. Egy utolsó nagy nekirugaszkodás – még ha végül hattyúdálnak bizonyult is –, újra pezsgővé varázsolta a város kulturális életét, és néhány évig még vezető szerepet biztosított számára Németországon belül. Különösen igaz volt ez a festészetre, amely az első világháborúig otthon érezhette magát a bajor fővárosban, sőt úgy tűnhetett egy pillanatra, hogy szárnyalásában a párizsis is felülmúlja. Ebben a szárnyalásban néhány műkereskedőnek, jobban mondva galériásnak is nagy szerepe volt. Joseph Brakl, Hans Goltz és Heinrich Thannhauser egy-egy művész, művész csoport, irányzat támogatásával, a nemzetközi művészeti életbe való integrálásával fontos szerepet vállaltak a klasszikus avantgarde kanonizálásban.

„Végre egy hely, ahol meg tudjuk védeni a mi törekvéseinket, és ahol jól érzik magukat a képeink” – írta Rippl Rónai József, a müncheni Modern Galériáról, amelyben maga is kiállított 1912-ben. Önálló kiállításán a művész harmincöt festményt és ugyanannyi grafikát mutatott be, „retrospektív” jelleggel, főleg olyan képeket, amelyek már Nemes Marcell tulajdonában voltak, és aki ebben az évben állította ki régi gyűjteményét is a müncheni Régi Képtárban.

A Rippl Rónai-kiállítást megelőző évben, 1911 májusában egy plakát, amely ezúttal egy fiatal osztrák művésznek a kiállítását hirdette, óriási botrányt váltott ki Münchenben.

Max Oppenheimer volt látható a plakáton, elgyötört, mezítelen testtel, amint a mellén lévő óriási nyílt sebben turkál, mint egykor azt hitetlen Tamás tette Jézussal. A hivatal nyomására, és mivel a közönség gúnyolódásként, és visszataszító magamutogatásként értelmezte, a rendőrség betiltotta plakátot. Ez a botrány természetesen felhívta a figyelmet a művészre, és bár a kritika meglehetősen vegyesen fogadta a kiállítást, néhány kritikus mégis dicsérte a galériás, Heinrich Thannhauser kezdeményezését. „Hosszú idő óta ez volt a legjelentősebb esemény a városunkban. Az ember itt egy teljesen szokatlan tehetséggel áll szemben” – írta Karl Rohe, aki tisztában

volt azzal, hogy ez az erőteljes tartalom sokakat visszariaszt, mégis meg volt róla győződve, hogy mint művészeti jelenség, a kiállítás a legnagyobb figyelmet érdemli. Közben Thannhauser, aki a művész galériása lett, tovább vitte a kiállítást a többi német városba és Svájcba is, és ezzel egy addig ismeretlen művész karrierjét alapozta meg. Oppenheimer műveinek a bemutatása nemcsak Thannhauser jó érzékét bizonyította a művészet iránt, hanem arra az egészen új műkereskedői magatartásra is rávilágít, amely a kereskedelmi haszon mellett fontosnak tartotta az új művészeti törekvések támogatását a közönségizlés zsarnokságával szemben. A kiállításon látható az a portré, amelyet Oppenheimer festett Thannhauserről, és amelyen megfigyelhető, hogy a festő megpróbálta ezt az új „típust” megfogalmazni: a modern galériást, akinek személyiségében legalább két lélek lakozik, akinek a fejében egyszerre vannak jelen a művészetről alkotott saját víziói, és nagyon is prózai, üzleti érdekei. A kép Thannhausert mélyen gondolataiba merülve ábrázolja, ugyanakkor a kezében tartott levelek sokaságával üzleti tevékenységére is utal. A formák kubisztikus töredezettsége Robert Delauney hatását mutatják, akinek a műveit a festő szintén ebben a galériában láthatta először. Heinrich Thannhauser 1859-ben született egy Ausgburg melletti kis faluban. Apja Jonas Thannhauser kereskedő volt, aki 1869-ben családjával Münchenbe költözött, és ott textilkereskedést nyitott. Heinrich átvette az üzletet, és 1885–1897-ig egy női konfekció üzletet, majd később egy világítással foglalkozó, elegáns üzletet is nyitott a Goethe Straßen, ahol lakott. Talán a szomszédság, talán a világítástechnika és a kereskedői véna hozta össze Joseph Brakljal, az egykori kamarai énekessel és színházi díszlettervezővel, erről nem sokat tudni. Tény, hogy 1905-ben közösen nyitották meg a „Modern Műkereskedést”, ami nagy sikerrel értékesítette a „modern” művészetet Münchenben. A magyarországi születésű Brakl sok tekintetben szolgált példával Thannhausernak. Először is ő volt az első, aki nem vette tekintetbe a közönség ízlését, vagyis „sortiment”-jét nem annak tetszése, hanem kizárólag művészi értéke alapján állította össze, legalábbis elvileg. Ezzel ugyan korlátozta vevőkörét, de nagyon is jól tudta, hogy az a „mondén” közönség, amelyet megcélzott, milyen művészetre vágyik. A házában kialakított, a korabeli modern lakáskultúra ízlése szerint szalonszerűen berendezett műkereskedést pedig igyekezett minden olyan sajtótermékben népszerűsíteni, amely a „maradiság” bástyáját ostromolta. Brakl, aki vörös fezzel a fején, selyem köntösbe csomagolva fogadta a felső tízezerből származó híres vendégeit, az évek folyamán elkötelezte magát, hogy kizárólag a müncheni festőkkel foglalkozzon. Nála gyülekeztek a fiatal müncheni mesterek, vagyis a német impresszi-

* Collecting Images (6) – The „Moderne Galerie of Heinrich Thannhauser”, Jüdische Museum München, 2008. január 29 – május 25.



Robert Delaunay

A város 1911, olaj, vászon, Solomon Guggenheim Museum, New York

onista festők második és harmadik generációja, és azok az illusztrátorok, akik a Simplificissimus, a Jugend és a Scholle köreiből kerültek ki, de ez nem akadályozta meg őt abban, hogy a „régit”, de igen népszerű müncheni mesterek műveit is értékesítse. Brakl és Thannhauser együttműködésének művészettörténeti szempontból kiemelkedő eseménye az 1908-ban megrendezett Van Gogh kiállítás volt, amelyen kilencven képet láthatott a közönség. Ekkor még csak két képet adtak el, és jellemző, hogy az egyiket a festő Alekszej Jawlensky, a másikat egy író, Carl Sternheim vette meg, akinek felesége nagy hatást gyakorolt a Blaue Reiter kiállításaira. Az addigi „csendestárs”, Thannhauser, akiről Brakl, a bohém galériás, mindig csak mint „a műkereskedőről” beszélt, 1909-ben megnyitotta saját galériáját az Arco palota újjávarázsolt termeiben, amely Kandinszkij szerint a legszebb kiállítóhely volt egész Münchenben. Ebben az épületben Thannhauser valójában megismételte a Brakl által már kitalált koncepciót, amely a kiállítótermet intim, a magánlakások atmoszféráját idéző módon rendezte be. Egy magánlift vitte fel a látogatókat a harmadik emeletre, ahol kilenc, egymást követő termen (zeneterem, férfi és női szalon stb.) haladtak keresztül, a helységek szőnyegekkel és a korbelti lakáskultúra legújabb irányzatának bútoraival voltak berendezve, a falakat ízléses tapéták borították, olyan színekben, amelyek előnyösen befolyásolták a

kiállított képek hatását. A galéria fő attrakciója azonban a földszinten lévő átrium volt, amely München vezető építészeti cége a Heilmann & Littmann cég tervei alapján készült. Ez egy kétszáz négyzetméteres, az akkori legmodernebb technikával ellátott, úgynevezett „felső megvilágítású” kiállítóter volt, mely a műalkotásoknak gazdag és nyugodt megvilágítást nyújtott. Az átrium tere, valamint a felső kisebb intim helységek egyszerre több kiállítás megrendezését is lehetővé tették, ezáltal a Modern Galéria, egyfajta „magán műcsarnokként” működött. A nyitó kiállításon kétszáz mű szerepelt, az alkotók majdnem ugyanazok voltak, mint akiket a Brakl-féle Modern Műkereskedés is bemutatott, azonban a plakát és a katalógus már jelezte azokat a változásokat, amelyek Thannhauser eltérő üzleti filozófiájából következtek. Az 1909-es plakát, amelyet Leo Putz tervezett, egy szép, lobogó hajú nimfát ábrázol, aki egy nagy, gyöngyökkel teli osztrigát tartva vágyakozó tekintetet vet a néző felé. Vonalvezetésében, hangulatában is igazi szecessziós munka. Putz plakátja olyan sikeres volt, hogy végül a Modern Galéria emblémájává vált. A megnyitó kiállításon Putz, Hugo von Habermann és Albert Weisberger művei mellett a kisebb termekben ötven festményt láthatott a közönség a francia impresszionistáktól és az előfutároktól (Boudin, Cassatt, Degas, Guillaumin, Jongkind, Manet, Monet, Monticelli, Morrisot, Pissarro, Renoir, Sisley), ezt a kollekción a már világhírű Druand-Ruel cég kölcsönözte a galériának.

Thannhauser értett a reklámhoz, nemcsak a sajtó, de az általa kiadott brossúrák és katalógusok útján is igyekezett a közönséget megnyerni. Egy kis füzet mellé, amely felsorolta a galériában látható műtárgyakat, egy külön katalógust is kiadott az impresszionistákról, Rudolf Meyer Riefsthal kísérő esszéjével, amely megjövendölte, hogy a kiállítás még nagy visszhangra fog találni Münchenben. Így is történt, az impresszionizmus abszolút diadalt aratott, és ezzel természetesen Thannhauser galériája is, amelyet még külön azért is megdicsértek, mert a „képek itt nincsenek egymásra halmozva, mint a legtöbb kiállításon, hanem kellemes távolságban, és mindig egymás mellett, soha sem egymás felett szemlélhetők.”

Nem sokkal a megnyitó után Thannhauser kiadott egy illusztrált katalógust is a kiállítóhelységekről készült fotográfiákkal, különféle sajtó kivonatok kíséretével, valamint saját írásával, így téve közzé vállalkozásának krédóját. „A Modern Galéria legfőbb üzleti elve: a mérsékelt, mindenki számára azonos, ám szigorúan rögzített árak.” A továbbiakban sajnálattal állapította meg, hogy a kortárs galériákban a kiállítások nem tükrözik az új törekvéseket és irányokat: „Meglepő, hogy a német műkereskedelem általában konzervatív maradt, még nem becsüli, nem értékeli az új művészek termékeit, ezért a Modern Galéria nem akar ezzel együtt haladni. A Modern Galériának a művészi fejlődés törvényeit, a művészi individualitást, és a feltörekvő, sajátos művészkarakterek támogatása lesz a törvénye. Minden, ami friss, erőteljes, és a legjobb értelemben modern, még ha nem is áll mögötte, valamilyen jól csengő név, a Modern Galéria érdeklődési körébe tartozik.”

A következő években számos fontos kiállítást rendezett még a francia impresszionisták és posztimpresszionisták műveiből, de az a kiállítás, amelyen Manet harminchat művét mutatta be, (ezen a kiállításon is látható a *Le petit Lango* 1861-ből) a francia margarin gyáros, August Pellerin gyűjteményéből származott, a maga nemében az első lépés volt ahhoz, hogy az addig elzárt magángyűjteményeket rendszeresen bemutassák a nyilvánosságnak is. Thannhauser kiadott a kiállítás-hoz egy katalógust is, amelynek bevezetőjét Georg Jacob Wolf, ismert kritikus, a későbbi nagy ellenség írta. Wolf esszéjében igyekezett az akadémikus kritika ellenében Manet művészetét megvédeni, helyet követelt számára a nagy mesterek sorában, és részletesen beszámolt az impresszionista technikáról is. Ezzel valószínűleg Thannhauser kérésének tett eleget, aki minden módon igyekezett a modern művészetet megértetni a közönséggel, ezért számos előadást szervezett a Modern Galériába, amelyeket vezető műkritikusok és művészettörténészek tartottak, így például Julius Meier Graefe is, akit mellesleg Rippl Rónai nem nagyon kedvelt, mert túlságosan kritikusan állt a magyar művészethez, és nem nagyon akarta elismerni Szinyei Merse zsenialitását.

Az 1910-es Gauguin kiállítás (Alfred Walter Heymels és Vollard gyűjteménye) előkészítette azt az utat, amellyel Thannhauser lett a művész legjelentősebb kereskedője Németországban. A Gauguin kiállítás szervezője ezúttal azonban nem ő, hanem fia, Justin volt, aki ekkor kezdett el dolgozni apja cégében. A Zsidó Múzeumban most Gauguin egyik „fekete disznós” tájképe képe látható 1891-ből, *Haere Mai* címmel, s

a Guggenheim Múzeum (New York) kölcsönözte a kiállításra.

A Modern Galéria természetesen német művészeket is kiállított, sőt bevételének nagyobbik része is ebből származott. Az első világháború előtt a galéria művészei tartozott Lovis Corinth, Max Slevogt, Max Liebermann, Hugo von Habermann, Käthe Kollwitz, Max Pechstein és Paul Klee is.

1910 decemberében állított ki a galériában az „Új Münchener Művész Szövetség” (Neue Künstlervereinigung München) is, amit Kandinszkij meghökkenítő, absztrakt plakátja hirdetett meg München utcáin. Kandinszkij és a körje csoportosuló társaság, amely ekkor még honfitársaiból és néhány német művészből állt, ekkoriban kezdte „átvenni a hatalmat” Münchenben, ahogy néhány tanulmányíró szédületes karrierjüket némi rosszindulattal jellemezte. Tény, hogy Kandinszkij, akit Hugo Ball az „újjászületés prófétájaként” üdvözölt akkoriban, rendkívüli tudatosan építette ki kapcsolatait egész pályafutása során, s ennek első állomása Münchenben volt. Hugo von Tschudinak, a Bajor Állami Gyűjtemények frissen kinevezett igazgatójának segítségét kérte ahhoz, hogy Thannhauser galériájában kiállíthassanak: „Tschudi idealisztikus meggyőző ereje Thannhausert egy tényleg heroikus tette sarkallta. Ezzel a heroizmussal lett aztán ő megáldva, vagy talán megátkozva.” A kiállítás mindössze két hétig állt, és a minden eddig felülmúló ellenséges kritikák, amelyek „vad paródiának”, „groteszk karneváli viccnek” nevezték, próbára tették Thannhauser türelmét. A közönség még vadabban reagált, szidta, fenyegette és köpködött a képek előtt. „Tschudi meglátogatta Thannhausert, hogy bátorságot öntsön belé, ami nem volt könnyű, de valamennyire sikerült. Annyira, hogy a képeket nem vették le, mint ahogy az elvárható volt.” – írta Kandinszkij. Thannhausernek ezek után már nem volt más választása, egy újabb kiállítást rendezett az Új Münchener Művész Szövetség számára, ezen azonban külföldiek is szerepeltek, így Picasso, Braque, Derain is egy-egy képpel. Maximilian Karl Rohe, aki egy éve még dicsérette Thannhausert, most így írt: „Ezt az abszurd kiállítást csak két lehetőség magyarázza, vagy azt gondolja az ember, hogy az Új Münchener Művész Egyesület tagjai és a vendégek legnagyobb része gyógyíthatatlan örült, vagy azzal a szégyentelen blöfföléssel állunk szemben, ami korunk szenzációra éhes konjunktúráját kísérli meg kihasználni.”

A csoport még egy harmadik kiállítást is tervezett Thannhausernél 1911-ben, de ez a művészek között kitört belső harc miatt nem valósult meg. Létrejött viszont nem sokkal ezután a Blaue Reiter első kiállítása, amelyet Heinrich Thannhauser legnagyobb teljesítményeként tart számon a művészettörténet. Ez az első kiállítás, még Franz Marc és Kandinszkij spirituális ideáinak

és a metafizika iránt vonzódásának tükré volt. Az egykor kiállított *Sárga tehén*, és Delaunay néhány képe a mostani kiállításon is láthatóak. A Blaue Reiter később Berlinben, a Herwarth Walden által vezetett Der Sturm galériában állított ki. A futuristák 1911-es kiállítása, akiket itthon sem nagyon szerettek (Ady túl „programosnak”, Szabó Dezső pedig „tutti frutti” emberkének titulálta őket), természetesen, ha lehet még nagyobb botrányt kavart Münchenben. Thannhauser nagy gondot fordított arra, hogy a sajtóban megmagyarázza, hogy ő csak a kiállítóhelyiségeit bocsátja rendelkezésre, de meg van győződve arról, hogy a művészeknek lehetőséget kell biztosítani függetlenül attól, hogy a kiállított művek megfelelnek-e az ő személyes ízlésének vagy sem. A kiállítást különben fia Justin szervezte, aki Párizsban találkozott Marinettivel. A Münchenben bemutatott képek mély benyomást tettek Franz Marc-ra August Mackére Paul Klee-re, aki különösen Carlo Carrá műveit csodálta. Klee így írt naplójában: „A Modern Galériába, amely Thannhauser úré, felelőtlenül bepakolták a futuristákat, vicces volt, ahogy a megszokott magas rangú „modernitások” mellett függtek a képeik. Carrá, Boccioni és Severini jók, nagyon jók, Russolo többnyire tipikus. Szerencsére Münchenben az utolsó időkben van egy hely, ahol az ilyen dolgokat látni lehet, akár akarja München, akár nem.” Az olaszok mindenesetre sikernek könyvelték el a kiállítást. Severini azt írta Párizsba Marinettinek, hogy „óriási” sikere van, és mindenkinek a kezében ott van egy képeslap az ő képével.

A következő „nagy dobás” Picasso 1913-as retrospektív kiállítása volt, amelynek hátterére Jules Pascinnak a bolgár származású művésznek egy rajza utal a kiállításon. Thannhauser fia, Justin tartotta a kapcsolatot párizsi német művészekkel és az ott élő német műkereskedőkkel, akik rendszeres látogatói voltak a Montparnasse legendás kávézójának a Café du Dôme-nak. Justin itt kötött barátságot Kahnweilerrel, aki Picasso galeristája volt. A Thannhauser család, beleértve Siegfried Rosengartot (1894-1985) rajongott Picasso művészetéért és talán ez volt az egyik magyarázata, hogy a művész első retrospektív kiállítását éppen Münchenben rendezték. A másik magyarázat szerint az ok Kahnweiler „keleti politikájában” rejlett, aki Picasso kiállítását az első lépcsőnek tekintette ahhoz, hogy gyűjtőket és piacot szerezzen Németországban. A kiállítás 1913 februárjában nyílt meg, s hetvenhat festményt és harmincnyolc akvarellt, rajzot, pasztellt mutatott be az 1911-1912-es termékből.

Időközben Thannhauser Amerikában is fellépett, mint az avantgarde németországi képviselője. A new yorki *Armory Show* (1912) kiállításán tizenkilenc műtárgyat mutatott be, többek között Vlaminck, Slevogt és Hodler képeit.

Az első világháború kitörése (1914) összezilálta a már jól kiépített nemzetközi kiállítási rendszert, Thannhauser személyes kapcsolatait, amelyek a párizsi műkereskedőkhez fűzték, szüneteltek. De az ellenséges érzelmek ellenére is igyekezett a

Franz Marc

A sárga tehén, 1911, olaj vászon, Solomon Guggenheim Museum, New York



galériát életben tartani. A háború alatti években a Modern Galéria úgy lépett fel, mint egy kulturális intézmény, amely igyekezett azoknak is bemutatni a kortárs műalkotásokat, akiknek nem volt vásárlási szándékuk. A háború után, mint az a többi müncheni műkereskedéssel is történt, az üzlet egyre inkább családi vállalkozássá vált. Justin, aki művészettörténetet tanult az egyetemen, egyre inkább átvette az üzletet, és unokaöccsével S. Rosengarttal létrehoztak egy leányvállalatot Luzernben, ahol az egyre fontosabbá váló amerikai ügyfeleket szolgálták ki. 1928-ban Rosengart átvette az üzletet, amely 1937-ig „Galerie Rosengart” néven működött. A müncheni Thannhauser Galeria az 1920-as években még több érdekes kiállítás színhelye volt, 1922-ben egy második Picasso kiállítást is láthatott a közönség, amely néhány kubista kép mellett a klasszicizáló korszakát mutatta be. A német művészek közül többek között kiállították Slevogt, Hans von Marées és a háborúban elesett Weisberger műveit. 1926-ban Justin Thannhauser, a közben egyre izgalmasabb művészeti metropoliszban, Berlinben is létrehozott egy kiállítást, amelyen 263 művet mutatott be, a barbizoniaktól az impresszionistákon át a kubistákig. Majd ezt követte egy második kiállítás 1927-ben, s a siker nyomán üzletet nyitott Berlinben. Eközben Münchenben egyre rosszabb lett a helyzet, az antiszemita heckkampányok miatt csökkent az érdeklődés a modern művészet iránt. Feltételezhető azonban az is, hogy Justin jobbnak látta az egyre erősödő konkurencia nyomása elől Berlinbe menni, ahol Paul Cassirer, a legjelentősebb műkereskedő halála után nagyobb lehetőséget látott a modern és avantgarde művészet eladására. A müncheni galéria 1929-ben zárt be. 1934-től Heinrich Thannhauser nem jelent meg többé Münchenben, Feldafingba költözött a Starnbergi tó mellé. 1935 novemberében halt meg Luzernben, de nem útban Svájc felé, és nem is a határország atrocitása következtében, ahogy azt régebbi irodalom állítja. Mindenesetre, hogy már tartott az üldöztetéstől, bizonyítja az a tény, hogy eladta a házáat, és nem hivatalosan Svájcba költözött. Berlinben Justin Thannhauser egy ideig a müncheni hagyományokat folytatta, elegáns galériájában a kiállítások színvonala olykor még a múzeumokét is meghaladta. 1928-ban kiállítása volt Claude Monet-nak és Gauguinnek, 1930-ban pedig Matisse-nak. 1933-tól Párizsban és Buenos Aires-ben szervezett kiállításokat, majd 1937-től végleg Párizsba költözött, ahol „kivárta az eseményeket” és a németek franciaországi inváziója elől végül az Egyesült Államokba menekült. A Thannhauser Gyűjtemény nagyobb részét a német megszálló csapatok Párizsban „lefoglalták”, a háború után néhány műalkotás előkerült ugyan, de a legnagyobb része soha nem bukkant fel többé.

Szikra Ágnes

Művészet a Dunán

Madeleine és Zoltán Kemény; Egy művészpár. Karel van Stuijvenberg gyűjteménye

☛ Danubiana, Meulensteen Art Museum, Čunovo
☛ 2008. március 15 – június 10.

☛ Városi Művészeti Múzeum, Győr
☛ 2008. szeptember 5 – november 2.

„What is water,
That pours silver,
And can hold the sky?”*

Danubiana Meulensteen Művészeti Múzeum, Dunacsúny (Čunovo). Milyen közel van – térben, időben, és az időben visszafelé –, mégis milyen messze Magyarországtól. A Pozsony szomszédságában, szinte három ország határán, különböző kultúrák kereszteződésében álló múzeum funkcionális, kiállítótérnek megálmodott és -épült architektúrája éppen az az épülettípus, ami annyira hiányzik Budapestről és az országból.

Az ezredfordulón sorra nyíltak Európa-szerte az új modern múzeumok (például Berlinben, Bilbaóban, Londonban, Párizsban, Klosterneuburgban). Némelyik ekkor épült – gyűjtemény befogadására, bemutatására tervezett – új kiállítótér (mint például az ausztriai Essl Múzeum Klosterneuburgban), de előfordult, hogy egy már meglévő, arra alkalmas épületet alakítottak át múzeummá (lásd a londoni Tate Modern erőműből átlényegített hatalmas tereit). A szintén 2000-re felépülő Danubiana létrejöttét személyes indíttatásnak és szerencsés találkozásoknak köszönheti.

* Részlet Hilda Conkling *Water* című verséből.

Danubiana Meulensteen Művészeti Múzeum, Dunacsúny (Čunovo)
<http://www.flickr.com/photos/kreativa/1213524214/sizes/l/>



Az ötlet és a lelkesedés VINCENT POLAKOVIČTÓL, a múzeum első – maig helyén lévő – igazgatójától származik, az anyagi feltételeket GERARD H. MEULENSTEEN, holland műgyűjtő és műpártoló biztosította. Az épület terveit Vincent Polakovič és PETER POLLÁG festőművész víziója alapján PETER ŽALMAN készítette el.

A mesterséges félszigeten, széles Duna-ágak között álló, gályára, úszó hajótestre emlékeztető múzeum emberléptékű. Alsó szintjének nagyobb kiállítóterét íves üvegfal határolja – és egyben köti össze a természettel, a pár méterre hömpölygő folyó látványával. A terem nagy része belátható a két szint egységét megteremtő rámpáról, ami innen vezet fel a tagolt emeleti térbe. Az üvegfalon és a plafon alatti ablakosoron keresztül, valamint felső fénycsatornákból is esik természetes fény a belső terekbe. A tágas, galériázott terem mellett az alsó szinten kapott még helyet egy audiovizuális szoba, egy előadóterem, a múzeum-shop és egy Duna-parti szabadtéri részzel kibővített kávézó. A hatalmas üvegfelületeken túl ez a külső tér, valamint az épület körül elhelyezett szobrok – többek közt Magdalena Abakanowicz, Karel Appel, Niki de Saint-Phalle, Jozef Jankovič, Körösi Tamás egy-egy munkája – is hidat feszítenek művészet és természet közé. Ritkaság ez a harmónia: a múzeumból kilépve is esztétikus látvány tárul a látogató elé.

A remek architektúra mellett színvonalas kiállítási program jellemzi a „folyón álló” múzeumot. A felhozatal a világon bárhol megállná a helyét, mégis egyensúlyt teremt a lokális illetve a környező országok művészete és az erős nemzetközi anyag prezentálása között.

2008. március közepétől június 10-ig a magyar származású, Párizsban, majd Zürichben élő és alkotó művészpár, KEMÉNY ZOLTÁN és KEMÉNY-SZEMERE LENKE MADEMOISELLE alkotásai voltak láthatóak a falak közt. A művek KAREL VAN STUIJVENBERG holland műgyűjtő – alapvetően a CoBrA csoport tagjainak munkáiból felépülő – kollekciónak darabjai.

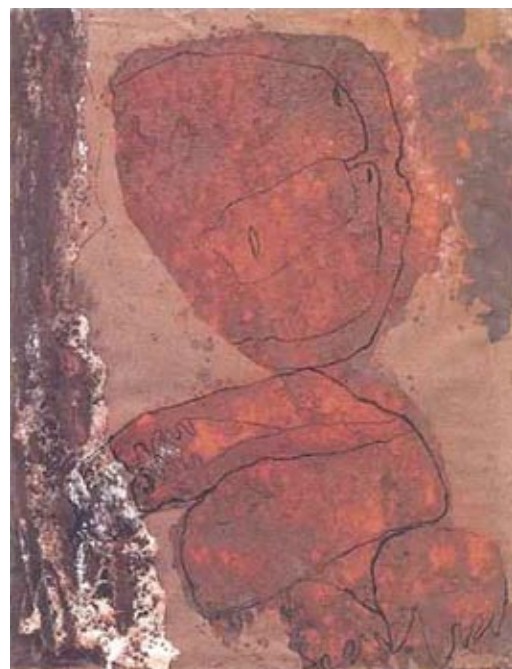
A házaspár mindkét tagja festőként kezdte képzőművészeti pályáját. SZEMERE MADELEINE már tizenkilenc évesen csoportos, majd két évvel később negyedmagával újabb kiállításon vesz részt a budapesti Ernst Múzeumban. Kezdeti gyors szakmai és anyagi sikerei a húszas évek általános szegénységében hamar szertefosznak. Megélhetési lehetőséget keresve Párizsba emigrál, ahol divatlapok alkalmazták, rajzolóként. Abahagyja a festést, majd évekkel később újakezdi: expresszív, figuratív, a primitív művészettel, vagy Dubuffet festészetével is rokonítható képeinek – mégis – egyéni világát a negyvenes-ötvenes években teremt meg. Párizsban találkozik is Jean Dubuffet-vel, aki bátorítja, támogatja, alkotásra készíti; meghívást kap továbbá az Art Brut művészeivel, majd a CoBrA csoporttal közös kiállításra. Az Art Brut és a CoBrA szellemisége mellett nagy hatással volt rá egy zürichi hímezőműhelyben tett látogatása: a sokszor szinte az egész képet kitöltő – vagy még inkább: a kép határai közé szorított – görnyedő, torzult testű nőalakjait az itt dolgozó, monoton munkájukat végző nők ihlették. A hímezés mint téma, vagy mint a kép jellegét meghatározó, ornamentika-szerű, de a művel szerves egységet képező rajzolat időről-időre visszatér munkáin. A prehistorikus Vénuszokra, tömzsi őszanya-kőszobrokra emlékeztető nőalakok és a köréjük záruló világ többnyire meleg színekben: vörösekben, okkersárgákban, földszínekben jelenik meg. A tragikusan deformált, összetört figurák drámaiságát e színvilág, illetve olykor maga az anygyermek motívum ellentételezi – ha tetszik: oldja fel.

Az erdélyi születésű, asztalossegédként belsőépítészetet, majd a budapesti Képzőművészeti Főiskolán Vaszary János növendékeként festészetet tanuló KEMÉNY ZOLTÁN 1930-ban Párizsba költözik, ahol különféle munkákból, majd hosszú évekig az *Annabelle* című magazin illusztrátoraként keresi meg kenyerét – és bő tíz évre szintén feladja a festészetet. Itt találkozik Szemere Madeleine-nel, akit később feleségül vesz. Évekig együtt dolgoznak a magazinnál, amely fontos szerepet játszik majd életükben: a lap tulajdonosainak segítségével menekülnek 1942-ben Svájcba, ahol Zürichben telepednek le, végleg.

Kemény Zoltánt már korai expresszív olajképeinek alkotása idején is foglalkoztatják a felületben rejlő lehetőségek: különböző anyagokat (kavics, homok, gyöngy)



Kemény Zoltán
Lázadás a látómezőn, 1964, réz, 105 x 105 cm



Madeleine Kemény
Mosónő I., 1950, 63 x 48,5 cm

használ fel munkáin. A párizsi évek „hallgatása” után Zürichben újra festeni kezd, itt nyílik első egyéni kiállítása is. Később további anyagokat, például gipszet, üveget, kötélrögzítőket épít képeibe, amelyek ekkor már inkább dombormű-szerű kollázsok. Agyagból, fából, fémből, gipszből, illetve ezek kombinálásával nem csak a törzsi művészetet, barlangrajzokat, gyerekrajzokat idéző festett kollázs-domborműveket, de szobrokat is alkot. Végül megtalálja azt az anyagot, amelyben invenciózusan, igazán ki tudja fejezni magát: az ötvenes évek közepétől szinte kizárólag fém-reliefeket készít, melyekben egyesíti a kézművesség, a festészet, az építészet terén szerzett tudását. Bár Kemény Zoltánra nagy hatással volt a – már gyerekkorában, Aradon megismert – naiv művészet, a népművészet, a faragott fabútorok és hímezések

1 *Contemporary Russian Art*. Danubiana Meulenstein Art Museum, Pozsony / Dunacsúny, 2008. június 15 – augusztus 31.

mintái, e múltból is merítő művek organikus formáikkal mégis időtlen, újszerű alkotások. A sokrétű érdeklődésből, tanulásból, a különböző kultúrák megismeréséből, majd a festészet, a művészet elutasításából (párizsi évek) és a zürichi elszigeteltségből, az újrakezdésből fakadó eredetiség mutatkozik meg új munkáin. Saját korának szellemiségében jól elhelyezhető, egyszersmind autonóm művészet születik. A hullámzó, máskor tüskés, dinamikus felületű nyers és megdolgozott fémlapokból, drótokból, vagy akár szögekből, csavarokból felépülő, többnyire festett felületű fém-dombormű-képek hatásához a fény-árnyék játékok is hozzájárulnak. Elhagyja az olajképeire oly jellemző élénk, gazdag színvilágot, művei azonban mit sem veszítenek erejükből, sőt. Mikroszkóp alatt láttatott világot: növény levelét, fa kérgét, vagy akár emberi sejteket, ismeretlen város dombortérképét, réz-tenger hullámain, gomba lemezkéit, gépek fogaskerekeit, kettétört-patintott kristály nagyvonalú törvénynek engedelmessé szerkezetét sejtjük az izgalmas formák mögött. Fémdomborműveiből rendezett svájci tárlata hozza meg az első elismeréseket. Felesége ekkortájt, szűk tizenöt év alkotás után ismét felhagy a festéssel, életét férje támogatásának szenteli. Európa számos városában és New Yorkban, illetve most Dunacsúnyban is bemutatásra kerültek ezek a mindenki másétól jól megkülönböztethető hangon megszólaló, organikus fém-kompozíciók, melyekhez a művész – a kiállításon szintén megtekinthető – érzékenyen, bátran álmodó, de pontos (terv)rajzokat készített. A nemzetközi sikerek a magát mindvégig festőnek tartó művésznek nagyméretű plasztika megrendeléseket hoznak: ezután készíti középület-díszítő műveit – többek közt egy domborművet a St. Galleni egyetem számára, illetve a frankfurti Városi Színház előcsarnokában helyet kapó hatalmas fémszobrot. Halála előtt egy évvel, 1964-ben megnyeri a Velencei Biennále szobrászati nagydíját.

A magyar származású, de Magyarországon kevésbé ismert művészpár alkotásaiból rendezett kiállítás a győri Városi Művészeti Múzeumban lesz látható 2008. szeptember-októberében, a Danubianában pedig kortárs orosz művészek tárlata¹ követi azt. Az ötven művész kétszáznál több munkáját bemutató, augusztus végéig nyitva tartó kiállítás létrejöttében a Danubiana atmoszférájának kulcsfontosságú szerepe volt: az orosz kulturális miniszter 2002-es szlovákiai hivatalos útja során beleszeretett az épületbe – ekkor született meg az itt megrendezendő kortárs orosz kiállítás gondolata.

A keleti tradíció szerint a víz kiegyensúlyozza, táplálja, felvirágoztatja az életnek azt a területét, ahova kerül, ahová eljut(atják). A Danubiana esetében – úgy tűnik – életre kel ez a hagyomány.

Máthé Andrea

Mon Saint Victoire és más egyéb felülrajzolások

Kelemen Károly retrospektív kiállítása

➔ Városi Képtár, Győr

📅 2008. május 24 – július 27.

