

Balkon

2008_10

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 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

A 2008. évi francia design csillagai

● FRANCIA INTÉZET
www.inst-france.hu
Budapest I., Fő u. 17.
2008. október 6 – október 17.

Francesca, Gammicchia

Children
● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. október 7 – október 8.

Árvai György

Az időn kívül
● AKKU
Budapest VII., Kazinczy u. 21.
2008. október 10 – október 19.

Ipacs Géza

Zekk az élet Jolly Jokere
● TEMPLOM GALÉRIA
Eger, Trinitárius u. 1.
2008. október 17 – október 21.

MOME – Média Design szak

● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaléria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-8.
2008. október 9 – október 26.

„A festők városában”

● SZENTENDREI RÉGI MŰVÉSZTELEP GALÉRIA
Szentendre, Bogdányi út 51.
2008. október 11 – október 26.

Csáji Attila

● SYMBOL ART GALÉRIA
www.symbolbudapest.hu
Budapest III., Bécsi út 56.
2008. október 21 – október 28.

Yann Gross

Lavina
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2008. október 7 – október 29.

Czene Márta

Párhuzamos vágás
● INDA GALÉRIA
www.indagaléria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. október 8 – október 31.

BME / MKE

DLA2
● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. október 21 – október 31.

Design Match 2008

● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. október 2 – november 2.

vonala forma kép = grafika

● NEMZETI TÁNC SZÍNHÁZ GALÉRIÁJA
Budapest I., Színház u. 1-3.
2008. október 7 – november 2.

Malafor – a forma laboratóriuma

● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrassy út. 32.
2008. október 7 – november 4.

Mínyó Sziert

12 Bagatell
● NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2008. október 14 – november 6.

SZOCREÁL – Festészet a Rákosi-korban

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

Alexandre Trauner

(1906–1993)
Hôtel du Nord
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., magyar u. 26.
2008. október 14 – november 7.

Gajzágó Donáta, Káldi Katalin, Kovács Lola

● KARINTHY SZALON
www.karinthyszalon.hu
Budapest XI., Karinty F. út 22.
2008. október 16 – november 7.

Lado Pochkhua

Ships and Lessons
● K. PETRYS HÁZ
www.petrys.hu
Budapest VIII., Horánszky u. 13.
2008. október 21 – november 7.

DrMáriás

Kelemen Anna farkából négyméteres Torgyán József-szerű aranyhalat oprált ki a közadakozásból felfüggesztett ombudszman

● ERLIN KLUB GALÉRIA
www.erlin.hu
Budapest IX., Ráday u. 49.
2008. október 15 – november 8.

Duliskovich Bazil

A rövidüléstről avagy a perspektiváról és a szabályosságról avagy a szimmetriáról
● OCTOGONART GALÉRIA
www.octogon.hu
Budapest I., Várfook u. 7-9.
2008. október 16 – november 8.

Bánki Ákos

Absztrakció
● B5 KORTÁRS GALÉRIA
www.b5galeria.hu
Budapest V., Balassi B. u. 25.
2008. október 16 – november 8.

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.

Mírcea Cantor

A jövő ajándékai / Future gifts Try again. Fail again. Fail better. / Modernizmus haladóknak
● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. szeptember 27 – november 9.

Hermann Nitsch

● GALERIA WHITE
www.galeriawhite.hu
Budapest V., Falk m. u. 7.
2008. október 11 – november 9.

Kelemen Zénó

Fok – variáció
● ÖBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2008. október 15 – november 9.

Megvalósult művek 2008

● IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM
www.imm.hu
Budapest IX., Üllői út 33-37.
2008. október 17 – november 9.

Ég a ház

● KISGALÉRIA
www.kishazcsoport.hu
Pécs, Szent István tér 4.
2008. október 17 – november 9.

„GRAPH-EAST” –

nemzetközi kortárs grafikai kiállítás, amelyen a magyar alkotók – Tóth Menyhért, Rékassy Csaba, Banga Ferenc, Bukta Imre, Csurka Eszter, El-Hassan Róza, Elekes Károly, Kovács Tamás, König Frigyes, Somogyi Győző, Somorjai Kiss Tibor, Sulyok Gabriella és Szemethy Imre – mellett közép- és kelet-európai országok művészei vesznek részt.
● A LÉNA & ROSELLI GALÉRIA KIÁLLÍTÁSA A MAK-MAOE SZÉKHÁZ KIÁLLÍTÓTERMÉBEN
Budapest, XIV. Olof Palme sétány 1.
2008. október 29 – november 9.

Madeleine és Zoltán Kemény

● VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)
www.artmuz.hu
Győr, Király u. 17.
2008. szeptember 5 – november 9.

„elszáll a lélek?”

El Kazovszkij és barátai

● MŰZEUM GALÉRIA
www.jpm.hu
Pécs, Képtlan u. 4.
2008. szeptember 13 – november 9.

Stúdio Metropolitana

Havana – más-kép / other-view
● NGN GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. október 22 – november 10.

Erdős Gábor

Mi, mindannyian – All of Us
● LUX GALÉRIA
Budapest IX., Ráday u. 18.
2008. október 22 – november 11.

Gallery by Night 2008

nov. 1 – Tomáš Džadoň (SK) – Csákány István (HU)
nov. 2 – Jiří Thýn (CZ) – Fodor János (HU)
nov. 3 – Kassa Boys (Radovan Čerevka, Tomáš Makara, Peter Vrabel) (SK) – Mécs Miklós (HU)
nov. 4 – Eva Kofátková (CZ) – Szörényi Beatrix (HU)
nov. 5 – Jaroslav Kyša (SK) – Halász Péter (HU)
nov. 6 – Mark Ther (CZ), Dominik Lang (CZ)
nov. 7 – Svetlana Fialová (SK) – Fischer Judit (HU)
nov. 8 – Eugenio Percossi (I) – Keserue Zsolt (HU)
nov. 9 – Boris Sírka (SK) – Borsos-Lőrinc Lilla (HU)
nov. 10 – Amande In (F) – Huszár Andrea (HU)
nov. 11 – Ivan Svoboda (CZ) – Rácz Márta (HU)
● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. november 1 – november 11.

Az ikontól az installációig / From the Ikon to the Installation

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

Révész László László

● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2008. október 14 – november 14.

Palotás Ágnes

A következő állomás
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magymuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. október 15 – november 14.

Hermann Zoltán

Tördékes monitoring
● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2008. október 17 – november 14.

Kútvolgyi Léna,

Szabó Eszter, Zádor Tamás Videók és installációk
● VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX., Ráday u. 56.
2008. október 23 – november 14.

Egyed László

Többnyire csendélet
● MAKETLABOR GALÉRIA
Budapest IX., Pipa u. 4.
2008. november 5 – november 14.

Göbolyös Luca

Sundaygirls
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2008. szeptember 24 – november 15.

Szobrászati hagyományok

Válogatás a szentpétevári Repin Intézet Szobrász Tanszékének gyűjteményéből
● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. november 4 – november 15.

Keith Haring

● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. augusztus 15 – november 16.

Homage à Kovásznai

● PIXEL GALÉRIA (MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millenaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. október 1 – november 16.

Schneemeier Andrea

Luxusvacsoa (terápiaszínház) / Five Star, a Dinner (Therapy Theatre)
● MENÜ PONT GALÉRIA – MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. október 21 – november 16.

Gödöllői Iparművészeti Műhely

● CSÓK ISTVÁN GALÉRIA
www.kepcarnok.hu
Budapest V., Váci u. 25.
2008. november 6 – november 16.

Vera Molnár

Hommage à Dürer variációk
François Morellet
Jelzések
● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2008. szeptember 11 – november 16.

Korniss Dezső (1908–1984)

● MŰVÉSZETMALOM
www.muveszetmalom.hu
Szentendre, Bogdányi u. 32.
2008. szeptember 13 – november 16.

Duronelly Balázs

„Három”
● DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2008. szeptember 19 – november 18.

Csáky Marianne

Time Leap 2
● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.hu
Budapest V., Balassi B. u. 55.
2008. szeptember 20 – november 18.

Iparvágány 1.

● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. október 10 – november 20.

Czeizel Balázs

Fotoszféra – Digitális fotogramok
● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marcsi.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2008. október 29 – november 21.

Hermann Levente

Ádám és Éva
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfook u. 14
2008. október 16 – november 22.

Csiszér Zsuzsi

Fátyol Függöny Fólia
● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfook u. 11
2008. október 16 – november 22.

Szabados Árpád

Kicsik
● MISSIONART GALÉRIA
www.missionart.hu
Budapest V. Falk M. u. 30.
2008. november 5 – november 22.

Érték, Művészet,

Mecenatúra
● KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrassy út 112.
2008. október 2 – november 23.

Előd Ágnes

Mindenki azt eszik, amit akar
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM ORSZÁGÁZSLÓ TÉRI ÉPÜLETE
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 7.
2008. október 11 – november 23.

Bak Imre

Új képek
Roters Katharina
● VIRÁG JUDIT KORTÁRS GALÉRIA
Budapest V., Falk M. u. 30.
www.viragjuditgaleria.hu
2008. november 3 – november 26.

I. Ars Pannonica Biennálé

● SZOMBATHELYI KÉPTÁR
www.elender.hu/~szkeptar
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
2008. október 26-tól

Képidő – Időkép, avagy „Doyenek VII.”

● HAMILTON AULICH ART GALÉRIA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
2008. október 13 – november 27.

Csáki Róbert

● FORRÁS GALÉRIA
www.forrassgaleria.hu
Budapest VI., Teréz krt. 9.
2008. november 6 – november 27.

Bányai Péter + Patrycja

Orzczowska
PÁRbeszéd 5.
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrassy út. 32.
2008. október 29 – november 28.

Borsos-Lőrinc Lilla,

Lundin Ann, Szemző Zsófia
● INDA GALÉRIA
www.indagaléria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. november 5 – november 28.

Heritesz Gábor

● ART9 GALÉRIA
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. november 5 – november 28.

Újtájk

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2008. november 4 – november 28.

A. Nagy Gábor

Grammar de Glamour
● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. november 5 – november 29.

Frankl Aliona

A megragadhatatlan maradás
● PIROS-FEKETE GALÉRIA (MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millenaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. október 3 – november 30.

Kapitány András

Alaprajz nélküli építészlet II.
● COLLEGIUM BUDAPEST
www.colbud.hu
Budapest I., Szentháromság u. 2.
2008. október 28 – november 30.

Joanna Rajkowska

Légitársaság / Airways
● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2008. október 30 – november 30.

Károlyi Ernő

Vancsó Zoltán
Állófilmek
● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. október 30 – november 30.

Galbovy Attila, Péli Barna

Az utolsó kínai
● TŰZRAKTÉR FÜGGETLEN KULTURÁLIS KÖZPONT
www.tuzraktar.hu
Budapest VI., hegedű u. 3.
2008. október 31 – november 30.

Tóth Angelika

DUE / egység – kétség
● ARTITUDE GALÉRIA
www.artitude.hu
Budapest VI., Andrassy út 32.
2008. november 20 – november 30.

Élő magyar festészet

● REÖK
www.reok.hu
Szeged, Tisza lajos krt. 56.
2008. szeptember 26 – november 30.

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:

590,-Ft

Árusítási ár:

880,-Ft

Összevont szám ára:

1080,-Ft

2 Blaskó Ágnes – Margitházi Beja

Tárgy és módszer nélküli tudomány a felsőoktatásban?
 A vizuális kommunikáció tanításáról

8

„Másoknak a vállán állok, és majd az én vállamon is állni fognak”
 Iványi-Bitter Brigitta interjúja Waliczky Tamással

12 Bak Árpád

Mechanikus tér, biológiai idő
 Tristan d'Estrée Sterk interaktív építészetéről

**17 Lénárd Anna**

Mese a hálón (műfaj: Google search)
 Simon Starling: Három madár, hét történet, betoldások és elágazások

**22 Cserba Júlia**

Aranyember
 Marc Quinn londoni műtermében

**24 Szántó Ildikó**

Tárgyak, melyek helyén semminek sem kellene lennie
 Density of time. Tatiana Trouvé kiállítása

**27**

Paksi Endre Lehel interjúja Julia Gruennel,
 a Keith Haring Alapítvány igazgatójával

**30 Vékony Dália**

From street to studio – Az utcától a műteremig

**32 Tatai Erzsébet**

A szobrászat történelmi ideje
 Szabó Ádám: A Kis Varsó átveszi a Munkácsy-díjat

**34 Marczinka Csaba**

Lebegő monumentumok és maszkreliefek
 Komlowszky-Szvet Tamás szobrairól

36 Hegedüs Orsolya

Mono-mánia
 Gál András: A festmény határa

38 Máthé Andrea

Miként nézzük – avagy az imaginális érzékelés lenyomatai
 Végzős képzőművész hallgatók kiállítása Pécsen

41 Györffy László

Az ártatlanság kora
 Punk. No One Is Innocent

43 Hernádi Miklós

Új minőség
 Magén István tárlata

Blaskó Ágnes – Margitházi Beja

Tárgy és módszer nélküli tudomány a felsőoktatásban?

A vizuális kommunikáció tanításáról*

Készült a *Vizuális kommunikáció* című tárgy tanításához egy szöveggyűjtemény, melynek terve valódi oktatási problémából nőtt ki, megvalósításakor azonban alapvető tudományos kérdéseket kellett tisztáznunk. Az oktatásban (is) lecsapódó, alapvetően a tudományból származó kánon-nélküliség arra vezetett bennünket, hogy olyan könyvet szerkesszünk, amelyben több különböző elméleti megközelítést sorakoztatunk fel. Ez a panorámamutató megoldás magában hordozza annak veszélyét, hogy a szöveggyűjteményt nagyvonalúan – vagy éppen semmitmondóan – interdiszciplinárisnak tekintsék, holott az vállaltan multidiszciplináris. *Vizuális kommunikáció* címszó alatt tehát a hazai és nemzetközi próbálkozásokat figyelembe véve kérdéseket és válaszkísérleteket fogalmazunk meg a vizualitás kutatásával kapcsolatban. Szöveggyűjteményünket ennek megfelelően úgy állítottuk össze, hogy az egyes fejezetek egy-egy diszciplínát fednek le három-három, különböző típusú szöveg segítségével.

A következőkben részletesen is sorra vesszük mindezeket a kérdéseket: először a vizuális kommunikáció oktatásával, tudományával, a Visual culture-höz való viszonyával kapcsolatos problémákat tárgyaljuk, kitérünk a miénkhez hasonló kezdeményezésekre, végül közöljük kötetünk tudományterületi térképét és szerkezetét.

1. Problémák az oktatásban

Ha belenézünk a különböző felsőoktatási intézményekben *Vizuális kommunikáció* – vagy valami hasonló – címen meghirdetett előadások, szemináriumok tematikájába, meglehetősen kaotikus összkép fogad. A kanonizáció nyomát sem találjuk. A zűrzavar oka kettős. Az egyik – tudományon kívüli – ok a felsőoktatás többfunkciós voltából adódik; a másik – tudományos – ok a tudományos konszenzus (és a konszenzus szükségességéről való konszenzus) hiányából.

A tudományon kívüli ok az egyetem céljának tisztázatlanságából adódik: a felsőoktatás szerteágazó céljaiból következően a vizualitással foglalkozó, akár azonos néven futó tárgyak több típusa is előfordul. Egyfelől ezeket a tárgyakat (főleg a tanár- és művészképzésben) *készségfejlesztő* tárgyaknak szokás tekinteni, azaz az órákat különböző kommunikátumok létrehozásának, megalkotásának oktatási színtereként kezelni. Gyakori az is, hogy az órák az *ítélőerő* csiszolását célozzák, azaz a vizuális kommunikátumok nem tudományos jellegű értelmezését, elemzését, egyfajta kritikai magatartás kialakítását tanítják. Előfordul az is – bár ritkábban – hogy a *látás készségének* kialakítása a cél, hangsúlyozottan mindenféle

reflexió nélkül.¹ Megint máskor az ilyen néven futó órák *tudományos* szempontból foglalkoznak a vizualitással, vagy úgy, hogy a vizuális készségfejlesztés mikéntjének tudományos reflexióját végzik (lásd pedagógusképzés); vagy úgy, hogy a vizuális kommunikátumok tudományos értelmezésével foglalkoznak (lásd több nagyobb egyetem kommunikáció szakát). Az, hogy a felsoroltak közül melyik intézmény hogyan foglalkozik a vizuális kommunikáció tárgy tanításával, függ attól, hogy ki mit gondol a felsőoktatás funkciójáról (szakemberképzés vs. tudományegyetem); függ a szaktól (nyilvánvalóan mást kell tanítani alkalmazott látványtervezőknek, tájrendezőknak, szabad bölcsészeknek, antropológusoknak, informatikus-könyvtárosoknak és pedagógusjelölteknek); és függ az intézmény történetétől (ez összefügg az előzővel: tudományos kutatói tradícióval bír-e az intézmény, vagy új, az oktatásra hangsúlyt fektető, de kutatói múlttal még nem rendelkező intézményről, vagy esetleg főiskoláról van szó). E szöveggyűjtemény szándékunk szerint a felsoroltak közül a vizualitás tudományos megközelítési lehetőségeivel foglalkozik *Vizuális kommunikáció* címen.

Ekkor lép elő a második, immár a tudomány berkein belüli ok, ami azt eredményezi, hogy a tudományos diskurzust tanítók is teljesen más elképzeléssel fordulnak a tárgyhoz. Ez az ok nem egyszerűen tudományág- vagy iskolafüggő. Átfedések és különbözőségek fedezhetők fel – a tárgyelnevezéstől szinte függetlenül – az egyetlen tudományos megközelítést sugalló *vizuális antropológia*, a – legalábbis külföldön – lassan mozgalommá váló *vizuális kultúra*, a tudományosan avittasnak tetsző *vizuális nyelv* stb. címszó alatt tanítottak között. Az e címszó alatt tanítottak témájukban elvétele, módszereinkben alig tekinthetőek egységesnek. Ha azonban nincs egységes *miről* és nincs egységes *hogyan*, akkor arra is gyanakodhatnánk, hogy egy délibábot kergetünk.

2. Tárgy, módszerek és diszciplína – szöveggyűjteményünk multidiszciplinaritása

És valóban, ennek a több módon nevezett órának a tárgyát, témáját igen nehéz vállalkozás volna pontosan meghatározni. Hiszen ugyanúgy szólhat a metaforákban való gondolkodásról, mint egy röntgenkép (fizikai képkötés), egy grafikon, egy weboldal vagy éppen Raffaello műveinek vizsgálatáról. A vizualitás kérdését tudományosan megragadó órák lehetséges témáit lehetetlen felsorolni, de még azon közös vonásokat sem, amelyek alapján megadhat-

¹ Ennek az oktatástípusnak elsősorban az amerikai egyetemeken van hagyománya, de Magyarországon is létezik már hasonló kezdeményezés.

* Bevezető egy megjelenés előtt álló szöveggyűjteményhez.

nánk azt az irányelvet, mely útmutatóul szolgálna ahhoz, hogy mi tehető az óra tárgyává. Mert meghatározásunk vagy használhatatlanul tág volna, vagy könnyen cáfolhatóan szűk, hiszen mindig akadhatna olyan jellemzője egy aktuálisan vizsgált tárgynak, amelyre a taxonomikus kritériumrendszer nem tér ki. Éppen ezért az arisztotelészi hagyományokból táplálkozó esszencialista definícióalkotás helyett érdemesebb lehet a prototípus-elmélet definícióelképzelésénél maradván azt mondani, hogy azt tekintjük a vizualitás tudományos vizsgálati tárgyának, amelyről elmondható, hogy tulajdonságai eléggé egybeesnek azzal, amit a tárgyat vizsgálók annak tekintenek. Ezzel azonban paradox helyzetbe kerültünk. Hiszen a tárgyat vizsgálók közösségét éppen a közös vizsgálati tárgyból igyekeztünk meghatározni, mire kiderült, hogy a tárgyat a vizsgálók közössége határozhatja meg. *Circulus viciosus*. Kiút lehet, ha más támpontot találunk a közösség meghatározására. Mondjuk, ha a vizsgálatban alkalmazott megközelítések, elméletek és módszerek közös mozzanatát találjuk meg.

Könyvünk éppen azért vállalkozik arra, hogy különböző tudományos megközelítéseket, elméleteket és esetlegesen hozzájuk tartozó módszereket állítson egymás mellé, mert nincs konszenzus a vizualitás vizsgálatának *hogyanjáról* sem, pontosabban arról, hogy a felsőoktatásban milyen tudományos diszciplína vagy diszciplínák, elméleti irányzatok és módszerek szemszögéből volna érdemes vizsgálni ezt a *sensus communis* által egységesnek ítélt témát. Így a könyv kánon híján javaslatot tesz, illetve pusztán létével közös gondolkodásra szólít néhány irányt – illetve azok képviselőit. Azonban a különféle diszciplínák egymás mellé állítása nem rajzolja meg a fentebb keresett közösség körvonalait. Ilyenkor szokás az interdiszciplinaritás mentsvárába menekülni. Az immár évtizedek óta modernnek és újszerűnek ható, a heterogén elméleti kerettel dolgozó tudományos vállalkozásokat gyakran legitimáló címke első pillantásra mintha jó felületet találna magának a szöveggyűjteményen. Mi azonban, mivel az *interdiszciplinaris* jelzőt csak erős megszorításokkal fogadnánk el kezdeményezésünkre, pontosabbnak érezzük könyvünket a kevésbé nagyra törő, és valós tudományos közösség létre nem utaló *multidiszciplinaris* jelzővel illetni. Az interdiszciplinaritás fogalmával ugyanis az a probléma, hogy tökéletesen semmitmondóan, illetve nagyon is sokatmondóan lehet használni. E veszély tulajdonképpen már a fogalomhasználat kezdetekor, az első definíciós kísérletekkel is fenyegetett, de a fogalom devalválódása csak később következett be. Állításunk szerint szöveggyűjteményünk, a szó korai értelmében, nem tekinthető interdiszciplinarisnak, későbbi, tágabb értelmezésében pedig csak bizonyos, inkább degradált jelentéseiben.

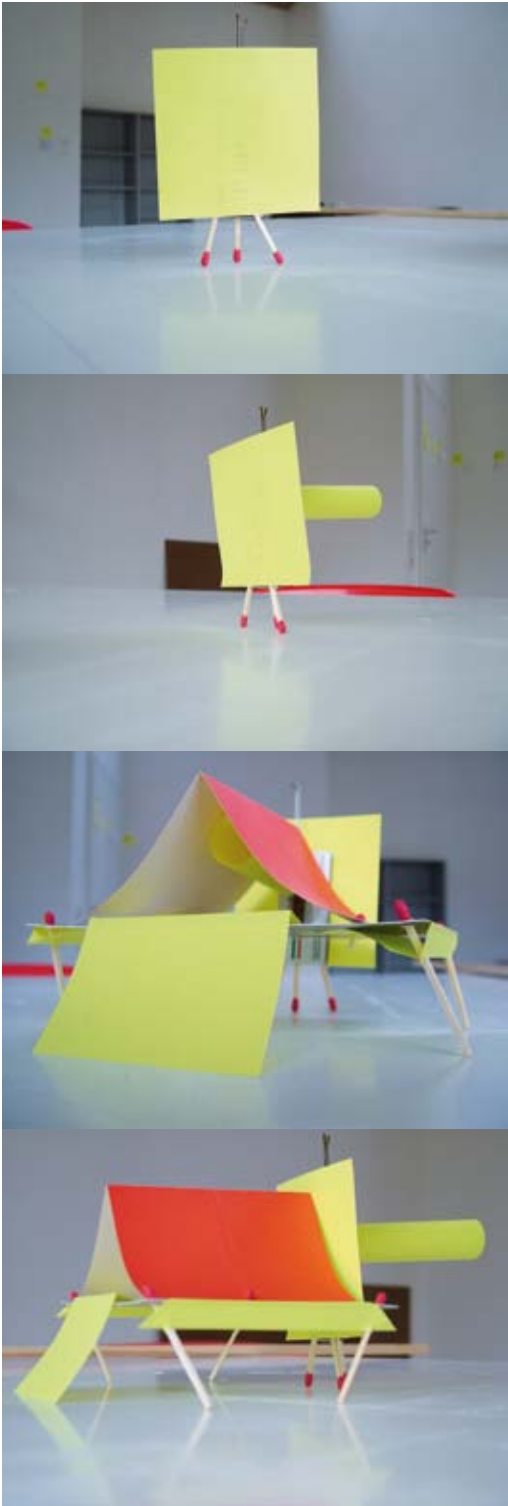
A különböző tudományok találkozását ROLAND BARTHES egy 1971-es szövegében például nem tekinti interdiszciplinarisnak akkor, amikor pusztán „különböző, specializált kutatási területek ütköznek”. Szerinte a hatékonyságnak (és az interdiszciplinaritás születésének) az a feltétele „hogy egy új tárgy, egy új nyelv jöjjön létre, mely nem tartozik egyik konfrontálódó tudományterülethez sem.” (Barthes 1996. 67.) Ez a Barthes által megfogalmazott lényegi kitétel azonban az idők folyamán a mindennapi szóhasználatban elhalványult, miközben a fogalom egyre többet használttá és divatosabbá válik. A tökéletes kiüresedés megfékezése érdekében a témát szóvá tevők különböző stratégiákhoz folyamodnak. Többen – engedve a hétköznapi szóhasználatnak – az interdiszciplinaritás területére engedik azt is, amitől Barthes még elhatárolódott, de úgy, hogy közben megkülönböztetik az interdiszciplinaritás nemesebb és kevésbé nemes értelmét. Így például az amerikai művészettörténész és képteoretikus JAMES ELKINS „érdektelen” és „érdekes” interdiszciplinaritás-típusokról beszél, amelyek közül az előbbit „szarkaelméletnek” titulálja, mivel szerinte az érdektelen interdiszciplinaritás esetén a kutató legfőbb érdeme, hogy a különböző helyekről elemelt, összegyűjtött csábító és sokat ígérő darabokat továbbrendezgeti, miközben a diszciplínák közötti párbeszéd, valódi interakció nem indul el (Elkins, 2003). A vizuális és verbális reprezentációk társadalmi megjelenéseinek kutatójaként ismert W. J. T. MITCHELL sem plasztikus szóképpel, sem explicite nem jelzi az általa felállított tipológia egyes csoportjainak alárendeltségét, de szövege retorizáltsága egyértelműen mutatja, hogy az általa meghatározott három interdiszciplinaritás-típust hierarchikusan szervezettnek tartja (Mitchell, 1995). Az általa képviselt, *Visual Culture*-ként emlegetett irányzatot ugyanis a saját maga által felállított harmadik kategóriába sorolja, amelyet azonban szívesen nevez valójában *nem diszciplínátnak (indiscipline)*, amit a diszciplínák

korlátainak átszakadásaként ír le, kegyelmi pillanatként, amelyben a tudás különböző – nem feltétlenül csak tudományos – formái produktívan olvadnak össze.

Barthes, Elkins és Mitchell ideidézett gondolataiból tisztán látszik tehát, hogy könyvünk a szó eredeti értelmében egyáltalán nem tekinthető interdiszciplinarisnak, a szó későbbi, megváltozott értelmei szerint pedig csak komoly megszorításokkal. Ha interdiszciplinarisnak akarjuk tekinteni szöveggyűjteményünket, meg kellene határozni, hogy annak pontosan melyik típusát értjük alatta. Ráadásul az is nyilvánvaló, hogy mind az elkinsi, mind a mitchelli besorolásban a

SZABÓ PÉTER
why i should buy a house?





SZABÓ PÉTER
why i should buy a house?

kevésbé hízelgő poszton lévő típusba kerülne. Azaz sem „érdekesnek” (Elkins), sem „nem diszciplínáitnak” (Mitchell) nem minősülne. De vajon nem lehetséges-e, hogy amikor az oly kézhezállónak tűnő, a kutatói közösség hiányát jótékonyan elfedő interdiszciplinaritás fogalmát hívjuk segítségül könyvünk leírására, nem az történik-e, hogy egyszerűen nem a saját szempontjaival mérjük kezdeményezésünket, azaz rajta számon nem kérhető tulajdonságokat keresünk? Miért várjuk a diskurzusok katartikus összeolvadását ott, ahol éppen a különbözőségek megmutatása a cél?

Ha multidiszciplinárisnak nevezzük próbálkozásunkat, akkor egy kevésbé terhel

kifejezést használunk, amely ráadásul sokkal pontosabban írja le könyvünket. A multidiszciplinaritás előnye először is az, hogy a különböző diszciplínákat reprezentáló szövegek egymás mellé helyezésével a vizualitás kutatásának heterogén, egymást kiegészítő és egymással gyakran összemérhetetlen lehetőségeit mutathatjuk fel. Így úgy javasolunk az oktatás fentebb vázolt problémáira egy lehetséges, szerintünk több okból is produktív megoldást, hogy nem szorítjuk egyetlen diskurzuson belülré a vizualitás tárgyalását. (A tárgy definiálási problémáinak megoldására egyébként a multidiszciplináris megközelítés sem vállalkozhat. Inkább a szemléletmódok sokszínűségét mutatja meg, azt a gazdag választékot, amely rendelkezésre áll a nehezen körülhatárolható, és éppen ezért sok irányból megközelíthető vizualitás kutatásában.) Másfelől a multidiszciplináris térben a diákok számára jól láthatóvá (és akár össze is hasonlíthatóvá) válnak a diszciplínák, elméletek, irányzatok, terminológiák közti különbségek és kölcsönös hiányosságok, amelyek egymást kiegészítő szemléletmódokká találkoznak össze a közös témában. Mindez azért jó, mert az egyes megközelítések különbözősége azt is megmutathatja, hogy egy-egy szemléletmód ugyanazon tárgy vizsgálata esetén mire érzékeny, és mire lehet esetleg vak. Tehát hangsúlyozottan nem egy közös nyelv létrehozása a cél, amely fogalmi apparátusával csak egy bizonyos típusú kategorizációra lesz képes, ez ugyanis egyetlen kizárólagos szemléletmódot eredményezne, amely törvényszerűen érzéketlenné válna bizonyos problémák meglátására. Oktatási szempontból azért is látjuk fontosnak ennek az elvnek az érvényesítését, mivel a szöveggyűjtemény használóit éppen ezen tanulságos szemléleti különbségek és fogalmi összemérhetlenségek kalauzolhatják abban, hogy megtalálják a saját (jelenlegi vagy esetleg majdani) kutatói attitűdjüknek megfelelő megközelítéseket és átjárásokat. De mindez nem csak (majdani) kutatók számára hasznos, hanem azok számára is, akik különböző vizuális anyagok megtervezésével, létrehozásával és azok hatásának vizsgálatával fognak foglalkozni, hiszen fontos lehet majd tudniuk, hogy melyik kutatási mód segítheti munkájukat. Ezt a gyakorlati szempontot támogatják az egyes fejezetekben szereplő különböző vizuális anyagok esetelemzése.

Így tehát amikor a vizualitás tudományos oktatását a tárgy és/vagy a módszer, elméleti keret pontos megadásával próbáltuk megközelíteni, akkor úgy tekintettünk a *tantárgyra*, mint egyetlen koherens szemléletmódot képviselő *tudományra*. És valóban, ha egy tudományt akarunk meghatározni, akkor egy módszert és egy elméleti keretet kellene hozzárendelnünk. Mi azonban arra jutottunk, hogy a tárgy alatt nem egyetlen, akár magát az interdiszciplinaritás címkéjével fedező tudományt érdemes tanítani, hanem inkább több tudományt is megmutatni. Azaz könyvünk összeállítását oktatási célok, és nem egy új tudomány meghatározásának szándéka vezérelte.

