

Balkon

2008_11,12



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

ISSN 1216-8890 1080 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

RIG RIGATÁR – KÖZELKÉP – A CLOSE UP

● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. október 10 – november 8.

Palkó Tibor

Királynőről álmodom
● JÁSZKÚRT FOGADÓ ÉPÜLETE
www.hamzamuzeum.hu
Jászberény, Déryné u. 6.
2008. november 8 – november 21.

Wunderkammer

● CENTRÁLIS GALÉRIA
www.osaarchivum.org
Budapest Arany J. u. 32.
2008. november 4 – november 23.

Dévényi Tamás

Madártej – floating islands
● NGN GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. november 5 – november 24.

Joan Villaplana

Metropolis
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2008. november 4 – november 25.

Váli Dezső

● SYMBOL ART GALÉRIA
www.symbolbudapest.hu
Budapest III., Bécsi út 56.
2008. november 18 – november 25.

Nagy Zopán

Látens (léték)
● K.A.S. GALÉRIA
www.kasgaleria.eu
Budapest V., Váci u. 36.
2008. november 10 – november 27.

XIX. Őszi Kerámia Tárlat

● MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK SZÉKHÁZA / MILLENIUM SZALON
Budapest, XIV. Olof Palme sétány 1.
2008. november 13 – november 27.

P'andiciel – a legmélyebb haute couture magazin

● CHINESE CHARACTERS
CONTEMPORARY ART SPACE
http://chinesecharacters.hu/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. november 18 – november 28.

Nicolas Schöffner

Felületdinamika
● PARTHENON-FRÍZ TEREM
(MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. november 18 – november 29.

„100 szoba – 100 makett” – I. Nemzetközi Építészeti Makett Kiállítás

● KÉK (KORTÁRS ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT)
www.kek.org.hu
Budapest V., Szervita tér 8.
2008. november 7 – november 30.

MECÉNÁSNAPOK. Tizenegy kortárs magánygyűjtemény.

● MŰCSARNOK
www.muicsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. november 28 – november 30.

A tudomány képei, a képek tudománya

● A22 GALÉRIA
Budapest VII., Akácfa u. 22.
2008. november 7 – december 1.

Károlyi Zsigmond

Kecskemét – Bakule Márton utca
● NGN GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. november 12 – december 1.

Goran Radovanovic

Kettő az egyben
● CORVINTETŐ
www.corvinteto.hu
Budapest VIII., Blaha Lujza tér 1-2.
2008. november 25 – december 2.

Bráda-művek

● KARINTHY SZALON
www.karinthyszalon.hu
Budapest XI., Karinthy F. út 22.
2008. november 11 – december 4.

Művészalkalmazott 2.

● HAMARITS FOTÓSTÚDIÓ
Budapest IX., Erkel u. 20.
2008. november 5-től

A Siameses Company:

Marisa Iara & Arturo Guerrero
Világútlevél
● OCTOGONART GALÉRIA
www.octogon.hu
Budapest I., Várfook u. 7-9.
2008. november 12 – december 6.

Genezis – nyitó kiállítás

● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2008. november 14 – december 6.

Hajnal Mihály

● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. november 6 – december 6.

Ádám Zoltán

● K. PETRYS HÁZ
www.petrys.hu
Budapest VIII., Horánszky u. 13. II./19.
2008. november 11 – december 7.

Sharon Pazner

Fragile
● RAKTART
www.sharonpazner.com
Budapest V., Markó u. 1/b.
2008. november 14 – december 7.

Változatok Mona Lisára

● DUNA GALÉRIA
Budapest XIII., Pannónia u. 95.
2008. november 19 – december 7.

Kondor Attila

● OLASZ KÖNYVESBOLT – IRODALMI KÁVÉHÁZ
www.poliseu.org
Budapest VIII., Bródy S. u. 8.
2008. november 8 – december 8.

Kecskemét 1997-2008 / A kecskeméti textilművészeti alkotóműhely 12 éve

● MAGYAR KÉPZŐ- ÉS IPARMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK SZÉKHÁZA
Budapest VI., Andrássy út 6.
2008. november 25 – december 8.

Szász György

Gyűjtős
● MODEM – BELSŐ KERT
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. november 12 – december 8.

Arja Hyttiainen

Distance – Now
● LUX GALÉRIA – WORKS ON PAPER
www.worksonpaper.hu
Budapest IX., Ráday u. 18.
2008. november 20 – december 8.

Sam Havadtov

A három kínai császár
● B55 KORTÁRS GALÉRIA
www.b55galeria.hu
Budapest V., Balassi B. u. 25.
2008. november 13 – december 9.

Simonyi Balázs

Panelkapcsolatok (Telepi srácock)
● ÚJ SZÍNHÁZ – VOLKSBANK GALÉRIA
www.ujszinhaz.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 35.
2008. november 8 – december 11.

Swierkiewicz Róbert

Montgolfier > 225 <
● LIBRAIRIE LATITUDES
www.latitudes.hu
Budapest VII., Wesselényi u. 11.
2008. november 11-től

Kamen Stoyanov

Felejtse el, nem engedhetjük meg magunknak
● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. november 19 – december 12.

Gály Katalin

Kibontakozás / Unfolding
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. november 19 – december 12.

Domán Rajmund

Rajmund szobája
● APROPODIUM GALÉRIA
www.apropodium.hu
Budapest IX., Ráday u. 9.
2008. december 2 – december 12.

Gerber Pál, Hecker Péter

Csendéletek / Still Lifes
● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.t-online.hu
Budapest VI., Jókai tér 1.
2008. november 13 – december 13.

Az Igazság Szája

● PARTHENON-FRÍZ TEREM
(MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmety Gy. u. 26-28
2008. december 2 – december 13.

Koronczi Endre és az Ellenség – védekezés belülről jövő támadások ellen / Hommage a Ferenczi Sándor

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. november 20 – december 13.

Egy elfelejtett mester: Szabó István

● KÉK (KORTÁRS ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT)
www.kek.org.hu
Budapest V., Szervita tér 8.
2008. december 5 – december 14.

Víctor Vasarely

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

Overcoming

● ERNST MŰZEUM
www.ernstmuseum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2008. november 14 – december 14.

Dorcsinecz János

Hídeg, hídég
● ÖBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2008. november 18 – december 14.

HUNGART Egyesület 2007. évi ösztöndíjas művészei

● MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK SZÉKHÁZA
Budapest, XIV. Olof Palme sétány 1.
2008. december 4 – december 14.

Horváth Gábor

● MŰVÉSZETEK HÁZA
Miskolc, Rákóczi u. 5.
2008. november 14 – december 14.

Hogyan tovább Oroszország? – kortárs orosz művészet

Blue Noses
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. szeptember 25 – december 15.

König Frigyes

Időugrás / Time Jump
● VASZÁRY KÉPTÁR
www.vaszary-keptar.hu
Kaposvár, Fő u. 12.
2008. november 3 – december 15.

Utsu Yumiko

Borzongás / Thrill
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2008. november 27 – december 16.

Detvay Jenő

● KÓPIA FOTÓGALÉRIA ÉS KÁVÉZÓ
Budapest VI., Zichy J. u. 4.
2008. november 19 – december 17.

Dienes Gábor

● „TÁRSALGÓ” GALÉRIA
Budapest II., Keleti K. u. 22.
2008. november 20 – december 17.

Rácz Márta

Napló
● LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
2008. november 25 – december 18.

POSTART 2008

● CHINESE CHARACTERS
CONTEMPORARY ART SPACE
http://chinesecharacters.hu/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. december 9 – december 19.

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.

Szalay Lajos (1909-1995)

Istenek, szentek, mártírok
● KOLLER GALÉRIA
www.kollergaleria.hu
Budapest I., Táncsics M. u. 5.
2008. december 5 – december 21.

AQUA

● NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2008. november 7 – december 23.

Szij Kamilla

Szimmetria, ceruzarajzok
● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2008. november 25 – december 23.

Etikoppaka – Mahátma Gandhi nyomában: Egy dél-indiai falu élete

● CENTRÁLIS GALÉRIA
www.osaarchivum.org
Budapest Arany J. u. 32.
2008. december 1 – december 23.

Dániel András

Beszélj, vagy halgass örökre...
● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. december 3 – december 23.

Csontó Lajos

Hátország építés alatt / Hinterland under Contruction
● INDA GALÉRIA
www.indagaleraia.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. december 3 – december 23.

Barakonyi Zsombor

„A város és a kutyák”
● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleraia.hu
Budapest V., Aulich u. 4-8.
2008. november 6 – december 28.

444 év – Konceptuális kiállítás

● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM – TEMPLÓMTÉR
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2008. november 20 – december 28.

Kapolka Gábor

Embermesék – fotóösszeállítás
● PIROS-FEKETE GALÉRIA
(MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millenaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. november 27 – december 28.

A papírjait legyen szíves / Your documents please

● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. november 28 – december 30.

Nádlér István

● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
Budapest I., Várfook u. 14
Várfook Galéria XO Terme
www.varfook-galeria.hu
Budapest I., Várfook u. 11
2008. november 29 – december 30.

Bálványos Levente, Fóti Lázár, Varga György

Sófal, avagy a Nagy Relief
● BOULEVÁRDBREZSNYEV GALÉRIA
www.bbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 39.
2008. október 28 – december 31.

Fajó János

Körök három dimenzióban
● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2008. november 13 – december 31.

Hajnal Mihály

● BIBLIA MŰZEUM
Budapest, IX., Ráday u. 28.
2008. november 20 – december 31.

Szunyoghy Viktória

Víz alatt
● GÖDÖR KLUB
Budapest V., Erzsébet tér
2008. december 4 – december 31.

Lovások a vízparton – Kernstok Károly

● VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)
www.artmuz.hu
Győr, Király u. 17.
2008. november 15 – december 31.

„Üdvözli doktorja Ferenczi Sándor”

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. november 26 – december 31.

Szűcs Attila

Talált tárgy keresése / Looking for a found object
● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
november 13 – 2009. január 3.

Camera obscura – kortárs sötét szobák

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTÓGRÁFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
október 21 – 2009. január 4.

Képturatógatók 2 – A látás kultúrtörténete

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTÓGRÁFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
november 11 – 2009. január 4.

Szuppán Irén

● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleraia.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
december 4 – 2009. január 4.

Mátrai Erik

● NAGYTÉNYI KASTÉLYMŰZEUM
www.nagytenyeni.hu
Budapest XXII., Kastélypark u. 9-11.
december 6 – 2009. január 4.

Várnagy Ildikó

Időgyűbeesések
● MŰZSA GALÉRIA
www.kormendigaleria.hu
Budapest V., Falk M. u. 5.
december 9 – 2009. január 5.

Kalmár János

Lélekhelyzetek
● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
november 25 – 2009. január 9.

Huber András

● FÉSZEK GALÉRIA – HERMAN TEREM
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
december 16 – 2009. január 9.

Drabik István

Vasból faragott gesztusok
● RÁDAY GALÉRIA
www.raday-galeria.hu
Budapest IX., Ráday u. 8.
december 3 – 2009. január 10.

Gesztelyi Nagy Zsuzsanna

Szabálytalan rendszerek
● LA GALERIE SOFITEL
Budaapest V., Roosevelt tér 2.
december 4 – 2009. január 10.

Hibaigazítás

2008/10. számunk tartalomjegyzékében Baskó Ágnes neve helyesen Blaskó Ágnes.

2008/10. számunk 2-8. oldalán *A Tárty és módszer nélküli tudomány a felsőoktatásban? A vizuális kommunikáció tanításáról c.* írás képeinek pontos adatai: Szabó Péter: why i should buy a house?

Az érintettek és az olvasók szíves elnézését kérjük.

2A képek politikája, élete és halála
W.J.T. Mitchell-lel beszélget Horváth Gyöngyvér és Szauder Dóra**8****Perenyei Mónika**Az elbeszélés szelleme
A Minden mozi! c. kiállítás látens szempontrendszeréről**13****Kékesi Zoltán**Átépités alatt ▢ A mozi mint az „elfojtás helye” és mint „apparátus”
Clemens von Wedemeyer munkáiban**19****Stenczer Sári**Határátlépések ▢ Gondolatok két tokiói kiállítás,
az Emotional Drawing és a Still / Motion kapcsán**22****Pazár Sarolta**

Rezervátumok ▢ 4. Moveast Nemzetközi Filmfesztivál

24**László Zsuzsa**

A hely szelleme – lelke, reménye, maradéka ▢ Manifesta 7

29**Oana Tănase**Adni és kapni ▢ Periferic 8 – Művészet mint ajándék
kortárs képzőművészeti biennále**32****Üveges Krisztina**Körkép kilátással
Na mi van? Kortárs magyar művészet ▢ Lenmechanika**36****Dékei Kriszta**Kreatív gerilla-stratégiák ▢ Beszélgetés Molnár Edittel,
a kairói Contemporary Image Collective vezetőjével**39****Erdős Ibolya**

„...vagy nagy vízben kis hal?” ▢ Beszélgetés A. Nagy Gáborral

42**Dékei Kriszta**

Csaknem tárgy nélküli világ ▢ Konstruktív-konkrét kerestetik 1.

45**Sigurd Rompza**

a recepciót igénylő művészetért

46**Baglyas Erika**Kinek terápia, kinek színház
Luxusvacsora. Schneemeier Andrea kiállítása**49****Hermann Veronika**A kommunizmus anatómiája
Szocreál – Festészet a Rákosi-korban
Hétköznapi kommunizmus – Mindennapok a Rákosi-korban**52****Cserba Júlia**

A maximalista minimalizmus ▢ Centre d'art contemporain de Chelles

54**Fisli Éva**

Romszpirál ▢ Traces du sacré / Spuren des Geistigen

56**Vámos Éva**„Megteremteni a vetítőképernyőn a kalandot”
Beszélgetés Hubertus von Amelnxennel**58****Králl Csaba**

Tes(z)thelyzet ▢ Dave St-Pierre: Egy kis gyöngédséget, a francba is!

A képek politikája, élete és halála

**W. J. T. Mitchell-lel* beszélget
Horváth Gyöngyvér és Szauter Dóra**

Mitchell válogatott tanulmányainak magyar kiadása *A képek politikája* címmel jelent meg nemrégiben.¹ A Chicagói Egyetem professzora ez alkalomból Budapestre látogatott, ahol a Közép-Európai Egyetemen *The Role of Images in the "War on Terror"* címmel nyilvános előadást tartott.² Az előadást a Petőfi Irodalmi Múzeumban a könyv bemutatója követte. A könyvbemutató kapcsán beszélgettünk a kortárs képelemélet egyik legjelesebb képviselőjével.

☛ Horváth Gyöngyvér: *A Közép-Európai Egyetemen tartott előadásának egyik fő témája a terrorellenes háború volt. Ezt a háborút Ön némiképp abszurd jelenségként, de mindenképpen elhibázott döntésként jellemezte. Kifejezte abbéli reményét, hogy egy új vezetéssel látna lehetőséget arra, hogy az Egyesült Államok véget vessen ennek a háborúnak. Említette azt is, hogy évtizedek óta nem volt olyan elnökválasztás, amely ilyen nagy mértékben lett volna képes a lakosság mobilizálására, mint ez a mostani. A budapesti beszélgetésünk és a beszélgetés szövegének szerkesztése között eltelt egy hét különös jelentőséggel bír: ekkor ért véget az elnöki kampány és zajlott le az elnökválasztás, mely végül megadta a választ mindazokra az elvárásokra, aggodalmakra, álmokra és reményekre, amelyek nemcsak az amerikaiak, hanem a világ más tájain élők részéről is megfogalmazódtak. Nem tudjuk megkerülni, hogy Önt az elnökválasztással kapcsolatos nézeteiről és érzéseiről faggassuk. Hogyan látja ma az Egyesült Államok helyzetét, és benne saját helyét akadémiaként, kritikusként, közvetlenül ama eufórikus chicagói éjszaka után?*

☛ W. J. T. Mitchell: Ön is utalt a beszélgetésünk furcsa anakronizmusára, amely abból fakadt, hogy alig néhány nappal a választásokat megelőzően beszélgettünk a képek elméletéről. E történelmi választás során nyerte el 2008. november 4-én

¹ *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai (Ikonológia és Műértelmezés 13.), Szerk.: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra. JATEPress, Szeged, 2008, 288 oldal.

² W. J. T. Mitchell: *The Role of Images in the "War of Terror"*, előadás; Közép-Európai Egyetem, Budapest; 2008. október 29.

W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*, könyvbemutató; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008. október 29. A PIM-ben adott interjú szerkesztett, bővített változata olvasható a Balkonban.

* W. J. T. Mitchell (sz. 1942) a Chicagói Egyetem Gaylord Donnelley Professzora, 1878 óta a *Critical Inquiry* folyóirat szerkesztője. Kutatásai a média, a vizuális művészetek és az irodalom területét érintik, a képi és a szöveges reprezentáció társadalmi és politikai vetülete érdekli. Neve összefonódott a vizuális kultúra fogalmával és a képi fordulat jelenségével. Legismertebb művei: *What do Pictures Want?* (2005), *Picture Theory* (1994), *The Pictorial Turn* (Artforum, 1992), *Iconology* (1987), *On Narrative* (1981). Jelenleg a *Medium Theory*, *Cloning Terror: The War of Images, September 11 to Abu Ghraib*, valamint Mark Hansennel a *Critical Terms in Media Studies* című könyveken dolgozik. (<http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/home.htm>)

A Balkonban magyarul megjelent műve: *A képi fordulat* (ford. Hornyik Sándor), Balkon 2007/11-12, pp. 2-6.

BARACK OBAMA az Egyesült Államok elnöki tisztségét. Obama megválasztása a szeptember 11-i események jelentőségéhez mérhető, és már maga a tény is bizonyos szempontból végpontját jelöli annak az érának, amelyet 'poszt 9/11'-nek, avagy a terror elleni globális háború korszakának nevezünk. És ez a tény független attól, hogy vajon Obama sikeres elnök lesz-e. Természetesen én is azt remélem, hogy az lesz. Obama képe, hogy úgy mondjam „megelőzi” az általa ígért valóságot. Ő a megszemélyesített, a megformált és az elképzelt remény, amely valódi, hús-vér testet öltött egy páratlan intelligenciával, tehetséggel és integritással bíró emberi lény képében. Mindenki tudja, hogy győzelme szimbolikus, túllép a szűkebb pártpolitikai diskurzuson azzal, hogy felmutatja a demokratikus társadalomban rejlő emberi lehetőségek győzelmi ikonját. Mind ezt anélkül mondom, hogy indokolatlanul idealizálnám Obamát, vagy egyetértenék minden korábbi vagy jelenlegi állásfoglalásával. Obama pályája meglehetősen problematikus egy olyan, hozzám hasonló baloldali gondolkodó számára, aki elkötelezett híve a melegek jogainak, kiáll a nők testi és magánéleti önrendelkezési jogai, valamint a zsidók és a palesztinok közti igazságtétel és megbékélés ügye mellett.

De a képek és a képzelet szintjén Obama feddhetetlen. Üstökösszerű politikai felemelkedése elválaszthatatlan annak az ikonnak a létrejöttétől, amely a jövőbeli lehetőségeket szemlélteti. Ha szeptember 11-ét egy kép megsemmisülésének látványaként fogjuk fel, és ha ez az esemény egy kép nélküli vagy egy elképzeltetlen „terror” kezdetét jelöli, akkor Obama központi helyet foglal el egy kép, vagy ahogyan Obama nevezi magát egy „üres lap” képeinek létrejöttében, amelyre hatalmas tömegek reménye vetülhet rá mind az államokon belül, mind globálisan. A szakértők (köztük maga Obama is) egy nagyobb átszerveződés szimbólumaként és az emberi történelem egy vízvonalaként tekint a választásokra.

Hogy mi lenne az én parányi szerepem ezen folyamatok kibontakozásában? Mint ikonológus, a vizuális kultúra, a művészetek, az irodalom és a média kutatója tisztán látom, hogy bőven van elvégzendő feladat. A legutóbbi időszakban egy könyvön dolgoztam, amely a terrorellenes háború korszakáról szól, és megkönnyebbüléssel látom, hogy van némi racionalitása annak, hogy véget érhet ez a fogalom, ez a metafora vagy metakép, holott korábban úgy tűnt, hogy sosem lesz vége. Mikor győzzük le a „terror”? Még azelőtt vagy csak azt követően, hogy végleges választ találtunk az idegességre, az ag-

godalomra, a félelemre, a közönyre? Ezt az abszurd fogalmat, ezt a megzabolázhatatlan metaforát, amely szó szerinti és aktuális értelmét a Bush-adminisztráció révén nyerte el – annak minden végzetes következményével egyetemben – még mindig tisztelettel és megkérdőjelezhetetlen módon idézi fel a New York Times és az Egyesült Államok új elnöke. Az amerikai politikának megvannak a maga érinthetetlen, szent ténén módjára működő dolgai. A terror elleni háború az egyik ilyen. Izrael a másik. Továbbá van egy egész sor a szexualitással, a szaporodással, a házassággal, az abortusszal és az ún. „erkölcsi kérdésekkel” összefüggő (általam „klonofóbnak” nevezett) probléma. Ez a problémahalmaz hozza létre az értelem azon bálványait, amelyek az Egyesült Államok valódi, pragmatikus, és populista politikáját irányítják.

✦ **Szauter Dóra:** *Rendkívül szerencsésnek érzem magam, hogy végre feltehetem Önnek az elmúlt évek során összegyűjtött kérdéseimet. Tudjuk, hogy az Iconology és a Picture Theory megjelenése óta számos könyve jelent meg. Foglalkozott többek között a tájkép és a hatalom összefüggéseivel, a dinoszaurusszal mint a modern kor totemállatával, és legújabbban médiaelmélettel. Engem azonban még mindig a képi fordulat érdekel. A nyugati filozófia megélt már különböző korszakokat: a dolgok, az ideák, a szavak korszakát. Most a képeken a sor. Mit gondol, ez a korszak meddig tart majd? És vajon mi következik ezután?*

✦ Úgy tűnik, a képi fordulat még nem következett be az angol-amerikai filozófiában. Még a késői RICHARD RORTY szerint is, aki a maga nemében merész filozófusnak számított, Wittgenstein képekkel való foglalatosságával – beleértve a jelentés „képelméletét” és a *Filozófiai vizsgálódásokban* tett kijelentését arról, hogy „egy kép tartott fogva bennünket” – tulajdonképpen nem is olyan fontos. Természetesen Rorty nyelvi fordulata adta számomra az ötletet a képi fordulat fogalmának kidolgozásához. De a képi fordulattal kapcsolatos írásaimban a kép, az ábrázolás, az „image” alatt inkább egy trópus értek, nem egy adott korra jellemző történelmi kategóriát. Ez a trópus időről-időre megjelenik és megerősödik a történelem során. Ha azonban az európai filozófiáról beszélünk, különösen a francia, a német és az olasz hagyományról, a válasz egészen másképp alakul. RAYMOND BELLOUR hívta fel rá a figyelmet, hogy a szavaktól a képek felé fordulás tulajdonképpen áthatja az egész huszadik századi francia filozófiát. Éppen ezért a képi fordulat általam alkotott fogalmának recepciója Európában sokkal távolabb mutat, mint az Egyesült Államokban, ahol szinte hétköznapi szlogenre redukálódott a „képek szavaktól történő hatalomátvétele”.

Hogy mi jön a kép korszaka után? Nem tudnám pontosan megmondani. Maga mire gondol? Valószínűleg szavak, ideák vagy dolgok. A filozófia

időről időre visszatér a korábban már megvitatott kérdésekhez. A legvalószínűbb, hogy a dolgokhoz térnek vissza. Erről szólt néhány éve az a fogadás, aminek a végterméke a *Critical Inquiry* Bill Brown által szerkesztett *Dolgok* címet viselő kiadása lett. Talán nincs is más, mint dolgok, ideák, szavak és képek, amelyek közül egyik sem létezhet a másik nélkül. Végül soron a képek gondolatokként is felfoghatók, hiszen már Arisztotelész is azt mondta, hogy nem létezik gondolat kép nélkül. Így aztán a képek felé fordulás a kritikai gondolkodásban az utóbbi időben semmiképpen nem jelenti a gondolatoktól vagy a képzetektől való elfordulást. Ha megnézzük Rorty egyik nagy jelentőségű munkájának a címét – *Philosophy in the Mirror of Nature, azaz Filozófia a természet tükrében* –, feltehetjük a kérdést, mi van, ha szó szerint vesszük a kifejezést? Mi is itt pontosan a tükör? Kép? Képzet? Vagy gondolat? Egyfajta dolog? A filozófiának tehát vissza kell térnie a dolgokhoz magukhoz.

Az utóbbi években ezzel kapcsolatban az volt az érzésem, hogy az ideák, a szavak és a képek egyre növekvő hatalomra tettek szert a dolgok és általában véve a materiális gyakorlatok felett. Kétségteljesen a Bush-adminisztráció védjegyévé vált az a kijelentés, miszerint ők meghaladták a politikai szakértők „valóság alapú közöségét”. A Bush-korszak ideák mentén működött, olyan absztrakciók mentén, mint a Szabadság, a Demokrácia, és persze a Jó és a Rossz. Ezzel csak az a baj, hogy az

A Tribute in Light a 2001. szeptember 11-i eseményeknek állított emlékmű, mely azok előtt az állampolgárok előtt tiszteleg, akik életüket veszítették a World Trade Center elleni támadásban. A két fénytornyot két nagy teljesítményű fényszóró sugara állítja elő, melyek egyenesen felfelé mutatnak a Ground Zero melletti területről.

A fénykép a New Jersey-i Liberty State Parkból készült, 2006. szeptember 11-én, a 9/11 5. évfordulóján. Fotó: U.S. Air Force, Denise Gould



„ideák” nem kritikai megfontolásokon alapulnak és nem vetették őket össze a realitással. A Bush-pártiak vérbeli idealisták voltak: hitték, hogy a világukat erő alkalmazásával újra ideálissá tehetik, legyen szó akár az elképzeléseiket nem üdvözlő, nekik ellenszegülő népek lebombázásáról. Ilyen a terrorellenes háború is: ez egy verbális hasonlat, metafora, a kép szó szerintivé, aktuálissá, rémisztően valóságossá válása. Ez a fajta megvalósulás egy furcsa trópus, a klónozás metaforájának esetében is végbement – nem másról van itt szó, mint egy ősi metakép, a kép életre keltésének realizálásáról. Ez a párosítás olyan ikonikus konstellációt alkot, amit én a „terror klónozásának” neveztem el. Hogy ez meddig tart? Vagy elérkezett a végéhez? Remélem. Ha Hollywood jóstehetségére hagyatkozunk, katasztrófa előtt állunk. Ahogyan Bill Maher amerikai komikus fogalmazott: úgy tűnik, minden katasztrófafilmhez kell egy népszerű fekete elnök, aki képtelen megállítani pályáján a Föld felé közelítő aszteroidát.

☹ **SzD:** *Ikonológiája etikai kérdéseket is feszeget.*

A Picture Theory végén utal arra, hogy bár a világot nem menthetjük meg, a képek pontosabb megértésével mégis tehetünk érte. Vitatkoznék ezzel az állásponttal. Egy egyszerű példával élve, manapság közhelyszámba megy, hogy a reklámok manipulálnak minket, mégsem vonhatjuk ki magunkat a látvány hatása alól és gyakran mégis megvesszük az adott terméket. A képek utólete ellenőrizhetetlennek tűnik. Gondolja, hogy a tudatosság valóban segít?

☹ Nem, nem hiszem. Pontosan ez az, amiért olyan nehéz racionális érvekkel meggyőzni valakit arról, hogy adjon fel egy hiedelmet vagy egy ideológiát. Még a hatvanas években történt, amikor a John Hopkins egyetem hallgatója voltam, hogy egy egész évi ösztöndíjamat egy világoskék bőrűléses, sötétkék Ford Mustang kabrióra költöttem. Azt hiszem, a korombeli férfiak megértik, mi jött rám. Nem magáról a kocsi-ról volt szó, sokkal inkább arról a képről, ahogy benne ülök, az oldalamon egy bombázóval. Majd találok a feleségemmel, aki jó humorérzékkel kezelte a Mustang-kérdést; később elmondta, hogy ő nem a Mustang miatt, sokkal inkább az autófetisizmusom ellenére jött hozzám. Mire azt válaszoltam: pedig milyen tökéletesen illett a fejemben lévő képhez a vászontetőnek dőlve pózoló cicababáról! Ez a dolgok jelenlegi állása szerint negyvenévnnyi házassághoz vezetett. Mi hát a „képkritika” értelme, ha nem képes sikeresen ellenállni a képek hatalmának? Én személy szerint azt gondolom, hogy javítja az ellenállásunkat, immunizál a fertőző képekkel szemben. Ehhez azonban ellenanyagképzést kiváltó képekre van szükség. Obama megválasztása és képének apoteózisa végső csapást mért a raszszista ideológiákra és az azokat kísérő képekre. Az afroamerikai vizuális kultúra tanulmányozá-

sában – jóllehet az anakronizmusok szem előtt tartásával – az elmúlt években közhelyessé vált a „posztfaji” kor beálltáról beszélni. A kép itt is megelőzte a valóságot a popkultúra fekete ikonjai – *Tiger Woods, Michael Jordan, Colin Powell* – és művészek, gondolkodók, politikusok képében, akik már nem a polgári jogokért folytatott küzdelem tüzes, dühödő szónokainak utódai, mint *Jesse Jackson* és *Wright* tiszteletes. Az afroamerikai vizuális művészet az elmúlt években túlélt az identitás-politika képi világán, és összetettebb kísérletezésbe fogott a test, a vizualitás és az identifikáció változó, összetett kódjainak feltárásával. *Darby English* „posztfaji” fekete művészetről írt brilliáns könyve, a *How to See a Work of Art in Total Darkness* a legjobb, amit a témában ismerek.