„Az eltörölhetőség vagy a visszafordíthatóság lényegi részét képezi a szabad cselekedetnek. Annyiban vagyunk szabadok, amennyiben ki vagyunk téve annak, hogy elárulhatjuk saját magunkat, és ebben az árulásban saját üdvünket lássuk. Ez az, ami igazán tragikus sorsunkban” – írja Gabriel Marcel *A teremtő hűség* című, általános ontológiai kérdésekkel foglalkozó írásában,¹ amely azonban – mutatis mutandis – a művészethez és a műalkotásokhoz való jelenkori hozzáállásunkra, pontosabban hozzáférhetőségünkre is érvényesíthető. A művészettörténet ezt a folyamatot és eredményét röviden a kisajátítás/appropriáció terminussal írja le, s mint minden névadás, ez is egyszerűsít, még inkább az egyértelműsítésre tesz kísérletet, mintegy lemondva a jelenség összetettségének felmutatásáról. Holott az appropriáció során a művészettörténet kanonizált ikonjainak a művészek általi újraértelmezése éppen az összetettség és a variációs lehetőségek, a még meg nem jelenítették, a felszínre nem hozottak feltárására tesz kísérletet, miközben a jelenvalónak a múltbelihez képest történt elmozdulásaira figyel(meztet).

Kelemen Károly gondolkodás- és alkotásmódját az 1970-es évek második felétől foglalkoztatja az ismert képzőművészeti alkotások átírásának, felülírásának, felülrajzolásának, -festésének kérdésköre, a Veii Apollóntól kezdve a Chardin csendéleteken, Cézanne-on, Picassón, Duchamp-on, Beuyson, Kassákon át Lempickáig és még tovább, egészen önmagáig; hiszen ezekkel a felülíró gesztusokkal jut el önmaga alkotói valójához, pontosabban: folyamatosan

¹ Gabriel Marcel *A teremtő hűség* in uő *A misztérium bölcsellete* Vigilia, Budapest, 2007., ford.: Bende József 143. o.

Kelemen Károly
Casanova, 1978



újrateremti alkotói énjét, műalkotásainak világát pedig újabb és újabb kimozdulásokra, értelmezési mezjük szélesítésére készíti. Műveire azért is használom a felülrajzolás kifejezést, mert az appropriáció érezhetően valamifajta arroganciát tartalmaz, mintha a művész egyfajta erőszakkal, bekebelezési vágygal fordulna elődeihez. Ez azért nem ilyen egyszerű: valójában iszonyatosan (iszonytatóan) nehéz akár csak hozzáérni is ahhoz, amit szeretettel övezünk. A régi mester vagy egy másik alkotó művének újrateremtése kifejezi az iránta való vonzódást, világának otthonossá alakítása egyben a tisztelet jele is – mindezt törlésekkel, átfestésekkel, rávetítésekkel, torzításokkal átalakítani valóságos ön- és műmegsemmisítő mozdulatok sora. Kelemen Károly maga is bevallja, hogy az első kiradírozásos képén – *Beuys fajtogatása* (1980) – a törléseket csukott szemmel, alig merészkedve tette meg. Maga ez az alkotói magatartás és a folyamat nehézsége is jelzi a művészettörténeti kánonok kimozdításának problematikuságát.

Befogadóként azonban természetesen elsősorban a létrejött műre figyelünk: mi az, amire lényegiségével rámutat, aminek igazságát fel akarja tárni – és ekkor az alkotói szándék akarva akaratlanul, de háttérbe kell, hogy szoruljon. Mi az, amiről Kelemen Károly alkotásai beszélnek? Hogyan tudnak megszólítani minket?

A törlésnek több technikáját is alkalmazza, ezek közt az egyik a tökéletesen megrajzolt grafitfelületek radírozásaival olyan felületet létrehozása, amely úgy mutatkozik, mintha foncsor-sérült, beporosodott tükörbe tekintenénk. Ezzel az idő- és térbeliséget többszörös mozgásba hozza: a bizonytalan jelenen áttűnik a múlt egy-egy kiválasztott fragmentuma, egyik sem látszik már/még tisztán, ugyanakkor lesz egy mélysége is a felidőzésnek, mely mintegy a képbe lépésre hív, egyre távolabbi, rétegenként áttűnő hagyományok felderítésére. Ezzel a képek játékra szólítanak, a felismerés, a megtalálás, a művel szorosan együttműködő elidőzésre, ami persze a felismerés heuréka-élményét is implikálja. Egy másik technika az eltüntetési előtűnés, amely például a trikolórossá tett Veii Apollón hivatkozott kék-piros átfestése, mintegy az egész Európa-centrikus gondolkodást kérdőre vonva, ugyanakkor – 1984-ben – a festői ars poetica kifejeződésének is tekinthető. Mindezek mellett nem szabad megfeledkezni arról, hogy amikor a téma és a szándék úgy kívánja, Kelemen Károly a festészet nyelvén milyen tökéletességig kidolgozott, bravúrosan plasztikus felületeket tud létrehozni, mint ahogy ezt teszi például a *Brown Sugar Pieta* című festményen is.

Kelemen Károly alkotásainak egyébként is erős oldaluk az – ennek az archaikus kori Apollónnak a mosolyával is leírható – irónia, ami határozottan ellenszegül a tragikus színezetű, romantikus hozzáállásnak. Nem a schopenhaueri ironikus stádiumról van szó, amelyben az én a világgal szemben érzett szomorú tehetetlenségében lép át iróniába, hanem egy világra reagáló, újra megtalált, talányosan fintoros mosolyról, amelyben a lírai dominál a tragikus felett. Ezt a líraiságot leginkább az 1978-ban készült ezüstszelatin fotókópia sorozat sugallja. A rávetítések, fordítások, fényjátékok festőien árnyalt világot teremtenek, ami ugyanakkor nem nélkülözi a vadságot, s az olykor borzongató, meghökkentő hatást sem. Méltán emelkedik ki a sorozat az eddigi életműből, közülük különösen a *Pillangó* című, de *Le Chien Andalou*, a *Pygmalion sapkája* vagy a *Casanova* is. Másfajta – kesernyés – iróniát képvisel a talányos *Szarvas* (1999, 2000, 2008) című radírozott grafika, amely egy vonalzóval felszarvazott Heidegger portré, magában foglalva mind a német filozófus, mind a huszadik század kegyetlen ellentmondásosságát. A *Schoolgirl good in geometry* maróan éles iróniával világít rá egy egész korszak visszásságára, fejreállítására és ellehetetlenedésére.

Nem csupán egy-egy művön, de rejtett módon az egész Kelemen-életművön áttűnik az az irónia, amely magának az alkotónak a világhoz való viszonyát is jelzi. Mindezt – az indirekt, sajátosan kialakított festői nyelven túl – a képeken megjelenő játékmackó/teddy bear-alak jelzi egyértelműen. Ez a figura hol rejtőzködik a képen, hol pedig harsány színeivel, vagy részleges színezettségével, jellegzetes, semmibe meredő tekintetével, tüntető(en látható) oda-nem-illésével hozza zavarba a befogadót. Ez az oda-nem-illés mégis szükséges ottlét, mert egy egész világhelyzetre, illetve az ember világba illeszkedésének

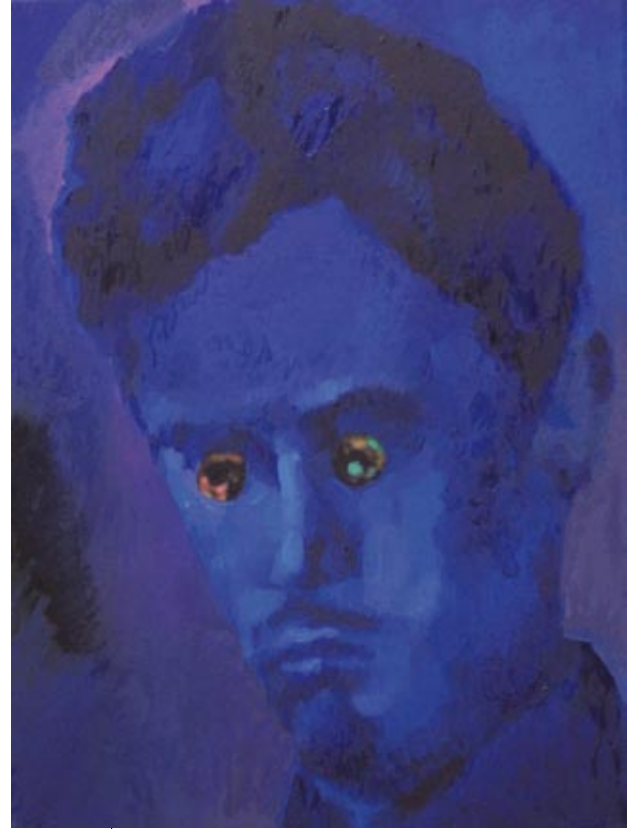


Kelemen Károly
A Veii Apollón, trikolórbán, 1984

nehézségeire, létének és önmaga korlátainak nehezékeire irányítja a figyelmet: ez a teddy már odáig sem jut el, hogy rá tudjon ismerni vagy kérdezni arra a (képi és tágabb) világra, amelynek, fogalma sincs, hogy hogyan, de részévé vált. Számunkra – ha jobban belegondolunk – ez is egyfajta tükörként működhet: fel tudjuk-e tenni a létünkre vonatkozó lényeges kérdéseket: kik vagyunk? Honnan jöttünk? Hová megyünk? Vagy csak nézünk a semmibe, mint teddy-maci? Mindezek kultúránk egyre égetőbb kérdései is, amint ezt a színesre festett bronzplasztikaként megjelenő mackópáros is jelzi címével: *Pinkerton és Cso-cso-szán*, amely a különböző kulturális és

művészeti tradíciókra többszörösen, a problémákra szinte spirális egymásba fonódással rákérdező alkotás.

A törlésekhez sorolható technikának tekinthető még az 'emlékeztető' újraalkotás, a transzformációk – az eredeti festményhez képest kiegészítések idegen anyaggal, színek átváltoztatása, részletszerű utalások – alkalmazása. Teoretikusan a protézisképek is szorosan ezekhez a világgállapokra vonatkozó kérdésekhez kapcsolhatóak: kiegészítés, kiegészülés valami idegenszerűvel, láthatóan elütővel, oda-nem-illővel: a preparált szemek a személytelen, behatoló (meg)figyelés szimbólumaként ugyanakkor – a teddykhez hasonlóan – infantilis esetlenséggel néznek szembe a befogadóval, valahogy mégis arcot imitálva az arctalannak. Valaki vagy valami (vissza)néz a nézőre: nem csak mi kérdezzünk, a világ (vagy valami teljességgel idegen) is faggat bennünket – erre a kínos kölcsönösségre, a rejtőzködés lehetetlenségére irányítja figyelmünket. Itt is megtalálhatjuk a képek plasztika-variációját: a *Forradalmak bonsai köve* című, kis posztamensen álló utcaköre preparált két szem a legszelesebbre tágítja értelmezési horizontunkat történelmünk és jelenünk, és egyáltalán a történelemhez és közösségi múltunkhoz való viszonyulásunkra vonatkozóan. Kelemen Károly eddigi életművében két, 1995-ben készült táblakép nagyságú festmény különösen kiemelkedik sűrítettségével, jelentéstelítettségével, mintegy összefoglalóként is megjelenítve az alkotói attribútumokat és specifikumokat. Az *Absence* című olajfestmény Picasso *Avignoni kisasszonyok* című képét saját vonalvezetésével rajzolja, festi felül szürke-fekete-fehér árnyalatban, a képbe rejtett mackóval, a címben jelölt *Hiány* pedig a figurák fejének üresen hagyott helyeire utal. A képről hiányzó négy fej külön-külön a hiány-képet körülvevő négy kis képként színesben van megfestve. (Az egymáshoz illesztés 2008-ban, éppen a győri kiállításon valósult meg.) A hiány és betöltés, illetve betölthetlenség paradoxona, a színek oppozíciója, a formák még keményebbé alakítása, a hagyománnyal és a művészi öndefinícióval ironizáló attitűd teszi karakteressé a festményt. A *Mon Saint Victoire* már címében szójátékra utal, az eredeti francia hegy szót az 'enyém'-re cserélve. A kiszürkített, jellegzetesen Cézanne-i Monte Saint Victoire vonalai a háttér-



Kelemen Károly
Vérfarkas, 2008

Kelemen Károly
Absence, 1995



ben látszanak, előtérben hatalmasnak látszó, színes mackó, félig szürke, félig színes piramis alakú homokbuckával játszik. Teátrális jelenet, amely a középkori ablakokon átlátszó tájfestészet hagyományát ugyanúgy idézi, ahogy a XIX. századi festészet útkeresését és mindezek túlhaladottságát is.

A legutóbb keletkezett vásznon megjelenő printek, illetve a printek és preparációk variációi újabb ösvényt látszanak kirajzolni az életműben. A digitálisan megjelenített és behálózott szakrális maszk, vagy az ikonnak tekintett daguerrotip Petőfi-portré erős színekkel és kiegészítésekkel megvalósított játékos sokszorosítása (*Vérfarkas, Petőfi-ikrek*) azonban tovább folytatja a múlt újraértelmezhetőségének kísérleteit.

Kelemen Károly alkotásaiban látszólagos az inkoherenca, hiszen festészeti témáinak és felületeinek változatosságában, sokszínűségében, a teremtő hűségben és következetességben észlelhető és látható a folytonosság. Alkotásain az a szabad cselekedet tűnik át, amely az eltörölhetőséget és a visszafordíthatóságot is az alkotás lényegi részének tekinti, olyan belső útnak, amely során kiteszi magát a hagyományok és az elődök kérdéseinek, és kész arra, hogy egy-egy adott pillanatban immanens szabadsága alapján adja meg azt a választ, amely a következő pillanatban akár ellentétébe is fordulhat.

Fenyvesi Áron

A konceptualitásba mártott ecset

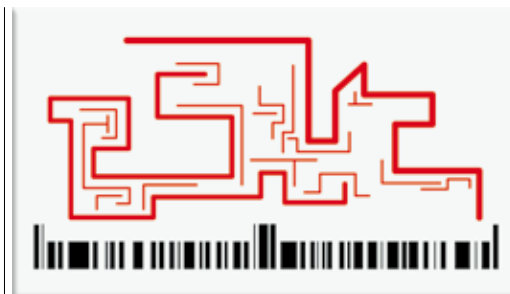
Albert Ádám: decoder

➔ Nextart Galéria, Budapest
 📅 2008. június 27 – július 18.

ALBERT ÁDÁM a jelentés analitikus mérnökének pozícióját foglalja el a decoder címet viselő egyéni kiállításán a NextArt Galériában. Már korábbi művei is – melyek a művészetet bemutató intézményrendszer határán, s még inkább azon kívül léptek működésbe – egy olyan konceptuális alkotásmódról árulkodtak, ami során a művész, miközben maga is művészetet hoz létre, arra a folyamatra reflektál, melynek során a mű nemcsak tárgyként, hanem mint a „művészet” jelentésének absztrakt hordozójaként van jelen. Ezen kodifikációs folyamatra hivatkozik az analóg és a digitális jelátvitel eszköztárának felvonultatása, amit Albert Ádám már ezt megelőzően is előszeretettel jelenített meg művein, igaz nem ilyen direkt és koncentrált módon, mint ebben az esetben.

A laboratóriumi street-artként is értelmezhető zománctáblák egy tárgy művészetként való bemutatására vonatkozó kérdést tesznek fel: a mű helye, institutionális pozícionáltsága miként befolyásolja a befogadó kondicionált látását? Mi különböztet meg két formát egymástól – a művészetet a nem művészettől – akkor, ha ugyanaz a hordozófelülete és ugyanabba a szövetbe (utca, botanikus kert, galéria, stb.) ágyazódik be? A művészet, mint jel képes-e egy önmagán túl levő jelentés felé mutatni?*

Albert Ádám
 decoder, kiállítás-részlet, 2008 ■ fotó: Rosta József



Albert Ádám
 inner structures I., zománc, vaslemez, 40x70 cm, 2008
 fotó: Rosta József

A művész most még ennél is tovább ment: a művészet absztrakt kódrendszerének mediatizálhatóságára kérdez rá. Műveinek alkotóelemeivé, építőköveiké olyan piktoagramokat választott, melyek a művészet jelentésátadási potenciálját vizsgálják. Tipográfiai affinitásáról is tanúskodó képei amellet, hogy egy vizuális vázrendszer alapjait is képzik, tájékozódási pontokat jelölnek ki a befogadó számára a jelentésgenerálás mechanizmusában: kimeneteket, bemeneteket. A művészet Albert Ádám kiállítása alapján egy olyan retinális gépezetként is elképzelhetővé válik, amelynek lecsupaszított vizuális automatizmusai lépnek működésbe a galéria terében. A művész az alkalmazott technikától, vagy technológiától függetlenül olyan letisztított csatornákat használ a munkáiban, amelyekben alig, vagy egyáltalán nem található fölösleges,

* Ld.: Hornyik Sándor: *Nedves anyag*. Balkon, 2007/9., 27-30.





Albert Ádám
back, 2008, zománc, vaslemez, 40 × 70 cm
fotó: Rosta József



Albert Ádám
decoder III., 2008, installáció, MDF, vas, fa, 43 × 43 × 33 cm
fotó: Rosta József

zavaró elem. Nincs interferencia – még a hiba is a gépezetbe van komponálva: lásd a számítógépes alkalmazások parancsait és üzeneteit a festményeken. A jelentés átadás-átvétel tiszta mechanizmusai pulzálnak a minimalizmussal és a monokromitással átítatott művekben. Albert Ádám a kiállításra létrehozott desztillált konstrukcióit a decoder „brand”-jelével látta el. Vonalvezetése a „branding”-típusú vizuális jelentéstöbblet szempontjából is átgondolt (bár mintha megnyitna egy az 1950-es évek amerikai vizuális kultúrájára is emlékeztető tipográfiai asszociációs mezőt is). A grafika érzéki tartománya így néhol utat tör magának a logikai konstrukció hálószerkezete között, mégsem kerül igazán túlsúlyba a vonalak dekorativitása. A kiállított formák olyan adó-vevő berendezések mimikrijét öltik magukra, amik a jelentésközvetítés mechanizmusaira mutatnak rá. A kvázi-tárgyak jel-tömbökként funkcionálnak a térben: azt a folyamatot hivatottak kiemelni, melynek során egy jel áthalad az említett ontológiai masinérián, és végül egy közös megfejtőkulcs révén jelentéssé, testté válik. A jel kimenete és bemenete egy közös kódolási mechanizmus meglétét feltételezi, amit a művész elemez műveiben. A dekódolt gondolkodás stációi ily módon vizuálisan is benne foglaltatnak a kiállított képekben. Albert Ádám alkotásai azonban nem csak vázak és szikár konceptuális konstrukciók. A minimalizmuson edzett befogadó szemének pontosságuk retinális élvezetet is ígér, mintha konceptualitásba mártott ecsettel készültek volna.

Szabó-Székely Ármin

Áthallás – átlátás

Crosstalk Video Art Festival

📍 **Gödör park, Budapest**
📅 **2008. június 25–29.**

„A videóval való foglalkozásom egyik indítéka egy intim és kötetlen kifejezőmód lehetősége volt. Hiszek egy, a technológiai mítosztól mentes *otthonvideóban*, amelyben az ember teljesen szabadon, érzelmeitől és ambícióitól vezetve képeket, szövegeket és zenét kapcsol össze egymásba. Az ilyen intim felhasználásban a jeleknek egyfajta lázadása megy végbe oly módon, hogy a radikális hozzárendelés révén a képek és a szavak világa egymásba csúszik és összegabalyodik.”

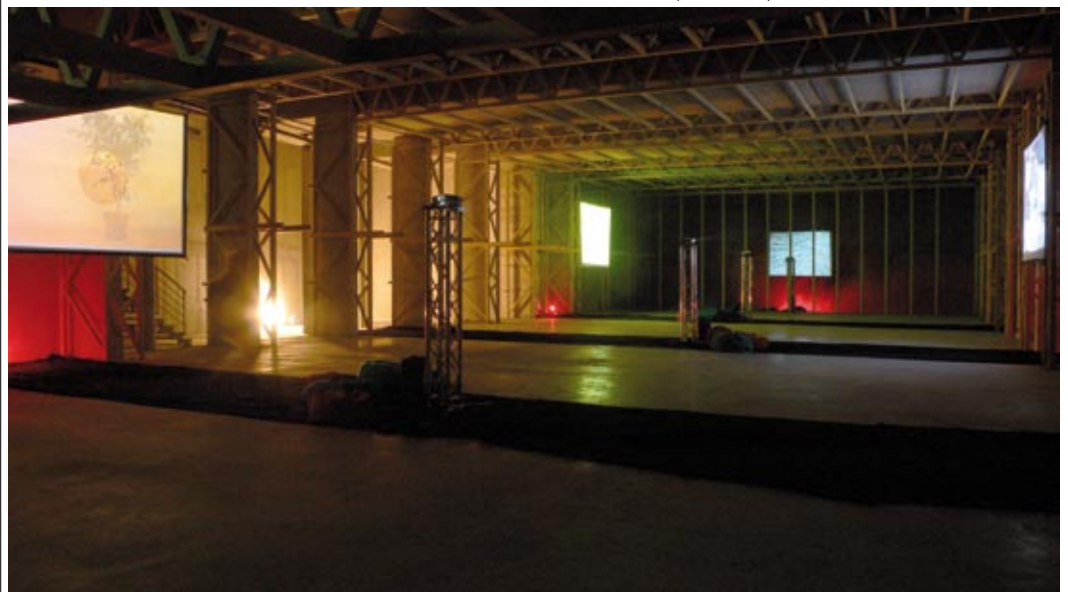
(Bódy Gábor)

A *crosstalk* egy elektronikai szakkifejezés, amelyet abban az esetben használunk, ha az egyik átviteli eszköz (mondjuk telefon vagy televízió) által sugárzott jel megzavarja egy másik áramkörét, s így megjelenve abban, nem kívánt áthallást hoz létre. Ilyenkor az idegen jel olyan új információként jelenik meg az általunk addig feldolgozott információk között, amit vagy nem tudunk, vagy ha tudnánk, akkor sem akarunk értelmezni: letesszük a telefont, kikapcsoljuk a tévét. Az ok egyértelmű: ebben a két esetben csak a biztonságos (mindegy, hogy egy, vagy kétoldalú) kommunikáció a cél, minden az információáramlás megszokott menetén módosító tényező zavarólag hat.

A művészeti vagy éppen kulturális cserefolyamatoknál azonban a befogadói attitűd merőben más, összehasonlíthatatlanul nyitottabb, nagyobb az igénye a szabadságra, hajlandósága az agymunkára. Ezért a művészeti terekben az áthallás, az új, oda nem illő jel (akár vendégszöveg, vendégkép, idézet, reflexió, stb. vagy egyszerű provokáció) igazi katalizátor, asszociációk, gondolatok, eszmecserék sorát indíthatja el, fenntartja a befogadó éberségét, a *veszélyes kommunikációt*.¹

A videóművészet mint jelenség már önmagában véve áthallás, hiszen, valamikor a hatvanas évek közepén új, művészeti funkcióval gazdagította az addigi adatrögzítő eszköz szerepkörét. Sőt, manapság már olyan zavarossá vált az adás, hogy szinte felismerhetetlen az áthallások sűrűjében, hogy mi is az eredendő

Crosstalk Video Art Festival, Gödör park, Budapest, 2008 ■ fotó: Claudia Martins



csatorna. Mi a videóművészet? Nyilvánvaló, hogy sem a rögzítés, sem a közvetítés technikai háttere nem hasonlít már az egykorira, sőt lassan már maga a *videó* fogalma is értelmét veszti. Művészeti identitása még esetlegesebb: meddig beszélhetünk videó-, és nem film- vagy képzőművészetről?

A műfaj egyik alapvető jellemzője, hogy mindenki számára elérhető művészeti forma. Nem igényel komoly anyagi befektetést és technikai apparátust a létrehozása, és, ami szintén nagyon fontos, a megtekintése sem. Ezek az alkotások nem multiplex mozikba, hanem otthoni tévéképernyőkre vagy monitorokra készülnek, a legközvetlenebb módon, a legkevesebb áttétellel jutnak el a befogadóhoz. (Persze mindez csak ott igaz, ahol adott a megfelelő közeg: az anyagi és technikai háttér.)

Az 1960-as évek első felének két – a kiállítóterekben is élenjáró – műfajteremtő úttörője Wolf Vostell és Nam June Paik, de velük párhuzamosan több más alkotó is felfedezte magának ekkora már az új médiumot. Rohamos elterjedését jól mutatja, hogy a hetvenes évekre már szakirodalma is van, 1976-ban megjelent az első széleskörű tájékoztatást adó könyv (*Video Art*). Tíz évvel később pedig már egész Nyugat-Európában rendszeres kiállításokkal megtámogatott népszerű kulturális csatornaként volt jelen. Itthon Bódy Gábor volt az, aki elsőként alkotott a műfajban (*Végtelen tükröződés*, 1975), de az ő nyitott és újító szemléletű megközelítésmódja inkább kivétel: a filmművészet mellett a videó csak másodlagos szerepet tudott betölteni, egyfajta menekülési útvonalként szolgált, így az ilyen típusú munkák elsősorban képzőművészek performanszainak és akcióinak rögzített változatát jelentették. 1977-ben már látható volt egy Peter Weibel által összeállított nemzetközi videóművészeti válogatás a Ganz Művelődési Házban, s a nyolcvanas évek közepére esett egy felfutó időszaka – nagyrészt a Balázs Béla Stúdió K Stúdiójának köszönhetően –, az itthon is virágzásnak indult műfajnak. Azonban az évtized végére, a kilencvenes évek elejére nem kis részben Bódy Gábor halála (1985), valamint a K feloszlása – és persze a technika háttér, illetve apparátus alapvető átalakulásai, változásai miatt

1 Ennek az értelmezésnek a mentén szerveződött a Műcsarnok hasonló című, Petrányi Zsolt által szervezett kiállítása is az ezredforduló környékén: *Áthallás / Crosstalk*. Műcsarnok, Budapest, 2001. aug. 1 – aug. 8. (Ld.: Szűcs Károly: *Áthallás. Petrányi Zsolttal, a kiállítás kurátorával beszélget* Szűcs Károly, Balkon, 2000/7,8., 22-25.)

2 www.crosstalk.hu

3 Az ebben válogatásban bemutatott munkák egy része nemrég látható volt a Ludwig Múzeumban is: *Minden mozi! Válogatás a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum film- és videógyűjteményéből*, Budapest, 2008. február 8 – 2008. március 30.



David Bestué & Marc Vives
Acciones en casa, 2005

http://www.obrasocialcajamadrid.es/Ficheros/CMA/ficheros/Gen06_premioAcciones.JPG

is – a hazai képzőművészeti életen belül eltolódnak a hangsúlyok a videóművészet kárára: egyre kisebb hangsúlyt kap, annak ellenére, hogy külföldön továbbra is széles körben népszerű, és művészeti értékeket létrehozó forma maradt.

Az utóbbi években meglehetősen kevés olyan fórum, esemény vagy kiállítás volt Magyarországon, ahol a nagyközönség betekintést kaphatott a nemzetközi és a hazai tendenciákról. Ezt a hiányt hivatott csökkenteni, ha nem is betölteni a június 25-29 között a Gödör általában használaton kívüli beton-hangárjában megtartott *Crosstalk Video Art Festival*.² A TÖRÖK ADRIEN által szervezett – és rendszeresnek tervezett – esemény, ha nem is idegen, de szokatlan jel a magyar vizuális kultúra csatornáján, áthallás (vagy inkább átlátás) egy máshol domináns adásból. Maguk a bemutatott anyagok (vagyis a videóművek) pedig igazi *crosstalkok*, szinte kivehetlenné teszik a videóművészet képét, formai, tartalmi és értelmezhetőségi sokféleségükkel.

Négy kategóriát alkotva csoportosították a videókat: *barcelona beat*, *videostuff*, *super fresh* és *anthology*. A *barcelona beat* az idei meghívott város, Barcelona és a vonzáskörzetében élő kortárs művészek munkáiból állt össze, de ez a közös pont inkább csak címke, egyedül MARÍA RUIDO *The inner memory*-járól (2002) mondható el, hogy elidegeníthetetlen tőle a spanyol identitás, hiszen Németországba emigrált, ott munkát vállaló spanyolok történetét közvetíti. A többi alkotás vagy értelmezhetetlen lokalizáció szempontjából, vagy éppen úgy rögzíthették volna máshol is, mint ahogy a szintén ebbe a szekcióba tartozó TERE RECARENS *ETC.*-jét (2002), amelyet Észtországban vettek fel.

A *videostuff* a nemzetközi videóművészeti szcéna 2001 és 2007 közötti alkotásaiból válogat, nyugat- és kelet-európai, valamint latin-amerikai országok művészeinek felvonultatásával. Ezeket a videókat végignézve egy olyan sokszínű műfaji válogatásra kapunk rálátást, amelyik végleg meggyőz minket arról, hogy milyen nehezen behatárolható területeket érint ez a művészeti forma, szinte alkotásokként más és más esztétikai- és befogadási-rendszert indukálva.

A *super fresh*, amely a Magyar Képzőművészeti Egyetemen 1993-ban létrejött Intermédia szak, valamint a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Video szakának hallgatói által készített munkáiból válogatott, a magyar videóművészet jelenlegi állapotáról adott pillanatképet. Hasonló céllal, de egy másik – közgyűjteményi – oldalról mérhettük fel a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum videóarchívumát is³ az *anthology*-n belül vetített művekkel (Bódy Gábor, Németh Hajnal, Sugár János, Komoróczy Tamás, Révész László László, Szirtes János, Nemes Csaba, valamint John Wood és Paul Harrison alkotásai).

A legfeltűnőbb a felvonultatott anyagok stílusbeli különbözősége. Egyes alkotások az abszolút absztrakt, verbálisan csak igen nagy erőfeszítés árán értelmezhető kategóriába sorolhatók: ilyen például PATRICIA DAUDER *Abstract Film II*-je (2005), amiben csupán egymásra rakódó szürke és fekete foltokat láthatunk,



Claudia Nunes

Rapsody of the absurde (Rapsódia do Absurdo), 2006



María Ruido

The inner memory, 2002

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ fákkal tarkított tájat kaleidoszkópszerű sokszorosításban megmutató *Szingli terrorja* (2004) vagy az *anthology*-ből kiemelkedő *Az egyetlen másik pont* (JOHN WOOD – PAUL HARRISON, 2005), ahol szürke falak és olyan hátköznapi tárgyak között, mint egy szekrény, dob, cserepes fa, bőrdöd vagy vödör, kis labdák függenek, pattognak vagy gurulnak. Ez utóbbi videó nem csak esztétikai megkomponáltságban, de a felvétel minőségében és a befogadás (meg)segítésének szándékával is kiválik a többi közül.⁴ De szintén az absztrakt kategóriába sorolhatjuk KOMORÓCZKY TAMÁS *Tádé* (*Turboreflex*, 2003) című munkáját, hiszen tizenöt percen keresztül különböző animációs díszekkel ellátott, folyamatosan érdektelen dolgokról beszélő embert figyelhetünk. Ezek az absztrakt alkotások (*Az egyetlen másik pont* kivételével) a képzőművészet formáit helyezik át egy másik médiumba, vagy éppen minden formát lebontani igyekeznek befogadói elviselhetlenségükkel, így nem tekintethők a videóművészet szerves, önazonos, identitás meghatározó műveinek. Ha egy kicsit tovább bővítjük a kört, és az elvont, vagyis nem narratív, hanem asszociatív képi

világ mögött már jelentéstartalmat is feltételezünk, akkor a bemutatott videók jelentős százaléka ebbe a kategóriába esik. Úgy tűnik, hogy a videóművészet alkotásainak fő korpuszát ezek teszik ki: tehát olyan művek, amelyek elsősorban vizuális asszociációk útján, több-kevesebb felismerhetőséggel kívánnak közölni valamit. Ez a tendencia nyilván a klasszikus filmes képközlés ellenszele, ahol a vetített képek konkrét információt hordoznak, s nagyon ritka, hogy más szinten kell megfejteni őket. Csakhogy ezt az asszociatív közlést a videóművek többsége leegyszerűsíti: vagy annyira általános dolgot közölnek, hogy nem érezzük igazi közlésnek és/vagy annyira súlykolják ezt a közlendőt, hogy a befogadás nem jelent kihívást (ami persze ettől még jelentheti a megfejtést). Jó példa erre QUIM TARRIDA *Granacasa* (2005), ahol négy percen keresztül egy military pólós, dögcedulás, fej nélküli férfi-felsőtestet látunk, ahogy két kézigránátra emlékeztető tárgyat ráz flamenco ritmusban. A közlendő igen széles körben, és éppen ezért csak távolról, bizonytalanul, elvont fogalmakkal értelmezhető (pl. a háború, mint az ember zenéje, csak szórakozás), de bőségesen elegendő időt kapunk arra, hogy végigpörgessük magunkban a gondolatainkat, hiszen a videóban tényleg nem történik semmi más. Ha az *Abstract Film II* a stíluskála egyik, a képzőművészet felőli végpontja, akkor a másik, a már említett *The inner memory* (ami inkább nevezhető dokumentum-filmnek, mint videóműnek), a filmművészet felőli. Érdekes azt összemérni, hogy az egyes alkotásokon mennyire érezhető a filmek, reklámok, videoklipek hatása, mikor következik a főcím és a stáblista akár egy öt perces alkotás végén is, mennyire törekednek a filmszerű hatásra kivitelezésben, minőségben, hangulatban, hiszen alapjaiban határozza meg a befogadói élményt, hogy tökéletesre élesített képet vagy éppen homevideo jellegű felvételt látunk. Természetesen az absztrakt-filmszerű skálával sem írható le a fesztivál kínálata, mert nem tudjuk elhelyezni benne például SANTIAGO VICH *Actions in Calvin Klein, Dom, Camperjét* (2006), vagy SUGÁR JÁNOS *Az analfabéta írógépét* (2001), amelyek egymás után fűzött fotókból állnak, és azt a tézist támasztják alá, hogy az is a videóművészet része, ami nem videó. A formai egyezések és különbözőségek feltárásánál egyszerűbb a tartalmi motívumok mentén képet alkotni, amivel csak az a probléma, hogy nem mindegyik alkotás rendelkezik ilyennel. Amelyiknek viszont van, az kivétel nélkül arra a közegre reflektál, amelyikben létrejött, a posztmodern, fogyasztói, információs társadalomra, a globalizált világra, ennek kultúrájára, értékrendjére, problémáira, stb. *A Much too much* (2004/2005, ANDREAS KAUFMANN) és az *Actions in Calvin Klein, Dom, Camper* a konzum világképpel, a *Social Motions* (2007, KATARINA SEVIČ) és a *Tokyo en Met Trop* (2004, JAN VERBEEK) az elidegenedett városi létezéssel, az *F* (2004, ETHEM ÖZGÜVEN) a nők helyzetével, a *Remake I-X* (2007, NEMES CSABA) a politikai feszültségekkel foglalkozik, vagyis csupa kulturális és művészeti közhellyel. Mégis újat tudnak mondani a médium sajátosságaiból fakadóan. Az *F*-ben az utalás szintjén megjelenik mindezen problémák hagyományos fóruma, az írott szó: végig szövegtestek villannak be a képbe. Azonban egyiket sem tudjuk elolvasni, csak néhány töredéket kaphatunk el belőle, és ebből a néhány szövegfragmentumból, hasonlóan ahhoz, ahogy a képi asszociációkból összeadódik a befogadói élmény – rájövünk, hogy a világ különböző pontjain élő nehéz sorsú nők életére utalnak. De nem a szövegből, hanem a háttérben elemi erővel flamencót táncoló nő mozgásából olvashatjuk ki a valódi üzenetet, amitől a szkeccs végére darabjaira esik szét a kép. Az üzenet kérdése mellett egy másik fontos tényező is felmerül a videók nézése közben, pontosabban egy hiány: a teljesítményé. Csak azt értékelhetjük, amiben teljesítményt látunk, ennek valahogy, valamilyen szempontból meg kell jelennie, mert ha nincs teljesítmény, akkor nincs hatás sem. Ez a probléma gyakorlatilag minden kortárs művészeti ágban visszaköszön, a befogadó értetlenül áll a „mű” előtt: mi ez?, ezt én is meg tudom csinálni, stb. És ismét csak a videóművészet tereinek átláthatatlanságát bizonyítja az, hogy ezek a kérdések jogosan merülnek fel több alkotás kapcsán. Például ERIC BINDER *Plastic Bag Kung-Fujánál*, amelyben lerobbant városi környezetben papírzacskókat pörgetnek, vagy ANGELO FERREIRA SOUSA 2005-ös videójánál, ahol pedig a *brûle* szót írogatják párás üvegfelületekre. Ezekben az esetekben a befogadón múlik, hogy teljesítményként értékeli azt, hogy a cselekvés eljutott hozzá, ami nem melleleg a médium egyik alapvető karakterjegye, vagy más teljesítmény híján elutasítja az alkotást. Az igazán érdekes műveknél a teljesítmény megkérdőjelezhetetlen, sőt más művészeti ágak teljesítményével össze sem hasonlítható, a videóművészet önazonos

4 Id.: Dékei Kriszta: *Az irányított és ismétlődő véletlen esetei. John Wood & Paul Harrison: 5 terem, Balkon*, 2006/5., 13-16.