3. E szöveggyűjtemény és a Visual Culture közötti kapcsolat

Van azonban egy, a nemzetközi tudományos színtéren már valamelyest kialakult terület, amelynek koncepciója első pillantásra talán nagyon is hasonlít könyvünkéhez. A magát Visual Culture-nek nevező iskola, mozgalom, illetve irányzat a legkülönfélébb, vizualitással kapcsolatos témákat vonja kutatási területére, miközben szinte minden, arról megszólaló diszciplína eredményét, fogalmi, módszertani apparátusát mozgósítja. Az, amit mi itt *vizuális kommunikáció* cím alatt összegyűjtöttünk, kutatási tárgyában valóban nagyon közel áll a Visual Culture-hez, de a különböző diszciplínákhoz való viszonyában és társadalmi státuszában már kevésbé. A tárgymeghatározás nehézségeiről, ami könyvünket illeti, már volt szó. Az egyes visszatekintések szerint a nyolcvanas években intézményesülni kezdő Visual Culture képviselői öndefiníciós próbálkozásaik során hasonló nehézségekről számolnak be.² Az egyes diszciplínákhoz való viszonyban azonban több különbséget is találunk könyvünk és a Visual Culture között. Más a diszciplínákhoz való általános attitűdünk; és másképp gondolkodunk mind az egyes, beépített diszciplínák (deklarált vagy nem deklarált) hierarchiájáról, mind az azok által használt módszerek in-

2 A tárgymeghatározásból adódó problémák igen látványosan kirajzolódnak pl. Mieke Bal *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya* című szövegében, amely Mirzoeff erre vonatkozó álláspontját cáfolja. Mirzoeff hivatkozott szöveggyűjtemény-bevezető szövegében ugyanis arra jut, hogy a Visual Culture lehetséges tárgyaiban a *fenségesség* a közös, mire Bal ennek cáfolata közben a végletes relativizmus álláspontjára helyezkedik (Bal 2004. 97).

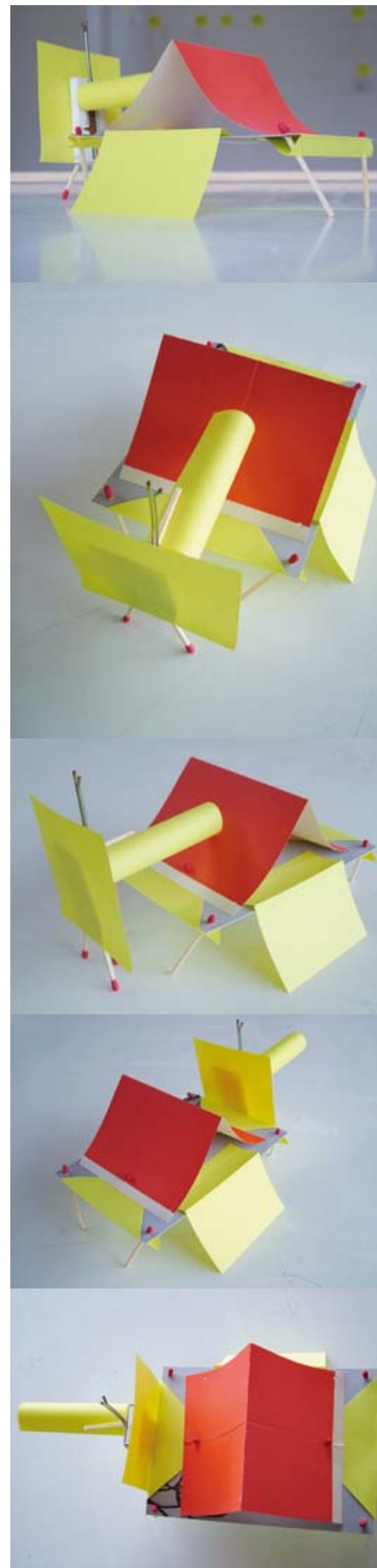
tégrálandóságáról. A Visual Culture-nek egyes diszciplínákkal szembeni általános attitűdje az imént tárgyalt, jó értelemben vett interdiszciplinaritásnak felel meg, azaz, az egyes diszciplínákat szervezsen vonja a maga területére. Könyvünk ezeket különállóként kezeli, hangsúlyozottan tiszteletben tartja különbségeiket, nem vesz fel olyan hatalmi pozíciót, amely feljogosítaná őt az összemérésre. Az egyes, vonatkozó diszciplínákról csak azt állítja, hogy ugyanarra a területre néznek. (Éppen emiatt neveztük fent próbálkozásunkat *multi-* és nem *interdiszciplínálisnak*.) Ugyanez a gyökere annak is, hogy az egyes, beépített diszciplínák szemléletmódjához, módszereihez is más a viszonyunk. A Visual Culture jegyében született szövegekben a képviselt kutatói szemszög gyakran nincs kimondva és sokszor fel sem fejthető (noha többnyire minden kutató saját, eredeti területét preferálja, lett légyen az irodalomelmélet, szemiotika vagy művészettörténet, stb.) A sokszor esszéisztikus írások hatalmas tudásanyagot mozgatnak, és többnyire fordultatos, sok módszerrel és sok típusú érveléssel élő szövegek. Ezzel szemben könyvünk a hatalmi pozíció hiányának valamint a szerényebb célkitűzésnek köszönhetően iskolás módon ragaszkodik a módszertani tisztánlátáshoz, az adott diszciplína explicit tételéhez, elválasztásához. Ugyanezért az egyes diszciplínák hierarchiájáról is másként vélekedünk. A Visual Culture ugyanis – már névválasztásában is – leteszi voksát a kultúrakutatás társadalmi felelősséget is vállaló, harcosszemlélete mellett, miközben többnyire a művészettörténet leíró jellegű, hatalmas tudásanyagát mozgósítja.³ Bár mind geneológiája vázolásakor, mind egyéb útkeresési törekvésekor impozánsan sok tudományágot von látókörébe, a hierarchia mindig egyértelmű marad. Az önmeghatározási kísérletek zöme valahogyan a kultúrakutatás vagy a művészettörténet tükrében méri magát, az öndefiníció ahhoz képest történik.⁴ Könyvünk nem dönt az egyes diszciplínák alá- és fölérendeltségi viszonyai felől, hacsak a könyv médiumából adódó lineáris rendezés kényszerét, valamint a névválasztást nem tekintjük annak. A sorrendiség kommunikatívként való értelmezését az olvasóra hagyjuk, a könyv címválasztásáról azonban – néhány sorral alább – még ejtünk szót. Egyelőre az eddigiek alapján arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a diszciplínákhoz való viszonyában ez a könyv több ponton is jelentősen eltér a már létező és virágzó (sőt, képviselői szerint már egy hervadási fázison is túleső)⁵ Visual Culture-től, ami – többek között – a könyv és az irányzat eltérő társadalmi státuszából is adódik.

A két kezdeményezés társadalmi státuszának különbségei tisztán láthatók a társadalmi szerepre vonatkozó vágyuk, közvetlen célkitűzéseik valamint létrejöttük okának összehasonlításával. A Visual Culture a tudomány világában már intézményesült irányzat (vannak egyetemi szakjai, PhD programjai, konferenciái, stb.), még ha egyes képviselői ezzel ellentétes vágyakról beszélnek is, amikor úgy nyilatkoznak, hogy jobb volna, ha ellenállna az intézményesülés bizonyos fázisainak (Mitchell 1995); vagy amikor szívesebben írják le a Visual Culture-t inkább egy kiáltvánnyal rendelkező mozgalomként, mint tudományként (Jay 1996). Összességében e hangok nem befolyásolják a Visual Culture önálló területként való intézményesülését. A könyvünk által képviselt szerényebb vállalkozás nem vágyik hasonlókra, noha tagadhatatlan, hogy a tankönyv mint műfaj és a – részben a bolognai folyamatok tanegységelvárásaihoz igazított – könyvcímválasztás óhatatlanul az intézményesülés jeleit mutatja. Célkitűzésünk sem egy már létező státusz megerősítése, vagy, ahogyan a Visual Culture képviselői maguk is kimondják, képviselőik megélhetésének biztosítása, azaz hatalmi pozícióik megerősítése (Shade, Elkins, Moxey); hanem pusztán az, hogy a könyvvel a magyarországi tudományos közönség számára kérdést fogalmazzunk meg: hogyan kellene vagy lehetne a vizualitást tudományosan úgy megragadni, hogy az a felsőoktatás egyre pragmatikusabbá váló követelményeinek is megfeleljen. Kiegészítésre, vitára kínáljuk fel tehát a könyvet egyetemi oktatóknak és kutatóknak. Kezdeményezésünk okai is jóval egyszerűbbek, mint a Visual Culture esetében. Noha egy tudományos irányzat

3 Az első *Visual Culture* címet viselő tanulmánykötetet művészettörténészek szerkesztették a nyolcvanas évek végén.

4 Lásd a Visual Culture öndefiníciójára vonatkozó irodalmat, amelynek egy része magyarul is olvasható az *Enigma*, az *Ex Symposion* és a *Magyar Építőművészet* című lap honlapjának www.m-e-m.hu Vizualis Kultúra című havi frissítésű rovatában.

5 Lásd a Visual Culture történetét összefoglaló *Mi a visual studies?* című James Elkins szöveget (Elkins 2003).



SZABÓ PÉTER
why i should
buy a house?

kialakulásának okait felfejteni nyilvánvalóan bajos, mégis, talán nagyvonalúan megállapítható, hogy a Visual Culture igényét egy, a társadalmi reprezentációkban felbukkanó, újnak tűnő elem, a vizualitásban való gondolkodás folytonos megjelenése szülte;⁶ vagy mondható az, hogy bizonyos művészettörténetesek elégtelennek találták tudományukat a hétköznapi vizuális élmények leírására; vagy sorolhatók volnának a szokásos technikatörténeti érvek is. A lényeg, hogy a Visual Culture kialakulását hajlandók vagyunk a világ változásaira való válaszkeresési kezdeményezésként érteni. Ezzel szemben a mi kérdésünket az oktatási elvárások, valamint annak találgatása eredményezte, hogy mire is lehet szüksége például annak a BA-s diáknak, aki e féléves tárgy elvégzése után a munka világában például PR-osként, újságíróként vagy webszerkesztőként helyezkedik el.

4. Vizualitással foglalkozó szöveggyűjtemények külföldön és itthon

Ha körülnézünk a vizualitással foglalkozó nemzetközi – már nem csak tudományos – szakirodalomban, akkor a könyvünkével megegyező című lapot és oktatási célból összeállított szöveggyűjteményt is találhatunk. Az utóbbi években pl. *Visual Communication* néven indult egy folyóirat (szerk. Theo van Leeuwen); illetve *Handbook of Visual Communication* címmel jelent meg egy kifejezetten vizuális kommunikációs, illetve egyéb kommunikációs társaságok konferenciájának anyagaiból szerkesztett szöveggyűjtemény.⁷ Az elnevezés azonossága ellenére azonban a két kezdeményezés szerzői nem közösek, és nem is reflektálnak egymásra. Nem egységes iskolához tartozóként lépnek föl, hanem a címmel kutatásuk tárgyát határozzák meg a kommunikációkutatáson belül. Amikor ezek a kiadványok a vizuális kommunikációt különböző szempontok szerint kutatják, akkor attól függően, hogy mit értenek kommunikáció alatt, vizsgálatukat vizuális kommunikátumokra, kommunikátorra, illetve spektátorra szerezve kötődő kérdésekre vagy a jelentéskonstruálási folyamatra, stb. fókuszálják. Ahogyan teszi ezt egyébként több, címében a vizuális kommunikáció kifejezést nem viselő egyéb tankönyv is.⁸ A magyar könyvpiacra nem találunk olyan

szöveggyűjteményt, gyűjteményes kötetet, amely a vizuális kommunikátumokat ilyen módon, azaz különböző diszciplínákat rendszerezetten egymás mellé helyezve vizsgálná, holott a témában magyarul sok izgalmas, a nemzetközi szakirodalomban aktuálisan előforduló kérdést megjelenítő kötet is napvilágot látott. Ezek egy része a vizuális készségfejlesztés mikéntjének tudományos reflexióját tartalmazza pedagógusok számára, másik részük elméleti kérdésként foglalkozik a vizualitás tudományos reflexiójával.

Az elsősorban a vizualitást készségfejlesztő tárgyként oktató pedagógusok számára készült, magyar és külföldi szerzők írásait egyaránt tartalmazó válogatások többnyire igyekeznek a téma elméleti reflexióját is nyújtani, illetve az általános- és középiskolai tanórák megtervezéséhez is ötleteket adni. Ilyen például a címmel is ebbe az irányba mutató *Látás és szemléltetés* (szerk. Bálványos Huba), vagy a *Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításába* (szerk. Kárpáti Andrea). Ezek a kötetek kevésbé diszciplína-tudatosak, inkább a pedagógiai munkához fontosnak vélt kérdésekről igyekeznek tájékoztatni.

A vizualitással kapcsolatos kérdések tudományos tárgyalására koncentrálnak egy-egy nagyobb csoportja a magyar gondolkodásban már problematizált témát vagy elméleti irányzatot körvonalazó válogatott szövegekkel; míg a kötetek másik csoportja pedig egy-egy a hazai környezetben még kevésbé ismert diskurzust adaptál. Jól ismert, már többször problematizált téma inspirálta például *A kortárs filmelmélet útjai* vagy a *Fotóelméleti szöveggyűjtemény* című köteteket, ahol egy-egy szélesebb értelemben vett vizuális művészeti ág apropóján laza elrendezésben kerülnek egymás mellé a különböző szövegek, amelyek elméleti hovatartozás szerinti rendszerezése – a témához képest – másodlagos. Kevésbé ismert, de bizonyos értelemben hasonló kezdeményezés a Néprajzi Múzeum *Korunk és tárgyaink – elmélet és módszer* című kiadványa (szerk. Fejős Zoltán és Frazon Zsófia), amely olyan írásokból nyújt – nem rendszerezett – válogatást melyek a tárgykultúra kortárs értelmezési lehetőségeire adhatnak példát.⁹ Az elméleti kereteket világosabban tisztázó válogatások előszavukkal is egy-egy határozottabb irányt jelölnek meg; a *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofón művészetelmélet* (szerk. Házas Nikoletta) egy külföldi elméleti kereten belülről válogatott szövegeit a kortárs művészetfogalom különböző dimenziói köré rendezi; ide sorolható *A kép a médiaművészet korában* című antológia is, amelynek tematikus keretét látszólag egy technikai korszak alkotja, ezen belül azonban a kortárs német képtudományi diskurzus képviselőinek írásaiból szelektál. *A Kép, fenomén, valóság* című válogatás (szerk. Bacsó Béla) a reprezentáció témáját jeleníti meg nagyrészt fenomenológiai, művészettörténeti, esztétikai és irodalomelméleti megközelítések segítségével, hasonlóan a *Kép – képiség* című Athenaeum szám tárgyalásmódjához (1993. I. 4. szerk. Bacsó Béla). A Horányi Özséb szerkesztésében megjelent *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* kötet a kép ontológiájának körüljárására válogat össze szövegeket, melynek diszciplináris viszonyait, önreflektív módon, a bevezetőben modellező ábrával is tisztázza. Ezekben a szöveggyűjteményekben tehát általában az a közös, hogy a szerkesztők nem elsősorban az egyes elméleti megközelítések minél szélesebb skálájának felmutatására törekedtek, hanem a témára, konkrét kérdésekre, vagy azok kurrens értelmezéseire koncentráltak, így bizonyos esetekben akár esetlegessé válhatott az, hogy milyen tudományág, iskola stb. került a könyvbe illetve, vagy hogy egy adott irányzatot képviselő szerző egy vagy több írásával szerepelt-e a kötetben.

Szintén e nagyobb csoportba tartoznak azok a könyvek, amelyekben a szerkesztők inkább egy-egy tudományos megközelítésben rejlő lehetőségeket kutatnak, mintsem egy témát. A „mit” mellett tehát a „hogyan” tekinthető izgalmas kérdésnek azon válogatások esetében, melyek nem kifejezetten vizualitással foglalkozó irányzatokat, tudományágakat emelnek be, alkalmaznak vizuális anyagokra, mint például *A vizuális művészetek pszichológiája* c. kétkötetes válogatás (szerk. Farkas András és Gyebnár Viktória), illetve a Thalassa folyóirat *Vizuális művészetek és a pszichoanalízis* című tematikus száma, vagy a Thomka Beáta által szerkesztett *Narratívák sorozat Képi narráció* című darabja, mely narratológiai fogalmak festményeken, képeken való működését vizsgálja.

6 Mitchell a képi fordulatot (*pictural turn*) mint korszakhatárt kifejezetten a vizuális metaforák megjelenéséhez, elszaporodásához köti. (Mitchell 1995)

7 Smith, Kenneth – Moriarty, Sandra – Barbatsis, Gretchen – Kenney, Keith: *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media*. Manwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2005.

8 Például az a két kötet, melyből néhány szöveget könyvünkbe is beválogattunk: Rose, Gillian: *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications, 2001. Van Leeuwen, Theo: *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications, 2001.

9 Fejős Zoltán és Frazon Zsófia szerk.: *Korunk és tárgyaink – elmélet és módszer*. Fordításgyűjtemény. MaDok-füzetek, 2004/2. Néprajzi Múzeum, Budapest, 2004.

A kötetek másik nagyobb csoportját képezik azok a kezdeményezések, amelyek a magyar tudomány gondolkodásba próbálnak bevezetni egy, a nemzetközi szintén szórnyát bontogató témát, irányzatot. Így S. Nagy Katalin *Művészetszociológia-szöveggyűjteményének Vizuális kommunikáció* c. második kötetének újdonsága az, hogy a vizuális kommunikáció kutatásának több lehetőségére is rámutat. A nagyon különböző típusú szövegek nem szemlélet-specifikusan rendezettek, de olyan izgalmas kutatási témákat előlegeznek meg, melyek a magyar látótérben a kötet megjelenésekor még kevésbé voltak megszokottak. Ide tartoznak a már fentebb hivatkozott azon válogatások is, amelyek a Visual Culture képviselőinek szövegeit, illetve azok értelmezéseit, kommentárjait tartalmazzák (*Enigma, Ex Symposion*, a Magyar Építőművészet *Vizuális kultúra* c. rovata).

4. A kötet tudományterületi térképe

Szöveggyűjteményünk tehát újdonság a hazai könyvpiacra abban a tekintetben, hogy egyetlen, noha nehezen körülhatárolható tárgy vizsgálatához módszeresen gyűjt össze szövegeket. Módszeresen, hiszen különböző, tudatosan válogatott elméleti megközelítéseket faggat arról, mit is tudnak szólni a tárgyhoz, a vizualitáshoz. Hat megközelítést és egy módszert mutatunk be gyűjteményünkben. Már a szóba jöhető megközelítések és elméletek kijelölése is több tudományelméleti kérdés átgondolására kényszerít, hát még az, amikor egységként, iskolaként kezelünk egy adott esetben magát belülről egyáltalán nem egységesnek tekintő csoportosulást, és írásaik közül reprezentánsnak ítélünk egy-egy szöveget, vagy a választás tényével emelünk azzá. Az alábbiakban egy ábra segítségével mutatjuk meg, hogy milyen területeket képviselő szövegeket válogattunk be a kötetbe, azok milyen előzményekhez köthetők, és jelöltünk néhány, a könyvben nem szereplő további területet is, melyek egyúttal jelzik a megjelenített diszciplínák felsorolásának folytathatóságát.



Vastag betűkkel tüntettük fel azokat a területeket, amelyek önálló fejezetet kaptak könyvünkben. Többnyire azért éppen ezekre esett a választásunk, mert olyan szakterületek, illetve módszerek vizualitás-kutatásban való felhasználhatóságára szeretnénk volna felhívni a figyelmet, melyeket a kommunikáció szakos diákok tanulmányaikból ismerhetnek, de amelyeknek vizuális vonatkozásai nem mindig férnek be az adott tárgy oktatásába (szemiotika, retorika, kritikai kultúrakutatás, kutatómódszertan: tartalomelemzés). Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a könyvünkbe bekerült megközelítések elnevezéseiben nem egy-egy tudományterület szokásos elnevezései köszönnek vissza. Ilyen mind a *Vizuális retorika*, a *Feminizmus és pszichoanalízis*, a *Kognitív tudomány és percepcióelmélet*, a *Kulturális-* illetve a *Művészettörténeti megközelítés* elnevezés is. A sajátos fejezetcímek általában több, egymáshoz közel álló tudományterület összekapcsolásából adódnak (ez alól csak a *Vizuális retorika* valamint a *Művészettörténeti megközelítés* kivétel). Ezzel

több veszélyt is vállaltunk. Egyrészt egy kalap alá vontunk olyan megközelítéseket, amelyek nem feltétlenül tartják egymást kizárólagos, vagy alapvető társainak (pl. a kognitív tudomány és a percepcióelmélet). Másrészt kétségtelen, hogy így ezek az egymáshoz bizonyos szempontokból valóban közel álló területek – hiába különíthetők el határozottan a saját elsődleges területük vizsgálásakor – itt összemosódnak. Mindezek ellenére döntöttünk e fejezetcímek mellett, mert amikor nem az elsődleges témájukkal foglalkoznak, hanem mondjuk vizuális kommunikátumok elemzésébe fognak, akkor ezek az egyébként valóban jól elkülöníthető területek hasonlóvá válnak. Hasonlóak lesznek sokszor irányultságuk, módszereik és/vagy referenciáik szempontjából.

Nyilakkal kötöttük össze ábránkon továbbá a könyvünkben szereplő összes megközelítést azok (szempontjukból fontos) forrásaival, hagyományaival. Azaz felhívtuk a figyelmet azokra a területekre, amelyekből ezek közvetlenül táplálkoznak. Kérdéses lehet, hogy miért nem ezen alaptudományok szervezték könyvünk fejezeteit, miért nem azokat faggattuk a vizualitásról. Azért, mert ezen, most csak kiindulópontul szolgáló tudományok (pl. pszichológia, retorika) már korábban is felhasználtak ugyan képi példákat vagy vizuális értelmezéseket saját rendszerük leírására, és láthatóan szemléletük is alkalmas lenne erre, sokáig mégsem foglalkoztak célirányosan vizuális témákkal. (Ez alól talán csak a szemiotika a kivétel: könyvünkben önálló fejezetet kapott; egyik elsődleges tárgya a vizualitás; sok más terület egyik jelentős kiindulópontjává is vált.)

Mindezen túl feltüntettünk néhány, a könyvben nem szereplő diszciplínát is, amivel jelezzük, hogy sem diszciplínaválasztásaink, sem szöveg-választásaink nem akarják a kizárólagosság és a véglegesség látszatát kelteni. Az ábra által is jelzett multidiszciplináris mezőben egy ilyen válogatás szerkezeti nyitottságával expliciten is az érintett diszciplínák sorának további bővítésére provokál.

Könyvünk tartalmaz még egy, az ábrán nem szereplő, de mégis önálló fejezetben bemutatott módszert, a tartalomelemzés módszerét. Ezt a fejezetet kiegészítésnek szántuk. Konkrét módszerre akartuk ugyanis felhívni a figyelmet, amely alkalmas lehet például arra, hogy különböző megközelítésekből inspirálódott hipotéziseket nagyobb mennyiségű vizuális anyagon való ellenőrzéssel támasszunk alá.

5. A kötet fejezeteinek szerkezete és a szövegtípusok

Minden fejezetben három szöveg található, egy *Bevezető szöveg*, egy *Alapszöveg* és egy *Esettanulmány*. A Bevezető szövegeket olyan írók közül igyekeztünk kiválasztani, amelyek

tankönyvszerűen vázolják az adott megközelítés mibenlétét és vizuális kommunikációs relevanciáját. Ez a panorámát adó szöveg vagy kulcsfogalmakon keresztül, vagy az adott szemléletmód rövid történetének vázolásával mutatja be főbb, vonatkozó kérdésvetéseit. A fejezetek második szövegei, az ún. Alapszövegek olyan írások, amelyek az adott szemléletmód egy paradigmateremtő, már klasszikussá vált, vagy lassan azzá váló darabjai, amelyet sokszor a fenti ábrán forrásnak jelölt diszciplínák akár saját alapszövegüknek is elfogadnának. A fejezetek harmadik szövegei, az Esettanulmányok az aktuálisan tárgyalt szemléletmód gyakorlati relevanciáját mutatják meg. Azaz egy konkrét, az „utcán heverő”, (óriásplakát, napilapok címlapja stb.) eset egyszerű elemzését nyújtják. Ezeknek a szövegeknek nem titkolt célja, hogy a diákok számára megközelíthetővé tegyék az előzőleg bemutatott komoly elméleti kérdéseket. Az esettanulmányok válogatásakor arra is törekedtünk, hogy mindegyikük más típusú vizuális anyag elemzését végezze el: ráadásul lehetőleg úgy, hogy utaljon az aktuális fejezet két előző szövegére is. Az egyes fejezetek szövegválasztásaihoz fűződő egyéb megjegyzéseink a fejezetek előtt olvashatóak.

A szöveggyűjtemény összeállításában nyújtott közvetlen vagy közvetett segítségéért köszönettel tartozunk Horányi Özsébnek, Horányi Attilának, S. Nagy Katalinnak, Dragon Zoltának, Nánay Bencének, Aczél Petrának, Sonja Foss-nak, David Blakesley-nek, Beke Lászlónak, valamint a Pázmány Péter Katolikus Egyetem kommunikáció szakos diákjainak.

BIBLIOGRÁFIA

- Bal, Mieke (2003): *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya*. Eredetileg: Bal, Mieke: *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*. Journal of Visual Culture. 2003. 2. 1. 5-32. Ford.: Csáky Marianne. In: Enigma 2004. 41. 86-116.
- Barthes, Roland (1996): *A műtől a szöveg felé*. In: Uő.: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest.
- Elkins, James (2003): *Mi a visual studies? Eredetileg: James Elkins: Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Routledge, New York and London, 2003. 1-30. Ford.: Hornyik Sándor. In: *Vizuális kultúra* 15. szám. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=61> (utoljára 2007.07.05.)
- Jay, Martin (1996): *A vizuális kultúra viszontagságai*. Eredetileg: Jay, Martin: *Visual Culture and its Vicissitudes. Visual Culture Questionnaire*. October 1996. 77. 3. 42-44. Ford.: Hornyik Sándor. In: *Vizuális kultúra* 12. szám. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=520> (utoljára 2008.09.11.)
- Mitchell, W. J. T. (1995): *Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra kutatás*. Eredetileg: W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*. Chicago UP, Chicago, 1994. 1. fejezet. Ford.: Hornyik Sándor. In: *Vizuális kultúra* 4. szám. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=168> (utoljára 2008.01.12.)

„Másoknak a vállán állok, és majd az én vállamon is állni fognak”

Iványi-Bitter Brigitta interjúja Waliczky Tamással

✚ **Iványi-Bitter Brigitta:** *Budapesten utoljára 2007-ben mutattál be egy installációt a Műcsarnok Kempelen kiállításán,¹ azelőtt 2005-ben a Pixel Galériában láthattuk az életmű-kiállításodat.² 2005-ös katalógusodban említed: úgy érzed, változás van készülődésben a munkáidban.³ Miben áll ez a változás?*

✚ **Waliczky Tamás:** Valóban, új dologba fogtam: 2005-ben már egy új, egész estés film forgatókönyvén dolgoztam. Már a 2007-es *Marionett*⁴ című film is változás a korábbihoz képest, de ez még mindig a médiaművészeti alkotásaim közé tartozik. Az a tény, hogy egy egész estés filmet csinálok – annak ellenére, hogy itt is számítógéppel dolgozom –, önmagában nagy váltást jelent. Más a produkciós folyamat, máshogyan kell pénzt szerezni rá, más a bemutatás módja. Számomra ez nagy kihívás, mind művészeti, mind projektvezetési szempontból. Médiaművészeti alkotásaimat – még a kisebb animációkat is – klasszikus festő módjára csináltam: egy ember küzd az anyaggal, dogozik, ebben az egyetlen segítő társam a feleségem, Szepesi Anna volt. De a technikát, a szöveget, mindent egymagam csináltam. Ennél a körülbelül 73 perces animációs filmnél nem tudok mindent egyedül vállalni, éppen munkatársakat keresek. Egy ilyen filmet már nem lehet saját pénzből finanszírozni.

✚ *Eddig minden filmedet saját pénzből finanszíroztad?*

✚ Igen, illetve volt, hogy a japán IAMAS vagy a német ZKM ösztöndíjat adott nekem egy-egy évre, ami azt jelentette, hogy kaptam stúdiót, gépeket, helyszínt, és meg tudtam élni, a munkámra tudtam koncentrálni. Eddig a *Memory of Moholy-Nagy*⁵ című filmem kivételével, amit JOHN HALAS-nak készítettem, az összes filmem saját produkció volt, így mindegyik az én tulajdonom. Összehasonlítva a „pannóniás” idősebb rendezőkkel, nagyon jó helyzetben vagyok, mert minden jog az enyém.

✚ *Az egész estés film műfaja kezdett el foglalkoztatni és ehhez kerestél tartalmat, vagy éppen fordítva?*

1 Kempelen – Ember a gépben. Médiaművészeti és történeti kiállítás. Műcsarnok, 2007. március 23 – május 28.

2 Waliczky Tamás Válogatott munkák 1986–2003. Millenáris Park, Pixel Galéria, 2005. december 17 – 2006. február 20.

3 Erőss Nikolett: „Valami új, másfajta dolog van készülődésben”. Interjú Waliczky Tamással. In: Waliczky Tamás válogatott munkák 1986–2003 (kiállítási katalógus), Millenáris Kht., Budapest, 2005, pp. 38–40.

4 Waliczky Tamás: *Marionettek*, számítógépes animáció (installációs verzió, 24'), 2007

5 Waliczky Tamás: *Moholy Nagy emlékezete*, számítógépes animáció (I: 4'37", II: 15'), 1990

☒ Inkább az utóbbi. Az volt a kiindulópontom, hogy az installációk, a rövidfilmek olyanok, mint egy haiku, egy vers. Most szerettem volna egy olyat, ami több rétegben többféle gondolatot tud végigfuttatni. Ahol a drámától a nevetésig egy szélesebb skálán lehetne dolgokat megmutatni. Egy kicsit utalás a gyermekkoromra is: kilenc évesen – amikor elkészítettem az első rajzfilmemet –, rajzfilmrendező szerettem volna lenni.

☒ *Hogyan tudtál kilenc évesen rajzfilmet csinálni?*

☒ Szerencsém volt. Apám fotográfus volt és nagyon támogatta az alkotótevékenységet. Amikor látta, hogy ez engem érdekel, vett nekem egy 8 mm-es filmkamerát. Volt a Pajtás újságban egy cikk egy Bo Michanek nevű svéd gyerekről, aki már tíz évesen rajzfilmet csinált. Amikor ezt elolvastam, felháborodtam, mert akkor már a rajzfilmcsinálás járt a fejemben, és azt gondoltam: nem létezik, hogy valaki a világon hamarabb csináljon rajzfilmet nálam! Vettem nagy papírokat, és elkezdtem rá rajzolni a fázisokat, aztán kivágtam őket – persze nem tudtam, hogy kell csinálni, az egész nagyon pontatlan volt. De magamtól jöttem rá, hogyan készül a rajzfilm. Apám nagy segítsége az volt, hogy megvette nekem az Amatőrfilmes zsebkönyvet, az volt a bibliám. Tíz-tizenegy éves koromban már betéve tudtam a blendeértékeket és a mélységélesség számítását. Aztán mire befejeztem az általános iskolát, már elkészítettem egy tucat rajzfilmet, van köztük négy és fél perces, másfél perces is. Ebből ma is megvan hat-hét darab. Fel is fogom tenni a honlapomra, hogy mindenki lássa.