Mindenekelőtt el kell különítenünk a képkritikát vagy a kritikai ikonológiát az ikonoklasmus alapértelmezett nyelvétől, mely a rossz képek vagy általában véve a képek elpusztítására törekszik. Mindig fenntartással kezeltem a képek elpusztítására irányuló retorikát. Sokkal jobbnak tartom Nietzsche stratégiáját, a bálványok kalapáccsal vagy – talán még jobb – hangvillával való „megszóllaltatását”. A sértő képek elpusztításának vagy megsemmisítésének egyetlen ábrándja sem hatékonyabb ürességük vagy gazdag harmóniáik (olykor mindkettő) bemutatásában a kritikánál, amely megszóllaltatja őket.

☹ **SzD:** *A következő kérdést nem hagyhatom ki. Nem csak azért, mert a most megjelent kötetünk címe A képek politikája lett, hanem azért is, mert 2008 novemberét írjuk.*

A nemrégiben befejeződött elnökválasztás mennyire tekinthető a képek küzdelmének?

☹ Teljes mértékben – ez nyilvánvaló, hiszen a választások mindig képekről szólnak: támadó képekről, karikatúrákról, sztereotípiák felkeltéséről, torzításról. Ugyan-



Ugrás Obamáért ■ falfestmény Shepard Fairey kampányplakátja után, Houston, 2008
© <http://www.flickr.com/photos/pmcd9/2300624038/sizes/o/>

Obama '08

© <http://www.flickr.com/photos/remithornton/2523881843/sizes/l/>



így idealizált képekről, melyek szavakká kristályosodnak: fiatalság, energia, életkor, tapasztalat. Ami pedig a legfontosabb, itt van nekünk a megválasztott uralkodó képe, melyet a demokrácia, mint világi vallás alapvető misztériuma, a választás titkos és szent rituáléja szentesít. Megdöbbentő, hogy a választás pillanata milyen gyökeres változást idéz elő a megválasztott jelöltről alkotott kép tekintetében. Obama személyében a népszerű ikonból, az emelkedő csillagból, a rasszista támadások célpontjából, a „csak egy sztár” címkéből, az üres, pusztá bálványból egyetlen éjszaka alatt egy megszentelt tárgy, a nemzet képének megtestesülése lett. Az első, megválasztását követő sajtótájékoztatóján a teljes újságíró-testület állva fogadta tisztelete jeléül, ami néhány nappal korábban még elképzelhetetlen lett volna. A megválasztás szentesítette, melynek természetesen veszélyes következményei is vannak. A megválasztottság azt is jelenti, hogy bármi, ami megsérti az Ovális Iroda szentségét (lásd Bill Clinton esetét), szinte vallásos üldöztetést és meghurcolást von maga után.

Obama számos nagyszerű adottsága közül az egyik az, hogy tisztában van a képek jelentésével, mind saját ikonicitását, mind az őt körülvevő általánosabb kulturális rendet illetően. A kampány során hihetetlen érettségről és ítélőképességről tett tanúbizonyságot retorikájának visszafogottságával, valamint a magáról kialakított méltóságteljes és érett kép közvetítésével. A jelöltnek bizonyítania kell elnöki kvalitásait ahhoz, hogy egyáltalán esély legyen a megválasztására. Mint mindig, a kép megelőzi a valóságot.

✚ **SzD:** *A Picture Theory olvasása közben diákjaim egyik első reakciója az volt, hogy a képektől „tartani kell”. Mi több, van olyan kritikus, aki Önt egyenesen ikonofóbnak nevezi. Egyetért ezzel?*

☛ Egyáltalán nem. El sem tudom képzelni, hogy juthat ilyen elhamarkodott következtetésre bárki, aki figyelmesen olvassa a könyveimet. Az igazság az, hogy nagyon is szeretem a képeket. Római katolikusként nevelkedtem, és megtanultam tisztelni a képeket. Azt is megtanították, hogy nem szabad imádni őket, és hogy túlértékelésük a helyes tiszteletből a helytelen imádatba csaphat át, mely a képet mágiikus erejű bálvánnyá változtatja. A képek iránti szeretetem tehát nem pusztán pozitív érzelem, sokkal inkább felhívás a képek mind jó, mind rossz értelemben vett hatalmának elemző, kritikai és kiterjesztett megértésére. Az ikonofóbnak egyébként több fogalmuk van a képek hatalmáról, mint bárki másnak. Szerintük a képeknek hatalma van mások elméje fölött. A bálványimádókról azt képzelek, hogy egy hamis, állatias vallás alantas, perverz áldozatai, mely morálisan lealacsonyítja őket. Ők azok, akik ragaszkodnak a képek valódi megértéséhez, szemben az általuk tudatlannak hitt, babonás bálványimádókkal. Fontos megértenünk, hogy az ikonofóbia és az ikonofília,



Haring vs Obama

© <http://www.flickr.com/photos/mdumlao98/2471596006/sizes/o/>

a képrombolás és a bálványimádás nem elkülöníthető bináris oppozíciók, hanem a képi hatásokat alkotó dialektika részei.

Egy ikonofil valószínűleg éppen annyira féli is a képet, mint amennyire szereti, ahogy minden valamire való szerelem magában foglalja a félelem és az agresszió keverékét is. Szerelmesnek lenni végül is nem más, mint kiszolgáltatott, sebezhető helyzetben, valakinek a „rabságában” lenni. A bálványimádás és a képrombolás tehát képek által közvetített társadalmi viszonyok, és természetesen minden társadalmi viszonyt képek közvetítenek. A kép problémája egyidős a Másik problémájával, márpedig minden *másik* emberhez való viszonyunk – legyen az egyéni vagy kollektív – képek által valósul meg, sztereotípiák, karikatúrák és a fantáziáinkkal terhelt narratívák formájában. A Másik pedig szokás szerint úgy jelenik meg, mint aki bizonyos képeket túlértékel, mint aki bálványimádó. Ezért van az, hogy amit én „másodlagos hiedelmeknek” hívok – a mások hiedelmeiről alkotott hiedelmek –, mindent áthatnak a másoknak tulajdonított fetisizmussal és bálványimádással kapcsolatban, különösen igaz ez a vallási vagy a faji másság esetében. Az ikonológia talán felhasználhatná az idolátria rágalmanak megállapításához a játékelméletnek azt a fogását, mely azt elemzi, hogyan próbálják az emberek megjósolni ellenfeleik viselkedését.

Van egy történetem, amely tökéletesen illusztrálja a képekről alkotott másodlagos hiedelmeket. Egy tálíbi diák magyarázta el számomra, hogy a bamiyani Buddha-szobrokat nem azért kellett lerombolni, mert a vezetés egy helyi kultusz kialakulásától tartott, hanem mert a nyugatiak fétist csináltak belőlük. Minél több nyilvánosságot kapott az ügy és minél több pénzt ajánlott fel a nyugat, a tálíbiok annál inkább el akarták pusztítani őket. Az elpusztításuk pedig a szobrok eltüntetésén kívül nem utolsósorban a pusztításról alkotott másodlagos képek születését eredményezte, mely a tálíbiok naptárművészetében a szent cselekmény bizonyítékaként terjedt tovább. A képrombolás tehát általában – mint ebben az esetben is – nem csupán egy kép elpusztítása, hanem a pusztítás képének a megteremtése is.

✚ **HGy:** *Sokat hallottunk ma a háború, a terror a politika összefüggéseiről. Szeretnénk azonban olyan, kevésbé politikai témákról is kérdezni Önt, mint például a művészettörténet-írás, vagy a művészettörténet és a vizuális kultúra viszonya. A vizuális kultúra mára egy elfogadott, intézményesült diszciplínává vált, megtalálta a helyét és sok helyen tanítják. Magyarországon a művészettörténet inkább a német, mint az angolszász hagyomány befolyása alatt íródik, nagyjából a régebbi hagyományokat követve. Azonban kimondatlanul is, de észrevehető egyfajta ellenérzés, főként az idősebb művészettörténész-generáció képviselőinek részéről a vizuális kultúra jelenségét illetően, talán azt gondolván, hogy a vizuális kultúra mintegy bekebelezi, felszámolja a hagyományos művészettörténet-írást, és a végét jelenti ennek a hagyománynak. Szeretném erről az Ön véleményét hallani. Úgy gondolja, hogy a vizuális kultúra adekvát olvasatot kapott?*

⊗ A vizuális kultúra egyfelől egyszerűen csak a művészettörténet kiterjesztése. Ugyanakkor olyan további diszciplínák kiterjesztése is, mint például a filmes tanulmányok, az antropológia, az irodalomelmélet avagy a kultúratudomány. Azt mondanám, hogy ez a művészettörténet egy különösképpen „veszélyes kiegészítése”, mivel a vizuális képek általános kérdését célozza meg, illetve az ekképpen láttatott világot, ami a művészettörténet központi kérdése kellett volna legyen (és ami az is volt például ABY WARBURG esetében), de amely kérdés valahogy időközben elhalványult. Látom, hogy miért tarthatják a művészettörténészek a vizuális kultúrát fenyegető jelenségnek, de azt kell mondanom, ennek az aggodalomnak nincs valós alapja. A vizuális kultúra új határokat állít fel – gondolok itt például a tudományos és az orvosi képekre, a tömegmédia, a divat és a reklám képeire, valamint a közönséges és a hétköznapi világ képeinek sokaságára. Inkább lehetőség ez, mint fenyegetés arra, hogy más területeken is kamatoztassuk az olyan speciálisan a művészettörténethez kapcsolódó szakértelmet, mint például a formaelemzés, a kontextus elemzése, az ikonográfia és az ikonológia, a stíluskritika vagy a reprezentáció különböző módjainak vizsgálata. Így tehát olyan tudományágak is alkalmazhatják e tudást, amelyek képesek ugyan arra, hogy felismerjék a képi fordulatot, de amelyeknek fogalmuk sincs arról, hogy a gyakorlatban hogyan is kezeljék ezeket a jelenségeket. A vizuális kultúra nem fogja bekebelezni vagy ellehetetleníteni a művészettörténetet, amelynek egyébként ma is hasznos és releváns kutatási területe van. Példaként említhetném a Chicagói Egyetem művészettörténet tanszékét, amelyhez én is tartozom: a tanszéken belül több kollégám is nagyon komoly elméleti alapokon foglalkozik filmekkel, Eisenstein és mások munkásságával, mégis minden probléma nélkül, nagyon sikeresen működnek, és a tanszék teljesen befogadta őket. Mikor felvetődött a kérdés, hogy átnevezzük-e a tanszékét Művészettörténet és Vizuális Kultúra névre, akkor ennek éppen én voltam ellene.

⊕ **HGy:** *Még az előző kérdéshez kapcsolódva, meglepő módon éppen Ön, a par excellence vizuális kultúra-kutató mondta egy interjúban, hogy mennyire tiszteli és értékeli a korai német művészettörténészek megközelítésmódját, különösen a Bécsi Iskola tagjait, és munkáikat követendő mintaként említette. Talán köze lehet ennek ahhoz, amit Mieke Bal mondott, hogy a szoros olvasat mára kiment a divatból, vagy amiről Michael Ann Holly írt, miszerint a művészettörténetet annak kezdeti fázisában sokkal inkább érdekelte az értelmezés és az elméleti kérdések. Az érdekelne, Ön szerint mi az, amitől a századforduló német művészettörténet-írása ma is releváns és követendő példa? Milyen viszonyban áll ez azzal, amit ma művészettörténet-írásnak nevezünk?*

⊗ Mint fentebb már említettem, a Bécsi Iskola sokkal ambiciózusabb programmal rendelkezett, mint az azt követő művészettörténeti iskolák, és hogy az ikonológia általános elmélete, amely a képek migrációját különböző médiumokon keresztül is nyomon követte, kiemelkedően fontos és elsődleges impulzust jelentett a művészettörténet-írásban. Nem érték egyet Mieke Ballal. Szerintem a képek közeli olvasata – úgy is mint az ikonológiai gyakorlat része – sohasem fog kimenni a divatból, és ennek nem is szabadna megtörténnie. Ugyanakkor én egy olyan ikonológiát szeretnék, amely feltérképezi a képek körforgásának útját és határait, továbbá a képek evolúcióját és rendszertanát, azt, ahogyan ki- és beköltöznek a műalkotásokba, és ahogyan keresztül lépnek különféle médiumok határain. Ez az oka annak, amiért kénytelen vagyok ragaszkodni ahhoz, hogy a „vizuális kultúra” nem egyfajta végző horizont, de maga is egy határokkal rendelkező kutatási terület, amely merőlegesen metszi az ikonológiát, de szintúgy keresztezi a médiaelméleti tanulmányokat valamilyen más, talán hegyes- vagy tompaszögben.

Nem minden vizuális tapasztalat képi tapasztalat (tulajdonképpen nagy részük nem az). És nem minden kép vizuális kép. Egy kép nem pusztán grafikus vagy optikai ábrázolás, lehet szöveges hasonlat vagy metafora is. (Ez Pierce az ikonokat érintő alapvető szemiotikája.) A képek különböző típusú médiumok határait átlépve keríngenek, a vizualitás csak egy komponense vagy eleme az összes elképzelhető médiumnak. Minden médium kevert; sajátos és átlátható szenzorális elegye hangoknak, látványnak és tapintásnak, valamint adott szemiotikai arányban ikonikus, indexikus és szimbolikus. Ezért az ikonológiát, a vizuális és a média-tanulmányokat úgy kell elképzelnünk, mint olyan különálló kapukat, amelyekken keresztül az egész emberi kultúra és szimbolikus viselkedésmód világa megközelíthető. Mindegyikük hozzá tud adni valamit, és mindegyiküknek kicsit más a viszonya ahhoz a tudományter-

rülethez, amit művészettörténetnek hívunk, és amely tudományterület egy multimediális diszciplína, már amennyiben valaha is egyetlen diszciplínaként lehetett rá tekinteni.

⊕ **HGy:** *Szeretnék egy rövid bekezdést idézni a Picture Theory című könyvéből. Múzeumi környezethez kapcsolódó idézetről van szó, ahol, mint ahogy Ön is említi, az emberek több időt töltenek a feliratok olvasásával, mint maguknak a képeknek a nézésével. Az idézet így hangzik: „A szövegek általában nagyobb fenyegetettséget jelentenek a képek integritásának és romlatlanságának fogalmára, mint fordítva. Elkerülhetetlenül és szó szerinti értelemben véve is rákényszerítik magukat a képi tárgyra, körülötte és benne helyezkednek el, kívül és belül, a falakon, a képkereten, még a levegőben is ott vannak, abban a térben, amelyben látható a tárgy, és amelyben róla a diskurzus folyik.”³ Hogyan tudjuk megvédeni a képeket a szövegektől? Meg kell-e, egyáltalán meg lehet-e védeni őket, vagy a képek megvédik saját magukat?*

⊗ Végző soron nem tudjuk megvédeni a képeket a szövegektől. Bár ez mindenképpen az egyik legfontosabb célja volt a művészettörténetnek: ragaszkodott ugyanis ahhoz, hogy a képeket egy olyan, minden jellegzetességükre kiterjedő figyelemmel nézzünk, amely tekintetbe veszi a stílust, az ikonográfiát, a képek anyagi mivoltát, kontextusát, társadalmi használatát valamint pszichikai hatásait, anélkül, hogy mindezt egy címkére redukálta volna. Az ellentmondásos helyzet abból adódik, hogy a falon látható címkéket is a művészettörténészek írják, de – legalábbis reméljük – mindig egy, a néző felé irányuló áttételes jelzéssel, miszerint ez nem a teljes történet, ez csak egy kiindulópont. Az, hogy ez mennyire így van, arra példaként említhetném az amsterdami Rijksmuseumban látottakat, ahol egy turistákból álló csoport a képeknek hátat fordítva vitatta meg a képen látottakat. Ebből is látszik, hogy a képet szemlélve nem tudták feldolgozni annak hatását, és amikor a képről beszéltek, már nem is nézték a képet, csak elfordulva erőlködtek a jelentés létrehozásán. Mindenesetre a képeknek is megvan a maguk csöndes módja arra, hogy ellenálljanak a szöveges képletekre vagy üzenetekre való leegyszerűsítésnek. Erről sokféleképpen meggyőződhetünk: a nézők képekre adott szubjektív válaszainak sokféleségében, a képek azon igyekezetében, hogy meghaladják azokat a narratívákat, amelyek voltaképpen arra szolgálnának, hogy magyarázzák őket, és azokban a történeti „magyarázatokban”, amelyeknek maguk is részesei. Michael Foucault arra buzdította Velázquez *Las Meninas* című festményének nézőit, hogy felejtsek el mindazt, amit tudnak a képről, mindazokat a neveket és időpontokat, amelyek csak gátolják ennek a festménynek a befogadását; tegyék ezt azért, hogy szabad

3 University of Chicago Press, 1995, 209 old.

utat kapjon az a „szürke, ismeretlen nyelv”, amely magából a festményből szeretne előtörni.

✚ **HGy:** Látásunk és mindazok a módszerek, amelyek révén láttással információhoz jutunk, és amelyek elvezetnek a megértéshez, biológiai, környezeti és kulturális gyökerekkel rendelkeznek. A művészettörténet kontextusában Ön rámutatott egy ezzel kapcsolatos problémára, miszerint hiába foglalkozik képekkel a művészettörténet, mégsem dolgozott ki egy olyan elméletet, amely magáról a látásról szólna. Egyetérték az Ön álláspontjával, és szeretném, ha kifejtene, mit ért az alatt a „látáselmélet” alatt. Vajon köze van-e ennek a látáselméletnek ahhoz az új művészettörténeti megközelítésmóddhoz, amelyet talán neuro-művészettörténetnek nevezhetnénk (neuroarthistory), és amely megpróbál kifejleszteni egy olyan módszert, amely beolvasztaná a már meglévő művészettörténeti módszerekbe a látás és vizuális megértés biológiai és környezeti indítatóit. A neuro-művészettörténet azt állítja, hogy ezek a tényezők jelentősen befolyásolják azt, hogy bizonyos kultúrák, régiók és művészek hogyan csinálnak művészetet. Amikor a látáselmületről beszélt, erre a biológiai meghatározottságra is gondolt? Ön szerint a művészettörténet feladata lenne egy ilyen látáselmélet kidolgozása?

✚ Igen, azonban óvakodnék attól, hogy a látás folyamatát a biológiai automatizmus szintjére redukáljuk. Azt gondolom, nagyon sokat tanulhatunk azoktól, akik a látás automatizmusát és reflexeit tanulmányozták. Ennek valójában hosszú hagyománya van, amely még az idegtudományokat is megelőzi: RUDOLF ARNHEIM Gestalt-pszichológiájára gondolok, valamint J. J. GIBSON *The Perception of the Visual World* című klasszikus munkájára. Amikor a *Showing Seeing* című tanulmányomban (a *What do Pictures Want?* című kötetben) azzal érveltem, hogy a látás folyamatát, mint a természet és a kultúra közötti komplex dialektikát kell értelmeznünk, akkor erre gondoltam. Örömmel fogadom, ha bepillantást nyerünk a témába a kognitív és az idegtudományok felől is, de csak akkor, ha ez nem kényszerzubbonyként vetül ránk, megakadályozva, hogy a látást mint a kulturális szemiózis, kölcsönhatás és vágy területeként is figyelembe vegyük. A látási folyamat pszichoanalízise számomra ugyanúgy nélkülözhetetlen tényező, mint az észlelés és a reflex. A vizuális kultúra fogalma előfeltételezi, hogy a látás kulturális konstrukció, és ugyanakkor azt is, hogy a kultúra vizuálisan konstruált. Addig nem fogjuk elérni a megfelelő egyensúlyt, míg ennek a struktúrának nem tudunk megragadni a határait.

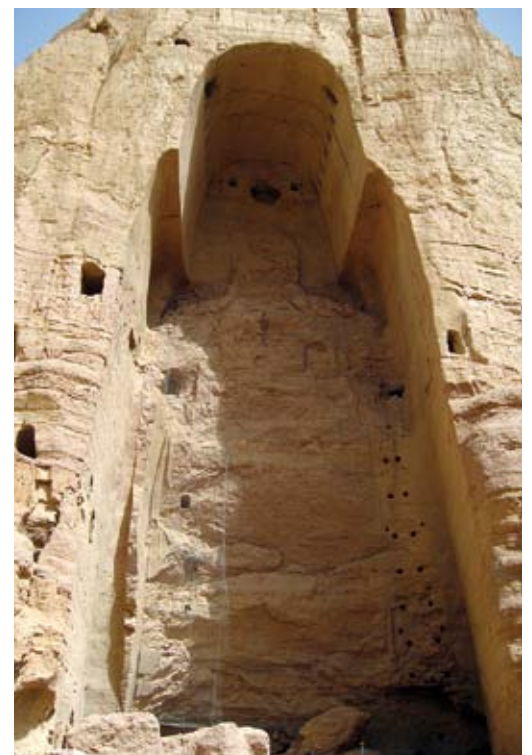
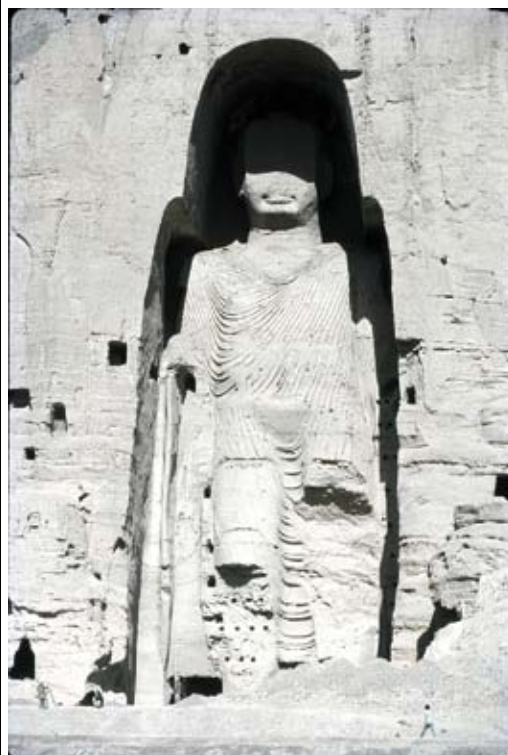
✚ **HGy:** Amióta a kezembe került GRISELDA POLLOCK új könyve, az *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, amelyben a szerző egy képzeletbeli múzeumban invitálja sétára az olvasóit, miközben elemzi az ott kiállított, a feminizmus-hoz és a női lét sokféle aspektusához kapcsolódó

műtárgyakat, szeretem megkérdezni az emberektől, vajon hogyan nézne ki a számukra ideális múzeumi kiállítás? Ha lenne arra lehetősége, hogy a világ összes tárgya közül válasszon, lett legyen az kép, szobor, valóságos vagy virtuális tárgy, elméleti vagy metakép, akkor Ön milyen tárgyakkal rendezné be a saját múzeumi termét? Hogyan állítaná ki a tárgyakat, és miféle viselkedést várna el a látogatóktól?

✚ Én a bántó és sértő képekből rendeznék kiállítást. Ez alatt két dolgot értek: egyrészt azokat a képeket, amelyek valamilyen módon sértették az embereket, amelyeket obszcénak, szentségtörőnek, vagy bármi más módon megbotránkoztatónak ítélték, másrészt ide sorolnám az emberek által bántalmazott képeket, a meggyalázott, elcsúfított, megsemmisített képeket. Biztosan helyet kapna a válogatásban az *Aranyborjú*, talán DAMIEN HIRST változata POUSSIN festménye mellett, és talán az afgán Buddha szobrok másolatai is. A tárgyak jelentős hányada mindenképpen a pornográf és a valamilyen módon undorító tartott képek köréből kerülne ki: lennének korhatáros filmek, felfújható gumibabák, emellett mezítelen nőket és férfiakat ábrázoló pogány szobrok, fallikus illetve vaginális ikonok, koszos és büzlő fétisztárgyak, voodoo babák, valamint félig ember, félig állat figurák is. A kiállításnak lenne egy része, amelyben a közönség aktívan részt vehetne: a rendelkezésre álló festékekkel, kalapáccsokkal, kövekkel, záptojásokkal, ürülékkel és egyéb fegyverekkel visszavághatnának a művészet befogadói: bemázolhatnák, meggyalázhatnák, összehasogathatnák és megsemmisíthetnék a sértőnek tartott képeket.

Emlékszem egy esetre, ami egy afrikai gyökerekkel rendelkező művésszel, CHRIST OFILIVEL történt. A művész előszeretettel használ a képein elefántürlököt, amely az afrikai kultúrában szakrális és szimbolikus jelentőséggel bír. Egy New York-i kiállítás alkalmával, amelyen Ofili egy fekete Madonnát ábrázoló képe is szerepelt, a város polgármestere éppen Ofili anyaghasználata miatt rendelte el a kiállítás cenzúrázását. Meg kellene tehát írni a felháborító, bántó alkotások történetét is. Úgy mesélték, hogy Damaszkusz külterületén még mindig állnak az iszlám előtti időkből származó szobrok, amelyeket a zarándokutak alkalmával a muszlimok rituálisan megköveznek. A zarándokok kényelmére a kövezéshez szükséges kőhalmok is rendelkezésre állnak. Talán ez mintául szolgálhatna a kiállítás interaktív részéhez. Egy másik kiállításon is gondolkodom: ez egyfajta Jurassic Park lenne, bemutatná az összes dinoszaurusz-fajtát, amelyhez természettudományi múzeumokból vennénk kölcsön a műveket, de lennének emellett olyan műtárgyak is, amelyek reflektálnak a témára. Már felajánlottam az ötletet néhány múzeumi kurátornak, de eddig még senki nem látott benne fantáziát. Pedig a gyerekek biztosan imádnák.

Buddha szobor 2001 előtt, és a rombolás után, Afganisztán, Bamyan
 © <http://www.flickr.com/photos/remithornton/2523881843/sizes/o/>
 © <http://www.flickr.com/photos/nicwa/226952331/sizes/o/>



Perenyei Mónika

Az elbeszélés szelleme

A Minden mozi! c. kiállítás látens szempontrendszeréről

Bár hónapokkal ezelőtt volt látható a Ludwig Múzeum mozgóképes gyűjteményéből rendezett kiállítás, a *Minden mozi!* címen bemutatott válogatás által keltett gondolatok, kérdések azóta is tovább munkálnak bennem.¹ Ezt az állapotot azonban nem annyira az elragadtatás öröme, mint sokkal inkább az a nyugtalanság tartja fenn, ami már a címből is következett. Eldönthetetlen ugyanis, hogy a „minden mozi”, mint koncepció, egyfajta elméleti megközelítésből kiindulva fogalmazódott meg, vagy éppen ellenkezőleg, egy a kulturális és a képzőművészeti jelenségekkel nagyvonalúan zsonglőrködő kiállítás-rendezői gyakorlatnak köszönheti létrejöttét. Mindkettő lehetséges, ám maga a válogatás, illetve a kiállított munkák elrendezése – és ezen keresztül magáról a gyűjteményről felmutatott kép – inkább egy impulzív, rögtönző alapállást tükröz. Ugyanakkor az intézményi gyűjtés nehézségeinek, a különböző gyűjtési koncepciók és a felelősségteljes vásárlások ellehetetlenítésének ismeretében ez esetben mégis inkább a jóhiszemű befogadó pozíciójába helyezkednék. Nem azért, mert azt gondolom, hogy csak így tovább, hanem sokkal inkább azért, mert épp az előbbieknél, az intézménykritikai gondolatmenettel szemben, sokkal izgalmasabbnak tűnik a médium szempontú megközelítés.

A mozgókép óriási előnyt élvez az állóképpel szemben: a mozgás és a hang révén akkor is kivált valamilyen hatást, ha nem szól semmiről. Egy mozgóképekkel berendezett múzeumi térben bolyongva a nézőt hatalmába kerítheti az érzés: *valamit* lát, illetve *valami* történik körülötte. Teremről teremre haladva én is elfogadtam, amit láttam, illetve kiválasztottam a számomra érdekes, mert elgondolkodtató munkákat. Fel sem tűnt, hogy nem keresem a kurátori elképzelést, illetve a műveket valami módon összefűző rendezővel. (Bár ennek oka lehetett az a sejtés is, hogy a LUMÚ kiállítóterei nem éppen a kurátorok és a kiállítás rendezők álma.) FLIEGAUF BENEDEK *Tejút* című filmjének múzeumi installálását viszont izgalmas és elgondolkodtató rendezői fogásként éltem meg, első alkalommal, leginkább ez jelentett élményt.