értéke. A DAVID BESTUÉ & MARC VIVES névvel fémjelzett csapat *Acciones en casa* (2005) című videója a legélénkebb színfolt az egész összeállításban. Fél órán keresztül figyelhetjük, hogy mivel tölti az idejét két kreatív fiatal, ha otthon marad: edényekből szökőkutat építenek, az élelmiszereket beépítik a konyhába, kihozzák Ronaldinhót a képernyőből, montázst ragasztanak az ablaküvegre, áthaladnak a nappalin anélkül, hogy a lábuk a földet érné, flakonokkal koncertet rendeznek, stb. A humor mellett lassan megjelennek a bezártságból származó nyomasztó elemek, az értelmetlen pótcselekvések, a szexuális és szociális frusztrációk, a kiúttalanság, a 21. századi élet kritikája. Külön érdekessé teszi a videót, hogy mindezt úgy éri el, hogy nincs benne semmiféle manír: a kivitelezés teljesen amatőr, a szereplőkön végig érződik, hogy kamerázzák őket, ez képez erős kontrasztot a hihetetlenül innovatív ötletek folyamával. A *Nomadic Glimpses* (2004), SIGISMOND DE VAJAY alkotása ismét a képzőművészet felé mozdul el. Három egymás alatti képernyőn a globális kultúra ismert filmalkotásainak (*Indiana Jones, Vadászat a Vörös Októberre, A függetlenség napja, Mad Max, Híd a Kwai folyó felett, A kém, aki szeretett, Ryan közlegény megmentése*, stb.) képsorai váltakoznak vezérmotívumként a távcsövet, a megfigyelőt és a megfigyeltet meghatározva. A finom ritmusba összekomponált idézetek műfaj- és befogadás-esztétikai reflexióvá teljeseznek ki. KOROKNAI ZSOLT *Ne T loverje* (2007), meglehetősen absztrakt, erősen a vizuális asszociációkra építő mű. Fekete háttér előtt egyre nagyobbra növő narancssárga alak táncol. A kép tetejéről fehér, digitális adatsorok hullnak lefelé, és lassan – tizenkét perc alatt – megtöltik a képet. A figura az információ társadalom töredékein egyensúlyozó mozgása és a monoton zene együttese egyfajta meditációs állapotot eredményez. GULI SILBERSTEIN elsőpró erejű installációja a *Re: Commandments*. Dübörgő techno zenére Biblia-filmek és a közéleti háborús híradások párhuzamba szerkesztett, eltorzított, bántóan élénk színű képsorait láthatjuk. Folyamatosan bombák robbannak, és Isten villámai csapnak az emberekbe, politikusok nyilatkoznak és próféták nyilatkoznak ki, katonai menetelés és vallási révület helyettesítődnek be egymással. ROSEMARY BERRIOS *Desfloracionja* (2001) költői szépségű alkotás, a női szexualitást az egész fesztivál anyagából kiemelkedő finomsággal megjelenítő, autentikus mexikói hangulatot sugárzó mű, képbe foglalt vers. A rendezvény célja, hogy bevezesse a hazai közönséget a videóművészet világába: igazi crosstalkként, katalizátorként kíván működni, fenn akarja tartani a *veszélyes kommunikációt*, és erre ez a művészeti forma az egyik legmegfelelőbb eszköz.

Pelesék Dóra

Megtisztulás-kísérletek

Vincze Ottó: Tiszta képet látok

➔ Óbudai Társaskör Galéria, Budapest

➔ 2008 május 28 – június 22.

A szentendrei kötődésű, a város szellemi hagyományát magáénak érző VINCZE OTTÓ neve sokak számára mindmáig szorosan összefonódik a szentendrei festészet letisztult, konstruktív irányvonalával. S bár ezt a pályakezdő korszakát már rég maga mögött hagyta, kétségtelen, hogy az 1984 óta folyamatosan kiállító képzőművész azon alkotók egyike, akik számára a hagyomány inkább termékeny és hálás kiindulópont, semmint bénító, szigorú kényszerítő erő: szinte valamennyi munkájában fellelhetőek az ilyen irányú hatások emléknymoi, jelei.

A pályáján radikális fordulatként számon tartott 1994-es esztendő, a Szentendrei Művésztelepi Galériában kiállított¹ munkák újszerűsége; a szikár, geometrikus, síkbeli kompozíciókat felváltó térbeli művek, installációk, tárgyegyüttesek aszimmetriája és játékosága azonban csak látszólag áll távol korai, kétdimenziós táblaképeinek és grafikáinak világától. Bár a fordulat sík és tér viszonylatában valóban radikálisnak tetszik, a változás mégis inkább egyfajta finom átmenet, semmint végérvényes lezárás vagy szakítás.

A stabilitás és szimmetria helyébe lépő szabálytalanság ellenére az 1998-as *Séma* kiállítás² klasszikus szabásminták ihlette munkáiban is megmarad a vonal, a forma, azaz a sematizálás. Vincze installációi – paradox módon – annak ellenére, hogy háromdimenziós tárgyak éppen a szabásminták sík természete miatt nem szakadhatnak el vonal-jellegüktől. Mivel eredeti funkciójuk nem más, mint az egyszerűsítés, a szabásmintákra épülő, azokhoz kapcsolódó installációk *térben* őrzik meg síkbeli lényegüket.

1 *Vincze Ottó kiállítása*. Szentendrei Művésztelepi Galéria, Szentendre, 1994. jún. 10 – júl. 10. (Id.: Bencsik Barnabás: *Vincze Ottó művészete*. Balkon, 1994/8,9., 26.)

2 *Séma*. Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 1998. márc. 10 – ápr. 5. (Id.: Merhán Orsolya: *Séma*. Balkon, 1998/5., 17-18.)

Vincze Ottó

Bóviz, tiszta, 2008 ■ fotó: Rosta József





Vincze Ottó

Hordozható csillagkép, 1997, részlet, (KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények. Vasarely Múzeum, Budapest, 2008. február 28 – június 1.)

A 1990-es évek vége óta Vincze Ottó folyamatosan kísérletezik: számos műfajban alkot, szüntelenül kitérít és átírja saját művészi világának körvonalait. Legújabb, az Óbudai Társaskör Galériában, *Tiszta képet látok* címmel megrendezett kiállításán szereplő három műve – 1999 és 2004 között készült alkotásaihoz hasonlóan – installált munka. A (videó)installáció, s egyáltalán a videó mint műfaj sem tekinthető előzmény nélkülinek a pályáján: a művészt 2005 óta foglalkoztatja a videó mint médium, mint közvetítőfelület, és mint a korábbi szabásmintákban is oly annyira fontos szerepet játszó játszó mozzanat, az ismétlés egyik lehetséges terepe.

Az óbudai kiállítás egyik alapvető szervezőelve tehát az *ismétlés*, a megtisztításra, a megtisztulásra irányuló kézmozdulatok; az újra és újra megtörténő, és így hétköznapiságukban is rituálisnak ható cselekvéssorok öntudatlan periodicitása, illetve az ez által implikált végtelenség-érzet felkeltésének szándéka.

A tárlat címadó darabja, a 2006-ban készült, öt perces *Tiszta képet látok* nem más, mint egy, a végtelenségig ismétlődő mozdulatsor néma dokumentációja. A TV képernyőjén megjelenő koszos ablaküveg kamera felőli oldalán – akárha egy poros autóra firkált feliratot látnánk – ujjal a piszkos felületre írt tükörírású szöveg – „TISZTA KÉPET LÁTOK” – olvasható, amely az üveg túloldalán folyó, intenzív ablaktisztító tevékenység hiábavalósága miatt válik végtelenül ironikusá. A TV képernyője előtt kb. 1 méterre befüggesztett, tökéletesen tiszta üveglapon a „TISZTA KÉPET LÁTOK” felirat vehető ki, amely azonban – a TV képernyő szövegének inverzeként –, egy porszívó porzsákjából nyert koszból állt össze.

A plasztikus kosz-felirat így szintén kép és szöveg (ön)ellentmondására, látszat és valóság, üzenet és valódi tartalom, megtévesztés és tévút kettősségére reflektál. A videofilmen folyó rutinos törölmozdulatok a tisztaságot mint tényt állító szöveg érvénytelenítésére irányulnak, ám minden egyes megszüntető mozdulat hiábavaló: a koszos üvegen található egyedüli, éterien tiszta tér, az elpusztíthatatlan tükörírás-felirat, illetve a vele szemben függő, tiszta üveglapra rótt E/2 személyű kosz-üzenet által beszennyezett, kihalított, kitöltött tér örök elválasztottságban létezhetnek csupán.

A koszos, homályos ablaküveg mögött a tisztítandó képernyőre beszálló fehér nyárfapihék a *Hordozható csillagkép*, 1997 éjszakai égboltjának végtelenségét idézik, s ez egyúttal felerősíti, kihangsúlyozza az ablaktisztítás – a szabás-varráshoz hasonlóan – profán, mechanikus és rutinszerű háztartási munka és a világban jelen lévő transzcendencia kettősségét.

Profán és spirituális, hétköznapi és az érzékelhető világon túli ellentéte a többi kiállított munkán is megjelenik. Az *Emelj! Osztok*, 2008 című videón látható cselekvő kezek – egy roma jósnő vet éppen kártyát – a *Tiszta képet látok* ablaktisztítást végző kezeihez hasonlatosak.



Vincze Ottó

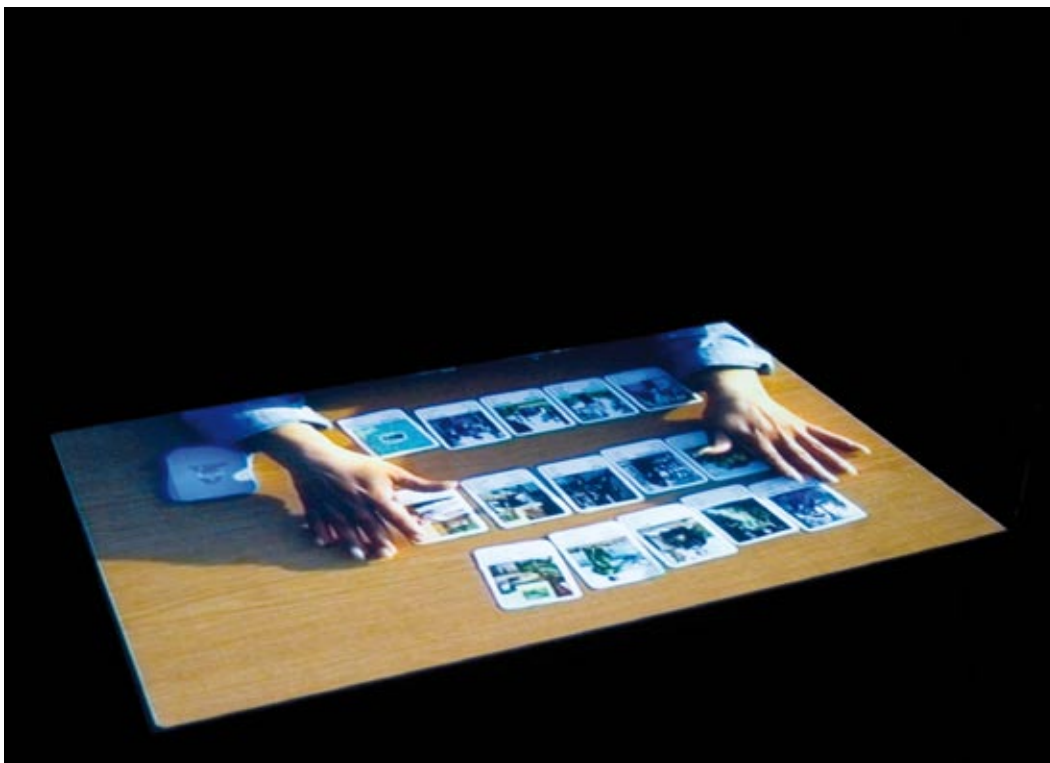
Tiszta képet látok, 2006

fotók: Deim Péter



Vincze Ottó

Bóvíz, tiszta, 2008 ■ fotók: Csató Máté



Vincze Ottó

Emelj! Osztok, 2008 ■ fotó: Rosta József

A mezőn felállított ideiglenes jósva bensőséges hangulata, valamint a bemutatás módja, az egyszerű faasztalra vetített film az ellesett pillanat banalitását és természetességét erősítik. A háttérben hallható madárcsicsergés és tücsökciripelés, a jósnő nyelvhasználatának – tájszlólásának és kifejezésmódjának – bája azonban nem feledheti, hogy a jóslás, amelynek részeseivé válunk, mégiscsak egy, a természetfeletti kifürkészésére irányuló aktus. A kezek itt tehát nem csupán a kártyák keverését és osztását, hanem sokkal inkább azok „kiterítését” végzik, s rajtuk keresztül spirituális tartalmak közvetítésére, a jövő megismerésre, felfedésére szolgálnak.

A kéz-metáforika, amely Vincze Ottó korábbi műveinek is visszatérő eleme, leghangsúlyosabban a kiállítás harmadik darabjában, a *Bóvíz tiszta*, 2008 című videóinstallációban van jelen. A folyóvízbe mártott tenyereken a – már a művész 2006-os, *Szájból szájra* című kétcsatornás videójában is „médiumként” használt³ – betűtészta-ből kirakott MOSSA MEG VÍZBEN felirat látható.

Az Ószövetségből idézett, a bűnbánatot kiegészítő kötelező cselekvésként javasolt, a rituális megtisztulást jelképező betűtészta-szöveg a bezáródó-kinyíló tenyerekkel együtt merül el újra és újra az áramló vízbe. Az ismétlődő mozdulatsor következtében a szöveg egyre töredékesebben van jelen, mígnem egészen elmosódik. A vízbe merülő, immár csupasz és tiszta tenyerekbe azonban – a folyamatot ismétlendő – újabb és újabb betűfolyamat sodor a víz. A spontán, értelmetlen betűfolyam, a betűhalászás és betűelengedés metódusa a le-föl mozgó kezek által végtelenítődik.

A *Bóvíz tiszta* a bűnbánat és megtisztulás bibliai reflexiója ellenére többretegű mű: habár a kezek munkájához kapcsolódó transzcendens feloldozási-szándék

a művész 2004-es *Faragott kép* című, a szakrális gesztust tevő kezét megjelenítő installációjára⁴ reflektál, nem szabad figyelmen kívül hagynunk a tényt, hogy míg a *Faragott képen* – csakúgy, mint Vincze Ottó korábbi munkáiban – a kéz maga a jel, addig a *Bóvíz tiszta* esetében a szó a betűtészta médiumán keresztül már elválik a kéztől, láthatóvá, megfoghatóvá lesz. A jel itt nemcsak jelöl, hanem üzenete egyszersmind le is íródik: még ha a betűtészta profán matériáján keresztül történik is a közvetítés, de a jelentés végül leválik a jelölőről, és konkrétá válik. Mindezekkel együtt a szó a maga konkrétságában is elenyészik: a jelentés végső soron megfoghatatlan, rögzíthetetlen, véletlenszerű és mulékony entitás, akár a víz által elmosott betűtészta. Azonban az ember alkotta jelek pillanatnyiségének, időlegességének keserű metafizikus tapasztalata az embert körülvevő természeti erők végtelenségével szemben Vincze Ottó munkáiban finom iróniával és játékosággal párosul, hiszen a spirituális, vallásos utalás mellett mindvégig jelen van a profán jelentéssík is. A MOSSA MEG VÍZBEN felirat például egyúttal látens módon reflektál a ruhákba varrt mosási útmutatók mindenki által jól ismert, egyszerűsített nyelvezetére is.

A megtisztítás, a megtisztulás szándéka, s az erre irányuló emberi cselekvés kilátástalansága – végtelenített eredménytelensége – teszi Vincze Ottó munkáit többretegűvé és filozofikusává. A címek is a hiábavalóság fájoan ironikus retorikájával egészítik ki a műveket, verbálisan közvetítik a tisztulás iránti igény és a megtisztulás lehetetlenségében rejlő paradoxont. Szöveg és kép elválaszthatatlan egységet alkot: a profán és a spirituális olvasat ütköztetése, az empirikus megismerés és a *soha-fel-nem-tárolás* metafizikus kettőssége pedig létrehozza a művész korábbi munkáit is meghatározó elemi feszültséget.

³ A munka Szentendrén megrendezett VIII. Nemzetközi Performance és Nehéz Zenei Fesztiválhoz kapcsolódó installációs kiállításon volt látható: *Kód*. MűvészetMalom, 2006. aug. 25 – okt. 1.

⁴ *Faragott kép*. Művészetek Háza, Pécs, 2004. ápr. 16 – máj. 3. (Id.: Nagy Barbara: *Rendbe függesztett metafizika*. Balkon, 2004/5., 19-20.)

Diffúz mezők

Kim Cascone-val beszélget Nagy Ágoston

KIM CASCONE ezen a nyáron Budapesten is elkészítette *Field Diffusion* néven jegyzett hanginstallációját.¹ A Kitchen Budapest médialaborral közösen megvalósított munka lényegében egy városi, auditív tér áthelyezése, rekonstruálása egy másik városi auditív térben. Budapesten a Király utcában rejtett el egy hangrendszert, hogy szokatlan, átkontextualizált hangi struktúrák hathassák át a járókelők észlelését. A megszólaló hangok, amelyeket Budapesten rögzített, jobbára városi zajok, természeti jelenségek, emberi akciók hangi lenyomatai. Az eseményt szándékosan nem hirdették meg, a szerzőiség eliminálásával az installáció önálló rendszerként, önmagában működött, az alkotó, előadó a helyszínen maga is hallgatóvá, befogadóvá vált.

Kim Cascone régóta foglalkozik a hangok világával, az 1980-as évek elejétől San Franciscóban alkot, mint hangtervező, zeneszerző és író. 1984 óta több mint 30 elektronikus zenei kiadványt készített. Korábbi, szintézis alapú zenei világát egy ideje felváltották a terepeken rögzített hangok, field recording-ok. Többek között együttműködött David Lynch-csel, Keith Rowe-val, Merzbow-val és Scanner-rel. *A Hiba esztétikája* című esszéje a glitch zene kialakulásáról, a Balkonban is megjelent.²



☛ **Nagy Ágoston:** *Miért vagy most Budapesten?*

☛ **Kim Cascone:** A *Field Diffusion* ötletek szintézisének tekinthető, különböző dolgok inspiráltak az elkészítésében. Ezek közül az egyik ANDRÉ LEFEBRE francia filozófus esszéje, a *Rythm Analysis*. A mindennapi élet ritmusáról, egymásba ágyazott



ciklusokról szól. Szintén fontosnak tartom, és nagy hatással van rám, az az elégedetlenség is, amelyet akkor érzek, ha field recording előadásokat hallgatok galériákban vagy koncerttermekben. Szóval ez, amit most csinálok, többek között erre a szituációra is reflektál: megszűnteti a művész és a közönség közti különbséget, és az említetteknel sokkal természetesebb közegben valósul meg. Egy hangit teret próbálok létrehozni egy másik hangit térben, amit nem úgy prezentálok mint egy művész, hanem hagyom, hogy a hangok éljék a maguk életét. A Kitchen Budapest nagylelkűségének köszönhetően most lehetőséget kaptam arra, hogy mindezt itt is kipróbálhassam, és lássam hogyan működik.

☛ **Milyen tapasztalatokat szerezte ennek során?**

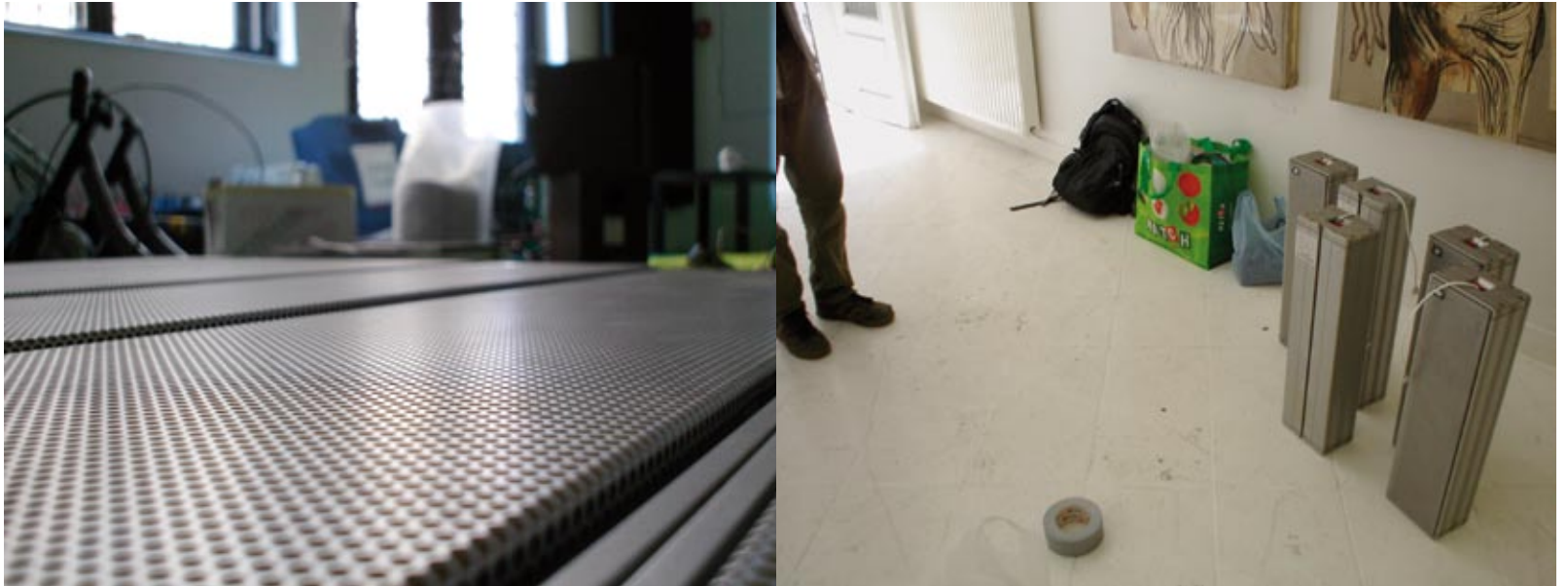
☛ Több dolog is felmerült bennem az installáció működése kapcsán, mégpedig leginkább az időtényezővel kapcsolatban. Érdekes, hogy amikor egy ilyen, teljes napon keresztül működő jelenséget készít az ember, akkor sokkal tudatosabban kezd bánni az idővel, ami tulajdonképpen jóval hangsúlyosabbá válik, mint maga a tér. Valójában már az egymásba ágyazódó ritmusok észleléséről van szó: ezek a hely ritmusai, amelyekben akkor, és ott létezel.

☛ **Általánosságban milyen benyomásaid vannak a hangművészet jelenlegi helyzetéről? Milyen a field recording szcéna ma?**

☛ A hangművészetet nagyon sokan művelik, nehéz általánosságban beszélni a helyzetéről. Rengeteg ember ad elő, és már néhány kísérlet után hangművészek vallják magukat. Elővesznek egy laptopot, és szól a glitch, vagy valamilyen hibrid techno-elektronika. Minőségileg igen változó az eredmény. A field recording az elmúlt öt-hat évben ismét igen népszerűvé vált. Mindig is népszerű volt terepeken felvett hangokat használni zenei kontextusban, de mivel az utóbbi időben az ehhez szükséges felszerelés olcsóvá és kényelmesen hordozhatóvá is vált, az emberek egyszerűbben hozzájutnak a kisméretű és könnyű eszközökhöz, és hangokat vesznek fel velük szerte a világban. Aztán megpróbálják valamilyen módon rekontextualizálni ezeket. Rengeteg megközelítés létezik. Például van egy kanadai művész, FLAT GRAY, akinek hallottam egy darabját egy válogatáson. A munkamódszere egyáltalán nem különleges: field recordingokat ragad meg, majd egyszerűen széttroncsolja őket. Nem egy bonyolult módszer, viszont a végeredmény lenyűgöző. Aztán például egy szintén érdekes vonal a hang ökológia iránya. Itt a legfőbb cél a hallgató és

¹ A *Field Diffusion* 2008. júniusában jött létre Budapesten, a Király utcában. Kim alkotótársai voltak Márton Péter, Bereznei Róbert, Kristóf Krisztián és Nagy Ágoston. *Field Diffusion* video dokumentáció: <http://vimeo.com/1069077>

² *A hiba esztétikája* (ford.: Kovács Balázs): http://balkon.c3.hu/balkon03_12/12cascone.html



Kim Cascone
Field Diffusion, 2008, Budapest

az akusztikai tér szimbiózisa, a hangok tisztán tartása, a szonikus tér apró tagozódásainak felismerése, és újraalkotása. És aztán vannak olyan alkotók, mint például FRANCISCO LÓPEZ, aki kollázsokat készít a hangjaiból. Rengeteg olyan irányzat van, amely az elektroakusztikus zenét ötvözi a field recordinggal. Ezen a területen különösen intenzíven működnek a netes kiadók, illetve a különböző online terjesztési modellek, beleértve az egyszerű file küldözgetést és a peer to peer hálózatokat is. Az ezeken a médiumokon zajló hangok közül sokat úgy tudnék aposztrofálni, mint egy pillanatkép, vagy amatőr fénykép. Tudod, amikor az ember vakációra megy és kattintgat. Úgy is hívhatnánk, hogy „audio szuvenírek”. Ebből rengeteg van. Ugyanakkor ott vannak azok az emberek is, akik a hangok jóval mélyebb szintjein dolgoznak, mint Francisco, vagy JACOB KIERKEGAARD. Az ő munkáik nagyon kifinomultak és előremutatóak.

☕ *Említetted, hogy sokszor elégedetlen vagy a hagyományos, galériában rendezett, vagy koncert-szerű performanszokkal. Amit a Kitchennel készítettél, nagyon érdekes: elhelyezni hangfalakat az utcán, elrejteni őket, és hagyni, hogy a hangmezők maguktól éljenek. Vannak még számodra más, hasonlóan inspiráló módszerek a hangok prezentálására?*

☕ Persze, itt van a CD, ezt az emberek annyiféle kontextusban tudják visszajátsszani, amennyiben csak akarják. Aztán a rádió, amely szintén igen érdekes médium. És persze a film, mint hangtervezési médium. Végül is nincs túl sok verzió a hangok visszajátzására... Talán a legsikeresebb munkák azok közül, amelyekkel találkoztam, valamilyen módon a filmhez kötődnek. A mozi hangja egyébként is

különösen fontos terület számomra, mégpedig főként azért, mert filmes háttterem is van. Ha a hangfelvételeim prezentálását előadói közegben folytatnám, akkor annak terepe egyértelműen a film lenne, és természetesen az installáció, mint például a *Field Diffusion*.

☕ *Miért hagytad abba a filmekhez a hangtervezést?*

☕ Ennek többféle indoka volt... Elkezdtem mainstream filmekkel dolgozni Hollywoodban, de egyre brutálisabbá váltak a munka körülmények. A befektetett órák, amelyeket eltöltöttem egy film kapcsán, egyáltalán nem álltak arányban sem a végeredménnyel, sem azzal, amit én profitáltam mindebből. Végig intenzív hatás alatt állsz: más emberek, a rendező és a stáb hatása alatt. Én viszont a saját ötleteimet, a saját munkámat szerettem volna folytatni, szabadon akartam kísérletezni a dolgokkal. Így azután otthagytam a nagy filmeket, és független filmekben dolgoztam, múlt évben például a *Cosmonaut Polyakov* (r: Dana Ranga), amely egy

Kim Cascone
Field Diffusion, 2008, Budapest



űrhajósról szól, aki egyedül tölti az idejét az űrben. Sajnos konfliktusom támadt a rendezővel, így otthagytam a projektet. Aztán volt egy másik film, egy angol rendezővel, Dominic Devine-nal. Ez a film meg kifutott a rendelkezésére álló pénzből, úgyhogy egyelőre nincs befejezve. Támogatásokból nehéz független filmet csinálni: az utómunkára általában már nem futja. A hang pedig sajnos ez utóbbinak a része... Sok hasonló munkában is részt vettem, s bár ezek általában az anyagiak miatt nehezen jutnak el végkéjéig, mégis azt mondom, hogy jó lenne még több független filmben dolgozni.

☞ *Amikor előadsz, képekkel is dolgozol?*

☒ A laptop performanszok kezdeti időszakában az volt a tendencia, hogy mivel az emberek úgy érezték, nem történik elég esemény a figyelem fenntartásához, vetítettek a hangok mellé. Én is elkezdtem munkákat vetíteni magam mögött, az előadásaim alatt. Aztán úgy találtam, hogy ez így nem az igazi. Mert elvonod a hallgatók figyelmét a hallgatásról, mint cselekvésről, és vizuálisan orientálsz őket. Szóval egy idő után abbahagytam a videók vetítését. Sokkal fontosabb számomra, hogy a befogadó a hallgatásra fókuszáljon, és ne terelje el a figyelmét a nézés. Így egyedül nem lépek fel egyszerre képpel és hanggal, viszont gyakran működök együtt VJ-kkel. Például legközelebb, Bergenben egy VJ-vel együtt lépek fel. De hangsúlyozom, ez inkább olyan, mint egy filmhez hangokat, hangsávokat idomítani élőben, és nem arról szól, hogy a zenét kiegészítem magam mögött valamivel azért, hogy az emberek ne unatkozzanak.

☞ *Hogyan integrálsz a film látásmódját mégis a munkáidba?*

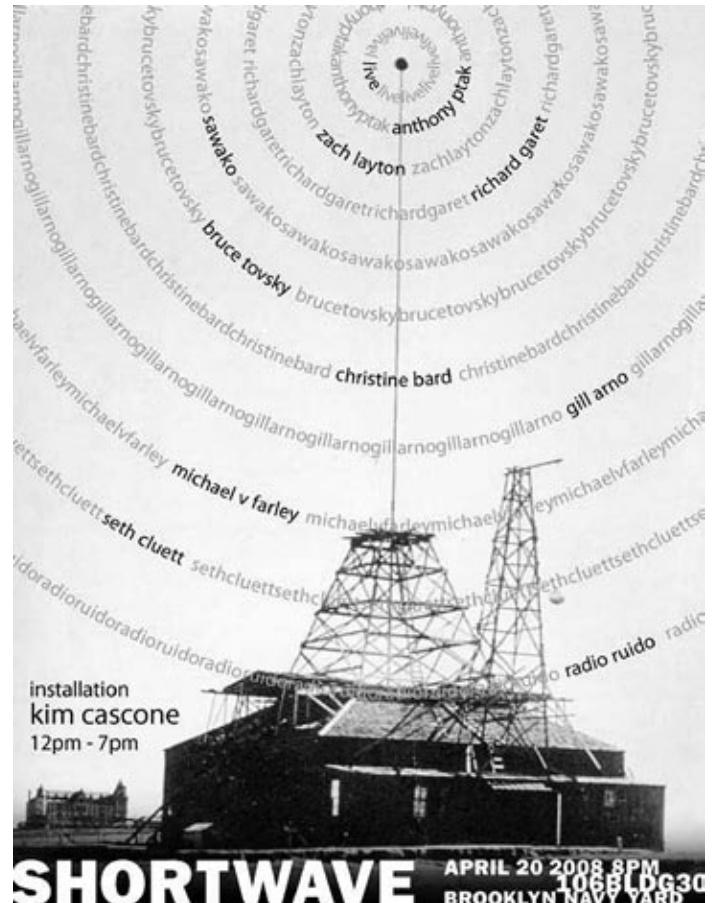
☒ Dolgozom néhány (audio-)videoinstalláció is. Legutóbb készítettem egyet Brooklynban egy galéria számára³. Ezt a művet még szeretném tovább fejleszteni és máshol is bemutatni. Az alapját lényegében olyan rövidhullámú adók képezik, amelyekkel korábban titkosított számokat sugároztak olyan intézményeknek, mint a KGB, vagy a CIA. Az installáció részeként – négy hangfal közé, középre, a földre vetítve – egy manipulált videoloop látható, amelyen egy asszony beszél. Közben a hangfalakból a titkosított számok hallatszanak, amelyeket különböző emberek olvasnak fel a saját nyelvükön. Már van török, német, angol, hindi felolvasás, és most lesz magyar is... Most is alakítom még ezt a munkát, folyamatosan gyűjtök hozzá hangokat. Ezt az installációt a későbbiekben szeretném filmmé alakítani.