☒ *Legújabb filmed tehát egy gyermekkori álom megvalósulása?*

☒ Most, hogy ötvenéves leszek, kezd nosztalgiam lenni. Ilyenkor készítik el az emberek a visszatekintő filmjeiket, vagy épp a „8 és felet”. Az én filmem persze egész más lesz. Talán az is munkált bennem, hogy időközben otthagytam a rajzfilmet és médiaművésszé váltam. Hiába van a műveimben animáció, hosszú évek óta nem szerepeltem animációs filmfesztiválon, ezekben a körökben nem forogtam, hanem a Pompidouban, a MoMÁ-ban, a ZKM-ben. Most arra gondoltam, hogy nem baj, ha ez a film rajzfilm lesz, a szónak abban az értelmében, hogy el akar mesélni egy történetet, szereplői lesznek.

☒ *Úgy hallok a szavaidból, hogy élesen megkülönbözteted a médiaművészt az animációs művésztől.*

☒ Én nem, de a világ igen.

☒ *Nemzetközi kiállításokon gyakran látni animációs művészeket. Vannak olyan képzőművészek, mint PIERRE HUYGHE, aki sokféle médiummal dolgoznak, s vannak olyanok, akik klasszikus animációs technikákat alkalmazva kifejezetten a kortárs képzőművészeti térben pozicionálják magukat. Az animáció ma attól függően értékelhető, hogy hol mutatják be, illetve milyen témához*

nyúl, milyen stílusban. Önmagában a technika nem minősíti populáris vagy magas művészetté.

☒ Nagyszerű helyzetben van most az animáció. Nagyon meglepődtem, amikor idősebb rendezőket hallottam panaszkodni, hogy milyen rossz a helyzet, hiszen manapság tényleg a legjobb művészeti kiállításokon tűnnek fel jobbnál jobb animációs művek. Arról nem beszélve, hogy ami a számítógépes animáció terén végbemegy például Japánban, az kifejezetten aranykorként értékelhető.

Ugyanakkor amikor ezt a filmet elkezdtem, nagyon meglepődtem, mert – és itt nem akarok szerénytelennek tűnni – elég jó nevem van a médiaművészeti szakmában, ismerem az embereket, de amikor azt mondtam, hogy most egy filmet csinálók és segítenének-e ebben, akkor elzárkóztak, mondván, hogy nem ismerik az animációs filmesek világát. Közben az animációsok meg engem nem ismertek. Nagyon furcsa, hogy az emberek mennyire nem tudnak elvonatkoztatni ezektől a skatulyáktól. Két évvel ezelőtt azt hittem, hogy simábban megy majd a dolog. Most már folyik a produkción, kaptam rá támogatást.

☒ *Hogyan határoznád meg a filmes látásmódot? Amikor médiaművészként fogsz hozzá az alkotáshoz, akkor nyilván egy installációra gondolsz, egy képzőművészeti térre, melyben a néző maga strukturálja az idejét, helyzetét, tehát akkor megy ki, áll fel a film közben, amikor akar. Amikor egy 73 perces filmet készítesz, annak van eleje és vége, tehát le kell ültetned, ott kell tartanod a nézőt erre az időre. A kérdés tehát az, hogy milyen formában gondolkodol? Mozi? Képzőművészeti térben, meghatározott időközönként zajló vetítések?*



WALICZKY TAMÁS
Marionettek, 2006–2007 © Waliczky és Szepesi





WALICZKY TAMÁS
A halász és a felesége, 2000 © Waliczky és Szepesi, 2000

✘ Most egyértelműen filmet szeretnék csinálni. Van ebben valami bizonytalanság, hiszen nagy kérdés számomra is, hogy én a magam képzőművészeti gondolkodásával képes vagyok-e egy film dramaturgiáját felépíteni. Lehet, hogy nem sikerül, mert mégis erősebb bennem a képzőművész, és akkor a vége mégis inkább képzőművészeti alkotás lesz. Van technikai és produceri része is a munkámnak, vagyis nem elég az, ha a filmet leforgatom. A filmet valakinek be kell mutatnia, terjesztenie, promotálnia szerte a világban. Egy filmet nem kis dolog megcsinálni, ezért egy ideje sokkal ritkábban jelenek meg. Ez időnként zavar, de nagyjából két évig erre szánon az időmet.

☹ *Érdekes párhuzamot vélek felfedezni Kovásznai György életművével, aki 1979-ben, tizenöt évvel az első avantgárd kísérleti filmje után, életében először elkészített egy egész estés animációs filmet, a Habfürdőt.⁶*

✘ Én a *Hamlet*⁷ ismerem tőle, és ebből arra következtetek, hogy el tud mesélni egy történetet nagyon izgalmasan. Szerintem a *Hamlet* fantasztikus.

☹ *Hogyan tudod megkülönböztetni a képzőművész dramaturgiáról alkotott elképzelését a filmesétől?*

✘ Érdekes ez a történet Kovásznairól. Velem is előfordulhat. Azt gondolom – és szerintem Kovásznai is azt gondolhatta –, hogy most kidolgoztam egy olyan dramaturgiát, ami a nézők számára élvezhető és nézhető. De lehet, hogy majd nem kell az embereknek.

☹ *Mi a mércéd?*

✘ Az én dramaturgiám sem lineáris klasszikus hollywoodi meseszöveg, én is ugrálok időben. De úgy vélem, hogy amit ebben a filmben csinállok, azt az emberek élvezettel nézhetik majd. Nagyon érzékeny vagyok a színek és formák harmóniájára, visszatérésére, de lehet, hogy ez az embereknek nem olyan fontos.

Ha mégsem működik mint film, akkor majd múzeumokban talál otthonra ez az alkotás. Nem szeretem, ha elkülönítik ezeket a dolgokat. Nekem az installáció, az animáció és a film ugyanaz. De tudom, hogy ez a szakma a művészettörténészek számára különleges: sokszor tették fel például azt a kérdést, hogy hogyan csinálhatok egyszerre installációkat, interaktív médiaművészeti munkákat és webműveket is. Bizonyos kritikusok elvárják tőlem, hogy ezek közül is csak egyet válasszak. Szerintem ez marhaság, ez mind összetartozik.

☹ *Árulj el valamit a készülő filmedről. Mi a témája?*

✘ Utazás térben, időben, asszociációkban és emlékekben is. El tudom képzelni, hogy filmként és installációként is megjelenik. Átmeneti korban élünk. Itt vannak a múzeumok, melyeket úgy találtak ki, hogy fehérek legyenek és ömöljön beléjük a napfény, erre jövünk mi a monitorokkal, betapasztjuk az ablakokat és lefestjük feketére a falakat, mert nekünk sötét kell. A bemutatás ellentmondásossága is rámutat arra, hogy ez a dolog nincs a helyén. Néha azt gondolom, hogy az internet sokkal megfelelőbb megjelenési formája ezeknek a műfajoknak, mint a hagyományos múzeumok. Másrészt nagyon sok feszültség, kérdés, töréspont van. Elmegy az ember a nappali múzeumba, és egymás mellett lát hetven oltárképet, ami egyszerűen unalmas és nézhetetlen, mert nincs a helyén. Míg ha szerencséd van, és találsz egy olyan olasz templomot, ahol még megvan az eredeti oltárkép, teljesen a hatása alá kerülsz. A technika megváltoztatta az alapvető kommunikációs és együttműködési formákat, és még csak az elején vagyunk annak a keresési folyamatnak, melyben a műtárgyak bemutatási formáit kell megtalálnunk. A *Kert*⁸ című filmem szerepelt tévében, múzeumban is – próbálom megtalálni a helyét. Több munkám megtekinthető az interneten is.

☹ *Hogyan tudod lemérni egy-egy megjelenési forma sikerét?*

⁶ Kovásznai György: *Habfürdő*, színes magyar rajzfilm, 78 perc, 1979

⁷ Kovásznai György: *Hamlet*, animációs film (14,5'), 1967

⁸ Waliczky Tamás: *A Kert* (21. századi amatőrfilm), számítógépes animáció (4'27"), 1992, 1996

⊗ A *Marionett*nek csináltam például egy hét perces lineáris és egy huszonhárom perces loop formát. Az elsőt bemutatták néhány animációs fesztiválon, és eléggé értetlenkedve fogadták. Én úgy éreztem, hogy nagyon jól meg van csinálva, ehhez képest nem értettem, miért nem jön pozitív reakció. Aztán megnéztem az animációs fesztivál nyertes filmjét utána és elborzadtam. Úgy éreztem, hogy nem értik, amit csinálok, de elfogadtam: ez van. Aztán az installációs verziót bemutatták a Műcsarnokban, a ZKM-ben, ott az emberek hosszan álltak előtte, szerették. Még egy magányújtó is megvásárolta.

⊕ *Hány kópiát készítesz egy munkából?*

⊗ Egy installációs munkából öt példány létezhet; eladásnál ezt garantálom.

⊕ *Dramaturgiai elvárások határozzák meg, hogy kinek tetszik a film? Filmes dramaturgiát nem lehet tetten érni az installációdban.*

⊗ A *Marionett* című munkámat a „rajzfilmek” nem értették, de akik múzeumba mentek, azt gondolták, hogy ez gyönyörű.

⊕ *A Marionett a posztkolonialista diskurzus pontos és tömör összefoglalása.*

⊗ Igen, ez az egyik réteg – örülök, hogy így értelmezed. Ehhez hozzájárul egy személyes réteg: az összeomlás mechanizmusa, amikor még csak összeesel, aztán a talaj is eltűnik – már nincs mibe kapaszkodni és a végén a semmiben lebegsz.

⊕ *Mit vittél magaddal a magyar animációs szcé- nából?*

⊗ Biztosan sokat segített az, hogy a hetvenes években létezett a Pannónia Filmstúdió és az ottani szemlélet, miszerint az animáció önkifejezés, művészet, komolyan lehet venni. Képzőművészként a magyar művészettörténetből fontos számomra VAJDA LAJOS, CSONTVÁRY és MOHOLY-NAGY. Korai műveim nagyon kötődtek ezekhez a forrásokhoz. De az igazi nagy váltás akkor történt, amikor megismertem FRANCIS BACON, GILBERT ÉS GEORGE műveit. Akkor váltam „felnőtt” művésszé. Tudatosan keresem azokat a tradíciókat, melyekhez csatlakozni lehet, például LOTTE REINIGER filmjei vagy a fajang bábok. Így jutottam el az árnyjátékhoz, amit *A halász és a felesége*⁹ című filmemben alkalmaztam. Akkor tudsz nagyot ugrani, ha biztos alapon állsz. Én nem hiszek a vad zseniben, én abban hiszek, hogy másoknak a vállán állok, és majd én a vállamon is állni fogok.

Az animációs szakmában van egy tipikus hozzáállás, hogy „rendesen” meg kell rajzolni valamit, sok millióért és sok ideig. De ez a fajta, a lényegtelenre koncentráló, sematikus rajzokat csináló, rossz értelemben vett mesteremberi hozzáállás borzasztó. Sajnos a szakmának egy nagy része ebben utazik. Ezért olyan emberek,

mint Kovásznai vagy REISENBÜCHLER SÁNDOR ebből nagyon kilógnak. Látjuk az animációs fesztiválokon a filmeket a tanítványaimmal együtt, és elborzadunk a lövöldözős, jófejkedő filmekben, amik szakmában készülnek.

Németországban van egy nagyon színvonalas lap, a *Digital Production*, amiben nagyon akkurátusan ismertetik a legújabb technikai fejlesztéseket, csak az a baj, hogy ez egyben egyfajta esztétikát is közvetít. Akik nem óvatosak és nem gondolják végig, hogy mire szolgál ez a technika, azok azt hiszik, hogy csak a Disney és a Pixar „profi”, stílusban, esztétikában is. Nagy erő kell ahhoz, hogy ezekről a képekről ne vegyél tudomást. Sajnos még az Ars Electronica fesztivál is nagyon komolyan kommercializálódik. Ettől függetlenül mindig van egy pár csodálatos film, például a lengyel JERZY KUCIA alkotásai.

Amikor az ember megpróbál megfelelni a „profi” filmes elvárásoknak, illetve amikor pénzt próbál keresni, ott bizony szigorúan megnézik azt is, hogy hogyan fog az megtérülni. Ez a hetvenes években még nem volt ennyire kizárólagos elvárás. Nem csak Magyarországon, világszerte sem. Most mindenhol azt olvashatod, hogy egy film fő mércéje az, hogy mennyit hozott vissza. Időnként szeretném megkérdezni, hogy akkor ha egy film ezer forintból készült, akkor remekmű, míg ha egy milliárdból, akkor rossz? Vagy fordítva? De ezzel a problémával kezdenem kell valamit, hiszen ebben a korban élek. Valahogy el kell készítenem azokat a munkákat, melyeket csak én tudok megcsinálni. De nem panaszkodhatom. Valaki mindig segít.



WALICZKY TAMÁS
Tom Tomicki kalandjai (munkacím, készülő munka), 2006–2008 © Waliczky és Szepesi



9 Waliczky Tamás: *A halász és a felesége*, számítógépes animáció (fekete-fehér, 30'), 2000

Bak Árpád

Mechanikus tér, biológiai idő

Tristan d'Estrée Sterk interaktív építészetéről

Az elmúlt évtizedek építészeti gondolkodása megújult érdeklődést mutat az időbeliség fogalma iránt.¹ Ezt az érzékenységet részben azok az elméleti diskurzusok táplálják, amelyek a digitális technológiák építészeti alkalmazása kapcsán alakultak ki, részben pedig azok, amelyek általánosabban azt vizsgálják, hogy az új kommunikációs eszközök miként segítik elő „a társadalom működésének átalakulását”,² tereink szubjektív és társadalmi konstrukcióját. Mindkét problémakör a saját idő- és térontológiájának újragondolására készíti az építészet. Ennek a szemléletbeli elmozdulásnak az eredménye többek közt, hogy az építészelméletben – elsősorban Gilles Deleuze szövegein keresztül – gyökeret verni látszik a bergsoni időelmélet és az annak középpontjában álló tartam-fogalom.

Ezeket az „új tér- és időelméleteket” több alkotó igyekszik átültetni a maga gyakorlatába. Míg MARCOS NOVAK *folyékony építésze* elsősorban a virtuális térben komponál likvid, dinamikusan változó formákat, eredetileg zeneszerzéshez használt algoritmusokkal, a tervezéshez animációs szoftvereket alkalmazó GREG LYNN épületei egy időtartam „térbeli áramlásait” sűrítik egyetlen statikus formába. Lynn *animált építészetnek* nevezi módszerét. STEPHEN PERELLA a *hiperfelszín építészet* képviselőiként utal azokra az újonnan megjelent, a valós és a virtuális tereket egymással keresztező alkotásokra, melyek felületei digitális interfészek is egyben – ilyen LARS SPUYBROEK *Freshwater Pavilionja* (1997) és KAS OOSTERHUIS *Saltwater Pavilionja* , (1997) –, Oosterhuis *hipertestéinek* (*Trans-ports, 2001; The Muscle, 2003*) pedig a fizikai szerkezetük szintjén is megjelenik az interaktivitás, és ezen keresztül az idő kategóriája.

Lehunnya sok szemét a ház...

Ebben a közegben foglal el speciális helyet TRISTAN D'ESTRÉE STERK chicagói építész, aki az általa vezetett ORAMBRA iroda élén biomorf formavilágú „robotikus épületeket” tervez. A kanadai születésű, holland gyökerű Sterk interaktív építésze – ő maga a *rezponzív építészet* ³ kifejezést részesíti előnyben munkája leírására – elméleti gyökereiben egyaránt elvezet a funkionalista modernizmus

1 Az idő és az építészet viszonyának régebbi, kora huszadik századi tárgyalására lásd Siegfried Giedion *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* című 1942-es művét.

2 Vörös Zsófia: „A virtuális és geográfiai terek tulajdonságainak hatása a közösségekre.” *Információs Társadalom* , 2005. V. évf. 4. szám. 92-104. o.

3 A „rezponzív építészet” kifejezés Nicholas Negropontétól származik, aki az 1960-as évek végén az elsők közt kezdett foglalkozni a kibernetikus elven működő épületek gondolatával, olyan kutatók, építészek és képzőművészek mellett, mint Gordon Pask, Cedric Price, Yona Friedman és Charles Eastman. Az 1970-es évek második felére azonban a mozgalom lelkesedése a korabeli technológiai lehetőségek korlátai miatt visszaszorult. A szókapcsolatot ma ritkábban alkalmazzák a terület meghatározására (lásd: Philip Beesley et al.: *Responsive Architectures: Subtle Technologies* , Riverside Architectural Press, 2006, Cambridge). A számos terminológiai fordulat közül Európában a legelterjedtebb az „interaktív építészet” (Lucy Bullivant, Kas Oosterhuis). Bár az utóbbi kétségtelenül többet foglal magába, mint az ORAMBRA interaktív szerkezetű épületei.



Tristan d'Estrée Sterk, 2008 © ORAMBRA

térelméletének kritikájához és az ökológiai diskurzushoz.⁴ A technológiai fejlesztőműhelyként is működő irodája vizionárius tervek készítő rendszerként működő, a növényekéhez hasonló környezeti intelligenciával rendelkező épületekről. Intelligens szövetekkel borított, fémrudak és kábelek rendszeréből álló csontvázukat pneumatikus izmok mozgatják majd. Míg projektjeinek látványos vizuális tervei egyelőre nem többek spekulatív előtanulmányoknál, műhelyében a megvalósításukhoz szükséges technológiák prototípusain is dolgozik, többet közülük már be is mutatott.

Sterk egyik korai konceptuális modellje, melyet Ausztráliában töltött egyetemi éveiben készített (*ideaCloud* , 1998), egy kikötőbe tervezett, kortárs táncművészeti központ cölöpökön nyugvó épületegyüttese. Az elképzelés szerint az építmény medúzaszerűen lebegő, lágy külső felületei alakjukat és színüket a környezeti ingerekhez, a táncosok mozgulataihoz és a közönség reakcióihoz alakítanák. 2003-ban a projekt grafikus tervei, akkor már *Frais* néven és a chicagói közeghez adaptálva, bekerültek a Chicagói Művészeti Intézet múzeumának⁵ állandó gyűjteményébe. Két évvel később az alkotó a város vizionárius építészeti díját nyerte el a karcsú tengerfenéki virágállatokra emlékeztető, ultrakönnyű és „rezponzív struktúrájú” felhőkarcolókból álló *Filamentosa* épületegyüttes terveivel.

4 Az időbeliség síkjának építészkritikai tárgyalása nem pusztán a tér társadalmi jelentéseinek változásaira irányíthatja a figyelmet, hanem esetenként egy ökológiai perspektívát is megalapozhat. Lásd pl. Brand, Stewart. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built* . New York, 1995, Viking Penguin; Moshen Mostafavi – David Leatherbarrow: *On Weathering: The Life of Buildings in Time* , Cambridge, 1993, MIT Press.

5 The Art Institute of Chicago Museum, az Egyesült Államok egyik legjelentősebb szépművészeti múzeuma

Az ORAMBRA vízióira a tömegmédiá is hamar fölfigyelt a tengerentúlon: az elmúlt években nagyobb figyelmet kapott a nyomtatott sajtótól és televíziós csatornáktól, mint az építészeti kritikától.

Sterk konceptuális munkái Európában nem tartoznak a feltörekvő terület szakmai irodalmának olyan gyakran citált példái közé, mint Spuybroek, Oosterhuis, Toyo Ito (*Tower of Winds*, 1986), a Diller & Scofidio (*Blur Building*, 2002) vagy a dECOI csoport (*Aegis Hypo-Surface*, 1999) épületei. Az ok nyilvánvaló, hisz a felsorolt nevek mögött már megvalósult munkák állnak, míg Sterk a látványtervein kívül eddig csak technológiai prototípusokkal hozakodott elő. A chicagói építész egy írásában azonban épp az imént felsorolt munkák egy részét illeti kritikával, amiért legtöbbjük adaptív rendszereivel nem a környezeti hatásokra, hanem pusztán a felhasználók viselkedésére reagál, amelyik pedig mégis – ilyen volt a 2002-es svájci Expón bemutatott *Blur* –, az az előbbiekhöz hasonlóan csak esztétikai célokat szolgál vele.⁶ Az egyetlen, melyet később kivételként említ, Jean Nouvel párizsi Arab Intézete (*Institut du Monde Arabe*, 1988), melynek interaktív elemei egyaránt szolgálnak funkcionális és esztétikai célokat.⁷ Az épület déli homlokzatát írisz-szerűen táguló és szűkülő, a fényképezőgép blendéjének elvén működő rések tarkítják, melyek a belső terekbe jutó napfény mennyiségét szabályozzák. A mechanikus szemek sokszögű formái és azok repetitív ismétlődése egyben az iszlám kultúrák ikonográfiáját is idézik.

Azzal együtt, hogy Sterk alapvető céljai közt határozza meg, hogy minimális „karbon-lábnyomot” hagyó épületeket tervezzen, és az adaptív technológiák alkalmazását is jelentős részben ennek a szándéknak rendeli alá, nyilatkozatai mentesek a környezetipar és a szakpolitika steril, bürokratikus nyelvétől. Az interaktív környezetek tanulmányozásához eredetileg nem a fenntarthatóság doktrínájától, hanem a modernizmus „térbeli igazságainak” kritikája felől jutott el: „A modernizmus abban a hitben építkezett, hogy a terek objektív jelentéseket hordoznak, és ezek formálisan kifejezhetőek egy épület falain keresztül. [...] [Valójában] a terek és azok használata az idővel együtt változnak, így egyetlen térhez sem tudunk bármiféle »igazságot« rendelni. Ez kérdéseket vet föl számomra a terek időbeli létezése kapcsán és kíváncsi vagyok, hogy vajon képesek vagyunk-e olyan formák létrehozására, amelyek a funkciót

6 Sterk, Tristan d'Estrée. „Using Actuated Tensegrity Structures to Produce a Responsive Architecture.” *Crossroads of Digital Discourse: Proceedings of the 2003 Annual Conference of the Association for Computer Aided Design In Architecture*, Indianapolis (Indiana) 24-27 October 2003, pp. 85-93. (86-87. o.)

7 Sterk: E-mail levelezés. 2008. júl. 21.



TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Tensegrity-szerkezet, prototípus, Chicago, 2004 © ORAMBRA

az idő múlásán keresztül követik”.⁸ Tervei szerint épületei térbeli dinamikájukkal egyaránt követik majd a „környezeti kondíciók” változásait és a „társadalmi események” folyamát – bár az utóbbiak kapcsán szövegei nem bocsátkoznak mélyebb részletekbe.

A forma követi a funkciót

A Sterk által elképzelt „kibernetikus építészeti forma”⁹ tehát a funkcionalista modernizmus jelmondataként ismert, „a forma követi a funkciót” megállapítás újrakontextualizálásán alapszik. Az új keretet pedig az a kultúraelméleti alaptétel adja, hogy a társadalmi terek nem statikusak, hanem sajátos dinamikával rendelkeznek.¹⁰

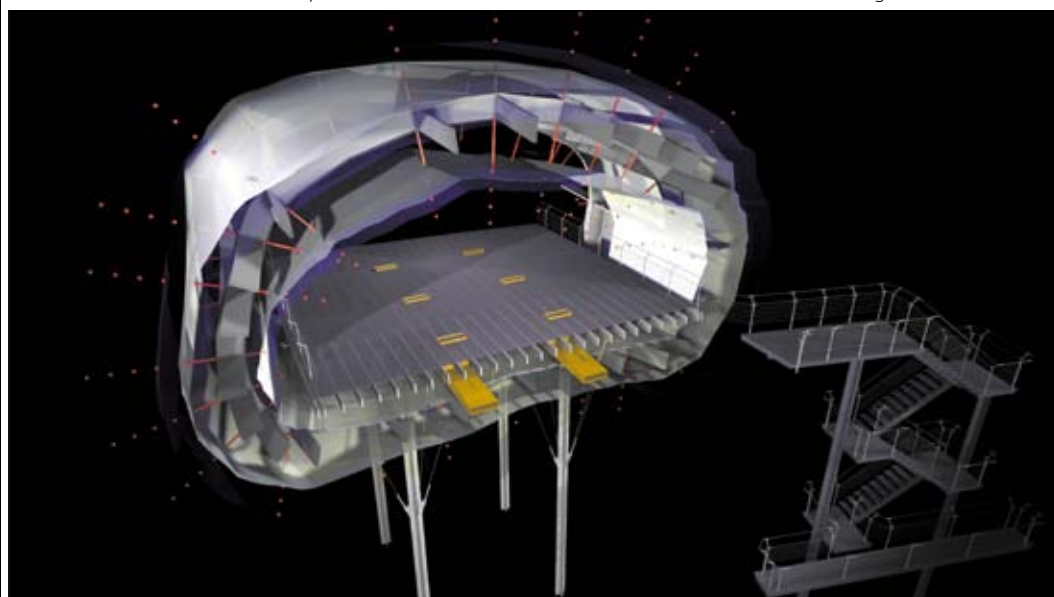
Érdeemes itt fölidézni, hogy a *form follows function* alapelv eredeti formájában nem Corbusier és Rohe szögletes és racionalista minimálisztikájának népszerűsítését szolgálta. Az öncélúnak ítélt, nem a saját történelmi kontextusából táplálkozó esz-

8 Sterk: E-mail levelezés. 2008. júl. 24.

9 Sterk: „The Synthetic Dialect And Cybernetic Architectural Form, Emerging Technologies and Design: The Intersection of Design and Technology” *Proceedings of the 2000 ACSA Technology Conference*, Cambridge (Massachusetts) 4-7 July 2000, pp. 117-122

10 Barker, Chris: *Cultural Studies: Theory and Practice*, London-Thousand Oaks-New Delhi, 2003, Sage. 350. o.

TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Frais, látványterv, Permanent Collection of Architecture, The Art Institute of Chicago, 2003 © ORAMBRA





TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Frais, látványterv, Permanent Collection of Architecture, The Art Institute of Chicago, 2003 © ORAMBRA

tétizálás elvetését a 19. században Horatio Greenough amerikai szobrász hirdette átfogó programként, akit késői éveiben – neoklasszikus gyökerei ellenére – jelentősen befolyásolt a romantika organikus szemlélete.¹¹ „Structure and Organization” című 1852-es írásában Greenough kifejti, hogy az építészet számára a természet kínálja a legjobb modellt a „struktúrák kialakulásának” megértéséhez.¹² A célt mégsem a természet formáinak másolásában határozza meg, hisz „minden egyes funkció számára létezik egy világosan elkülönülő forma”,¹³ vagyis az analógia inkább a természet ergonómikus formaalkotási „szemléletének” elsajátítására, annak alkotói stratégiává emelésére vonatkozik.

Lényeges azonban, hogy Greenough szerint a természet logikájának követése nem pusztán „gazdaságos” formákhoz, hanem egyben magas esztétikai értékekkel rendelkező végeredményhez is vezet.¹⁴ A funkcionalizmusnak ez az utóbbi tétele csak a kora 20. századtól, a tömegtermelés viszonyai mellett veszítette el súlyát. Sterk ugyan íásaiban nem utal az elgondolás korai történetére, arra viszont, mint már láttuk, igen, hogy a szöveg megváltozott történelmi körülmények közt új formai és esztétikai szemléletet vonhat maga után.

Az építész egy helyen arról ír, hogy a „kibernetikus vagy reaktív forma” lényegét az adja, hogy az szintetizálja a fizikai terek és az információs rendszerek szerkezet

logikáját.¹⁵ Szerinte az információs társadalom korában a várostervezés és az építészet tér-szemléletét kezdik áthatni az információs rendszerek logikai felépítésének térbeli metaforái, és ezzel párhuzamosan a fizikai tér hagyományos, kanti koncepciója feledésbe merül. Ennek eredményeként megjelennek az olyan épületek, amelyek „nem vesznek tudomást az építészeti terekre vonatkozó felelőségekről”, vagyis megkérdőjelezhető a társadalmi relevanciájuk. Az ilyen „információra épülő térkonceptiót” tükröző építészeti nyelvet Christopher Alexander nyomán szintetikus dialektusoknak nevezi. Példaként Arakawa és Madeline Gins *Reversible Destiny* projektjének terveit említi, melynek szerkezete zsúfolva van terek sokaságával, átláthatatlanul bonyolult kapcsolódási pontokkal és hivatkozási rendszerekkel. Az alkotók ismeretéből idézve: „A konyhának és a nappalinak lesznek olyan részei, amelyek a hálószobában és a fürdőszobában jelennek meg újra. Több óráig tarthat majd a nappaliból eljutni a konyhába. Napokat is igénybe vehet, amíg minden olyan helyet megtalálunk a házban, melyek az ebédlőhöz tartoznak.”¹⁶ Sterk az ilyen fragmentált, lényegében dekonstruktivisták helyett egy olyan kibernetikus formát javasol, ami „lehetővé teszi az információs és térbeli rendszerek együttes létezését”,¹⁷ folyamatosan alkalmazkodva a térbeli funkciók időbeli változásaihoz. Az viszont tisztázatlan marad, hogy ez szükség-szerűvé teszi-e bármilyen egységes esztétika megjelenését vagy térgeometriai gondolkodás preferenciáját.

Az ORAMBRA terveinek vizuális világára ennél kézzelfoghatóbb hatást gyakorolnak azok a szerkesztési elvek, amelyek az egyik meghatározó elemét adják az iroda kutatási profiljának. Bár más műhelyek is foglalkoznak adaptív építészeti terek létrehozásával, de kevesen dolgoznak kifejezetten azokkal az – ún. „tensegrity” – rúd- és huzalstruktúrákkal, melyek először Kenneth

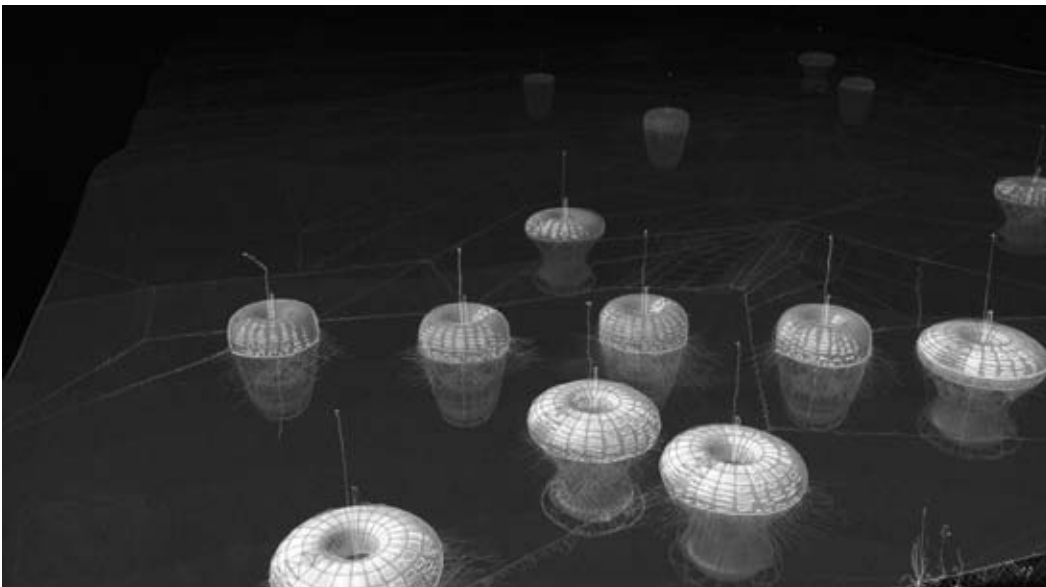
11 Brown, Theodore M: „Greenough, Paine, Emerson and the Organic Aesthetic.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, March 1956, 304-317. o.