Fliegauf mind érzelmi, mind intellektuális töltettel bíró „ambient film”-jében a képek mérnöki pontosságú szerkesztésén keresztül erős vizuális élményt nyújtó történetek bomlanak ki, amelyek – nem mellesleg – az installálás módjából adódóan megtöltöttek három termet. Ám mindezen túl, a kurátorok egy új mozifilmnek a múzeumi körülményekhez alakított bemutatásával a film médiumát érintő, aktuális kérdést hoztak szemléletesen játékba. Nevezetesen a filmipar egy jelenleg is általánosuló fázisára csodálkozhattunk rá a *Tejút* című játékfilm kilenccsatornás videó-installáció változatát szemlélve.

Nagyon is jelentőségteljes az a tény, hogy a szóban forgó mozgókép nem a képzőművészeti színtér szereplőinek műterméből került a kiállítótérbe, hanem közvetlenül a filmiparból. Vagyis nem arról a bejáratott képzőművészeti praxisról van szó, ami a filmipar produktumait nyersanyagként használja, illetve arról, hogy maga a

mozgókép, mint eszköz és nyelvezet a képzőművészeti gondolkodásmódban már évtizedek óta kitérített szereppel bír, aminek folyománycént a képzőművészeti videók és multimedialis munkák a kiállítások megszokott képei. Hanem sokkal inkább arról, hogy a filmrendezők – némileg függetlenül magukat a piac diktátumától – megtehetik, hogy egyre inkább a filmkép médium-specifikus aspektusaira, illetve a film és a néző között létrejövő személyesebb viszonyra fókuszáljanak.² A festészet és a fotográfia jól ismert történetére rímelve, a film is az ún. önreflexív stádiumába érkezett, és saját formarendszerét analitikusan megközelítő, művészeti médiumként vonul be a múzeumi térbe. Persze nincs új a nap alatt: a filmművészet számos önreflexív alkotást tud felmutatni³, továbbá az experimentális, vagy az avantgárd film mindig is próbált megszabadulni a gyártási és a piaci mechanizmusoktól, a művészeti múzeumok pedig, már régóta rendelkeznek filmotékával.⁴ A film és a televízió képzőművészeti „lereagálása” már a 80-as évek videó-használatával szembeütővé vált, majd elméleti szinten a mozi és a kiállítótér, vagyis a black box és a white cube közötti átjárás is megfogalmazódott, aminek kikényszerítője nyilván maga a képzőművészeti praxis volt. Nevezetesen azok a mozgóképes és multimedialis munkák, amelyek létező filmeket, vagy képsorokat használtak mintegy nyersanyagként, s egyre nagyobb számban születtek – és születnek ma is – filmidézeteket felhasználó, konkrét filmjeleneteket és képsorokat, vagy egész filmeket újra értelmező vagy újra artikuláló munkák⁵ (ld. Douglas Gordon, Tracy Moffat vagy Candice Breitz alkotásait). E jelenség, illet-

2 *Elzenélhetetlen dolgok*. Hungler Tímea interjúja Tarr Béla filmrendezővel. Magyar Narancs, 2008/7.

„Tehát számomra a film kommunikációs forma, mindenképpen a művészet tárgykörébe tartozik, dacára annak, hogy születésekor még vásári látványosság volt.... (...) sokat változott a világ, és a film egyre inkább a művészet tárgykörébe került. Már csak azért is, mert megjelentek olyan új technológiák, amelyek kiszolgálhatják az előbbi igényeket (...) Úgy érzem, valami hasonló helyzet van kialakulóban, mint amikor a fotográfia megjelent. A festőknek addig feladatuk, megrendelésük, ha úgy tetszik, „társadalmi funkciójuk” volt, hogy lefessék a bankár lányát, hogy képét a családfő kitehesse a falra (...) Amikor megjelent a fényképészet, mindez kikerült a festészet tárgyköréből – a festő szabad lett végre, megszülethetett az impresszionizmus. Monet leülhetett és lefesthette a roueni katedrális harminchatszor, a nap különböző szakaszaiban. Ez az igazi forradalom. Azt gondolom, a filmművészet most egy ilyen periódusba tudna kerülni – lehetnének végre szabadok, és elmondhatnánk, hogyan látjuk a világot, reagálhatnánk arra, ami velünk történik. Mert nem vagyunk függetlenek a világtól, nem különbözünk tőle, hanem szügyig benne vagyunk.”

3 Ingmar Bergman *Persona* (1966), Fellini *8 és fél* (1963), vagy Wim Wenders *A dolgok állása* (1981) című filmje, pl.

4 A MoMA pl. már alapításától kezdve gyűjtötte a filmeket, Stanley Kubrick is a MoMA filmotékájában tanulmányozta az európai filmtermést.

5 Az „újra artikuláció” Bódy Gábor kifejezése, ami az 1985-ös *Kinematográfus a videográfusról* című interjú-filmben hangzott el.

1 1-2-3 *Fókuszban a gyűjtemény* című kiállítás sorozat második részeként volt látható: Minden mozi! – Válogatás a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum film- és videógyűjteményéből. Budapest, 2008. febr. 8 – márc. 30.

ve alkotói módszer már-már természetessé válásában a digitális technológia, az erre ráépülő szórakoztatóipar és a piaci terjesztés is szerepet játszott és játszik. A digitális technológia következtében megváltozó filmgyártási gyakorlatnak és a DVD-terjesztés felfutásának azonban egyéb hatásai is vannak: míg a számítógépes animációt egyre nagyobb mértékben alkalmazó filmipar bőséggel ontja a szórakoztató termékeket, addig a filmipar néhány szereplője, felszabadulva a szórakoztatás társadalmi kényszere, vagyis a sok pénz-sok néző elv alapján működő filmgyártási kötöttségek alól, a filmművészet játékkerének kijelölésén munkálkodhat egy kevesebb nézőszámmal is megbékélő, intimebb filmes műfaj megteremtésével. Az összkép nem elhanyagolható komponense, hogy a digitális technológián alapuló filmlejátszó eszközök magát a filmanalízist is szolgálják, sőt, a VCR és DVD lejátszó számos funkciója szinte kikényszeríti és erősíti a filmek elemzése iránti fogékonyságot. Minedez mellett nyilván a piac, illetve a múzeumok kiállítás-politikájának összefüggései is szerepet játszanak abban, hogy a művészeti kiállítótérek megnyílnak a friss mozifilmek irányába, illetve azoknak egy bizonyos, a képalkotással reflektáltan foglalkozó válfaja felé. A múzeum – archiváló, értelmező és ismeretterjesztő feladatához híven – vizuális kultúránk, s így annak meghatározó szegmense, a mozgókép analízisének is a helyszínévé válhat. Mindez természetesen nem előzmények nélküli, sőt, egy meglehetősen régóta zajló folyamatnak a mi szintünkön is érezhető fejleménye.

Végeredményben a kiállítótér és a mozi találkozásának elgondolása átütő erejű is lehetett volna, ha ez a felismerés a magyar képzőművészeti szintéren még nem fogalmazódott volna meg⁶. Így azonban a white cube és a black box átfedéseinek kérdéskörére alapozott, de ezen a szempontrendszer érzékletesebb artikulálásával tovább is lépő diskurzus elindítása híján a *Minden mozi!* inkább visszalépésként hatott, sajnos.

A 2006-ban Bécsben megrendezett *Cinema Like Never Before* című kiállítás például szinte vágószobaként használta a kiállítótér⁷. Számos olyan (uni- és multimediális) munkát mutatott be, ami a filmkészítés és -befogadás történetébe, a jelentésformáló mozgóképes eszközök (montázs) és trükkök (miniatűr díszletek) működésébe, a filmes képi toposzok évtizedeken átívelő létezésébe (ikonográfia), valamint a mozgás illúziójának alapegységeként kezelt fotografikus kép természetébe vezette be a nézőt. Mindez persze néhol didaktikusra sikerült, de a

6 A *SURFACING – Ki, ha nem mi?* című kiállítás a holland kortárs művészek munkáin keresztül artikulálta a mozgó- és az állókép temporalitásának komplexitását éppen a Ludwig Múzeumban. Kurátor: Páldi Lívia. (Budapest, 2004. szept. 16 – okt. 24.)

7 Balkon, 2006/9.



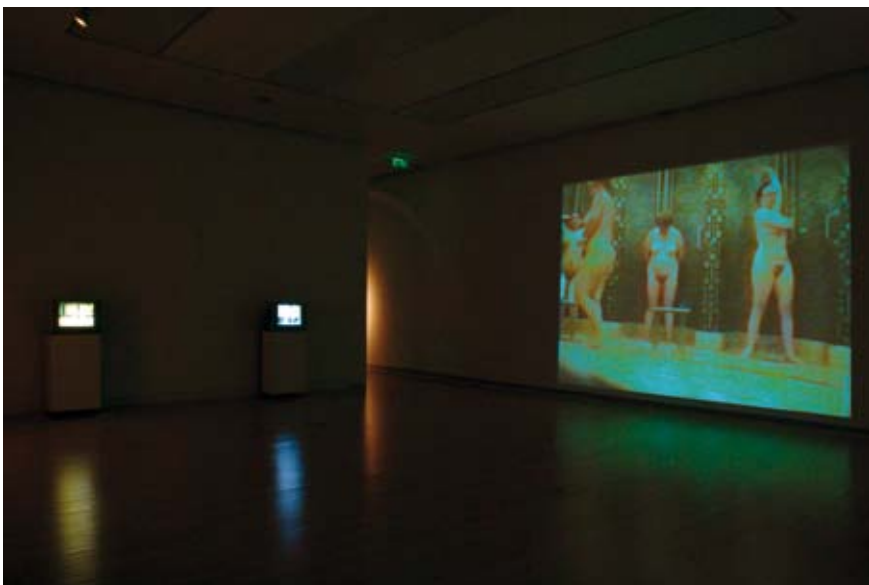
FLIEGAUF BENEDEK
Tejút, 2007, 9 csatornás videó-installáció, állóképek

kuratori elképzelés ezt a „veszélyt” magában hordozta. Ennek ellenére – a katalógus jóvoltából is – a bécsi kiállítás jelentős lépést tett a mozgókép mediális elemzése, valamint a mozi és vele párhuzamosan a filmelmélet változásainak a felmutatása terén.

A LUMÚ-ban Fliegauf kínálta fel filmjét egyfajta hasonló, elemző kísérletre, hiszen a *Tejút* című játékfilm szétszedve, a múzeumi térben mintegy „kiterítve” vált szemlélhetővé. A kilenc történetnek különálló képekként történő elhelyezése és azoknak folyamatosan ismételt lejátszása során fedésbe került a mozi vetítövászna és a kiállítótér fala: a hangsúlyosan egy nézőpontra komponált jelenetek táblaképként, világra nyíló és világló ablakként „függtek” a kiállítótér falán, vagyis óhatatlanul felidéztek Alberti kép és ablak, illetve a centrális perspektíva, mint a táblakép egyik reprezentációs eszköze és a kamera működésének megfeleltetését. Bár a vizuális reprezentáció tudatosságával való szembesülés a „lineáris” mozizás során is releváns, a kiállítótérben ez hangsúlyosabb szerephez juthatott: a *Tejút* narratívája mellett az egyes jelenetek szerkezete került előtérbe, mint például a szereplőknek és a látvány elemeknek a tér rétegeiben és a kép síkjához megkonstruált koreográfiája. Vagyis a múzeumi tér által lehetővé tett repetitív újranezések során a mozgókép elemeinek, illetve ezek jelentésformáló összjátékának élvezete teremtett önmagán túl mutató élményt. Azonban a *Tejút* lineáris mozifilmként – a kiállításon nem szereplő, a szélerőműre zoomoló nyitó képszekvenciával együtt – egyértelműen koherensebb. De nem pusztán az időt, mint a mozgókép lényegi problematikáját tárgyiasítva megidéző, illetve modelláló nyitó képsorok vesztek el. A múzeumi installáció részeként működő, a fokozódó feszültség érzetét keltő hang ugyan jótékonyan beborította és egységesítette a *Tejút* jeleneteit – illetve kicsit túllőve a cé-



SZIRTES JÁNOS
Rembrandt parafrázisok, 2006, állókép



KATARZYNA KOZYRA
Női fürdő, 1997 © fotó: Rosta József

lon az egész kiállítóteret –, de ki is oltotta az egyes jelenetek valójában nélkülözhetetlen hangeffektjeit. Egyrészt megfosztattunk a vizuális elemek és a hanghatások egymást erősítő filmes eszköztől, másrészt a képszekvenciák drámai hanghatással kísért ismétlése (nyomatékosítása) során felerősödtek a képek szimbolikus rétegei, jelentései. Vagyis végeredményben az elemző múzeumi tekintet számára felkínálkozó film paradox módon naratív játékfilm mivoltát erősítette meg leginkább. Összességében azonban élményszerű és tanulságos kísérlet volt egy friss játékfilm videó-installációként történő bemutatása: egyértelműen felvetette az ab ovo multimediális játékfilm és a filmipartól leginkább intézményi háttérben és gyártási gyakorlatában különböző, de adott esetben ugyancsak multimediális képzőművészet kölcsönhatásának, de leginkább különböző lehetőségeiknek és eltérő célkitűzéseiknek (kompetenciájuknak) kérdését. Mindazonáltal inkább csak felvetette, és nem szemléltette, hiszen ezen a mozgóképes munkákat felvonultató kiállításon inkább a „sztorizós”, vagyis játékfilmes és klippekkel működtetett elbeszélő munkák kerültek túlsúlyba, tehát hiányoztak a mozgókép eszköztárából sokkal analitikusabb és kísérletezőbb módon megközelítő képzőművészeti filmek. Mintha nálunk az ilyen típusú munkákat – még ha vannak is – nem gyűjtjenék az intézmények.

Fliegaufer statikus nézőpontra szerkesztett jeleneteinek táblakép asszociációját a hely szelvére tovább erősítette, amikor SZIRTES JÁNOS Rembrandt parafrázisainak (2006) loopjai kerültek a *Tejút* mozgó pannói helyére⁸. A különböző korszakok és művészeti médiumok közötti kapcsolatteremtés (Rembrandt festmények átfogalmazása és kibővítése egy filmes eszköz által), illetve a vizuális nyelvezet tradícióinak továbbgondolása számos alkotói életmű meghatározó eleme (Sam Taylor Wood, Jeff Wall, Thomas Struth pl). A kiállításon látható *Női fürdő* (1997) alkotója, KATARZYNA KOZYRA is láthatóan élvezettel társította Ingres *Törökfürdő* című festményét az egy budapesti gyógyfürdőben rejtett kamerával felvett, majd megszerkesztett képsoraihoz. Kozyra megoldása is a szóban forgó, ám lappangó szempont érvényességét támasztja alá, melynek artikulálása azért is fontos lenne, mivel jelenleg még mindig a technológiai változások következtében észlelt törés hangsúlyozása dominál a vizualitásunkat nagyon is átható kontinuitás rovására. Pedig számos médiumarcheológiai kutatás épp a folytonosság felismerésére ébreszt rá, féltetve a *modern* és a *posztmodern* egyre inkább természetlennek bizonyuló dichotómiáját. Nem elhanyagolható, hogy a következetes alkotói praxisokból is a vizuális tradíció kontinuitása rajzolódik ki. Vagyis annak ellenére, hogy a festészet, a fotográfia és a film jól elkülöníthető művészeti médiumok, a szűzsén kívül számos – például a képek temporalitását, vagy a képi toposzok és formák át gondolását és kibővítését érintő - kérdéskör fűzheti őket össze a vizuális gondolkodásmód sorozataivá. A mediális sajátosságai, és az ebből közvetlenül adódó különböző jelentései éppen egy ilyen szekenciává szerveződésben tárulnának fel leginkább. Tulajdonképpen a „minden mozi”, mint elgondolás is lehetett volna releváns vezérfonal, ha az ehhez társítható manovich-i elképzelés felillant volna a kiállítás egy-egy szekciójában, vagy a kuratori statementben. Nem egy elméleti felismerés didaktikus és merev alkalmazását hiányolom, de a filmes eszköztárat adaptáló számítógépes interface manovich-i elméletének lereagálása nélkül a kiállítás rendezőelvét tükröző cím felszínes ötlet maradt.⁹ A filmes látásmód jelenkori dominanciáját (minden mozi) leginkább a virtuális kamerahasználatot és a filmes kameramozgásokat (svenk, zoom) beépítő, valamint a filmszerű képátalakításokat alkalmazó számítógépes szoftverek, valamint az ezeket magától értetődőként kezelő felhasználói magatartások tükrözik. Vagyis a „minden mozi” alapélménye, illetve ennek teoretikus, manovich-i megfogalmazása

⁸ 2008. febr. 28 – márc. 30.

⁹ Lev Manovich: *A film mint kulturális interface*, Metropolis, 2001/2.

gondolatébresztő, mondhatni revelatív, de a kiállításán látott munkák nem erre az elgondolásra rímelnek. Sőt: a „dadaisták és a bauhausosok óta hirdetett összművészeti hagyomány örököséként”¹⁰ az interdiszciplináris mozgóképes törekvéseket kívánta hangsúlyozni a kurátori válogatás. Az összművészet fogalmát játékba hozni azonban már nem túl izgalmas akkor, amikor a mediális átjárások a jelenkori technológiákból és eszköztárakból adódóan magától értetődőek és majd’ minden alkotói életmű sajátja, hogy a meglévő vizuális produktumok forrásként, másodlagos természetként működnek. Másrészt inadekvát is, hiszen individuális produktumokra vonatkoztatva „felaprózta”, atomizálja a közösségi felhanggal is bíró gesamtkunstwerk eszméjét. A legfélrevezetőbb azonban az interdiszciplinaritás fogalma, ami nem csupán utópisztikus zöngéjű, de a társadalomtudományok területén is problematikus, továbbá nincs mire vonatkoztatni, hiszen sem a film, sem a fotográfia, sem a festészet nem diszciplína, hanem ez esetben művészeti médium. Ráadásul több, az elhelyezése által is kiemelt munka épp az elsöprő erejű mozgókép dominanciájára kérdez rá, illetve a filmszerű élménynek a mozgókép nélkül is működő létezésére utal. Vagyis nem a mozinak például az interaktivitáson, vagy a speciális softwerek alkalmazásán alapuló (Steina Vasulka és Waliczky Tamás) kiterjesztésével szembesülhettünk (expanded cinema), hanem bizonyos értelemben sokkal inkább a mozi leszűkítésével. Ezt a gondolatmenetet követve a cím sokkal inkább iróniába csaphat át, s eljuthatunk addig a következtetésig, hogy a kiállításon semmi sem mozi: látásmódunk amennyire filmes, annyira „regényes”, vagy fotografikus is. Lev Manivoch mutatott rá már említett írásában, hogy a számítógépes animáció, illetve a számítógépes mozgó képszekvenciák nem a fizikailag érzékelhető realitást mímelik, hanem a fotografikus képet, a jelenségek fotografikusan reprezentált világát. Vagyis mielőtt teljesen elmerülne a filmes látásmód kiterjesztésében, és a mozgóképek feltartóztatatlannak vélt áradatában, érdemes elidőzni a fotográfiánál: mint állóképnél, és mint a látásmódunkat meghatározó leképező eljárásnál. Nem véletlen, hogy a mozgókép és a fotografikus állókép kapcsolatának, illetve a fotográfia sajátos természetének, a filmtől – termékeny összetartozásuk ellenére – nagyon is különböző mediális tulajdonságaik elemzése (nemzetközi viszonylatban) jól kitalálható mind a kortárs alkotói gyakorlatban, mind a kortárs elméleti munkákban is. A fotografikus állókép és a mozgókép kapcsolatának, illetve összeforrottságuk ellenére mediális sajátosságaik különbözőségének vizsgálata egyaránt határozott formát ölt a popu-

lárís- és művészfilmekben, a képzőművészeti munkákban, valamint a verbális elméleti szövegekben. Michelangelo Antonioni *Nagyításának* cselekménye (Blow up, 1966) épp a fotografiai állóképek a mozgás illúziója során felszámolódtó sajátossága körül bontakozik ki. De a populáris filmek, mint pl. Ridley Scott *Szárnyas fejvadásza* (Blade Runner, 1982) vagy Brian De Palma *Halál a hídon* című filmje (Blow out, 1981) is epizódyszerűen beépíti azt a felszínesen kezelt tapasztalatot, hogy a fotografikus kép olyan jelenségeket, illetve látványelemeket is rögzít, amelyek az észlelés során elkerülik a figyelmünket. Antonioni művészfilmje a fotografikus kép „absztrakció-mivoltáig” jut el, a kép a képben kompozícióból kiindulva pedig fedésbe hozza a kimerevített fotografikus állóképek és a fotografikus pillanatképek sorozatából álló – és ez esetben magáról a fotóról is szóló – filmnek a síkját. Gondolatmenete, illetve a fotográfia médiumának filmes reprezentációja hibátlan, ellenben Ridley Scott és Brian De Palma a sztori és a látvány kedvéért technikailag lehetetlen csúsztatásokkal él (mindezt persze a DVD lejátszó jóvoltából tudhatjuk), ami persze egyáltalán nem probléma, hiszen a fotográfia e két utóbbi játékfilmben a sztori továbbgördítése, és nem annak elemzése céljából érdekes.

E kis mozi kitérő leginkább azt szemléltetheti, hogy a film médiumával miképpen lehetséges egy másik médiumról, a fotográfiáról is beszélni. Ez azonban vice versa is működik: míg Antonioni a mozgóképpel mesél a fotográfia szemcsékre bomló textúrájáról és a fotografikus állókép absztrakció mivoltáról, addig például Chris Marker és Hiroshi Sugimoto, vagy a kiállításon is szereplő *Elcserélt fejek* (2001) című fotóregény szerzői, HÁMOS GUSZTÁV és KATJA PRATSCHKE a fotó nyelven szólnak a filmről, illetve a történetek állóképekben történő elmesélhetőségéről. Az említett alkotók fotósorozatai a filmen érzékelhető mozgás illuzórikusságára (Sugimoto), illetve a filmidő konstrukció voltára is rávilágítanak, de leginkább arra, hogy egy történet kibomlása a néző ún. „belső kinematográfusának” is köszönhető, vagy leginkább annak. Ehhez a témakörhöz természetesen nagyon jól illeszkedik JOÃO PENALVA (*A harangozó / The Bell-Ringer*, 2005) és a nagy mesélő, LAURIE ANDERSON munkája (*From the Air*, 2007), melyben mozgó állóképek alatt érzékletes történeteket hallunk és belső vetítővásznunkon folyamatosan vizualizáljuk a hallottakat, cseppet sem zavartatva a hangulatadó, vagy illusztráló vetített állóképektől. Penalva munkája azonban sokkal mélyeszántóbb: a játékfilmek sztorizálásán szocializálódott közönség elvárásai itt nem juthatnak kielégüléshez. Lezárt befejezés helyett nyitott kérdések maradtak, leginkább az elbeszélő személyére, az elbeszélő történet és az elbeszélő viszonyára vonatkozóan – Thomas Mann *A kívá-*

LAURIE ANDERSON
From the Air, 2007 © fotó: Rosta József



10 Idézet a kiállítás statementjéből.



CHRIS MARKER
La Jetée-t (A móló), 1962

lasztott című regénye nyomán. Ez utóbbi „adalék” persze egy újabb összefüggést teremt az elbeszélte története révén szintén Thomas Mannt megidéző Hámos és Pratschke művel.

Annak ellenére, hogy a fotófilm műfajának kiemelkedő darabja, Katja Pratschke és Hámos Gusztáv *Fremdkörper* (Elcserélt fejek) című fotóregénye hangsúlyos helyzetbe került a kiállításon, valójában magas, de le nem ütött labdának bizonyult. S bár a LUMÚ helyet adott Hámos Gusztáv *Viva fotófilm!* című vetítéssorozatának¹¹, de *Az elcserélt fejek* által felvetett, a kinematográfiát is érintő, friss fotóelméleti elgondolásokkal együtt rezonáló kérdések látensek maradtak a kiállítás időtartama alatt. Kár, hogy egy ilyen kiemelkedő, magyar vonatkozású mű kapcsán egy kiállítás – és azon keresztül a színtér – nem tudja pozicionálni magát egy permanens és jó ideje zajló diskurzus részeseként. A fotográfiai állókép (stillness) és a mozgókép kapcsolata ugyanis a fotóelméleti kutatások fókuszába került, számos fotóelméleti író a fotográfia cinematikus értelmezésének revidálásáért száll síkra. A fotográfikus pillanatfelvétel és a fotográfikus alapegységekből álló film szimbiózisát magától értetődőnek kezeljük, holott a fotográfiai pillanatfelvétel az 1880-as évektől terjedt el a technikai újításoknak köszönhetően, a mozgóképes elbeszélés, vagyis a rajzolt, illetve festett képek mozgásba hozása, animálása pedig már jóval korábban is népszerű látványosságként működött. A fotó és a mozgókép termékeny frigyé, vagyis a film népszerűsége azonban a fotóelméletre is rányomta bélyegét. A fotográfikus állóképet leginkább a mozgókép viszonylatában határozta meg pl. Bazin is, vagyis a mozgás hiányában óhatatlanul alsóbb rendűként értelmeződött a filmhez képest. Napjainkban éppen ennek a cinematikus fotóképek az átgondolása és felülírása zajlik, s ezért is volt szerencsés Hámos és Pratschke fotóregényét, illetve Hámos vetítés sorozatát kiemelten kezelni.

Az elcserélt fejek kapcsán érdemes megemlíteni Chris Marker híres fotófilmjét, a *La Jetée*-t (A móló, 1962), már csak azért is, mert utóélete az eddig leírtak szempontjából is releváns. Chris Marker e filmje számos kiállításon szerepelt már¹² és egyben olyan populáris film forrása is, mint Terry Gilliam *12 Majom* (1995) című mozija. Vagyis a különböző médiumok közötti átjárások, a kölcsönös kisajátítások és átirások olyan magától értetődő kulturális táptalajt képeznek, aminek észrevétele és artikulálása nem igényel gondolkodást. Ezért is lenne fontos, hogy az „összművészet” és az „interdiszciplinaritás” hívószavainak bedobásánál a kuratori elgondolás mélyebbre hatoljon, hiszen a konkrét munkáknak a médiumok sajátosságait is felmutató és elemző kérdésfelvetése számos érdekes felismerést tartogat meg.

11 *Viva fotófilm!* A fotófilmekből Katja Pratschke, Hámos Gusztáv és Thomas Tode válogatott (2005. febr. 23–25.)

12 A londoni ICA-ban 2004-ben megrendezett *Artists' Favourites* című kétrészes (act I, 2004. június 4 – július 23; act II, 2004. július 30 – szeptember 5.) kiállításon pl., ahol a felkért alkotók a számukra mérföldkönek számító művészeti élményüket mutatták be. Ez esetben Chris Marker filmje a második részben szereplő Janett Cardiff választása (vagyis meghatározó élménye) volt.

Nem elhanyagolható tény, hogy Hámos Gusztáv személyén keresztül folytonosság teremtődött a neoavangárd generáció és a jelen alkotói között. A hajdani médium-tudatos neoavangárdokat HAJAS TIBOR és BÓDY GÁBOR képviselte a kiállításon, de jelenlétük sajnos majdhogynem elszikkadt. Bódyt mindjárt az elején eltorlaszolta Laurie Anderson „sztorizása”, holott elgondolásainak markánsabb reprezentálása igazán jó felütést adhatott volna egyrészt a film, mint nyelvvezet, másrészt a képhasználatot „megrendítő” változások elé állító videóhasználat kérdésköréhez. A túldimenzionálást kerülném, de végül is emblematicusnak tűnik a válogatás és az elrendezés módja a színterünkre jellemző gondolkodásmód tekintetében, ahol tapasztalataim szerint a mediális reflexiót szem előtt tartó alkotói alapállás ritka kivételnek számít. Mintha kínos lenne a médiumra rákérdező, leginkább persze az avangárd hagyományhoz társítható gondolkodásmód felelevenítése és integrálása. A viszonylag népszerű kultúrantropológiai megközelítésmód szinte negligálja a mediális és a technikai kérdéseket a szüzsé és a sztori javára, és ez a kultúrtörténeti tekintet és interpretációs gyakorlat természetesen negatív módon viszhathat az alkotói praxisra is. Pedig annak ellenére, hogy a tömegkultúra és a magas művészet dichotómiája úgymond feloldódott, nem lehet nem észrevenni, hogy folyamatosan formálódik egy olyan grand art, aminek egyik jellemzője korunk látásmódjainak reflektált felmutatása, természetesen a képi reprezentáción keresztül. A képközpontú eljárásokban magukból az alkalmazott anyagokból és technikákból, illetve ezeknek a kortárs szüzsével történő együttes alakításából formálódik a jelentés, amiben a szüzsé leginkább csak eszköz, illetve apropó. A kortárs kultúrában való létezés, az aktuális társadalmi kérdések érintése a mediális sajátosságokban, illetve a technika és az anyaghasználat differenciált módjaiban ragadható meg leginkább. Ha egy régió, egy művészeti színtér nem tud kitermelni magából ilyen mediálisan is átgondolt produktumokat, akkor nehezen tudja elhelyezni magát a művészet nemzetközi színterén. Ha a reflektált látást felmutató, szórványosan előforduló produktumokat a közeg nem díjazza, akkor a mediálisan átgondolt műveket létrehozó alkotók légüres térbe kerülnek.