☞ *Úgy tudom, vezetsz egy kiadót is, Anechoic Media⁴ néven. Más művészek munkáit is kiadod itt, vagy csak saját anyagokat jelentesz meg?*

☒ Nos... Volt egy kiadóm évekkkel ezelőtt (az 1986-ban alapított *Silent Records* – NA), amellyel mindenféle anyagot kiadtunk. Az, amelyet most viszek, csak a saját munkáim terjesztésére szolgál. Szeptemberben nyitok egy online boltot. Digitalizálom a régi anyagaimat, hogy elérhetővé váljanak. Néhányat a régi *PGR (Poison Gas Research)* kiadványokból, aztán a *Heavenly Music Corporation*-ból, és más korábbi munkákból. Mások munkáival kapcsolatban úgy gondolom, hogy bőségesen elég kiadó van, ahol az emberek meg tudják jelentetni azt, amit létrehozta. Sokan csak simán felrakják az internetre és nincs is szükségük semmilyen kiadóra.

☞ *A net jó választás disztribúció szempontjából?*

☒ Igen, részben. A net labeleknek az problémája, hogy annyi van belőlük, hogy kérdéssé válik, meghallgatja-e valaki egyáltalán a zenédet? Ha egy vagy a sokezer net kiadóból, mi különböztet meg téged bárki másától? Nagyon nehéz hallhatóvá tenni magad, még a neten is. Régen az emberek azért nem tudták hallhatóvá tenni a munkáikat, mert nem tudtak bekerülni kiadókhoz. Most felteszik a munkát a netre, és ugyanúgy nem hallja őket senki. Viszont az nagy különbség, hogy elérhetőek, és ha valakivel személyesen kommunikálnak, a felvételek könnyen közvetíthetőek, transzportálhatóak valamilyen mpeg formában. Ez a jelenség nem egyenlő azzal, hogy nincs kiadó, tehát nem hallgatnak. Inkább azt jelenti, hogy akkora a zaj, hogy elveszel benne. Sokkal demokratikusabb a helyzet, mint korábban. Az eszközök ott vannak, rengeteg szabad, ingyenes, open source eszköz létezik hanghoz, zenéhez és videóhoz. Ha van egy laptopod és internetkapcsolatod, ez a része meg van oldva. Ez jó dolog. Ami a nehezebb oldala, az az, amit már az előbb említettem, vagyis hogy olyan nagy mennyiségű tartalmat generálunk, amelyben igen nehéz navigálni. Ezt a problémát idáig senki sem oldotta meg igazán: ha mindenki tartalmat készít, nehéz megkülönböztetni az értékeset az értéktelentől, az igazán jót a kevésbé jótól. Annyi minden van online, hogy hihetetlen. Ha csak a *Microsound*⁵ listát nézem, amelynek én is aktív alakítója vagyok, annyi anyagot



küldenek az emberek, hogy nagyon hosszú idő lenne mindet végighallgatni. És ez csak egy igen szűk műfaji keresztmetszet. Ezért nem adom ki mások munkáit. Amikor erről kérdeznék, mindig azt mondom: vegyen részt projektekben, szervezzen eseményeket, terjessze maga a munkáit, akár net kiadókon, akár máshogyan.

☞ *Milyen módszerek segíthetnek a szelekcióban?*

☒ Voltak és vannak törekvések a tájékozódás, válogatás segítésére, nagyon elterjedt például a szavazás módszere. Aki a csúcsra kerül, annak a produktuma eladásra kész terméké válik. Több helyen alkalmazzák ezt a módszert, nem csak zenei berkekben, más területeken is. Ez egy modell lehet. Kulcsszavak, tag-ek, meta adatok szintén könnyíthetik a folyamatot. De mindenhol szükség lenne valamilyen központi, vagy közös tárra, platformra, azok számára, akiknek hasonló ötleteik vannak, mint például a field recording esetében a *Microsound* lista. Ez talán segíthet a választásban. De meglátjuk. Minden változik, és rengeteg érdekes dolog alakul körülöttünk.

³ *SHORTWAVE*. 106BLDG30 / Brooklyn Navy Yard, New York, 2008. ápr. 20.

⁴ *Anechoic Media*: <http://www.anechoicmedia.com/>

⁵ *Microsound*: <http://microsound.org>

Párbeszéd a dialógus mesterével

Interjú Dani Karavannal

DANI KARAVAN, önmagát helyspecifikusan alkotó environment művésznek nevezi és több mint negyven éve csak megrendelésre dolgozik. Monumentális alkotásai a világ különböző pontjain keresztezik a járókelők mindennapjainak megszokott útvo-nalait, vagy csendesen, néhol megbújva, várják a felfedezőútra tévedt látogatót a természetben. A művésznek Berlint követően*, szeptember 2-án nyílik retrospektív kiállítása Tokióban.**



✚ **Stenczer Sári:** *Hogyan alakult a pályakezdése és miként került a köztéri művészet vonzáskörébe? Milyen indítatók vezették munkásságának első évtizedeiben, és hogyan látta akkor a világot?*

✚ **Dani Karavan:** Festőként kezdtem el dolgozni. Eleinte a táblaképfestészet érdekelt, mivel erre volt főként lehetőségem: tájképeket, csendéleteket készítettem. Sosem gondoltam akkoriban, hogy egyszer megrendelésre fogok majd dolgozni, de azt sem, hogy ráadásul három dimenzióban. A Hasomer Hacaiban*** és persze az iskolában kerültem kapcsolatba a képzőművészettel, és ekkor döntöttem el azt is, hogy képzőművész leszek.

Később, 1948-ban, több társammal együtt megalapítottuk a Harel Kibucot, és itt már pontosan tudtam, hogy mi érdekel, hogy mit szeretnék csinálni: rajzokat, festményeket, illusztrációkat és előadás díszleteket készítettem. Meggyőződéses szocialista voltam akkoriban, s mint ilyenek, céloom volt a társadalom szolgálata, de egyáltalában nem szocreál modorban. Ebben az időben természetesen semmi közöm sem volt művészeti piachoz. Elhagyott arab faluk, egyszerű csendéletek voltak a témáim, illetve a mindennapi élet a kibucban, a jemeniták között, vagy a Tel-Aviv és Jaffa környékén elterülő tájak. Utóbbi területek akkoriban szinte teljesen kihaltak voltak, hiszen az arabok elhagyták házaikat, a telepések nagy hulláma pedig még nem érkezett meg. Ezek, a ma dokumentumoknak is tekinthető műveim csoportos kiállításokon szerepeltek.

Éreztem, hogy a festmények nyelvén is át lehet adni ideákat. Nagyon nagy hatással volt rám Chardin – csodálatosan egyszerű csendéletei miatt. Egy pohár, egy nyúl teteme, vagyis a legegyszerűbb dolgok képesek üzeneteket, vagy akár szociális állásfoglalásokat magukban hordozni.

Bár a kibucban mindenkinek kötelező volt a földeken dolgozni, én közös megegyezés alapján az alkotásra is kaptam lehetőséget és időt. A legfontosabb dolog az volt akkoriban a számomra, hogy többek között a Ha'tzair újságját, a Ma'paim-ot illusztráltam, aminek révén a munkáim 10 ezer példányban láttak napvilágot, s így igazi közösségi jelenlétre és szellemi közegre tettem szert. Mondhatni, ezek voltak az első megrendeléseim. Nem vágytam arra, hogy múzeumban, vagy galériában állítsak ki, hiszen az illusztrációkkal, díszletekkel sokkal több emberhez jutott el a munkám, nem csak a művészeti elithez.

✚ *Egyszóval élettörténete – és ahhoz kapcsolódóan munkássága is – már a kezdetektől fogva a befogadókkal való állandó és folyamatos kapcsolat függvényében alakult. Mi vette rá arra, hogy elhagyja ezt a környezetet és milyen hatással volt az első európai útja a művészi fejlődésére?*

✚ Igen, az említettek ellenére elbúcsúztam a kibuctól, mert szerettem volna még tovább fejlődni és tanulni. Mivel a leginkább a freskótechnika eljárása érdekelt, egy évet Firenzében, az Accademia di Belle Arti-n töltöttem. És persze az utazásnak az is ugyanilyen fontos célja volt, hogy az addig reprodukciókról ismert képeket a saját szememmel láthassam. Ennek az első európai útnak a legmeghatározóbb élménye a középkori és a reneszánsz művészettel való találkozás volt. Ráadásul az 50-es években Toszkána még nem számított turisztikai látványosságnak, mint manapság: tehát a hangulat, az élmény is más volt. Végigjártam egy Piero della Francesca zárándokut is – persze egyéb nevezetességeket sem hagyva ki – ahol nagyon mély tapasztalatokat szereztem. Azt hiszem ő a legfontosabb művész az életemben. Az alkotáshoz való hozzáállása, illetve a színek, a kompozíciók kezelése és a művészi szabadsága miatt. (Persze mindemellett meg kell említenem izraeli tanárain, Avigdor Steimatzky, Marcel Janko és Mordechai Ardon /Bauhaus iskola/ nevét és segítségét is, no meg a rengeteg könyv és abban látható reprodukciók is segítettek az útkeresésemet.)



Dani Karavan
Foto: Studio Dani Karavan, Paris

A firenzei tartózkodásom után átmentem belekóstolni a mozaiktechnika gyakorlatába Ravennába, majd Párizsban az Académie de la Grande Chaumière-en töltöttem egy rövid időt 1957-ben. Az itteni művészeti élet és a múzeumok gyűjteménye szintén fontos volt a jövőm alakulásában.

✚ *Hogyan kamatoztatta, ültette át a megszerzett tapasztalatokat a későbbi munkáiban? Mik voltak az első fontos lépések a hazájába való visszatérte után?*

✚ Izraelbe való visszaérkezésem után, még a 60-as évek elején készítettem néhány falfestményt, például a 7 méter hosszú *Makkabi* freskót

* *Dani Karavan – Retrospektive.* Martin-Gropius Bau, Berlin, 2008. márc. 1 – jún. 1. (www.gropiusbau.de)

** *Dani Karavan Retrospective.* Setagaya Art Museum, Tokió, 2008. szept. 2 – okt. 21. (www.setagayaartmuseum.or.jp)

*** Cionista ifjúsági mozgalom, amelyet, 1913-ban alapítottak Galiciában, az Osztrák-Magyar Monarchia területén

egy szálloda, a tel-aviv-i Sheraton Hotel számára. De hamar rájöttem, hogy freskót vagy mozaikot manapság szinte lehetetlen készíteni, egyrészt technikai (az épületek alapanyaga), esztétikai (megjelenése), másrészt anyagi okok miatt.

1962-ben kaptam felkérést, hogy a Rechovot-i Weizmann Intézet egy nagy belső felületére falfestményt készítsék. Itt döntöttem először úgy, hogy a freskó fallal együtt élésének koncepcióját megtartva, de más technikát fogok alkalmazni. *A tudás fájától az élet fájáig* című, 16 méter hosszú falrelief betonból készült. Ez a munkám hozta a következő megrendelést, a tel-aviv-i Törvényszék Jaacov Rechter által megtervezett új épületének művészeti kivitelezésére. 35 különböző helyen található falrelief, valamint egy hatalmas fémszobor a lépcsőházban és a belső udvarban elhelyezkedő betonenvironment lett a végeredménye (1963–1967). Nagyon nehéz feladat volt a negatív formát elkészíteni – akkoriban mindent én végeztem egyedül –, de pont ezért maradtam kísérletező ember.

⊕ *Hogyan kerültek végül mégis galériákba, majd kiállítóterek falai közé a művei, már a hetvenes években?*

⊗ A megrendelések sikerei után megkerestek a galériások. Eleinte ellenálltam a felkéréseknek, de végül megadtam magam. Megtetszett ugyanis a kihívás, hogy egy kiállítási térbe és arra reflektálva készítsék, helyspecifikus, háromdimenziós műalkotásokat. Ekkor tapasztaltam meg először azt az igényt is, hogy gyűjtők szerettek volna vásárolni tőlem. Így kisebb méretű szobrokat is készítettem. Ebből, illetve színház- és táncelőadások díszleteinek tervezéséből sikerült megélnem.

⊕ *Ezek után jött el 1976, amikor Amnon Barzel kurátorsága alatt Ön kapta meg az izraeli pavilont Velencében. Ha jól gondolom, ez nyitotta meg a kapukat a nemzetközi felkérésekhez...*

⊗ Igen, a sikertörténet a Velencei Biennálé-n való részvételemmel kezdődött. Helyspecifikus installációra kaptam megbízást, melyet először egy pusztán homokból álló alkotásként képzeltem el – amelyen a látogatók mezítláb járhatnak. Aztán a kurátorral, Amnon Barzellel úgy éreztük, hogy talán ez kevés lenne és a nézők sem értenék ezt meg – vagyis hiányzott még a szükséges bátorságom. Így jött létre a főként betonból lévő environment – aminek ugye szintén a homok a fő alapanyaga; és ehhez adódott hozzá a fény és a víz eleme, illetve a kint és a bent kapcsolata. De az egész installációnak volt egy nagyon fontos politikai üzenete mindemellett: a palesztinokkal szükséges béke deklarációja. A pavilon bejáratához elültettem két olajfát, amelyekhez a bensőben is látható vízer vezetett és az épület falára pedig azt írtam: „Olajfák legyenek a határaink!” Az emberek csak mezítláb mehettek be az installációba. Ekkor vált fontossá, hogy munkáim az érzékekre apelláljanak – a tapintásra, a hallásra, a szaglásra. Azt akartam, hogy a látogató-



Dani Karavan
Fehér tér / Kikar
Levana, 1977–1988
(Edith Wolfson
Park, Tel Aviv,
Izrael, térszobor,
szél, napfény,
víz, fű, olajfa,
üveg, fehér beton,
50 × 30 × 18 m)
fotó: Studio Dani
Karavan, Paris



Dani Karavan

Visszatükröződés / Reflexion, 1983, (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Franciaország) ■ fotó: Elie Yaniv

nak igazi élményben legyen része és „békében” megpihenhessen a biennálé fáradalmi közepette. Emiatt az alkotásom miatt figyelt fel rám többek között Manfred Schneckeburger és hívott meg a következő évben általa igazgatott Dokumentára. Ekkor fogadtam el életemben először, hogy kiállítsak Németországban. Ezután, 1978-ban kaptam felkérést Firenze és Prato városától, hogy készítsék két emblemikus helyszínre, a firenzei Forte di Belvederebe és a pratói Castello dell'Imperatore udvarába két, egész nyáron át látogatható installációt (*Két environment a békéért*). Néhány meglévő elemet átvittünk Firenzébe, úgy mint a *Dokumentán* bemutatott lépcsőt, vagy a biennálén a Giardini bejáratánál kiállított *Jeruzsálem, a Béke városa* című szobrot – de az elemek nagy többsége a helyszínre reflektálva, azzal alkotott dialógusban épült meg. Így hiába kerestek fel sokan a projekt végén, nem adtam el a betonból készült formákat, részleteket – hanem elpusztítottuk őket. Most már úgy gondolom kicsit túl radikális voltam akkoriban, de egyáltalán nem okoz fájdalmat, ha egy efemer munkám halála elérkezik. Hiszen eredetileg is ez volt a sorsa.

⊕ *Mi a különbség tehát a kiállítások és az állandóságra, „öröklétre” tervezett munkák közötti felfogásban?*

⊗ A koncepcióm és a megközelítés módom mindkét esetben nagyon hasonló. Az alapvető különbség a felhasznált alapanyagokban van, melyek persze megadják az alkotás alaphangját is. A kiállítások tekintetében hamar, pár év elteltével rátértem az újrafelhasználható anyagokra, mint például a homok, fa, víz vagy éppen kaktusz használatára.

Mindig a helyszín önmaga és az environment célja adja meg az alapanyagok kiválasztását – no és persze a megítélt költségvetés. Az a legalapvetőbb dolog a számomra, hogy megkeressem, mi az, amit a természet elfogad az adott helyen, és kultúrában. Például Portbouban, a Walter Benjamin hommage tervezésekor először az egyszerű fehér betonra gondoltam, mint használható alapanyagra. De amikor megláttam a terepet élőben, rájöttem, hogy így csak a milliomosok villáinak részévé válna a munkám, vagy éppen az ott található temető kibővítésévé, emellett úgy éreztem, hogy a természet sem fogadná azt el. Ezért választottam az időálló, rozsdaszínű fémet (corten steel).

Portbou növényzete, geológiai formái és anyagai nagyon kegyetlenek. A föld és a sziklák rengeteg vasat tartalmaznak, így a sötétvörös fém tökéletesen illeszkedik a helyszínhez és idézi Benjamin menekülésének állomásait. Valójában itt nem is az én alkotásom a mű maga, hanem azok a jelenségek, amelyekre az rámutat: a tenger felett elnyújtózó horizont, az olajfa kapaszkodó sziluettje, de leginkább a lépcsős alagút végén található örvény.

✦ *A retrospektív kiállításainak katalógusában a formavilága és érzékenysége kialakulásában külön kiemeli Alberto Giacometti szerepét. Mondana erről pár szót?*

✦ Igen, Giacometti jelentősége felmérhetetlen, hiszen egy rendkívül fontos utat nyitott meg számomra. Amikor Bázelen dolgoztam a Diener&Diener Építésziroda székházában elhelyezett, ma is látható alumínium reliefsen, egy kis kiállítás volt látható egy galériában Giacometti korai munkáiból. Ott láttam azokat az apró gipszplasztikáit, melyek számomra nagyvolumenű szobrok modelljei voltak. Így kezdtem hozzá a Negev sivatagban, Be'er Sheba mellé tervezett emlékmű alapkoncepciójához. És azóta is szem előtt tartom ezt a hozzáállást, amely természetesen minden alkalommal átalakul a szituációnak megfelelően, a helyszínhez idomulva.

✦ *Mely más forrásból eredeztethető még az ön által alkalmazott formavilág és szimbólumok?*

✦ Nehéz ezt megmondani. Nem egyetlen koncepcióból kiindulva öttenek formát a műveim, hanem a tér, a helyszín, a környezet és a természet adottságait, illetve a hely történelmét és kultúráját is igyekszem megérteni. A Negev Emlékmű-nél kifejezetten a természetet, annak mozgását igyekeztem folytatni, és ehhez adódtak a geometrikus formákból álló elemek, amelyek szimbólumokként is szolgáltak egyben. Hiszen minden, az ember által használt geometrikus test a természetből eredeztethető, gondoljunk csak a legegyszerűbb fa-oszlop példára.

A természet rendkívül gazdag formákban és ötletekben, és a legizgalmasabb ezekhez az organikus és geometrikus formákhoz kontrapontot

keresni. Nem ismételni kell, hanem dialógust teremteni a helyszín adottságaival, mintegy felerősítve azokat. Ezért ültetek fákat is, de leginkább az építkezés az alapja munkámnak – maga a konstruálás.

✦ *A rengeteg szimbólum közül, amit használ, számomra a leginkább izgalmas és enigmatikus a homok, az olajfa és a tükör. Beszélne ezekről egy kicsit?*

✦ *A homok egyenlő a gyermekkorommal. A dűnéken nőttem fel és ez valahol mélyen megragadt bennem. A házunkat körülvevő kert is homokból volt, és csak később értettem meg, hogy amikor apám azt alakította, akkor valójában egy zen kertet hozott létre benne. Emellett persze kivételes módon izgalmas az is, ahogy a homok él és mozog. Felettből érdekes anyag, nem tudod erőltetni, csak a gravitációnak engedelmessé válik és a természetben egyfolytában mozgásban van. Egy korlátok nélküli csoda, vagyis maga a nomád szabadság.*

Olajfákat édesapám ültetett először a kertünkben és azt hiszem, hogy általában Tel-Avivban is. Én ezekkel a fákkal együtt nőttem, ezek termését ettem nap, mint nap. Köztudott persze, hogy az olajfa által legerősebben hordozott szimbólum a Bibliához vezethető vissza: többször is megjelenik benne, és mindig a békéhez köthető jelentése, először Noé történetében.

Ugyanilyen fontos számomra azonban maga a fa formája is, mely egy valóságos csoda, hiszen szinte szoborba önti önmagát. Ha megnézzük a törzsét, akkor látható, hogy milyen kondícióban volt, illetve van. A jobb napok alatt a törzsében raktározza el a szükséges tápanyagokat, és amikor a rosszabb napok következnek önnön magát emészti fel, így keletkeznek rajta a tátongó lyukak.

A tükör leginkább mint koncepció jelenik meg a munkáimban. Azzal a céllal, hogy meglévő szituációkat változtassak meg, és képletesen falakat törjek át vele. Már alkalmaztam a hetvenes években a kisebb szobrainnál térkettőző hatását, de legelőször akkor nyúltam hozzá tudatosan és nagy formátumban, amikor Suzanne Pagé, a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris igazgatója 1983-ban felkért, hogy készítsek egy installációt a múzeum tíz éves fennállására, az épülete, a Palais de Tokyo előtt található platformra.

Ő, ismervé munkáimat, azt szerette volna, ha egy axist készítek, mely felvezet a bejáratokhoz – de én ennek épp az ellenkezőjét képzeltem el. A Palais de Tokyo épülete ugyanis egy igazi fasiszta építészeti műretek, Hitler egyik kedvence volt Párizsban – ennek szellemét eszem ágában sem volt egy tengellyel felerősíteni. A célom az épület mentális megsemmisítése lett – tükörrel vontam be az ott található hatalmas medencét – vagyis a jelképet a feje tetejére állítottam és mivel a tükröző felület egyenetlen volt, még darabokra is törtem azt.

✦ *Műveinek többsége alkalmas arra, hogy legalább egy kis időre szembesüljön önmagával, a természettel, egyszóval, hogy egyedül maradjon a világgal. Hogyan fogalmazná meg az erre vonatkozó céljait?*

✦ Egész életem folyamán olyan tereket akartam teremteni, amelyek különböznek egymástól: játszótereket, felfedezőutakat, arányokra épülő összhangzatokat vagy éppen a természet megfigyelését célzó műveket. A munkáim gyakran álló-

Dani Karavan
Retrospektive,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 2008 ■
A gyökerénél
felfüggesztett
olajfa a Gropius-
Bau bejáratánál,
amely a kiállítás
után a berlini Zsidó
Múzeum kertjében
került ismét a
földre ■ fotó:
Jirka Jensch



másokból tevődnek össze, melyek különböző szituációkat hoznak létre. A tel-avivi *Fehér tér* például nagyon nagy közszeretnek örvendő helyszín, mind a BMX-es gyerekek, mind a meditációs gyakorlatokat végzők körében, hogy csak a két extrém példát említsek. Mindezekről nemcsak az alkotásom, hanem a hely szelleme, környezete is tehet. A műnek olyannak kell lennie, mintha mindig ott állt volna a helyén. Portbou-ban pedig azt szerettem volna elérni, hogy az emberek elhallgassanak, gondolkodzanak, pihenjenek kicsit. Hasonló indíttatás a célja a most készülő munkámnak, mely a berlini Tiergartenben a *Sinti és Roma holokauszt emlékműve* lesz. Egy 12 méter átmérőjű, kör alakú vízmedencét kell elképzelni, melynek vize fekete lesz, így minden arra járó, abba belenéző ember fejjel lefelé fog tükröződni a felszínén. A medence közepén csupán egy háromszög alakú részben lesz egyetlen szál virág, azt a geometriai formát idézve, amelyet a romáknak kellett viselniük. Mindehhez járul majd egy vékony hegedűhang, mely a környező zajhoz adaptálva lesz hallható. A helyszín Berlin turistalátványosságai között helyezkedik el, ahol az embereknek szükségük van egy kis pihenésre és talán, ha megértik, hogy a vízbe belenézve szinte élve lesznek eltemetve, akkor egy kis merengésre is jut majd idejük mindemellett.

⊕ *Végül az izraeli helyzetről kérdezném, hiszen az állammal együtt lett nagykorú, épp 18 éves volt, amikor Izrael hivatalosan létrejött. Azóta alkotásainak egyik visszatérő motívuma a béke egzisztenciális szükségességének – sajnos a mai napig aktuális – hirdetése.*

⊗ Igen, valamennyire Izrael történetének része vagyok, s ez egyrészt nagy büszkeséggel tölt el, hiszen egy új társadalom, új városok, egy új ország építésében vettem részt és ez felmérhetetlen tanulság és élmény még ma is. De ugyanakkor sok minden sajnálattal tölt el. Gyermekkoromban ezen a földön a természet volt a leghatalmasabb úr – mára viszont már olyan lett, mint bármilyen másik ország. Ami pedig a legfájdalmasabb, az a békében egymás mellett élés utópisztikus távolsága, Palesztina eleve vitathatatlan létjogosultságának el nem ismerése. Furcsa, hogy azt szokás mondani, hogy „a föld nélküli nép megtalálta a nép nélküli földet,” hiszen Izrael területén mindig is éltek, laktak. Ez volt a legalapvetőbb hiba, illetve az első úttörőkhöz képest történt szemléletváltás, amikor még a közös munka és egymás segítése volt a mindennapi gyakorlat. A britek ugrasztottak először össze minket és ezt folytatják azóta a pártok, a politikusok, illetve más nagyhatalmak is – holott a hétköznapi emberek többsége békében szeretne élni egymás mellett. Ezért ajánlom a legtöbb alkotásomat a béke és az emlékezés fogalmainak, a méltó emberi létezés alapvető feltételeinek.

Szikra Renáta

A hely szelleme: átjárók, emlék(művek), tájszobrok

Dani Karavan – Retrospektive

➔ **Martin-Gropius-Bau, Berlin**

📅 **2008. március 1 – június 1.**

Berlinben bármerre sétál az ember, DANI KARAVAN retrospektív kiállítását jelző plakátokat lát, melyek a Portbou-i (Spanyolország) Walter Benjamin emlékművet ábrázolják. A Martin-Gropius-Bau húsz termébe zsúfolt életmű egyik legjelentősebb műve magába sűríti Karavan hat évtizedet átívelő művészi pályájának filozófiai hátterét csakúgy, mint formai megoldásait. A lengyel bevándorlók gyermekeként Tel-Avivban született Dani Karavan ma már jórészt felváltva él és alkot, a szülővárosában, Izraelben, valamint Párizsban. Hírnevét az európai nagyvárosokban (Párizs, Berlin, Köln, Firenze) a hetvenes évek óta folyamatosan gyarapodó helyspecifikus művei, köztéri szobrai, emlékművei alapozták meg.

A katalán városka temetője melletti sziklafalba épített emlékmű (*Passagen/Átjárók – Walter Benjamin emlékére*, 1990–1994) a dél-franciaországi internálótáborból a Pireneusokon át menekülni próbáló Walter Benjamin életének utolsó helyszínén épült. Az 1940. szeptember 24-én érkező filozófust másnap visszatoloncolta volna a csendőrség Franciaországba, de szálláshelyén már csak holttestét találták. 1989-ben kapta meg a dokumentumokban „környezetalkító szobrászként” definiált Dani Karavan a felkérést az NSZK kormányától, hogy a helyszín szemrevételezése után készítse el az emlékhelyet. Karavan a sziklás hegyoldalba vájt temető és a mélyben örvénylő tenger látványát kapcsolja össze a sziklába fúrt lépcsős alagúttal, mely a parti sziklákon megtörő tenger hullámaiba vezeti a tekintetet. A zuhanást a korro-

Dani Karavan

Átjárók / Passagen, 1990–1994 (Portbou, Spanyolország, a domb tetején elhelyezkedő platform) ■ fotó: Bernhard Schurian



dáló acélfalak közé szorított lépcsősorot átmetező, szinte láthatatlan plexifal fogja fel, melybe Benjamin emlékekre vonatkozó gondolatait maratták. („Sokkal nehezebb tisztelettel adózni a kisember emlékeinek, mint a híres memoároknak. Pedig a történelem építménye belőlük, a névtelenek emlékeiből épül fel.”) Az alászállás a föld mélyébe, a leereszkedés a sötét, meredek lépcsőn, majd a tenger fölött hirtelen kitérő mélység és ragyogó fény a temető csendje és a természet drámája között, minden értelemben a határátlépés szimbóluma. A szirttetőn elhelyezett rozsdás vasplatóval és kockával, valamint a visszaúton kőfalba ütköző ösvénnyel kiegészített emlékhely jó példája annak, miként formálja, lényegíti át Karavan az adott helyszínt.

A kiállításon a padlótól a mennyezetig érő kivetítőkön „járhatjuk be” mindazokat a köztéri műalkotásokat, melyeket a számtalan fotó és makett dokumentálni igyekeznek, s amelyek lényegét mégis csak ott, a helyszínen ragadhatnánk meg. A „hely szellemével” (genius loci) összhangban cselekedni: ez a tájkertek filozófiai háttérének központi gondolata, de igaz minden emlékhelyre. Ilja Kabakov egy köztéri mű esetében az átláthatóságot tartja egyik legfőbb erénynek, amely a környezettel folytatott kommunikációt biztosítja. „A művész a médium szerepét tölti be amikor 'felveszi a láthatatlan párbeszéd fonálát' és aktiválja a kulturális emlékezetet. A köztéri műalkotás (különösen igaz ez az emlékművekre) akkor tölti be szerepét, ha a hely jellemző vonásait megragadva, felszínre hozza, és mintegy anyagba sűríti a kiválasztott hely és közösség anyagtalan emlékeit.”¹ Dani Karavan a hatvanas években készítette el első emlékművét. Az 1947–49-es izraeli függetlenségi háború emlékére épített *Negev emlékmű* (Be'er Sheva, 1963–68) Karavan legkorábbi nagy kiterjedésű – 10.000 m²-es – tájszobra. Ezzel a művel alapozta meg azt a szobrászi nyelvet, melyet lényegében azóta is használ, és továbbfejleszt. Bár első pillantásra szembeötlő formakincsének a Brâncusi-tanítvány Isamu Noguchi szobrászi tájaival kimutatható hasonlatossága (a negyvenes években készült játszótér és játszóhegy, valamint a meg nem valósult Jefferson emlékpark makettjeire utalhatnánk elsősorban), Karavan inspirációs forrásként Giacometti harmincas évekbeli apró, gipszből formált vagy fából kifáragott táj-makettjeit említi.

A geometrikus formákat (kubus, gömb, félgömb, kúp, henger), archaikus építmények alaptípusait (piramis, torony, kunyhó, lépcső, zikkurat, medence és csatorna), valamint organikus elemeket (például csigaház) fűz össze oly módon, hogy az addig strukturálatlan táj koncentrált



Dani Karavan

Negev Emlékmű / Negev Monument, 1963–1968 (Be'er Sheva, Izrael, tájszobor, szél, napfény, víz, tűz, akác, szürke beton, szöveg, 100×100×20 m ■ fotó: Studio Dani Karavan, Paris

üzenethordozóvá válik, éppúgy, mint a Walter Benjamin emlékmű esetében. A *Negev emlékmű* betonszobor kertje – ami madártávlatból éppúgy tűnhet valamelyik archaikus kultúra ősi romjának, mint egy marsi űrállomás futurisztikus elképzelésének – mintha a táj erőit, a mélyben futó energiaáramlatokat jelenítené meg a felszínen. A lekerekített és szögletes, horizontális és függőleges betonelemek várszerű labirintusában a bezártság és a szabad tér, a sötétség és a fény váltakozik. Karavan csontvázáig lemezteleníti, vagy szétrobbantja a tájat, és az alapelemekből létrehozza annak absztrakcióját. Ahogy a Negev emlékhely a sivatag esszenciája, úgy a Tel Aviv-i *Fehér tér* (Kikar Levana, 1977–88) a „fehér városnak” is nevezett szülővárosé. A sivatagi tájba simuló, azzal egylényegűnek látszó, barnásszürke betonformák szélfúttá alakzatait itt, a város tetején fehéren ragyogó betonplatón álló, szabályos építmények rasztere váltja fel. A szögletes építmények és a torony a város sziluettjébe olvad, a piramis és ellentétpárja, a lépcsős medence, a kupola és inverze, a földbe süllyesztett félgömb csúszdájának egymásra rímelő hófehér, sima betonformái az országépítők emlékét idézik. A *Fehér tér* az ideális város utópisztikus képlete, az ígéret földjének költői szimbóluma.

Eddig csak a művek épített összetevőiről esett szó, holott Karavan tereinek alapvető elemét az őshonos növényzet adja: maga az alkotás sokszor a napfény-árnyék, víz, szél formájában megjelenő természeti erők foglalataként jelenik meg. Karavan apja a harmincas években a modernista építészet jegyében kiépített város főkertészeként és tájépítészeként oroszánrészt vállalt zöldfelületeinek kialakításában, a közparkok öntözőrendszerének kiépítésében. Az ifjú Dani Karavan lengyel és magyar bevándorlókkal és barátaival együtt alapította a Harel Kibucot (1948–55), ahol már kamatoztathatta apja mellett szerzett tájépítő tapasztalatait. A *Negev emlékmű* holt anyag, csak a meggyötört akácfák, a betonhéjak védelmében bugyogó forrás, a csatorna és a torony folyton zúgó szélorgonája kelti életre, ahogy a Walter Benjamin emlékmű alagútja a menekülő hányattatott sorsát és végső nyughelyét szimbolizáló két pólus, a mélyben örvénylő tenger és a hegyoldal néma temetője között teremt átjárást. A Portbou-i emlékmű magányos olajfája a *Fehér tér* félgömbjébe zárva, valamint a párizsi UNESCO székház *Jitzak Rabin emlékkertjében* (1993–98) is megjelenik. Ez a *Tzmichva* (2002) carrarai márványtömbjéből is kihajtó, magányosan álló „növényoszobor” talán az egyik legfontosabb szimbólum Karavan számára.

A zsidó-keresztény és iszlám hagyományban egyaránt a béke (s mellette a túlélés, letelepedés, az élet folytonosság) jelképeként tisztelt olajfa a berlini kiállításon csupasz gyökerénél felfüggesztve csüng az előcsarnokba belépő feje fölött. A mára

¹ Ilja Kabakov: *Public Projects oder Genius loci*. In: *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*. Szerk.: Florian Matzner, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004. 189. és 193. o.

emlékművévé vált mű (melyet a kilencvenes évek végén Jeruzsálemben, Párizsban, Pratóban és legutóbb 2002-ben, Valenciában szerepeltetett a kiállításain) a kiszakadás aktusánál fogva a természetes állapotba való erőszakos beavatkozást, a feje tetejére fordított világot szimbolizálja. A fellógatott, megkínzott fa gyakran földbeágyazott, a kiállítótérbe áttelepített párjával együtt jelenik meg, minthogy ketten együtt híven képviselik azt az ellentétekre épülő, a harmóniának és kiegyenlítődségnek szentelt életművet, amit a retrospektív kiállítás minden oldalról körüljár.