12 Greenough, Horatio. „Structure and Organization.” In uő: *Form and Function*. Berkeley-Los Angeles, 1962, University of California Press, 113-129. [117. o.]

13 U.o. 123. o.

14 U.o. 128. o.

TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Lotus, látványterv, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, 2003 © ORAMBRA



15 Sterk. „The Synthetic Dialect And Cybernetic Architectural Form”, Id. mű.

16 U.o.

17 U.o.

Snelson szoborinstallációiban tűntek föl, miután Buckminster Fuller kidolgozta az elméletüket az 1960-as évek elején. Az egymásra ellentétes húzó- és nyomóerőt kifejtő elemekből felépülő tensegrity struktúrák nem súlyuknál, hanem szerkezeti feszültségünkönél fogva robusztusak. Az 1990-es évektől az élettudományok is tanulmányozni kezdték az ilyen struktúrák szerveződési elvét, hisz az élővilágban ez a modell köszön vissza a fehérjék molekuláris szintjétől kiindulva a csontváz szerkezetéig.¹⁸ Kinetikus alkalmazásaikkal repülőgépszárnyakban, hajótestekben és űrjárművekben találkozhatunk, míg az utóbbi időben a fenntartható építészet is érdeklődni kezdett irántuk.

Szellem a gépben

A információs és a fizikai világ közti ontológiai rés áthidalására – Sterk szavaival „a materiális és immateriális formák együttes meglovaglására”¹⁹ – tett kísérlet N. Katherine Hayles poszthumán kritikáját idézi. Ide vonatkozó munkájában Hayles azokat a természettudományos és kulturális narratívákat rekonstruálja, amelyek közrejátszottak abban, hogy a huszadik század második felében az információ fogalma „elvesztette a testét”, vagyis fizikai kontextusának jelentőségét. Hayles Sterkhez hasonlóan arra keresi a választ, hogy hogyan lehet visszahozni a képbe az információ „testi megalapozottságát” (*embodiment*)²⁰. Az irodalomkritikus az emberéhez hasonló „megtestesült tudás” (*embodied knowledge*) gépi megfelelőjét Rodney Brooks biológiai inspirációjú robotjaiban látja, melyek rovarszerű, emergens intelligenciájukat a környezettel való interakciójuk során építik föl. Brooks gépei megjelenésükben is rovarszerűek, hisz szerinte nem pusztán arról van szó, hogy az intelligencia kifejedésének előfeltétele a környezeti interakció, hanem maga a testfelépítés is determináns módon visszahat a tanulási folyamatra. Hayles ezt a „megtestesült mesterséges intelligencia”²¹ modellt többek közt Merleau-Ponty testszubjektumával állítja analógiába.²² Brooks gépeinek viselkedését nem egy központi, a környezetéről koherens modellt készítő „agy”, hanem egy külön részfeladatokra koncentráló „ágensekből” álló hálózat irányítja. A hálózat elemei – például egy-egy végtag – önállóan érzékelik környezetüket, és mindig az veszi át közülük az irányítást, amelynek segítségével a

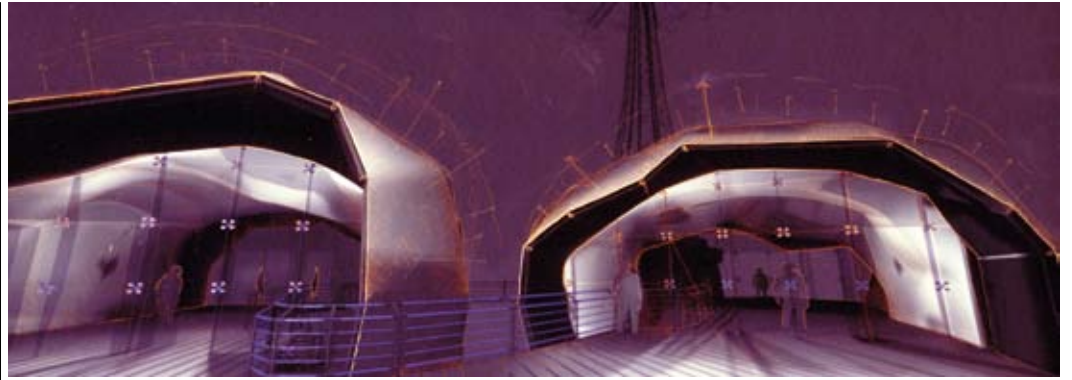
18 Ingber, Donald E: „The Architecture of Life”, *Scientific American*, January 1998, 48-57.

19 Sterk: „The Synthetic Dialect And Cybernetic Architectural Form”, Id. mű.

20 N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago-London, 1999, University of Chicago Press. xiv. o.

21 Whitelaw, Mitchell: *Metacreation: Art and Artificial Life*. Cambridge, 2004, MIT Press. 139-140. o.

22 Hayles: Id. mű. 198-202. o.



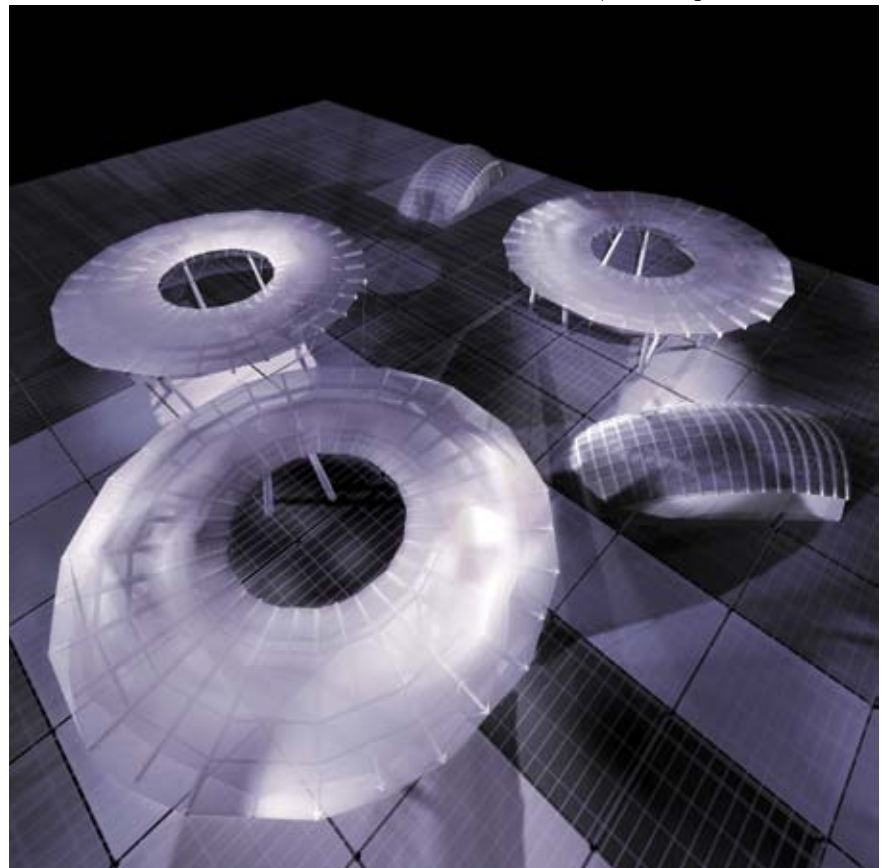
TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Divertimento, látványterv, Van Alen Institute, New York, 2005 © ORAMBRA

robot meg tud küzdeni egy fizikai akadállyal. A magukban egyszerű mechanizmusok együttesen komplex viselkedési formák kialakulását eredményezik. Igaz, hogy szerkezeteinek minden egyes beüzemeléssel újra meg kell tanulniuk járni, de olyan összetett feladatok esetében, mint a térbeli navigáció, ez a módszer úgy tűnik eredményesebbnek, mint a mesterséges intelligencia kutatás hagyományos iskolái. A neves robotika-professzor munkássága nagy hatással volt a „robotikus mesterséges életművészetekre” is,²³ és az ORAMBRA is az ő mesterséges intelligencia-modelljét alkalmazza fejlesztéseiben. Sterk egyenesen azt vallja, hogy Brooks technológiájának jelentős szerepe volt abban, hogy a rezponzív építészet az elmúlt évtizedben fölébredjen a hetvenes évek közepe óta tartó Csipkerózsika-álmából.²⁴ A chicagói építész és partnere, Robert Skelton, a Kalifornia Egyetem kutatója, nem törekszik olyan összetett intelligencia megépítésére, mint Brooks. Amikor Sterk terveit részletezi, metaforáit több helyen is a növényvilágból kölcsönzi: „Remélem, hogy az emberek úgy gondolnak [majd] ezekre az épületekre, mintha növények lennének: mint testekre, amelyek változnak, hogy kövessék a napot,

23 Whitelaw: Id. mű. 140. o.

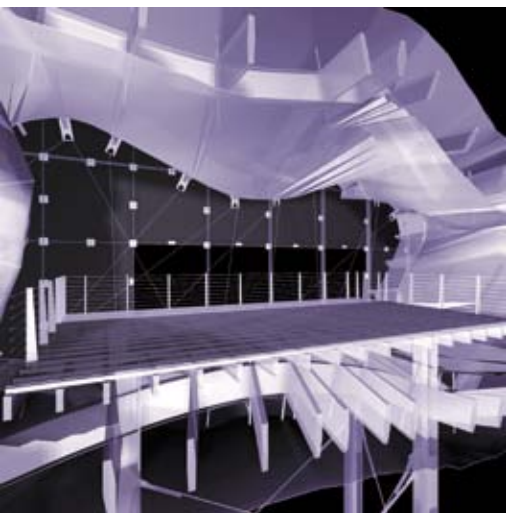
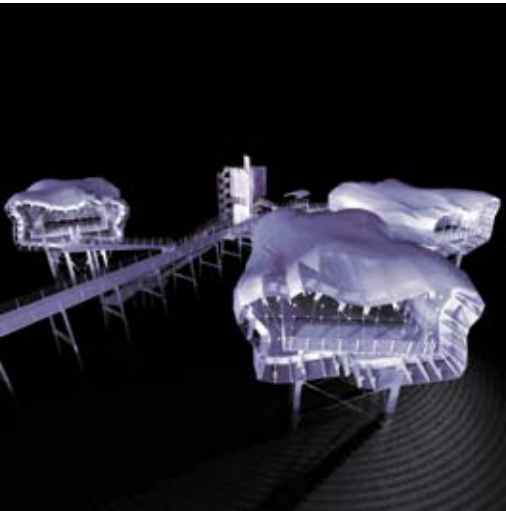
24 Sterk: E-mail levelezés. 2008. júl. 21.

TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Auchan Milan, látványterv, Chicago, 2000 © ORAMBRA





TRISTAN D'ESTRÉE STERK
Auchan Milan, látványterv, Chicago, 2000 © ORAMBRA



TRISTAN D'ESTRÉE STERK
ideaCloud, látványterv, Adelaide, South Australia, 1998
© ORAMBRA

vagy ellenálljanak a szélnek, de ugyanazok a struktúrák maradnak akkor is, ha változtatják az alakjukat. [...] Természetesen ezek az épületek [...] nem fognak »növekedni«, mint a növények, de [hozzájuk] hasonlóan fognak viselkedni és a reakcióik viszonylag lassúak lesznek. Szeretek úgy gondolni a rezponzív épületekre, mint amelyek lassúak és buták.”²⁵

Az öko-utópiák felé

Az ORAMBRA által megálmodott jövőt ilyen épületek népesítenék be: színházak, melyek együtt táncolnak az előadókkal; intelligens hálózatba szerveződött felhőkarcolók, melyek vihar esetén megváltoztatják aerodinamikai tulajdonságaikat; lakóépületek, melyek télen lerázzák a tetejükről a havat vagy összezsugorodnak, hogy kisebb területet kelljen befűteni.²⁶ Szembetűnő, hogy a felsorolt példák a rezponzív építészetet legnagyobb részt az ökológiai kritika keretében helyezik el. A Sterk érveléseinek kiindulópontjában gyakran megjelenő – a modernizmus „térbeli igazságainak” elvetésére épülő – térontológiai problémafelvetések a „kimeneti oldalon” nincsenek olyan szorosan visszacsatolva a társadalomelméleti diskurzusokhoz, mint például Yona Friedman fél évszázaddal korábbi mobilépítészeti koncepciójában.²⁷

Sterk a rezponzív építészet mozgalmának 1960-as évekbeli megjelenését részben az építészeti modernizmus kudarcához, részben pedig a második világháború utáni – egyébként háborús genezisű – tudományos és technológiai forradalomhoz vezeti vissza.²⁸ Míg azonban az 1960-as években a technológia „humán”, azaz társadalmi kontextusba helyezésén volt a hangsúly, mára egyre inkább előtérbe kerül a „környezeti kontextus”. Sterk esetében ez egy olyan megközelítést jelent, ami nem egyszerűen felülírja a korábbi társadalmi fejlődéseméleteket egy „környezeti determinizmussal”, hanem egy szélesebb, kulturális ökológiai keretbe helyezi azokat: „Míg a kultúrák a környezetükkel együtt fejlődnek, a technológiák és a tudás, amelyre azok épülnek, a kultúrákkal együtt változnak”.²⁹ A modernizmus univerzális térszemléletét teszi felelőssé azért, amiért az építészet eltávolodott az épületeknek nemcsak társadalmi, hanem környezeti beágyazottságától is. Mint kifejti: „Ahogy az építészek maguk mögött hagyják a tér elvont fogalmait és figyelmüket újra a hely sajátosságaira fordítják, a fenntarthatóság elméletei átfókuszálják a szakmát egy új, magasabb szintű, célorientált tudással”.³⁰

Mindez azonban nem teszi megkerülhetővé az építészeti és urbánus terek, illetve a társadalom viszonyára vonatkozó elméletek szintjén fölmerülő kérdéseket. Hogyan fogják például a rezponzív épületek átalakítani a városszerkezeteket? Sterk szerint „az átalakulások nagyságrendjénél érdekesebb lesz megfigyelni azt az új logikát, ami a változásokat kíséri majd. A rezponzív városi szövetek logikája hálózati központú lesz és lassan fog kifejlődni, ahogy a beépített környezetek fokozatosan összekapcsolódnak egymással”.³¹ A kép az információs város topozsa mellett az 1960-as évek vizionárius építészeti mozgalmainak megastruktúráit is megidézi. A városnyi komplexumok tervei a hidegháborús évtizedek poszt-apokaliptikus jövővízióiból táplálkoztak, melyekben az emberiségnek olyan „túlélőgépekre” volt szüksége, mint az Archigram *Sétáló városa* (1964), vagy Fuller Manhattan fölé tervezett geodéziai kupolája.³² Sterk intelligens épületszervei mögött hasonló társadalmi szorongások sejlenek föl – azaz ebben a tekintetben minden a régi, csak a civilizációs veszélyek típusa változott.

26 Sterk: „Using Actuated Tensegrity Structures to Produce a Responsive Architecture.” Id. mű. 90. o.

27 Friedman 1958-as szövegében a világháború utáni évtizedek megváltozott társadalmi valóságára, a posztindusztriális társadalom új termelési viszonyaira és a belőlük fakadó társadalmi-kulturális értékátrendeződésre hivatkozott. A magyar-francia építész abból a meggyőződésből indult ki, hogy az ipari munkafolyamatok automatizálása következtében a lakosság több szabadidővel fog rendelkezni. A megnövekedett szabadidő-mennyiség pedig érve szerint egy olyan életstílus kialakulását eredményezi, amely a hagyományos városi struktúrák átértékelését kívánja meg. Később is nagyhatású, ebből az időszakból származó koncepciója a tervezésbe a felhasználói oldalt is bevonó, participatív tervezés gondolata, mely lezárta „végeredmény” helyett nyitott végű folyamatokban, újrakonfigurálható formákban gondolkodik, és egyben megkérdőjelezi az építés „szerzői” autonómiáját. Friedman csak ezt követően fordult a kibernetika építészeti alkalmazásának gondolata felé, majd lett a rezponzív építészettel egyik előfutára az 1970-es években.

28 Sterk: „Responsive Architecture: User-centred Interactions Within the Hybridized Model of Control”, In: Kas Oosterhuis – Lukas Feireiss (Eds): *Game Set and Match II. On Computer Games, Advanced Geometries, and Digital Technologies*, Rotterdam: Episode Publishers, 2006, pp. 494-501

29 Sterk: „The Development & Nature of Knowledge in Architecture”, Id. mű.

30 U.o.

31 Sterk: E-mail levelezés. 2008. júl. 24.

32 Avgitidou, Angeliki. „The Future’s So Bright, I Gotta Wear Shades” (online), *Stimulus Respond*, March 2008 (2008. augusztus 2.)

25 Sterk: E-mail levelezés. 2008. júl. 24.

Lénárd Anna

Mese a hálón

(műfaj: Google search)

Simon Starling: *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások*

• Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
• 2008. június 13 – augusztus 3.

Van, hogy megdöccen a rutin, megbicsaklik a megszokott reflex, amellyel a művet ízeire lehet szedni. Különösen most, hogy a Ludwig Múzeum időszakos kiállítását végigjárva már annak megállapítása is nehézséget okoz, mi is a mű pontosan, arról már nem is beszélve, hogy kít tekintsünk szerzőnek. A plakátot olvastuk, az alkotó SIMON STARLING, 42 éves, Turner-díjas képzőművész, ám a kiállított tárgyak egyike sem az ő közvetlen alkotása. S mivel már ezek az első, elemi kérdések megakasztanak, az alázatra kényszerült okoskodónak el is illan a kritizálásra kész kedve, helyette a felszabadult csöndben egy mese fonala kezd gombolyodni, amely szerteágazik, majd összefonódik más mesék szálaival.

Mesélni pedig a legjobb, különösen, ha a történet a múltba és egzotikus tájakra visz, ha szerepel benne a dúsgazdag herceg és szépséges szerelme, akinek kedvéért férje csodálatos palotát kezd építeni. Még jobb, ha vannak benne bengáli tigrisek és technikai találmányok, nem beszélve a hastáncosnőről, egy láthatatlan házról és a látóhatáron felbukkanó gonosz diktátorról.



SIMON STARLING
Három madár, hét történet, betoldások és elágazások.
Yeshwant Rao Holkar Bahadur, 1924
A maharadzsa esküvője alkalmából a New York-i Peter A. Juley & Fiai cég által készített fotográfia. A kép Torinóban került elő, és itt készült róla a fotó. 2008, platinotípus, palládium kópia, 40,5 cm x 50,8 cm

Ahogy átadjuk magunkat a kibontakozó történet(ek)nek, lassan nyilvánvalóvá válik, hogy Starling megkímélte műalkotás-túltengésben szenvedő 21. századunkat egy újabb mű létrehozásától: nem tesz mást, mint már meglévő alkotásokat és azok alkotóit állítja egymással összefüggésbe, olyan kreatív rendbe, amely magát a koncepciót avatja művé. A mese így az övé, a művek azonban a szereplőké, hiszen Starling szinte háttérbe vonulva vállalja a dokumentátor szerepét, mikor társszerzőnek hív meg egy szobrászt, két építésszt és három filmrendezőt, s ugyanakkor mellettük számos designert és fotóművészt. De mindenekelőtt a maharadzsa is, aki minden idők egyik legnagyobb kurátora és művészetpártolója. Így adódik, hogy a *Három madár, hét történet* nem is annyira múzeum által sterilen tartott műalkotás, mint inkább a hétköznapiakból, az élet szövedékéből kiemelt darab, amely a kiállítótermi közegbe ágyazva képes kapcsolatot teremteni a két világ között.

Maga a mű még csak nem is matériához kötődik. A felgöngyöltött történet(ek) szellemisége az, mely annyira erős, hogy áthatja a tárgyakat és épületeket, és szabadon áramlik egyik anyagból a másikba. Starling épületeket röpit át időn és téren: egymástól távoli művek és emberek találkoznak egymásra több kontinens és több évtized távolságából, s így a kiállítást végignéve azt a szellemi örömet érezhetjük, amelyet a megszállott internetező szörfözés közben, mikor véletlenül kattintva új lapot nyit meg, és ezzel egy olyan, teljesen új világban találja magát, amelyet csupán egy apró link kapcsol össze az előző weboldal univerzumával. A kapcsolat nem logikai, következtelenségében költői, a létrejött sokrétű asszociációs rendszert a júzer fantáziája és az égerkezelés véletlenszerűségei alakítják.

Képzőművészeti alkotássá pedig nemcsak ez a meseszövedék teszi az élénk tárolt információhalmazzá, hanem az egységes formanyelv is. Az a geometriai alapelemekből felépülő minimalista vizuális nyelv, amelyet az 1920-as évek vége felé a modernizmus és a Bauhaus világjobbító idealizmusa, tökéletesség iránti igénye hívott életre Európában.

És most lássuk magát a történetet. A mese kommentátora, Simon Starling Glasgowban tanult, 2005 óta Berlinben és Glasgowban él felváltva, de egyre több időt tölt Koppenhágában is, miközben a frankfurti Stadelschule professzora. A Turner-díjat 2005-ben készült, *Shedboatshed* című munkájáért kapta, amelynek koncepciója már megelőlegezi a mostani kiállítás alkotómódszerét. Az akció során darabjaira szedett egy kunyhót, abból hajót épített és levezett vele a Rajnán, később pedig ugyanazt a kunyhót felépítette egy bázeli múzeumban.

A Budapesten elmesélt történet Starling számára Torinóban kezdődött, ahol éppen kiállítást rendezett, mikor egy archívumban rábukkant



SIMON STARLING
Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Rosta József

JASVANT RÁO HÓLKÁR BAHADUR (1908–1961) indiai maharadza esküvői fényképére, és ezzel felfedezett valakit, aki szintén mesét álmódott közel nyolcvan évvel ezelőtt. Aki már most elágazásokat és betoldásokat keres a mesében, az kattintson a Geocities honlapjára (<http://www.geocities.com/naneria/holkar.html>). Itt értesülhetünk arról, hogy Ráo Hólkár Bahadur, aki 1.325.000 alattvaló uralkodója volt Indoréban 1947-ig, s akinek első tigrisvadászatát tizenegy éves korában rendezték meg – egyébként kitűnő céllövő volt, aki 78 pontból 78-at talált –, született művészként lelkesen pártfogolta az oxfordi tanulmányai alatt megismert alkotókat, többek között a román származású szobrászt, CONSTANTIN BRĂNCUSIT. Az európai modernizmus tanulmányozása huszonegy éves korában nagyszabású terv kivitelezésére indította: a Gesamtkunstwerk jegyében palotát kezdett terveztetni a fiatal német építésszel, ECKHART MUTHESIUSSzal, a híres Hermann Muthesius fiával, amelyet a kor leghíresebb európai designereinek munkáival rendeztetett be – állítólag négyemillió dollár értékben. A maharadza akár Starling szellemi elődjének is tekinthető, hiszen megérezve a bizonyos tárgyak által hordozott szellemiséget, nem sajnált pénzt és fáradságot, hogy teleportálja azokat saját országába. Úgy döntött, hogy az európai modernizmus szellemiségét mesterségesen

átemeli Indiába: a hívős funkcionalizmust éppúgy, mint a letisztult geometriai alapformákban megtalált idealizmust. Az európai kultúra áthatotta a maharadsának és családjának világát, de természetesen India is visszahatott a nagy műre. Muthesius az ázsiai művészet dekorativitását beemelte művészi kifejezőeszközei közé, ezzel is gazdagítva a modernizmus egyenes vonalvezetését. A helyi klíma is kompromisszumokra kényszerítette az építésszt, a kiállításon már azokat a retusált fotókat látjuk, amelyeken eltüntette a művészi elveivel nem összeegyeztethető, de az időjárás által rákényszerített nyeregtetőt. Ebben a palotában használtak először légkondicionáló berendezést Indiában, s ugyancsak az érdekes, ám haszontalan kis információk felett érzett intellektuális örömtől vezérelve jegyzi meg minden ismertető a kiállításról azt az öncélú érdekességet is, hogy a modern szerkezetet HEINZ RIEFENSTAHL vízvezeték-szerelő helyezte üzembe, aki a Hitlert dicsőítő filmjeiről elhíresült rendező, Leni Riefenstahl öccse volt.

A palotáról és berendezéséről – a modern, kerek asztalokról, a sima vonalvezetésű székekről, a krómcsővel díszített bárpultról – maga az építész és EMIL LEITNER által készített fotókból nyerhetünk képet. Az egyetlen, a maga valóságában is látható tárgy az a spirálosan csavarodó fém esernyőtartó, amelyet szintén Muthesius tervezett, és amelynek utóéletéről a <http://www.torontolife.com/features/super-shopper-january-2008/?pageno=2> oldalon értesülhetünk, ahol megtudjuk, hogy ma 959 kanadai dollárért vehetnénk meg darabját Torontóban a Booth Avenue-n. A designdarab az Usá (isten leánygyermek) fantázianevet kaphatta a maharadza lányáról, aki Európában, Párizsban látta meg a napvilágot, de a madarakat védő hindu istennőről is.

A címben ígért három madarat azonban hiába keressük a kiállításon. Azt tudjuk, hogy 1926-ban a maharadza egy párizsi műkereskedőtől megvásárolta Brăncusi egyik művét, a később híressé vált *Madár a térében*. Később megvette ennek egy fekete és egy fehér márvány változatát is. Brăncusi összesen tizenhat variációját készítette el a témának, ebből hetet márványból, kilencet bronzból. A Deluxe magazin weblapjáról (http://www.deluxe.hu/cikk/20060329/a_ket_legdragabb_

muveszeti_alkotas/) pedig azt is megtudhatjuk, hogy közülük az egyik példány tavaly minden idők második legdrágább műalkotásaként kelt el. Az elröppenő, elillanó madarak helyett azonban egy márványmadár kibontásának a lehetősége áll a térben. A kiállítás talán leggyönyörűbb tárgyegyüttese az a három – egy sima fekete, egy indiaierezett és egy itáliai fehér –, első pillantásra megmunkálatlan tünő márványtömb, amely teljesen valószerűtlen, szinte nem evilági látványt nyújt. Mintha ufók felejtették volna őket a múzeum padlóján. Az anyag már önmagában is gyönyörű: a csodálatos tisztaságú belga fekete márványt, amelyből Brâncusi is gyakran faragta a *Madár a térben* verzióit, például gyakran használták a reneszánsz idők Firenzéjében, sőt megjelenik a Tádzs Mahal intarziadíszében is. A titok azonban nem az anyagban, hanem a szintén kiállított Compaq nk 7000 típusú számítógépben rejlik, illetve a benne tárolt szkennelő, digitalizáló és marógépet vezénylő programban, amelynek segítségével az egyik természetesen tört felületet a művész milliméterről milliméterre átkopírozta a másik márványtömbre. Mintha csak kopipésztették volna a súlyos követ a terem egy pontjáról a másikra.

A hármasság teljességének az érzése azonban nemcsak az élére állított, kissé kinyitott laptop formáján köszön vissza, hanem a kiállítótér központi helyén installált háromszög alapú épületen is. Starling gondolatmenete stílusosan azon a helyszínen vált először képzőművészeti alkotássá, ahol megtalálta az inspiráló kiindulópontot, ahol „felvette a fonalat” – Torinóban. A városban méltó kiállítási környezetet talált műve számára, a Fetta di Polentát, a torinói Puliszkaházat, amelyet ALESSANDRO ANTONELLI épített a via Giulia di Barolón 1840-ben, azaz éppen 100 évvel a maharadzsza palotájának befejezése előtt. A héteemeletes, ma Franco Noero galériájaként működő épület arról vált híressé, hogy az építész azt egy egészen aprócska telekre helyezte el, melynek legnagyobb szélessége 3,60 m. Ha nem is jártunk a helyszínen, a http://travel.yahoo.com/p-travelguide-2885215-palazzo_fetta_di_polenta_turin-i felvilágosít minket arról, hogy az utcán felsétálva a palota háromszög alapú hasábjá



SIMON STARLING
Három madár, hét történet, betoldások és elágazások.
Compaq nk 7000 számítógép, Kínában, Thaiföldön, Malajziában és Tajvanon 2001-ben gyártott Hewlett Packard laptop, benne 800 megabájt nagyságú fájl. A fájl egy Scantech szkennelvel készített háromdimenziós szkennelt ábrát tartalmaz egy csiszolatlan belga feketemárvány tömbről, az ASCII kódrendszer alapján. 2008, platinotípus, palládium kópia, 40,5cm x 50,8cm

SIMON STARLING
Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Rosta József





SIMON STARLING

Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
 A torinói Via Giulia di Barolo 9-es számú ház (La Fetta di Polenta) 5. emeletének 1:1-es modellje,
 készült a berlini Uferstrasse 8-as szám alatt. 2007, vegyes technika, 2,5 × 3,7 × 10,4 m © Fotók: Rosta József



bizonyos szögből szinte láthatatlanná válik, egyszerűen eltűnik a szemünk elől.

A maharadzsza szellemisége itt tért vissza Európába – a mese, amely áthatja az olaszországi galériát, erről a helyről folytatódik. Hatása olyan erős, hogy mikor két évvel később Starling kiállítja művét a Ludwig Múzeumban, egyszerűen a művel együtt teleportálja a torinói kiállítási helyszínt is Budapestre. A felépített teljes ötödik emelet mintegy árnyképe, ideális megjelenése eredetijének. A kívül elhelyezett reflektorok mesterséges fénye által az ablakok, erkélyek struktúrája a falra vetül, kiegészítve a modellen belül elhelyezett fotók geometriáját. Idősíkok vetülnek egymásra: egy 1860-ban épült ház 2008-as modellje magába fogadja egy palota 1933-ban készült fotóit.

Ekkora idő- és térutazás közben már azon sem hökkenünk meg, hogy mesénk valójában nem Starling tudatából pattant ki a torinói fényképnézegetés közben, és még csak nem is az ifjú maharadzsza elméjében fogant meg 1929-ben. Valójában Ráo Hólkár Bahadur még csak tizenhárom éves volt, mikor egy fiatal lány filmrendező szerelmével együtt megírta majdani történetét Németországban, 1920-ban *Eschanpuri tigris – Hindu síremlék* címmel. A THEA VON HARBOU, író és színésznő, valamint FRITZ LANG által szerzett forgatókönyvben az eschanpuri maharadzsza hívására egy európai építész érkezik Indiába, ahol természetesen különböző bonyodalmakba keveredik. A történetet háromszor filmesítették meg, JOE MAY 1921-ben, RICHARD EICHBERG 1938-ban, végül Fritz Lang 1959-ben. Starling mindhárom filmet installálta a Ludwig Múzeumban.