Az elbeszélés szelleme erősen kísért, de nem csupán a *Minden Mozi!* című kiállításon, ahol a színtér eljátekfilmeseése is előrevetíti árnyékát. Ennyiben találó a cím, de pont ez az, ami engem nyugtalanít.

Kékesi Zoltán

Átépités alatt

A mozi mint az „elfojtás helye” és mint „apparátus” Clemens von Wedemeyer munkáiban

I. CLEMENS VON WEDEMEYER 2002-ben egy németországi börtön rabjaival újratorogatta Stan Laurel és Oliver Hardy (Stan és Pan) *Big Business* című 'slapstick'-jét. Az 1929-ben készült film remake-jének színhelye egy „idill”, amelyet a Waldheimi Büntetésvégrehajtó Intézet vezetése bocsátott a forgatócsoport rendelkezésére. Laurel és Hardy filmjében két ügynök egy nyári napon karácsonyfát szeretne eladni egy kertvárosi ház tulajdonosának. Miután az visszautasítja az ajánlatot, nézeteltérés tör ki, amely a ház szinte teljes lerombolásába torkollik. Az újratorogtatás helyszíne a „börtön régi épületrésze és a külső fal közötti terület”, ahol a rabokkal büntetésképpen életnagyságú házakat építtetnek fel és bontatnak le. Wedemeyer is felépíttet és leromboltat velük egy házat, azaz újrateremt az a helyzetet, amelyet a börtönben nap mint nap átélnek, de mindezt áttemeli egy kitalált történet és a torogtatás keretei közé. Az újratorogtatás tehát egyben beavatkozás egy konkrét helyzetbe, hiszen – mintegy terápiaként – lehetőséget ad arra, hogy a rabok játékként éljenek át valamit, amit egyébként kényszerből kell végezniük.

A kiállítótérben megjelenő installáció az újratorogtatott slapstickből, valamint a *Making of Big Business* című filmből áll, amely analitikus módon (többek között

MICHEL FOUCAULT munkáira támaszkodva) mutatja be a börtön működését és dokumentálja magát a munkafolyamatot.

A rombolás, amely az eredeti bohózatban a humor forrása, a remake-ben hamar nyugtalanítóvá válik. A filmen szereplő ház egy életnagyságú modell, és nehéz megmondani, mi is pontosan a referenciája: egyszerre utal az eredeti slapstickben szereplő házra (amelyről a látogató állóképeket lát a *Making of*-ban); azokra a házakra, amelyeket a rabok nap mint nap felépítenek és lebontanak a börtönben; és végül a külvilágra, amely a maga módján fenntartja és szabályozza a börtön intézményét, és amely egyben mindazt jelképezi, ami a rabok számára a helyzetük folytán elérhetetlen. Végül a rombolás – akarva-akaratlanul – arra a lehetséges erőszakra is utal, amely miatt a rabok (talán) börtönbe kerültek. A rombolás képei azért lesznek nyugtalanítóak, sőt – a freudi értelemben – „kísértetiesek”¹, mert a lerombolt épület a maga kispolgári, giccses jellegében épp azokat a vágyakat jeleníti meg, amelyek alakítják és szabályozzák a társadalom életét.

Ha a *Making of* szerint a börtön az „elfojtás helye” (*Verdrängungsort*), akkor egy pszichoanalitikus képelmélet felől azt lehet mondani, hogy

1 A „kísértetiesben” Freud szerint egy elfojtott tudattartalom tér vissza, mégpedig egy transzpozíciós folyamat során, amelyben valami ismerős (heimlich) hirtelen ismeretlenként (unheimlich, 'szokatlan, kísérteties'), az elfojtott tartalom helyettesítőjeként jelenik meg. Vö. Sigmund Freud: *A kísértetiesről = Művészeti írások*, Filum, h. n., é. n., 267sk.

CLEMENS VON WEDEMEYER
 Making of Big Business, 2002 © <http://www.ps1.org/exhibitions/view/105>



a börtönben büntetésből felépített és lerombolt házak a vágy *par excellence* elérhetetlen tárgyát jelölik, azaz a börtön intézménye nemcsak arra kényszeríti a rabokat – megdöbbentően kegyetlen módon –, hogy olyasmint építsenek fel és bontsanak le, amelytől ők maguk meg vannak fosztva, hanem – legalább ilyen kegyetlenül – rájuk ruházza azt a feladatot is, hogy a vágy elérhetetlenségének társadalmi traumáját újra és újra átéljék. Wedemeyer nemcsak a forgatás helyszínét és a szereplőket cserélte ki: szemben az eredeti művel, nem valódi épületet használt, hanem egy olyan építményt, amelyet valóban makettként, azaz lényegében egy ház „képeként” látunk.² A remake tehát végső soron ennek a képnek az újraalkotása és lerombolása. A *Big Business* remake-je innen nézve egy lacani és foucault-i szellemben fogant mű a spektákulumról, továbbá a börtön mint társadalmi intézmény pszicho-ökonomiai működéséről.

De ugyanakkor arról is szó van, hogy az újrát-szított *Big Business* – médiaarcheológiai értelemben – mintegy felszínre hozza az eredeti slapstick „tudattalanját”: a remake azért lesz nyugtalanító, mert a slapstick eredeti képi nyelve, amely az erőszakot – illetve annak látens élvezetét – humorba fordítja át, az újrátjátszás során sérül, illetve tökéletlen marad. Ilyen értelemben a remake nemcsak a börtönt, hanem az eredetit, azaz magát a filmet (a mozit?) is az „elfojtás helyeként” jeleníti meg.

A *Screen* folyóirat körébe tartozó STEVE NEALE egy 1981-es cikkében posztsztrukturalista Freud-olvasatok alapján dolgozta ki a komédia pszichoanalitikus elméletét, és a „vicc” és a „komikum” freudi fogalmaira támaszkodott. Freud a trágár vicceken elemezte a vicc alapvető működését, és egy háromelemű struktúrát állított fel, amelyben a vicceselő (férfi) a vágy távoli (és *par excellence* elérhetetlen) tárgyáról (nőről) beszél egy harmadiknak (férfinak). Ahogy a „Fort! Da!”-játékban, Freud a trágár viccben is a nárcisztikus agresszió látens működését ismerte fel, amelynek sikere a harmadik nevetésén múlik. A komikum ezzel szemben kételemű struktúra, a komikus figurá(k)ból és a nevető megfigyelőből áll; a nárcisztikus agresszió itt az utóbbi oldalán lép működésbe, akiben a másik fogyatékosága a felsőbbrendűség érzetét kelti. A nárcisztikus örömet a komikum esetében az veszélyezteti, hogy a nevetés azonosuláson alapul (a nézőnek azonosulnia kell a másikkal, hogy annak cselekedeteit fogyatékosnak érezze, a nevetés forrása Freud szerint a saját és a másik különbségéből felszabaduló pszichikai energia);

2 Az eredetiben szereplő ház állítólag ma is áll, a youtube-on meg lehet nézni egy videót róla: 'A visit to one of the most famous locations of Laurel & Hardy's films: The house from Big Business' = www.youtube.com/watch?v=Y5R8zGT1F8c

annak érdekében, hogy ez a látens azonosulás ne rendítse meg az én nárcisztikus beállítódását, a komikus figurák mindig szeretetreméltóak is egyben, illetve másokkal szemben maguk is felsőbbrendűnek bizonyulnak – ezt jól meg lehet figyelni az eredeti *Big Business*-ben, amelyben Stan és Pan – bár maguk is nevetségesek válnak – végül is túljárnak a többiek eszén. A „vicc” más jellegű fenyegetést rejt magában, mégpedig azért, mert a nevetés ugyan elfedi a viccben megnyilvánuló látens agresszió és az alapját jelentő távollét tényét, de a nevetés mindig az „Es”, azaz a tudattalan működésére utal: „nem tudjuk, valójában min nevetünk”³. Neale szerint „a komédia komikus aspektusa bizonyos mértékig a vicc-jellegű aspektus ellenében működik, hogy a néző felsőbbrendűsége révén helyreállítsa az ego pozícióját”.⁴ Innen nézve azt lehet mondani, hogy Laurel és Hardy *Big Business*-ében a „komikum” a saját javaikat ostoba módon elvesztő figurákra irányul, a „vicc” pedig a háromelemű struktúra harmadik elemére, azaz a tulajdonra, illetve mindarra, amit a vágy szemiotikai, illetve ökonomiai rendszerében jelöl. Az agresszió, akár a trágár vicc esetében, itt is a vágy „elérhetetlen tárgyára” irányul, és más típusú (látens) ki-elégülést jelent a néző számára, mint az alakok komikumai. Az újratorogott *Big Business* ilyen értelemben a „vicc” *unheimlich* működését fedi fel az eredetiben – és valóban, a komikum mozzanata szinte teljesen eltűnik belőle. Ha a narráció feladata a komédiában az, hogy kiküszöbölje a zavaró, a nárcisztikus örömet veszélyeztető mozzanatokot,⁵ a remake-ben épp e zavaró mozzanatok jönnek működésbe. Laurel és Hardy *Big Business*-ében bábészsködők figyelik az eseményeket, akik maguk nem részei a komikumnak, hanem mintegy annak keretét képviselik, azt a hétköznapi normalitást, amelyet az események felborítanak. A remake-ben azok a rabok játsszák a bábészsködőket, akik részt vettek a forgatásban, és az utolsó snittben jelennek csak meg. Ez a snitt egyben az egyetlen, amelyben a helyszín is feltűnik, a börtön falai a megerősített ablakokkal. Ez egy másfajta keret, mint amit az eredetiben látunk, és mást is tár fel a normalitás működéséből – a lerombolt épület egy ideiglenesen felépített makett, amely a börtönben végzett kényszermunkára, a börtönt fenntartó és a rabok számára távoli külvilágra, a vágy tárgyára és az elérhetetlenségéből fakadó traumára utal.

Az újratorogott *Big Business*-ben egyetlen alak tűnik el a vásznonról: az ügyefogyott rendőr, akit az eredetiben Stan és Pan végül is átvetenek. A rendőr Wedemeyernél átkerül a produkció oldalára – azaz a *Making of*-ba, amelyen látjuk, hogy a forgatást mindvégig felügyelték. A börtön nemcsak a kényszermunka és az elfojtás helye, nemcsak átmeneti otthon, munkahely és laboratórium (ahol a mesterséges körülmények között élő raboknak rendszeresen beszámolót kell készíteniük a cellában átélt tapasztalataikról), hanem természetesen a felügyelet helye is. Wedemeyert azonban nem a „panoptikus tekintet” (Foucault) mai szerkezete érdekli (ahogyan például HARUN FAROCKI a 2000-ben készített *Gefängnisbilderben*),⁶ inkább azt vizsgálja, hogyan befolyásolja a felügyelet ténye a forgatás folyamatát és – később – a nézői percepciót. A *Making of* többször is felhívja a figyelmünket arra, hogy a forgatás engedélyekhez, szabályokhoz és felügyelethez kötött: „A mozi és a börtön hasonlóan működnek”, mondja a narrátor, azaz „a néző is kontrollált”⁷. „A láthatóság: csapda”, írta Foucault a *Felügyelet és büntetésben*,⁸ a *Big Business* alapján pedig hozzá lehet tenni: a néző számára is az. A *Big Business* ilyen értelemben is képelmélet, illetve képkritika – talán ezért is mondja a narrátor a *Making of*-ban, hogy „a börtönről készített minden film hamis, ahogy egyébként ez a film is az”.

3 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten = Gesammelte Werke VI.*, Frankfurt am Main, 1973, 111.

4 Steve Neale: *Psychoanalysis and Comedy = Screen*, 1981/2. sz., 38.

5 Uo.

6 A *Gefängnisbilderben* Farocki egy 1989-ben, az Egyesült Államokban történt esetet dolgoz fel, amelynek során az örök lelőttek egy rabot, aki a börtön udvarán összeverekedett az egyik társával. Farocki a biztonsági kamerák felvételei alapján elemzi a börtön működését, a biztonsági szabályokat és a felügyeleti technikákat, amelyek a rab halálához vezettek. A *Gefängnisbilder* emellett az elmúlt száz év játék- és propagandafilmeiből vesz át részleteket, amelyek alapján feltárja a felügyeleti technikák történetét és a képek szerepét azok működésében és értelmezésében. Farocki tehát lényegében egyfajta képarhívumként kezeli a film történetét, amelyből összefüggéseket lehet kiolvasni (például) a börtön történetéről és a képek technikai, társadalmi és politikai szerepéről.

7 C. v. W. levele a szerzőhöz, 2008. augusztus 30.

8 Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*, Budapest, Gondolat, 1990, 273.

II. Wedemeyer installációi gyakran reflektálnak arra a térre, amelyben a néző hagyományosan filmet néz: a mozira. Az *Occupation* (Megszállás, 2001/2002) című film első képein hatalmas reflektorok villannak fel és vakítják el a nézőteremben ülő látogatót. Egy forgatócsoportot látunk, amint egy tömegjelenetet akar felvenni statisztákkal; az *Occupation* azonban tulajdonképpen nem a tömegről szól, amint megszáll egy területet, hanem arról az apparátusról, amely „megszállja” a szociális kapcsolatokat valóságát, azaz a statisztákat mint irányított tömeget.⁹ Az *Occupation* Wedemeyer egy moziteremben mutatta be, amelynek „térkonceptiójából a film ötlete született”¹⁰. Az *Occupation* több beállításában is felülről látjuk a tömeget, amint egy négyzet alakú alakzatba terelik őket – azaz a moziteremben ülő néző saját magát ismeri fel a forgatási jelenet statisztáiban.

Egy későbbi munkában, a *Rien du Tout*-ban (2006, Maya Schweizerrel) egy válogatást látunk; Wedemeyer itt Párizs külvárosában élő fiatalokkal forgatott, és szintén arra a hatalmi viszonyra reflektált, amely részint a moziipar működéséből, részint a fiatalok gazdasági kiszolgáltatottságából ered.¹¹ Ennél érdekesebb azonban, hogy a forgatás egyidőben zajlott a kiállítással, amelyen Wedemeyer egy „produktions irodát” rendezett be, ahol a látogató figyelemmel kísérhette a munkafolyamatot (a kiállítás terében zajlott a próbák egy része is) – azaz az installáció a néző számára transzparenssé tett valamit, amit a filmek bemutatása hagyományosan elválaszt tőle.

A „produktions iroda” egyben átmeneti hely is – ez az átmenetiség Wedemeyer installációinak másik fontos jellegzetessége. A Budapesten is kiállított¹² *Otjesd* (Távozás, 2005) című munkát eredetileg egy „ideiglenes moziteremben” mutatta be, amelyet az építőiparból vett, beton- és vasbetonfalak öntésénél használt fém zsaluelemekből építettek fel. Legutóbbi munkája, a berlini Deutsche Guggenheimben bemutatott *Die Probe* (Próba, 2008) esetében a látogatónak egy falemezekből álló fal mentén kellett végigmennie, hogy bejusson az elsötétített térbe, ahol a vetítés ment; ez a megoldás az építési területek bekerítésénél használt falapokra emlékeztetett. Mindkét installáció az ideiglenesség érzetét kelti, mintha a mozit (mint „intézményt”) átmeneti állapotban, mintegy „átépítés alatt” mutatnák meg.

9 Erről korábban az *Otjesd / Távozás* című munka kapcsán írtam, vö. Kékesi Zoltán: *Disztópiák – dokumentum és fikció között*. Clemens von Wedemeyer: *Távozás/Otjesd*, Balkon, 2008/5. sz., 29-30.

10 Clemens von Wedemeyer: *Ausstellungsansichten*, Kunsthalle Düsseldorf, 2008, 2. (képaláírás)

11 A történetben egy rendező statisztákat keres egy középkorban játszódó filmhez; a válogatást végül egy középkori ruhákba öltözött ünnepi menet sodorja el – azaz a hatalmi szerkezetet egy karneváli esemény.

12 Clemens von Wedemeyer: *Távozás / Otjesd*, videóinstalláció, Videospace, Budapest, 2008. március 28 – május 9.



CLEMENS VON WEDEMEYER
Rien du tout, 2006, installáció, 4. Berlin Biennale, 2006
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris © fotó: Berlin Biennale



CLEMENS VON WEDEMEYER
Otjesd, 2005, installáció, Argos, Brüsszel, 2005
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris

CLEMENS VON WEDEMEYER
Die Probe (The Test), 2008, HD-video, 12 min, loop, installáció, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008
© Clemens von Wedemeyer ■ Courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris © fotó: Deutsche Guggenheim





III. Wedemeyer a 2007-es münsteri *Skulptur Projekte* keretében készítette el a *Von Gegenüber* (A másik oldalról) című munkát, amelyet szintén egy átmeneti térben, egy üresen álló moziépületben mutatott be. A mozi azonban nem egyszerűen a bemutatás helyszínéül szolgált, hanem – többféle módon is – a mű része volt. A látogató egy elhagyott moziterembe lépett be, amelyből már hiányoztak az eredeti széksorok, a vetítógép és a vászon. Wedemeyer az installáció idejére átalakította a termet; az elsötétített térben, a vászon helyén egy projekciót lehetett látni, a valamikori széksorok helyett pedig a térben szabálytalanul elszórt puffokra lehetett leülni. Az installáció részét alkotó 40 perces film a mozi és a mozi környezetét mutatta, tehát azt a városi teret, amelyből a látogató a moziba lépett, és ahová a látogatás után újra kilép. A film egy hajléktalan napi útját követte végig a mozi épülete és a szemben álló pályaudvar körül, és mintegy a hajléktalan „szemén” keresztül mutatta meg a környéket. „Mindig hajléktalanokat láttam a mozi körül járni, minden nap ugyanazon az úton, és elkezdtem feljegyezni.”¹³ A mű egy „tekintet-program”¹⁴, amennyiben az installáció célja az, hogy a látogató máshogy lássa a városi környezetet és annak szereplőit, mint előtte.

Mielőtt a látogató a moziba lépett, ezt a feliratot látta az épület homlokzatán: *The Elephant Man*. DAVID LYNCH 1980-ban készült filmje a médiatörténet egy korábbi, prekinematografikus korszakában játszódik, és a színház olyan helyként jelenik meg benne – a történet végén, amikor Merrick egy mesebeli szörnyről szóló tündérmesét néz meg, és korábban, Merrick és a színésznő, Mrs. Kendal jelenetében –, ahol a társadalomból kitaszított „szörnyetegből” emberi szubjektum, egy John Merrick nevet viselő egyén válik („You're not an Elephant Man at all... You're Romeo”, mondja Merricknek a színésznő). Szemben az *Elefántemberrel*, amelyben a Viktória-korabeli történet a munkásosztály és a *high society*, a gyár és a klinika, a vásári mutatóványosok és a színpad ellentéte köré épül fel, a *Von Gegenüber*ben két átmeneti helyet látunk – a pályaudvart és a mozi. Wedemeyer munkája a mozi mint „szubjektumkonstituáló apparátus” működésére reflektál, amelyet mind a képi imaginárius, mind pedig a térbeli modell szintjén átalakít, hogy a látogató a moziteremben felvegye annak a „másiknak” a nézőpontját, akinek az útját végigkövetjük.¹⁵ Ahelyett, hogy a képi imaginárius történetileg kialakult szabályai sze-

13 C. v. W. levele a szerzőhöz, 2008. augusztus 30.

14 C. v. W. levele a szerzőhöz, 2008. szeptember 2.

15 A *Gegenüber* a németben nemcsak a szemközti oldalt, hanem például a szemközti szomszédot vagy a szemközt álló vagy szembejövő személyt is jelenti.

CLEMENS VON WEDEMEYER
Von Gegenüber (From the Opposite Side), 35 mm, 38 min, loop, 2007, installáció
 'skulptur projekte münster', 2007

© fotó: Muehlhoff/ Vossiek, courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris



CLEMENS VON WEDEMEYER
Von Gegenüber
 (From the Opposite Side), 2007
 35 mm, 38 min, loop,
 állóképek,
 courtesy galerie
 Jocelyn Wolff, Paris

rint elmondana egy történetet (hogy a végén Merrickkel együtt megkönnyebbülten mondhasa a néző, „tényleg azt hittem, hogy a szörnyeteg sohasem fogja elhagyni a bőrtönét”), a képi folyamat a loop – azaz egy végtelenített hurok – révén a hajléktalan egy körben járó útját követi. JEAN-LOUIS BAUDRY a 60-as évek marxista ideológiai kritikai áramlatára, Freud álomfelfogására és Lacan tükörstádium-fogalmára alapozta apparátuselméletét (első változata 1970-es, a második 1975-ös). Baudry elmélete a nézői befogadás pszichológiai működésének keretei között vizsgálta a mozi alapvető technikai sajátosságait, és inherens ideológiai hatásokat tulajdonított nekik (azaz olyanokat, amelyek eleve bennük rejlenek, a mindenkor tartalomtól függetlenül).¹⁶ Baudry – és hozzá hasonlóan a szemiotikus CHRISTIAN METZ – abból indult ki, hogy a mozi elsötétített terében a mozdulatlanul ülő néző elveszti a kapcsolatát a valósággal, érzékeit pedig a vetítéssel kívülre helyezett imaginárius ejti rabul, a valóság tökéletes effektusa révén.¹⁷ A mozi eszerint egyfajta regresszióként azt az állapotot ismétli meg, amelyben a szubjektum – lacani alapon: a másik képén illetve az imaginárius másikkal történő azonosuláson keresztül – a személyiségfejlődés korai szakaszában kialakul. A „valóság-effektus” ezért Baudry szerint egyben „szubjektum-effektus” is, azaz a mozi lényegében olyan társadalmi gépezet, amely felelős a szubjektum „előállításáért”. Az apparátus ideológiai hatásai Baudry szerint olyan alapvetően és mélyen rejlenek – például a perspektivikus képben, amely egy homogén tér kialakításáért felelős, középpontjában a szubjektummal, vagy a képi folytonosságban, amely elrejt az ideológiatestermelő munkafolyamatot –,¹⁸ hogy nyilvánvalóan nem lehet egyszerűen felszámolni őket. Baudry végső soron az apparátus megjelenítésében, a rejtett ideológia „tudatosításában” látta a kritika feladatát. A 80-as évekre kifejlődő, szintén lacani alapú „varratelmélet” aztán inkább a pszichoanalitikai, mint a marxista oldalát olvasták az apparátus fogalmának. A „varrat” (*suture*) kifejezést Lacan az orvosi szaknyelvből vette át, amelyben eredetileg a műtéti seb bevarrását jelöli, Lacannál és követőinél pedig a szubjektum és a szimbolikus Másik közötti törésre utal, amelyben Lacan szerint a tudattalan kialakul.¹⁹ A film varratelmélete abból indult ki, hogy a nézői öröm a filmben mindig veszélyben van, részint a vágás miatt, részint pedig a képből kife-

lé irányuló tekintetek és a zajok révén a képbe szűrődő „off” miatt, amely megtöri a kép imaginárius teljességét. A „varrat” lényegében e zavaró tényezők kiküszöbölésére szolgáló narrációs technikákat jelöli – azaz a képi imaginárius helyreállítását –, valamint a nézői tekintet bevonását, „bevarrását” a látótengelyek révén strukturált filmképbe. A varrat feladata végső soron az, hogy a nézőben megerősödjön annak érzete, hogy a „szem a moziban tökéletes”, amennyiben „teljes és állandó kontrollt” gyakorol a látvány felett.²⁰

A *Von Gegenüber* három ponton alakítja át a moziapparátus működését, az első a tér elrendezését, a második a projekciót, a harmadik a képi imagináriust érinti: Wedemeyer épp azt a helyzetet függesztette fel, amelyben a néző mozdulatlanul ül egy elsötétített teremben, amelynek nincs kapcsolata a külvilággal, hiszen a tér elrendezése itt nagyobb szabadságot adott a helyváltoztatásra és a testhelyzet megválasztására, mint egy hagyományos nézőtér, a projekció pedig nem vágta el a külvilágtól, hanem éppen hogy összekapcsolta azzal a térrel, ahonnan – „From The Opposite Side” – belépett. A képi imaginárius, azaz a látvány, a nézőpont és a tekintetek játéka szintjén két mozzanatot kell kiemelni: a néző egyrészt nem egyedüli, kitüntetett birtokosa a tekintetnek – sőt, olyan nézőponttal azonosul, amely maga válik kíváncsi vagy éppen elutasító, illetve sok esetben kontrolláló tekintetek tárgyává.²¹ Másrészt a tekintetek és zajok folyamatosan olyan diegetikus off-ra utalnak, amelyre a néző nem lát rá. A kamera útját apró események szegélyezik (hajléktalanok ülnek a segélyállomáson, egy utas az ellenőrökkel veszekszik, egy fiatal nő beszél egy nyilvános fürkében, fiatalok szórólapot osztogatnak stb.), amelyek folyamatosan felhívják a figyelmünket arra, amit nem látunk vagy hamar szem elől veszünk. A különféle zajok és beszűrődő beszélgetésszólamok hasonló hatást érnek el, és az installációban ennek is szerepe volt: a többcsatornás (Dolby Surround) rendszer révén a nézőt körbevették a különböző irányból jövő offhangok.²² Ez mind olyan megoldás, amely gátolja a „varrat” működését. Ráadásul a vállról felvett, sokszor életlen vagy beremegő, ill. a környezet egyes részeit kitakaró, szűk látószögű kép miatt a „varraton” kieső – vagy azon „áttüremkedő” – „off” a látvány szintjén is állandó részét alkotta a nézői élménynek. A nézőpont, a tekintetek, a hang és a látvány tehát egyaránt hozzájárult ahhoz, hogy az ideiglenesen átalakított moziateremben a „külvilágot (...) testileg érzékeljük”.²³

A *Von Gegenüber* egyik forrásaként Wedemeyer az 1965-ben készített *Filmre utalt*, amelyet SAMUEL BECKETT forgatott az idős Buster Keatonnal. Ez a későmodern burleszk, ahogy a címe is mutatja, magáról a médiumról szól, és nemcsak a burleszk stílusát veszi át, hanem a némafilmben elterjedt hasonmástrükköt is.²⁴ A *Filmben* két nézőpontból látjuk a történetet, a szereplőjéből, amit Beckett „O”-nak nevezett („Object”), és a hasonmáséból („E”, azaz „Eye”); Wedemeyer tulajdonképpen „O” nézőpontját veszi át (nevezük itt „K”-nak). Az egyik jelenetbe Wedemeyer érdekes játékot iktatott be, amely egy pillanatra megbontja a *Von Gegenüber* narrációs rendjét, és a *Filmre* is utal. Az utóbbi egyik jelenetében egy idős, kalapos asszonyt látunk, amint rászól egy férfiről: „ssssss!” Beckettnél ez a csendre intő hang az

20 Vö. Stephen Heath: *Narrative Space = Questions of Cinema*, 22. (Magyarul: Stephen Heath: *Narratív tér*, ford. Simon Vanda – Borsody Gyöngyi = *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Vajdovich Györgyi, Budapest, Palatinus Kiadó, 2004, 119-181.)

21 Wedemeyer a mű egyik előképeként a *The Lady in The Lake* című filmre utalt, amelyet 1947-ben forgattak Raymond Chandler regénye alapján (rendező: Robert Montgomery). A történetet Philip Marlowe szemén keresztül látjuk (a főszereplő csak a kerettörténetben jelenik meg a képen, illetve azokban a jelenetekben, amelyekben tükörbe néz, amit a film sokféleképpen kihasznál), úgy, hogy a néző nemcsak a kemény, „hard-boiled” magánnyomozóval, hanem a férfi szeduktív tekintetével is azonosul (például Marlowe és a titkárnő jeleneteiben). A *Lady in The Lake* ilyen szempontból mintadarabja a hollywoodi film Laura Mulvey által elemzett működésének, aki – szintén lacani alapon – a nézői örömet kettős forrásból vezette le: a szkopofiliából, azaz a másikat tárgyiasító erotikus tekintetből és a férfi főhőssel történő azonosulásból (Vö. Laura Mulvey: *Vizuális öröm és narratív film* = Bókay Antal – Vilček Béla [szerk.]: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, 2002, 560-568.). Ez olyan stratégia, amelyet a *Von Gegenüber*ben Wedemeyer alás, illetve megfordít.

22 A Dolby Surroundot a 80-as évek hangtechnikai újításai vezették be a mozikba; az alapvetően a tekintet működésére alapuló apparátuselméletet részben épp e technológiai újítás nyomán fejlesztették tovább a hang irányába, vö. Guntram Geser: *Cinematic/Sound Apparatus* = Robert F. Riesinger (szerk.), *Der kinematographische Apparat*, Münster, 2003, 195-216.

23 „Eine notwendige Enttäuschung”, Clemens von Wedemeyer im Gespräch mit Bert Rebhandl = *Freisteller*, kiállítási katalógus, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008, 100.

24 A médiateoretikus Friedrich Kittler szerint „a hasonmástrükk az általában vett megfilmesített filmesítette meg”. Vö. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, Budapest, 2005, 194.

16 Vö. Stephen Heath: *The Cinematic Apparatus* = Teresa de Lauretis – Stephen Heath (szerk.): *Cinematic Apparatus*, London, 1980, 1-13.