A kevésbé ismert korai munkáknak – talán mert mégiscsak egyszerűbb installálni őket, mint a már említett emlékműveket – nagy teret szenteltek Berlinben. A Tel-Aviv után Jeruzsálemben tanuló ifjú az ötvenes évek közepén két évet Rómában és Firenzében tölt, ahol freskófestészetet tanul. Cézanne, Paul Klee, Picasso, Diego Rivera és José Orozco hatása egyaránt felfedezhető ezidőtájt készült munkáin. S bár több termet megtöltenek a kezdeti időszakból származó grafikák, linómetszetek, festmények, az első igazán átütő alkotásait a Cameri színház, a Batsheva és a Martha Graham Dance Company részére a hatvanas években készült újszerű, friss, színpadtervei jelentik. A terem közepén elhelyezett néhány eredeti díszlet-elem mellett a falba süllyesztett, hatásosan megvilágított kicsi színpad-makettek eleven, megkapó látványt nyújtanak. A dokumentációt az előadásokról készült fotók egészítik ki. A hatvanas évek elejétől készült színpadi terek és installációk formavilága (mellesleg Noguchi már a negyvenes években készített díszlettervet a Marta Graham társulatnak, néhol kísértetiesen hasonló felfogásban) már az elkövetkező évek nagyléptékű szobrászi feladatait vetítik előre. Az absztrakt terek puritán formakészlete jelenik meg a Tel Aviv-i Igazságügyi Minisztérium belső udvarának színpadi hatást keltő, zárt szoborkertjében (1963–67), és azon a hatalmas, 7×24 méteres reliefen is, amely a *Negev emlékművel* csaknem egyidőben, az izraeli parlament (Knesszet) jeruzsálemi üléstermébe készült. Az *Imádság Jeruzsálem békéjéért* (1965–66) kötömbjeinek szigorú rácsozatát a Jeruzsálem városát szimbolizáló körök, ívelt, organikus formák oldják. Karavan saját művének olvasatával kapcsolatban a rend utáni vágyat, a békés együtt- és egymás mellett élés alapjául szolgáló törvények és a megegyezés fontosságát emeli ki, melyet ennél a műnél a minimumra redukált, minden kultúra alapjául szolgáló geometrikus formakincs és a kötömbök megmunkálásának változatosságával teremtett eleven tájkép jelenít meg. Az európai ismertségét meghozó 1976-os Velencei Biennálén izraeli résztvevőként kiállított environmentjeit az egy évtizeddel korábbi ars poeticához híven ismét a béke eszméjének szenteli, formai szempontból pedig a hatvanas évek fentebb elemzett köztéri alkotásainak formavilágából bontja ki. Az egy évvel későbbi documenta 6-on való részvétele után számos európai nagyvárostól kapott felké-

rést részint emlékművek vagy városi tereket reaktíváló, helyspecifikus művek, illetve „in situ” megalkotott kiállítási installációk létrehozására. A nyolcvanas évektől kezdve több országban párhuzamosan futó projektjei az anyaghasználatot és a kialakításukat tekintve új elemekkel gazdagodtak. A durván ácsolt faszervezetek, korrodálódott fémfelületek érdekessége, a szimbolikus jelentőségű vasúti sínpár elsősorban az emlékműveknél tűnik fel. A köztéri műveken a tengelyeket kijelölő sínek egyaránt képviselik az ipari fejlődést, az általános értelemben vett haladást, emlékművein viszont a halálba vezető út könyörtelenségét jelenítik meg. A Gurs-i internálótábor nyomtalanul eltüntetett barakkjainak hűlt helyén felállított faszervezethez és a szögesdróttal kerített „Appelplatz”-hoz vezető vasúti sín útját fa állja el (1993–94), a kiállítótérben megjelenített Walter Benjamin „Homage”-ok sínpárja falnak fut és szinte szétveti a terem falait. Ugyanakkor egyre gyakrabban alkalmaz transzparens elemeket: üveg és plexifelületeket, melyeket szinte mindig szöveghordozóként használ. A Portbou-i alagutat lezáró, lebegő Benjamin idézethez hasonlóan de Gaulle beszédeinek részleteit maratta a 2000-ben elkészült *Esplanade de Gaulle* éjjelente belülről megvilágított üveggöckáira a Defense negyedben. A jelenlévő mégis szinte láthatatlan anyag kiválóan alkalmas arra, hogy anyagba sűrítse a testetlen gondolatot. Legutóbbi Berlinbe készült alkotásában is 19 plexilappal zárja el és/vagy nyitja meg az arra járók felé a kormányzati negyed egyik épületének belső kertjét. A német törvényhozás központjában a német demokratikus kormányzás 1949-ben megfogalmazott alaptörvényei közül 19 kapott így kitüntetett helyet (*Grundgesetz 49*, 1998–2003). A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum két épületszárnyát összekötő félutcai installációjában (*Az ember jogok útja*, 1989–1993) pedig harminc betonoszlopba vésték bele az ENSZ deklarációjának 30 paragrafusát németül és a diszkriminációt elszenvedett népek nyelvén. A két mű egyszerre utal a civilizáció eredményeire (a kőbe vésett törvények régi hagyományára, Mózes kőtábláitól vagy Hammurapi törvényoszlopától kezdve) és kudarcaira, amelyeket többek között éppen az újra és újra felbukkanó törvénysértések jeleznek. (Az Izrael és Egyiptom határán álló, 2000-ben elkészült műve, a 300 méter hosszan húzódó oszlopsor, a *Béke útja* ugyanezen eszme jegyében fogant. Az első és utolsó oszlopon héberül és arabul szerepel a „béke” felirat, a közbensőkön azon a százféle nyelven, ahányféle népcsoport megfordult a történelem folyamán ezen a földön.)

Bár számos városi köztérátalakító művét említhetnénk, itt csak kettőt emelünk ki, melyek példaértékűek a Kabakov elvárása szerinti genius loci megragadása, a táj kulturális emlékezetének

Dani Karavan

Murou Művészet erdő / Murou Art Forest, 1998–2006 (Japán) ■ fotó: A. Kutz





Dani Karavan

Retrospektive, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2008 ■ Tükrökből és romokból álló installáció ■ fotó: Jirka Jensch

aktiválása tekintetében. Az egyik a kölni *Ma'ilot* (1980–86) sétány, amely a Dómtól a Ludwig Múzeum épülete mellett a Rajna-partig vezet a látogatót. A *Ma'ilot* (héberül lépcsőt, teraszt jelent) egy obszervatóriumként aposztrófált 10 méter magas toronytól indul, és a főtengey mentén kialakított teraszokkal ereszkedik alá. A közösségi térként funkcionáló kisebb egységek a formát és az anyaghasználatot illetően is mindig az adott környezethez igazodnak. A teret a Dóm közelében fehér gránitburkolat fedi, ami téglával keveredik a múzeumépület mellett, és fűvel beültetett sávokkal gazdagodik a part közelében. A másik és egyben legnagyobb kiterjedésű (1980-ban elkezdett) és mindmáig befejezetlen európai tájformáló műve Párizs egyik külvárosát, Cergy-Pontoise-t köti össze egy 3 km hosszú megépített promenád révén – a Louvre – Tuileriák – Champ-Élysées – La Défense tengely meghosszabbításaként – a fővárossal. Az *Axe Majeur* 12 állomásának formai kialakításában a már ismert elemek tűnnek fel, de megint újszerű módon. Az egyes pihenők funkciója a Párizssal való kapcsolatra utal, a kezdőpont Eiffel-toronyra rímelő kilátótornyától kezdve, a Camille Pissarro emlékének szentelt „Impresszionisták gyümölcsöskertjén” át, a Tuileriák kertjét idéző vagy a Louvre átalakításánál megszerzett burkolólapokat felhasználó „Esplanade” egy helyszíni forrás gőzét eregető kubusáig, illetve az egyelőre még csak tervben létező asztronómiai szigetig. Az éjszaka lézerefénnyel kijelölt tengelyre felfűzött

és szimmetrikusan elrendezett klasszikus építészeti elemek felvonultatása mellett leginkább a lépték az, ami a 17. századi Franciaországra jellemző nagyformátumú tájalakító tevékenységgel hozza kapcsolatba, például a Versailles-i kastély kertjének szerkezetével, hogy csak a legkézenfekvőbb példát említsük. Ilyen léptékű megbízásokkal Karavant az utóbbi időkben leginkább a Távol-Keleten kényeztetik el. A kilencvenes években a Sapporo-i szabadtéri szoborparkba készített „titkos kertje” (*Az elrejtett kertbe vezető út*, 1992–99) – melyet bizvást nevezhetnénk Noguchi *hommage*-nak – után kapta a felkérést, hogy egy hegyekkel és erdőkkel körülvett falunak, Murounak készítsen tájszobrot (*Murou Művészet erdő*, 1998–2006). Az 1200 éves, kivételes szépségű templommal rendelkező helyet sokan látogatják, ám a közelmúltban egy földcsuszamlás és tájfun súlyos pusztításokat végzett a völgyben. (Épp ezért konkrét kívánság, és így feladat volt a helyszín helyreállítása és megerősítése is) A létrejött alkotás Karavan talán legkomplexebb műve: tulajdonképpen az életmű esszenciája. Egy 18. századi angol tájkertésznek az ideális táj megvalósítása érdekében mocsarakat lecsapoló, mesterséges hegyeket emelő nagyvonalú elképzeléséhez Murouban a táj védelmét szem előtt tartó ökológiai érzékenységről tanúskodó hozzáállás társul, mely ráadásul – a hely szellemében – a japán építészetre jellemző egyszerű, puritán alapformákat (hidak, kapuk, tipegők) és anyagokat (kő, fa, bambusz) alkalmaz a hagyományostól teljesen eltérő kombinációban. A 2006 tavaszán átadott, csaknem kilométer hosszan elnyúló, mesterséges tavakkal, hidakkal, építményekkel és kapuzatokkal tagolt, Karavan meghatározásával élve „helyspecifikus environment”, a művész elképzelése szerint „az ember és természet közti viszonyt tárja fel”, a látogatók minden érzékszervét igénybe vevő interaktív kapcsolattal. A *Negev emlékmű*höz hasonlóan itt is a táj különféle, természeti és kulturális rétegeit hozza a felszínre, csak éppen a sivatag elemi erejű, vad expresszivitása helyett a japán természetszemlélet kifinomult absztrakciója érvényesül. Karavan sokszínű életműve kiváltképp köztéri alkotásai miatt lenyűgöző. Már a hatvanas években birtokában volt mindazon képességeknek, melyek segítségével megteremtette védjegyének számító (később sokszor utánozott) formavilágát. Kivételes érzékenysége és empátiája révén, mellyel az adott helyszín természeti és kulturális hagyatékát és jelenét vizsgálja képes a táj lényegének revelatív erejű felmutatására.

Lénárd Anna

Nagyon laza

Wolfgang Tillmans: Lighter

➔ Hamburger Bahnhof, Berlin
 ➔ 2008. március 24 – augusztus 24.

Mindig arra vágytam, hogy egyszer ne tudjam megmondani, mi nyűgöz le. De arra nem számítottam, hogy egy szép márciusi nap több mint kétszáz színes fotó fogja ezt az agyblokkolós húha-érzést kiváltani belőlem. Ráadásul több, mint két órán keresztül, mert legalább ennyi idő szükségeltetik a Hamburger Bahnhofban az idén 40 éves WOLFGANG TILLMANS teljes életművének megtekintéséhez, amelyet a német fővárosban első ízben mutattak be *Lighter* címen.

A németes, katonás funkcionalizmussal berendezett környezetben első pillantásra lazán odavetettnek tűnő kiállítás magasabb rendű precizitást képvisel. Kétszer is végigmegyek a volt pályaudvar bővítmenyeként utólagosan épült termeken, és úgy érzem, kiszúrtak velem a főiskolán. De nemcsak velem, hanem mindenkivel, akit megtanítottak szabályszerűen komponálni, installálni, kiállítást rendezni, és akinek mankóként kánont adtak a kezébe, hogy aszerint magyarázza meg saját munkáját, és lássa meg az azon belüli összefüggéseket.

Járom a termeket, és becsapva érzem magam. Egyik *miért* tolakszik elém a másik után. Miért szabad valakinek a kortárs művészet berlini fellegvárában egy fotót úgy felnyomni a falra, hogy nemcsak a négy celluxdarabka látszik ki a négy saroknál, de a fotó még pici hullámokat is vet, a pici hullám pedig finom árnyékot von a kép alá? Miért szabad valakinek az adminisztrálást egy hevenyészett (és ráadásul rosszul szerkesztett) címlistával letudnia, amely a lelkiismeretesebb látogatókat gondos ingázásra kényszeríti a képek és a bejárat melletti ficak között? Miért szabad valakinek a szabályszerűen előhívott és nagyított fotók közé hirtelen egy saját korábbi munkájáról készült elrontott faxot kirakni (*like praying*)? Majd minden további magyarázkodás nélkül egy sárgaréz gongot (*Gong*, 2007) felszögezni? És hogyan fordulhat elő, hogy a gong mellett egy két és félméteresre nagyított fekete-fehér velencei képeslap (*Venice*, 2007) nosztalgizál, amelynek eredetije legalább 50 éves, így aligha lehet a művész saját munkája...

Wolfgang Tillmans

Részlet a kiállításról, Hamburger Bahnhof, 2008 © Wolfgang Tillmans,
 Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln ■ fotó: Carmen Brunner



Ám ahogy lassan elengedem a *miérteket*, belátva, hogy úgyszincs rájuk válasz – ráébredek, hogy itt nem fenyeget sem „koncepció”, sem „tematika” –, úgy uralkodik el rajtam az életöröm... Annyira erőt vesz rajtam a spontaneitás, hogy nem is nézem, mire rakom rá a noteszomat. Pedig nem ártana, mert a barkács stílusban összeeszkábált fatárlón üveg alatt elhelyezett képeslapok, újságkivágások, fotók és fagyime-nükártyák szintén műalkotásnak minősülnek..., de erről később.

Wolfgang Tillmans, a kortárs fotóművészet egyik meghatározó figurája 1968-ban született a németországi Remscheidben. Megjárta Hamburgot és New Yorkot, tavaly óta pedig egyszerre él Európa két legnagyobb művészeti központjában, Berlinben és Londonban. (Az utóbbiban „Between Bridges” néven saját kiállítóhelyet is nyitott.) Első kiállítását 19 éves korában rendezte egy hamburgi meleg kávéházban, s ugyanitt kezdett divatmagazinoknál dolgozni mint fotós és szerkesztő. A 90-es években már több szülői kiállítást is maga mögött tudott, de a valódi hírnevet akkor szerezte meg, mikor olyan divatmagazinoknak kezdett fotózni, mint az *i-D*, a *Spex*, az *Interview*, a *Vogue* és a *The Face*. Ma már Párizstól Tokióig, Münchentől New Yorkig a világ legfontosabb múzeumaiban állít ki, és ismerjük olyan művét is (*Metro ticket*, 1998), amely 12 ezer fontért kelt el.

A legmélyebb hatást stílusára talán a *British youth culture* gyakorolta, mely már tinédzserként beszipantotta, mikor első ízben járt Nagy-Britanniában. Később, ahogy egyre otthonosabban mozgott a klubokban és a meleg bárokban, ottani barátai éjszakai életét fotózta olyan intim közelségből, hogy az eredmény sem dokumentumként, sem divatfotóként nem értelmezhető. Tillmanst két dolog tette híressé. Az egyik, hogy nem csinált semmi különöset. Ma, amikor nem győzünk elég eredetiek lenni – megújuláskényszer mindenütt –, lépten-nyomon újabb és újabb témákat kell előkaparni abban a reményben, hogy azt más még nem használta el, ő megmaradt a hagyományos fotótémáknál: csendélet, portré, tájkép, egy-egy akt. De Tillmans ugyanazzal az érzékeny közvetlenséggel fotóz egy virágot (*Lily*, 1997), a csészényi kávéban tükröződő mini-univerzumot (*‘chaos cup’*, 1997), a színházi bejárat előtt felejtett paravánt (*Entrance Opera*, 2005), mint ahogy a barátait a melegfesztiválon vagy a pilledt utasokat a metróon. És ezzel a választással vagy nem-választással megint jönnek a *miértek*. Miért szabad valakinek a legbanálisabb témákba beletenyelerlnie? És miért szabad valakinek „motívum”, „stílus” és „eszköztár” nélkül léteznie a kortárs művészetben? Egyáltalán: miért szabad valakinek mindennel foglalkoznia? A másik ok, amely a világelső közé emelte Tillmanst, a mód, ahogy elkezdett összefüggéseket találni. Már kamaszkorától kezdve kísér-



Wolfgang Tillmans

Fénymásolat (Barnaby), 1994, © Wolfgang Tillmans,
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln

letezett azzal, hogyan tud egy adott anyagot variálni pusztán úgy, hogy átrendezi elemeit. A fotók megjelenési formáját mindig a kiállítási tér dinamikájához igazítja, megváltoztatva azok méretét és egymáshoz való viszonyát. A fotók között felbukkannak tintasugaras nyomtatóból kikerült printek, faxok, az *Economy* (2006) esetében pedig direkt szkennelt tárgyra gyanakszom. A különböző méretű, műfajú és technikájú képek rezonálni kezdenek egymással, és párbeszédük eredményeképpen már nem azok, amik eredetileg voltak. Tillmansnak szemmel láthatólag nincs más koncepciója, csak az, hogy a képei erősítsék egymást, s így az elszigetelt művek feloldódnak a szabad asszociációk flow-jában és a spontán tudatműködés által kiváltott általános életörömben. Így minden kiállítása összefüggő installációvá válik, amely egyetlen hatalmas, univerzális témát tárgyal: minden egyé válik, ami Tillmans látókörébe kerül, amire értékelés és válogatás nélkül rácsodálkozik, amiben meglátja a szépet. „Hétköznapijaimban mindez együvé tartozik, de ezt nem mindenki ismeri fel” – nyilatkozta egyszer. Ráadásul minden kép létének és aurájának megteremtése végtelen precizitással és hozzáértéssel történik. Egy teljes élet koncentrációja tükröződik bennük annak ellenére, hogy egyik fotó sem akar különösebben esztétizáló vagy szándékosan művészi lenni. Első pillantásra nem is tudatosul, hogyan kapcsolódik egymáshoz például a *Chrysanthemum* (2006) és az *Empire (US/Mexican Border)*, (2005), de ha már megtalálták egymást, nehéz lenne őket újra elszakítani, annyira magától értetődő az együttállásuk. Az előbbi képeslap méretű fotó a temetők virágáról, utóbbi hatalmasra nagyított látkép egyik átkelőhelyéről a legvágyottabb határnak, amely mentén nemrégiben hosszú falat emelt az amerikai hatóság. A fal

veszélyes kerültre kényszeríti az illegális bevándorlókat a magashegységek felé, ahol sokan életüket veszítik, miközben épp a jólét felé igyekeznek. A kis hosszúságú lécszerű fehér szirmokra a nagy kép fehér kerítésora felel.

Majd a harmadik teremben négy fotó egymás utánja: az egyik fájdalmasan, szinte feketéig alulexponált kép: fiatal férfi térdel és maszturbál a sötét jótékony intimitásában (*kneeling nude, dark*, 1997). Párfotóján farmerdzsekis fiú fordul el a nézőtől, csupán lágy, érzéki tarkóját és fülkarikáját osztja meg velük (*Forever in love III.*, 2007). A kettő közötti képen rózsaszín flaneltakarócska merül a víz alá. A vízben fellágyulnak a bolyhok, az anyag erotikus ráncokat vet (*Faltenwurf /submerged/ II.*, 2000). Negyedikként egy tárgyilagosabb kép tartja egyensúlyban az előzőeket: egy műteremlakás hatalmas üveglablakai, melyek téglafallal határolt kis belső udvarra nyílnak (*Window*, 1996).

A képek folyamat időnként videók szakítják meg: az egyikben például három percen keresztül élvezhetjük az élet apró jelenségei felett érzett általános eufóriát, amelyet a forrásban lévő víz bugyborékai között táncoló boldog és zöld borsószemek okoznak (*Peas*, 2003).

Ezek után már nem lepődünk meg, hogy Tillmans gyakran magát a fotózás folyamatát avatja témává, s így a mellékterméket főművé. A fényérzékeny papírral sötétkamrákban végzett kísérletei minimál konstrukciókat, szinte szobrászi formákat eredményeznek. Egyik ilyen sorozata, a *Lighter* a jelenlegi kiállítás címadója. Sokszor papírsztruktúrákról készít fotókat, amelyek az anyaggal és fényvel végzett kísérletezés többszörös áttétjei után válnak végtermékké, mint például a *Paper*

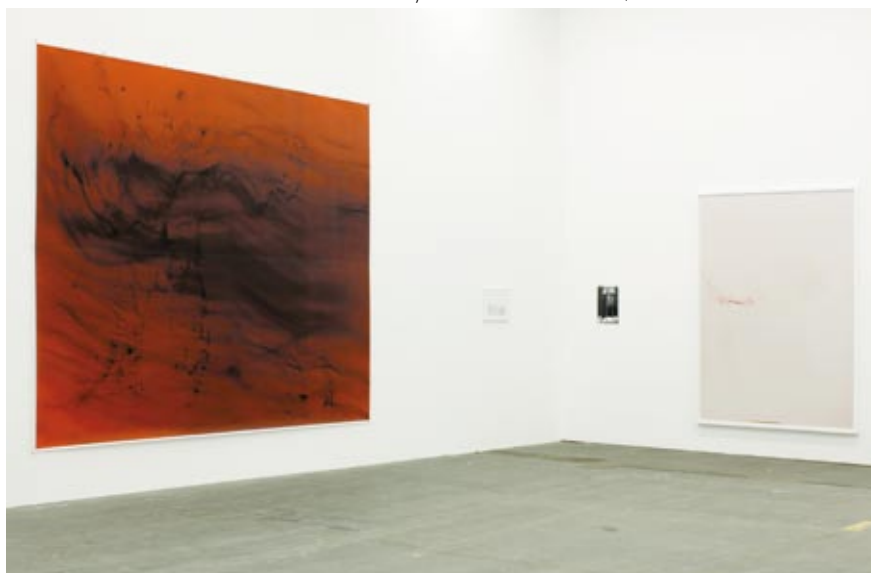


Wolfgang Tillmans

A tél vége (a), 2005, © Wolfgang Tillmans, Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln

Wolfgang Tillmans

Részlet a kiállításról, Hamburger Bahnhof, 2008 © Wolfgang Tillmans,
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln ■ fotó: Carmen Brunner



Drop-széria esetében. Ezeket a munkákat most mutatja be első ízben Németországban. A legrejtélyesebb darabok talán a *Freischwimmer* vagy *Swimming to Freedom* néven futó, ismeretlen anyagból felépülő mikro-univerzumok hatalmasra nagyított darabjai.

Tillmans 2000-ben nyerte el az ötven év alatti brit képzőművészeknek adható Turner-díjat és az ezzel járó húszezer fontot. Ez volt az első alkalom, hogy a neves elismerést fotóművész kapta, ráadásul olyan művész, aki nem a szigetországban született. Ez utóbbi tény miatt hosszú vita előzte meg a díj átadását, de Sir Nicholas Serota, a Tate igazgatója személyesen állt ki Tillmans mellett (bár az is igaz, hogy abban az évben a négy felterjesztett művész közül csak egy született Nagy-Britanniában). A Hamburger Bahnhofban külön terepet kapott a *Turner Prize installation* (2000). Az installációs logika itt sem változik, de a terem közepén elhelyezett tárlókban a falon bemutatott fotók további sorsát is nyomon követhetjük könyvekben, magazinokban és egyéb kiadványokban.

Ilyen a *Concorde*-sorozatát bemutató füzet, valamint a *Soldiers* című könyve, melybe háborús sajtófotókat, kitépelt újságlapokat és hírdarabkákat gyűjtött össze. A *Do you Wanna Party in my Hole?* című, meleg aktfotóiból álló könyvét a művész saját maga cenzúrázza installáláskor: a kinyitott lapon előrehajoló fiú segglyukát letakarja egy másik kiadvánnyal, amely a *Strictly Limited Edition* címet viseli, majd kiegészíti egy fehér csuhás szerzetes ájtatos, elmélyült portréjával. Szinte hihetetlen, hogy ez a kompozíció nem közhelyes, nem provokatív és nem ítélt – egyszerűen szép.

És végül: *Truth study centre* (2007). Az utolsó termékbe érve elindul a tárlók kígyózó sora, melyekben Tillmans válogatás nélkül állítja ki saját műveit, magazinokból kiollózott, kifénymásolt, őt érdeklő fotókat, és mindent, ami kicsit is képként értelmezhető. A hosszúkás asztalok egyik, az első terembe kikerült darabjára könyököltem rá véletlenül annak idején. „Gyermekkorom óta vágok ki újsághíreket és fotókat, és gyűjtöm őket füzetekbe... nehezemre esik kidobni az újságot a nap végén. Gondolom, kissé guberálós vagyok!” – nyilatkozza. És mi a célja annak, hogy múzeumi közegben szembesít minket a tegnapi hírek „igazságával”? „Senki nem akarja bevallani, hogy nincs ismeretünk. Ez vonatkozik az USA kreacionistáira, az AIDS-re és a dél-afrikai kormány politikájára, amely tagadja, hogy a HIV-vírus okozná az AIDS-et. Amerika ragaszkodik hozzá, hogy Iraknak tömegpusztító fegyvere van, a Holocaust-tagadók a Közel-Keleten pedig az erkölcsi összefüggéshez Drezda bombázása és a náci bűnök között. Ezek a dolgok végtelenül nyugtalanítanak, ezekről gyűjtök anyagot, gyakran újságokból.”

Böröczfy Virág

Tébánya

Barakonyi Szabolcs kiállítása

📍 Dorottya Galéria, Budapest
📅 2008. április 29 – június 26.

Megállt az idő a Dorottya Galériában. Nem csupán azért, mert a felújítás előtt álló kiállítóhely hosszára nyúlt utolsó tárlata és egyben működése – átmeneti felfüggesztésének – visszazámlálását tartja, hanem amiatt is, hogy mintha a zárókiállítás képei maguk is az összesűrűsödött idő dokumentumai lennének. BARAKONYI SZABOLCS legújabb fotósorozatának témája ugyanis jelen és múlt egymást átható, az egyéni életutak alakulásában (is) jelen levő kölcsönhatása. Képeinek főszereplői a rendszerváltás környékén született, napjainkban nagykorúvá váló fiatal generáció tagjai. Ők már nem tanultak oroszul, a lezárt határokat és a proletárdiktatúrát csupán a történelemtankönyvekből ismerik. Rendelkeznek az EU-s állampolgárokat megillető jogokkal, ugyanazokat a tévésorozatokat nézik és ugyanazokat a zenéket hallgatják, mint bármely más kortársuk tőlünk nyugatra, vagy éppen keletre. Követik az aktuális divathullámot mind öltözködéskben, mind frizurájukban. Valószínűleg láznak valamelyest a felmenőik ellen, akik



Barakonyi Szabolcs
Tébánya,
2006–2007,
120 × 150 cm

ezt csendes belenyugvással veszik tudomásul, miközben reménykednek abban, hogy gyermekeik előtt egy szebb jövő áll annál, mint amilyen a számukra jutott, bár ez „annak idején” még egyáltalán nem volt ilyen egyértelmű. Mert időközben sok minden változott: a bánya nem működik, a gyár bezárt, az elvtársak elmentek. A „díszletek” – az ipari berendezések, a szocreál stílusú szobrok és az „egyenpanel” épületek – viszont itt maradtak.

A „kommunista iparváros” mint jelenség az 1950-es évek Kelet-Közép-Európájának sajátos képződménye.* Ezek a települések általában valamilyen (ki)termelést végző létesítmény környékén, vonzaskörzetébe épültek-szerveződtek és többé-kevésbé a szocialista világ vágyott életmodelljét – utópiáit – voltak hivatottak megvalósítani. A családok szívesen jöttek lakni ezekbe a városokba, hiszen számukra a gyár – sok esetben a társadalmi felemelkedés lehetőségét és – élethosszig tartó biztos megélhetést ígért, amihez az akkori propaganda szerinti legmodernebb és legkomfortosabb lakás lehetősége is társult. A tervezhető élet ígérete tízezreket vonzott az új városokba. Talán senki sem gondolta akkoriban, hogy a mindezeken alapuló szolgáló politikai és társadalmi berendezkedés egyszer megváltozik, gyökeresen átalakul. A diktatúra fokozatos enyhülésével, majd a rendszerváltást követően előtérbe kerültek a korábbi szisztéma ellentmondásai: így például az is kiderült, hogy a kitermelés hatékonysága alacsony, gazdaságtalan, a panelek pedig szűkké váltak, miközben a fenntartásuk egyre drágábbá lett. A szólások értelmüket veszítették, a hősök letűntek, az emberek egy része elköltözött. Az időközben felnőtt új generáció kikerülhetetlen feladata, hogy miközben kialakítja-létrehozza a jelenét, a múlthoz viszonyát is megfogalmazza. Első pillantásra úgy tűnhet, Barakonyi szociológiai kutatáshoz hasonló tevékenységbe kezdett, amikor fotósorozatának témájaként az iparvárosi fiatalok életmódjának tanulmányozását választotta.

Ha azonban a létrehozott képanyagot eddigi életműve kontextusában próbáljuk értelmezni, megállapíthatjuk, hogy fotósorozatainak van közös nevezője: a témájuk mindig ember és környezete sajátos, egymást átható viszonyrendszere. Képei azonban nem a klasszikus értelemben vett szenttelen dokumentumfotók, tehát nem egy-egy esemény bemutatása,

* A kérdés folyamatos aktualitását jelzi, hogy csak a közelmúltban két kiállítás is foglalkozott ennek a „jelenségnek” a máig kifutó kérdéskörével: *STALKING UTOPIA. A város nyomában*, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros, 2008. január 25 – február 29.; *Lakások, lakosok. Élettörténetek a pécsi Uránvárosból és a berlini Karl-Marx-Allee-ből*. NGn Galéria – Budapest, 2008. április 2 – 16. (ld: Frazon Zsófia: *Emlékképek és vágyképek tervvárosai: idegenség és otthonosság*. Balkon, 2008/4., 34-38.)



Barakonyi Szabolcs
Tébánya, 2006–2007,
30 × 37,5 cm



Barakonyi Szabolcs
Tébánya, 2006–2007,
100 × 80 cm



Barakonyi Szabolcs
Tébánya, 2006–2007,
30 × 30,5 cm

egy jelenségről való tudósítás a célja, hanem az, hogy a valóság egészéből bizonyos elemeket kiválasztva szubjektív víziókat hozzon létre. Személyes szimbólumteremtő képesség, koherens alkotói látásmód, abszurdításba hajló képi világ jellemzi a műveit. Az utóbbi években készített sorozatain a korábban megszokott, a dokumentarista fényképezésre jellemző kívülről fotós attitűdöt egy sokkal személyesebb hang váltotta fel. Ennek eredményeképpen került nagyobb hangsúly a képkészítés folyamatára, illetve az azt lehetővé tevő munkára, a fényképezési helyzetek kialakítására: Barakonyi az általa megörökített események „szerves részévé”, szereplőjévé és átélőjévé vált. Legutóbb például egy Magyarország minden részére fagyasztott árukat szállító cég, a Family Frost autóinak másodpilótájaként járta az ország eldugott településeit: az árukat „kihordó” ismerős sofőr és az ott élők viszonyrendszerén keresztül örököltette meg és „láttatta” a „magyar valóságot”.

A most a Dorottya Galériában bemutatásra került fotósorozat kedvéért pedig tatabányai fiatalok egy csoportjával barátkozott össze: mindennapjaik részévé válva kísérte el őket életterük különböző helyszíneire. Fényképezte személyes környezetüket, magánéletüket és hétköznapi tevékenységeiket: az evést, ivást, alvást, a tévénezést, a gördeszkázást – a társaság összeverődését, együtt lógását és szétszéledését egyaránt nyomon követte. A csoportképek mellett egy-két kiválasztott szereplőről portrékat is készített. Azonban ezeken a felvételeken – a műfaji sajátosságoknak ellentmondva – nem az egyes személyek minél differenciáltabb ábrázolása a lényeges. Barakonyi fő törekvése nem a személyiségjegyeik bemutatása, modelljei üres tekintete nem árul el semmit a lélek mélységeiről. Semmitmondó pillantásuk mintha az élettelen környezet tárgyainak, „elhagyott díszleteinek” lenyomata lenne, a szürke, személytelen városképé, a funkció nélküli berendezéseké.

A képek többletjelentéséhez nagyban hozzájárul a tartalom és a megjelenítési mód kapcsolatának ellentmondásossága is. Ugyanis míg a szereplők és a környezet a csendes melankólia állapotában tengődik, létezik és vegetál, addig a felvételek gondosan elrendezett kompozíciójuk és finom, már-már festőien lágy tónusú színhasználata a hétköznapi valóságon túlmutató – nem csak esztétikai – dimenziókba helyezi a jeleneteket. Az egyedi helyzetek és emberi sorsok általános érvényűvé, egy problémakör emblemaivá válnak. Hiszen ez a jelenség, a múltból átöröklött, a nemzeti identitásban és a társadalmi közgondolkodásban jelen levő tartalmak feldolgozatlansága, illetve (át)értékelésük nehéz és ellentmondásos folyamata a jelenben az egész egykori kelet-közép-európai térség meghatározó, közös élménye.

Csiszek Petra

Átokföldje

Wasteland

➔ Hattyúház Galéria, Pécs
➔ 2008. június 6 – július 11.

Átokföldjét jobb messze elkerülni, ám aki kíváncsi rá, elegendő, ha déli irányba fordítja tekintetét – közelebb van, mint gondolná: itt a Balkánon. Ezt állítják legalábbis a pécsi Hattyúház Galéria legutóbbi kiállításának kurátorai, BENCSIK BARNABÁS és OLTAI KATA. A régió művészetéből ízelítőt adó válogatásukon keresztül egy kiábrándult világ mindennapjai körvonalazódnak. Nyilván erre utal a T. S. Eliot angol költő 1922-ben megjelent költeményéből kölcsönözött kiállítás cím is, hiszen a *The waste land*, vagyis az *Átokföldje* megszületésének hátterében az első nagy világgéést követő, az európai értékrendbe vetett bizalom teljes megrendülése állt. A választott címmel felidézett másik párhuzam – egy hasonló elnevezésű, még Commodore 64-re írt számítógépes játék 1987-ből – sem kevésbé szívderítő: a szerepjátékok hőskorából származó programban az atomkatasztrófa sújtotta Föld néhány túlélő harcosa küzd a civilizáció romjai között. Az asszociációs körbe bekapcsolt mindkét munka alaphangulatát a kiábrándultság, egy háború utáni világ illúzióvesztett sivársága határozza meg. Ennek megfelelően a kiállított művekben megnyilvánuló jelen-, közelmúlt- és jövőszemlélet feldolgozatlan múltbeli traumákkal, a morális értékrend megszűnésének tapasztalatával, valamint a nemzeti identitás elkésett megkonstruálásának szándékával terhelt, miközben szakítani igyekszik az anakronisztikus történelemszemlélettel. Az öt művész – egy bolgár, egy horvát, egy magyar, egy szerb és egy szlovén – munkáit pedig Pécssett, a „Balkán kapujában” állították ki, aminek nyilván jelzésértéke van, hiszen az alkotók itt születtek és nőttek fel, s ugyanazon geopolitikai konstellációnak a különböző helyzeteit tapasztalták meg, így műveik hiteles lenyomatát adják a helynek és a kornak.