Lang filmjének forgatásakor már rég nem volt von Harbou férje. 1933-ban váltak el, s ennek fő okai a Wikipédia szerint (http://en.wikipedia.org/wiki/Thea_von_Harbou) a nej hitlerbarát eszméi és a náci pártba való belépése voltak. Ebben az évben, mikor a másik kontinensen a szépsége teljében álló, még be sem fejezett palotát fotózta Muthesius és Leitner, Lang Párizsba költözött, mert egyik filmjét a náciak betiltották. Ugyanebben az évben zárták be a Bauhaust, és ugyanekkor emigrált Joe May Amerikába a feleségével. Eichberg az utolsó pillanatig, 1938-ig várt, mikor úgy döntött, hogy Svájcba menekül. Közhely, hogy az ideák széttörnek a valóság esetlegességéin. Az is, hogy vannak idők, amelyek az ideáknak kedveznek, s vannak idők, amelyek az ideák darabokra hullásának. A náciizmus nemcsak álmokat, művészeti iskolákat és házasságokat számolt fel, de az áldozatává vált sokmillió ember között volt a híres vízvezeték-szerelő is. Heinz nem érte meg azt a szép kort, amit nővére, aki 101 éves korában hunyt el. A fivér 38 évesen esett el az orosz fronton Hitler védelmében, tudjuk meg a [Riefenstahl/218135/biography oldalon. A legmegdöbbentőbb kép, amelyre a mese fonalának gombolyítása közben bukkanhatunk a neten \(\[http://www.ushmm.org/wlc/media_ph.php?lang=en&ModuleId=10007410&MediaId=6351&print=y\]\(http://www.ushmm.org/wlc/media_ph.php?lang=en&ModuleId=10007410&MediaId=6351&print=y\)\), egy Leni Riefenstahl által készített fotó, amelyet ma a washingtoni United States Holocaust Memorial Museumban őriznek. Heinz Riefenthal látható rajta, amint tiszteletudóan áll rámosolygó Führere előtt.](http://www.fancast.com/people/Leni-</p>
</div>
<div data-bbox=)

A maharadzsát azonban nem a világegés törte meg. Elsősorban feleségének váratlan és korai halála okozta, hogy kedélyállapota megváltozott, és elvesztette a művészet iránti érdeklődését. Talán ez az oka annak, hogy másik terve, a „Megszabadítás temploma” nevű szentély sosem valósult meg. Ez a nagyszabású, minden kultúrán és időn átívelő terv egyesítette volna a hinduizmus szellemiségét, a modernizmus világjobbító idealizmusát és Brâncusi plasztikáinak letisztult, időn túli spiritualizmusát. Ennek a szentélynek az ideája ma úgy létezik a tudatunkban, mint a tökéletes épület, amely nem bírta el az anyagban való megtestesülés(é)t. Ha megvalósul, valószínűleg kisebb vallási reformot indított volna el Indiában. Brâncusi a tervről több akvarellt és vázlatot is készített, ezekből jópárat a párizsi Pompidou Központ adott kölcsön a mostani kiállításra. A most már soha meg nem valósuló tervek között ott lóg a szerelmes uralkodópár idilli fotója, melyet MAN RAY készített, még mit sem sejtve a majdani pusztulásról. Csak egy soha meg nem valósuló idea képes elkerülni azt a sorsot, amelyre a palota jutott: tulajdonosának halála után az Indaurai Vám- és Fogyasztási Adóhivatal Körzeti Megbízotti Hivatalának székhelyévé vált. Tereit elárasztották a halmozódó akták, designbútorainak nagy részét pedig elárverezték. Ezt a szellemi eróziót Starling fotósorozattal dokumentálta, mikor 2007-ben a helyszínre utazott, hogy megszemlélje, mi maradt a nagy műből hetven évvel annak elkészülte után.

Azt pedig, hogy Brâncusi madarai merre vették útjukat, az Indian Express egy 2003. évi számából tudjuk meg (http://iecolumnists.expressindia.com/print.php?content_id=17002). A weblap szerint kettő egy ausztráliai múzeumba került, a harmadik teljesen eltűnt – román diplomaták próbálják felkutatni Indiában.

SIMON STARLING

Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Rosta József



Cserba Júlia

Aranyember

Marc Quinn londoni műtermében

Amikor néhány évvel ezelőtt a Louvre állandó kiállításának termeiben, az egyiptomi és görög szobrok vagy a klasszikus mesterek festményei társaságában, először mutattak be kortárs alkotásokat, talán még maguk az ötlet kitalálói sem gondolták, hogy ezzel divatot teremtenek, és ma már senki sem csodálkozik, amikor a versailles-i kastélyban Jeff Koons, vagy mint jelenleg a British Múzeumban, az YBA (Young British Artists) munkáit látja. Az idei FIAC-on pedig, amint azt a Galerie Hopkins-Custot ígéri, már galériákban is találkozhatunk ezzel a jelenséggel.¹ A Párizs egyik lelegegánsabb negyedében, az avenue Matignonon működő Galerie Hopkins-Custot 1984-ben Paul Signac akvarelljeiből rendezte meg nyitókiállítását, ezzel is jelezve, hogy a tizenkilencedik század második és a huszadik század első felének művészetével kíván foglalkozni. Időszakos kiállításain és állandó kínálatában többek között Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Bonnard, Maurice Denis, Vuillard, Picasso, Matisse, Chagall, Léger, Dubuffet és Dufy alkotásai szerepelnek, de az utóbbi években már Warhol, Hockney, Basquiat, Szafran és Soulages képei is megjelentek falain. Ezúttal pedig a FIAC-on, első részvételük alkalmából, az angol MARC QUINN által választott alkotások, köztük Giacometti, Brancusi, Picasso művei, és a negyvenes éveik elején járó művész szobrai közti dialógus létrehozására vállalkoznak. Abban a megtiszteltetésben lehetett részem, hogy a kiállításra szánt alkotásait Marc Quinn londoni műtermében megtekinthettem. Az íróasztal mögött ülő titkár-

1 Az írás a FIAC megnyitása előtt készült.

Marc Quinn
© Fotó: Cserba Júlia



MARC QUINN
Alison Lapper Pregnant, 2005, festett bronz, 80 × 23,8 × 50 cm
(Trafalgar téren felállított szobor makettje)
© Marc Quinn, Courtesy Galerie Hopkins-Custot, Paris

nő és a nagy gonddal elrendezett alkotások látván azt gondolnánk, hogy egy galériába léptünk be, de amikor az alsó szintre érünk, motívumként szolgáló, szétszóró fotók, festékek garmada, földön fekvő rajzok és a munkaasztalon hagyott színes nyomok mutatják, hogy valóban egy műteremben vagyunk.

Teát kortyolgat, de vendégeit eszébe sem jut megkínálni, úgy tűnik, nem vagyunk egyenrangúak: az újságíró is csak egy azok közül, akik a keze alá dolgoznak. A Young British Artists egyik legsikeresebb képviselője, Marc Quinn igen gyorsan találkozott a sikerrel, rövid idő alatt tehető gyűjtők keresett művészévé vált (egyik legfontosabb gyűjtője Elton John), munkáinak pénzben mért értéke napról-napra nő. Korunknak azon művészei közé tartozik, akik valóságos vállalatvezetők: nem tanítványai, hanem alkalmazottai vannak, és a munkafolyamatoknak éppoly gondos felügyelője, mint cége pénzügyi eredményének. Az asztalt újságok halmaza lepi el, a bulvárlapoktól a Financial Times-ig. Valamennyi mai szám, valamennyiben ott szerepel a British Múzeumban kiállított *Siren* fotója. Rosszul leplezett elégedettséggel igyekszik vendégei figyelmét felhívni rá. Mi inkább a műteremmel kezdünk ismerkedni.

Átgondoltan elrendezett saját alkotásai közé néhány, a mai Pakisztán területéről származó Gandhara-szobor vegyül, amelyek, ahogy elárulta, azért állnak annyira közel hozzá, mert az indiai és a görög kultúra keveredik bennük. Elsőként egy súlyos testi elváltozás-

ban, phocoméliában szenvedő szerelmespárt ábrázoló márványszobor előtt időzöm el. Meghökentő, megindító, felkavaró. „Nekem nincs semmilyen fizikai fogyatékoságom, de a témán dolgozva fedeztem fel, hogy mennyire hiányzik a rendhagyó test a közéletből és a médiából.” – mondja.

Marc Quinnt leginkább provokatív szobrai tették ismertté, azok közül is elsősorban az *Alison Lapper Enceinte*, amelyik néhány évvel ezelőtt, 18 hónapon át, a Trafalgar Square egyik oszlopát foglalta el. A három és fél méteres, egy tömbből kifaragott márványszobor a születési rendellenességgel, karok nélkül született Alison Lappert ábrázolta terhességének kilencedik hónapjában. „Nelson a múlt egyik hőse, aki meghódította a külső világot. Úgy gondolom, hogy napjaink hősei azok, akik a saját valóságukkal és a mások előítéleteivel képesek *megküzdeni*.” Quinn nyomorék testű embereket ábrázoló szobrait az idealizált testet dicsőítő görög-római szobrászat újra olvasataként foghatjuk fel. Olyan kérdéseket vet fel általuk, mint az ember belső, lelki élete és külső, testi megjelenése közötti konfliktus, saját és mások tökéletes vagy deformált testének elfogadása, elvetése, civilizált kultúránk esztétikai normái.

A sarokban imádkozó csontváz térdel, odébb szeretkező csontvázpár fekszik a földön. Egy másik rendhagyó szobrát, a *Portrait of Marc Cazotte*-ot juttatják eszembe. Ez esetben is egy csontvázat öntött bronzba, egy olyan ember, a 18-ik században élt francia Marc Cazotte csontvázat, aki ugyancsak phocoméliában szenvedett. „Egy 18. századi orvosi könyvben bukkantam a Marc Cazotte csontvázat ábrázoló rézkarcra, és azért fogott meg annyira, mert olyan volt számomra, mintha az addigi modelljeim röntgenképe lenne.”

Az egyik falat, teljes hosszában, egy készülőben lévő, izgalmas rajzsorozat foglalja el, amit Quinn érthető módon még nem enged fotózni. Egy másik falon a FIAC-ra várakozó nagyméretű, harsány színektől, virágok kavalkádjától súlyos festmény, a *Flower Paintings*-sorozat egyik legfrissebb darabja vonja magára a figyelmet. Az eddig leírtak után meglepőnek tűnhet a téma, de ha végigtekintünk Quinn korábbi munkáin (a hetvenöt virágfajtából kevert ADN-kert, az orvosi Nobel-díjas sir John Sulston ADN-portréja, saját lefagyasztott véréből mintázott önarcképe vagy gyereke születésekor megőrzött és lefagyasztott placenta-szobora), akkor kiderül, mennyire közel áll hozzá a tudomány, ezen belül is leginkább a genetika. „Csodálom a tudomány nyelvét, mert akárcsak a művészet, megvilágítja előttünk a világ rejtélyeit.” Ugyanakkor aggasztja a tudomány vívmányainak, így a génmanipulációnak nem kellően átgondolt felhasználása, és az erre serkentő, egyre növekvő fogyasztói igény.



MARC QUINN műterme, részletek © Fotók: Cserba Júlia

MARC QUINN
Siren, 2008, arany
Statuephilia, British Mueum, 2008. október 4 – 2009. január 25.
© <http://www.flickr.com/photos/erase/2912570949/sizes/o/>



De sem kritizálni, sem bírálni nem áll szándékában, egyszerűen csak tükröt kíván állítani kortársai elé. Virág- és gyümölcscsendéletein, de a *The Nurseries of El Dorado* című bronzszobrán is azért szerepelt túl szép, túl nagy, túl színes virágokat és olyan gyümölcsöket, amelyek eltérő származási helyük vagy az évszak miatt sohasem lehetnének egy időben egyszerre az asztalunkon, hogy felhívja a figyelmet a természetbe való beavatkozás túlkapásaira, és arra, hogy a túl tökéletes természet természetellenes. Elmélete tiszteletreméltó, magyarázata meggyőző, de a *The Nurseries of El Dorado* esetében, amelynek a FIAC-on egy színes és egy fehér változata is szerepel, a vizuális eredmény mégsem hat hitelesnek.

A galéria FIAC-kiállításának legnagyobb attrakciója a *Siren* fehérre festett bronzváltozata lesz, annak az aranyba öntött alkotásnak a kicsinyített mása, amit jelenleg a British Múzeumban² csodálhatnak meg az odalátogatók. A *Siren* a világhírű manókenről, Kate Mossról *Sphinx* címmel készített sorozat egyik darabja, és mint ahogy a többi, úgy ez is bonyolult jóga-pozícióban örökíti meg a modellt. (A fej mindig ugyanolyan, csak a testhelyzet különböző.) A kérdésre, hogy mi vezette őt arra, hogy kicsavarodott, természetellenes pózban ábrázolja Mosst, így válaszolt: „A Sphinx tulajdonképpen egy kitekert Vénusz, akit a látszat bűvöletében élő korunk számára hoztam létre. Valójában nem Kate Mosst ábrázolja, hanem csak a róla alkotott képet, és a kettő nagyon különbözik egymástól. Mindenki ismeri Kate külsejét, de mivel sohasem ad interjút, sohasem beszél nyilvánosan magáról, ez azt jelenti, hogy a igazából senki sem ismeri őt”, majd hozzátette: „Kate sokak számára a vallást helyettesíti, új istennő.” Hogy ebben mennyire igaza van, azt saját szemünkkel tapasztalhattuk a British Múzeumban. A szobor a Nereidák-terem közepén áll. Ahhoz, hogy odajussunk, keresztül kell mennünk az egyiptomi gyűjteménynek azon a termén, ahol a British Múzeum „Mona Lisája”, a Rozetta Kő áll. A látogatók nagy része most elsiet mellette, talán észre sem veszi, mert már távolról felcsillan a fény Kate Moss aranyba foglalt testén. Amennyiben Quinne az volt a célja a görög művészet remekei közt elhelyezett félmázsányi aranszoborral, hogy rámutasson a látványos pompa, a hivalkodó gazdagság hamis csillogására, akkor célt tévesztett, mivel a közönség, láthatóan, az Aranyborjúnak kijáró csodálattal adózik a drága műnek, ha viszont a népszerűséget kereste, akkor sikeres vállalkozást könyvelhet el.

² *A Statuephilia* (British Mueum, 2008. október 4 – 2009. január 25.) című időszakos kiállítás keretében, Damien Hirst, Antony Gormley, Ron Mueck, Tim Noble és Sue Webster munkáival együtt szerepel.

Szántó Ildikó

Tárgyak, melyek helyén semminek sem kellene lennie

Density of time.
Tatiana Trouvé kiállítása

• Galerie Johann König, Berlin
• 2008. május 2 – június 14.

„Proust azt írta egyszer, hogy a valóság csak egy elmében, egy tudatban alakulhat ki. Ez az én meggyőződésem is: nem szabad azt hinnünk, hogy a valóság az valami, ami megesis velünk.” (Tatiana Trouvé)¹

„A valóság sosem több, mint az ismeretlenbe vezető út kezdő szakasza, amelyen nem juthatunk messzire.” (Marcel Proust)²

Tatiana Trouvé 1968-ban született az olaszországi Cozensában, jelenleg Párizsban él. Munkái az elmúlt évben olyan rangos kiállításokon voltak láthatók, mint a Christine Macel és Daniel Birnbaum által összeállított *Airs de Paris* című tárlat,³ vagy a Robert Storr szervezte *Think with the Senses – Feel with the Mind* című kiállítás a velencei biennálén.⁴ 2008. júniusától a Marcel Duchamp⁵ díj nyerteseként önálló kiállítással mutatkozott be a párizsi Centre Pompidou-ban. Trouvé elismertségét szemlélteti az is, hogy a riportjairól híres Hans Ulrich Obrist és a 2009-es Velencei Biennále kurátorának kinevezett Daniel Birnbaum is készített már vele interjút.⁶ A berlini Johann König galéria azzal tüntette ki a művészt, hogy az ő munkáit állította ki az idei Gallery Weekendben.⁷ A rendezvény alkalmából május első hétvégéjén harmincnégy berlini galéria meghosszabbított nyitvatartással és változatos felhozattal versengett a látogatók – illetve a vásárlók – kegyeiért. Ebben a versengésben Trouvé kiállítása jól illett a Johann König által képviselt *corporate identity*-be: ipari elemekből (fekete olajfestékekkel bevont gázpalackokból, rez- illetve műanyagcsövekből) készült munkáit mintha csak az iparcsarnokból galériává alakított termekre szabták volna.

¹ „Proust hat einmal geschrieben, dass die Realität sich nur in einem Geiste, in einem Bewusstsein formt. Das ist meine Überzeugung: man darf nicht glauben, die Realität sei etwas, das uns zustoßt.„ Tatiana Trouvé mondatát idézi Jens Emil Sennewald: *Allein im Raum, Mit Tatiana Trouvé im siebeneinhalften Stockwerk*. A cikket Johann König weboldaláról idézem: <http://www.johannkoenig.de/about/introduction.html> [2008. máj. 20.]. A francia eredetit sajnos nem idézi a szöveg, ezért itt egy másodszori fordítást közlök.

² Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában, A fogoly lánya*, Jancsó Júlia fordítása, Budapest 2001, 24. o.

³ *Airs de Paris*, Centre Pompidou, Párizs, 2007. április 25 – augusztus 15.

⁴ *Think with the Senses – Feel with the Mind*. Az 52. Velencei Képzőművészeti Biennále központi kiállítása, Velence, Olaszország, 2007. június 10 – november 21.

⁵ A 2000-ben alapított Marcel Duchamp-díj a francia műgyűjtők és művészetpártolók egyesülete, az ADIAF-(Association for the International Diffusion of French Art) által kiírt díj. A díjról a <http://www.adiaf.com> weboldalon lehet tájékozódni.

⁶ *Interview by Hans Ulrich Obrist*, in: Tatiana Trouvé, Djinns, Cneai, Chatou, 2005; Tatiana Trouvé entretien par Daniel Birnbaum, in: *Airs de Paris*, MNAM, Centre Pompidou, 2007. Mindkét riport olvasható a Johann König galéria weboldalán (l. fent).

⁷ A 2008-as berlini Gallery Weekendet 2008. május 2-4. között rendezték meg. Ízelítőül három nagy galéria programja: a Jablonka Galerie-ben Nobuyoshi Araki fotográfiái voltak láthatóak, az Arndt & Partner Muntean és Rosenblum műveinek szentelt egy kiállítást, a Galerie Max Hetzlerben pedig Frank Nitsche, illetve Mona Hatoum műveit mutatták be. A nagy nevek ellenére mégis Tatiana Trouvé kiállítása nyújtotta számomra a legnagyobb élményt.

A kiállítás leglátványosabb darabja a Duchamp-díjas *Untitled (Density of Time)*⁸ című installáció. Ez a kiállítóterem egyik sarkának megkettőzésén alapul: Trouvé az eredeti falakkal párhuzamosan, tőlük kb. fél méter távolságra két új falat épített be, s így két keskeny folyosót hozott létre. Az egymásra merőleges, megközelítőleg öt méter hosszú folyosókba nem szabad belépni, csak oldalról, illetve a falakba montírozott üveglapokon keresztül lehet őket szemügyre venni. Az egyik járat elején egy óvodás gyerekekre méretezett szék látható, mely a fizika törvényeinek ellentmondva csak támlájának sarkával érinti a földet. Mögötte, a levegőben megmerevedett áramvezetékeknek tetsző fémcsővek kanyarognak egyik faltól a másikig. Első ránézésre úgy tűnik, hogy a folyosó a kábelek mögött, a galéria falán túl is folytatódik, de alaposabb megfigyelés után kiderül, hogy csak egy sarokba állított tükröt látunk, mely a folyosó másik szárnyában levő tárgyakat tükrözi. Megtévesztő látvány tárul elénk akkor is, ha az üveglapokon keresztül kémlelünk be a folyosókba. A földet érintő, kékes tónusú üveglap egy akváriumüveg optikai hatására játszik rá. A másik folyosó két egymás mögé helyezett üveglapból álló „ablaka” mindent duplán tükröz, ezért első pillantásra nehéz megállapítani, hogy a folyosón lévő tárgyakat vagy a kiállítóterembéli munkák tükröződését látjuk. A zavart tovább fokozza, hogy a folyosón elhelyezett tárgyak szerkezetükben nagyon hasonlítanak a teremben látható tárgyakra: egy vajszín alaptónusú, keretezett kollázs a fal mögött a kiállítóterem szemben levő falán függő vajszín alapú kép színvilágát ismétli, a fémcsővekből és csatlakozókból összeállított kábelek a teremben lévő objektet idézik és így tovább. A folyosó és a galéria tere közötti párbeszéd nem csak a tükröződések és hasonlóságok eredménye, hanem a falak két oldalán lévő tárgyak érintkezéséből is adódik. A beépített falra egy kilincs és két ajtósarok van szerelve, melynek értelemszerűen a fal másik oldalán is egy kilincs és két ajtósarok felel meg. A folyosón belül elhelyezett, csatlakozókkal összekapcsolt fémcsővek a falba fúrt lyukon keresztül kommunikálnak a kiállítóteremmel, ahol egy fekete, csörgő olajfestéket idéző vonalban folytatódnak. A fal külső oldalán egy bőrfűzőbe burkolt, billárddákkóra emlékeztető bot áll az öt tükröző üveglap előtt. Szemből, első ránézésre azt hihetjük, hogy az üvegnek van támasztva, de közelebb lépve feltűnik, hogy nem ér az üveghez. A bot nincs egyensúlyi állapotban, mégis mozdulatlan, akár a folyosóban látható, támlája sarkára állított szék. Az üveglap mögött két ugyanilyen bot áll ugyanígy, látszólag az üvegnek, illetve a falnak támasztva, valójában a talajhoz erősítve. A fal felé dőlő bot hegyénél egy kisülés okozta



TATIANA TROUVÉ
Cím nélkül, 2008, installáció
'Density of Time', Galerie Johann König, Berlin, 2008
Courtesy Johann König, Berlin



TATIANA TROUVÉ
Cím nélkül, 2008, installáció
'Density of Time', Galerie Johann König, Berlin, 2008
Courtesy Johann König, Berlin

8 A munka néha alcímmel, néha anélkül szerepel.

folt látható a fehér falon. Trouvé pszeudofizikájában az idő megváltozott „sűrűsége” a mozgás leállításához és az energia kisüléséhez vezet. Ezért nem dől el a szék és a három bot, ezért szilárdul meg az olajfesték és marad a levegőben a szomszédos teremben látható lendülő kötél. Valamennyi munka az energia valamilyen megnyilvánulási formáját jeleníti meg, legyen az a gázpalackok robbanásveszélyes tartalma, a kábelek és csatlakozók vezetete elektromosság vagy a füstnyomok jelölte tűz hője. Az egyik kiállított objekt – *Untitled (Cable 5)* – egy elektromos vezeték levegőbe írt vargabetűiből áll. A régimódi csatlakozókkal összekapcsolt fémcsövek abszurd látványt nyújtanak: egy rövidzárlatos áramkört látunk, melyben a képzelt kábelek (valójában fémcsövek) önmagukat tartják. A terem másik felében található fekete gázpalackok és a belőlük szétágazó rézcsövek szintén az energia áramlását juttatják eszünkbe. A csövek a galéria falaiba és plafonjába vezetnek, vagy – újabb rövidzárlatként – a gázpalackokba térnek vissza. Az egyik falon, a rézcső közelében füstnyom keretezte szellőzőnyílások díszelnek. A néző azon kapja magát, hogy a füstnyomokat a gáz robbanásának nyomaiként értelmezi. A fal mögötti láthatatlan tér a néző képzeletében lejátszódó robbanás terévé válik.

E képzeletbeli terek jelentőségét hangsúlyozza ki Trouvé, amikor műveire a *polder* metaforáját alkalmazza. A *polder* eredetileg a tengertől gáttakkal elhódított szárazföld-területek neve. A művész megfogalmazásában ez a szó „egy küzdelmek révén létrehozott, teljesen mesterséges tér gondolatát hordozza. A *polder* egy létesítmény, melynek helyén semminek sem kellene lennie”; lényege, hogy „mentális terek” kiindulópontjául szolgál a valós térben.⁹ Trouvé *poldereiben* elmosódik a határ látás és képzelet, valós és képzelt tér között. Ezt a jelenséget példázzák azok a 'csak félig jelenlennévő' objektumok, melyek tér- vagy időbeli folytatását a nézőnek kell elképzelnie. A gázpalackok, falakba és plafonba vezetők csöveikkel a láthatón túli tereket hódítanak meg: a néző valóságnak képzeletben a láthatatlan folytatást, szinte reflexszerűen kiegészíti a látható tárgyak által megkezdett történeteket a nem látható láncszemekkel. Az idő képzete pedig a látható és a nem látható láncszemek egybe fűzésének

9 „The term contains the idea of a space that has been striven for, a completely artificial space. The polder is set up where nothing ought to take place. [...] I wanted my polders to work like outgrowths, to serve as the beginnings of a mental space, like architectural grafts that are mental colonies.” Interview by Hans Ulrich Obrist, i. m.



TATIANA TROUVÉ
Cím nélkül (Gázpalackok), 2008,
installáció
'Density of Time',
Galerie Johann König,
Berlin, 2008
Courtesy Johann
König, Berlin



TATIANA TROUVÉ
Cím nélkül (Plug), 2008,
installáció
'Density of Time',
Galerie Johann König,
Berlin, 2008
Courtesy Johann
König, Berlin

eredménye. Ahhoz, hogy a magasba lendülő kötelet pillanatba fagyottként észleljük, el kell képzelnünk a lendülést megelőző és a lendülést követő momentumokat. A falra szerelt kilincs és a két falra szerelt ajtósarok egy ajtó képzetét kelti, ott, ahol valójában csak egy falat látunk. E kvázi-ajtó révén saját szemünkkel győződhetünk meg róla, hogy amit látunk, korántsem magától értetődő, hanem az értelem-tulajdonítás, és így módon az imagináció terméke.

Az észlelés és a képzelet elválaszthatatlansága Proustnál is központi téma. Az *eltűnt idő nyomában* olvasva számtalan jelenetre, illetve kommentárra bukkanhatunk, melyben a hétköznapi látás vagy hallás a képzelet éppoly termékeny terepének bizonyul, mint a szerelem vagy a művészetek élvezete.¹⁰ A mottóban idézett mondat történetesen a féltékeny szerelmes világlátásáról szól. Őt a szerelem és a féltékenység az értelmezés, és ezzel a képzeletbeli kiegészítés megszállottjává teszi. A szeretett lény ismert tettei a féltékeny szerelmes számára csupán ismeretlen, titkolt tettek értelmezésre váró jelei. A látható jelentősége abban rejlik, hogy a láthatatlanra utal. Mint ahogy Trouvé látható gázvezetékeinek érdekességét is az adja, hogy a fal mögötti láthatatlanban folytatódnak, és a falra szerelt kilincset és az ajtósarokot is az teszi különlegessé, hogy egy képzelt ajtót jelenítenek meg. Ez a képzelt ajtó Tatiana Trouvé installációját a prousti „ismeretlenlennel” köti össze.

10 Ezt szemlélteti néhány kiragadott mondat: „Mert a lélek bizonytalansága erősebb akadálya lehet a pontos látásnak, mint amilyen a szem valamilyen szervi hibája...”, i. m. 157. o.; „...mert az ismeret nem a külső dolgokból származik, amelyeket meg akarunk figyelni, hanem akaratlan érzékelésekből...”, i. m. 186. o.; „Az érzékek tanúsága maga is szellemi művelet, melyben a meggyőződés teremt meg az evidenciát...”, i. m. 214. o.

Paksi Endre Lehel interjúja Julia Gruennel, a Keith Haring Alapítvány igazgatójával*

a kezdetektől küzdünk ezzel a felfogással, úgy életében, mint halála után. Keith Haring olyan életművet hozott létre, amely egyben küldetés is volt: egyszerre példátlan és ellentmondásos. Egyfelől valóban van benne egy nagyon őszinte, közvetlen vonás – ami egyben vidám és színes is –; számtalan művét szánta gyerekeknek. Amit általában látni lehet tőle szerte a világon, az nagyon gyakran ez a típus. Ezeknek a képeknek természetesen van egy „de szép is az élet” jellegű üzenete. Ugyanannyi energiát fektetett ezekbe a munkákba is, bár nyilvánvaló volt, hogy emiatt kezdték beskatulyázni.

⊕ *Hogyan zajlott ez a Pop Shop idején? Már akkor is megvolt ez veszély, s hatással volt a termékekre is? Ki határozta meg a termékek hangvételét a művész halála után?*

⊗ *Három éve bezártuk a Pop Shopot, mert alig bírtuk fenntartani; de hogy mit reprodukáljunk továbbra is, azt én döntöttem el, egy csapattal együtt, az Alapítványból. Keith megfontolásaihoz tartottuk magunkat. Egyébként amíg Keith élt, addig sem volt rajta valami hú de nagy haszon. Inkább egy művészeti ügyként, egyfajta art projectként futtatta, mert szükségét érezte annak, hogy aki nem tud műtárgyat venni tőle, ahhoz is eljusson a művészete. A Pop Shop azért is indult el, mert az aluljáróból elkezdtek lopdosni a – hirtelen értékessé vált – képeit. Így a pólókon és egyéb termékeken találta meg azt a közvetítő felületet, amit a metró már nem tudott nyújtani. És igen, nagyon körültekintően választotta meg, mely rajzok kerülhet-*

⊕ **Paksi Endre Lehel:** *Kaján örömmel dörzsölöm kezeimet, mennyire sokkolja majd a magyar közönséget ez a kiállítás.¹ Nálunk mindenki abban a tudatban él, miszerint Keith Haring egy cuki pofa volt. Ahogy Barry Blinderman írja az 1990-es, az Illinois Egyetemen megrendezett kiállítás katalógusában: „Anyone who characterizes Haring’s work as ‘have a nice day’ or ‘Peter Max of the ‘80s’ can get out right here.” (Körülbelül: „Bárki, aki Haring életművét Mosolyországból jöttek tekintik, máris elfelejhet.) E kiállítás végre leszámol ezzel a bugyuta képpel. Mit tud tenni az Alapítvány ennek érdekében?*

⊗ **Julia Gruen:** *Én is örülök, igazán. Boldoggá tesz, hogy téged is sokkolt Haring művészete, s hiszel abban, hogy a többieket is sokkolni fogja. Azért örülök ennek, mert*

¹ *Keith Haring.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. augusztus 15 – november 16. A kiállítás rendezője: Szipócs Krisztina

* Julia Gruen 1984-től dolgozott a művésszel, és 1990-ben, halála után vette át a Keith Haring Alapítvány igazgatását. Az Alapítvány képviselőjeként ő felel a művész teljes életművéért: a kiállításokért, a publikációkért, a licenc és oktatási ügyekért. Gyakran publikál Keith Haring művészetével kapcsolatban, továbbá együttműködik számos AIDS ellenes és gyermekeket segítő szervezettel.

KEITH HARING. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008 © Fotó: Rosta József



nek rá az egyes darabokra. Alapvető szempontja volt, hogy az adott hordozóra mi illik. Az életműve nagyon sokoldalú: vannak barátságos képek, de vannak erotikusak, vagy felkavaróak és erőszakkal teliek is. Tudatosan kerülte az utóbbiakat a sokszorosítás során: kitűzők és sapkák péniszekkel, szexszel, 666-tal? Ezek az apokaliptikus víziók, amikről te beszélsz, a többi rajzzal egyidőben készültek, ám ezekkel a világot értelmezte saját maga számára.