17 Vö. Jean-Louis Baudry: *Az apparátus* = Metropolis, 1999/2. sz., 10-23.

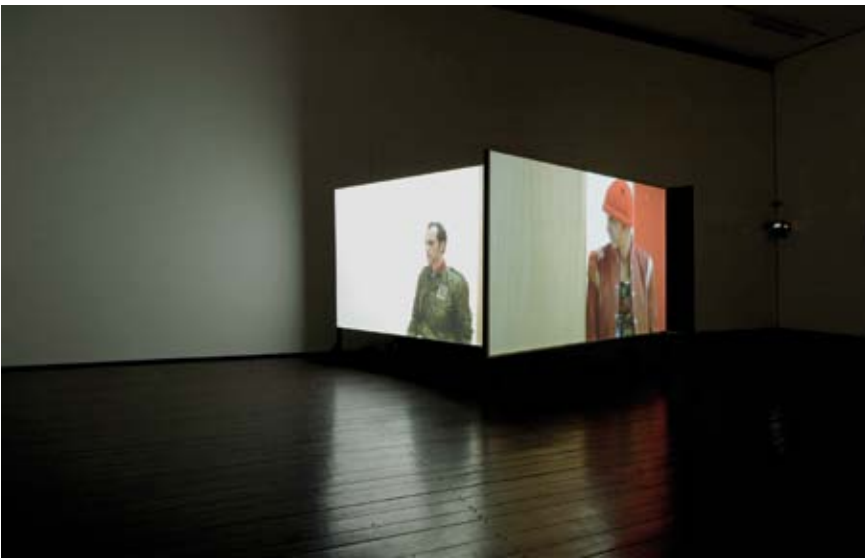
18 Vö. Jean-Louis Baudry: *A filmi apparátus ideológiai hatásai*, Apertúra, 2006. ősz (www.apertura.hu)

19 Vö. Stephen Heath: *On Suture = Questions of Cinema*, London, 1981, 76-112. (Magyarul: Stephen Heath: *A varratról*, ford. Kis Anna, Metropolis, 2005/1.)

egyetlen, amely a filmben megszólal; a *Film* egy hangosfilm, amit némán játszanak. Wedemeyernél egy fekete ruhát és kalapot viselő idősebb hölgy tűnik fel, aki láthatóan zavartan magában beszél. Az egyik képen kint, a pályaudvar előtt áll, háttal az üvegajtónak; „K” pedig belül, az üvegajtó belső oldalán; az idős hölgy és „K” hangját ebben a pillanatban egyszerre halljuk, sőt, a női hangot közelebről, holott abból a nézőpontból, ahonnan az eseményeket észleljük, elvileg egyáltalán nem kellene hallanunk. A jelenet tehát egy extradiegetikus tényező jelenlétére utal, amely menet közben átalakítja a narrációs szabályokat – Wedemeyer itt lényegében a reflexió klasszikus, modernista módszereit használja. Ez a médiumreflexió azonban nem annyira „leleplezi” a képek mediális működését, hanem inkább felerősíti azok esztétikusságát. Ez végeredményben hozzájárul ahhoz, hogy a filmben állandó lebegés jöjjön létre fikció és valóság között, olyan, amelyben a statisztákkal játszatott apró történetek nem simulnak bele maradéktalanul az utcán zajló mindennapi eseményekbe. Mintha csak arról lenne szó, hogy a fikciót nem lehet megkerülni akkor sem, ha az apparátus szerkezetét feltörve a képeket egy végtelenített hurokkal a külvilághoz akarjuk kapcsolni, hogy a moziterem és a külvilág között folyamatos „cserélődést” hozzunk létre.

IV. Wedemeyer munkái komplex módon kapcsolják össze egy adott helyzet analitikus vizsgálatát, az adott helyzetbe történő beavatkozást és a képi megjelenítés mediális, „apparátusteknikai” feltételeire irányuló reflexiót. A beavatkozás igénye Wedemeyer munkáiban mindig a szociális kapcsolatok, „relációk” (NICOLAS BOURRIAUD) szintjén jelentkezik. A műnsteri installáció sem csak a látogató tapasztalatát alakította át, hiszen a statiszták a helyi hajléktalan-újság munkatársai közül kerültek ki, akik a kiállítás ideje alatt a mozi kávézóját üzemeltették és az újságot árulták. A projekt és a hajléktalanok, illetve a látogatók és a hajléktalanok kö-

CLEMENS VON WEDEMEYER
Das Bildermuseum brennt, 2004, installáció, Atelier Augarten, Bécs, 2005
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris © fotó: Christoph Weber



zött ilyen értelemben is létrejött egyfajta „cseré”, amelyben ki-ki máshogy tapasztalhatta meg magát és a másikat, mint egyébként. Ahogy a *Big Business*nek, az *Occupation*nek és a *Rien du Tout*-nak, a *Von Gegenüber*nek is van tehát egy relációsesztétikai oldala, sőt azt lehet mondani, hogy az emberi kapcsolatok rendszerén végzett terapeutikus „munka” az a konceptuális keret, amelyben a mű a mozi mint apparátus működésére reflektál. Abban az értelemben, ahogy Nicolas Bourriaud szerint ma „a művész egyre inkább az érdeklő, hogy műve milyen kapcsolatokat fog létrehozni a közönség tagjai között, vagy hogy milyen mintáját javasolja a társas együttlétnek”.²⁵ Célja az, hogy megteremtse „a társas kapcsolatok alternatív változatait”.²⁶

2005-ben Wedemeyer egy másik üres épületben forgatott, egy átépítés alatt álló múzeumban (*Das Bildermuseum brennt / Égő képmúzeum*). Az installáció három, 90 fokban egymás mellé illesztett vetítőképernyőből állt, a három projekción pedig három alak tűnik fel, amelyeket ugyanaz a színész játszik: egy biztonsági őr, egy látogató és egy illetéktelen bérlő (*Occupant*), aki az egyik teremben ideiglenes hálóléte rendezett be magának. A látogató útja az üres kiállítóteremben vezet végig, egy olyan épületben, amelyben egyetlen funkció maradt meg: a felügyelet, és egyetlen diszfunkció: az illetéktelen használata. Az épületben tűz üt ki; a látogató a kijáratot keresi, a biztonsági őr az illetéktelen bérlőt, utóbbi pedig a háttérből mozgatja a szálakat. A mű kapcsán eszünkbe juthat MICHEL DE CERTEAU kijelentése, mely szerint mindannyian a kultúra „bérlői” vagyunk: „a jelenkori fogyasztási folyamatok a »bérlők« finom művészetét hozzák létre, olyanokét, akik túlságosan is okosak ahhoz, hogy saját ezernyi különbözőségüket a törvény előírta szövegbe szöjék bele.”²⁷ WEDEMEYER esetében mintha olyan művészetről lenne szó, amelyben az alkotó átmeneti helyek, ideiglenes állapotok „bérlője”, aki a maga szándékai szerint alakít át társadalmilag és intézményileg prefigurált helyzeteket. Nos, az üres hátizsák és az alma, amit az illetéktelen bérlő helyez el a termék egyikében, végül a látogató lesz – azt viszont nem tudjuk, kijut-e végül bármelyikük is az épületből.

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

A szerző a tanulmány elkészítése idején Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjban részesült.

²⁵ Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*, Budapest, 2007, 23.
²⁶ Uo. 38. Bourriaud a 90-es években, részben Michel de Certeau 1980-ban megjelent könyvére alapozva dolgozta ki elméletét; De Certeau „a sérült emberi kapcsolatok terapeutikájáról” beszél a mindennapi élet különböző területein érvényre jutó fogyasztói taktikák, „cselek” kapcsán, vö. Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, Berlin, 1988, 31.

²⁷ Michel de Certeau: I. m., 28.

Stenczer Sári

Határátlépések

Gondolatok két tokiói kiállítás, az *Emotional Drawing* és a *Still / Motion* kapcsán*

1.

A kortárs művészetben már jó ideje megfigyelhető jelenség a műfajok és a technikák keveredése, illetve azok határainak elmosódása a teljes szabadsággal élő alkotói gyakorlat során. Ezt a tendenciát most két Tokióban létrejött kiállítás kapcsán érdemes ismét tárgyalni, melyek a rajz és a videóművészet átalakulását vizsgálták. „Számomra mi a rajz? Egyfajta varázslat, egyfajta szükséglet. A rajz a világ rögzítésére tett kísérlet, nem úgy, ahogy az a valóságban van, hanem amint az bennem létezik. Azaz a rajzok mentális diagrammok... A rajz nem elsősorban tükör, vagy ablak, hanem inkább lencse, amelyen keresztül bármilyen irányba nézhetünk, befelé, a retina mögötti elme irányába, vagy előre, a külső tér felé. Látni talán nem is any-

* A Perspective on Contemporary Art: Emotional Drawing. National Museum of Modern Art, Tokió, 2008. aug. 26 – okt. 13. (www.momat.go.jp/english/); National Museum of Modern Art, Kiotó, 2008. nov. 18 – dec. 21. (www.momak.go.jp/English/). Still/Motion – Liquid Cristal Painting. Mie Prefectural Art Museum, 2008. febr. 14 – ápr. 13. (www.pref.mie.jp/BIJUTSU/HP/); National Museum of Art, Oszaka, 2008. ápr. 29 – jún. 15. (www.nmao.go.jp/english/home.html); Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 2008. aug. 23 – okt. 13. (www.syabi.com/index_eng.shtml).

TSUJI NAOYUKI
The Place, Where We Were (Still), 2008 © Tsuji Naoyuki



nyira magát a rajzot lehetséges, mint inkább rajta keresztül látni.”¹ Antony Gormley szobrászművész 1979-ben leírt gondolatai tökéletesen szemléltetik a rajz, az emberiség talán legkorábbi kifejezőeszköze által nyújtott lehetőségeket, illetve annak filozófiáját: azt, hogy ez a visszafogott jelenlétű, valahol az anyag és a szellem között félúton elhelyezkedő médium intuitív megközelítésével képes utat nyitni a személyes és a kollektív tudatalatti mélyére.

Bár a rajztudás a múltban minden művész számára elengedhetetlen követelmény volt, döntően mégis „csak” funkcionális, alkalmazott műfajként, vagy előzetes tanulmány formájában volt jelen, még a legnagyobb rajzművészek művében is. A rajz adta lehetőségeket a modernizmus tárgította ki, önállósulása pedig a második világháború után következett be, s ezt a folyamatosan bővülő mozgásteret később a performansz, a land art, valamint a helyspecifikus alkotásokat létrehozó művészek munkáiban betöltött szerepe még inkább kiszélesítette.

A rajzot nyelvezetének autonómiája, közvetlen kifejezőképessége és szabadon kezelt alapanyag-használata olyan rendkívül fontos médiummá emelte, amely csendes forradalmával egyre inkább elhomályosítja a festészet és a grafika irányába kijelölt, sőt olykor egyéb műfajokkal fennálló határvonalakat.² Jelenléte a kortárs képzőművészetben egyre fontosabb, egyre változatosabb alakot ölt, ami nyilván nagyban köszönhető a képekkel túlterhelt környezetünknek – az abból fakadó energiáknak –, illetve a látványosságra apelláló, nagy volumenű műtárgyak dömpingjének is. Az sem elhanyagolható szempont, ahogy a világ „rajztermelése” hatalmas méretűre duzzad, ha a nyugati és távol-keleti kultúrákban a film műfaja mellett oly népszerű és fontos szerepet játszó képregény-univerzumok kiadványait, különböző megjelenési formáit is figyelembe vesszük, nem is beszélve a köztételeket elfoglaló, megjelenítő graffiti művészetről.

A rajz műfajának egyre kiteljesedő, napjainkban is zajló emancipációját már több kiállítás és könyv vizsgálta, s ebben a folyamatban rendszeres tárlataival élen jár a New York-i

1 Antony Gormley: *Foreword*, In: Moszynska Anna: *Antony Gormley Drawing*, The British Museum Press, London, 2002 (a szerző fordítása)

2 Szerzte a világban egyre másra rendezik meg a kifejezeten a rajzokra specializálódott szalonokat és vásárokat. Népszerűségük persze elérhetőbb áraiaknak is köszönhető.



LEIKO IKEMURA
From the Series *Tree Love*, 2007 © Leiko Ikemura

MoMA³. 2005-ben a Phaidon Press 109 művész és 29 művészeti szakember közreműködésével adta ki a *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* című vaskos könyvet, mely azt kívánta feltérképezni, hogy a kortárs művészek hogy határozzák meg újra és újra a rajz műfaját és annak határvonalait. A témában az egyik legutolsó, 2007-ben megjelent könyv a *The Drawing Book: A Survey of Drawing – The Primary Means of Expression*, melynek szerkesztője TANIA KOVATS szobrászművész, aki maga is egyre gyakrabban fordul munkáiban a rajz adta lehetőségekhez.

A tokiói National Museum of Modern Art-ban bemutatott, ígéretes című kiállítás – *A Perspective on Contemporary Art: Emotional Drawing* – katalógusa sajnálatos módon nem nyújt további támpontokat vagy mélyebb elemzéseket a rajz médiumával, illetve annak megértésével kapcsolatban. A kurátor, HOSAKA KENJIRO bevezető szövege főként az „emotion” szó szemantikai elemzéséből és anekdotákból áll, így nem kapcsolódik az említett kutatómunkákhoz. A koncepció leírása szerint a tárlat célja az, hogy bemutassa, hogyan tapasztalhat meg, élhet át érzelmeket a néző egy rajzon keresztül, miként jöhet létre egy bizonyos rezonancia az alkotás és annak szemlélője között.

3 1976-ban Bernice Rose rendezte meg a *Drawing Now* című tárlatot, mely az 1960-as évek elejétől mutatta be a műfaj fontos alkotásait. Ezt követte az *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing* 1992-ben, mely az 1976 és 1992 közötti periódust vizsgálta. A legutolsó, a 2002-ben megvalósult tárlat a *Drawing Now: Eight Propositions* volt, mely tematikák szerint lebontva térképezte fel a rajz megjelenésének szinte minden vállfaját, az illusztrációtól kezdve a képregényeken át az ipari tervekig, azzal a céllal, hogy minél szemléletesebben mutassa be a rajz nyelvzetének különböző aspektusait.

Magán a tárlaton tizenhat, Ázsiában és a Közel-Keleten élő⁴ alkotótól válogatott művek láthatóak. Legtöbbjük izgalmas, újszerű munka, s több mint fele ezeknek a műveknek a hagyományos formai megjelenés területéről kilépve installáció, objekt vagy éppen animációs film formájában keres megvalósulási lehetőséget.

A japán LEIKO IKEMURA finom rajzai a késői szimbolizmus világával mutatnak rokonságot, *Tree Love* (2007) című sorozatában rozsdaszínekkel ábrázolt fák eleve- nednek meg. JOSÉ LEGASPI manilai alkotó kisméretű fekete-fehér rajzai teljesen betöltenek egy kisebb termet, mintha egyenesen a művész tudatában, elméjében landolnánk, ahol felkavaró, megrendítő jeleneteknek, a hazájában gyakorlatban levő intolerancia, a vallási és szociális elnyomás félelmet keltően sötét pillanatképeinek lehetünk tanúi.

A naplószerű és konceptuális munkákhoz közel álló SHOOSHIE SULAIMAN a tavalyi Dokumentán *Emotional Library* című munkájával szerepelt. Az alkotó érzelmeit, gondolatait írja és rajzolja meg változatos felületekre – könyvek, jegyzetfüzetek, újságok –, amelyeknek tárlókban történet bemutatása azt a művészet szakrális dimenziójába emeli.

Számos művész, mintegy a valóságtól való menekülés mély megfogalmazásaként a gyermekrajzok naiv, őszinte látványvilágát és a bennük rejlő spontaneitás erejét hívja segítségül. A „nem akarok felnőni!” felkiáltással is jellemezhető művek alkotói között van NARA YOSHITOMO és JULIÃO & MANUEL OCAMPO, illetve a különleges animációs filmeket készítő TSUJI NAOYUKI. Ez utóbbi technikájának vizuális hatása rendkívül erős: szénrajzokat készít, egy-egy jelenethez csupán egy papírlapot használva, melyet folyamatosan radíroz a mozgásfázisok megjelenítéséhez. Ez az állandó törlés olyan aurát teremt, amelyben a mozgó részletek különös atmoszférájukkal erősítik a gyermekmeséket idéző, szürreális és egyben kegyetlen történeteket, melyekben például a könnycseppek szárnyra kelnek, vagy a domináns, merevedésben lévő apát, akit – miután az megette lányát – fia egyszerűen kettészeli a konyhaasztalon.

A kiállításon látható alkotások legtöbbször ugyan a képzelet szárnyalásának eredménye, mégis jól szemléltetik David Hockney 2004-ben tett kijelentését, mely szerint a való megragadására a rajz sokkal megfelelőbb eszköz, mint a fénykép.⁵

2.

A Still/Motion – Liquid Chrystal Painting című tárlat, mely a Tokyo Metropolitan Museum of Photography-ben volt látható, egy másik, jelenleg is alakulóban lévő határterületre mutatott rá. A fókuszpontba helyezett, rendkívül érdekes művészeti tendenciát 14 művésztől kiválasztott alkotással támasztotta alá, illetve egy alapos tanulmányokat tartalmazó katalógusban dolgozta fel. A kiállítás koncepciója annak a vizsgálatának, hogy a mozgókép alkalmazó műalkotások egy része hogyan fordul az állókép reprezentáló táblakép felé, és miként értelmezi-gondolja újra azok tematikáját, problematikáját.

Bergson volt az, aki elsőként mutatott rá elemző módon arra, hogy a filmművészet születése óta a hétköznapi tudatosság mechanizmusának természete, látás-módszere nagyban megváltozott, és gondolkodásunk, illetve a valóság és az idő percepciója filmszerűvé vált.

A képzőművészet a film megjelenése óta forradalmi változáson ment keresztül, a művészek a mozgókép adta minden lehetőséget és részletet fel- és kihasználják. Ennek egyik első forradalmára Hans Richter volt, aki absztrakt festményét hozta mozgásba: célja a szimultanizmus varázslatának elérése volt, tehát az, hogy a filmszalagon egyszerre több idő és térsíkot rögzítsen.⁶

Az idő előrehaladtával – és persze a technikai vívmányok, illetve a művészet preferenciáinak folytonos változásával – a „motion” használatának egyeduralma megváltozott, egyre több alkotás született, mely már nem az „olló hatalmáról” szól (Balázs Béla), hanem éppen a mozdulatlan kameráról és a vágatlan felvételekről. Már nem a reprezentáció, az újrastrukturált idő és cselekmény a cél, hanem a prezentáció és a néző figyelmének más súlypontokra irányítása, egy megállított pillanatot érzékelhető időtartammal való leképezése.

4 Érdekes módon kínai nemzetiségű művész nem szerepel a válogatásban.

5 Hockney a *Drawing in the Age of the Camera* című előadása Royal Academy nyári kiállításának kísérőrendezvényeként került sor, mely tárlatnak Allen Jones-szal együtt kurátora is volt egyben. Jones Allan: *Reading Between the Lines*. Royal Academy of Arts Magazine 2004)

6 Hans Richter: *Rhythmus 21*, 1921

A fenti jelenség létrejöttéhez természetesen nagyban hozzájárult a gyors technológiai fejlődés. A katódsugár-cső, vagyis a tv-monitorok által uralt periódusban a filmalapú műveknek még alapvető eleme volt tárgyi mivolta; „tisztá” videó alkotásokról igazából a projektor megjelenése óta beszélhetünk. Ezzel egyidőben, sőt már a hetvenes évek elejétől kezdve egyre több film-alapú installáció jelent meg, melyeknek teátrális karaktere az élmény fizikai átélésének lehetőségét is felerősítette. Vagyis a videóművészet tökéletesen felborította az addig a kiállítóterben megszokott tisztán vizuális etoszt, a meghatározott vetítési idő pedig megváltoztatta a kiállításon megszokott szabad bejárás gyakorlatát is. Mivel a múzeumok és galériák nem a „testet” vendégül látó mozi-termek, hanem alapvetően a szemhez szólnak, a filmeket bemutató műalkotások különleges toleranciát igényelnek a látogatótól. A szervezők szempontjából pedig nemcsak a tér beosztása okoz fejtörést, hanem az idő problematikája is, illetve a kettő egyeztetése.

Ebben a metszéspontban válik érdekessé az egyik mai technológiai vívmány, nevezetesen az LCD (Liquid Crystal Display) képernyő, mely egyrészt nagymértékben segít a fenti problémák megoldásában (direkt a falra szerelhető, nincs szükség sötétségre és nagy térre), másrészt rendkívül közel hozza a mozgóképet a táblaképhez, illetve a fotográfiához.

A filmalapú alkotások megjelenítésének, kiállításának módja nagyban hozzájárul azok jelentéséhez, hatásához. Ennek napjainkban már szinte csak az anyagi korlátok szabnak határt. Az LCD képernyő festményszerűségét, tehát azt, hogy a falon mint bekeretezett kép működik, számos művész alkalmazza. A film, mely egy abszolút időbeli médium, így közel kerül a pusztán térbeli művészetként funkcionáló festészethez, és ezáltal a mozdulatlan mozgásának ábrázolására törekszik: álló vagy lassan változó képeket mutat be, melyek inverz módon még inkább előtérbe helyezik időbeliségüket.

Erről ír Gilles Deleuze is, Ozu Yasujiro: *Korai tavasz* (Soshun, 1956) című művével kapcsolatban: „A csendélet idő – az időben minden változik, de maga az idő nem változtatja meg önmagát, csak egy másik időben módosulhat, korlátlanul. Amikor a mozgókép közvetlenül szembesül a fotográfiával, akkor különbözik tőle igazán radikálisan.”⁷

A kiállítás legismertebb és egyben legmélyebb műve BILL VIOLA *The Reflecting Pool* (1977–1979) című alkotása, mely egy fix kamerával rögzített, tisztán optikai szituációt hoz létre: a halál és az újjászületés, illetve keresztelés poetikus-enigmatikus, több idősíkkal élő prezentációját.

Az alkotás környezetét betöltő hangra BRIAN ENO videófestménye épít a legerősebben (*Thursday afternoon*, 1984): aura-szerű, lélegző közeget teremt a zenei kísérettel, amelynek alárendeli a képet, melyet „a látogató tetszés szerinti ideig nézhet, majd elsétálhat előle, mint teszi azt egy festmény esetében.” (Brian Eno)

SAM TAYLOR WOOD gyakran a művészettörténet fontos alkotásaiból kap inspirációt. A tárlaton két LCD-monitoron bemutatott alkotásán gyorsított felvétellel rögzített csendéleteket láthatunk, egy gyümölcsöstálat és egy nyulat, melyek a szemünk láttára rothadnak el csakúgy, mint Peter Greenaway *Z és két nulla* című filmjében – nyilvánvaló, hogy mindkét esetben a mulandóság érzékeltetése a cél. Hasonló tartalommal rendelkezik YANAGI MIWA munkája is, akinek nagy függőleges LCD-képernyőket használó, mozgóképekből álló művében (*Fortunetelling*, 2005), az asztalnál ülő kislányok tarotkártyát vetnek, illetve egymás haját cibálják, mint a párkák. A *Fairy Tale* sorozatban (2004) a lányok egy részén öregasszony-boszorka maszkok vannak – ez vajon az idő múlására utal? Arra, hogy a tündérmesék ellenére senki sem kerülheti el végzetét?

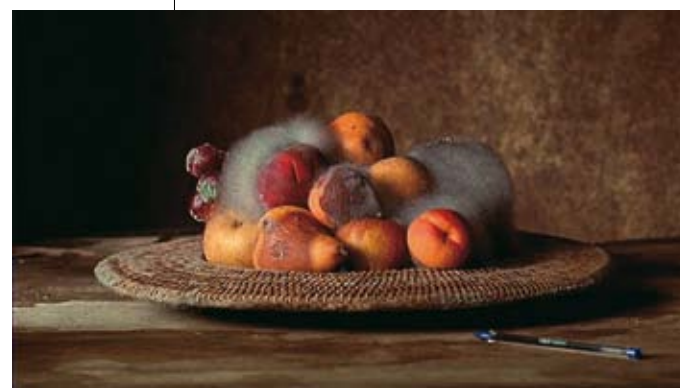
A leggazdagabb képzettársítás MIROSLAW BALKÁ *BlueGasEyes* (2004) című munkájához köthető. A földre terített, sóval beszórt vászonra vetített, a konyhából jól ismert iker gázégő két lángoló szempárra utal, illetve a koncentrációs táborok poklára és az árja faj fizikai jellemzőjére. A másik lengyel művész DOMINIK LEJMAN, alkotását (*Yo Lo Vi / Láttam*, mely egy Goya metszet címe eredetileg, 2006) akár vászonra festett képnek is nézhetnénk először. A festményszerű felületen valójában két kép vetül egymásra: egy térdelő, az inkvizícióból ismer csuklyával letakart fejű, meztelen alak, mely mellett kis időeltolódással megjelenik saját egészszalagos ké-

pünk is – melyet felülről vesz fel egy miniatűr kamera. A néző közelebb lépve a vászonhoz, önmaga képével konfrontálódik, bírói szerepbe kerül, egy megalázott ember fölé hajolva – nemcsak külső megfigyelővé, hanem egyben az alkotásban jelenlévő megfigyeltté is válik.

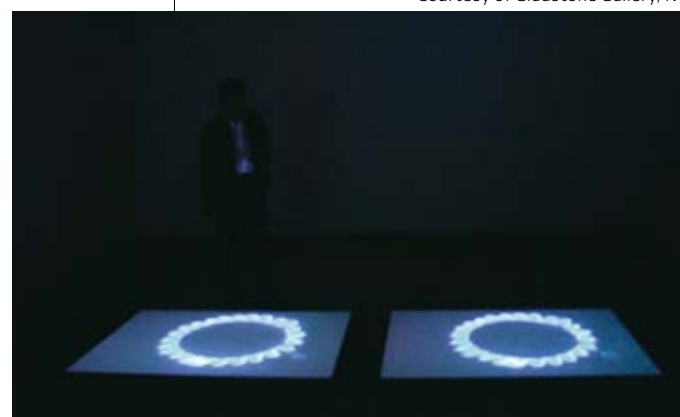
A két kiállítás remekül mutatja be a kortárs művészet tendenciáinak azon szegmenseit, melyeknél a művészek egyrészt a szabad anyag és technológia használatával, másrészt a műfajok közötti határátlépések lehetőségével élnek. Mindezek révén különböző jelentésrétegeket és esztétikai ötleteket hoznak játékba: így lesz a szigorú értelemben vett rajzból animációs film, a mozgóképből szinte mozdulatlan festmény és a nézőből egy fikciók között bolyongó szereplő.



DOMINIK LEJMAN
Yo Lo Vi, Dominik Lejman ■ Courtesy of Luxe Gallery, NY



SAM TAYLOR-WOOD
Still Life, 2001 © Sam Taylor-Wood ■ Courtesy of White Cube



MIROSLAW BALKÁ
BlueGasEyes, 2004 © Miroslaw Balka
Courtesy of Gladstone Gallery, NY

⁷ Gilles Deleuze: *L'Image mouvement et l'image temps*, Editions de Minuit, 1983–85. (a szerző fordítása)

Pazár Sarolta

Rezervátumok

4. Moveast Nemzetközi Filmfesztivál

- Pécs
- 2008. október 7–14.