Gyenis Tibor

Terület, 2004, C-print, 120 x 170 cm (Vintage Galéria, Budapest)



Hogy miként is képzelhetjük el ezt a bizonyos *Átokföldjét*, ahhoz talán GYENIS TIBOR sokak által jól ismert *Terület* (2004, C-print, 120×170 cm, Vintage Galéria, Budapest) című fotója nyújthat némi támpontot. A képen egy vízzel elöntött, sárban úszó, megműveletlen földterületet látunk, ahol a rendezőelvet a felhalmozott szemétkupacok színes kavalkádjából (textíliák, műanyag edények, építkezési törmelék, leselejtezett háztartási gépek, stb.) kialakított geometrikus rácsozat adja. Mintha egy anti-utópia „termőföldjeinek” parcelláit látnánk a nem is olyan távoli jövőből, ahol a földműves sárból és szemétből kinőtt termést arat majd.

De az is megeshet, hogy olyan fura, geológiai képződményekhez hasonlító alakzatokkal találkozunk *Átokföldjén*, mint TOBIAS PUTRIH hullámkartonból készült, nagyméretű szobrai. A *Macula*-sorozat (Series B., No. 16 és 18. 2006, 2007, hullámkarton, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana) darabjai földöntúli helyé varázsolják a galéria terét: egyszerre könnyedek és áttetszőek – az anyag és a hullámkartonon átszűrő fény miatt –, ugyanakkor monumentálisak és időtlenek a formaviláguk miatt. A két tárgy „fenségessége” mindazonáltal bizarr és félelmetes hatással is párosul. A szlovén művész másik kiállított munkája egy 11 képpárból álló sorozat, amely a címének megfelelően – *Sci Vs Fi* (2002, 11 db digitális print, 44,5×32 cm, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana) – a tudományt és a fikciót egymás ellentétéként, pontosabban ellentétpárokba rendezett sorozatokként ábrázolja. Az egyik rajzon így Walt Disney-féle Mickey Mouse-figura 1928-tól 1990-ig bekövetkezett átalakulását követhetjük nyomon, míg ellentétpárján, Sir d’Arey Thompson 1917-ből származó rajzán a halak evolúcióját. Egy másik duó: Jar Jar Bisuks figurája a *Star Wars* első epizódjából (1999) összepárosítva egy camelopardalis-szal (tevepárduccal, másképp zsiráffal), Gaspar Scholl 1667-ben készült enciklopédiájának egyik oldaláról. Nemcsak különféle lények és állatok, de az elmúlt évszázadok legelvetemültebb fantazmagóriái is találkozhatnak tudományos felfedezésekkel vagy teljesen hétköznapi tárgyakkal: így állítódik például párhuzamba Friedrich Kiesler 1959-es, végtelen házhoz készített modellje a Hupikék Törpikék egy maxi kindertojás belsejéből származó, gomba alakú műanyag házacskájával. Bár tudomány és áltudomány, fantáziaszülte ötletek és mindennapok banalitása keveredik, a párban állók között, meglepő módon, mégis „kapcsolatok szövődnek”. Az (ál)tudományos pontosságú cirkalmas feliratokkal, finom vonalvezetésű ábrákkal „kivitelezett” képek akár egy századokkal korábbi „ritka és furcsa dolgok enciklopédiájának” lapjai is lehetnének.

Jugoszlávia felbomlása és a dél-szláv háború okozta feldolgozatlan traumák személyes olvasata jelenik meg IVAN GRUBANOV szerb



Tobias Putrih

Macula-sorozat (Series B., No. 16 és 18. 2006, 2007, hullámkarton, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana)

Ivan Grubanov

Tanulmány az apámról, 2004, diavetítés, 80 kép, Berlin, Wochmaschine



művész *Tanulmány az apáról* (2004, diavetítés, 80 kép, Berlin, Wochmaschine) című munkájában. Az ötvenes éveiben járó, még mindig jó kiállású apa – akár egy tigris a ketrecében – ingázik a négy fal között, vagy nappalja kanapéján fetreng és hever tétlenül egy szál alsónadrágban. Az idő mintha megállt volna körülötte: a berendezés, a tárgyak a hetvenes évek szocializmusát idézik. Az enteriőrök sorát megszakítva néha egy, a dél-szláv háborúban lebombázott belgrádi épület maradványa tűnik fel vagy egy belső udvar betonsarkában elhagyatottan álló kondigép (talán az apa edzhetett rajta). Felvillannak egy 2004-es béke-fesztivál teljesen üres színpadának képei is, ellentétbe állítva egy felvonulásról készült felvétellel, ahol a tömegben néhányan Milosevics portréját emelik a magasba. Ahogyan haladunk előre az időben, a képeken megjelenik a fiatal művész és testvére: a két fivér apjukat utánzó beállításokban, egyforma alsónadrágban ugyanazokban a pózokban, ugyanazokban a fotelekben, ugyanannak a lakásnak a tereiben. Arcukon azonban nem az apjukéhoz hasonló, haraggal a múltba tekintő kifejezés ül, hanem egy szelíd és inkább beletörődő tekintet tükröződik, mely a kilátástalan jövőbe tekint. Másfajta jövőt vetít elénk DAVID MALJKOVIC horvát művész *Jelenetek az Új Örökséghez I-III.* (2004–2006, video, Annet Gelink, Amszterdam) című, három részes videomunkájában. Az utópisztikus jelenetek helyszíne a horvátországi Petrova Gora, ahol Tito megrendelésére 1981-ben építették fel a második világháborúban elesett jugoszláv partizánok emlékművének szánt épületet. Az épületet Vojin Bakic, az akkori rendszer elismert építésze tervezte a modernizmus szellemében. A mára teljesen lepusztult, elhanyagolt és szétlopkodott épület és elvadult környezete tökéletes díszlet egy science fiction filmhez. Az első jelenetben, amely 2045. május 25-én, Tito születésnapján játszódik, fiatal férfiak érkeznek a helyszínre, és miután körbejárják annak üres tereit, különféle fura hangokkal kommunikálva üzennek valami ismeretlen erőnek. A második részben 2063. november 29-én egy alufóliába csomagolt úrautó érkezik a havas tájban az építményhez. Az utolsó, leghosszabb jelenetben fiatalok veszik birtokba a helyet: mintha egy gimnáziumi iskola udvarát látnánk, ahol épp szünet lévén lézengenek a diákok. Ám ezek a diákok egy kicsit mások: néhányan meredten bámulnak maguk elé, míg vannak közülük néhányan, akik egy szintén alufóliába csomagolt úrfocilabdát rugdosnak. A felvételek képi minősége feltehetően szándékoltan rossz, az összhatás pedig egyszerre vicces és szárnalmas, de valahogy mégis elhisszük a filmnek, hogy a Balkánon csak ilyen low budget sci-fi-t lehet forgatni.

Átokföldjét tehát ne úgy képzeljük el, mint ahol csak szomorúság és szürkeség terem: néha még a humor is felüti fejét, még ha elég cinikus formában is. ALLA GEORGIEVA bolgár művész 6 darabos posztersorozata a *Boldog születésnapot Neked!* (2003, ink jet papír) a *Power & Play* fantázianévre keresztelt, ám annál valódiabb lőfegyverek reklámplakátjai. Formájuk, színviláguk és betűtípusuk stílusjegyei

David Maljkovic

Jelenetek az Új Örökséghez I-III., video, 2004–2006, video (Annet Gelink, Amszterdam)



Alla Georgieva

Boldog születésnapot Neked! 2003, ink jet, papír

teljesen megegyeznek a kínai piacon megvásárolható olcsó gyerekjátékok dizájnjaival. A terméket népszerűsítő fotókon cukorka-színekben pompázó háttér előtt 6-10 éves forma kisfiúkat látunk, kezükben gépfegyverrel: választhatunk az *Arminius* névre keresztelt magnum 357-es, a *Taurus* nevű revolver vagy akár a *Smith & Wesson* néven futó shotgun közül, gyermekünk habitusától, személyiségétől vagy anyagi helyzetüktől függően. Ha hiszünk a reklámnak, ennél nagyobb meglepetést nem is szerezhetnénk a számukra. A művész egy másik munkájában hasonlóan radikális módon kommercializálja és defetiszálja az ünnepet: megrendelhető születési torta-kollekciójának reklámkampánya az a posztersorozat (*Happy Birthday To You!*, 2003-2008, 6 db poszter, 70x100 cm, ink jet), ahol a választható sütemények marcipánjelenei obszcén pózokban vagy illuminált állapotban fetrengő ünneplő alakokat jelenítenek meg. A reménytelenség és kiábrándultság érzete csak a kiválasztott művészek karrierjét tekintve nem állja meg a helyét: a javarészt harmincas éveikben járó alkotók mára a nemzetközi művészeti szcéna elismert szereplőivé váltak. Rendszeresen állítanak ki Nyugat-Európában, New Yorkban, és olyan rangos események szerepelői, mint az *Istanbuli Biennale*, az *Art Basel*, a *Manifesta* vagy a *Vencei Biennálé*. Ez persze jó hír, hiszen akkor talán van esély arra, hogy ha ezt az elátkozott területet egyszer majd megint bejárjuk, akkor már ne feltétlenül a Eliot-féle (élet)ézés kerítésen hatalmába minket:

E húrokon hegedült halk zenéket
S cincogtak lila fényen át
S csapkodtak csecsemőarcú denevérek
S fejjel le kúsztak egy sötét falon
S a léghen fejtetőn álltak a tornyok
S emlékező harangok szava kongott
S hangok zengtek üres ciszternákból és kiszáradt kutakból.*

* Részlet T. S. Eliot: *The waste land* című verséből. Fordította: Vas István.

Hermann Veronika

Képváltások

Első látásra I. – A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Vizuális Kommunikáció Tanszék hallgatóinak kiállítása

➔ Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
 ➔ 2008. május 24 – október 5.

„Ujját nyálazta és eggyel odébb lapozott Isten: már megváltozott a kép.”
 (Weöres Sándor)

A székesfehérvári tárlat címe – *Első látásra I.* – két, korántsem bonyolult, ám annál fontosabb üzenetet sejtet: az egyik, hogy olyan fiatal művészeknek ad megjelenési, tehát *láthatóvá* válási lehetőséget, aki eddig még jóformán alig szerepeltek hivatalos kiállításon, kanonikus kiállítótérben, a másik pedig, hogy a számozásból ítélve, folytatásra is számíthatunk. A most bemutatkozó művészek ezúttal tehát egyetemi hallgatók, akik közül sokan befutott, érett alkotókat megszegyenítő tudatossággal és tehetséggel bírnak. Ennek a szövegnek természetesen nem feladata a jelenlegi magyar kiállítási-struktúra taglalása, azt azonban nyugodtan kijelenthetjük, hogy a szervező IZINGER KATALIN törekvése – főleg ha a tervezett sorozat is megvalósul – mindenképpen figyelemre és becsületre méltó. Jelenleg még ritka az olyan kiállítás a hazai szcénában (nem számítva persze a művészeti iskolák hivatalosnak számító év végi, vagy diploma-kiállításait), amely direkt pályakezdő, vagy még ott sem tartó képzőművészeknek és/vagy képzőművészhallgatóknak ad bemutatkozási lehetőséget.

Az *Első Látásra I.* a Vizuális Kommunikáció Tanszék első-, másod- és harmadéves hallgatóinak munkáit mutatja be: ezek mindegyike olyan több hetes kurzusok eredményeként jött létre, ahol egy fő fogalomrendszert, kijelölt témát kellett körül járniuk a résztvevőknek. A kiállítótérben a képzés, a feladat és a szak(ok) leírása is jelen van, ami kimondottan szerencsés megoldásnak tűnik, hiszen közelebb hozza a befogadóhoz a művészeti képzés valós mechanizmusát, illetve pusztán jelenlétével élővé teszi a rendszert, miközben fellazítja a szigorú intézményi határokat. Néhány

kivételtől eltekintve a feladatokon belül létrehozott munkák nagy része a reneszánsz évhez, a reneszánszhoz mint kultúr- és művészet-történeti korszakhoz kapcsolódik: reneszánsz témákat, festményeket, zsánereket, motívumokat használnak föl, alkalmaznak, parafrázeálnak, írnak és alkotnak újra. Ötletesen és frissen, írhatnánk lelkesen, ha ezek a kifejezések egy kifejezetten fiatal kiállítás esetében nem hatnának mesterkéltnek és elcsépeltnak.

A tágas, fehér kiállítótér alkalmazkodik az alkotások karakteréhez, a kivitelezés szinte hibátlan. A projektorral készült munkák viszont egy függönnyel elválasztva, a kiállítótér végében kapnak helyet, ami viszont nem teljesen illeszthető a koncepcióba, hiszen automatikusan elzárja őket a többi alkotástól, megtörve evvel a kiállítás egyébként egységre törekvő narratíváját.

Az első évfolyam félévi feladata a „Suhogás, lobogás, takarás – Érzéki ábrázolás” címet kapta, a leírás szerint középpontba helyezve a „klaszszikus reneszánsz festmény” letisztultságát, ornamentikáját, logikai rendszerét. A címből is sejthetően a munkák mindegyike valamilyen drapériát választott médiumának, azonban több alkotás az anyag mellett a saját testet állította a középpontba. Ez egyszerre hozza játékba a reneszánsz emberközpontú világfelfogását, a humanizmus testközpontú felfedezéseit, s ugyanakkor a huszadik század meghatározó testközpontú művészeti törekvéseit, és az utóbbi évtizedek – részben a polgárjogi mozgalmakhoz köthető – kritikai testelméleti diskurzusait. A saját test médiummá, vagy interfésszé való emelése egyaránt jellemző a huszadik század eleji alternatív színházi tevékenységre, és a bizonyos szintű társadalmi tartalmat hordozó, performanszhoz vagy body arthoz köthető művészi alkotásokra is. A Nietzsche, majd Foucault nyomán kialakuló testelméleti diskurzus a testet vizuális és szociális térként is definiálja, melyet a hatalom és a mindenkori társadalom az önállóság minden látszata ellenére saját képére formál: „(...) a jelek mozgásteret határozza meg, hol veti meg a hatalom a lábát; a társadalmi rendünk nem csonkítja meg, nem fojtja el az egyéni szép teljességét, nem rontja el: az erők és a testek taktikájával folyik az egyének gondos gyártása.”¹ A test a huszadik században egyszerre volt eszköze a diktatórikus hatalmi rendszereknek és a szépségiparnak, egyszerre vált a hatalom eszközkévé, és az individualitás hamis, ál-szabad emblémájává. Amennyiben a testet médiumnak tekintjük, a médiumot pedig az üzenet lényegének, az emberi testtel dolgozó művészek alapvetően egy társadalom-kritikai gesztust hordoznak. „A művészet mindig is per definitionem olyan gyakorlat volt, mely szakított a korábbi min-

Bányai Zsuzsanna
 Nyomat, 2008, fotó



¹ Foucault, Michel: *A fegyelmező társadalom kialakulása*. In: Uő. *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest, 1990.

tákkal, áthágta a szabályokat és újakat mutatott; ebben az összefüggésben a testművészete az egyik olyan kifejezési forma, amelyben a fennálló szabályok szembe kerülnek az újjal és a váratlannal.”² BENE NÓRA *Nagyvárosi kaméleon – Eszközhiány* című alkotása két fotóból áll, mindkettőn a saját testét festette meg oly módon, hogy a háttérbe kaméleon-szerűen belesimuljon. Az első fotón világoskék alapon sötétkék pöttyös háttérbe olvad, a hasonlóképpen befestett test, a másikon pedig a kórházi háttér előtt testre festett zöld kórházi ruha révén teszi ugyanezt. Mindez egyrészt a személytelenség menedékébe húzódó nagyvárosi milliókra, másrészt viszont a kórházak egyre lehetetlenebb helyzetére próbál reflektálni. Az ötlet annak ellenére figyelemre méltó, hogy a nagyvárosi rejtőzködés, és a kórház eszközhiá-

2 Glusberg, Jorge (1979) *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance*. In: Szőke Annamária (szerk.) *A performance-művészet*. Budapest, Balassi, 2000.



Szalay György
Sárkányölő titkai, 2008, objekt



Klebercz Kriszta
A „Brueghel projekt”, 2008, print



nya nem feltétlenül kapcsolódnak egymáshoz. A két különböző fogalom működhet ugyanis egy asszociációs lánc első két elemeként is, és ennyiben akár (szinte) a végtelenségig is fokozható. BÁNYAI ZSUZSANNA *Nyomat* című alkotásának kvázi-mottója: „A ruha a prés, bőrünk pedig a nyomdázható felület.” Mindenki számára ismerős látvány és érzés, amikor egy anyag mintázatát saját testünkön látjuk viszont. Az ilyen anyag-test kölcsönhatások a testet az anyaghoz hasonlóan élettelen szerepbe pozicionálják, a viszony köztük az anyag javára alárendelő, hiszen a bőr rugalmassága révén a különféle minták hordozójává válik. Ezekben a munkákban érdekesen kapcsolódik egybe a reneszánsz és a posztmodern ideológia sztereotipizálása, a body art és a kritikai testelmélet, valamint a fiatal művészek aktuális én-és testközpontúsága. A második évfolyam feladata volt az, amely talán a legjobban kapcsolódott a reneszánszhoz, a reneszánsz évhez. A „Képtörténetek” elnevezésű feladat lényege, hogy reneszánsz festményeket kellett parafrázálni, újrendezni, szituációba helyezni. KLEBERCZ KRISZTA A „Brueghel projekt” című printje (mely egyben a kiállítás egyik promóciós képe is) id. Pieter Brueghel *Gyermekjátékok* című, 1580-as festményének parafrázisa. A mai, lakóparki környezetbe átültetett képen opponálódnak a mai és régebbi játékokkal játszó gyerekek, de megjelenik a printen a graffitit fújó fiatal és a kukában turkáló kisnyugdíjas is, mai közállapotaink kritikájaként. Az alkotói intenció szerint a kép fő üzenete az, hogy milyen felnőtt válik azokból a gyerekekből, akik nem tanulnak meg játszani. Mivel azonban a képen a gyerekek nagy része mégiscsak játszik valamivel, a különbség inkább a különféle játékok egymáshoz viszonyított minőségbeli különbségében rejlik. CZINER MÁTÉ digitális retusálással és festéssel alkotta újra Michelangelo *Ádám teremtése* című, 1508–12 között keletkezett freskóját. Először elemeire – egyre egyszerűbb festészeti formákra – bontotta, majd új elemeket festett bele, így az eredeti helyett öt új kép keletkezett, mely az ember öntudatra ébredésének és a szekularizációnak egyaránt lehet metaforája, a képsozortat végén ugyanis az önmagától eltelt Ádám letaszítja Istent a freskóról. SZALAY GYÖRGY *Sárkányölő titkai* című festmény-dobozza Raffaello *Szent György sárkánnyal* című 1506-os képét használja föl, a képet egy kinyitható ajtócskával rendelkező dobozra újrafestve. Az ajtócskákat kinyitva a ló mögött egy – annak működését „szemléltető” –, fogaskerekes szerkezet, Szent György mögött pedig a szervrendszer egy része rejlik, a szörny mögött viszont egy nagy, fekete bogár lapul, mely a szörny-lét univerzalitását, a mindenkori szorongások egymásra vetülését is jelképezheti. A kísérszöveg szerint a ló mögötti szerkezet a francia enciklopédisták ló-gépére is utal, illetve



Nagy Dániel
Ne fogadj el szórólapot!, 2008, akció

arra a (már egyes ókori matematikusok filozófiájában is fellelhető) ismeretelméleti tételre, miszerint a világ, vagyis az általunk érzékelt valóság felírható pusztán matematikai és fizikai összefüggések rendszereként. A munka egyaránt szimbolizálja a reneszánsz korra jellemző kísérletező kedvet (halványan még Leonardo különféle elhíresült szerkezeteit is játékba hozza), a mai kor többértelműségét, és a valóságábrázolás lehetőségeinek lehetetlenségét.

A harmadévesek feladata – „Tolerancia – Norma korrekció” –, némileg eltérő módon nem kapcsolódott szorosan a reneszánsz évhez, így a megvalósult munkák nagy része is inkább pusztán társadalomkritikai volt, és nem utalt egyetlen más korábbi alkotóra vagy műalkotásra sem. NAGY DÁNIEL *Ne fogadj el szórólapot!* című munkája például inkább performansz-jellegű volt, a Moszkva téren osztott szét ötven darab A3-as méretű szórólapot, „Soha többet ne fogadjon el szórólapot” felirattal. A sárga-fekete, plakát jellegű nyomtatványon emellett ismertette szórólap hátrányait, környezetszennyező voltát, azt, hogy nagyjából háromnegyed részük a szemetesbe kerül, ezzel is gyarapítva az értelmetlen hulladékok számát. A projekt lényege és fő mozgatója nyilvánvalóan a tartalom és forma, illetve az üzenet és a hordozó között lévő ellentét. Sajnos arról, hogy az utca egyszeri, szórólap-elvevő embere mennyire értette a kritikai figyelemfelkeltést és a környezetbarát üzenetet, nincsenek adatok, sejtethő azonban, hogy ugyanúgy egy pillantás nélkül eldobták, mint a többi ezer más szórólapot.

ORAVECZ ZSÓFIA *OTP, Sony és Substral* című plakát-trilógiája azon az előzetes kutatáson alapul, hogy a Google internetes keresőbe beírva

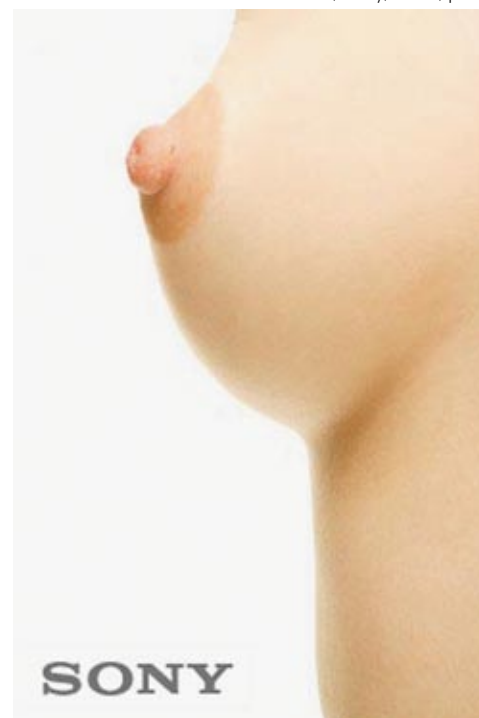
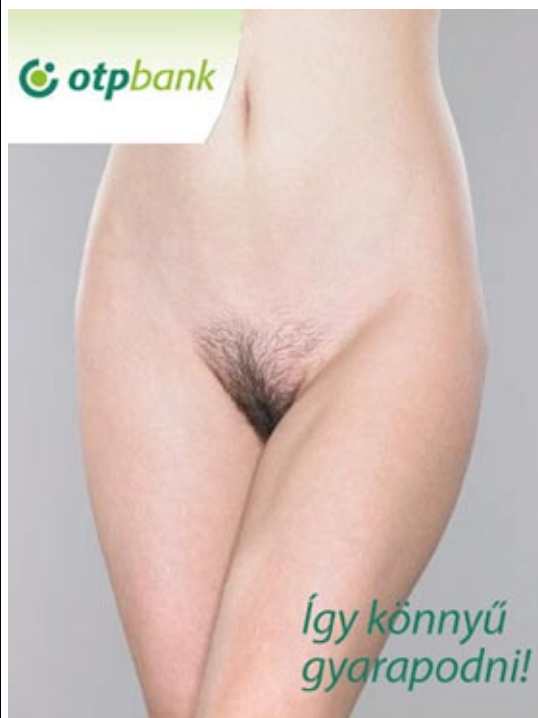
a „reklám” szót, a találatok 70%-ában vonzó és jellemzően hiányos öltözetű nők láthatók. Ez annyira mindennapossá vált, hogy szinte már föl sem tűnik, éppen ezért – jobb ötlet híján – számos, egyébként a testhez nem kapcsolódó terméket a test materializált képével próbálnak eladhatóvá tenni. A nő nem a megismerés, hanem a felismerés eszköze, a férfi a maga szubjektumának elégségességének bizonyítását várja a nőtől, írja Shoshana Felman híres Balzac-elemzésében³, és ez következtetés a reklámok ezen csoportjára is kiválóan alkalmazható. A test mai percepciója – ahogy egy korábbi szövegrészben már utaltunk rá – a testet a vizualitással (is) csapdába ejtő hatalmi logikának az eredménye, melyben a hibátlan női test az eladhatóság, vagy áruvá tétel fogalmaival kapcsolódik össze.⁴ A reklámok működési mechanizmusa önmagában is agresszív, reneszánsz paradigmán belül maradván anti-humanista, hiszen hatásuk éppen abban rejlik, hogy senki nem vonhatja ki magát alóluk, így válnak a testet kisajátító gondolkodás tökéletes vizuális fegyvereivé. A három plakáton meztelen női testek láthatók három olyan termék hirdetéseként (bank, növényvédő, műszaki cikk), melyeknek deklaráltan semmi köze a testhez. A három plakát paródiaként működik, miközben felhívják a figyelmet a társadalmi szintű igénytelenségre és a kreativitás hiányára is.

Az *Első látásra I.* kiállításának gerincét olyan a reneszánsz művészethez kapcsolódó alkotások adják, amelyeket mindezen túl – vagy éppen ebből kiindulva – erős kritikai hozzáállás és a társadalmi érzékenység is jellemez. Természetesen a kiállított alkotások nem hibátlanok, mint ahogy a koncepcióban is akad néhol felületesség, az összkép azonban több, mint biztató. A munkák nagy része se nem iskolás, sem nem „feladat-szerű” vagy annak megfelelni kívánóan erőltetett, sikeresen kapcsolódtak össze képileg és gondolati síkon is a reneszánsz alkotók a posztmodern műfajokkal és a jelenkori társadalmi problémákkal. A kiállítottakban a generációk közt feszülő ellentét éppúgy megjelent, mint a közösségivé kiterjesztett személyes Isten-keresés, vagy a régi mesterek iránt újraalkotással kifejezett tisztelet. Nagy műalkotásokhoz friss technikával és friss gondolatokkal hozzányúlni korántsem megszeneségtelenség, vagy kánonrombolás, sokkal inkább folytonosság, továbbélés, könnyű léptek sora a halhatatlanság zezugos ösvényein.

3 Felman, Shoshana: *A nők és az örültség: a kritika téveszméje*. In: Kis Attila Attila, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc (szerk.) *Testes könyv II.* Szeged, Ictus Kiadó, JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, p.381-405.

4 Az erre a világjelenségre való művészi reflexió nem új keletű, gondoljunk csak Cindy Sherman, Barbara Kruger vagy a Guerilla Girls munkáira, performanszaira. A figyelemfelkeltő performanszok és aktivista műalkotások ugyanannyira meghatározók a korábban már emlegetett kritikai testelméletben mint Foucault vagy Featherstone szövegei.

Oravecz Zsófia
OTP, Sony, 2008, print



Margarethe Szeless

Hegedűs 2 László műveiről

➔ Collegium Hungaricum, Bécs
 📅 2008. május 28 – június 27.

HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ harminc éve van jelen a kortárs magyar művészetben. Különböző művészeti ágakban dolgozik – festészet, grafika –, de készít objektet, installációkat, fotókat és filmet is. A Collegium Hungaricumban megrendezett kiállítás a művész aktuális fotográfiáit mutatja be, amelyek különböző témákat dolgoznak fel, és egyúttal különböző fotográfiai megoldásokról tesznek tanúbizonyságot.

A művész teljes életművét szemlélve szembetűnik a szürrealista esztétikához való vonzódása, mely bizonyos kedvelt motívumok variációjában és metamorfózisában, az elő- és háttér optikai játékában nyilvánul meg. A továbbiakban ezt a három aspektust szeretném közelebről megvilágítani. Mit értek szürrealista esztétika alatt? Azt, hogy H2L képeinek a tárgyak szokatlan kombinációja különös irreális, illetve abszurd jelleget kölcsönöz, hasonlóan Lautréamont diktumához: „egy írógép és egy esernyő véletlen találkozásáról egy boncasztalon”, amely a szürrealista festészet meghatározó metaforájává vált. H2L-nél három alma látható egy rádióon egy naplementés tájon, vagy éppen egy férfi áll szmokingban és cilinderrel egy nagy madár mögött, ami mellett egy cseresznye látható.

Ami H2L kedvelt motívumait illeti, úgy meg kell említenünk a cseresznyét, de visszatérő motívumok még a gombok, vagy a dominókövek is. Ezek a motívumok laza összefüggésben állnak egymással, egyfajta asszociációs láncban – ahogy azt Beke László megfigyelte. Így utalnak a dominók pontjai a gombokra, ezek elvezetnek a cseresznyéig, amelyek viszont a H2L által a művészettörténetből felidézett női aktok mellbimbóit idézik. Így válnak H2L motívumai vándormotívumokká, így szövődnek kapcsolatok a képek között, mialatt a motívumok egy metamorfózison esnek át.

Ez elvezet minket a harmadik megfigyelésig, az elő- és háttér optikai játékáig, amely szintén egyfajta metamorfózist jelent. Itt almák (birsek) rothadási foltjai találkoznak fekete tinta-foltokkal, vagy egy dalmata kutya szőrének fekete foltjai változnak át pöttyös tapétává. Az elő- és háttér felcserélhető lesz, tárgyakhoz kapcsolható részletek absztrakt mintákká válnak és fordítva.

Az általános megfigyelések után vegyük szemre H2L duplex-képeit, amelyek a jelen kiállítást uralják. A sorozat valamennyi képe gyakorlatilag egyetlen téma variációját dolgozza fel (erre utal a sorozat címe is: „... egy témára”): női aktokat látunk, amelyek különböző motívumokkal, illetve hátterekkel olvadnak egybe. A duplex-képek technikailag kétszeri expozícióval készülnek, ami azt jelenti, hogy két fotót egymásra másol a művész. Ez a technikai eljárás a húszas, harmincas évek fotóművészetében gyökerezik és éli első virágkorát. A két negatív egymásra másolását, amely eredetileg a sötétkammerában történt, H2L a digitális korszaknak megfelelően magában a kamerában végzi. Ez azt jelenti, hogy a művész készít egy felvételt, amelyre a kamera duplex funkciójának segítségével egy további felvételt exponál. A kompozíciók így a kamerában jönnek létre, H2L számára a felvétel pillanatában láthatóvá válik, hogy hogyan fonódik egybe a két motívum számítógépes manipuláció nélkül.

H2L duplex-képeinek alapmotívuma egy japán nő etnográfiai felvétele az 1870-es évekből. A portré a nőt egyfajta ágyékkötővel, meztelen felsőtesttel ábrázolja. Karjait összefonja mellkasa előtt, de úgy, hogy mellei fedetlenek maradnak.

Ezt a női félaktot különböző hátterekkel kombinálja a művész, amelyekkel egyfajta szimbiózist képez, hiszen az elő- és a háttér nem lehet egymástól elválasztani, azok egymásba tűnnek. A nő képét többszörösen áthatják a nővények, ágak és gallyak tekerődnek a testén, vagy kolosszusként nyugszik a test egy fakoronán, egy pogány istennő eszményképeként; máshol festett, vakolatszerűen repedezett színes fa felületében oldódik fel. Hirtelen testszerűvé válik ez az éteri alak, plasztikussá és foghatóvá, azáltal, hogy a fatörzs és a színrétegek a tapintó érzékeinkre apellálnak. De kőbevésett hatást is kelthet, amint egy omladozó fallal



Hegedűs 2 László

Röntgenkép 5., 2008, fotónagyítás, 40 x 50 cm

Hegedűs 2 László

szept11072egytémára, 2008, fotónagyítás, 50 x 40 cm



együtt jelenik meg. H2L felvételein a faktúra, a tapintható felület saját esztétikai értéket hordoz, ami egyidejűleg a női alak absztrakt és materiális ellenpólusaként szerepel.

A női alakot különösen elbűvölővé teszi az, ahogyan kezeit mellkasa előtt összefonja. Többféleképpen is értelmezhetjük ezt a gesztust: visszafogottságként, befelé fordulásként (szinte az imádkozáshoz hasonlóan). A tartás kifejezetten arra utal, hogy itt nem egy aktfotóról van szó, hanem sokkal inkább egy néprajzi felvételtől, amelyet kutatóútja során készített egy nyugati kutató egy őshonos japán nőről. A gesztus nagymértékben hasonlít a keresztény kultúrkörben elterjedt Madonna-ábrázolásokról ismert testtartásra. H2L explicitté is teszi ezt az asszociációt azon a képen, ahol a japán nőportréján egy Mária-ábrázolás tűnik át.

A duplex-képek sorozatában megtalálhatók még egy európai aktfelvétel különféle variációi is. Ez esetben ténylegesen aktfelvételtől van szó. Ez egy háttal ülő nő színezett sztereó dagerrotípiája, amelyen a nő képét H2L ismét a különböző motívumok és felszínek kombinációjával idegeníti el, kivonva ezáltal mindkét nőt az eredeti recepció közegéből, elrejtve őket a vágyakozó (férfi)tekintetek elől: a japán nőt a buzgó terepkutató kolonista tekintete elől, az európai nőt pedig az aktfotósok közönségének voyeurista vágyai elől.

A másik kiállított sorozat a *Röntgenképek* címet viseli. Itt egy állatorvos röntgenfelvételein állatok testrészeit találjuk, egy esetben az orvos kezét is, ahogyan egy madarat tart. Egy az orvostudományban használatos képalkotó eljárással dolgozik a művész, annak eredeti rendeltetésétől eltérően. A röntgenfelvételek anti-aktok benyomását keltik, a hús-vér testiség megszűnik, ami marad, az a csontváz. Minden egyes röntgenképen partitúrarészleteket találunk (a kotta hangjelei H2L cseresznye-motívumára emlékeztetnek), de csupán néhány taktust és megfelelő megjegyzéseket, mint „allegro vivace”, valamint egy alkalommal Bartók Béla neve is kivehető.