⊕ *Épp a reflexióra szeretnék rákérdezni. Ugyanebben a katalógusban, az előszóban Blinderman leszögezi: Keith varázsló volt. Nekem úgy tűnik, inkább nagymértékben ábrázolta a varázslatot, azt, ahogyan az működik. Ugyanakkor kétem, hogy ezek a dinamisz-vonalak, amik például a repülő csészealjából bocsáttatnak ki, pozitív energiát ábrázolnának. Egyáltalán, amellet, hogy ábrázolta a varázst, varázsolt-e ő maga?*

⊗ *Értem, mire gondolsz. Valóban, ezeket a sugárzó vonalakat (radiating lines) olvashatod negatív erőként is, bár a képregényből erednek és mozgást ábrázolnak.*

⊕ *Eredetileg a vallásos képekből erednek, ereklyék dűnamiszát, hatóerejét fejezik ki vele.*

⊗ *Ezek tett-vonalak ('action lines'). Az ő magyarázata szerint az energia átviteléről, az energiátranzszferről szólnak. Emberről tárgyra, emberre, állatra, lényre, és vissza – tehát egyben az átalakulás, az átalakuló energia jelenik meg ebben a motívumban. Amúgy Keith-t szakadatlanul faggatták: ez mit jelent, az mit jelent, az emberek már csak ilyenek. Ám nincs titkos rejtjelezés művészetében, minden teljesen direkt. Az életet teljesen pozitív dolognak fogta föl, egyáltalán, nem ismertem még egy ilyen optimista embert, mint ő. Amivel baja volt, az inkább a technológia beavatkozása az életbe.*

⊕ *Például hitt a közeli barátja, Timothy Leary szövegeiben prófétált humanista forradalomban?*

⊗ *Igen.*

⊕ *Térjünk vissza az operatív varázslásra. Haring pályája elején Brion Gysin szóvarázslását művelte, a vezércikkek szavaiból készült kollázsaiában. Gysin szerint ha a világon változtatnál, változtass a szavakon! Ezt a tudatos változtatni akarást vitte-e tovább, egyáltalán, emlékszel-e arra, mivel volt oly elégedetlen, min akart változtatni?*

KEITH HARING

Dühös próféták, 1988, akril, vászonponyva, 305 × 457 cm ■ Macho Camacho portréja, 1985, akril- és zománccfesték, vászon 304,8 × 304,8 cm © Fotó: Rosta József

⊗ *Én csak 1984-ben ismerkedtem meg vele, azok a szó-újrarendező kollázsok pedig 1979 tájékán készültek. Számára mindig fontos maradt ez a mű, de addigra már teljesen elmozdult a vizualitás irányába, és inkább az ábrázolás volt a célja a beavatkozás helyett: ahelyett, hogy új gondolatokat, üzeneteket gyártson. Keith egyébként elégedetlen volt a világ állapotával, s azzal, amerre tart: tömegmédiá, tömegvallás, rasszizmus, drogfüggőség, gyűlölet és intolerancia, erőszak. Persze, a beavatkozás működött továbbra is, de azon a szinten, hogy a művészet a mindennapi élet részeként jelenjen meg. Azon volt, hogy a művészet eljusson a közönséghez, hiszen művészetének ereje a közönséggel való párbeszédben teljesedett ki. Az aluljárós rajzok is úgy működtek mint egy-egy performansz, úgy, mint egy-egy beavatkozás a valódi életbe.*

⊕ *Volt-e saját identitása?*

⊗ *Keith identitása azonos a műveivel. Teljesen összefonódott a munkájával. Olyan ember volt, aki nem ismerte a dologtalan élet értelmét. Még ha épp bulizott is, vagy épp gondolkodott, a figyelme révén egyben dolgozott is. Bármi, amiben épp volt, nyersanyag volt a számára. Olyan volt, mint a szivacs.*

⊕ *Azaz a személyes identitása nem volt lényeges?*

⊗ *Nem igazán, noha emberként is rendkívül karizmatikus volt. Fiatalon halt meg, de még*



annál is fiatalabb volt, az állandó figyelmével, a világra való rácsodálkozásaival. Viszont most eszembe jutott, hogy egy interjújában ő maga állította: a művészet a varázslaton keresztül él, s úgy határozta meg magát, mint egy közvetítőt, akin keresztül folyik a művészet.

✦ *Milyen érdekes – amikor Keith éppen az aluljárót rajzolta tele, Budapesten a Vető-Zuzu páros egy ugyanilyen, physis típusú alkotómunkában merült el. A velük készített interjúmban Vető csösként, csőpostásként határozta meg magukat.*

✦ Ez már szinte tudattalan folyamat.

✦ *Hogyan változott ez az anti-identitás a pozitív HIV-teszt hatására?*

✦ Ez nehéz kérdés. Ha úgy vesszük, hogy a művész Keith Haringtól elválasztott Keith Haring mint személy nem létezett – nem mintha nem lett volna nagyon is társasági ember –, az akkori kezelési lehetőségek alapján mégis egy halálos ítéletet kapott. Akkoriban már számtalan ember haldoklását néztük végig; körülbelül hat éve zajlott már ez, különféle neveken, elhallgatva, hihetetlenül stigmatizáltan az akkori totál melegellenes amerikai szociálpolitikai közegben. Neki ez olyan volt, mint valami háború. Hiszen mi másnak nevezhető az, amikor barátok, szeretők, azaz fiatalok halnak meg a szemünk láttára? Keith évekkal előre tudta, hogy ez a sors jut neki is, az életvitelének köszönhetően. Ezen ugyan változtatott, de hiába, ott volt a teszt eredménye, s emiatt a pusztulás ráül a tudatra, vége a világnak, kész. Már semmi jó sem történhet.

✦ *Mégis, mit tett, hogyan osztotta be hátralévő életét?*

✦ Csatlakozott az *Act Up* mozgalomhoz (*AIDS Coalition to Unleash Power*), akik az első ki-mondottan harcos szervezet volt, előbb New Yorkban, majd további városokban is létrejöttek csoportjaik. Keith rengeteg támogatást szerzett, adott a rajzaiból, hogy rátegyék az anyagaikra, aukciókra adott be műveket. Tette ezt nemcsak az *Act Up*, hanem számos más szervezet javára is. A *Pop Shop*ba is bekerült az AIDS-ellenes, biztonságos szexet propagáló tematika, annak a politikai állásfoglalás-sorozatnak folytatásaként, melynek része volt az apartheidre irányuló figyelemkeltés is.

A vírust képként is megalkotta: a *Devil Sperm* (*Ördög sperma*) ugyanolyan, mint a sima egysejtű ostoros, azzal a különbséggel, hogy szarvakat hord. Ezek 1989-től nagyon megsűrűsödnek a képeken. De nemcsak ezek, hanem velük együtt óvszerek, szörnyek is megjelennek, hiszen nem más történt, minthogy a szex démonizálódott. Ugyan a veszélyeztetettek kiterjedt köre az intravénás droghasználókra vagy afrikaiakra is, mégis Keith számára a legégetőbb kérdés az volt, hogy valahogyan leválassza a homoszexualitásról a vírus problémáját.



KEITH HARING
Cím nélkül, 1983, tus, papír, 97,8 x 127 cm
© Estate of Keith Haring, New York



KEITH HARING
Cím nélkül, 1989
akril- és zománcfesték, vászon, 182,9 x 182,9 cm
© Estate of Keith Haring, New York

Vékony Dália

FROM STREET TO STUDIO – Az utcától a műteremig

• Art Factory Stúdió, Budapest
• 2008. szeptember 28 – október 28.

Az Art Factory legújabb kiállításához az inspirációt KEITH HARING budapesti kiállítása¹ adta. A graffiti és a street art Haring és BASQUIAT óta nemzetközi tekintetben nem számít képzőművészeti különlegességnek, az Art Factory munkatársaiként² azonban arra voltunk kíváncsiak, vajon hogy állnak a fiatal magyar képzőművészek ezekkel az irányzatokkal. A kiállításon szereplő művészek³ egy része valaha utcai graffitist voltak, aztán felvették őket az Ipar- vagy a Képzőművészeti Egyetemre. Másrészt olyan képzőművészekről van szó, akik csupán vonzódnak az utcai művészetek, a public art projektek, a képregény, a rajzfilm és a média világához. A dolog érdekessége, hogy az előbbi csapat továbbra is erősen képviseli az utca kultúráját: ismerik a graffitist „kemény magot”, maguk is hagytak nyomot a falakon annak idején, továbbá ugyanazt a zenét hallgatják, hasonlóan öltözködnek, sőt, még a beszédstílusuk is hasonló. A másik érdekesség, amivel szembesülni voltunk kénytelenek, hogy bár hivatásos művészekről van szó, sokan közülük mégis azonosulnak a graffiti-világ aszociális avagy antiszociális világnézetével, így komoly

1 Keith Haring. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. augusztus 15 – november 16.

2 Dianne C. Brown és e sorok szerzője

3 Babos Bertalan Zsili, Kovács Budha Tamás, Tábori András, Pintér Gábor, Máriás István, Oliver Artur, Bodoni Zsolt, Bukta Ildikó, Maróti-Bódy Dénes, 1000 %: Stark Attila–Orosz Richárd, Szabó Balázs, Fűredi Tamás

Graffiti kiállítás, Art Factory, 2008, megnyitó



kihívást jelentett számunkra, hogy ezt a társadalomkritikus hozzáállást úgy mutassuk meg, hogy az ne menjen a kiállítás rovására.

Az Art Factory Stúdió valaha fa-alkatrész gyár volt. A hely szelleme, a régi gyárpépület, a 400 m²-es kiállítóteret alkalmas terepnek bizonyult az anyag bemutatására. A művészek azonban nehezményezték, hogy nem lehet a falakra festeni, illetve nem alakíthatják át a kiállítóteret saját vizuális kultúrájuk szerint. A művészek nemcsak művészeti kifejezőeszközként, hanem a fogyasztói társadalom kritikájaként is élni szerettek volna a tér átalakításával, a galéria falára festett alkotást ugyanis nem lehet eladni – viszont igen nagy költséggel jár utána visszaállítani az eredeti állapotokat. Ez az „el nem adhatóság” szolgált volna inspirációs forrásként azon művészek számára a csapatból, akik kritikusan szemlélik a műkereskedelmi piacot.

Mivel a tér maradandó átalakítására nem volt mód, néhány művész úgy döntött, hogy a graffiti legújabb vonalát vásznon, illetve molinókon mutatja be. KOVÁCS BUDHA TAMÁS és TÁBORI ANDRÁS ebben követték a mester, Keith Haring nyomdokait. A kültérre került óriási mű Budha Tomi kézjegyét hirdeti, Tábori András pedig az amerikai egészségkultúrát figurázta ki főtt tojást reklámozó molinójával, mely a 'junk art' stílusához híven egy gyors, igénytelen, művészeti technikai tudást nem igénylő alkotói folyamat eredménye. Ugyanezt az irányt képviseli a közös mű is, melyet a fent említett két művész, illetve PINTÉR GÁBOR festettek. Az óriási vászon, mely egy tizenöt perces performansz-szerű alkotói aktus során született meg, a térbe belógatva fogadta a nézőt, és ugyanaz az igénytelenség jellemezte, ami állítólag a legújabb graffitist irányzatokat is. (Ez az elmondások szerint arról szól, hogy gyakorlott graffitiművészek úgy „graffitiznek”, mintha nem is tudnának rajzolni; ha kihagy a festék, az sem baj: feldobnak gyorsan valamit a falra, és utána futás, mert jönnek a rendőrök.) Pintér Gábor szatírjával csúcsondott ki ez a junk art részleg: a fa figura kabátját nyitogatva tárta fel rejtett, pornográf vágyait, a figura közepére ragasztott pornómagazimból kölcsönzött fotón két, leszbikus jelenetbe keveredett nő mutogatta bájait.

Miután a néző kikeveredett ebből a kétes értékű junk art világból, a street art különböző megjelenési formáit feltérképező művekhez jutott. MÁRIÁS ISTVÁN *Piroskája* a betondzsungelben öntözi a fekete gombákat, feje fölött Sztálinként ordít a farkas szobra, a vörös nap pedig szürke fényvel világítja be a tájat, mely minden természetességtől mentes, igazi betondzsungel. OROSZ RICHÁRD az 1000 % csapat tagjaként olyan szofisztikált, érett alkotásokat mutatott

be, melyek talán a legjobban jellemzik a street art stenciles és fújt technikai világát. Ugyanakkor Orosz nyers kritikát gyakorolt a médiavilág, a hollywoodi filmek egyszerű és szentimentális életfelfogása felett, de képei a globalizációról, az én eltűnéséről is beszélnek az információ és a média világában.

OLIVER ARTUR a graffitiben már-már klasszikusnak mondható figurákat és fejeket ábrázol: kutyákat és nyitott koponyájú majmokat, melyek saját munkáiban ismétlődő motívumok. Mindez jellemző a street art-ra: sokszorosított mátrixokkal, tagekkel, egy-egy, graffitire jellemző motívummal rendszeresen találkozunk az utcán. Kovács Budha Tamás sajátos, figurális szimbólumrendszerrel gondolkodtatta el a nézőt; diplomamunkája a művészek, műgyűjtők és kurátorok harcáról szól. Vonalvezetése, szimbolikus figurái, háromszemű szörnyei vizuális világukban játékos, narratív jelentésükben kritikus hozzáállást képviseltek.

BABOS BERTALAN ZSILI világa a képregényből és rajzfilmből táplálkozik, a kiállításon található négy méteres vásznan mentő- és rendőrautókból épített bábeli tornyon Isten vakarta a fejét. Babos vásznainak túltelített narrációját oldották STARK ATTILA helyben készített festményei, melyek a – már jellemzővé vált – „starkos” ecsetkezeléssel mutatták be az 1000 % alkotói csapatot, a tőlük oly idegen öltönyben és nyakendőben. Groteszk zenészfigurái láttán nem tudhattuk, szörnyek vagy emberek mulatnak-e – mintha Stark szerint ez mindegy lenne. BODONI ZSOLT azt a vonalat követi, mely a festőiség, illetve az akadémiai művészet felé vezet - feltételezve, hogy van még ilyen. Bodoni régi munkáit mutatta be ezen a kiállításon, olyan acéllemezeket, melyeket Francis Bacon és a mangakultúra egyaránt inspirált. A vonalak közül ordító, táncoló, dinamikus emberalakok rajzolódnak ki, teret nyitva a főfal utolsó állomásának, FÜREDI TAMÁS klasszikus akt-rajzainak.

Természetesen felmerül a kérdés, hogy ezeknek a tanulmányoknak mi közük az utca művészetéhez? Természetesen semmi. Mégis ez lett a kiállítás csúcspontja, így jutottunk el az óriás színes molinóktól, a street-art különböző irányzataitól – „az utcától” – a letisztult, klasszikus akthoz, a „a műteremhez”. Füredi érzékeny, szénrel készített munkái a kiállítás kontextusában az ember klasszikus ábrázolását képviselik, melyben nincs társadalomkritika, nincs – már-már a káosz és zavar felé tendáló – összetettség, csak a puszta forma, a maga egyszerűségében és szépségében.

Az eredeti falak helyett kárpótlásként a szervezők egy olyan ideiglenes falat konstruáltak, amit az építészeti szerkezetnek, a városnak, illetve az építészet által generált tevékenységnek szenteltek. SZABÓ BALÁZS képei különböző házakat, intézményeket mutatnak be, amelyekben képre-



Graffiti kiállítás, Art Factory, 2008, részletek

gény-, illetve gyermekrajz-szerű ábrázolással zajlanak az események. Füredi Tamás impressziói a dél-olaszországi városokról szintén a városképhez nyúlnak vissza, végül Tábori András stenciles, kitakart technikával készült, mértani pontossággal tervezett, házakat ábrázoló szimbolista képei következtek.

A kiállítást БУКТА ИЛДИКÓ dokumentumfilmjei zárták, melyek egyike egy virtuális tárlatvezetés Keith Haring budapesti kiállításán, a másik pedig egy dokumentumfilm az utcán, illetve romos bérházakban létrejött graffitikről. A kiállítás így egyszerre adózik Haring emlékének, ugyanakkor tudatosítja azt is, hogy az irányzat az utcáról indult el. A két világ – az utca és a műterem – olyan szimbiózisba került ezen a kiállításon, ahol a graffiti kemény és küzdelmes világa egyfajta védelmet élvezhetett. Ugyanakkor a művészek szakmai tudásának különbségei rávilágítottak a graffiti impulzív, sok esetben destruktív aspektusára is.

Tatai Erzsébet

A szobrászat történelmi ideje^{*}Szabó Ádám: *A Kis Varsó átveszi a Munkácsy-díjat*

A Kis Varsó átveszi a Munkácsy-díjat SZABÓ ÁDÁM *Svédasztal* című kiállításán¹ szerepelt, amelyen tényleg jóformán minden megtalálható volt, mi szem-szájnak ingere, legalábbis mindannak a javából, ami a művész 2003 óta készített munkáiból ismerhető.² A művek, a lehetséges értelmezési szempontok közül és Szabó Ádám intenciójának megfelelően az idő választva vezérfonalul, az idő múlásának érzékel(tet)ésével, valamint a természeti idő illúziójának megteremtésén és játékba hozásán keresztül az idő metafizikájával foglalkoznak. Ebben a keretben a szocreál művészetet idéző *A Kis Varsó...* dombormű váratlan fordulatot mutat, bár értelmezhető úgy is, hogy Szabó ezúttal az idő egy újabb – történelmi – dimenzióját vetette vizsgálat alá. Itt azonban nem annyira az idő, mint inkább két időszak művészete közötti párbeszéd lehetősége a főszereplő.

A dombormű több csatornán keresztül reflektál a szocreál művészetre, miközben konfrontációja a mai szcénával szintén számos értelmezési lehetőséget generál. Bármi legyen is a művész szándéka, a mű elsősorban nem az eddigi életpályán belüli újdonsága okán meglepő, hanem amiatt, hogy milyen sokrétű gondolati játékot képes életre kelteni. Szabó két különböző művészi hozzáállást másol egymásra: az autonóm és a megrendelést teljesítő művészt.³ A dombormű szocreállal való tagadhatatlan kapcsolata csiklandozóan szellemes. Az ezáltal kiváltott asszociációkon mosolygunk, és így persze maga a szocreál válik nevetség tárgyává. Azért tudunk mosolyogni ezen a stíluson, mert már történelmi távolságba került, s ez a távolság nem mérhető csak egyszerűen az eltelt idő mennyiségével. Ugyanakkor épp ez a távolság engedi meg a róla való – túlzott elfogultságoktól mentes – gondolkodást. Noha aktuális, alig foglalkozunk vele⁴, bár ugyanakkor a szűkebb értelemben vett szocreál ismeretlensége, feltáratlansága is meghúzódhat⁵ újdonsült

„divatja” mögött – úgy tűnik, a retro hullámai elérték az ötvenes éveket.

A Kis Varsó átveszi a Munkácsy-díjat YTONG elemekből épített 2 méter magas falba, kontúrjaiban vájt, stilizált izokefáliás dombormű; azt „a pillanatot ábrázolja...”, amikor Gálik András Hiller István miniszterrel (2008 tavaszán) kezét fog, s az oklevelet kezében tartó Havas Bálint már elégedetten és „bizakodóan tekint a jövőbe” (kifelé). (A tevékenyek profilba fordításával, valamint a nyugodt ember – modernizált – frontális beállításával a cselekvés idejét is nagy biztonsággal tudja Szabó megjeleníteni.) Bár az arcok karakteresek, az egy vonalra állított archaizáló, zömök alakok a sematikus szocialista realizmust idézik.

Talán azért olyan vicces és egyben komolyan vehető Szabó Ádám műve, mert úgy állítja be a mai témát, mintha az egy, az ötvenes években aktuális esemény lenne (ld. Sztálin elvtárs a gyárba látogat). Ironizálva teljesíti a – tágabb értelemben vett – szocreál követelményét: „a tartalomhoz megtalálta a legmegfelelőbb formát”. És mi több: az aktuális téma formába öntéséhez megtalálta a megfelelő modern anyagot is: YTONG-domborművet készíteni nem csak azért jó, mert viszonylag könnyű faragni (nyári táborok és gyerekzakkörök kedvelt anyaga), hanem azért is, mert további jelentéseket generál. Mint építőanyag korszerű (nem vagyunk már az 50-es években)⁶, könnyű (habkőnek is nevezik), aránylag olcsó, sokak számára elérhető. Szürke színe, durva felülete semlegességre és nyersségre utal; közönséges és hétköznapi (az építőmunkások napi gyakorlatából ismert) volta ipari jellegűvé teszi a domborművet. Ez pedig épp ellentmond az ünnepélyes narratív képnek. Míg a formai megoldás az 50-es évek legsematikusabb átlagtermését hozza (hiába az arcok finomabb kidolgozása, a szobor ettől csak „eklektikusá”, válik és kimondottan ügyetlenül hat), addig a téma, bár általánosságban rímelt az 50-es évekre, annál mégis sokkal kimódoltabb. Nem csupán arról van szó, hogy Szabó, mint egy stréber diák, túlteljesíti a szocreál elvárásait (a munkás és paraszt mellett a „szocializmust építő” értelmiségi és művész ugyancsak bevett ikonográfiai toposz volt, még ha kevesebb is volt belőlük), hanem mintegy tovább is fejleszti a választott ábrázolási típust. A Munkácsy-díjat épp 1950-ben alapították, ám pont ilyen típusú kulturális vagy művészet díjátadás ábrázolása nemigen ismert, míg a kézfogás pátoszformu-

1 Szabó Ádám: *Svédasztal / Smorgasbord*. In: Ina Galéria, Budapest, 2008. június 26 – augusztus 1. megnyitotta: AKNai Katalin.

2 Erdősi Anikó: *Hol a Hullám? Szabó Ádám „Százaz tónak nedves partján” című kiállítása*. <http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=261>; *Bővebben Százados László: Videó/szobrászat. Szabó Ádám, Balikó Emese, Juhász András kiállításáról*. Balkon, 2005/2.; Hornyik Sándor: *Nedves anyag. Mechanikus paradicsom. Albert Ádám és Szabó Ádám kiállítása*. Balkon, 2007/9.

3 Egyfajta alkalmazott művészet stílusában készít autonóm művet, rajta autonóm művészek portréival; de a mű mérete is egykori murális dekorációkat idéz.

4 Legfrissebb kivételként említendő a debreceni MODEM-ben nemrég nyílt kiállítás: *Szocreál – Festészet a Rákosi-korban*. 2008. július 10 – november 7.

5 A ma forgalomban levő, összefoglaló magyar kézikönyvek rendre kihagyják, ha újabban szó is esik róla (Pl. Szücs György szócikke a *Kortárs Magyar Művészeti Lexikonban* /főszerk.: Fitz Péter, Enciklopédia Kiadó, Bp., 1999–2001/, valamint a korszakot tárgyaló fejezete *Magyar Művészet a 20. században* című egyetemi tankönyvben (Corvina, Bp., 1999, 135–141.), vagy Kovács Péter tanulmánya *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet című tanulmánykötetben* (Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002, 154–169.), képeket alig közölnek. Vakfolt, szégyenfolt, úgy tűnik, mintha soha sem lett volna szocreál. Mint „nem művészi” van számúzve – történelmietlenül, már a rendszerváltás előtt kiadott könyvekből is, egyszersmind tanúsítva a művészettörténetek csendes ellenállását. (Nem véletlen kivétel: az Aradi Nóra szerkesztette, 1983-ban megjelent művészettörténeti kézikönyv idevonatkozó kötetében 3 szocreál szobormű reprodukciója szerepel.) Képeket ma nem látni (a Magyar Nemzeti Galériában is csak néhányat), hacsak nem megyünk el a szoborparkba, és városi zarándokutakra, hisz nincsenek elrejtve a falakon megmaradt művek.

* Szabó Ádám DLA dolgozat-címének allúziója

6 Jóllehet 1929-ben alapították, a cég Magyarországon 1991-ben jelent meg.

lája⁷ annál inkább – akár antik mintaképekig visszamenően, majd az egyre szaporodó fotókról, film-, és TV-híradókból. A *Kis Varsó...* miközben igen rafináltan kigondolt mű, úgy tesz mintha népszerű és ismert, nagyon „egyszerű” formái révén közérthető, a tömegekhez közelálló lenne. Mindazt felsorakoztatja, ami a demagóg korszakokban a propaganda, máskor pedig, például a pop art esetében, az ironizálás vizuális eszköze, alapanyaga.

Az igazi csattanó azonban mégis az, hogy a mű centrumában a Kis Varsó áll, mintha a szocreál stílusban előadott jelenet a Kis Varsón –, aki nyilván partner volt ebben a műben –, de legalábbis az ő kontójára gúnyolódna. Ám a téma maga is pikáns. Ismerve valamelyest a Kis Varsó

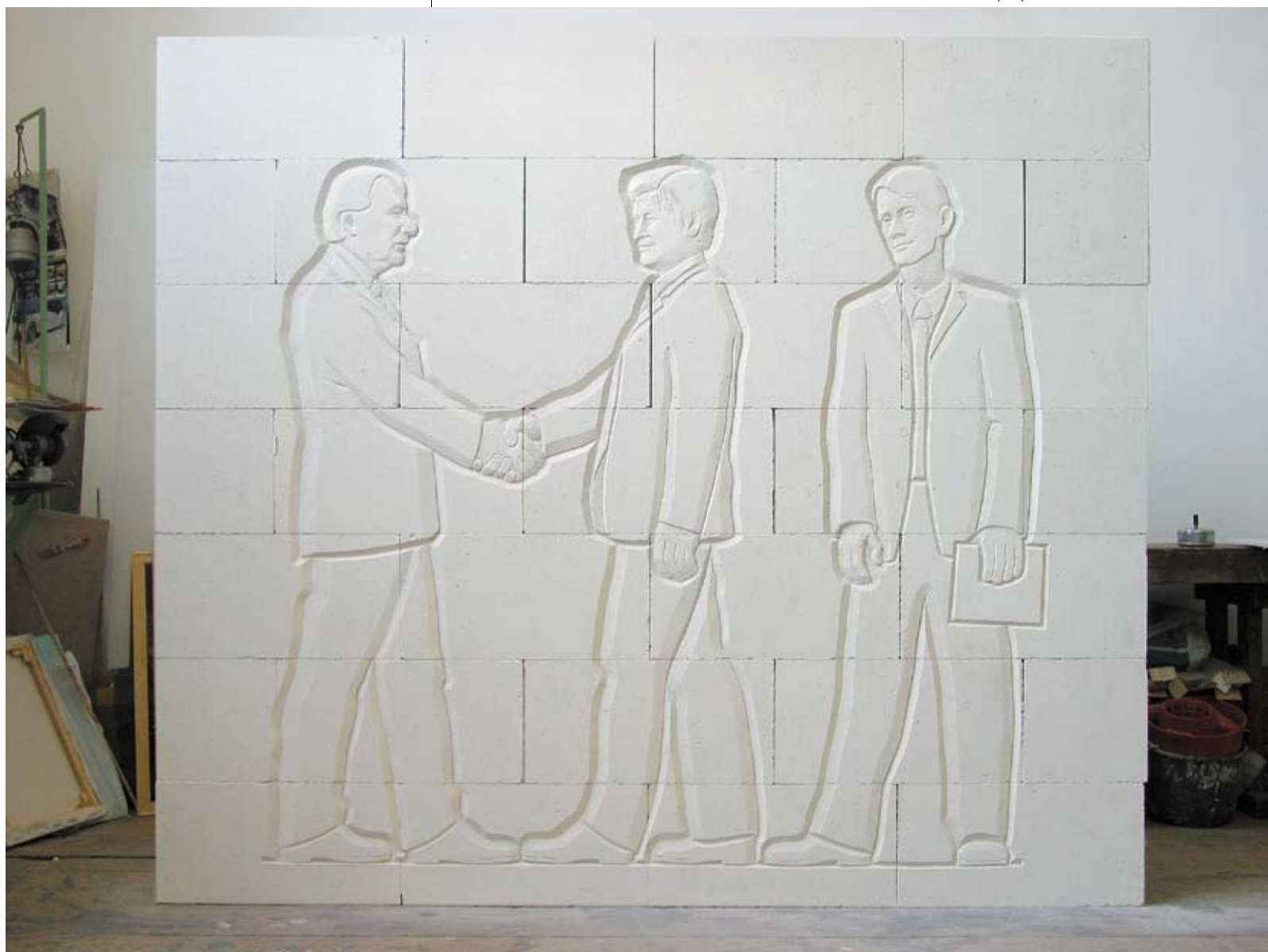
7 Köszönöm Szücs Györgynek, hogy felhívta figyelmem Pár Bertalan, Scholz Erik, Ujvári Lajos: „*Urak országából dolgozók hazája*”. Rákosi Kossuth-díjasokkal beszélget (1951, MNG) című festményére és Kisfaludi Strobl Zsigmond: *Magyar-szovjet barátság emlékművére* (1956, Szoborpark, Bp.). Az első központi motívuma Rákosi kézfogása, a második pedig a kézfogás pátoszformulájához kínál – mint szobor, közvetlen szocreál – analógiát.

tevékenységét és a magyar kultúrpolitikát, igen meglepő, vagy legalábbis véletlen, ha nem inkább abszurd, de mindenképpen kissé gelleres, hogy a Kis Varsó állami díjat kapott. Ha tudnák, mivel foglalkozik a Kis Varsó, ha fontosnak tartanák a képzőművészetet, nem valószínű, hogy a Kis Varsót díjazták volna, így azonban elég mulatságos, hogy a szocialista miniszter a Szántó Kovács János szobor (1965) körüli „botrány” kiváltóit jutalmazza.

A ma provokatív stílus mintha épp a provokatív fenegyerekeket kezdené ki. Ám Kis Varsóék nem fenegyerekek, hanem pont olyan művészek, akik – akárcsak ezúttal Szabó – a művészet történetét aktualizálják – úgy a Nefertiti, mint a Szántó Kovács projektjükben⁸. Aktualizálásuk megannyiszor felforgató, de nem destruktív. Szabó Ádám is hasonló módon kezdeményez párbeszédet kulturális múltunkkal: dekonstruálja a gondolkodásunkat akadályozó beidegződéseinket. Ezzel elevenné teszi – ránk maradt, időnként negligált, vagy éppen eltemetett – örökségünk egy fontos részét, ami segítve a megértést és megismerést, képes a történelmet a jelen részévé formálni. Hiszen csak annyit ér a múlt, amennyire jelenünket képes alakítani, ezt pedig az határozza meg mennyire működünk együtt vele, mennyit tudunk belőle a felszínre hozni, hogy azután feldolgozzuk és értelmezzük.

8 Edit András: *Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art*. In: *Art After Conceptual Art*, ed. Alexander Alberro, Sabeth Buchnan, 2006. Cambridge, MA – Vienna, MIT Press/Generali Foundation.