Idén ősszel ismét kelet felé tekintett Pécs, vagy legalábbis Közép-Kelet-Európában igyekezett meghatározni helyét a „mediterrán” város, a negyedszerre megrendezett *Moveast Fesztivállal* (www.moveast.hu). Az egyhetes mustra alatt tizenkét elsőfilmet vetítettek a régióból, amelyek közül a szigorúbb szelektálás után négy-öt bizonyult igazán figyelemre érdemesnek. Így például az egyik már sokat méltatott magyar versenyfilm, *A nyomozó* (2007, r: GIGOR ATTILA), amely egyedi, csavaros bűnügyi történetével emelkedett ki a többségében témájukat és hőseik mentalitását tekintve jellemzően kelet-európai, ugyanakkor műfajilag és stílusukban meglehetősen szürke és jellegtelen filmeket felvonultató átlagból. Ez utóbbiak éppúgy nem törekednek a populáris film stílusjegyeinek elsajátítására, mint ahogy a „szerzőiség” valamiféle jó értelemben vett kihangsúlyozására sem. Szerencsére olyan karakteres filmek is akadtak a szemlén, mint *A folyónál*, ami stílusában egészen kivételes módon keveri az elégikust a groteszkkal; vagy *Huddersfield*, mely pedig színpadias és stilizált, zárt szituációs drámájába húzza be nézőjét. A macedón *Felfordulva* eredeti képi világával, karakteres vizuális megoldásaival mutat újat, míg a *Rezervátum* egy érdekes, eleven mikroközösség életterébe enged bepillantást. Az ukrán EVA NEYMANN filmje, *A folyónál* (U reki, 2007) lett a negyedik Moveast fesztivál abszolút nyertese. A fiatal rendezőnő a miskolci *Cinefest* nagyjátékfilmes elismerések megszerzése után most a pécsi fesztivál három zsűrijének (a Moveast Főzsűri, FIPRESCI zsűri, FICC zsűri) díjait is elnyerte. A egyébként méltán jutalmazott alkotás a zsűriket ugyan nem, a fesztiválózó nézőközönséget viszont annál inkább megosztotta. A film egy anya-lánya történetet mesél el Tarkovszkij *Tűkör* című alkotására emlékeztető tempóban és képi világgal. A tájat az ősz törté-

EVA NEYMANN
A folyónál (U reki), 2007



nyeivel, meleg színeivel, fátyolos képeivel komponálja emlékszerűvé, lehelet- és páráképek varázsa teszi érzékletessé a múltidézés közegét. NEYMANN az egy elsőfilmes rendezőtől talán szokatlanul komoly témát – az öregség és az elmúlás történetét – érett módon, aprólékosan kidolgozott, olykor a groteszkbe hajló vonásokkal ábrázolja. Alázattal és szeretettel fordul egy korosztály felé, s egyben figyelmesen követi nyomon a színészek minden apró rezdülését. Az orosz és ukrán (film) hagyományok közegének varázsát, a halványodó emlékek és az eltűnt idő nyomainak kutatását finom humor árnyalja. A filmidő múlásával azonban egyre fogyatkoznak a felhőtlen pillanatok, a humor groteszkbe fordul, az elégikus emlékezés az emberi sors metaforájába hajlik. A két idős nő ellentmondásos, civódó-évődő viszonya összezártságukból, egymásra utaltságukból, de alapvetően különböző lelki alkatukból is táplálkozik: amíg a majdnem kilencven esztendőes anya békés, sokszor pajkos és vidám, addig lánya idegeskedő, akaratos és mérgező típus. Eltérő életfelfogásukat a halálhoz való megállíthatatlan közeledés elfogadásának és elutasításának kettőssége is tükrözi. Az anya lányával ellentétben képes az elmúlás tudomásulvételére: nem a beletörődésre, hanem a félelem megszokására, a halál jelenlétével való megbarátkozásra, de legalábbis a vele való „együttélésre”. A két idős hölgy viszálját csak kiélezi, hogy az anya egyszerű vágyait (mezítláb lépdelni a homokban, lekvárt enni magában) hajlott koránál fogva egyedül már képtelen beteljesíteni (nem tudja kigombolni cipőjét, kiszolgálni magát a lekvárból titokban), a lánya viszont segítség helyett mindenáron életre próbálja nevelni, meg akarja regulálni a szabályoktól, kötöttségektől mentesülni vágyót. Ezt a megszokottá váló alaphelyzetet bolygatja meg egy váratlan és bizarr látogató, egy politikai kortes érkezése: a meglepetésszerű esemény múltidézésre készíti az idős anyát, s rászédve vonakodó lányát, nagy kirándulásra indulnak a folyóhoz, a régmúlt emlékekkel teli partvidékére. Az álomszerű séta során – az élet egy-egy emblematisz szakaszát megtestesítő – mellékszereplők tűnnek fel: fiatal pár, egymásra unt házastársak, kamaszlányok vagy éppen napernyős fiatal anyuka a kislányával. A kaland kizökkenti a két asszonyt naptalinszagú mindennapjaik, megszokott vitáik közegéből: a külvilág furcsa beáramlása, behatolása életükbe ismét elindítja őket egymás felé. *A Felfordulva* (Pevrteno, 2007) alkotója IGOR IVANOV IZY szintén az álom, az emlékezés, a lét és elmúlás köztes vidékeit választott filmje terepéül. Az ő esetében azonban hiányzik az egységesen végigvitt szellemiség, a szilárd gondolati váz a választott téma mögül. Pedig a rendező és az operatőr (TOMI SALKOWSKI) fantasztikus képeket és kameramozgásokat talált az élet-halál mérlegjátékához. Emlékezetes kocsizásokkal



Ivan ŽIVKOVIĆ
Huddersfield (Hadersfeld), 2007



LUKASZ PALKOWSKI
Rezerwátum (Rezerwat), 2007

brillíroznak, értelmező jellegű átkötéseket találnak a jelenetek között, azonban a képi rímek, a vágás ritmusa nem pótolja a történet kisiklásait, megbicsaklásait. Bár a különleges képességgel megáldott, a mélységtől egyáltalán nem rettegő, lázadó kamaszfiú – abszurdításában hajmeresztő – történetébe a rendező belesző szerelmet, csalódást, politikát, okkultizmust és családi viszályokat, mindezt csak felszínesen teszi, s így nem képes a látványában is izgalmas cirkuszi világ feltárására. Ez az oka annak, hogy bár a *Felfordulva* képi világa, illetve az operatőri munka szempontjából messze felülmúlja a többi versenyfilmet, az ámulatba ejtő kompozíciók, a precízen szerkesztett képek üresen lógnak a levegőben; markáns történet híján, amely összefogná a látvány szépséget, darabjaira hull az egész.

A *Huddersfield* (Hadersfeld, 2007) macedón társától eltérően történetében erős és kompakt, míg a képei nélkülöznek mindennemű hivalkodást. A szerb Ivan Živković egy színdarabot dolgozott át filmvászonra, amely nem kívánta meg a látványos kompozíciókat, a harsány és tolakodó vizualitást. Živković tömören, sallangmentesen fogalmazza meg adaptációját, melynek témája a délszláv polgárháború hagyatéka, hatása a mai harminc és negyven év közötti generációra, pontosabban annak négy tagjára. Épp a „szűken-fogalmazás” válik a film erényévé: a rendező nem akar nagyszabású tablót készíteni a háborúról, inkább a feldolgozhatatlanság keserűségét zárja négy fal közé. Igor tizenegy év után hazatér Szerbiába az angliai Huddersfieldből, ennek apropóján gyűlik össze a három régi cimora egy estére egyikük lakásán. Rasa (GORAN SUŠLIJK zseniális alakítása) az ízig-vérig idealista, ámde évek óta passzív, mélabúba süppedt házigazda, kényelmes és biztonságos pozíciójából figyel, véleményezi és alázza meg a körülötte még megmaradt marknyi embert. Köztük szellemileg leépült szomszédját, Ivant is, aki az elmeorvosy-

intézetben töltött hosszú évek után a vallás és a költészet felé fordulva igyekszik mentális állapotát a normalitás szűkös keretei között tartani. Ivan Rasát tartja egyetlen barátjának, aki azonban az este folyamán mélyen megszegyeníti, kegyetlenül porba tiporja. Gyűlöletesek, lélektanilag mégis teljes mértékben érthetőek Rasa kemény szavai: hosszantartó melankóliájából egyedül ezek a durva szavak és gesztusok nyújtanak számára kitörési lehetőséget. A személyében kulminálódó társadalmi depresszió, a tönkrement élet, a dac és szétesettség állapotából csak rémálma – melyet felszínre törő lelkiismerete idéz meg – menti ki, így másnap megkönnyebbülve, feloldozódva, de ugyanakkor szégyenkezve nevet együtt Ivannal. Barátságuk ezt is kibírja. A film, a kitűnően megkomponált, feszültséggel teli csúcsponton túl is mindvégig úgy képes egyensúlyozni a direkt, dühödt érzelmnyilvánítások, az ironikus távolságtartás valamint a konfliktusok tragédiává tágítása között, hogy közben politikai, filozófiai és vallási szinten is értelmezi a háború utáni depresszió lélektani okait. A rendező szeretettel, sokszor humorral és ugyanakkor hátborzongatóan őszinte valómásokon keresztül ragad meg egy olyan társadalmi drámát, amellyel kelet-európaiakként nekünk is lépten-nyomon szembesülnünk kell.

A lengyel LUKASZ PALKOWSKI: *Rezerwátum* (Rezerwat, 2007) című filmjének főhőse egy fotós, aki egy számára teljesen ismeretlen városi városrészbe, a Praga-ba költözik, hogy megörökítse egy pusztulásra ítélt ház lakóinak mindennapjait. A házat, a környéket feltérképező férfi kalandjai a tempós kezdet után lendületüket veszítik. Az idő előrehaladtával a bérház vonzó, színes miliője is veszít fényéből és érdekességéből, hiába lesz közben a főszereplő számára egyre fontosabb ez a korábban csak tárgyként szemlélt közeg, és persze a bérházban lakó fodrásznő is. Bár a történet szinte minden perce kiszámítható, s így a dramaturgiai csavarok sem keltenek túl nagy meglepetést, a film mégis rendelkezik valami megfoghatatlan, misztikus vonzerővel. Ezt nyilván felerősíti a főhős abszurd álma is, melynek szürreális vizuális világa jócskán eltér a valóság túlszínezett, elszépelgett képeitől, a túldimenzionált szerelmi történet teátrális és kissé csicsás ábrázolásától. A *Rezerwátum* természetesen boldog véget ér, nincs elvarratlan szál, sem kétely, hogy talán mégsem minden tökéletes; hősünk otthonaül választja e mikrovilágot és a közösség is befogadja őt.

Mintha valamiképpen a *Moveast Fesztivál* is egy hasonló rezervátumként működne: esendő, kicsi, szerény, de befogadja a kelet-európai vendégeket, ideiglenes közösséget teremt, s még ha nem is lehet hosszú időn át benne élni, mégis megvan benne is az a megfoghatatlan, titokzatos báj, ami évente egyszer elbűvöl és magával ragad.

László Zsuzsa

A hely szelleme – lelke, reménye, maradéka

Manifesta 7

- Fortezza/Franzensfeste, Bolzano/Bozen, Trento, Rovereto
- 2008. július 19 – november 2.

Miért van az, hogy egy színdarabot, egy regényt vagy egy filmet bárhol ugyanúgy be lehet mutatni, viszont egy kortárs képzőművészeti projekt kötelezően az aktuális földrajzi, történeti, politikai, gazdasági és építészeti kontextusra kell, hogy reagáljon? Míg a klasszikus múzeumok egy világ körüli utazás narratíváját vetítik a saját univerzálisan semleges terükbe¹, addig a nemzetközi biennálék egyre inkább egy helytörténeti, helyismereti múzeum gyűjtőkörét dolgozzák fel a kortárs képzőművészet eszközeivel.

Az idei *Manifesta* mintapéldája az utóbbi évtizedek biennále-jelenségének, így nemcsak a bemutatott anyag, hanem a szervezés módszertana is érdekes kérdéseket vet fel. Nagyrészt olyan földrajzi, politikai és kulturális határterületeken álló, a kulturális megújulás potenciáját magukban hordozó városokat szemelnek ki a főszervezők², amik speciális helyi értékkel bíró reflexiókat tesznek lehetővé az európaiság fogalmára. *Manifestát* eddig egyszer rendeztek a poszt-szocialista régió területén, 2000-ben Ljubjanában. Hibába a szándék, hogy a szimbolikus és földrajzi értelemben egyaránt megragadható kelet és nyugat, valamint észak és dél nemzetközi reprezentációja közötti egyenlőtlenségeket elsimítsák, az elsősorban helyi forrásokra támaszkodó biennálét ennél keletebbre még nem sikerült elvinni. A 2006-ban Nicosiában a helyi partnerek együttműködésének hiányában meghíúsult projekt³ után, 2008-ban elsősorban a meghívott nemzetközi kurátorok és művészek révén, valamint nem egy nagy, hanem az észak-olasz régió több kisebb városának kiválasztásával nyerhet új értelmezést az önmagát európainak és nomádnak tituláló biennále. A *Manifesta* receptjéhez nemcsak az érdekes helyszín, hanem a kurátori csapat gondos összeválogatása is hozzátartozik. Eddig kettőtől négy főig terjedő „együttműködéseknek” kellett közösen kidolgozniuk a kiállítás koncepcióját és kiválasztaniuk a meghívott résztvevőket. 2008-ban megint új megoldáshoz folyamodott a *Manifesta* alapítvány: a négy dél-tiroli helyszín közül csak egyben, Fortezzában kellett közös koncepciót kidolgozni a felkért kurátoroknak. Így bár a helyszín épp Európa közepe, a lengyel ADAM BUDAK (Roveretóban), az izraeli származású HILA PELEG ANSELM FRANKEVAL (Trentóban), valamint az indiai RAQS MEDIA COLLECTIVE⁴ (Bolzanóban) biztosítja a perifériák reprezentációját, az európaiság inklúzív újraértelmezését.⁵

A biennálék további alapkelléke az üres posztindusztriális épületek vagy egyéb nem képzőművészeti helyszínek kiállítótérre avatása. Bár Trentóban, illetve Roveretóban van Olaszország legnagyobb kortárs modern művészeti gyűjteménye,

a MART⁶, a *Manifesta 7* mégsem a meglévő lokális művészeti intézményekre épített, hanem pikánsabb, a fasiszta rezsimmel, illetve a regionális futurizmussal összefüggésbe hozható elhagyott gyárépületeket, irodaházakat és erődöket használt. Így elérkeztünk az ideális biennále helyszín legfőbb sajátosságaihoz: a város rendelkezzen elhagyott épületekkel, melyek a helyszín történelmének valamely rejtett politikai vagy gazdasági vonatkozására irányítják a figyelmünket. A *Manifesta 7* olyannyira komolyan veszi a hely szellemét, a művészeti koncepciók helyi értékét, hogy a három kurátori csapat különböző helyspecifikus témákat dolgozott ki, melyek nemcsak szlogen, illetve brand jellegű, szüggesztív kulcsszavakkal rendelkeznek, hanem hajlékonyan simulnak bele a rendelkezésre álló épületek fizikai sajátágaiba.

Trentóban egy üres postapalotában volt látható a *Lélek (Nehézségek a lelkek szállításával)* című kiállítás, mely alapötletét – a katalógusszöveg szerint – a tridenti zsinat (1545–1563) adta, pontosabban, annak egyik határozata, mely megerősítette a gyónás szentségét és szükségességét. A gyónás, mint a személyes belső tartalmak kommunikációja, externalizációja és kontrolja szolgál kiindulópontul a lélek, az identitás és a pszichológia történeti, antropológiai és posztkolonialista megközelítéséhez. A bejárat mellett elhelyezett színes porcelánszobrok, valamint egy képváltós fotósorozat és a plafonra függesztett maszkok rögtön egy olyan harsány, teátrális hangot ütnek meg, amelynek eredményeképpen az európai kultúra másikként, egzotikus idegenként jelenik meg. A művek LUIGI ONTANITÓL származnak, aki az európai ikonográfia toposzainak performatív újrajátszásáról híres. Talán kissé didaktikusan folytatva ezt a megközelítést, de számos további műben is feltűnnek maszkok és jelmezek, mint a sztereotíp, felcserélhető identitások jelvényei. Az izraeli származású TAMY BEN-TOR szándékosan irritáló identitás koktélokkal teszteli toleranciánkat és humorérzékünket, valamint azt, hogy az egymással ellenétes előjelű politikai inkorrektiségek hogyan lépnek reakcióba egymással (például ukrán népviseletben táncol a három kismalac mesekönyv-lapjai előtt miközben részleteket énekel románul Primo Levi emlékirataiból⁷). A kanadai ALTHEA THAUBERGER a helyi ladino⁸ közösséggel együttműködve készített egy háromrészes filmet, melyben helyi fiatalok maszkban, illetve sífelszerelésben, hol átéléssel, hol a brechti elidegenítés eszközével

1 A párhuzam ötlete Szigethy Gabriellától származik.

2 A *Manifesta International Foundation*: <http://www.manifesta.org/index.asp?m=ifm>

3 Amit azóta *unitednationsplaza* néven Anton Vidokle Berlinben, Mexióban és New Yorkban megvalósított. <http://www.unitednationsplaza.org>

4 Akik ráadásul nem is hivatásos kurátorok, hanem eredetileg dokumentumfilmek és Kasselban, a *documenta 11*-en szerepeltek először művészként.

5 Statisztikailag már kevésbé bizonyítható az egyenlő reprezentáció, hiszen több mint 100 nyugat-európai, több mint 20 olasz, kb. 20 kelet-európai (ebből 6 lengyel), 10 közel-keleti, 10 távol-keleti, 5 dél-amerikai, 15 észak-amerikai résztvevő szerepel, akik közül több mint 40-en nem „hivatásos” művészek és több mint 40-en 35 év alattiak.

6 Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (www.mart.tn.it)

7 Trento az 1475-ös vérvád helyszíne is, amelynek során egy két éves kisfiú (trentói Simon) elrablásával és meggyilkolásával vádolták meg a helyi zsidó közösséget.

8 Rétoromán nyelv, kb. 30 000-es népcsoport beszéli, akik a Dolomitokban élnek.

szavalják latin költők műveit, illetve egy mesejátékot játszanak el a halálról. A venezuelai származású JAVIER TELLEZ pedig egy western filmet forgatott Aspenben az Oedipus király cselekményéből, amit a japán No-színház maszkjait viselő pszichiátriai gondozottak játszanak el, sőt egyikük a forgatókönyv társszerzője is.

A lélek nemcsak a heterogén identitások, hanem a normalitás és a patológia, valamint az emberi lét határterületeinek frontvonalaként exponálódik, ezt a frontvonalat teszi plasztikussá a maszk. Ennek a határterületnek az elmozdulásait vizsgálják a különböző, némileg ad-hoc kutatói együttműködések által létrehozott miniatűr múzeumok, valamint az emberi és állati lét (ld. MARCUS COATES felgyorsított felvételeit, amikben emberek reggeli készülődése alá madáréneket vágott), illetve a mechanikai szerkezetek és az emberi mozgás (pl. DARIA MARTIN, ANGELA MELITOPOULOS) összemosódó mintázataival foglalkozó művek. A hivatali épület sok kis szobája egyrészt praktikus szinten alkalmas nagyszámú videó és film bemutatására, másrészt az eisensteini montázs-technikára való hivatkozásra is lehetőséget ad, így a film médiuma, mint animált kép biztosítja az elemi koherenciát a kissé nyomasztóan terjedelmes és sűrű kiállításban.

ADAM BUDAK kulcsszava a remény, ami a trentói kiállítás antropológiai-történeti fókuszával szemben inkább filozófiai-politikai, illetve építészeti referenciákra támaszkodik. Budak azt az alapkérdést értelmezve, hogy nemzetközi szinten milyen kulturális és szellemi potenciállal rendelkezhet egy olyan kisváros, mint Rovereto. A koncepció elsősorban Ernst Blochra, az utópikus metafizikai marxizmus képviselőjére épít, aki az 50-es években írta a *Remény-elv* című művét, melyben egyfajta alapvető orientációként, készletként írja le az ember jövőbe vetett hitét. Budak KENNETH FRAMPTON brit építész és teoretikus kritikái regionalizmus fogalmának⁹ segítségével fordítja le a remény-elvet egy kiállítás-koncepcióra. Frampton a fenomenológia test-értelmezéseiből kiindulva bírálja mind a modern, mind a posztmodern építészetet; a díszletszerű optikai látvány-elemek helyett a specifikus környezeti tényezőkre és a tektonikus, taktilis meghatározottságokra helyezve a hangsúlyt. Bár a referenciák feltétlenül relevánsak, a katalógus szöveg meglehetősen absztrakt ahhoz képest, hogy a remény topografikus jelentését már az utópia szó etimológiája is kifejezi, mint a „nem létező hely” (outopia) és „jó hely” (eutopia) kontaminációja. Ugyanakkor Budaktól, mint Kelet-Európa „képviselőjétől” meglepő, hogy nem viszonyítja a remény-elvet se a messianista kommunizmushoz, se az államszocializmus hurrá optimizmusához.

9 Towards a Critical Regionalism (1983).



The Soul (Or Much Trouble In The Transportation of Souls), megnyitó, Palazzo delle Poste, Trento, 2008
© Yoeri Meessen, <http://www.flickr.com/photos/manifesta7/2690411624/sizes/o/>



ALTHEA THAUBERGER
Amon l'Dea Umena de Poetiches Impienida (Szeretjük az emberi gondolatot tele költészettel), 2008
© fotó: László Zsuzsa

ADAM BUDAK kurátor és a BURGHARD
© <http://www.flickr.com/photos/manifesta7/2617437865/sizes/o/>





CLAIRE FONTAINE
WE ARE WITH YOU IN THE NIGHT (Veletek vagyunk az éjszakában), 2008
© <http://www.flickr.com/photos/fabrizia/2909442680/sizes/o/>



JANEK SIMON
Volkswagen Transporter T2, 2008 © fotó: László Zsuzsa

Manifattura Tabacchi belső udvara (FABRICS INTERSEASON és RAGNAR KJARTANSSON munkája)
© fotó: László Zsuzsa



A kiállításból, mely a város több pontján szóródik szét, ugyanakkor szerencsére nagyonis plasztikussá válik, hogy miféle regionális reményeink, várankozásaink lehetnek a valahová tartozás (belonging) lehetőségeiről. A kisebbik helyszín az Ex-Peterlini, a volt csokigyár 14 éve elhagyott épülete – a trentói posta-palota végtelen számú kis irodahelységei után – az üdítően ható átláthatóság és bejárhatóság léptékén belül vezet végig egy gondolatmenetet. A tér ugyanis egészében értelmeződik DANIEL KNORR radikális gesztusa által. A román művész műve nem más, mint az épület összes ajtajának eltávolítása, és ezáltal a magántulajdonból elhagyott térré lett épület – szó szerint – köztérre avatása. Igaz, az absztrakt lokális közösséggel való szolidaritás jelen esetben egyben a teremőrökkel és a többi kiállítóval való szolidaritás hiányát is jelenti, szerencsére azonban az itt szereplő művek többsége szintén a köztér gondolatát idézi meg. Sajátos átfedésbe kerül az ízlésként továbbélő minimalizmus absztrakt, kiállítótéri dekorativitása olyan utcai, aktivista-recycling fogásokkal, mint például IGOR EŠKINJA barna ragasztószalagból rajzolt villanypóznái, JANEK SIMON véletlenszerűen polikróm Volkswagen Transporterje, vagy CLAIRE FONTAINE neonnal kiírt graffiti emlékműve, a „We are with you in the night”.¹⁰ Itt látható a KIS VARSÓ és ERHARDT MIKLÓS közös videója is, a *Bolondok hajója – rekuperáció*¹¹, ami a több éve elhagyott épület történetéből idézi fel azt a néhány órás epizódot, mikor helyi anarchisták megkísérelték elfoglalni az épületet. A címadással és azzal a módszerrel, hogy magyarul beszélő, egymást az eredeti olasz anarchisták nevéin szólító ismert magyar művészek és aktivisták játsszák el az estet egy semleges, kissé színpad-szerű térben, egyszerre ironizálják és allegorizálják a történetet.

A másik helyszín, a Manifattura Tabacchi, a nem sokkal a szervezés kezdete előtt bezárt dohánygyár 150 éves épülete és belső udvara. Az udvaron egy többszintes konténer kapott MIKS MITREVIC, fiatal litván művész, aki papírkivágásokból, és olyan egyszerű elemekből, mint egy asztali lámpa, vasalódeszka, néhány szívószál és vetett árnyék épít fel emblemikus makett-jeleneteket, amiket

¹⁰ A katalógus szerint a graffitinek bizonytalan a referenciája, míg egy másik leírás (<http://artfocus.org.il/en/collective-claire-fontaine/>) szerint a 70-es években ez a felirat a politikai foglyokkal való szolidaritásra utalt, de az interneten különös módon nem található erről dokumentum.

¹¹ A *Bolondok hajója* eredetileg Sebastian Brant 1494-es tanköteményének a címe, ez alapján készült Bosch azonos című festménye, majd a 20. században Michel Foucault 1961-es *Az örület története* című művében kap fontos szerepet ez a toposz, illetve Stanley Kramer 1965-ös azonos című filmjét is felidézi. Az alcím pedig visszanyerést jelent, Guy Debord és a szituacionalisták használták arra a – detournementtel ellentétes – folyamatra mikor radikális eszmék beépülnek a társadalomba, s a társadalom kisajátítja őket.

„a hitetlenség felfüggesztése”¹² révén animálhat a néző. A konténer tetején pedig egy kis olajfára aggatva egy személyes történet olvasható egy megmászható Buddha szoborról, aminek vállára ülve megtapasztalható az ellenkező irányú léptékváltás mágiája. A megelőlegezett bizalom és az extrém léptékváltás poétikus erejére épít a holland GUIDO VAN DER WERVE két rövid videója is, amiket nézve – talán a szívhez szóló zongorajáték hatására – minden további nélkül elhisszük, hogy lehetséges metaforákból performanszot¹³ csinálni, egy jégtörő hajó előtt néhány méterrel sétálni, vagy ellenállni az univerzális mozgáspályáknak az északi sarkon a föld forgásával ellentétes irányban forogva.

Más művek szorosabban, jobban idomultak az épület sajátosságaihoz: a sötét, kissé nyomasztó és kísérteties terekben igyekeztek kiprovokálni egyfajta egyszerre melankolikus és radikális bizalmat akár olyan egyszerű gesztusokkal is, mint egy körlapocskákkal felhintett folyósó (MICHAL BUNDY), amit gondolatban folyóvá kell változtatnunk (magyarul könnyű) vagy egy porcicából font perzsaszőnyeg (IGOR EŠKINJA). Szerepeltek olyan kevésbé szenzuális művek is, melyek a kultúrpolitika szerepére kérdezték rá a lokális meghatározottságú utópiák konstrukcióiban. Az egyik folyósón Henry Kissingernek, a 70-es évek amerikai külügyminiszterének leveleit olvashattuk, melyekben színházjegyeket köszön meg, illetve arról panaszkodik, hogy hivatali elfoglaltságai miatt nem jut el a kulturális programokra. DANH VO Dániában élő vietnámi származású, mindössze 33 éves művész ezzel a gesztussal hántja le a nyilvános arcukat az ismert politikusról. Azzal a céllal, hogy a személyes hangú levelekkel saját művészi projektként megkonstruált identitását állíthassa szembe, melynek sarkalatos pontja, hogy bár szüleivel egy saját kezűleg épített hajón az USA felé menekültek el Vietnámból, végül teljesen véletlenül mégis egy dán hajó fedélzetén kötöttek ki. Az angol TIM ETCHELLS pedig egy város absztrakt történetét, egy parabola színekkel jelzett modulációit állítja ki, a változás illetve változatlanság különböző társadalmi-urbanisztikai paraméterein végigzongorázva. Mindez lehetne nagyon mechanikus is, de mind a 20 szöveg finom humorral és poézis-

12 A „suspension of disbelief” kifejezést először Coleridge használta a művészet befogadásának arra a sajátosságára vonatkozóan, hogy egy művön, fikciós kereten belül képek vagyunk figyelmen kívül hagyni az adott médium reprezentációs korlátait és a képzeletünk segítségével valóságként látni az egészen szerény eszközökkel felidézett dolgokat is.

13 A performansz hagyománya más művekben is fontos szerepet kap, az Alternazioni Video a thrillerek és horror filmek vizuális nyelvét keveri össze ismert performanszokkal (*Artists' Serial Killer*), Ragnar Kjartansson pedig „Schumann performansz” díszletét állítja ki, mint environmentet.

sel tapogatja ki az urbanisztikai diskurzus toposzait-közhelyeit egy indirekt utópia reményében.¹⁴

Roveretóban, úgy tűnt, a remény leginkább arra irányult, hogy a nemzetközi kortárs képzőművészet az absztrakt közönség helyett egy lokális közösséget is képes legyen megszólítani, formálni és inspirálni.

A RAQS MEDIA COLLECTIVE bolzanói kiállítása pedig egyenesen azt a munkamódszert emelte témává, ahogy kortárs képzőművészeti biennálék a hátra maradt nyomokból rekonstruálják egy-egy város történetének zsákutcáit, és az így keletkező urbanisztikai terepasztalokat használják a legkülönbözőbb nemzetközi művészek egyedi állásfoglalásainak modelljeül. A volt alumínium-gyár, az Ex-Alumix épülete és a Raqs Media Collective a „jelen maradéka” (*Rest of Now*) koncepciója rendelkezett a legátfogóbb potenciálokkal, míg a három kurátori csapat közös projektje a *Scenarios* Fortezzában paradox módon meglehetősen semmitmondó maradt a nagyrészt háromnyelvű szövegeket felmondó hanginstallációk és esetlen bútorok monoton ismétlődése miatt, így ennek a résznek a kihagyása követelte a legkisebb áldozatot. Ellenben a Raqs Media Collective kurátori szövege – talán ők még nem unják ezt a műfajt – önmagában is egy remekmű, ahogyan az épület is¹⁵, mely dekoratív funkcionalitásával – épp úgy, ahogy az alumínium – a modernitás ellentmondásainak termékeny szimbólumává válik. A kurátorok arra kértek minket, hogy „maradjunk most tétlenek, gondoljuk végig, hogy mi marad abból a századból, ami lélekszakadva a holnap gazdag ígéreteit hajszolta”¹⁶, majd az idő metamorfózisainak metaforáin keresztül bravúrosan fűzték össze a kiállított műveket.¹⁷

14 A különböző verziók egy-egy hasonlattal zárulnak: „ebben a városban olyan volt az élet, mint mikor a festék szárad a falon” vagy „mint 500 különböző TV-csatornát nézni egyszerre”, vagy szimplán csak a kiszámíthatóság esetében „biztonságos”, az anarchia esetében „nehéz”, a rend esetében „higiénikus” egy realiztikus verzióban pedig „esetleges, leírhatatlan”.

15 Az épület újrahatszósítására több tervpályázatot is kiírtak az utóbbi években. <http://europaconcorsi.com/results/26180-Polo-scientifico-e-tecnologico-di-Bolzano-ex-Alumix-/rankings>

16 Eredetiben: “Let us rest for now, and consider what remains from a century devoted to the breathless pursuit of tomorrow’s promised riches.”