Mi lehet a célja a művésznak a csontvázrészletek és a zeneművek kottaképeinek kombinációjával? Az összefüggést én a konstrukció pillanatában vélem felfedezni. Ahogy az emberi csontozat a test rejtett szerkezeti mechanizmusa, úgy hordoz magában a partitúra, a zenemű kottaképe is valami vázszerűt. A kottakép nem más, mint a zenemű csontváza, ami a felcsendülő hangok által kel életre. A röntgenképek láthatóvá teszik azt, ami nem látható, a kottaképek hallhatóvá teszik azt, ami nem hallható. Míg a zeneszerző hangokkal, ritmusokkal hozza létre a művet, addig Hegedűs 2 nagy leleménnyel és virtuózan, formákkal, vonalakkal, tónusokkal, színekkel teremti meg ezt.

Dékei Kriszta

A sokoldalú alapmű

Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986

Összeállította: Hornyik Sándor és Szőke Annamária

MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány –
Erdély Miklós Alapítvány, 532 oldal, 4800 Ft

➔ Budapest

📅 2008

Több mint három év telt el a 2B Galériában bemutatott utolsó Indigo kiállítás óta.¹ Bár az Indigo csoport tevékenységével foglalkozó kötet nagy része már akkor kész volt, mégis csak most látott napvilágot az az immár 10 éve készülő hatalmas anyag, amely ERDÉLY MIKLÓS munkásságából a művészetpedagógiai tevékenységére fókuszál, mintegy beteljesítve Erdély elképzelését: „... nagyon sajnálom, hogy ez a lelkiismeretes munka nincs összegyűjtve, az összes feladatok stb. [...], és porlik szét az egész. A Kreativitás gyakorlatokban és a FAFEJ-ben az *egész avantgarde háttér-eszmekeire és az egész filozófiai udvara sűrítve volt.*” (kiemelés: DK)² A megkerülhetetlen, forrásértékű könyv létrejötté végre eltér az eddigi gyakorlattól, azon sajnálatos, az információkat monopolizáló/át nem adó/visszatartó tendenciától, amely miatt a hetvenes-nyolcvanas évek magyar művészetével foglalkozó kutató/érdeklő nemcsak, hogy sötétben tapogatózott, hanem folyamatos küzdelmet is folytatott egyes kortárs csoportok kisajátító törekvéseivel³ – hiszen érdemi párbeszédet akkor lehet folytatni, ha van miről.

Az Indigo szerepe eddig is ismert volt a magyar konceptuális művészet máig tartó, szinte folyamatos létezésében, s köztudott volt a Kreativitási gyakorlatok és a FAFEJ fontossága is. Azt azonban, hogy pontosan mi történt, csak kis példány-számban megjelenő katalógusokból, nehezen elérhető kiadványokból tudhattuk⁴. A SZŐKE ANNAMÁRIA által szerkesztett könyvből kiderül, hogy miként kapcsolódik össze (nemcsak Erdély tevékenységében) és épül egymásra a három gyakorlati képzés, illetve hogyan távolodtak el egymástól a különböző művészi gyakorlatok. Ehhez a kötet összeállítói (Szőke mellett HORNYIK SÁNDOR) számos, eddig nem publikált tanulmányt⁵, szubjektív visszaemlékezést⁶, interjút⁷ és komplett dokumentációt mellékeltek, kiegészítve az utolsó kiállítást követő emailezés során

¹ VEG KEP. Az Indigo csoport kiállítása, 2B Galéria, Budapest, 2005. máj. 6 – jún. 5.

² Peternák Miklós Erdély Miklóssal 1983 tavaszán folytatott beszélgetéséből. In: *Kreativitási gyakorlatok. FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986.*, 137. (a továbbiakban a könyv címét nem jelölöm)

³ Lásd: Dunajcsik Mátyás: *Hajas a miénk.* <http://litera.hu/object.5b9429d1-641e-4859-9b3d-26ad290e1aab.ivy>

⁴ Például: *Kreativitás és vizualitás.* A kiállítás a Józsefvárosi Képzőművész Kör munkáját dokumentálja. (kat. Szerk.: Papp Tamás) Józsefvárosi Kiállítóterem, Budapest, 1976 máj. 19 – jún. 20.

Indigo (A csoport 1977–81 közötti kiállításainak katalógusa; Szerk.: Erdély Dániel, Nemesi Tivadar) Készült a Magyar Iparművészeti Főiskola Typo-grafikai Tanszékének nyomdájában, Budapest, 1981.

⁵ Hornyik Sándor 1998-as, átdolgozott szakdolgozatát (*Kreativitás és képzőművészet: az INDIGO csoport tevékenysége 1978–85*), illetve a könyvbe beépítették a fiatalon elhunyt Papp Tamás 1981-es szakdolgozatából a Ganz-MÁVAG Képzőművészeti szakkör 1975–77 című fejezetet.

⁶ Például: Lábás Zoltán: *Kollektív rajzolás az Erdély-Maurer-csoportban*, 1978.

⁷ Az Indigo csoport beszélgetése a Mozgó Világ számára, 1981. november 22.



felmerülő információkkal. Az óriási anyag mellett szinte elenyésző az a néhány, leginkább a tördelés során keletkező (s minden szerkesztő lidérces álmaiban felbukkanó) sajtóhiba, és talán az sem egy magától értetődő grafikai megoldás, hogy a borítón szereplő 1975-ös kreativitási gyakorlat⁸ fotójára a későbbi InDiGo betűszóhoz kapcsolódó másolópapír színe vetül – nyilván a folyamatos-ságot hangsúlyozandó (Erdély Dániel).

A kezdetben Mozgástervezési és Kivitelezési Akciónak nevezett, a Ganz-MÁVAG Művelődési Központ víztornyában 1975-től működő szakkör előzménye 1971-re nyúlik vissza, amikor Maurer Dóra és Erdély Miklós Münchenben, a Kunstzone keretében részt vett Mauricio Kagel zeneszerző kreatív kurzusán. „Az egyik gyakorlat arról szólt, hogy a résztvevők mindegyike valamilyen mozdulatot talált ki, amit a sorban következő megismételt, és hozzátette a magáét. ...Erdély megtorpedózta az engedelmes láncolatot: megismételhetetlen mozdulatot talált ki, felhajtotta és lerajszögezte a dobogóra terített szőnyeg sarkát”⁹. Ez a hozzáállás aztán meghatározta a „kurzusvezetők”¹⁰ gyakorlatát is: míg kezdetben az iskolás rajzolás görcs megtörése, a közösségi alkotás feltételeinek megteremtése és elfogadtatása dominált, addig a „Kreccsó” foglalkozásainak végpontján már inkább az osztott figyelmet követelő, gyakran a tevékenységek megakadályozására épülő megoldások voltak jellemzőek. („Egy idő múlva a feladatok megoldása során

úgy éreztem magam, mint az élő sakk valamelyik figurája, egyre kevésbé láttam át az egészet, tevékenységünket szolgasági gyakorlatnak neveztem el.”)¹¹ „Sorvezetőként” felhasználták Erika Landau 1974-ben magyarul megjelent könyvét is (A kreativitás pszichológiája, Tankönyvkiadó, Budapest), de az ötletek, feladatok elsősorban arra irányultak, hogyan lehetséges a kreatív szemlélet gyakorlatának kialakítása.

1977 augusztusában a Ganz vezetősége felmondott a kurzusok vezetőinek, ami után az Erdély „vezetésével” működő, 1978 ősziig különböző helyeken megforduló Fantázia Fejlesztő gyakorlatok már tisztán a kreatív gondolkodásra irányultak. „Háromféle kérdéstípussal közelítettünk. Vagy úgy – és ez a legkézenfekvőbb módszer –, hogy valamilyen technikát, eszmét vagy gyakorlatot a jövőbe extrapoláltunk, és hagytuk, hogy a fejlődés vonja kétségbe a jelenleg adottat. (Például a világítás jövője.)¹² A másik mód, hogy képtelen állításokat igazoltattunk álhypotézisekkel (Például miért nem képes az ember járni?).¹³ A harmadik kérdéstípusban össze nem függő dolgok között ok-okozati összefüggés kérdését erőltettük. (Például milyen összefüggés mutatható ki a romániai földrengés és aközött, hogy aznap először életemben belelapoztam egy szakácskönyvbbe?)”¹⁴ A FAFEJ tevékenysége során nem készültek művek, de néhány tag részt vett az 1978-ban a Bercsényi Kollégiumban meghirdetett *Kvázi-építészet* című pályázaton, ahol elnyerték az első (Berényi Péter), a második (Mujdricza Péter) és a harmadik (Futó Péter¹⁵, illetve Háty Ágnes) díjat.

11 Im. 6. 97. továbbá: Kollektív szolgasági gyakorlat: „A résztvevők egymással szemben helyezkednek el. Mindenki a szembe ülő szemébe néz, ugyanakkor egyforma intenzitással figyeli annak kijelölt szomszédját is, azok mozgásait egyformán figyelni, követni, utánozni kell. Kiindulópont a mozdulatlanság. A szemben ülő két csoport tehát láncszerűen kapcsolódik egymáshoz. A kettős figyelem, illetve a követés nagyon feszült pszichikai állapotot hoz létre, a skizofrén figyelem mellett önkontrolljukat, saját mozgásukat is állandóan szabályozni kénytelenek, kiszolgáltatottai feladatuknak és megfigyeltjeiknek is.” 114.

12 „Enyedi Ildikó szerint az egyik válasz így hangzott: az ember a szemével fog látni.” Idézi Hornyik Sándor: A Fantáziafejlesztő gyakorlatok (FAFEJ) története. 158.

13 „Háty Ági két választ is felidézett: [...] Mert az ember vagy vontat, vagy vontatják, illetve, mert az ember sejtekből áll, amik szétcsúsznak.” uo.

14 Erdély Miklós: *Kreativitási és fantáziafejlesztő gyakorlatok*. 83.

15 A pályázatokat Beke László, Erdély Miklós és Janáky István értékelte. Erdély Miklós Futó Péter és Kábfai Andrea Hideg-meleg-bent-kint című tervét méltató szavaiban egyrészt felismerhető a Fafej beszélgetéseket jellemző gondolatiság, másrészt meg is előlegezi például az 1983-ban a Szépművészeti Múzeumban bemutatott rajzkurzusok egyes témáit (Csúnya, de erőteljes rajz) „A legrendebben megrajzolt terv volt, mégis valamiképpen ehhez a gondolathoz jól passzolt, szóval nagyon olyan volt, mint a gondolat. Hihetetlen keservesen volt benne végigkényszerítve egy gondolat, és ugyanilyen erőltetett jókedéllyel, vagyis rosszkedéllyel volt megragadva.” Bercsényi 28-30. 1978/2. 43.

Erdély Miklós

Metafora III, 1972 k., ezüst-zselatin nyomtatás, 9 x 12 cm egyenként © Erdély Miklós Alapítvány
fotó: Lugosi Lugo László



8 Egy papírlap áll rendelkezésre, csinálj belőle mást, mint a többiek. Leírás: 105.

9 Egy valódi mester. Részlet Maurer Dóra és Havas Fanny beszélgetéséből. 71-72.

10 A szakkörök „vezetésében” gyakran részt vett Galántai György is.

A FAFEJ-en megjelenő főiskolás tagok (Bori Bálint, Böröcz András, Révész L. László) „nyomására” ismét megjelent a tárgyalótag igénye, s levonva a FAFEJ során szerzett tapasztalatok következményeit a csoport a tudomány és a művészet határterületére utaló nevet (Interdiszciplináris Gondolkodás) választott magának. Az INDIGO csoport¹⁶ kiállításain kezdetben (*Szén és szénrajz, Homok és mozgásformái, Súly*) a kollektivitás volt a döntő (a témához kapcsolódó, cédlákra felírt ötleteket közösen vitatták meg és hozták létre, ezért aztán a műveket sem szignálták), majd egyre fontosabbá vált az egyéni kézjegy és az alkotók más kiállításokon való részvétele. A csoport azonban sosem bomlott fel – még ha erős külső nyomás is nehezedett szinte mindegyik, a csoport¹⁷ magját alkotó résztvevőre.¹⁸

A pontosan dokumentált kiállítások és a képanyag mellett – amely miatt a könyv megfelel egy tankönyv minden kívánalmának – a kötet számos izgalmas kérdés és szempont megfontolására, végiggondolására ösztönöz. Például, hogy folytatható-e Erdély művészetpedagógiai módszere¹⁹, amelyben a berögződött sémák felülvizsgálata, az egyéni határvonalak kitágítása mellett éppoly fontos volt a „vezető” és a „tanítványok” egyenrangú szerepe²⁰, mint a már-már parttalanoknak tűnő demokratizmus²¹. Mennyiben volt meghatározó Erdély személyisége, miként

16 A csoport neve és tevékenysége párhuzamba állítható a Beuys által 1974-ben megalakított *Kreativitás és az Interdiszciplináris Kutatás Szabad Nemzetközi Főiskolájával*, angol nyelvű rövidítése nyomán a FIU-val (Free International University), de kapcsolat nem volt a két „szervezet” között. Lásd: Hornyik Sándor: *Kreativitás és interdiszciplinaritás a képzőművészetben*. 26.

17 Az INDIGO kiállításokon résztvevők pontos száma és neve még mindig nem teljes, az érintettek száma feltehetően eléri/meghaladja a 60 főt.

18 Erre utal Erdély megjegyzése is: „Már egyszer megvádoltak azzal, hogy cionista klubot vezetek kreativitás címén, most már ebből elég legyen.” (Az Indigo csoport beszélgetése az Erdély Miklós Költői avangarde című pécsi előadásához kapcsolódó kiállításról 1979. november 7-én. 268.) „Szirtes János és László Zoltán kivételével valamilyen módon minden indigós „kikerült” a főiskoláról. Sugár a diploma [1983] után a művészképzőből rúgták ki [...], Bori Bálintot diploma előtti évben [...]. Böröcz András, Révész L. László, Nemesi Tivadar ugyan nem lett kirúgva, de a két évvel korábban megindított murális szakot, amelyre jártak, váratlanul megszüntették [...] Enyedi Ildikó [...] vizsgafilmjét nem fogadták el.” Szőke Annamária: *Bevezetés az INDIGO történetébe*. 188. 49. jegyzet.

19 Enyedi Ildikó: *Egy pedagógiai technika (Az 1977/78. évi Fantáziafejlesztő gyakorlatok módszerének elemzése)*. 163–172.

20 Maurer Dóra a mai napig alkalmazza a vizuális nevelési gyakorlatok során létrejött tapasztalatait.

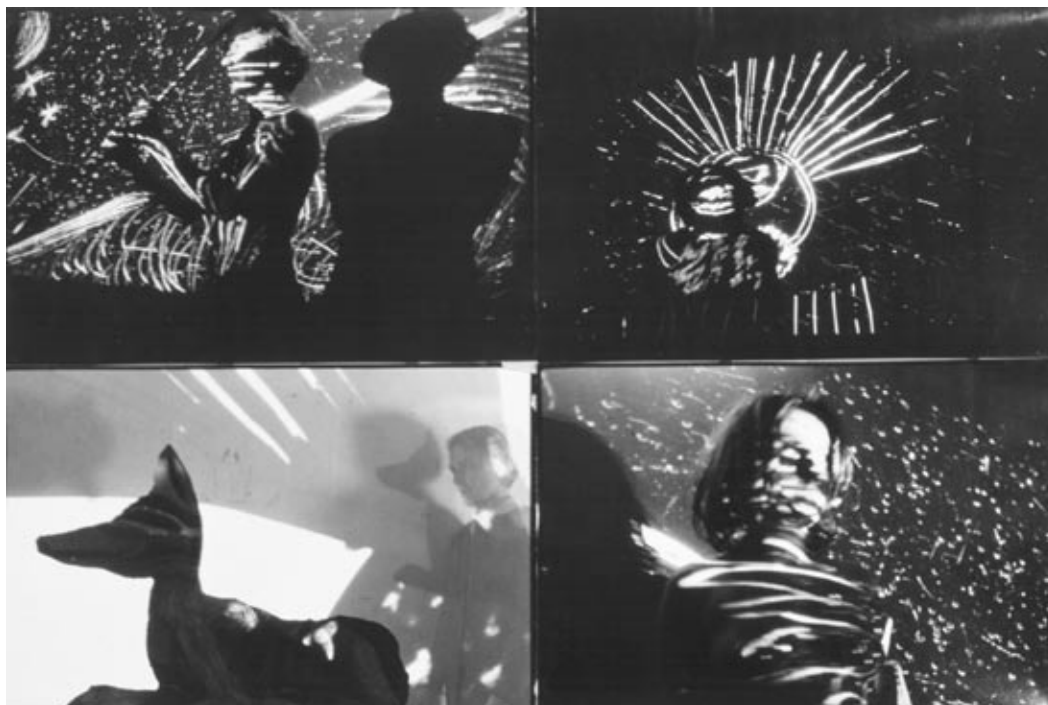
21 „...mi legyen a beszélgetés rendszere. Két rendszer van: vagy mindenkinek én felteszek egy teszthezálló kérdést...

– Miért pont te?

– Miért pont én, ez a kérdés. Miért pont én? Ez az első kérdés... Mondjuk ez nem elég demokratikus.

– Az is igaz, hogy nálad van a mikrofon.

– Ha nem lenne az Indigo szellemétől mélységesen idegen, hogy én tegyem fel a kérdést, akkor persze én tenném fel a kérdést.” Az Indigo csoport beszélgetése az Erdély Miklós Költői avangarde című pécsi előadásához kapcsolódó kiállításról 1979. november 7-én. 341.



Nemesi Tivadar

Ami személyes és ami szent, 1984, 4 db ff fotó, 26,6 × 39,4 cm egyenként © Erdély Miklós Alapítvány ■ fotó: Lugosi Lugo László

befolyásolta mindez a csoport dinamikáját? Autoriter²² volt, vagy megengedő²³, vezető vagy társalkotó?²⁴ Milyen mértékben kapcsolódik Erdély munkássága művészetpedagógiai tevékenységéhez, levezethető-e egyes alkotók munkássága az Indigo kiállításokon bemutatott munkákból?²⁵ Lehetséges-e az események tökéletes rekonstrukciója, és ha nem, mennyiben tekinthetők pontosnak a személyes visszaemlékezések?²⁶ Mennyiben elsődleges és „szentírás” a művészek egyes művekhez kapcsolódó, eredeti, s ily módon hozzáférhető intenciója?²⁷ A könyv kitűnő konceptmű-gyűjtemény, s egyben további gondolkodásra és kutatásra ösztönző, nyitott mű. Milyen érdekes lenne megtudni például, hogy kikből állt az 1977 májusában Maurer Dóra kurzusait látogató, fotóikkal és életmódjukkal a művelődési ház igazgatójának haragját kivívó (és ezáltal áttételesen a Józsefvárosi Képzőművészeti Kör megszüntetésében is közreműködő) csoport, az Ali és a Majom kommunája!²⁸

22 „Engem többször is figyelmeztettek, amikor együtt csináltuk a Ganz-MÁVAG-os kreatív kört, hogy vigyázz, mert az Erdély majd lesöpör téged.” Egy valódi mester. Részlet Maurer Dóra és Havas Fanny beszélgetéséből. 71.

23 „A [*Hűség*] kiállítás rendezésekor elmondtam Erdélynek, hogy nem az előzetes megbeszélés során bemutatott cédlámon leírt akcióm fogom megcsinálni, hanem az est során várható harsányságok mellett egy olyan csendes helyzetet szeretnék összehozni, ahol a közönség csinálhat valamit. Miklós meghallgatta a továbbgondolt ötletet, és kijelentette: »Ez akkora marhaság, hogy most nem is értem egészen. Úgyhogy jó.« Nekikezdtem.” (Hornyik Sándor – Szőke Annamária: *Hűség*. 230-31. Száva Gyula visszaemlékezése a 10. lánnyal)

24 A csoportra jellemző mentalitást felismerhetjük a 2005-ös kiállítás kapcsán zajlott levélváltásokból. Lásd: <http://www.indigo.c3.hu/>

25 Böröcz András az *Életrajz* (1980) című kiállításra visszaemlékezve és az ott kiállított művét elemezve jegyzi meg: „Érdekes, hogy későbbi tevékenységem két fontos motívuma itt tisztán felismerhető: az Akasztottaké és a Ceruzaszobroké.” Hornyik Sándor – Szőke Annamária: *Életrajz*. 286-87.

26 Az oral history ellentmondásosságára példa Sugár és Beke egyazon eseményt érintő, eltérő interpretációja. Sugár János szerint az 1981-ben, a *Tendenciák* című kiállítás-sorozat részeként megrendezett Kemény és lány kiállításról (2006): „... már elég korán, a kiállítás-sorozat elindulásakor tudni lehetett, hogy az Indigo szerepelni fog. Emlékeim szerint Bekétől származott a meghívás [...]. Valahogy úgy interpretálta Böröcz, aki ebben nagyon jól értésültnek tűnt, hogy Beke kvázi próbára karja tenni az Indigót.” Ugyanerről az eseményről Beke úgy emlékezik vissza, hogy kezdetben nem akarta meghívni az Indigót, a kiállításon való részvételt Böröcz András erőltette. „Miután megismertem tervüket, nyilvánvalóvá vált számomra, hogy időtlen méretű tervükkel úgyis csak engem provokáltak; továbbá szét akarták verni a kiállítás egységét – ami sikerült is nekik.” Szőke Annamária – Erdély Dániel: *Az Indigo csoport és a „társadalmi visszasságok”*. 377. és 30. jegyzet.

27 Erdély Miklós (*Indigo rajzkurzus*. Szépművészeti Múzeum 1982-83. 391.) című írásában leszögezi: „...a nyilvános elemzésekkel lehetőséget akartunk adni a műtörténészeknek és kritikusoknak arra, hogy az értékelésnél az alkotófolyamatokból induljanak ki, ami megkönnyítheti a kortárs művek különben oly nehéz kvalifikálását, mintegy új, a művészet saját szempontjaihoz közelebb álló elemzési módszert ajánlva nekik... (kiemelés: DK.)

28 Szőke Annamária: *A kreativitási gyakorlatok története*. 54.

Székely Juli – Székely Ákos

Felhőkatalógus

Lengyel András: Budapest felett az ég II.

➔ ELTE Egyetemi Könyvtár kupolaterme, Budapest
 ➔ 2008. június 21.

I. (Székely Juli)

Az időjárásról június 21-én nem csak a szokásos médiumokból tájékozódhattunk – a *Múzeumok Éjszakáján* mutatta be LENGYEL ANDRÁS helyszín(idő)specifikus installációját az Egyetemi Könyvtárban.

A művész, aki a meteorológiai jelenségek egyik alapkategóriájának, a felhőknek (is) a kutatója (vizslatója), esztétikai, művészeti, filozófiai szószólója, mostani, *Budapest felett az ég* című akciójával is szervesen kapcsolódik azoknak a műveknek a sorához, amiknek ikonográfiáját már az 1970-es évektől kezdve a *felhők* uralkodják (pl. *A Márványtenger Rákóczi rodostói házána ablakából*, 1975; *Közúti jelzőtáblák*, 1978; *Felhőlétra*, 1981; *Felhőpiramis*, 1982; *Felhő párna*, 1982; *Felhő-múzeum*, 1982-től; *Itália felett az ég*, 1991). Felhőket archivál, dokumentál, csoportosít, kategorizál, ha úgy tetszik, katalogizál (!), hogy azután a legkülönbözőbb közegekbe (légköri viszonyokba) applikálja azokat – 2004-ben a Ludwig Múzeum*, most pedig éppen az Egyetemi Könyvtár (lég)terébe, ezzel mintegy átjárhatóvá, megkérdőjelezhetővé téve természetes és mesterséges, ég és föld, kint és bent dichotómiáját.

Az Egyetemi Könyvtár helyszínül való kiszemelése ebből a szempontból (is) telitalátnak mondható: egyrészt a Ferenciek terén álló könyvtárépület 1876-ban az első nyilvános könyvtárként nyílt meg, másrészt a Skalnitzky Antal tervei alapján kivitelezett több mint 200 négyzetméteres alapterületű olvasóterem egy üveg tetőn keresztül kapja a természetes fényt. A felhők befogadására (is) szolgáló intézmény tehát eleve egy köztes tér.



Lengyel András
 Fotók: Kardos András



Lengyel András
 Plakát

Ugyanakkor a könyvtári struktúra sem minden hagyomány nélkül alkotja egy művészeti koncepció vázát. ANSELM KIEFER *Népszámlálás* (1991) című installációja, MICHA ULLMAN *Könyvtáremlékmű – Az 1933. május 10-i könyvégetés* (1994–95), avagy RACHEL WHITEREAD *Könyvtár* (1996–2000) című emlékművei más-más módon, elsősorban történelmi, politikai perspektívából, de szintén egyfajta kollektív memóriaintézmény (ez lenne a könyvtár) toposzát idézik fel. Mindhárman elsősorban az anyagisággal, magával a matériával foglalkoznak: Kiefer hatalmas ólomkönyveket állít ki, Ullmann föld alá süllyesztett, hófehéren világító, ám üresen tátongó könyvespolcai szinte „fényből” vannak, míg Whiteread súlyos betontömbjében egy kifordított könyvtárépület – ha úgy tetszik – anti-tere válik láthatóvá.

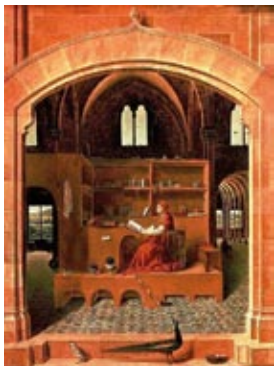
Hozzájuk képest LENGYEL ANDRÁSnál a hangsúly inkább egy mitológiai valóság felé tolódik el, az ún. bábéli könyvtár borges-i síkjára, az univerzum felé, „amelyet mások Könyvtárnak neveznek”. A könyvtárak rendeltetésszerű aurája, ti. az olvasás gyakorlatának kultikus cselekvése mellett az Egyetemi Könyvtár egyébként is bír valamiféle mágikus erővel, kisugárzással: nagyszámú régiséget, ritkaságot őriz, gyűjteményében szerepel 185 kódex, köztük 14 Corvina, mintegy 1150 ősnymtatvány, 7200 antikva, 11000 barokk- és 45000 18. századi kötet – nem véletlen tehát, hogy a szinte magánmitológiává avatott felhők *jelentéssége* csak tovább mélyül ebben a kontextusban.

Az installáció konkrét helyszínül a szervezők a kupolateret jelölték meg, ám a mű korántsem lokalizálható ilyen egyértelműen. Már az épület lépcsőházában, a csigalépcsőn felfelé haladva „beleütközünk” a felhőkbe, melyek a könyvtár állandó jelleggel kiállított képei közé vannak beékelve, azokkal mintegy kommunikációba állítva. És valóban, szinte egymást olvassák (újra).

A felhők és a rájuk montírozott katalóguscédulák a Meteorológiai Világszervezet által összeállított Nemzetközi Felhőatlaszban felsorolt felhőfajtákat (pl. pehely-, bárány-, fátyol-, párna-, lepel-, esőréteg-, réteg-, gomoly-, zivatarfelhő) is felülmúló módon (re)produkálják a formai változatosságot, miközben a szomszédos képeken pl. a hét szabad művészet legkülönbözőbb ábrázolásai szerepelnek. (Lehet, hogy a felhőkatalogizálás immáron egyike a szabad művészeteknek?)

* *Budapest felett az ég*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004. ápr. 8 – máj. 8. (Id.: Bohár András: *Felhőfenomenológia*. Balkon, 2004/4., 17-18.; *Szálj le a felhőmről!? Nagy Gabriellával és Lengyel Andrással beszélget Július Gyula*, Balkon, 2004/9., 21-24.)

** Talált szövegek, illetve Szép Ernő, Beckett, Tandori, Wim Wenders (Peter Handke) írásai alapján.



Antonella da Messina
Szt. Jeromos a dolgozószobájában, 1475



Reprodukciók:
Rosta József



Lengyel András
az ELTE Egyetemi
Könyvtár
kupolatermében
Fotó: Pácser Attila

A kupolater már érezhetően egy másik szférához tartozik, az abba való belépés egyáltalán nem magától értetődő – papírt kell aláírunk, hogy csak saját felelősségünkre merészkedünk a felsőbb körökbe. A tér közepén egy íróasztal, mögötte Lengyel András ül, körülötte könyvek, katalógusfiókok, pecsétek (pl. „Bibliosaurus rex”, „King of books”, „Felhő-múzeum”, „Könyvsirály”). A látvány Antonella da Messina (1475), illetve Dürer (1514) azonos című képeinek, a *Szt. Jeromos a dolgozószobájában* kompozícióját idézi fel – ahogy azokon, itt is a „szoba” valamiféle ideális tér képzetét kelti, és mindkettő(három) enteriőr lényegét az abban elhelyezkedő tárgyak pozíciója adja. A teret körülhatároló falakon elhelyezett művek (*Könyvek méterbe – Arany és fekete*, 1996; illetve az *Endless Puzzle*, 2004) tehát így nyerik el jelentésüket, ti. azzal a radikális (anti)gesztussal kerültek épp a falra, hogy azokat lerombolják, megszüntessék, azaz hogy a (belső) teret a (külső) térrel egyesítsék, ha úgy tetszik végtelenítsék. Ezt az irányultságot, mozgásvonalat erősíti a kupolaterből a tetőre vezető lépcsők hívogató jelenléte is.

A könyvtár második emeleti teraszán felállított videóinstallációban szintén hasonló folyamatok játszódnak le. Egy vetítő-(festő-?)vászon tudósít a szabad ég alatt az égi jelenségek troposzférajáról, először nyugat-kelet, majd észak-dél perspektívából. Talán nem véletlen, hogy a *Berlin felett az ég* (1987, Wim Wenders) szintén azonos kameramozgással dolgozik, sőt, hogy június 21-én a csillagászati jelenségek is ezt a vonalat erősítik. A nyári napforduló ti. az a pillanat, amikor a Föld forgástengelye a legkisebb szögben hajlik el a Nap sugaraitól. Az északi féltekén a nyári napfordulóig a Nap délről északra halad, utána pedig északról dél felé kezd mozogni, és az év leghosszabb nappalát adja (következésképpen a legrövidebb éjszakát). Az összefonódások tehát valóban kozmikus méretűek, ennek következtében a könyvtár maga válik, illetve olvad össze az itt bemutatott új kulturális tér(felhő) rendszerrel.

II. (Székely Ákos)**

(...) Micsoda földöntúli parkból csempészték ide magukat a szőnyegek és hol vannak, hol, azok a dolgok, amelyeket a barokk rajzok ábrázolnak? Hol fogjuk élni azt az időt, amely alatt megbeszéljük, hogy láttunk és éreztünk? Hol jövünk majd össze, hogy elmondjuk végre egymásnak mindazt, amit magunkban beszéltünk osszera-

gadt ajkakkal, hang nélkül az életem véges-végig.
(...)

ESTRAGON Addig is iparkodjunk izgalom nélkül beszélgetni, ha már képtelenek vagyunk arra, hogy hallgassunk.

VLADIMIR Úgy van, sohasem áll be a szánk.

ESTRAGON Mert nem akarunk gondolkodni.

VLADIMIR Megvan rá a mentség.

ESTRAGON Mert nem akarjuk hallani.

VLADIMIR Megvan rá az okunk.

ESTRAGON A holtak hangját.

VLADIMIR Ami olyan, mint a szárnyak csattogása.

ESTRAGON Levélzizégés.

VLADIMIR Homokcsikorgás.

ESTRAGON Levélzizégés.

Csend

VLADIMIR Mind egyszerre beszélnek.

ESTRAGON És mindegyik csak a sajátját mondja.

Csend

VLADIMIR Susognak.

ESTRAGON Mormolnak.

VLADIMIR Zajonganak.

ESTRAGON Mormolnak.

Csend

VLADIMIR Mit mondanak?

ESTRAGON Az életükről beszélnek.

VLADIMIR Hát nem elég, hogy éltek?

ESTRAGON Beszélniök kell róla.

VLADIMIR Hát nem elég, hogy meghaltak?

ESTRAGON Nem, nem elég.

Csend

VLADIMIR Az egész olyan, mint mikor a toll suhog.

ESTRAGON A levelek suhognak.

(...)

Hosszú csend

Ma is folytatódik a derűs, száraz idő délutánonként gomolyfelhőképződéssel. Tovább fokozódik a meleg. Általában gyenge, változó irányú szél fúj. Zivatarok előfordulásának esélye igen kicsi, de kizárni mégsem lehet. A jellemző hőmérséklet délutánra szombatn 30, vasárnap 31 fok köré emelkedik, vasárnap reggelre 17 fok köré süllyed. A legvalószínűbb folytatás: hétfőn már kellemetlen hőség mellett, erős déli szél várható. A hétvége ugyan strandolásra, vízi programokra, szabadtéri tevékenységre kitűnő lesz, a fokozott ultraibolya sugárzás miatt azonban kerüljék a közvetlen napfényt, különösen a déli órákban.



Lengyel András
Plakát



Lengyel András
Endless Puzzle, 2004, Könyvek méterbe –
Arany és fekete, 1996 ■ fotó: Pácsér Attila

A napégés veszélye mellett a bőr öregedését és a bőrrák kockázatát is növeli az UV-sugárzás, emellett az immunrendszert gyengítve fogékonyabbá teszi szervezetünket fertőzések kialakulására. A megfelelő folyadékbevitelről ugyancsak ne feledkezzünk meg.

...Aztán egyetlen kép, egyre élesebben. Valami nagy légitámadás után, minden törmelék, apró kis kockák, már-már szabályos rend körvonalai, egy egész ország. Az általános pusztulás közepén (felül és kívül minden) templom áll, tökéletesen ép, keresztje is a helyén. Lerombolhatatlan remény – vagy végtelen közöny, amely nem érzékeli a túlélők szegényét-gyalázatát? A legfontosabb, a végső célpont – vagy teljesen érdektelen: nem élő, nem emberi? Aki élt, itt most sebet kapott, összegörnyedt, szétcsapta kezét-lábát, arca bukott, lehasalt, *élővé zsuGORODOTT*. Győzelem és vereség egyszerre? Vereség, ahonnan eljuthatunk a megszokotthoz, a mindennapihoz: a megismételhetetlenhez? Ahogy valaki az eget kémleli, helyet kínál vagy poharat tesz elének az asztalra. Ahogy egy fiatal lány leveti ruháját. Nem felejtettük el a képeslapokat. ...

Mire való az eget is annyit nézni,
Figyelni felhők álomarcú népét?
Sohase tudtam emlékembe bevésni
Egyetlenegy felhőnek hű arcképét,
Kelnek, bomolnak, múlnak és az ég kék.

Mi van amott a hídon, micsoda szépség,
Mily bánat, mi köze hozzá szívemnek?
Oszlopok, ívek; bicikli, kocsik, népség,
Híd alatt néma hajók jönnek-mennek.
Milyen egyszerű és nyugtot nem enged.