SZABÓ ÁDÁM
A Kis Varsó átveszi a Munkácsy-díjat, 2008, 210 × 240 × 20 cm, YTONG fal



Marczinka Csaba

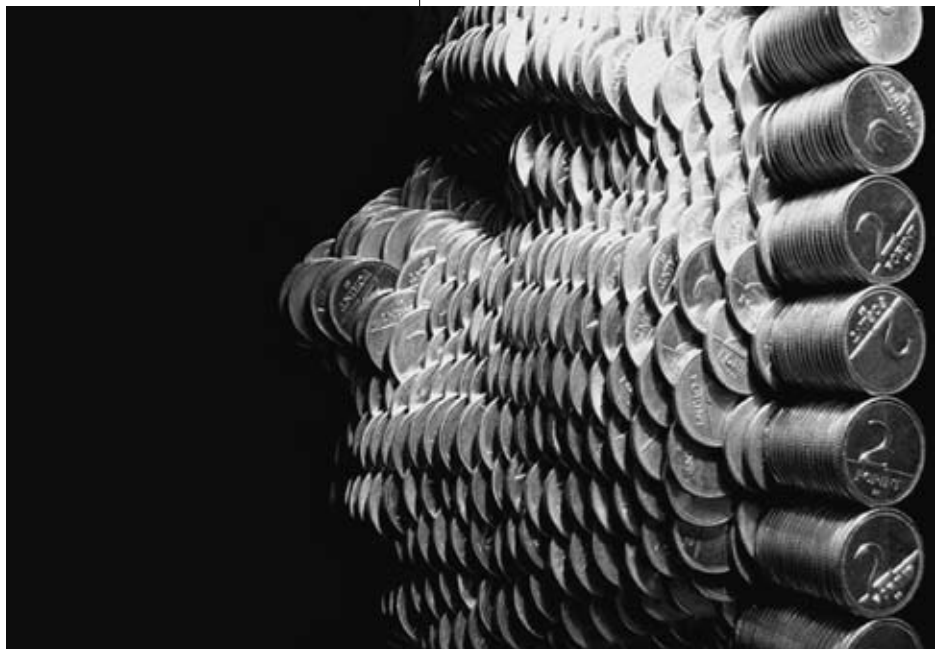
Lebegő monumentumok és maszkreliefek

Komlovszky-Szvet Tamás szobrairól

KOMLOVSZKY-SZVET TAMÁS fiatal – alig 26 éves – szobrász, több egyéni (pl. Parthenon-fríz terem, MKE, Epreskert*) és csoportos kiállítással (legutóbb Bécsben és Maastrichtben) a háta mögött.

Már a 2006-os Parthenon-fríz teremben tartott kiállításán feltűnt kísérletező kedve, mely újszerűnek ható, de legalábbis szokatlan alkotói technikákkal párosult. Egyik legfontosabb alkotói projektje Vilt Tibor a hetvenes évek elején tervezett lebegő szoborkompozíciójának megvalósítása volt. Az elektromágnes segítségével levegőben tartott „lebegőszobrot” Vilt megtervezte, de a megvalósítására már különböző okok miatt nem került sor. Komlovszky-Szvet a mester tervei és hátrahagyott írásai alapján sikerrel rekonstruálta a kompozíciót, majd később újabb, hasonló típusú szobrokat is készített. Az elektromágneses lebegőszobor-installációk tervei és megvalósításuk azonban csak az egyik vonulata művészeti kísérleteinek. Formai-tematikai kutatásainak másik fő csoportja a pénzérmékből és gyufákból összeszegelt groteszk hangulatú reliefek együttese (*Kritika-sorozat*, 2006). E sajátos műsorozat – némileg a lebegőszobrok ellenpontjaként – épp egyértelműnek tűnő megfoghatóságával és hétköznapi anyagságával ironizál a jelenlegi művészeti állapotokon és az anyagi létbe süppedt világon. A *Kritika I.-II.* mellett e sorozathoz kapcsolódik a *Nyugalom* című szobor is, egy vörös és zöld gyufákból kirakott maszk, amely – címével ellentétben – épp, hogy fokozódó veszélyérzetet sugall. A pénzérmékből és gyufákból kibontakozó különös, maszkyszerű (ál)arcok groteszk és ironikus hatást keltenek, mintegy a „biztonságos világ” ábrándját parodizálva. Amíg a köznapok anyagai (forgalomból kivont pénzérmék, régi gyufák) felhasználása a profanizáló jelleget erősíti, addig a lebegőszobrok mintha a valóságon túli dimenziók felé tartanának, „ellebegnének” a mindennapok szűkös keretei közül.

KOMLOVSZKY-SZVET TAMÁS
Kritika I.-II., 2006



Úgy tűnik, hogy mindkét irány a hagyományos szobrászati/művészeti keretek határainak kitérítése felé tett kísérlet. S mindez nem csupán a munkák megformálásának technikájában, hanem tematikájukban és struktúráikban is tükröződik. Egyik jellegzetes példája ennek a *Flow* (áramlat, folyam) című lebegőszobor. Ez az alkotás az emberi agy anatómiailag pontos és ugyanakkor szimbolikus ábrázolása egyszerre: az egyik legfontosabb testrész valóság-hű megörökítése és egyben utalás is arra, hogy mi mindennek a szimbóluma. Komlovszky-Szvet nem véletlenül épp ezt a művét választotta ki kiállítási darabnak a KOGART Galéria fiatal nemzedéket bemutató reprezentatív kiállítására.** A lebegő agy így közvetve a korszellem („Zeitgeist”) és a „levegőben áramló” eszmék jelképévé válik, melyeket működése során befogad.

Hasonló elven működnek a *Lebegés a szobrászatban* és a *Hommage à Vilt Tibor* (2006) című szobrok is. Az egyiknél a gömb (bolygó?), a másik esetében pedig a lebegő fejet formázó tömb „tölti fel” szimbolikus „energiákkal” az installációt: az előbbinél a Földre emlékeztető műbolygó egyszerre jelképezi az élet kibontakozásának és ugyanakkor pusztulásának lehetőségét, az utóbbinál pedig a portréfejre emlékeztető tömb lebeg(tet)ése a hagyományos szobrászatot helyezi új kontextusba. Ezek az egyedi karakterű installációs szobrok sok tekintetben új módon értelmezik az avantgárd és klasszikus hagyomány viszonyát is. Talán leginkább Vilt Tibor és Haraszty István egyes kompozícióihoz hasonlóak abban, hogy úgy kínálnak fel egy többvariációjú jelentésréteget, hogy közben el is „játszanak” ezekkel a variációs lehetőségekkel: mintegy „rákérdeznek” a verziókra.

Ezt teszi ironikusan és erotikusan asszociatív módon *A súlytalanság okozta stressz szexuális túlfűtöttséget okoz!* (2005) című lebegő szobor is,

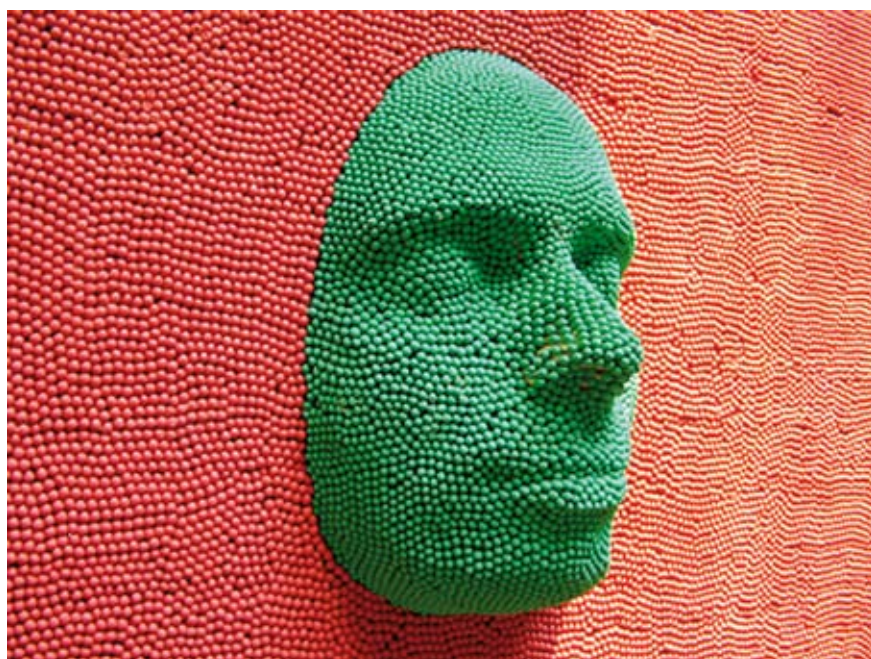
mely egy – a kísérleti bolhák csillagközi térben való gyors szaporodására vonatkozó – NASA-jelentés mondatát hordozza címében. Egy nagyobb és egy kisebb összekapcsolódó gömb lebeg egy tükör előtt, mely megkettőzi a látványt. A kompozíció egyrészt azt sugallja azt, hogy egy nagyobb gömbből „kibújó” kisebb gömböt látunk, másfelől pedig – különösen a tükrös kettőzésel – felidézi a női mell látványát. Itt is egyfajta filozofikus „játék” érhető tetten a termékenység és a vágy szimbólumaival.

Komlowszky-Szvet elképzeléseire – már egész a kezdetektől – erős befolyással volt az olasz és amerikai konceptuális művészet (különösen az installációk). E hatásokat ötvözte az itthoni mesterek munkáiból, valamint a tanulmányaiból leszűrt tudással. Ehhez társult a maastrichti művészeti akadémián töltött egy év és az ottani tapasztalatok hatása. Mindezeket a különféle orientációkat azután sikeresen integrálta, majd művészi koncepciója szolgálatába állította.

A konceptualizmustól és más modern irányzatoktól elsősorban a filozofikus problémafelvetést, valamint a gondolati játékokra és az iróniára való hajlamot sajátította el. Persze nyilvánvalóan átvett technikákat is, de ez az új irányokat felvető megközelítésekhez és témafelvetéshez képest másodlagos – én legalábbis ezt a szemléleti megújítást érzem lényegesebbnek. Ez pedig főképpen a fiatalon elhunyt Piero Manzoni és az olasz konceptualista iskola hatására érvényes. De a kortársak közül is az általa különösen inspirálónak érzett amerikai Tom Shannon vagy a dél-indiai származású, Angliában élő Anish Kapoor is inkább közvetett inspirációként és szemléletben hatottak rá, semmint közvetlenül, technikai megoldásaikban. Még az abszolút kortárs Tom Shannon esetében is sokkal több a közvetett, gondolati-hangulati, mint a közvetlen technikai és stílusbeli hasonlóság. Pedig Shannon *Mafia War*-sorozatának kritikus iróniája némileg „hajaz” Komlowszky-Szvet *Kritika*-sorozatára. Mégis, szerintem Komlowszky-Szvet Manzontól leginkább a groteszk elemek merész alkalmazását, Anish Kapoortól a kreatív ötletgazdagságot, míg Tom Shannontól a kompozíciós tudatosságot leste, tanulta el. Komlowszky-Szvet – a tanulóévek lezárulta után – a lebegőszobrok és maszkreliefek sorozatával elérkezett első alkotói korszaka kiteljesedéséhez, ami után nyilván felmerül a kérdés: milyen irányban folytatja tovább a művészi kísérletezést? Az eddigiek alapján, a későbbiekben még több különleges alkotást várhatunk tőle.

* *Hommage a Vilt Tibor* – Komlowszky-Szvet Tamás kiállítása. Parthenon-fríz terem (MKE, Epreskert), Budapest, 2006. márc. 14 – 18.

** *FRISS Európa 2007*. KOGART Ház, Budapest, 2007. júl. 27 – szept. 16.



KOMLOVSZKY-SZVET TAMÁS
Nyugalom, 2006



KOMLOVSZKY-SZVET TAMÁS
Flow, 2006



KOMLOVSZKY-SZVET TAMÁS
Hommage à Vilt Tibor, 2006

Hegedűs Orsolya

Mono-mánia

Gál András: A festmény határa

- Erns Múzeum, Budapest
- 2008. szeptember 12 – november 2.

„Himnuszodat zengem ma, Egyetlen
Szín és megváltó Egyidejűség.”

Térey János: *Olaj & Vászón – monokróm himnusz Gál Andrásnak*¹

(Előhang)

Vajon miért rendezett a Műcsarnok – jelenlegi gyakorlatától és előzetesen kiadott programjától eltérően – önálló retrospektív tárlatot egy művésznek az Ernst Múzeumban, s vajon a sok arra érdemes közül miért épp GÁL ANDRÁSNAK? Bár ezek érdekes, a honi művészeti intézményrendszer természetét is érintő kérdések, de most a kiállításról és a kiállított művekről beszélünk. Legyen tehát szó a festményekről, és arról, ahogy azokat bemutatták nekünk.

Egyetlen szín

Absztrakt művészekre gyakran és joggal aggatják a következetes jelzőt. Gál esetében inkább azt mondanám, hogy a számára lehetséges egyetlen utat járja.

1 In: Térey János: *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig. Válogatott versek*. Palatinus, 2003

GÁL ANDRÁS

A festmény határa, Ernst Múzeum, 2008 © Fotó: Rosta József

Teszi ezt a 90-es évek közepe óta, a monokróm, nem-ábrázoló (anikonikus) vagy akár a radikális festészet paradigmájában – helyi hagyomány, kontextus híján, és eme keretek között nincs értelme a megkülönböztetésükkel bíbelődni.² Gál egyébként maga kovácsol erényt a szcéna hiányosságából: az előzménynélküliségből adódóan maga járja végig az összes utat, kísérletezve színnel, formával, anyaggal, felülettel, majd az anyagtól eltávolodva szituációval és kontextussal. Mindenkori viszonyítási pontjait időről időre felfedi olyan kép- és kiállításcímekkel, mint a *Who's Afraid of Yellow*, *Anikonikus festmények* vagy éppen a híres elődök (Richard Serra, Blinky Palermo) nevének címbeli emlegetésével. Kedvelt vesszőparipáit – a helyi hagyomány hiányára való reflektálás, a struktúrák karakterének vizsgálata, személyes kézjegy vagy ipari metódus, szín, referencialitás, a helyszín mint kontextus, formázott vászon, a kép fizikai határai – ha csak teheti, kifejezésre juttatja műveiben és statementjeiben, melyek ezúttal a katalógusban vannak felsorolva. Számomra Gál festészetének legizgalmasabb része a kettősség, illetve az ellentétekből fakadó feszültség, amely mind a festői alkotás, mind a befogadás későbbi aktusában jelen van. A gondolati és érzéki sík

2 A témában lásd: Sturcz János: *„Látod, amit látsz.” A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években. A szín önálló élete*. Magyar és nemzetközi monokróm festészeti kiállítás. (kat.) Műcsarnok, Budapest, 2002



egymásnak feszülése a létrehozás pillanataiban, amikor az előre kiszámított vég-eredmény érdekében megtervezett mozdulatokból, eljárásokból álló „kivitelezési” folyamat szemben áll az alkotás izgalmával, a terpentinszagtól felszökő adrenallinnal és a hatalmas vásznak „megdolgozásának” macsós karakterével. Majd pedig mindennek befogadása: a szemünk által közvetített, a szín és a forma letapogatásából adódó érzéki élmény intellektuális szintre emelése, majd visszatérés az érzékek által felfogható regiszterbe.

Megváltó Egyidejűség

Hogy mindez hogyan szerveződik kiállítássá és betölti-e azt a küldetését, hogy megmutassa Gál festészetének dimenzióit egy olyan közönség számára is, mely nem familiáris ezzel a művészettel – ez megint más kérdés. A retrospektív tárlatok mindig az adott időpillanat jelen- és múltértelmezéséről tanúskodnak, azaz kevésbé alkalmasak a múlt és jelen objektív felmutatására. Ha azonban úgy tekintjük, hogy van egy iránypont, amelyből a centrális perspektívához hasonlóan vetítvonalak indulnak ki, hogy kijelöljék a dolgok helyét, akkor mégis remélhetjük, hogy a lehetséges legobjektívabb képet kapjuk.

E kiállítás iránypontja kétségtelenül a jelen, és minden más e ponthoz képest torzul. A válogatás és a rendezés során azonban, úgy érzem, az iránypont kijelölése után nem minden esetben sikerült meghúzni a megfelelő segédvonalakat. Az Ernst Múzeum teréről számos kiállításon bebizonyosodott, hogy kiválóan alkalmas a különféle típusú rendezési elképzelések megvalósítására, vagyis: ha megvan a koncepció, jól lehet együttműködni a térrel. A probléma jelen esetben a koncepcióval van: az elmúlt néhány év munkáinak túlsúlya miatt néha lajstromszerű a válogatás, ráadásul nem minden esetben található meg azok hivatkozási pontok, amelyek köré a bemutatott anyagot szervezni lehetett volna. A kiállításnak vannak jól rendezett, egységes, könnyen felfogható terei, de vannak zavaros, látszólag csak lakberendezési szempontokat felvonultató térrészei is. Önmagában álló egészet alkot például a hátsó üvegmennyezetes terem fekete-fehér-szürke blokkja, amely szinte önmaga elég lenne egy retrospektív kiállításához. Ugyanígy alaposan megkomponált a kiállítás címére (*A festmény határa*) reflektáló jobb oldali első terem, ahol a különböző korszakokból származó, a festmény fizikai határaival foglalkozó művekből látha-

tunk válogatást. Gyér világítása és elkülönülése miatt viszont kihagyható lett volna a máskor video-boxként funkcionáló középső terem-rész, a nagyteremben pedig talán úgy lehetett volna áthidalni az egymásra csak esetenként reflektáló művekből adódó zavart, hogy a jelenleginél sokkal kevesebb munka kap itt helyet. Pozitív elemei a rendezésnek a művek és a fal viszonyával való játék – a képek szokásosnál magasabbra vagy alacsonyabbra helyezése, illetve a vásznak falhoz támasztása két lécen. Az alkotó kísérletező hajlama mutatkozik meg itt is, amely egyrészt a műtermi és kiállítási kontextusok összevetésére, ütköztetésére irányul, másrészt pedig a kép térbeli tárgyként való kezelésére, amely másként lép kölcsönhatásba környezetével, ha egy méterrel magasabbra vagy alacsonyabbra helyezzzük. A művek minősége és e festészet komolysága persze továbbra sem kérdőjeleződik meg, de talán a mostani válogatásnál – ha már nem volt egyéb egységesen alkalmazható rendezővel –, érvényesülhetett volna a pozitivista, történeti szemlélet, amely napjainkban kevésbé korszerű, de több teret enged a nézői kreativitásnak, valamint kevesebb támadási felületet hagy. És ami egy effajta, a befogadói nyitottságot a szokásosnál alaposabban próbára tevő kiállítás a nézőknek leginkább javára válhatott volna, az az egy egységes nézőpontot következetesen betartó rendezés lett volna, amely képzeletbeli ciceroneként karon fogná és körbevezetné a magától nehezen tájékozódó idegent.

GÁL ANDRÁS

A festmény határa, Ernst Múzeum, 2008 © Fotó: Rosta József



Máthé Andrea

Miként nézzük – avagy az imaginális érzékelés lenyomatai

Végzős képzőművész hallgatók kiállítása Pécssett

- eMKá Galéria, Pécs
- 2008. július 8 – augusztus 8.

Soha nem ígér könnyű műélvezetet sok alkotó sokféle művét nézni egy kiállításon. Még nehezebb a helyzet, ha a kiállítóknak különféle elvárásoknak is meg kell felelniük, hiszen egy diplomamunkának demonstrálnia kell a szakmai tudást, a kibontakoztatott képességeket, a világlátást – ráadásul úgy, hogy azzal ne elfedje, hanem épp hogy megmutassa tehetségét. Miként nézzük a pécsi diplomakiállításon résztvevő 15 alkotó műveit? Vannak-e jó, élvezhető ('joy és pleasure') művek, és vajon hatásuk alá tudunk-e kerülni?

SZALAY PÉTER

Libero arbitrio, 2007, ablak, fa, napelem, solar motor, huzal, porcelánfoglat, villanykörte, vezeték, papír, damil, 120 x 120 x 50 cm © Fotó: Sulyok Miklós



A pécsi Művészeti Kar Galériájában rendezett kiállításon látható művek nagy része szerencsére képes találkozni és párbeszédbe lépni a befogadóval, ami azt jelenti, hogy a korábbi évekhez hasonlóan a „kéz és a szellem” sikeresen találkozik a művekben. Tehetségüket az is jelzi, hogy több kiállítót (NOVICZKY MÁRTA, STARKEY KRISZTINA, SZALAY PÉTER) meghívtak a közelmúltban megrendezett eszéki egyetemi kiállításra. CSIKI EMESE műve a diplomakiállítással egy időben látható a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben, és ugyancsak ő meghívást kapott a csehországi Klatovyban *Start Point – Exhibition of the Best Art Thesis of European Art Academies* címmel friss diplomások műveiből rendezett kiállításra is.

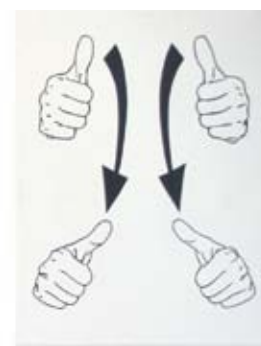
A 2008-ban bemutatott művekre általánosságban azt mondhatjuk, hogy a művészet megismerő szerepével kapcsolatos töprengés jegyében születtek, illetve a mindennapi tapasztalat képi megjeleníthetőségével foglalkoznak. A kifejezetten elemző típusú festmények közé tartozik NAGY VIKTÓRIA *A jelbeszéd vizuális megjelenítése* című sorozata, mely kassáki kiindulópontját fordítja pop artba. VERECZ SZILVIA *Transzparencia és ismétlődés* című,

érzékeny akvarellsorozata, TURI ZSUZSA analízáló-boncoló – színeivel, formáival a nőiségre utaló – virágképe és SZALAI ILDIKÓ fehérrel dolgozó festménye ugyancsak analitikus jellegű.

Csiki Emese Claes Oldenburg mottójától („hitvallásom az olyan művészet, amelyre rá lehet ülni”) indítva készítette el humort sem nélkülöző, mail artos *Pecsét-szék* című installációját, ahol a mű egyben használati eszköz, alkalmazás és a gondolkodásmód manifesztuma is. A mű játékoságát a hozzá tartozó pecsétnyomók sajátos feliratai fokozzák. Szalay Péter installációja négy, egymásra merőlegesen felfüggesztett, kopott keretű ablaktábla, melynek közepén egy halvány villanykörte körül szárnyverdesve röpködő barna éjszakai lepkét látunk és hallunk. A mű címe: *Libero arbitrio* (*Szabad akarat*). Az eszközök minimalizálásával, a hétköznapiág szélsőséges fokozásával éri el ez a konceptuális mű elementáris, elgondolkodtató hatását. „Nincs kitérés” – mondja a mű, és itt nem pusztán filozófiai kérdéstről van szó, hanem mindannyiunk csapdába esettségéről, korlátozott választási lehetőségeiről.

Starkey Krisztina fotósorozata egyfajta reflexió a street art-ra, amennyiben a városban, a pécsi utcák falain látható graffitiket választja képei témájaként. Közöttük bukkan rá egy talányos tagre is, amelyet több helyen is felfedez majd analizise tárgyává tesz. A kusza vonalakból kibontakozó fiúalak megjelenítése a befogadót arra készíti, hogy elgondolkodjon az 1982 óta művészetnek tekintett műfaj mibenlétén: vajon képesek vagyunk-e az utcán is műalkotásként szemlélni a graffitit, vagy „csak” falfirkának tartjuk? Hozzájárul-e a műfaj kanonizálásához és a befogadói optika átállításához az, hogy a nagy múzeumok – például a Tate Modern – is kiállítják a graffitiket?

Noviczki Katalin *Portré I-II-II.* című, Hans Arp képeire emlékeztető kisebb méretű festménysorozata a kép folt- és színlapú újraértelmezésére tesz kísérletet: szokatlan színfoltjaiból karakteres vonásokkal rendelkező portré- és tárgyegyüttesek állnak össze. Győri Zsuzsanna is portrét, önarcképet interpretál, de egészen másként: a fekete-fehér, pozitívban és negatívban fotószerűen megfestett három-három táblából álló önarckép darabjainak sorrendjét megbontva az arc egésze töredékek egységként jelenik meg anélkül, hogy roncsolást vagy durvább beavatkozást éreznénk. A fegyelmetten, pontosan alkalmazott festészeti eszközök egyfajta szilárd líraiságot szülnek, melyek óvatosan hívják fel a figyelmet az üresen maradt táblakép részekre. Szokodi Veronika *Képkocak a múltból* című festményén, amely hajlítot



NAGY VIKTÓRIA
A jelbeszéd vizuális megjelenítése, 2008



VERCZ SZILVIA
Transzparencia és ismétlődés, 2008



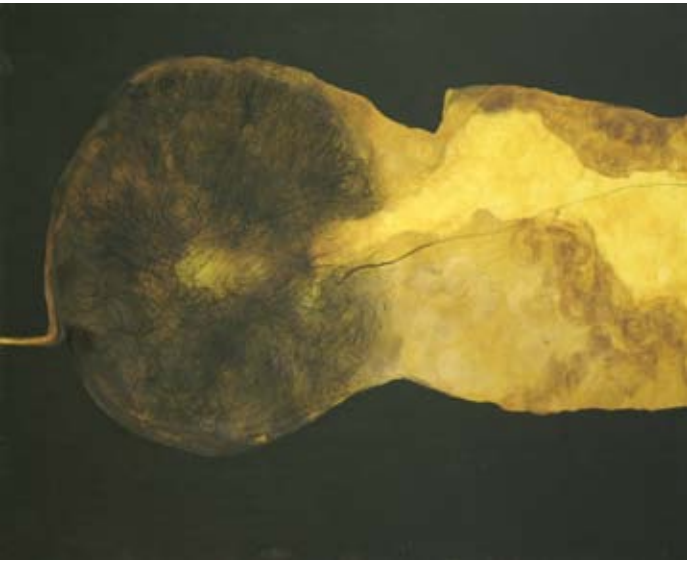
NOVICZKI KATALIN
Arc, Madaras, 2008



SZOKODI VERONIKA
Képkockák a múltból, 2008



KÖNYVVÁSÓ LÁSZLÓ
Cím nélkül, 2008



GÁBOR ÁGNES
Cím nélkül, 2008

PINCZEHELYI ANDRÁS
Pályaudvar, 2007, olaj, vászon, 170 x 225 cm
© Fotó: Körtvélyesi László



fekete-fehér („a múlt”), illetve színes („a jelen”) filmszalagot imitálva mutat közismert arcokat, szintén a portré műfaját analizálja, felvetve a másolás, az ismétlés, az egyéni hozzáátétel időben újrendeződő kérdéseit.

A táblakép-festészet értelmezési vonalába kapcsolódik be GÁBOR ÁGNES *Cím nélkül*, a fekete-sárga színeken belüli felületek kidolgozásával foglalkozó munkája, valamint SZÉP VERA fehér vásznon hangsúlyos fekete ecsetvonalával melankolikus csendéletet idéző festménye, továbbá KÖNYVVÁSÓ LÁSZLÓ, TIRPÁK BÁLINT, valamint PINCZEHELYI ANDRÁS (Tolvaly Ernő) alkotásai – mindegyik különböző módon. Könyvvásó László, aki a Színerő II. és III. projekt résztvevője is volt, *Cím nélkül* műve folytatja a lírai absztraktot fragmentumokká daraboló, színkonstrukciók-ká alakító változatát. Tirpák Bálint is évek óta megkezdett koncepcióját folytatja, és *Párhuzamos kulturális jelenségek* című diplomamunkáján immár oldottabban, nagyvonalúbban kezeli a folklór elemeket, köztük a pártával díszített fiatal nő portréját. A hét táblás fekete háttéren többször is szerepelteti fényképét, melyet mint ha a szél sodorna, de ugyanakkor át is húzza egy festékcsíkkal, mintha minden, amit képvisel, nem csak a visszahozhatatlan, de már értelmezhetetlen múlthoz tartozna. PINCZEHELYI ANDRÁS három táblaképet állított ki, *Pályaudvar* valamint *Forgatás I. és II.* címmel. Művein olyan oppozíciót, disszonanciát jelenít meg, amelyben a magas szintű mesterségbeli tudás, a kifinomult festészeti eszközök és az ábrázolt kegyetlen jelenet feszülnek egymásnak. Mindhárom festmény csoportkép, amelyen belül még két – egy hármas és egy kettes csoport – látható. A jelenetek bizarrsága abból adódik, hogy a beállítás, a megjelenítés szintjén a csoportoknak mintha semmi közük sem lenne egymáshoz, ugyanakkor mégis egy látens összetartozás, történet áll össze belőlük. A meleg színek és a tárgyilagos bemutatás alkotói pozíciójának ellentétéből bomlik ki a festményeken látható jelenetek szinte lebilincselően rémisztő hatása, amelyet a kettes csoportok intim aktusa és a hármas csoportok nyilvános szférába tartozó cselekedeti közti feszültségen alapul.

A hallgatók konzulensei: Losonczy István, Hegyi Csaba, Lengyel András, Palotás József, Nyilas Márta, Colin Foster

Gyórfy László

Az ártatlanság kora

Punk. No One Is Innocent

• Kunsthalle, Bécs
• 2008. május 16 – szeptember 7.

A Sex Pistols debütálásának harmincadik évfordulóját ünneplő nosztalgiaturné alkalmából megnyugtató volt látni, hogy az ötvenkét éves John Lydon minduntalan kiengedte magából Johnny Rottent, az örök gyermeket, akinek meztelen fenekével szembesülhettünk a Sziget Fesztivál nagyszínpadán. Ugyan az anno Ronnie Bigs által előadott *Nobody's Innocent* nem hangzott el, tudjuk, hogy a punk erkölcs kódexe szerint mindenki *bűnös* (legfőképp Sid Vicious). Erre a szentenciára csavarta fel kiállítását a bécsi Kunsthalle, három helyszínre (London, New York, Berlin) csoportosítva a lázadás gócpontjait. Amennyire izgalmas korrajzot vázol fel a tárlat, annyira élettelen is konzerválja azt; így az EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN apokaliptikus előadásainak emlékét őrző instrumentumok kiállítása úgy hat, mintha használt övszereket bámulnánk az orgiában való részvétel helyett. A rendezés erénye viszont, hogy próbálja elkerülni a punk által előhívott kliséket, és inkább a hozzá kapcsolódó underground képzőmű-

vészeti jelenségekre fókuszál. DEREK JARMAN, aki *Jubileum* címmel megalkotta a maga punk vízióját, 1976 augusztusában a következőket írta a naplójába: „A punk felbujtói valójában ugyanazok a kispolgári művészeti főiskolások, akik pár hónapja még D. Bowie és B. Ferry hasonmásai voltak – tanultak némi művészettörténetet, dadaista tipográfiát alkalmaztak, rossz modort vettek fel és most megpróbálják mindenkivel elhitetni, hogy az utcáról jöttek (...)”¹ Mindazonáltal a hetvenes évek végének szociálpolitikai csődhelyzete, az urbánus pokol díszletei nélkül nehezen jöhetett volna létre az a bizonyos punkrobbanás, melynek szilánkjain járunk ma is.

Tény, hogy a londoni iparművészeti főiskolás, JAMIE REID, a Pistols lemezek zsarolólevél tipográfájú borítóinak későbbi tervezője 1968-ban Párizsban anarchista plakátok készítésében vett részt, így nagy szerepe volt abban, hogy a Guy Debord nevével jelzett szituacionizmus, illetve lettrizmus antikapitalista tételei olyan nagy hatással voltak a punk mozgalomra.² A Flower Power hervadt virágait földbe döngölő punkok valójában csak 68' idealizmusának bukására, devalválódására reflektáltak, miközben annak formai elemeibe csomagolták saját, sokkal cinikusabb és céltalanabb lázadásuk energiáit. A punk a kulturális szemétdombon talált tárgyakkal együtt beragasztotta a maga eklektikus kollázsába a francia public art mozzanatait éppúgy, mint a 20. század összes illegitim izmusát. Ebben az új jelrendszerben minden elvesztette eredeti jelentését, mint például a horogkereszt is, amelynek kezdeti viselése a már-már hithű infantilizmus felelőtlen gesztusa volt, az abszolút kívülállás és kényszeres megbotránkoztatás eszközeként. Ám ami a punk gyermekéveinek káoszában még elment, a poszt-punk felnőtt etikájában kínosnak találtatott: SIOUXSIE SIOUX, az első punkok egyike korábbi „botlása” miatt később John Heartfield antifasiszta grafikusművész montázsával kompenzált negyedik kislemeze borítóján. De ahogy a dadaizmus kulturális terrorizmusának rombolása után a szürrealizmus káprázatosan új formákat tudott építeni a romokból, úgy szükség volt rá, hogy a punk három akkordja mindent lebontson a pincéig, amire azután fel lehetett húzni a *gothic-wave* és az újromantika rafinált ezredvégi katedrálisait. A THROBBING GRISTLE munkássága erősebb képzőművészeti referenciákkal bírt, mint bármilyen más ebben az időben; leginkább az köti a punkhoz, hogy vezetőjük, GENESIS P-ORRIDGE (aki a bécsi tárlaton tamponokból készült dobozműveivel szerepel) 1976-ban rendezte a londoni ICA-ban a *Prostitution* című, parlamenti bot-



EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN
Installáció
Punk. No One Is Innocent, 2008
Kunsthalle, Bécs
© Kunsthalle Wien

1 Szőnyei Tamás: *Az új hullám évtizede*, Laude, Bp., 1989, 171.

2 Reid például egy az egyben lemásolta a párizsi Ateliers Populaire kollektíva plakátjának ötletét a *God Save The Queen* kompozícióján.