17 Néhány példa: összesűrített idő (DAVID ADJAYE: *Europolis* – egy végtelen összefüggő városként elképzelt Európa); az idő törmeléke (CANDIDA TV – roncs tévékből épített multimédia installáció); lyukakat fúr az idő falába (REINHARD KROPF és SIV HELENE STANGERLAND: az épület falában élő gombok kiállítása és szaporodásukat elősegítő lyukak és visszafejtett fal-rétegek segítségével); lekaparja az idő porát a falról (JORGE OTERO-PAILOS: *The Ethics of Dust* – a többévtizedes por konzerválása); hidat épít a semmibe (HAROLD DE BREE: levegőben álló híd, ami semmit nem köt össze semmivel); egy tornyot mássz meg (M-CITY graffitivel borított víztorony), az idő pulzusát méri (HIWA K. – szívdobogásra előadott szeptember performansza); felszáll mint a köd (TERESA MARGOLLES: hullák mosására használt vízzel párasított helység); és lehullik mint a napfény (ZILVINAS KEMPINAS: felfüggesztett videó-szalagokból álló monumentális installáció, ami egy tetőablak fényét tükrözi vissza), elszökik és kitér előlünk, mint egy elhunyt nagymama enigmatikus emléke (KATAŘINA ŠEDÁ).

Ex-Alumix, Bolzano – kiállítás látkép © fotó: László Zsuzsa





CANDIDA TV
L'ombra delle frequenze, 2008, installáció
© <http://www.flickr.com/photos/kapscha/2717025416/sizes/o/>



PIRATBYRÁN
Please Join the Party (Csatlakozz a partyhoz!), 2008
© fotó: László Zsuzsa

A konkretizált metaforák mellett jellemző műfaj a térkép és a szubjektív, talált archívum (DAVID ADAYE, YANE CALOVSKI, RUPALI GUPTA & PRASAD SHETTY, SANJAY KAK, LAWRENCE LIANG, NEIL CUMMINGS & MARYSA LEWADOWSKA), amik a múlt futurisztikus elképzelésein keresztül, letűnt korszakok romjain nőt gazokból¹⁸ olvassák ki a jelen archeológiáját. A melléktermékek, a hátrahagyott szemét keltette nosztalgia esetenként az aktivizmust egy stilizált vizuális nyelv formájában jeleníti meg, mint a PIRATBYRÁN party-busza, ami különböző szubkulturális relikviák felhalmozásával mutatja be az anonim kollektíva copyright-kritikus tevékenységét. A maradék fogalma néhány mű esetében privát, személyes nosztalgia megjelenítésének eszköze. ANDERS KREUGER svéd kurátor a fellazult művész-kurátor szereposztás szellemében egy 70-es évekbeli televíziós bábjátékot kommentál saját identitásának formálódásáról adva számot, a báb-művészet sajátos esztétikáját elemelve. KATAŘINA ŠEDÁ pedig elhunyt nagymamájának állít emléket a nyug-

díjba vonulás utáni apátijának leküzdésére kitárlt kérdőíves-rajzoló feladatlapok, valamint a nagymama halála után a lakásában egyedül élő kutyáról készített fotósorozat bemutatásával.

Mivel a *Manifesta 7* három különböző kurátori koncepciót mutatott be, elsősre úgy tűnik, hogy csak olyan felszíni és esetleges párhuzamok és átfedések megfigyelésére ad alkalmat, mint hogy a neoncső vagy a kiállítótér falainak kifúrása újra divat, és a 16mm-es film, a talált film-szalag, a hanginstalláció, az autó a kiállítótérben, egy party maradáka, az emigránsok és vendégmunkások, valamint a Walter Benjamin és Borges hivatkozások még mindig népszerűek. Viszont módszertani szempontból közelítve a „hogyan csináljunk biennálét?” kérdésre, már valóban tanulságos válaszokat kaphatunk.

A *Manifesta 7* eddigi fókuszát, mely az „emerging artist” jelenségére koncentrált, most a művész-kurátor szerepek diffúz megközelítésével egészítette ki, számos olyan projektet bemutatva, amiknek az alkotói nem azért lehetnek ismeretlenek a szakma számára, mert fiatalok, hanem azért, mert más területeken tevékenykednek és nem a kurátor-művész szerepdialektikában gondolkodnak. Így a nagyszabású esemény arra is alkalmat adott hogy a művész – biennále résztvevő – társadalmi szerepét is újrarendeljük. A biennálékra meghívott kortárs képzőművészek, gyakran játsszák a nyomozó, a médium, a próféta, a diplomata, a nagykövet, a régész, az őszeres, valamint az archeológus szerepét, hiszen a kiállítás helyszínére érkezve néhány nap alatt rá kell találniuk valamilyen rejtett nyomra, amire felépíthetik helyspecifikus projektjüket, és amivel eddig nem-tudatosított társadalmi, politikai, történelmi és urbanisztikai összefüggésekre világítanak rá. Ahhoz, hogy értékelni tudjuk a módszert, előbb szembe kell néznünk – a hétköznapi szinten kiütköző – abszurdításával. Nyilvánvalóan nem azért működik ilyen jól ez a rendszer, mert a világ legkülönbözőbb részeiről érkező művészek „többet tudnak” egy-egy helyszín sajátosságairól, mint egy hétköznapi járókelő, és nem is azért, mert a biennálék mindig rendkívül érdekes városokban szervezik. Sokkal inkább arról van szó, hogy az adott helyszín, mint amolyan állatorvosi ló, időlegesen különböző, nemzetközileg releváns kérdésselvetések modelljévé válik, így a *Manifesta* esetében az európaiság problematikája éppen egy észak-olasz poszt-indusztriális kisváros, egy indiai vagy izraeli kurátor, egy dél-amerikai vagy izlandi művész és egy magyar látogató konstellációjában válik megfogalmazhatóvá.

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

A szerző 2008-ban az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesül.

18 A kurátorok Richard Deacon angol botanikusra hivatkoznak, aki a Colosseum romjain élő speciális növényvilágból következtetett az ókor társadalomtörténetére (*The Flora of the Colosseum*, 1885)

Oana Tănase

Adni és kapni

Periferic 8 – Művészet mint ajándék Kortárs Képzőművészeti Biennále

• Iasi
• 2008. október 3 – 18.

Az ajándék, éppúgy mint az ajándékozás (egy olyan titokzatos probléma, amit a kockázat-menedzsment gazdasági modelljétől kezdve az áldozat rituális felfogásáig eltérő módon pozicionálnak a különböző tudományterületek, így például az antropológia, szociológia, közgazdaságtan, valamint a mentalitások és a képzelet története) az utóbbi időben művészeti diskurzusok tárgya, és ennek eredményeképpen több egyéni és csoportos kiállítás témája lett.¹ A 90-es évektől kortárs művészeti és társadalomtudományi kiadványok is alaposan feldogozták a művészet és gazdaság kapcsolatának kérdéskörét, az ajándék fogalmát a jelen művészeti gyakorlat egyik jelentős inspirációjaként azonosítva. Itt érdemes megemlíteni a *Parachute* 2002-es számát,² ami végigköveti az aktuális gazdasági trendeket és művészeti stratégiákat, az egyszerű üzleti szimulációktól (legyenek azok fiktívek vagy valóságosak) a globalizáció, a gazdasági növekedés fenntarthatóságának és a pénzügyi piac dinamikájának problematikájával foglalkozó komolyabb akción keresztül, egészen a fogyasztói társadalom uralma alatt működő csere, kereskedelem és ajándék-gazdaságok gyakorlatáig és etikájáig. Az „ajándékkal” kapcsolatos véleményeinket, felfogásunkat pedig egyértelműen meghatározza Marcel Mauss és Jacques Derrida szellemi tekintélye, csakhogy két példát említsünk. Ezekre a forduló- és

1 Például: Neil Cummings és Marysia Lewandowska 2001-es *Capital* című projektje a Tate Modernben és Antonio Somaini & Gianfranco Maraniello kurátorok Az *ajándék* című 2002-es kiállítása a New Yorki ICI-ben.

2 PARACHUTE contemporary art magazine, ECONOMIES, 106 sz. 2002. 04.-06. (www.parachute.ca)

Info Point – időszakos építészeti szerkezet, tervező: Markus Bader, raumlabor-berlin
Courtesy of Vector Association



igazodási pontokra hivatkozik HEGYI DÓRA, a *Periferic 8 – Kortárs Képzőművészeti Biennále* kurátori koncepciójának szerzője is. Fontos azt is megjegyezni, hogy ez a iași-i esemény a bukaresti művészeti egyetem művészettörténet-képzésének kortárs művészeti vizsgatételei között is szerepel, annak ellenére, hogy periférikus pozícióját már az elnevezése és az utóbbi kiadások³ lokális tematikai fókuszja is nyilvánvalóvá teszi. Romániában mindazonáltal a szervezők (a VECTOR EGYESÜLET) kitartó erőfeszítéseinek eredményeképpen vált elismertté, akik az elmúlt évek során a válságos viszonyok ellenére is igyekeztek koherens teljesítményt felmutatni.

A *Periferic 8* kutatási, dokumentációs és közvetítő projektként definiálja önmagát, és mint ilyen, a kortárs képzőművészet és a nagyszámú lehetséges művészi perspektíva olyan értelmezését állítja fel, melyben az interdiszciplinaritás mint meggyőződés kap hangsúlyt (ellentétben a pusztán projekt támogatást vadászó felszínes konstrukciókkal). Ez a meggyőződés – szervesen beépülve a kurátori állásfoglalásba – a művészet gazdasági viszonyainak feltérképezésében valósul meg, „leképezve az alkotás/termelés, megosztás/terjesztés, befogadás/fogyasztás folyamatait. (...) A kutatás két végpontját a piachoz szorosan kötődő kereskedelmi művészet, és az ún. ajándék-gazdaságok alternatív modelljei jelentik. (...) ebben a keretben a kiállítás mint műfaj újraértelmeződik, és a kutatás referencia-gyűjteményeként, a tudás-csere helyszínékként működik. Felismerve a „művészet mint ajándék” témában rejlő provokációt, Hegyi Dóra arra kéri a közönséget (szakmabelieket és szakmán kívülieket egyaránt), hogy értékeljék újra „a művészet tradicionális fogalmát, mint üzenettel rendelkező, vizuálisan kellemes és stimuláló tárgyat”, előnyben részesítve a művészet értelmezését „mint autonóm de szervesen beágyazott terület, mely az érzéki, textuális, térbeli, intellektuális és interperszonális eszközök komplex keverékével dolgozik”. Mindent egybevetve: a *Periferic 8* nem csak történeti referenciákat, dokumentációkat és aktuális projekteket tartalmaz, melyek a művészet mint ajándék koncepció egy-egy aspektusát vizsgálják, hanem több művészetközvetítő programot, előadást és nyilvános beszélgetést is.⁴ A továbbiakban csak néhány, a *Periferic 8* keretében bemutatott művet emelek ki a párhuzamos programok közül, nem érintve a művészetközvetítés projekteket, vagy a helyi művészek videó-válogatását (kurátor CĂTĂLIN GHEORGE).

3 Lásd *Periferic 7 - Focussing Iasi*, 2006.

4 Itt említem meg a gazdag anyaggal rendelkező blogot, melybe folyamatosan gyűlnek az információk és linkek Fuchs Péter közreműködése jóvoltából, hozzájárulva a „művészet mint ajándék” koncepció és az ajándékozás társadalmi gyakorlatának szélesebb értelmezéséhez. <http://perifericbiennial.wordpress.com/>

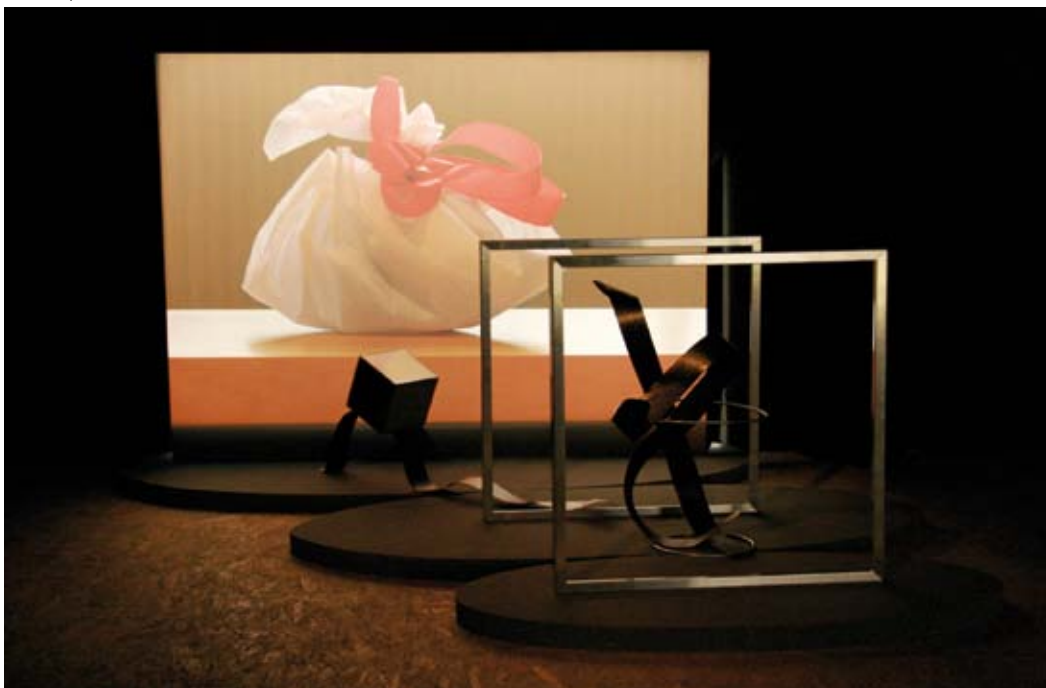
Annak, aki ez utóbbiakról is szeretne informálódni, ajánlom a biennále katalógusát Hegyi Dóra és LÁSZLÓ ZSUZSA szerkesztésében: a háromnyelvű kötet kitűnően értelmezi és reprezentálja a projektet.

A legutóbbi *Bukaresti Építészeti Biennále* nyertese, ANGELO ROVENTA fekete kockája (*CubeKubus*) – mely a iasi-i Nemzeti Színház ideiglenes épületeként funkcionál – a *Periferic 8* egyik helyszíne. Itt látható YURI LEIDERMAN impozáns performansa, egy tableau vivant, a *Geopoetics* sorozat legújabb darabja, amely egyedi hangulatú jelenet: „két orosz népviseletbe öltözött asszony káposztát szeletel egy vályúba Jules Verne képével a hátuk mögött”. A következő érdekes munka a *RO-MD / Moldova in Two Scenarios* (Moldova két jelenetben), amely a VECTOR EGYESÜLET és a kisinyovi KSA:K művészeti és kutatási projektje. AURELIA MIHAI és VEACESLAV DRUȚA dokumentumfilmeket készített két manapság is létező és jellemző hétköznapi gazdasági formáról: az egyikük a pásztrok archaikus foglalkozásáról, a másikuk pedig a két ország határán virágzó fekete piacról. Aurelia Mihai (aki román származású, de Németországban él) feleme-

YURI LEIDERMAN
Geopoetics-15, 2008 © fotó: Matei Bejenaru / Periferic 8
Courtesy of Vector Association



EL-HASSAN RÓZA–SALAM HADDAD
Ajándék Iașinak, 2008 © fotó: Paul Gradinaru / Periferic 8
Courtesy of Vector Association



lő filmje, az ... *and the Moldavian one* (... és a moldáv) egy fikatív dialógust képzel el a Prut folyó és a történelem által elválasztott országok, pontosabban Románia és Moldávia határmenti régiója között. Igaz, hogy elsősre talán az köti le a figyelmet, hogy milyen gazdasági és társadalmi kihívásokkal kell ma ennek a szakmának szembenéznie, de a rendező sajátos perspektívája mégis melegséggel és időtlen atmoszférával tölti meg a történeteket, így a néző meghitt viszonyba kerül a szereplőkkel. Pontosan ez a kurátor egyik kiindulópontja is: hogyan lehet a művészet és a közönség közötti kapcsolatot az ajándékozás – az egyének közötti csere – diskurzusát előtérbe állítva modellezni. Ebből a szempontból érdemes arra felfigyelni, hogy a múltbeli törvények, szokások és rendszerek a kontextuális korlátok ellenére is képesek szimbolikus jelentőséggel bírni, hatni a jelenre vonatkozóan.

Ugyanitt, a Cube-ban volt látható EL-HASSAN RÓZA és SALAM HADDAD *Ajándék Iași-nak* című munkája is, mely a koncepció tautologikus reprezentációja és egy enigmatikus, köztérre szánt szobor között lebeg valahol félúton. A közös munka a lehetséges értelmezések egy újabb réteget adja hozzá az ajándékozásról szóló elméletekhez: a közösségre vonatkozó hatás, a kollektív visszautasítás és elfogadás dialektikáját. A CubeKubus és a Sportcsarnok (a kiállítás másik helyszíne) között félúton áll a berlini MARKUS BADER által tervezett *Info Point*, mely a közönségről szóló diskurzus praktikus értelmezését adja. Az időszaki építészeti struktúra egyszerre tölti be a *Periferic 8* információs bázisának és egy működőképes, beszélgetésekre és vetítésekre alkalmas köztérnek a szerepét. Ugyanakkor egy utópisztikus hely metaforájaként a román MONA VĂTĂMANU és FLORIN TUDOR projektjét is magában foglalja, akik Baderrel együttműködve ebben a kontextusban Rosa Luxemburg térnek nevezték el a területet, és textuális intervencióként egy Rosa Luxemburg idézetet helyeztek az építmény lépcsőjére, mely a szabadság egyéni felelősségével szembesíti a járókelőket („A szabadság mindig csak azok számára szabadság, akik másképp gondolkodnak”). A Iași-i Művészeti Egyetem Sportcsarnokában, amely a kiállítás nagyobbik részének adott otthont, a bemutatott munkák jól kiszámított egymásra hatásaiból váratlan feszültségek születtek. Itt jelennek meg a történeti művek is, mint például a KUNST=KAPITAL performatív Joseph Beuys edíciója (egy önkiszolgáló pecsét, amivel saját KUNST=KAPITAL multiplikátumokat készíthettek a látogatók), néhány MLADEN STILINOVIĆ munka az 1970-es, az 1990-es és az utóbbi években, valamint FELIX GONZALEZ-TORRES cukorkás művei közül a *Cím nélkül* (Para un Hombre en Uniforme), 1991 – ez utóbbi mintegy direkt reflexióként az ajándék-koncepcióra. A „művészet



KUNST=KAPITAL: Joseph Beuys Edition Iasi, önkiszolgáló multiplikák © fotó: Paul Gradinaru / Periferic 8
Courtesy of Vector Association



DANIEL KNORR
Artist Book (Művészkönyv), 2007, IDEA + Walter König
© fotó: Paul Gradinaru / Periferic 8
Courtesy of Vector Association

mint ajándék” projektben speciális jelentőséget kapott az ERDÉLY MIKLÓS nevéhez fűződő *Őrizetlen pénz* című – az 1956-os forradalom „megvalósult” – akció, amely itt fotókat, illetve egy Erdélyvel készített interjúrészletét⁵ tartalmazó dokumentációként jelent meg. Az akció során üres katonai ládákat helyeztek el Budapest több pontján a következő szöveggel: „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy ÍGY gyűjtsünk mártírjaink családjának.” Ez a nagyon sikeres akció – Hegyi Dóra szerint – kapcsolatot teremt a közösségi események, a művészet és az akti-

5 Peternák Miklós: *Beszélgetés Erdély Miklóssal*, 1983 tavaszán. *Argus*, II. évf., 5. sz., 1991.

vizmus között, mégpedig azt a meggyőződést képviselve, hogy a „tett önmagában nem cél, hanem további tettek eszköze”.

Két művészkönyv is helyet kapott az itteni válogatásban, megvilágítandó a multiplika mint műfaj jelentőségét. Az egyik ȘTEFAN CONSTANTINESCU Stockholm-ban élő román művész a közelmúltban kiadott, háromdimenziós elemekkel tarkított könyve, a *The Golden Age for Children* (Az aranykor gyerekeknek), mely privát és közös élmények gyűjteménye Románia 1968–1989 közötti időszakából. A másik DANIEL KNORR 2007-es művészkönyve, ami 200 egyedi példányban jelent meg, és a művész saját kezű gyűjtését, Bukarest utcáinak szemetét tartalmazza lapjai közé préselve, „egyedi” lenyomatokat hagyva az üres lapokon.

Az idei *Periferic* három fő témát járt körül – a művészetet mint alternatív gazdasági rendszert, a közönség és a művészet közötti csere-kapcsolatot és az esemény lokális kontextusát –, s ezeknek a megközelítéseknek az eredményeképpen egyfajta társadalmi gyakorlatként pozicionálta a biennálét. Így az esemény kulcsává vált elképzelés szerint egy olyan időszakban, melyet főleg a gazdasági törvényszerűségek – a termelés, fogyasztás és csere rendszere – határoznak meg, a művészetnek az a szerepe, sőt kötelessége, hogy a kölcsönösség, elismerés, szolidaritás, nagylelkűség és tiszteletadás viszonyait vizsgálja. Anélkül, hogy a művek közvetlenül utalnának a gazdasági és pénzügyi szférára, Hegyi Dóra válogatása az ajándék adás és elfogadás közti relációkkal szembesíti a közönséget, rafináltan megkérdőjelezve a művészet új értékeit.



ȘTEFAN CONSTANTINESCU
The Golden Age for Children (Az aranykor gyermekeknek), háromdimenziós művészkönyv, 2008
Labyrinth Press and pionier press © fotó: Matei Bejenaru / Periferic 8 ■ Courtesy of Vector Association

Kiállítás látkép a Iasi Bölcsészettudományi Egyetem Sportcsarnokában
© fotó: Paul Gradinaru / Periferic 8 ■ Courtesy of Vector Association



Üveges Krisztina

Körkép kilátással

Na mi van? Kortárs magyar művészet

Lenmechanika

• Műcsarnok, Budapest • 2008. június 21 – augusztus 31.
• Ernst Múzeum, Budapest • 2008. július 10 – augusztus 31.

A „Na mi van?”-típusú kérdésekre nem könnyű válaszolni. Arra, hogy mi történik a hazai kortárs képzőművészetben, a kiállítás kurátorai, ANGEL JUDIT és PETRÁNYI ZSOLT a lehető legdemokratikusabb választ adták. Felkértek további intézményeket – többnyire galériákat –, hogy egy-egy projekttel mutassák be saját álláspontjukat.

Saját verziójuk a Műcsarnokban volt látható. Petrányi a kuratori tárlatvezetésén arról beszélt, hogy nem tendenciák illusztrálását, hanem következetes művészi pozíciók bemutatását célozták meg. A felkért művészek köre több generációt átfog, közös vonásuk az elmélyedésre való képesség, valamint az elkötelezettség és az állásfoglalás egy-egy témával kapcsolatban. Bár a szervezők törekedtek a műfaji sokszínűsége, mégis az installáció-forma volt az egyeduralgó. A kiállított művek mellett az alkotók szövegei segítettek megvilágítani a személyes indítékokat.

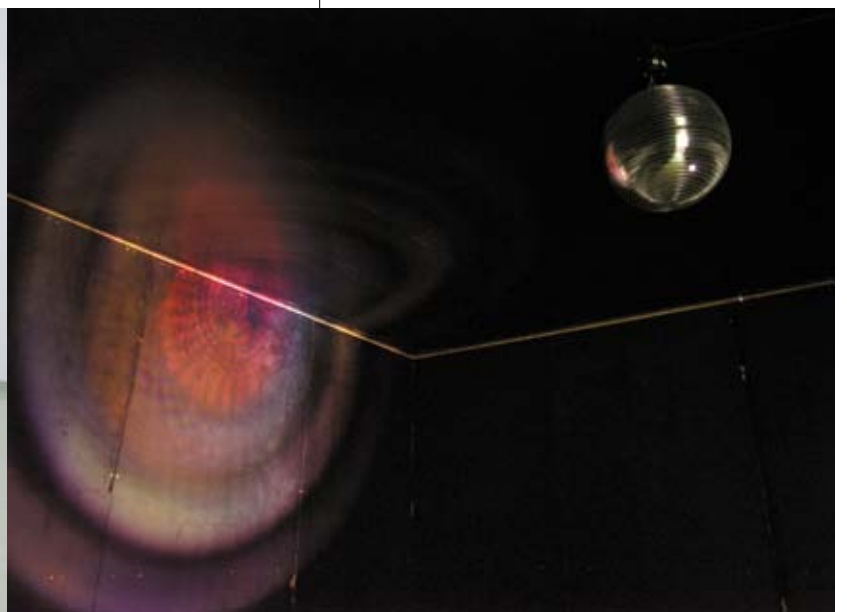
A kiállításban egy-egy irányvonalat több művész is képviselt, lehetővé téve az árnyaltabb megközelítést. A SZ.A.F. (FISCHER JUDIT–MÉCS MIKLÓS) meghívott alkotókkal együtt alakította ki a *Museum o Fart* (2008) elnevezésű konstrukciót (aminek netes változatát bárki tovább bővítheti újabb alkotásokkal). A „múzeum-a-múzeumban”-építmény belső magját körülvevő rendkívül szűk folyosón szinte néző arcába másztak, az útját keresztező, kíséző, talált vagy éppen ironikusan kiegészített képek, szövegek. A művekben, tükrözve az alkotók ars poeticáját, egymásba mosódott a hétköznapi és a művészi: humorral kérdezték rá a képzőművészet mibenlétére és egyben kérdőjelezték meg annak intézményrendszerét, társadalmi-gazdasági viszonyait, szabályait. Az intézménykritikához járult hozzá a MENESI ATTILA-CHRISTOPH RAUCH páros által létrehozott *Index – A művészet helyszínei* című programfüzet melléklete, a *link* is. A *Index* hiánypótló tevékenységé-

SZ.A.F. (FISCHER JUDIT–MÉCS MIKLÓS)
Museum o Fart, 2008 © fotók: Eln Ferenc

vel információt szolgáltat, s egyben hozzájárul a képzőművészeti közélet szervezéséhez, nyilvános fórumot nyújt az aktuális kérdések megvitatásához.

A művek túlnyomó részében jelen lévő neo-konceptuális gondolkodás bizonyult talán az egyik legjellemzőbb szemléletnek a kiállításon. Ezt képviselte a KIS VARSÓ „technós” megjelölésű installációja, a *Little Warsaw is Dead* (2008) is, amely egy kapcsolótáblából és egy fali villanykörte aljzatból állt. Az oldalfalon volt látható az installáció terve: a rézkarcon (2004) a villanykörték az alkotók „változatát”, a „Little Warsaw is Dead” feliratot rajzolták ki. A kapcsolókkal az eredeti „átírva” a látogatók is kialakíthatták a saját verzióikat. A felkínált lehetőség által egy olyan diszkurzív folyamat részeseivé váltak, amelyben kiemelt szerepet kapott az egyéni értelmezés. A következő teremben SZÁSZ GYÖRGY tevékenysége vizuális közhelyektől mentes szobrászi pozíciót jelez: a hiányok és a felcserélt betűk révén új értelmet nyertek a hétköznapi szavak, miközben a tárgyak formai megvalósítása – „összeácsolása” – is humoros, ironikus. Szász mellett kaptak helyet SZÖRÉNYI BEATRIX művei: közös metszéspontjuk a vizuális gegek sorozata, melynek forrása az alkotói gondolkodás szabadsága. A teremsort lezáró munka, LAKNER ANTAL *Gyakorlatok mozgó városi terekben* című projektje (2006–2008) több részből állt. A *Mozgólépcső lovaglás*, az *Alagút szörf*, a *Mélyégi szánkózás* a tömegközlekedés sémáit érintik. Az abszurd humor, az eszközök gondos kivitelezése a fogyasztói társadalom mechanizmusait kritizálja.

Egy tematikai váltás után, a „folytatásban” az analízis, vizuális elemekre koncentrálnak a alkotások kaptak helyet az apszisban. Szij KAMILLA nagyméretű ceruzarajzain a tereket kitöltő és megnyitó vonal a főszereplő. A minimalista eszköztárral dolgozó TÜRK PÉTER egyetlen logikai



mintára megszülető formai változások lépéseit rögzítette. A táblaképfestészetet pedig ERDÉLYI GÁBOR és BRAUN ANDRÁS művei képviselték. Braun úgy hoz létre a képein egy motívum ismétlésével mintá(zato)kat, hogy közben a színkezeléssel egyben új, térbeli dimenzióba is helyezi őket. Erdélyi korábbi atmoszférikus selyemfestményein a megjelent nagy elemek a makrokozmosz irányába nyitottak utat, itt a kisebb mértű vásznanon (*Cím nélkül*, 2008) izgó-mozgó apró formák a mikrokozmosz élővilágába vezetnek. Érdekes lett volna ebben a szekcióban a már régóta markánsan jelentkező technorealista vonal szerepeltetése is, annál is inkább, mert megítélése nagy vitákat kavart.