...
Mire megyünk a kérdéseinkkel is? Mire megyünk akár azzal is, hogy a végsőig elmegyünk? S ha már a festők: Gauguin szigorú határoló-vonalaival „történő” festés ez; meg a keleti frízek, az ottani mondókák, ismétlem, koanok-haikuk lehelete is száll a makacsul, eszköztelenül sorakozó kérdések körül. De a lényeg a lényeg: mi lesz velem? mi lehet reményem? E kérdéseket Szép Ernő életre-halálra komolyan teszi fel, s ha prózáját – Olvasóimat terhelően – nem elemzem részletesen, álljon itt: ezek a formálisan feltett egzisztencialistának mondható *lét-kérdések a létkérdésekről*, a megfogalmazások metszettsége – sorolhatnám –, ezek teszik köl-













tönket teljesen egyedivé, teszik számomra oly lélekrokkonná, hogy szívesen *vallom* magamra az iránta *való* elfogultság vádját is.

Mikor a gyermek gyermek volt, karját lóbálva járt. Azt akarta, hogy a patak folyó legyen, a folyó meg áradat s e tócsa ... a tenger.
Mikor a gyermek gyermek volt, nem tudta, hogy ő gyermek. Mindennek lelke volt és egy volt minden lélek.

Mikor a gyermek gyermek volt, nem volt véleménye, nem voltak szokásai, törökülésben ült, nekifutás nélkül ugrott, forgó volt a hajában és nem grimaszolt, ha fényképezték...

Vagy legalább egy almát kézbe venni.

KÖNYV

A  általában a bölcsesség és az isteni titkok szimbóluma, melyeknek kinyilvánított, ill. ki nem nyilvánított voltára utal a kinyitott vagy becsukott . Egyiptomban a *Halottak* e olyan szent formulákat tartalmazó  volt, melyet a halott mellé helyeztek, hogy a túlvilágon „igazolja” őt. A bibliai *Élet* e (Dán 12,1; Jel 20,12) az emberek tetteit tartalmazza. Krisztus számos ábrázoláson tartja ezt a et bal kezében, míg jobbát áldásra emeli. Leggyakrabban a négy evangélistát ábrázolják vel, *Angyali üdvözlés*-képeken pedig Izajás jövendölésének beteljesülésére emlékeztet. A leghíresebb ek (*Biblia, Korán, Tóra*), a számtalan jós-, törvény- és dalos  (pl. Kínában a *Si-king*=Dalok könyve – a magyar  szó török közvetítésű kínai eredetű vándorszó), egytől egyig gyűjtemények; kő- és agyagtáblák, papirusztekercsek stb. voltak, vagy nem egy esetben csak a szájhagyomány éltette őket, így a védákat. (A  ez esetben a szöveg tudója, az ember volt.) A rózsakeresztesek felfogása szerint a *Világ* e isteni üzenetet hordoz, s egyúttal magával a → VILÁGMINDENSÉGGel azonos.

Mikor a gyermek gyermek volt, a következő kérdéseket tette fel: Miért vagyok én én s miért nem te? Miért vagyok én itt és miért nem ott? Hogy kezdődött az idő és hol ér véget a tér?... Életünk a Nap alatt nem csupán egy álom? Mindaz, amit látok és hallok és szagolok, nem csak egy világ előtti világ csalóka képe?

Egy nő az utcán összecsukta esernyőjét, és hagyta, hogy bőrig ázzon. Egy diák, aki felelőskor elmondta, hogy nő ki a páfrány a földből, és a csodálkozó tanárja. Egy vak nő, aki az óráját kereste, és megérezte engem.

Soroljátok elő a férfiakat, asszonyokat és gyerekeket, akik keresni fognak engem, az elbeszélőt, a dalnokot és a hangadót, mert szükség van rám, jobban, mint bármi másra a földön.

Adamik Lajos

Intim felvételek egy síkostestű óriásról

Andreas Müller-Pohle: The Danube River Project

➔ Peperoni Books, Berlin

📅 2007

ANDREAS MÜLLER-POHLE, a kortárs fotográfia és művészetelmélet jeles személyisége nálunk sem ismeretlen: a *European Photography* alapító-szerkesztőjével, Villém Flusser műveinek kiadójával a digitális fényképezés „hőskorában”, 1998-ban találkozhattunk először Budapesten, a Múcsarnok-beli *Kódex*-kiállítása kapcsán.* Két évvel később pszeudo-expedíciójáról számolhattunk be, amelyet a Drezda melletti Marsfalvára indított.** Aztán évek teltek el, és legközelebb munka közben figyelhetjük meg Andreas Müller-Pohlét: speciális kamerával, vízminta-vételező eszközökkel felszerelve kereste az alkalmas pesti partszakaszt, ahol lencse- és mikrofonvégre, no meg kémcsőmélyre kaphatja nagy képes Duna-eposzának megfelelő szekvenciáit. A digitális fotótechnikával beköszöntő forradalmi átalakulások leleményes képi reflexiói (*Kódex*) és a legfőbb átalakulás, a konkrét fénykép véglegességének vég-



leges fölszámolása utáni játéktér kitapogatása (*Mars-expedíció*, illetve a 2002-es *Interface*-kötet más munkái) után több irányba is szabad volt az út számára: letéve a kamerát, véglegesen a teória és a tanítás felé fordulhatott volna; vagy engedve a digitális kép szívóerejének, tovább evezhetett volna a véglegességmentes pixelhalmazok és a bennük foglalt halhatatlanság-ígéret parttalan vizei felé. Andreas Müller-Pohle útja azonban másfelé vitt: konkrét partokra és vizekre.

* Nagy Márta – Adamik Lajos: *Digitális halhatatlanság. Beszélgetés A. Müller-Pohléval*, Balkon 1998/4., 33-36.

** Adamik Lajos: *Élet a Marson*. Balkon, 2000/12-2001/1., 46-47.

Andreas Müller-Pohle
The Danube River Project, Melk





Andreas Müller-Pohle

The Danube River Project, Dunaújváros



Andreas Müller-Pohle

The Danube River Project, Tulcea

Mint a Duna-projektet dokumentáló kötet rövid utószavában írja, két Európán kívüli forrásból merített döntő ösztönzést ahhoz, hogy létrehozza „a Duna, e legeurópaibb folyó” „fotó-, videó- és hangportróját”. A kiotói képzőművészeti egyetemről 2002-ben kapott meghívást, hogy „a víz szerepéről” beszéljen „a kortárs európai fotográfiában”, 2004-ben pedig a houstoni fotóbiennálé, a *FotoFest* szentelte magát „a víz művészeti, tudományos és politikai aspektusainak”.

Tudhat, merhet-e még valaki éppen nekünk újat mondani, s éppen a Dunáról? Nem elég, hogy a folyó, hála a kölcsönös királynő-vizony öntermékenyítő circulusának, köztudottan és cáfolhatatlanul Pestnél a legsze(nyese)bb, de nyilván az sem véletlen, hogy éppen magyarul íródott meg a folyam legszellemesebb, legirodalmibb monográfiája (Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*), és minekutána Vásárhelyi Pál anno utat tört nekünk, Mundruczó Kornél által immár a Deltát is művészi elbirtoklás tárgyává tettük.

De csakugyan, milyen is a viszonyunk ehhez a két part között hömpölygő víztömeghez? Azt hiszem, jellegzetesen magyar: büszkéek vagyunk rá és (te)leszarjuk; közömbösen nézzük, hogyan alakult át a színe ipari-szürkéből alga-zölddé, és nosztalgizva idézzük apáink meg szépapáink regéit egy állítólagos Kék Dunáról, amelyben Pestnél is látni lehetett a halakat, sőt: hogy a partjára települt vendéglőkben belőle fogott rákot szolgáltak fel! Ezt azért már mi sem hisszük el. És persze lesajnáljuk a bécsieket, akiknek a Kék Dunából csak egy nyomorúságos kis csatorna (meg egy walzer) jutott.

Andreas Müller-Pohlét szerencsére nem kötötték ilyen beidegződések, szabadabb, egyúttal kritikusabb szemmel merülhetett el a síkos közegben. Néhány hónap alatt, többszöri nekifutásra végigpásztázta a folyam teljes hosszát, és egy-egy kiválasztott

helyen – „a történelmi színtereken, a látványos, klasszikus városkép-pontokon”, de még „csöndes szakaszokon” is – meg-megállt, majd fotózott. Békaoptikával, nagy látószögű kamerával rögzítette a Duna víz feletti és alatti életének pillanatképeit, s a képekben ez az igazán új: a választott nézőpont, az ember *alatti*, természetközeli, víz-szintű horizont, a keresztmetszet-jelleg. A fotókat a vízminta-elemzések „vérképei” – a képek alján betűk és számok alakjában sorjázó laboratóriumi adatok – valamint a legvégül hozzájuk csatolt videó- és a hangfelvételek kísérik. „A fényképek kiegészítéseként Dunaújvárosnál elkészítettem a Duna vízfelszínének videóképet; Sulinában pedig, e szimbolikus helyen, ahol a folyam a Fekete-tengerbe torkollik, ahol a tíz Duna menti ország vízi szállítmánya egyetlen, páratlan, európai szedimentummá egyesül – mintegy az egész folyam nevében – a bizarr vízalatti hangvilág felvételét fűztem hozzá.”

Az elkészült portré vándorkiállításra indult, ezt kíséri a könyv. 71 színes fotó, Duna-látványok Donaueschingentől Sulináig. Feltarajló vízvilág, a háttérben lomb és felhős ég; uszadékfák, moszatok, hínár és sás, egy-egy hajó és uszály; hidak, zsilipek, házak, várak; a víz színe hol kék, hol zöld, hol szürke, hol innivalóan kristályos, hol meg agyonmérgezett. Némelyik kép mintha egy fuldokló utolsó kitekintése volna a végső alábukás előtt; némelyiken viszont határozott animális perspektíva nyílik meg, nem is feltétlenül hullószzerű, inkább madárszerűen légies. „Művészfotókról” lenne szó? A kérdés nem annyira nehéz, mint inkább fölösleges. Miközben lerázzák, maguk mögött hagyják a hozzá tapadó sablonokat, a kulturális emlékezet untig ismételt sztereotípiáit, Andreas Müller-Pohle fotói új távlatot nyitnak egy agyongyötört, agyonhasznált víztestbe és a róla való gondolkodásba; fölsejlik bennük a föllélegzés lehetősége. (Gondoljunk bele: milyen adminisztratív akadályokkal kellett volna a fotósoknak akár még húsz évvel ezelőtt is megbirkóznia, ha így akar végigszárgulítani fél Európán, Helmut Kohl NSZK-jából kiindulva Grósz Károly Magyarországon át elhatolni Ceaucescu Romániájáig! Közben érinteni a testvéri Csehszlovákiát; és mindenhol vízmintát vételezni! Képzeld csak el...)

Mint hírlík, a Duna-projekt a közeljövőben Budapestben is bemutatkozik, hangokkal, videóval; miként az is, hogy Andreas Müller-Pohle a projekt lezárása után sem kanyarodott vissza a digitális halhatatlanság pixelbirodalma felé – inkább új vizekre vezetett tovább. Aki mostanában arra jár, a Hong Kong-i kikötőben figyelheti meg a dunaíhoz hasonló, inkább szociális plasztikához, mint művészi önmegvalósításhoz közelítő munkája közben. Eddig nem tudtunk közvetlen összeköttetésről a Duna és a Dél-kínai-tenger között. Ha a hongkongi projekt megvalósul, végre ez a kapcsolat is megszületik.

Králl Csaba

Álmodozások kora

(Fél) szezonon túl, tanulságon innen

1. rész

A kortárs tánc mögöttünk álló félévére visszatekintve kissé lehangoltan állapíthatjuk meg: nem volt túl erős a felhozatal. Alig akadt kiemelkedő, releváns előadás, de párbeszédet, vitát gerjesztő se túl sok, középszerű, helyenként kifejezetten gyenge produkciók születtek futószalagon. Ami akadt – mármint figyelemre méltó alkotás, például GERGYE KRISZTIÁN férfiszólói (*T.E.S.T. II.*), KOVÁCS GERZSON PÉTER trilógia – záró darabja *Az örök élet termékek*, LADÁNYI ANDREA *BL*-je és a tánc műfaji kategóriába elvileg már számba sem vehető új HORVÁTH CSABA premier, a *Kalevala* – mind egytől egyig már elismert alkotók nevéhez fűződik. Ez pedig megkerülhetetlenül tesz egy sommásnak tetsző megállapítást: azt tudniillik, hogy nyugtalanítóan nagy az űr – kvalitás, fanatizmus és művészi energia tekintetében – a már érett, befutott, illetve a fiatalabb generációhoz tartozó vagy éppen pályakezdő alkotók között. Nem mintha nem lenne széles és sokszínű a kortárs tánc foglalkozók köre, az erős derékhad mégis hiányozni látszik, vagy ha fel-feltűnedezik is, teljesítménye igencsak hullámszó. Így aztán egy kézen meg lehet számolni, hány koreográfusnak van hosszabb távon reális esélye arra, hogy felzárkózzon a Frenák, Kovács Gerzson, Horváth Csaba nevével fémjelzett mainstreamhez, s így akár még a nagy befogadóképességű Trafó is hazai bemutatókat tervezhessen rájuk építve. Ráadásul

kopik az élcsapat: SZABÓ RÉKA folyamatosan és biztosan távolodik a tánctól (bár tavasszal épp ilyen tematikájú produkcióval rukkolt ki), Horváth Csaba – aki tán harmadik vagy negyedik alkotói korszakát éli – a fizikai színház útján jár, KUN ATTILA pedig ismét külföldre szerződött, megelégtelve az itthoni (lét)bizonytalanságot. A helyzet aggasztó – de vajon reménytelen-e? Bízhatunk-e például abban, hogyha elfogadják az előadóművészeti törvényt és stabilizálódik a függetlenek helyzete (ami számszerűleg azt jelenti, hogy a „struktúrán kívüliek” cirka kétszeresét kapnák az eddigi, mélyen alultervezett keretösszegnek), akkor újra feltámad az élet- és alkotókedv? Annyi mindenesetre biztos, nyugodtabb körülmények között lehet majd dolgozni. A szubvenció emelkedése (ami feltehetőleg nagyobb szakmai és erkölcsi megbecsüléssel is jár) ugyanis még nem minden. Nagyobb összegű támogatás még senkit nem tett tehetségesebbé.

E viszonylag sekélyes, ám nem minden tanulság nélküli fél szezonból négy előadást szemeltünk ki elemzésre. Elsősorban olyanokat, amelyek híven reprezentálják a kortárs tánc különféle irányzatait, ezerarcúságát, társműfajokkal történő töretlen elegyedését, párbeszédét, esetenként szimbiózisát. Minekutána már arra kerestük a választ, mi is a helye és szerepe a táncnak e mindent szintetizáló, összművészeti igényekkel fellépő kortárs előadóművészeti korszakban. A négy kiválasztott előadásból három – Szabó Réka, RÉTI ANNA és Gergye Krisztián legutóbbi munkája – erősen megosztotta a közönséget és a szakmát, míg Kovács Gerzson Péter május végi bemutatója az egyöntetű siker ellenére is nyitva hagyott egy fontos kérdést, amit vele és alkotói világával kapcsolatban igazán időszerű feltenni: merre tovább a trilógia után?

Az időben tőlünk legtávolabb eső premier, Szabó Réka *Nincs ott semmi, avagy alszanak-e nappal az álmok* című hatszereplős koreográfija* témaválasztásában és szerkezetileg is sok közös vonást mutat – a tavalyi Lábán-díj okán – az évad egyik legnagyobb érdeklődéssel várt bemutatójával, amit Réti Anna készített a Közép-Európa Táncszínház (KET) táncosaival *Éjszakai műszak* címmel.** Mindkét produkció az álmok és az irracionalitás, a képzelet játékának és az érzéki megcsalattatásnak légnemű és tűnékeny közegét kísérli meg színpadi keretek között megragadni, de ahogy az ilyenkor lenni szokott, gyakran épp az álomlét kiszámíthatatlansága, semmihez sem fogható varázsa illan el belőle – ami nem hiba, csupán törvényszerűség.

* Tünet Együttes: *Nincs ott semmi, avagy alszanak-e nappal az álmok*, Trafó, Budapest, 2008. február 14–16.
** Réti Anna és a Közép-Európa Táncszínház (KET): *Éjszakai műszak*, MU Színház, Budapest, 2008. április 26–27.

Szabó Réka

Nincs ott semmi, avagy alszanak-e nappal az álmok ■ Góbi Rita ■ fotó: Jókúti György





Szabó Réka

Nincs ott semmi, avagy alszanak-e nappal az álmok ■ Nagy Andrea ■ fotó: Jókúti György

Így jár általában mindenki, aki a megfoghatatlant akarja rideg számítással megfoghatóvá, empirikussá tenni. Egyébként is: a néző hajlamos modorosnak találni egy előadást, ha előre közlik vele a megfajtást, viszont készséggel akceptálja az alkotói szándékot, ha arra ő maga csodálkozhat rá a darab nézése közben. Utóbbi esetben a befogadás mintha gördülékenyebben menne, és az sem másodlagos, hogy a felfedezés teljes öröme a közönség maradhat.

Szabó Réka és Réti Anna koreográfiáin az álom művészi takaró. Szabó elsődlegesen a látvány, a szemképráztató multimédiás ötletek, Réti a színház világa felől közelít a témához. Ugyanakkor mindketten apró etűdökből, táncos egypercesekből, vizuális törmelékekből rakosgatják össze az előadást. Ami azonban Szabónak kézenfekvő – úgymint határozott elképzelés mentén felfűzni az ötleteket, megfelelő átkötéseket alkalmazni a történetzilánkok között és nem utolsósorban egységes stílusban tartani a darabot –, Rétinek még túlságosan nagy falat. Az *Éjszakai műszak*nál a fragmentáltság és kezelése többnyire esetleges, ami részben az alkotótársaként feltüntetett Kántor Kata dramaturgiai munkáját is minősíti. Az meg kifejezetten visszafelé sül el, hogy nem egy jelenetváltást csak a nézők drasztikus szembereflektorozásával tudnak megoldani; amúgy ez az effekt már szerepelt Réti Lábán-díjat érő szólójában (*Lélek pulóver nélkül*): ott dramaturgiailag indokolt volt, itt tanácstalanságról árulkodik.

SZABÓ RÉKA és a Tünet együttes hosszú és produktív kitérő után kanyarodott vissza a tánchoz, ami azzal a természetszerű következménnyel járt, hogy kizárólag táncosok (Dózsa Ákos, Góbi Rita, Nagy Andrea, Szász Dániel, Vadas Zsófia Tamera és Vass Imre) szerepelnek az előadásban. A két színész-clown, Gőz István és Kövesdi László időlegesen kispadra került, de a dramaturg Peer Krisztiának sem termett túl sok feladat az új bemutató körül.

Az előadás erőssége a Tünet Együttest kezdetektől jellemző játékoság, ami ezúttal a vetített, interaktív képek és az arra komponált jelenetek, mozgás-miniatúrák kölcsönhatásából fakad. Az MTA SZTAKI Médiatechnológiai Csoportja, Papp Gábor, Sárosi Anita és Vicsek Viktor vezetésével minden szempontból profi munkát végzett; és egyáltalán nem meglepő, hogy az önálló látványosságként is flott, inspiratív alapanyag, mint például a táncosok mozgását lekövető úgynevezett real time vidotechnika megbabonázta Szabót, aki mindenekelőtt arra ügyelt, hogy élő, jelentésem mondanivalóval töltsen fel a vizuális gegekre épülő mozgásképeket. Nem lehet nem felfigyelni azonban arra, hogy Szabó számára a mozgás mint forma, és a test mint kifejezőeszköz rég másodlagos. Ezúttal sem a mozdulatok világa, hanem a színházcsinálás rejtélye/gyönyörűsége vonzza – bár saját bevallása szerint (is) táncos produkciót készített. Ha táncos szemmel nézzük: a koreográfia voltaképpen anyagszegény és esetenként triviális. Ha színházi szemmel (a darab egészét), szemrevalóan egyesíti a vizuáltechnika legújabb vívmányait a Tünet Együttest jellemző okos színházi tartalommal.

A színpadon egyetlen hófehér ajtó (esetleg szekrény), talán átjáró az ébrenlét és az álmovilág között (tér és világítás: Szirtes Attila). A táncosok olykor résnyire nyitva felejtik: vakító fénysugár hatol be rajta vagy leskelődő tekintetek, amint kikémelelik mások álmait. Kint és bent, valóság és álom: lidérces, ám közel sem horrorisztikus csiki-csuki. Az ajtón túlról érkezőket vegytiszta tér fogadja, de még mielőtt felfognák, hová kerültek, saját képzeletük játékaivá válnak. Álmuk egyénre szabott, meglehetősen konzolidált és feltűnően dekoratív. Miután ki-ki „megküzdött” (rém)álmaival, határozott léptekkel megindul az ébredés felé, és nagy puffanással bevágja maga mögött az ajtót. Egyenesen az álmok orra előtt.

Minden szereplőnek saját története van – akár több is. Nagy Andrea apró fekete emberkék hangyamód nyüzsgő (vetített) seregével küzd, azok kétvállra fektetik, ám győzelmük pirruszi, mert „királyfi” jó, aki (álom)görcsoldó csókot lehel az ajkára. Pálcikaemberke mászik Dózsa Ákos hátán is, fekete pöttyből növekszik ember nagyságúra; virgonc liliputiból így lesz agresszív behemót, aki féltékenységi rohamában még a fiú szeretőjével is hajba kap. Góbi Rita kényszeres félelmekkel van közös kezelábasba zárva (a félelem szerepében: Vass Imre). Szász Dániel a saját énjét próbálja megragadni a mozgásával interakcióban álló szellemképben.

Réti Anna

Éjszakai műszak ■ Bora Gábor, Cserepes Gyula
fotó: Dusa Gábor



Vass legszívesebben a föld alá kaparná az övét, mint kutya a csontot. Nagy Andrea bohócs ugróiskolát játszik két egymást metsző, mozgó fényellipszisen. Közösségi álmaik közül a legemlékezetesebb, amikor csúszós-pörgős kúrt futnak a fehér táncszőnyegen. A számomra legkedvesebb jelenetben nem a technikai diadalmaskodik: a térben szétszóródó táncosok lehunyt szemmel, mereven állnak, csak a karjuk jár rendületlenül, ritmusra emelkedik és süllyed, kinyúlik, begömbül, visszahúzódik, hangos légzésük pszichedelikus aláfestő zene hozzá; ekkor megjelenik közöttük Nagy Andrea, körbesétál, odasimul egy-egy szereplőhöz, bele a „hadonászó” karok közé, de úgy, hogy ne ütközzön össze velük. Olyan, mint egy árva kismadár, akit a sűrű erdő minden fája egy pillanatra a védelmébe vesz.

Nagy Fruzsina jelmeztervező nem bonyolította túl a szereplők ruházatát: fekete szín minden mennyiségben, a bikinitől a kapucnis overallig, néhány tarka alsónemű, no meg fehér mintázat a hosszú ujjú fekete pólók elején, utalva a szőlőket kíséző vetítésre. Márkos Albert különös tisztaságú, szférikus zenéje ugyanolyan könnyed és játékos, mint maga az előadás. A táncosok a feladat nagyságával egyenes arányban teljesítenek, egyedül Vadas Zsófia Tamara lóg ki a sorból – neki még e könnyített verzió is komoly kihívást jelent. Góbi Rita, Nagy Andrea és Vass Imre táncán átcsap némi tűz, de ezt korántsem az, amit e technikás táncosoktól megszokhattunk. Mindazonáltal bizonyosra vehető, hogy a közönség szeretni fogja az előadást, amit az újrajátszások már igazolni is látszanak.

Kellemetlen ilyet kijelenteni, de ez a „veszély” RÉTI ANNA koreográfiáját valószínűleg nem fenyegeti – bár ő maga táncosként és díjazott szülője révén koreográfusként is méltán közönségkedvenc. Első nagyobb lélegzetű, sokszereplős munkáját látva nem hagy nyugodni a gondolat, miszerint Réti talán még önmagával sem jutott dűlőre az előadás célját és stílárís jegyeit illetően. Labdarúgó hasonlattal élve: mintha elfelejtette volna rögzíteni a szabályokat, nem jelölte volna ki a játéktérrel, és arra lődözne a labdát, amerre éppen áll, ami tapasztalatból tudjuk, nem feltétlenül vezet eredményre. Erény persze, hogy Réti nem ijed meg a saját árnyékától, hanem voltaképpen merész és kalandvágyó – ám mindez sok és kevés is egyszerre.

Sok – mert bár láthatólag van muníciója, ötletei nem igazán eredetiek, helyenként kifejezetten szimplák, történetmesélése vontatott, tele van üresjárással, amin a formai megvalósítás nemhogy nem javít, hanem tovább ront. Sok – mert számlálhatatlan előadóművészeti stílust, nyelvet, technikát vegyít úgy a színház, mint a tánc területéről, ám ezek kapcsolata és viszonya mindvégig tisztázatlan marad, se dramaturgiai



Réti Anna

Éjszakai műszak ■ Palcsó Nóra, Bora Gábor, Major László, Virág Melinda, Katonka Zoltán, Cserepes Gyula ■ fotó: Dusa Gábor

vezérfonál, se plasztikai elképzelés nem segíti a találkozásukat. Elindul egy úton, letér róla, másba fog, félbehagyja, újra vált, ám az is kibontatlan marad. Ugyanakkor kevés – mert jószerevével egyetlen etűd sem akad, amit ki lehetne emelni a tömegből. Hiányzik belőlük az a gondolati-formai energia, szenvedély, varázs, rafinéria, ami a színpadra állításukat visszavonhatatlanul igazolná. Helyzetgyakorlatnál valamivel többet mutatnak, igényes, szuggesztív színházi játéknál viszont nagyságrenddel kevesebbet.

Itt van egy remek társulat (nem virtuális, hanem igazi!), kiválóbbnál kiválóbb táncosokkal, és Réti feltűnően nem tud mit kezdeni velük. És ennek csak az egyik magyarázata, amit most ő is megtapasztalhatott, hogy mennyire más műfaj saját testre szólót alkotni, mint egy csupa individuumból álló közösségre koreografálni... A százfelét szétfutó előadást minden bizonyonnyal Blaskó Bori jelenései lennének hivatottak keretbe foglalni, aki mint éjszakai nővér vagy szigorú álomellenőr teljesít szolgálatot, egyrészt a színház technikai helyiségében, az irányító pult fölé görnyedve (elsőre nem is gondolnánk, hogy a darabhoz tartozik), másrészt lent a színtéren, a hernyóként bebábozódott álombrigád álmait meóvva. Egyébként ez lehet az egyedüli magyarázata annak, hogy Réti megfordítja a színpadot, minek következtében a látókkal szemben, a voltaképpen táncterén foglalunk helyet, míg a játék közvetlenül előttünk és a lépcsőzetes emelvényen bonyolódik. Így beláthatunk a gyér fényű helyiségbe, ahol Blaskó szöszmötöl, nem feltűnően, de azért úgy, hogy előbb-utóbb észrevegyük. Aztán időnként alászáll a „földre”, hogy suhanó fantomfiguraként kicsenje a sejtelmesen megvilágított vászongerekek alatt álmódok szájából a fényesen világító álmokapszulákat. Úgymond házról házra jár, bekukkant a harmonikaként felcsukható „sátrak” alá, és mint egy baba segítkezik az álmok születésénél.

Blaskó Bori szerepe végül is ennyi; amiben csak az a szomorú, hogy a KET egyik legérzékenyebb, már-már ladányis kisugárzású és testalkatú táncosáról van szó. Nem mintha másoknak valódi játék lehetőség jutna, hiszen minden szereplő végeredményben statisztá. Nem véletlenül nem láttam lelkesedést az arcokon. Cserepes Gyuláról annyi emlékem maradt, hogy ő az, aki az előadás legelején, mintegy felütésként, ordítva-kapálózva bezuhan a térbe egy gumikötélen (nincs álom zuhanás nélkül!). Major Lászlóról annyi, hogy realiztikus bájjal utánoz egy megkötözött, szabadulni vágyó ebet, s miután a vele szemben álló emberfalka ugatva, hörögve jól felhergelte magát, ő lazán két lábra áll, lecsatolja a hátáról a gumikötéletet, és szenvtelenül kísétál. Katonka Zoltánról, hogy csábosan járja a szambát; rá is bukik három grácia, aztán mégis ott marad alsónadrágra vetkőztetve egymagában, megsemmisülve az üres színpadon. Virág Melindáról, hogy még kezdő lélekbúvár, ahogy az egyik szeme elé szerelt lámpáscskával vizsgálódik egy húzódozó férfi testtájékain, hogy a lelkébe lészon. Hargitai Mariannról, hogy igen hosszan tart, amíg tükörcserepekből kirakja saját töredezett arcképét. A többiekéről még ennyi se. De minderről ők tehetnek a legkevésbé: ha nincs kihívás, nincs mérhető teljesítmény. Talán majd máskor.

Nordic moods – Landscape photography of our time

● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk
ISHØJ
2008. május 30 – szeptember 14.

Museums in the 21st century – Concepts Projects Buildings

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2008. június 18 – szeptember 14.

Franciaország

Peter Doig

● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2008. május 30 – szeptember 7.

Richard Avedon

Photographies 1946–2004
● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2008. július 1 – szeptember 28.

Douglas Gordon

● COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
2008. július 5 – október 15.

Fall exhibition

● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
www.magasin-cnac.org
GRENOBLE
2008. október 12 – 2009. január 4.

Hollandia

Beyond Paradise

● STEDELIJK MUSEUM BUREAU AMSTERDAM (SMBA)
www.smba.nl
AMSZTERDAM
2008. július 20 – szeptember 7.

Sandro Chia

● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. május 24 – szeptember 8.

Empty Paradise

● FOTOMUSEUM DEN HAAG
www.fotomuseumdenhaag.com
HÁGA
2008. június 28 – szeptember 21.

Deep Screen – Art in Digital Culture / Proposal for Municipal Art Acquisitions 2008

● STEDELIJK MUSEUM CS
www.stedelijk.nl
AMSZTERDAM
2008. május 30 – szeptember 30.

The Vincent Award 2008

● STEDELIJK MUSEUM CS
www.stedelijk.nl
AMSZTERDAM
2008. június 20 – szeptember 30.

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

Ulla von Brandenburg

Whose beginning is not, nor end cannot be
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.modernart.ie
DUBLIN
2008. május 28 – október 12.

Lengyelország

Manfred Mohr & Gabriel Orozco

ART STATIONS PREVIEW – IT FROM BIT
● STARY BROWAR GALLERY
www.grazynakulczyk.com
http://kulczykfoundation.pl
POZNAŃ
2008. május 31 – szeptember 30.

The Way Things Are... – Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection

● CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ "ZNAKI CZASU"
www.csw.torun.p
TORUŃ
2008. június 14 – október 31.

Włodzimierz Pawlak

Self-portrait in After Images
● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
www.zacheta.art.pl
VARSÓ
2008. szeptember 9 – november 3.

Litvánia

Lithuanian Art 08. Photography

● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2008. szeptember 12 – október 22.

Nagy-Britannia

Nahnou-Together Now

● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. június 6 – szeptember 7.

BP Portrait Award 2008

● NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2008. június 12 – szeptember 14.

Cy Twombly

Cycles and Seasons
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. június 19 – szeptember 14.

Chantal Ackerman

● ANYA GALLACCIO
● CAMDEN ARTS CENTRE
www.camdenartscentre.org
LONDON
2008. július 11 – szeptember 14.

Liverpool Biennial 2008

www.biennial.com
LIVERPOOL
2008. szeptember 20 – november 30.

Németország

The Great Transformation – Art and Tactical Magic

● FRANKFURTER KUNSTVEREIN
www.fkv.de
FRANKFURT
2008. június 7 – szeptember 7.

Robert Rauschenberg

travelling '70-'76
● HAUS DER KUNST
www.hausderkunst.de
MÜNCHEN
2008. május 8 – szeptember 14.

NO END – Galériazáró finisszázs a Dorottya Galériában

2008. június 27.

A Dorottya Galériának otthont adó épületben a nyár közepén a galériát is érintő átépítési munkálatok kezdődtek.

A kiállítóterem ideiglenesen bezárt, hogy azután majd egy új, korszerű, megváltozott alaprajzú tér köszönthesse ismét a látogatókat.

A szünet előtti utolsó kiállítás – Barakonyi Szabolcs: *Tébánya* – bezárását követően, street art művészek vettek időleges búcsút a kiállítóter falaira festett graffitivel a galériától Dj Ken zenei kíséretében.



Fotók: Rosta József



Olaszország

Kristof Kintera, Ilona Németh

● V.M.21 ARTE CONTEMPORANEA
www.vm21contemporanea.com
RÓMA
2008. június 29 – szeptember 27.

MANIFESTA7

www.manifesta7.it
FORTEZZA/FRANZENSFESTE
BOLZANO/BOZEN
TRENTO
ROVERETO
2008. július 19 – november 2.

doubleNegatives

Architecture: Corpora in Si(gh)te – 11. Nemzetközi Építészeti Kiállítás / La Biennale di Venezia 2008
www.labiennale.org
● MAGYAR PAVILON (GIARDINI DI CASTELLO)
VELENCE
2008. szeptember 14 – november 23.

Románia

Periferic 8 – Art as Gift / Arta ca dar
Bienniala de Arta Contemporana
www.periferic.org
IASI
2008. október 3 – október 18.

Spanyolország

Olafur Eliasson
● FUDACIÓ JOAN MIRÓ
www.bcn.fjmiro.cat
BARCELONA
2008. június 20 – szeptember 28.

Brazília

28ª Bienal de São Paulo
http://bienalsaopaulo.globo.com
SÃO PAULO
2008. október 26 – december 6.

USA

Polaroids: Mapplethorpe
● WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
www.whitney.org
NEW YORK
2008. május 3 – szeptember 7.

The Art of Lee Miller

● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
www.sfmoma.org
SAN FRANCISCO
2008. július 1 – szeptember 14.

Ausztrália

Revolutions – Forms That Turn / The 16th Biennale of Sydney
www.bos2008.com
● SYDNEY
2008. június 18 – szeptember 7.

Kína

TRANSLOCALMOTION / 7th Shanghai Biennale 2008
● SHANGHAI ART MUSEUM
www.shanghaibiennale.org
SHANGHAI
2008. szeptember 8 – november 16.

Farewell to Post-Colonialism / Third Guangzhou Triennial

● GUANGDONG MUSEUM OF ART
www.gdmoa.org
GUANGZHOU, GUANGDONG PROVINCE
2008. szeptember 6 – november 16.

Tajvan

6th Taipei Biennial
www.taipeibiennial.org
TAIPEI
2008. szeptember 13 – 2009 január 4.



**MÚZEUMI NEGYED
OCTOPUS ÖSSZMŰVÉSZETI HELYSZÍN**



Fotók: Ein Ferenc



MASSIVE ATTACK
BALATON SOUND
Zamardi, 2008. július 11.



Fotók: Eln Ferenc