RICHARD KERN
Fingered, 1986,
Super 8-as
rövidfilm, részlet



WILLIAM ENGLISH
Vivienne Westwood
in Sex, 1975 k., fotó

rányt kavaráró pornókiállítását. Ő már a hatvanas évek vége óta tagja volt COSEY FANNI TUTTIVAL a COUM TRANSMISSIONS csoportnak, amely az akcionistákkal párhuzamosan végezte határsértő performanszait. Ezekbe még az Aleister Crowley-féle okkultizmus is belefért, utat nyitva Marilyn Mansonnak, akinek az *Anarchy In The UK* után húsz évvel sikerült több milliónyi háztartás kiegészítőjévé tenni az Antikrisztus figuráját.³ Genesis P-Orridge, aki az utóbbi években body-artos gesztusok során *pandrogün* lényévé mütette magát, mail-art tevékenységet is folytatott és közeli kapcsolatban volt Tót Endrével, aki pecsételők akciójával szabadította meg Cosey Fanni Tutti fenekét az erotikus konnotációktól.⁴ Az erotika elidegenítése a punk számára az emancipáció eszköze is volt: az alkotás individualizmusa rendre felülírta a *gender* elvárásait. PATTI SMITH, a *Rock 'n' Roll Nigger* szabályosan irtózott a női szerepvállalástól, az ifjú LYDIA LUNCH pedig erotikus csáberejét zúzta szét a pornográfia sokkhatásával, jelezve, hogy az ismétlés és a reprodukció révén a pornográfia a szex legaktuálisabb formája, amely tökéletesen reprezentálja a társadalom működési mechanizmusát. A meleg szubkultúra pedig sokat köszönhetett a punk (még a *glam*-korszakból átmentett) dizájnjának – a Sex Pistols túlsminkelt rajongói sleppje, a Bromley Kontingens extrém öltözködése miatt főleg a londoni melegbárokban érezte jól magát, ahol nem érte zaklatás. Valójában David Bowie vagy Iggy Pop a punknak csak annyiban volt előzménye, mint mondjuk Antonin Artaud vagy Arthur Rimbaud. Az adott történések az aktuális társa-

dalompolitikai feszültségek által meghatározott lokális térben születtek, ahol mindenki valamilyen módon részt vett a másik produkciójában. A New York-i szcénáról ugyanolyan hiteles képet rajzolnak MAPPLETHORPE poétikus Patti Smith-portréi, mint TONY OURSLER szertelen multimediális installációi, aki később sajátos vetítéseivel közreműködött Bowie 1997-es *Little Wonder* című videójában, csak hogy bezárjuk az előző kört.

Lényegesen zártabb körnek tűnt a berlini (akkor még nyugat-berlini) színtér és nem csak a fal miatt. A II. világháború után az új hullám nemzedékének komoly szerepe volt a német identitás újraértelmezésében. Az EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN „ipari-népzeneész” dekadens kollektívájának, a MALARIÁNAK és a többi „zseniális dilettánsnak”⁵ a punk épp olyan kiindulási alap volt, mint Stockhausen, Brecht vagy Schwitters munkássága, és a német vonal intellektusára leginkább jellemző, konceptuális TÖDLICHE DORIS is inkább értelmezte a punk jelenségét, mint megélte azt. Malcolm McLaren, az egykori hírhedt médiamanipulátor szerint a punk szellemét újabb médiamanipulátorok vitték tovább, történetesen a thatcheri recesszió edződött egykori yBa (Young British Artists – fiatal brit művészek) tagjai.⁶ Ha a punk kontextusában trágárságnak hatna Damien Hirst neve, aki mára multimilliomos intézménnyé vált – akkor bátran tegyük mellé Johnny Rotten pályáját. Mr. Saatchi egykori kegyeltjeinek emlegetése a művek tükrében sem indokolatlan, elég ha Sarah Lucas posztfeminista és fetisizta tárgyinstallációira, vagy a Chapman fivérek a kreativitást és jó ízlést megcsúfoló sokkterápiájára gondolunk.⁷

Az ártatlanság korának azonban vége, a jövő pedig riasztóbb, mint azelőtt – bár ha hihetünk Baudrillardnak, nincs fatális eltűnés, csak fraktális szétszóródás: így a punk nem halt meg, csak feloldódott a pop-kultúra plasztiküzemében. Mindenesre a Kunsthalle kiállítását végignézve a látogatónak csupán annyi kívánsága maradt, hogy ha majd a punk negyven éves évfordulója alkalmával a budapesti Műcsarnok megrendezné a maga kiállítását, találjon olyan hiteles résztvevőket, akik még életben lesznek és el tudják mondani, milyen volt az orgia előtt.

P.S.: A szerző 1976-ban, a punkkal egyidőben született.

⁵ Zseniális Dilettánsok: Blixa Bargeld, az Einstürzende Neubauten vezetője által 1981-ben szervezett fesztivál neve.

⁶ *Malcolm McLaren in Conversation with Gerald Matt*. In: *Punk. No One Is Innocent*, 2008, KUNSTHALLE wien, 200-201.

⁷ A Chapman fivérek elkészítették a náci birodalmi lobbók életnagyságú paródiáit (*California Über Alles*), amelyek eredetileg a kaliforniai punk-színtér legfontosabb zenekara, a Dead Kennedys ugyanilyen című lemezének borítóján szerepeltek.

³ A Sex Pistols kislemez kezdő sorai emlékeztetődül: „Antikrisztus vagyok/Anarchista vagyok/ Nem tudom, mit akarok/De tudom, hogyan érjem el”. Még néhány példa a punk szentségtörésére: Siouxsie and the Banshees: *The Lord's Prayer*, PIL: *Religion*.

⁴ Tót Endre: *Örülök, ha pecsételhetek (Pecsételés Cosey Fanni Tutti fenekén, 1976)*

Hernádi Miklós

Új minőség

Magén István tárlata

- Art9 Galéria, Budapest
- 2008. szeptember 10 – szeptember 30.

Az 1972-ben, a Fiala Művészek Stúdiójában expresszív tusrajzokkal jelentkező grafikusművész hosszabb izraeli tartózkodása élénk, magabiztos kolorittal bővítette fegyvertárát. Bár kiváló alak- és arcábrázoló volt és maradt, festészeti munkásságára a geometrikus absztrakció különleges, szeriális válfaja jellemző. Diagonális sávuhatagokkal fedett festményei a kilencvenes években határozott zenei asszociációkat kelthettek: a síkgeometriai ismétlődés sikeresen keltette fel az időbeli (zenei) szerialitás képzetét. Képeinek időbe vetettsége bizonyos narratív funkciót is teljesített. Nemcsak az ábrázolás, hanem az „elmondás” időbeliségét is sikerült megragadnia, közvetítenie. Ugyanebben az évtizedben mélyült el rendkívül érzékeny koloritja is, de különleges színű képmezői ekkoriban még megőrizték egymástól való különállásukat. Ez kapóra jött a szitanyomással való intenzív kísérletezése során is. Hászid tema-

tikájú albuma a Biblia és a hászidizmus szóbeli szimbolizmusát különleges szín-szimbolikával fejelte meg. Az új évezredben készült nagyméretű szitanyomatai (láthatóak voltak a Pataky István Művelődési Ház könyvtárának előterében, 2007-ben) azonban már megelőlegezték mostani festménytárlatának újdonságát: a kolorit áttűnő jellegét. A szitanyomásban eredetinek számító áttűnéses megoldások a mostani festményeken is meggyőzőnek bizonyultak.

A feltűnés nélkül, elmélyülten dolgozó Magén István festészete ma már érett mesterre vall. Az Art9 Galériában látható 12 táblakép mindegyike mélyen átgondolt, szuverénül kivitelezett alkotás. Ahogy bölccsé válhat, aki okos, úgy válhat érett mesterré a jószemű-jókező festő, ha megőrzi integritását, és nem hajlandó letérni a számára kijelölt útról. Magén István új képei új minőségek hordozói.

A tárlat tömött, robbanékony dinamikájú képei voltaképpen „lekötözött” képek, mert valamilyen rácsszerűen felvitt vízszintes és függőleges irányú sávozás a fő ábrázoló motívum. A kék, a sárga, a zöld változatos árnyalataiban pompázó, egymásba áttűnő szalagok éppúgy kelthetik fel az imaszíjak, mint a színes kötöző pólya képzetét. Az összehatás azonban nélkülözi az antropomorfizmust: bizonyos an und für sich létező puha zártsággal nézünk szembe, ami éppúgy szólhat a műalkotást kivitelező személyiségről, mint a körülötte megtapasztalható világról.

A festmények szembeötlő belső szerialitása azonban különbözik Gyarmathy vagy Mulasics László idevágó megoldásaitól. Gyarmathy kozmikus fényjátékai, Mulasics reményvesztett mintázatossága távol helyezkedik el Magén István legújabb szándékaitól. Ő itt a lekötöttséggel, és annak puha, áttűnéses voltával azt sugallja: igenis van remény, a bennünket körülvevő színes univerzum ránk kivetett puha hálója éppen annyira korlát, mint amennyire védelem. Azért sem botorság ilyen filozofikusan értelmezni Magén István új képeit, mert címadásával (Szándékok és hivatkozások, Szokásos intézkedések, illetve...) maga is ilyen értelmezést ajánl.

A szeptember 9. és 26. között látható tárlat egy sokarcú képzőművész messzemenően egyéni, filozofikusan is kiérlelt, szintézis jellegű munkáira irányította a figyelmet. Távol az üresen artistikus díszítőművészettől, Magén itt vérbeli, sugallatos festészetet művelt.

MAGÉN ISTVÁN
Ellentmondások és kényelmetlenségek, 2007,
olaj, vászon, 72 × 93 cm.



FANAL Kiadó – Basel
 ● PAKSI KÉPTÁR
 www.paksikeptar.hu
 Paks, Tolnai u. 2.
 2008. november 4 – december 2.

Barcsay Jenő – Merítés a KUT-ból XII.
 ● HAAS GALÉRIA
 www.haasgaleria.hu
 Budapest V., Falk M. u. 13.
 2008. október 4 – december 6.

Kamen Stojanov
 ● STÚDIÓ GALÉRIA
 http://studio.c3.hu
 Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
 2008. november 18 – december 6.

Színérő – Mesterkurzus Pécsről / Ilona keserő Ilona tanítványai
 ● BALATONI MÚZEUM
 Keszthely, Múzeum u. 2.
 2008. október 9 – december 6.

Agnes Denes
A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése / Art for the Third Millenium – Creating a New World View
 ● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2008. szeptember 26 – december 7.

Étienne Sved (1914–1996)
Egy képfelfedező útja Budapesttől Manosque városáig
 ● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest V., Szabad sajtó út 5.
 2008. november 6 – december 7.

Csikszentmihályi Róbert
Állati fejek
 ● RÁDAY GALÉRIA
 www.raday-galeria.hu
 Budapest IX., Ráday u. 8.
 2008. november 6 – december 7.

Orosz Klára
Relax
 ● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
 Budapest XII., Alkotás u. 53.
 www.mompark.hu
 www.molnarannigaleria.hu
 2008. szeptember 16 – december 8.

Victor Vasarely
Op art és kinetikus művek
 ● VÁCZY PÉTER-GYŰJTEMÉNY (VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM)
 www.artmuz.hu
 Győr, Nefelejcs köz 3.
 2008. október 24 – december 14.

Hogyan tovább Oroszország? – kortárs orosz művészet
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2008. szeptember 25 – december 15.

Nagy Kunszt Kortárs Képzőművészeti Múzeum első kiállítása
 ● MISKOLCI GALÉRIA – PETRÓ-HÁZ
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Hunyadi u. 12.
 2008. szeptember 10 – december 19.

Ego a falon
 ● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2008. szeptember 10 – december 19.

Kis Varsó
 ● HATTYŰHÁZ GALÉRIA
 www.kozelites.net
 Pécs, Király u. 15.
 2008. november 20-tól

Lengyel András
Művészet a Bankban
 ● RAIFFEISEN GALÉRIA
 www.raiffeisen.hu
 Budapest V., Akadémia u. 6.
 2008. október 20 – 2009. január 11.

Nádler István
 2001–2008
 ● NAPÓLEON-HÁZ (VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM)
 www.artmuz.hu
 Győr, Király u. 4.
 2008. október 25 – 2009. január 11.

Matzon Ákos
Fraktál
 ● MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK ZRT. BANKFIÓKJA ÉS GALÉRIÁJA
 Budapest II., Törökveszi út 30/b.
 2008. október 16 – 2009. január 30.

André Kertész
The Polaroids
 ● VINTAGE GALÉRIA
 www.vintage.hu
 Budapest V., Magyar u. 26.
 2008. december 2 – 2009. január 31.

Caro Jost
Utcanyomatok / Streetprints
 ● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 3-7.
 2008. október 11 – 2009. január 31.

AZ IDŐ LEGÚJBAB CÁFOLATA. Kortárs magyar művészet az IROKÉZ Gyűjteményből 1988–2008
 ● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
 A-ÉPÜLETE
 www.mng.hu
 Budapest I., Budavári Palota
 október 30 – 2009. február 1.

„Egy raktár rejtett kincsei” – Szőnyi István monumentális munkáihoz készült vázlatai
 ● SZŐNYI ISTVÁN EMLÉKMÚZEUM
 Zebegény, Bartók út 7.
 november 6 – 2009. február 28.

A Másik – Évezredes hiedelmek, végzetes téveszmék, kulturális sokszínűség
 ● NÉPRAJZI MÚZEUM
 www.neprajz.hu
 Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
 szeptember 27 – 2009. április 6.

KÜLFÖLD

Ausztria

The Field of Art
 ● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 BÉCS
 2008. október 6 – november 5.

Klaus Weber

Tilo Schulz

Stage diver

Ralo Mayer
Multipler fiction
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2008. szeptember 9 – november 9.

NFINITE ICE – Traversing the Arctic and Alps from the 1860 to the present
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2008. augusztus 22 – november 23.

Traces of light – Photography from the Collection
 ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2008. április 18 – december 8.

Van Gogh
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2008. szeptember 5 – december 8.

100 BEST POSTERS 07 / Germany Austria Switzerland
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2008. november 19 – december 8.

Yael Bartana
t. b. a.
 ● ENGHOLM ENGELHORN GALERIE
 www.engholmengelhorn.com
 BÉCS
 2008. november 14 – december 20.

Narratives
 ● BAWAG FOUNDATION
 www.bawag-foundation.at
 BÉCS
 2008. október 8 – december 31.

Zilvinas Kempinas
 ● KUNSTHALLE WIEN
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2008. október 31 – 2009. január 5.

Life? Biomorphic Forms in Sculpture
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 GRAZ
 2008. szeptember 27 – 2009. január 11.

Nobuyoshi Araki
Silent Wishes
 ● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. október 4 – 2009. január 11.

AM SPRUNG / TAKEOFF – Young Art / Scene Austria
 ● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
 LINZ
 www.ok-centrum.at
 2008. november 14 – 2009. január 18.

Günter Brus

Midnight Dawn
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2008. szeptember 10 – 2009. január 25.

Jan Fabre
 ● KUNSTHAUS BREGENZ
 www.kunsthause-bregenz.at
 BREGENZ
 2008. szeptember 27 – 2009. január 25.

Šejla Kamerić
 ● GALERIE IM TAXISPALAIS
 www.galerieimtaxispalais.at
 INNSBRUCK
 2008. november 22 – 2009. január 25.

Muntean / Rosenblum
Between what was and what might be
 ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2008. szeptember 12 – 2009. február 1.

Paul Klee
Melody/Rhythm/Dance
 ● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. október 25 – 2009. február 1.

Balthasar Burkhard & Naoya Hatakeyama
Two Mountains
 ● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. november 8 – 2009. február 8.

Mehrsichtigkeiten – Derain, Kupka, Magritte, Klee...
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2008. június 6 – 2009. február 11.

SÜNDE / Süße Laster – Lässliche Moral in der bildenden Kunst
 ● RESIDENZGALERIE SALZBURG
 www.residenzgalerie.at
 SALZBURG
 2008. július 11 – 2009. február 11.

Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art
 ● KUNSTHALLE WIEN
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2008. október 3 – 2009. február 15.

EGYPTED
 ● KUNSTHALLE EXNERGASSE
 http://kunsthalle.wuk.at
 BÉCS
 2009. január 31 – március 1.

A Question of Evidence
 ● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2008. november 20 – 2009. április 5.

Belgium

DE ORDE DER DINGEN
 ● MUHKA
 www.muuka.be
 ANTWERPEN
 2008. szeptember 12 – 2009. január 4.

Jean-Marc Bustamante
 ● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
 www.mac-s.be
 SITE DU GRAND-HORNU
 2008. november 9 – 2009. február 15.

Csehország

Martha Rosler
 ● LANGHANS GALERIE
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2008. szeptember 2 – november 9.

Zbigniew Libera a Guma Guar
Archivo Sur – Art between identity and the mask
 ● FUTURA
 www.futuraproject.cz
 PRÁGA
 2008. szeptember 24 – november 30.

SPIKNUTÍ
 ● EMIL FILLA GALLERY
 www.gef.cz
 USTI NAD LABEM
 2008. november 5 – december 12.

From M to ZZZ – Contemporary Art from Latvia
 ● LANGHANS GALERIE
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2008. ovementer 19 – 2009. január 18.

beautiful people (and the hidden wounds)
 ● STAROMĚSTSKÁ RADNICE (OLD TOWN HALL)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2009. november 13 – 2009. január 18.

Dánia

U-TURN Quadrennial for Contemporary Art
 www.uturn-copenhagen.dk
 KOPPENHÁGA
 2008. szeptember 5 – november 9.

Per Kirkeby
The Archives
 ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
 www.aros.dk
 ÁRHUS
 2008. szeptember 13 – november 30.

Per Kirkeby
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2008. szeptember 2 – 2009. január 11.

Body Beserk
 ● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX
 http://uk.brandts.dk
 ODENSE
 2008. szeptember 12 – 2009. január 11.

Triumph of Desire – Danish and International Surrealism
 ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
 www.arken.dk
 ISHØJ
 2008. szeptember 16 – 2009. január 11.

MANGA! JAPANESE IMAGES
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2008. október 8 – 2009. február 8.

Finnország

Image and After
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2008. január 11 – 2009. január 11.

Franciaország

Douglas Gordon
 ● COLLECTION LAMBERT
 www.collectionlambert.com
 AVIGNON
 2008. július 5 – november 2.

Marie-Paule Nègre
 ● LA MAISON EUROPEENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
 www.mep-fr.org
 PÁRIZS
 2008. október 16 – november 16.

Kendell Geers
Lori Hersberger
 ● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
 www.moca-lyon.org
 LYON
 2008. szeptember 19 – 2009. január 4.

Objectivités, la photographie à Düsseldorf
 ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
 www.mam.paris.fr
 PÁRIZS
 2008. október 4 – 2009. január 4.

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

Raoul Dufy
Le Plaisir
 ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
 www.mam.paris.fr
 PÁRIZS
 2008. október 16 – 2009. január 18.

Mexico: Expected / Unexpected

Tatiana Trouvé, sans titre 2008
 ● MAISON ROUGE
 www.lamaisonrouge.org
 PÁRIZS
 2008. október 26 – 2009. január 18.

Antony Gormley
Between You & Me
Jean-Michel Alberola
La précision des terrains vagues (extension)
 ● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
 www.mam-st-etienne.fr
 SAINT-ÉTIENNE
 2008. október 10 – 2009. január 25.

Erich Solomon
The King of the Indiscreet 1928–1938
 ● JEU DE PAUME – SITE HÔTEL DE SULLY
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2008. november 12 – 2009. január 25.

Le Futurisme à Paris – Une avant-garde explosive
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2008. október 15 – 2009. január 26.

Masks, from Carpeaux to Picasso
 ● MUSÉE D'ORSAY
 www.musee-orsay.fr
 PÁRIZS
 2008. október 21 – 2009. február 1.

Raymond Depardon – Paul Virilio
Native Land / Stop Eject
 ● FONDATION CARTIER
 www.fondation.cartier.com
 PÁRIZS
 2008. november 21 – 2009. március 15.

Hollandia

Marc Mulders, Claudy Jongstra
Mapping out Paradise
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2008. július 5 – november 16.

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

Cy Twombly
Photographs 1951–2007
● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2008. szeptember 6 – november 23.

Martien Coppens (1908–1986)
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2008. szeptember 20 – november 30.

Erik van der Weijde
Siedlung
● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2008. október 24 – december 10.

Oscar van Alphen
The Wars
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2008. október 31 – 2009. január 4.

Renzo Martens
Episode 3
● STEDELIJK MUSEUM BUREAU
AMSTERDAM (SMBa)
www.smba.nl
AMSZTERDAM
2008. november 21 – 2009. január 4.

Speaking Out Loud
● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
www.montevideo.nl
AMSZTERDAM
2008. november 15 – 2009. január 17.

Intervention #6, Adam Colton, Love arises from the foam
● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
www.boijmans.nl
ROTTERDAM
2008. augusztus 21 – 2009. január 18.

Erwin Olaf
Rain, Hope Grief & Fall
● FOTOMUSEUM DEN HAAG
www.fotomuseumdenhaag.com
HÁGA
2008. szeptember 27 – 2009. január 18.

Helen Levitt
In the Street
● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2008. október 24 – 2009. január 18.

Minimal is More – Lafrenz Collection
● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. október 4 – 2009. január 25.

THE HEARTLAND
● VAN ABBEMUSEUM
www.vanabbemuseum.nl
EINDHOVEN
2008. október 4 – 2009. január 25.

BACA Laureate 2008 – John Baldessari
BONNEFANTENMUSEUM
www.bonnefanten.nl
● MAASTRICHT
2008. október 7 – 2009. január 25.

Ian Wallace
A Literature of Images
● WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
2008. november 8 – 2009. február 8.

Sonic Voices, Rocking Hard
● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
www.montevideo.nl
AMSZTERDAM
2008. augusztus 31 – 2009. február 11.

Thomas Struth
Family Life
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2008. november 29 – 2009. február 22.

XXth Century
● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. november 8 – 2009. március 1.

The Future will last longer than the past – part 1: an interruption by Otto Karvonon
● DE APPEL
www.deappel.nl
AMSZTERDAM
2008. december 7 – 2009. március 1.

LIVING ARCHIVE / Stars & Stripes Forever
● VAN ABBEMUSEUM
www.vanabbemuseum.nl
EINDHOVEN
2008. október 4 – 2009. március 8.

Water in Photography
● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2008. november 29 – 2009. március 21.

Welcoming the Stedelijk Museum: Fauvists and Expressionists
● VAN GOGH MUSEUM
www.vangoghmuseum.nl
www.stedelijk.nl
AMSZTERDAM
2008. november 14 – 2009. április 5.

From Collenius to Koons, courtesy of the Vereniging Rembrandt
● GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2008. november 22 – 2009. április 12.

Holy Inspiration – Religion and spirituality in modern art
● THE NIEUWE KERK
www.nieuwekerk.nl
AMSZTERDAM
2008. december 13 – 2009. április 19.

Man Ray
Unconcerned, but not indifferent
● FOTOMUSEUM DEN HAAG
www.fotomuseumdenhaag.com
HÁGA
2009. január 24 – április 19.

Izrael

Check-Post: Art in Israel in the 1980s
● HAIFA MUESEUM OF ART
www.hma.org.il
HAIFA
2008. július 12 – december 28.

Írország

Order. Desire. Light. An exhibition of contemporary drawings
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.modernart.ie
DUBLIN
2008. július 25 – november 23.

Exquisite Corpse
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.modernart.ie
DUBLIN
2009. szeptember 9 – december 7.

Lengyelország

"AIN'T NO SORRY"
● MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ
http://artmuseum.pl
VARSÓ
2008. október 18 – november 22.

BANANA REPUBLIC. The Expression of the Eighties
● CSW ŁAŻNIA
www.laznia.pl
GDANSK
2008. december 5 – 2009. január 4.

Marek Piasecki
Fragile
● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
www.zacheta.art.pl
VARSÓ
2008. november 28 – 2009. február 1.

Litvánia

Foyer: language and space at the border (CAC, FRAC-Grand Est)
● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2008. november 14 – 2009. január 13.

Nagy-Britannia

Wang Qingsong
Temporary Ward
● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2008. október 21 – november 24.

A Century of Spin / An exhibition about PR photography – by Factotum
● BELFAST EXPOSED
www.belfastexposed.org
BELFAST
2008. október 17 – november 28.

Sam Taylor-Wood
Yes I No
● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
www.whitecube.com
LONDON
2008. október 24 – november 29.

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

Miró, Calder, Giacometti, Braque: Aimé Maeght and His Artists
● ROYAL ACADEMY OF ARTS
www.royalacademy.org.uk
LONDON
2008. október 4 – 2009. január 2.

Fashion V Sport
● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2008. augusztus 5 – 2009. január 4.

Design Cities
● DESIGN MUSEUM
www.designmuseum.org
LONDON
2008. szeptember 5 – 2009. január 4.

Francis Bacon
● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. szeptember 11 – 2009. január 4.

Annual members' photography show
● PHOTOFUSION
www.photofusion.org
LONDON
2008. november 28 – 2009. január 9.

Robin Rhode
Through the Gate
● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)
www.whitecube.com
LONDON
2008. november 26 – 2009. január 10.

Cold War Modern 1945–1970
● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2008. szeptember 25 – 2009. január 11.

Heimo Zobernig and the Tate Collection
● TATE ST IVES
www.tate.org.uk
ST IVES (CORNWALL)
2008. október 4 – 2009. január 11.

Cildo Meireles
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. október 14 – 2009. január 11.

Turner Prize 2008
● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. szeptember 30 – 2009. január 18.

Rafael Lozano-Hemmer
Frequency and Volume
● BARBICAN CENTRE
www.barbican.org.uk
LONDON
2008. október 9 – 2009. január 18.

Janet Cardiff and George Bures Miller
The House of Books has no Windows
● MODERN ART OXFORD
www.modernartoxford.org.uk
OXFORD
2008. október 15 – 2009. január 18.

Andy Warhol
Other Voices, Other Rooms
● HAYWARD GALLERY
www.hayward.org.uk
LONDON
2008. október 17 – 2009. január 18.

Felix's Machines
● GASWORKS
www.gasworks.org.uk
LONDON
2008. november 15 – 2009. január 18.

Miroslaw Balka
● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
www.whitecube.com
LONDON
2008. december 9 – 2009. január 24.

Alan Airdge
The Man With Kaleidoscope Eyes
● DESIGN MUSEUM
www.designmuseum.org
LONDON
2008. október 10 – 2009. január 25.

This Is War! Robert Capa at Work

Gerda Taro
On the Subject of War
● BARBICAN CENTRE
www.barbican.org.uk
LONDON
2008. október 17 – 2009. január 25.

Rothko
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. szeptember 26 – 2009. február 1.

Annie Leibovitz
A Photographer's Life, 1990–2005
NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2008. október 16 – 2009. február 1.

Dispersion
● ICA
www.ica.org.uk
LONDON
2008. december 2 – 2009. február 1.

Daan van Golden

Andro Wekua
● CAMDEN ARTS CENTRE
www.camdenartscentre.org
LONDON
2008. december 5 – 2009. február 1.

George Maciunas
The Dream of Fluxus
● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2008. november 25 – 2009. február 15.

Indian Highway
● SERPENTINE GALLERY
www.serpentinegallery.org
LONDON
2008. december 10 – 2009. február 22.

Németország

Pauer Gyula
Pseudo in Berlin
● COLLEGIUM HUNGARICUM
BERLIN
www.hungaricum.de
2008. szeptember 27 – november 4.

Amar Kanwar
The Torn First Pages
● HAUS DER KUNST
www.hausderkunst.de
MÜNCHEN
2008. október 8 – november 9.

Pigozzi and the Papparazzi – with Salomon, Weegee, Gallela, Angeli, Secchiaroli, Quinn and Newton
● MUSEUM FÜR FOTOGRAFIE
www.smb.museum
BERLIN
2008. június 20 – november 16.

Christoph Büchel
Deutsche Grammatik
● KUNSTHALLE FRIDERICIANUM
www.fridericianum-kassel.de
KASSEL
2008. szeptember 5 – november 16.

Notation – Kalkül und Form in den Künsten
● AKADEMIE DER KÜNSTE
www.adk.de
BERLIN
2008. szeptember 20 – november 16.

Liam Gillick
Three Perspectives and a Short Scenario / Work 1988 – 2008 / Mirrored Image: A 'Volvo' bar*
● KUNSTVEREIN MÜNCHEN
www.kunstverein-muenchen.de
MÜNCHEN
2008. szeptember 27 – november 16.

STUDIOFILMCLUB
● SCHIRN KUNSTHALLE
www.schirn-kunsthalle.de
FRANKFURT
2008. október 15 – november 26.

Szűcs Attila
Something about Light
● EMMANUEL WALDERDORFF GALERIE
www.walderdorff.net
KÖLN
2008. október 11 – november 29.

Photographs of the Collection agnès b.
● C/O BERLIN
www.co-berlin.com
BERLIN
2008. október 11 – december 7.

Jim Dine
This is how I remember now. Portraits.
● DIE PHOTOGRAFISCHE SAMMLUNG / SK STIFTUNG KULTUR
www.sk-kultur.de
KÖLN
2008. szeptember 26 – december 14.

Katja Strunz
Einbruchstellen
● CONTEMPORARAY FINE ARTS
www.cfa-berlin.com
BERLIN
2008. október 28 – december 20.

Gianni Piacentino
● EL SOURDOG HEX
www.elsourdoghex.org
BERLIN
2008. novemner 10 – december 27.

Glück gehabt! / That was Lucky
● NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST)
http://ngbk.de
BERLIN
2008. november 1-től

The Tropics. Views from the Middleof the Globe
● MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2008. szeptember 12 – 2009. január 5.



GRAND PALAIS & LOUVRE
23 - 26 OCTOBRE 2008

français

[News](#) [Galleries](#) [Events](#) [Videos](#) [In Paris during FIAC](#) [Maps](#) [Visitor Information](#) [More about](#) [Online Shop](#)

Partenaires média de l'exposition Expérience Pommeroy 5 "L'art Contemporain en Europe"

[Balkon](#)

[CAC Interviu](#)

[Frame](#)

[Highlights](#)

[L+ARTE](#)

[Metropolis M](#)

[Nico](#)

[Paletten](#)

[Studija Magazine](#)

[Taide](#)

[Umélec](#)

[Undo](#)

[Vector Magazine](#)

[Visual Seminar Newsletter](#)