Tartalmilag a neokonceptuális szekcióhoz kapcsolódott VÁRNAI GYULA *Most már tudom* (2008) című installációja: a falnak támasztott fahasábokból emelt sík felület felszínén egy guggoló alak körvonalazódott. A tudománytörténeti és ismeretelméleti reflexiók után Várnai ebben a munkájában a racionalitás tévedhetetlenségébe vetett hitet ássa alá az építmény bizonytalan szerkezetével.

A tömegmédiá dominanciájával több alkotás is foglalkozott. SZACSVAY PÁL *Kemény élek, lágy átmenetek* (2005) és a *61 Hír* (2008) című videóin a média által közvetített információk hatását és azok befogadást elemezte. Az első filmben kamerájával pásztázva a New York-i felhőkarcolókat, felidézi a globális gazdaságot/médiát működtető rendszert, illetve az azt megrendíteni szándékozó terrortámadást. A másik filmen a nagy hírcsatornákból válogatott képsorokat újrafelhasználva alkotta meg szubjektív eseménynaplóját. Médiakritika a témája KISSPÁL SZABOLCS *OTS* (2008) videó-installációjának is. A három magyar tévécsatorna híradós stúdiója üres díszleteik színpadszerűségével az ott zajló tevékenység értelmezését az „előadás”, a megrendezettség irányába tolja el.

A fotó-szekción belül két eltérő alapállást láthatunk. CSÁKI LÁSZLÓ például ismerősei furcsa történeteit illusztrálta, dolgozta fel. Munkáin szöveg és kép egyensúlyából bontakozik ki az elbeszélés: a fotók mellett voltak olvashatók az „eredeti”, az elbeszélte történetek, míg a képek egy termékeny pillanatba sűrítették az esemény fő vonalait. KUDÁSZ GÁBOR ARION viszont emberekkel zsúfolt jeleneteket fotózott magas nézőpontból. Nagyméretű fotó-printjein a táj egy csoportdinamikai kísérlet helye: megfigyeli a csoportba szerveződő ember pszichológiáját. A társadalmilag érzékeny, politikai művészet is több művön átívelő halmazt alkotott. KASZÁS TAMÁS TIBOR *Szemléletetűeszköz* (2008) című installációja gondolkodásmódját-munkamódszerét mutatja be. Az öt foglalkoztató gondolatok újraértelmezett vallási és történelmi jelképekben öltöttek testet, megjelenési helyeik a köztéri plakátok.

TÜRK PÉTER
„...benéz az ablakon,
nézelődik a rácson át.”
(Énekek éneke, 2,9)
1-5, 2008
Téglaképek 1-4, 2008
© fotó: Eln Ferenc



LAKNER ANTAL
Gyakorlatok mozgó
városi terekben
(2006-2008)
Alagút szőrf
© fotó: Surányi Miklós



VÁRNAI GYULA
Most már tudom, 2008
© fotó: Surányi Miklós



SZACSVAY PÁL
*Kemény élek, lágy
átmenetek*, 2005
61 Hír, 2008
© fotó: Eln Ferenc





EL-HASSAN RÓZA
Piros Ember, 2007 © fotó: Eln Ferenc



CSÁKÁNY ISTVÁN
A hegy koreográfiája, 2008 © fotó: Surányi Miklós



NAVRATIL JUDIT
Háború és béke, 2008 © fotó: Surányi Miklós

Az intézménykritikai megközelítést árnyalva reflektál a kiállítás elején látható művekre további két installáció. EL-HASSAN RÓZA komplex munkái, a *Piros Ember* (2007) és a *Szív-adaptáció 1, 3* (2006–2007) korábbi projekteinek elemeit gondolják tovább. A köztéri alkotásaiban szereplő ülő bábú és szív-motívum a szolidaritás, az empátia és a társadalmi felelősségvállalás jelképei voltak. HORVÁTH TIBOR két fotóst kért fel műve elkészítésére. A SURÁNYI MIKLÓS (*Inkubátor 5*, 2008) és FABRICIUS ANNA (*Inkubátor 24*, 2008) által fényképezett inkubátor olyan tárgy, ami személyes tragédiákhoz és a társadalmi felelősséghez kötődő fogalmakat testesít meg. Aktuális társadalmi és politikai problémák feltárásával foglalkozik a SOCIÉTÉ REALISTE (GRÓF FERENC és JEAN-BAPTISTE NAUDY DEL FAT) szerzőpáros. Kiállított installációjuk (*MARKA*, 2008) az Európai Unió hatalmi rendszerét kritizálja. Az egyik tablón a marka (határjelzés) szó etimológiáját taglalják, a másikon egy olyan világtérképet hoztak létre, melyen az Euró – mint az Európai Unió tárgyiasult jelképe –, világgazdasági hatósugra rajzolódik ki.

A kiállítás meditatív, spirituális hangvételű munkákkal zár. LOVAS ILONA *Anima Nostra* című videó-installációjában kalapkészítő-formákról készült marhabél-negatívok között óvatosan lépked a művész: törékeny bél-edények között járva a egyensúlyoz a fizikai és metafizikai határán. BUKTA IMRE is a szellemi-lelki tartományokat idézte installációjában (*Cím nélkül*, 2008). Fekete-fehér fotókon a hagyományos paraszi munkavégzés örök pillanatait, a képek mellett kereszt alakba rendezett, vályogtéglákba foglalt LCD képernyők. A monitorokon zöld mező, egy szánkó és egy idős asszony mozog. Egy szentendrei eseményen Bukta húzta a szánkón ülő nőt, majd ruhájába fújva fehér tollpíhékkal borította be. A vályogból készült, műholdvevő antennából kirakott kereszt az installáció többi részével együtt a hagyományos értékek válságát nyomatékosítja, ezt tolmácsolja Bukta szövege is. Úgy tűnik, a kiállítás elérte célját: a termet végigjárva, a néző számára felépült egy értelmezési keret, ami aktuális metszetet adott. A felsorolásszerű tárlatok csapdáit elkerülve a szervezők olyan teret hoztak létre, ahol az épület egymástól távol eső pontjain elhelyezett alkotások közös gondolati mátrixszá álltak össze.

A kurátorok kezdeményezték az egyik szatelit-eseményt is. Felkérésükre FENYVESI ÁRON kurátor a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület tagjai közül pályázat útján választott ki művészeket. Az Ernst Múzeumban bemutatott *Lenmechanika* című kiállítás koncepciójaként Fenyvesi a festészet kísérleti határait túllépő, illetve más műfajokban megvalósított, a festészethez kapcsolódó fogalmakat újraértelmező művek bemutatását határozta meg.

A par excellence festőiséget több alkotó műve is képviselte. FISCHER JUDIT (SZ.A.F.) faxpapírokra készült akvarelljein ironikusan árválkodnak finom tárgy-portréi. A radír, a szotyí ugyanazon kétségeket sugallják, melyeket a SZ.A.F. installációja a Múcsarnokban is megfogalmazott. Remek kvalitásokkal bír Szabó Eszter festői pillanatfelvételekből álló *Emberék*-sorozata. Pauszpapír alapú művein aprólékos kidolgozással, szeretettel ábrázolja vicces-szánalmas alakjait. Szabó cetlijeivel szemben SZÜCS LEVENTE kisméretű képei eszköztelenségükkel tűntetnek. A szándékoltan durva ecsetkezelés, a banális tárgyak a kisrealizmus karikatúrái. Különböző perspektívákat ütköztető, naív ábrázolásmódjával tünt ki NAVRATIL JUDIT festménye: fehér alapon részletező stílusban jeleníti meg a lakásokat, tárgyi környezetét, ahol eddig élt.

A témák és műfajok metamorfózisa visszatérő jelenség volt a kiállításban. KUPCSIK ADRIÁN korábbi tematikájától eltérő műveket mutatott be: *Diagramcsendéleteknek* (2007–2008) nevezett képein a festészet történetét modellezi konyhai eszközökkel. Mellőzve az eddig használt digitális manipulációt, a reneszánsz festészeti tradíció technikáját és témáját élesztette fel. Az emberi arc és a portré a festészet történetében évszázadok óta központi szerepet tölt be, erre utal BORSOS-LŐRINC LILLA tömören megfogalmazott maszkjaival. A fény és a tükröződés generálta portré-szimulációval játszik HALÁSZ PÉTER TAMÁS *Sun of a beach*, (2008) című fény-installációjában. KIS RÓKA CSABA reális és mitologikus figurái válogatott módokon bántalmazzák egymást: az agresszió és szex tobzódása a giccsestészet és a barokk zsánerfestészet stílusjegyeivel kel életre. DÉNES ÁGNES DÓRA nappalit ábrázoló *Piros Lilluka* (2008) című képe szintén a zsánerfestészet ironikus újrahaznosítása: a megjelenített IKEA környezet a hétköznapi tárgyak apoteózisa. SURÁNYI MIKLÓS *Csendéletek* (2007–2008) fotósorozatán a pop-kultúra elemei ironikus szituációba kerülnek hétköznapi tárgyakkal, így adva társadalomkritikai jelleget a műfajának. A médium és a technika határterületeinek felderítésére több kísérletet is láthatunk. CSÁKÁNY ISTVÁN térinstallációja például a vonal térbeli megsokszorozása: a deszkákból felépített hegy „lankáit” taposva megtapasztalhatjuk, ahogy a szegmensek durván közelítenek a görbült felület íveihez, miközben a sejtelmes világítás festői atmoszférába burkolja a monumentális építményt. VEREBICS ÁGNES *Levek (részlet a Haru-Spex-ből)*, 2007 című videóján korábbi témája, arca jelenik meg nagytólban torzított perspektívában. BODÓ SÁNDOR, a *Ben Hur* ikonikus kocsihajtó-jelenetéből korbácsütések lenyomatát vitte át homokfúvással egy plazmatévé lapjára. KARÁCSONYI LÁSZLÓtól pedig ősfotográfiákat felidéző, háztartási hipóval ki-mart, árnyalatokban gazdag munkákat láthatunk. KOKESCH ÁDÁM precízen kivitelezett geometrikus formái, az ablaküvegre tapadókoronggal rögzített talányos képei ellenálltak az interpretációnak, technológiai berendezésnek tűnve szondázták környezetüket. Az iparszerű képközpontot célozza ALBERT ÁDÁM is: fehér zománc-tábláinak minimalista piktogramjai a klasszikus festészet eszköztárára és alapelemeire utalnak. TARR HAJNAL *Pedig menteset kértem* címmel egy 8×2 méteres papírsávot borított be pezsgő buborékokkal, lendületes körformái a tökéletes technikai tudást kérdőjelelik meg. A felsorolt alkotókat mindenképpen közös jellemzőként kapcsolja össze a klasszikus táblakép kommunikációs és technikai konvenció-nak megújítása, valamint friss használata.

Néhol kisebb tematikai egyenetlenségek zavarták a kiállítást. A köztéri művészet képviselőjében a főbejártnál KOVÁCS BUDHA TAMÁS helyspecifikus, street-art jellegű falfestménye fogadta a belépőt. A rajz és a public art világát célozza egy szélesebb közönséggel megismertetni VÉCSEI JÚLIA *Rajzlap* (2007–) című projektje. Amíg fanzine-ben megjelenő művészek számára kiemelten fontos a rajztevékenység, addig TIBOR ZSOLT installációja a rajz más médiumok által létrehozott módosulása-it keresi. A SOCIÉTÉ REALISTE formáció folyamatábráján (*Cultural Propelled Funds*, 2008) a kultúrpolitika és/vagy politika és kortárs művészet finanszírozásának összefüggéseit vizsgálta. Másik munkájuk (*Terra Irredenta Cream*, 2008), amely a falra festett rózsaszínt az Árpád-sávok színeinek keverésével állította elő, inkább tűnik kultúrakritikának, mint műfaji kísérletnek. A technorealista megközelítést képviselő GYÖRFFY LÁSZLÓ bankszámlakivonatokra készített *Agytörmelékei* (1994–2008) napi rajzos emlékeztetők, maximum Györffy személyéről alkotott képünket árnyalhatják. A kiállítás legizgalmasabb része a nagyvonalú zárógesztus, UGLÁR CSABA munkája (*Xanadu*, 2008) volt. A művész az *Aranypolgár* záróképét felfestette egy hatalmas, a kiállítótér végét elrekesztő áttetsző állványhálóra, majd mögötte fel-

építette az ott szereplő berendezési tárgyakat. Installációja a műfajok közötti szabad átjárást keresve a tér, a sík, a külső és belső képközpont keresztszomszaga.

Végül is ez szemléletmód volt jellemző a *Lenmechanika* egészére is: az alkotások „nyomokban tartalmazhatták” a táblakép tradíció-it is, s mint ilyenek a vizuális kultúra párhuzamos jelenségeit testesítették meg, külön utakat létrehozva, „megnyitva” a kiállításban. Így az Ernst Múzeum-beli kiállítás bár önálló, és különálló esemény volt, jól kiegészítette a Múcsarnokban látott válogatást: a felvonultatott fiatal alkotók munkái lehetőséget nyújtottak a neokoncepcionalizmus és digitális forradalom után átalakult képközpont vizsgálatára. Láthatóan kialakulófélben van egy szabad, kötöttségektől mentes viszonyulás a festészethez, amely nem tesz különbséget „új” és „hagyományos” műfajok és médiumok között, hanem inkább egyenrangú eszközökként alkalmazza azokat.



UGLÁR CSABA
Xanadu, 2008 © fotó: Surányi Miklós



Dékei Kriszta

Kreatív gerilla-stratégiák

Beszélgetés Molnár Edittel, a kairói Contemporary Image Collective vezetőjével

☛ **Dékei Kriszta:** A művészettörténet mellett az ELTE Bölcsészkarán 2005-ben elvégezted az esztétika szakot is. Szakdolgozatod címe: A kurátor mint kulturális munkás intézményesülése. Mégis, kit nevezünk kurátornak? Létezik erre definíció?

☛ **Molnár Edit:** A kurátorképzés nem akadémiai diszciplína: nincs megírt története, a kurátor munkakörének pedig nincs pontos, kikristályosodott leírása – de épp ebben rejlik a frissessége, a kreativitása. A művészettörténeti képzés sem feltétlenül eredményez jó kurátort, hiszen a kurátor szerepét egyrészt intézményi, strukturális tényezők befolyásolják, másrészt egyéni munkastratégiák. Létrejöttében szerepet játszott, hogy a hatvanas évektől kezdődően gyökeresen megváltoztak a kortárs művészek alkotói stratégiái: egy műalkotás különféle együttműködések nyomán szülehet meg. A kurátori szerepkört éppen az a nagyon bonyolult összefüggérendszer hozta létre, amelyben egy „intézmény” segíthet egy műalkotás vagy projekt létrehozásában. Nagyon sok definíció és megközelítés létezik. Van olyan kurátor, aki saját munkáját katalizátorként értelmezi, van, aki mediátorként a közönség és a művész között, s akad, aki saját magát a műterembe belépő első és érintetlen nézőnek, vagy egyszerűen producernek tekinti. Mivel a kurátori szerep szorosan kötődik egy adott korszak alkotói stratégiáihoz, nem biztos, hogy ez a fajta kulturális munkás mindörökké a színtéren lesz.

☛ **Pillanatnyilag nem úgy néz ki, mintha eltűnne: épp mostanában kezdtek el Magyarországon is kurátorképzést szervezni. Páldi Livia mellett eddig csak te mondhatod el magadról, hogy elvégezted Amszterdamban a De Appel Alapítvány által létrehozott kurátor kurzust. Mekkora szerepe van ennek abban, hogy ma a kairói Contemporary Image Collective (CIC, www.ciccairo.com) vezetője vagy?**

☛ Természetesen nagyobb esélye van annak a nemzetközi versenytéren, aki részt vett valami jobb nevű kurátori kurzuson. Most már nagyon sok kurátorképzés létezik Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban, de például indult egy érdekes kurzus itt, Kairóban is. Van olyan, amelyik egyetemi szakokhoz kapcsolódik, de sok független képzés is létezik. A De Appel azért tartozik a mai napig a nívósabbak közé, mert 1994-ben ez volt legelső kurátorképző intézmény, amely egy kiállítóhelyhez is kapcsolódott, tehát az elméleti oktatás mellett a gyakorlati képzést is fontosnak tartotta. Persze az ezekben az intézményekben eltöltött idő arra is alkalmas, hogy az ember dolgozzon a nemzetközi szakmai networkjén. Éppen azért kerülhettem bele az interjúra kiválasztottak körébe, akiket a kairói intézmény vezetői posztjára meghívtak, mert MAI ABU ELDAHAB, aki erős szakmai szálakkal kötődik a CIC-hez, 2002-ben szintén velem járt a kurzusra. A De Appel kis létszámú csoportokkal dolgozik: mi mindössze hatan voltunk. Amikor Mai először jött Budapestre, akkor a FKSE-ben dolgoztam, amely intézményileg és misszióját tekintve nagyon hasonlított az akkori a CIC szerkezetéhez. Művészekből álló vezetőség irányítása alatt dolgozó középmeretű intézményként több intézményrendszeri hiátust kíván betölteni: van saját rezidencia-programja, kiállítóhelye, megpróbál új munkákhoz ösztöndíjakat előteremteni fiatal, feltörekvő művészek számára. Amikor 2006-ban a CIC úgy döntött, hogy intézményesülni szeretne, eszükbe jutott, hogy egy nagyjából hasonló méretű és dinamikájú intézményben dolgoztam. Elöttem több emberrel is készítették interjút, engem a pályázat beadása és a harmadik beszélgetés



Contemporary Image Collective
© http://farm3.static.flickr.com/2044/2448940750_cd93621107.jpg?v=0

után elhívtak egy személyes találkozóra is Kairóba. Nyilvánvaló, hogy a személyes, szakmai networknek – itt és máskor is – nagyon fontos szerepe van és volt.

☛ **Pontosan mi volt a megbízatásod?**

☛ Egy művészek által vezetett, meglehetősen hektikus, a lehetőségekre ugyan reagáló, de jól körülhatárolható profillal nem rendelkező intézményt kellett „intézményesítenem”. Mára már van egy kiegyensúlyozott és határozott koncepció alapján működtetett programunk önálló projektekkel, amelyre nemzetközi alapítványok adnak támogatást; van már stábunk, mindenki tudja, hogy mi a feladata, szóval van egy intézmény szerteágazó tevékenységekkel, amelynek a léte és jövője nem kérdőjeleződik meg havonta. Minimum két év, hogy egy ilyen szervezeti egység felálljon. A vezetőség tagjai kezdetben azokat a holland és kanadai művészek által vezetett intézményeket tekintették mintának, ahol a művészek napi szinten is ellátják az operációs feladatokat. Másfél év után rájöttek, hogy nem biztos, hogy ez az a stratégia, ami elvezethet a missziójuk megvalósulásához. Ezért úgy döntöttek, hogy kell nekik valaki, aki összekapja a feladatokat, ők pedig visszavonulnak a tanácsadói pozícióba. Ez a fontos stratégiai döntés sok fájdalommal is járt; hiszen így az aktív vezetőségi tagok picit távolabb kerültek az intézménytől. Nehéz volt az alapító tagoknak elengedniük a „gyereket”, hiába látták, hogy jár, sőt felnőtt már – hiszen operációs szinten az intézmény menedzselve van. Ez volt itt az igazi feladatomban.

☛ **A decemberi óriási projektetek sajtóanyagából is kiténik, hogy szinte csak nonprofit intézményekkel dolgoztok, pedig az egyiptomi kormány nem sajnálta a pénzt egy impozáns kulturális köz-**

pont megépítésére, benne kiállítótermekkel, operaházzal, divatos kávéházzal. Semmilyen kapcsolatok nincs a hivatalos kultúrpolitikával?

⊗ Nincs. Nekik nagy intézményeik, hatalmas büdzsájuk és szorosan együttműködő klientúrájuk van, amelyet egyfajta elszigeteltség jellemz. Az általuk szervezett kiállításokon olyan munkákat lehet látni, amik szerintem nem tartoznak bele a kortárs képzőművészet diskurzújába – kicsit olyan, mintha folyamatosan a nagy, klasszikus modernitás korszakait ismételnék. A kairói művészeti intézményi szféra két, egymás mellett párhuzamosan futó szál; az egyik a helyi, illetve állami, a másik a független intézmények által képviselt szféra. Nagyon kevés átfedés van az itt vagy ott szereplő művészek között: párhuzamos lét van.

⊕ *A nemsokára beinduló projekt címe PhotoCairo 4. Miért?*

⊗ A név nagyon megtévesztő, ugyanis nemcsak fotóművészetről lesz szó. Ezt a fesztivált 2000-ben rendezték meg először a Townhouse Galéria kezdeményezésére, annak a NEGAR AZIMINEK a kurálásával, aki a *Bidoun* (www.bidoun.com) nevű fontos művészeti lap vezető szerkesztője. Bár a *PhotoCairo* címet választották, inkább azokat a progresszív, fiatal helyi művészeket érinti, akik kikerültek az állami és a kulturális minisztérium által lefedett kortárs művészeti szcénából, lévén nem festők és nem szobrászok. A fotó, az új média és a videó nem feltétlenül tartozik az államilag támogatott kortárs művészet eszköztárába, nem lehet a főiskolákon tanulni. A címet mindenféleképpen meg szeretnénk volna tartani, már csak a szerzői folytonosság miatt is, hiszen a közönség már számít a fesztiválra. Ebben az évben ALEVA HAMZA és én leszünk a kurátorok. Kicsit felduzzadt a projekt, már-már mega-szintre, hiszen hat helyszínen rendezzük meg. Ezek a CIC, a Townhouse Galéria három helyisége – közülük az egyik egy színházterem, ahol a kiállításokhoz kapcsolódó 2x3 napos szimpózium, valamint filmvetítések lesznek –, és bérelünk még két, a belvárosban található lakást. Együttműködünk a Kairói Magyar Intézettel is, aminek van egy saját kiállítóhelyisége. Ez utóbbit csak helyszínként használnánk – mert beleillik a mostani PhotoCairo koncepciójába, ami idén egy tematikus, nemzetközi projekt, nagyon erős regionális fókusszal, több mint 30 művész közreműködésével. A projekthez rezidencia-program is tartozik, melynek keretében négy régióbeli – palesztin, libanoni, szír és jordániai – művészt hívtunk meg, akik egy-másfél hónapot töltenek itt, és remélhetőleg új munkákat is készítenek. A helyi művészek esetében is 80%-ban új művektől van szó. Ez azért is nagyon fontos, mert új produkciókra igen csekély helyi forrás áll rendelkezésre.

⊕ *Miért nem maradsz tovább, ha lejár a szerződésed?*

⊗ Szakmailag és – ha mondhatom ilyen cinikusan – karrier-szempontból sokkal hasznosabb lenne, ha itt maradnék. Nagyon inspiráló itt dolgozni, ez alatt a két év alatt sokkal intenzívebb nemzetközi kapcsolatokra tudtam szert tenni innen Kairóból, mint Budapestről. Annak, hogy leköszönök, kizárólag személyes okai vannak. Nagyon szeretem ezt az intézményt, akárcsak a kollégáimat, inspiráló az itteni művészeti közeg, és támogat a tanácsadó testület is. Már a szerződés aláírásakor is az volt a legérdekesebb kérdés és egyben a legnagyobb kihívás is, hogy miként tudok-e ebben a 17-20 milliós városban létezni és dolgozni. Kairó mára eléggé ledarált.

⊕ *Mekkora szerepe van ebben annak, hogy európaiként és nőként kerültél vezető pozícióba? Semmiképpen sem állítható, hogy egy nőnek könnyű Egyiptomban élni.*

⊗ Annak, ahogy a nők egyre inkább ki-, illetve visszavonulnak a publikus szférából, vagy hogy egyre inkább érzik a nyomást ebbe az irányba, a személyemre is ható következményei vannak. De persze az én esetemben elég komplex az, ahogy rám mint vezető pozícióban dolgozó és európai nőre reagálnak. Az tény, hogy az utcai, a közösségi terekben a közlekedés maga a rémálom. Kairóban elképesztően magas a fiatal férfiak munkanélkülisége, és tiltott a házasságon kívüli szex. Ez együttesen azt eredményezi, hogy az utcai zaklatás a mindennapok részévé válik. Ahogy a férfifitársadalom elfoglalja a köztereket és reagál a női jelenlétre, ez a csatatér nemcsak engem, hanem még a hidzsabot viselő helyi lányokat is megviseli, de legalábbis érinti. Sajnos mindez alapjaiban határozza meg a hétköznapi komfortérzésemet. Ráadásul nem feltétlenül egyszerű nőként navigálni egy túlnépesedett városban, amelyben nem igazán működik a tömegközlekedés. A hetvenes évek óta nem sikerült olyan város- és közlekedésfejlesztési tervet kidolgozni, ami megoldhatná azt a problémát, hogy az elmúlt évtizedben megtízszereződtek a járművek az utakon. A szakmámban, a kortárs művészet területén, amely – s ez természetesen nagyon erősen a társadalmi helyzethez kapcsolódó kérdés – egy izolált és picike kis buborék, semmilyen szempontból nem probléma, hogy nő vagyok, sőt még az sem, hogy magyar. Több regionális konferenciára úgy hívtak meg, mint egy egyiptomi intézet vezetőjét, mint regionális művészeti szakembert. Ezt senki nem kérdőjelezte meg. Nekem vannak kétségeim afelől, hogy tényleg tudok-e annyit, hogy ezt a szcénát hitelesen képviseljem, de a kollégáim számára ez nem merül fel kérdésként, ugyanis az itteni, helyi szakma is erősen nemzetközi. Viszont amikor intézményvezetőként például megrendelek egy produktumot, katalógustól kezdve a plakátig, meghívótól a képkeretezésig, akkor rendszeresen belesodródunk egy nagyon megterhelt gender-párbeszéd szerepeibe. Ha például nem voltam elégedett az átadott munkával, akkor nem egyszer eljutottunk egy olyan pontra, ahol átterelődtünk a szakmai és teljesen materiális kérdésekről a hangsúly egy nagyon furcsa szubnarratívába – a mesterember azért nem viselte el a kritikámat, mert nő vagyok.

Kairó, 2008

© http://www.flickr.com/photos/jan_jaja/2361228838/sizes/l/



⊕ *A CIC vezetése mellett a kezdetektől kurátori feladatokat is végeztél: az Arrasif/ Tales around the Pavement projekt mindhárom részében részt vettél. Pontosan mi volt ez?*

⊗ Fél évvel a megérkezésem után társkurátorommal, Aleya Hamzával együtt kapunk meghívást egy helyi projekt létrehozására egy nagyobb, regionális – bár Berlint és Brüsszelt is érintő –, tizenegy helyszínen (köztük Rabatban, Kairóban, Alexandriában, Bejrútban) játszódó művészeti fesztiválra, amelynek *Meeting points* volt a címe. A multidiszciplináris művészeti fesztivál keretében sok produkció utazott a helyszínek között, de 2007 novemberében azt kérték, hogy minden város saját projektet, helyi produkciót mutasson be, legyen az kiállítás, szimpózium, publikáció, bármi. Aleyával úgy döntöttünk, hogy egy köztérrel megvalósuló, e tér kérdéseit elemző projektet készítünk. Nem public art projektet, hanem olyan képzőművészeti projektet, ami a publikus tér kérdéseit feszegeti. Fontos ez a különbségtétel, hiszen az a feltételezés, hogy a köztérrel zajló művészeti esemény egyben nagyobb közönséget is elérhet, nem szerepelt megfontolásainkban – Kairót ismer-



KAREEM LOFTY
Kaj el, ha tudsz! (Catch Me if You Can)

MAHMOUD HAMDY
Transmission (Közvetítés)



ve ez igen naiv gondolat lenne. Kairóban nem létezik a habermasi értelemben vett publikus tér. Az érdekelt bennünket, hogyan lehet lefordítani ezt egy művészeti projektre, miként lehet kérdéssé és témává tenni a köztér hiányát, illetve azt a közteret, amely osztálykülönbségek és gender-kérdésekre való tekintet nélkül bármely kairói számára elfoglalható, megközelíthető, és mint ilyen, lehetőséget ad két városlakó közötti interakcióra. A kairói köztér erősen kontrolláltak. Valójában egyfajta csatatérként írhatóak le, ahol a lakosok elképesztő stratégiákat alkalmaznak, hogy mégis használhassák a városukat.

⊕ *Ez a csatatér pontosan mit jelent?*

⊗ A városatyák és a lakosok konfliktusát néhány tény megemlítése világosabbá teheti: pl. a város közepén található óriási zöld szigeten, a Zamaleken levő hatalmas park a XIX. század óta zárt sportklub, csak és kizárólag tagok látogathatják. A parkokat általában kerítés és a lakosok számára megfizethetetlenül magas belépti díj „védi”. A két fontnyi összeg nagyon erős határvonal egy ilyen végtelenül szegény országban, ahol a népesség 40%-a legmélyebb szegénységben létezik. Nyugodtan állítható, hogy Kairóban nincs publikus tér. Viszont a közösségi tér és a magánszféra határa és viszonya rendkívül érdekes. A közösségi terek kreatív privatizálása hihetetlen formákat ölt: egy magasabb járdaszegély mondjuk padnak használható, a kávézók kiterjeszkednek az utcákra, és az árusok a legfurcsább sarkokat, sikátorokat is ideiglenes piaccá alakítják. Emiatt definiáltuk ebben a projektben a publikus tereket olyan csatatérként, amit az autoritások és a lakosok folyamatos negációban újraértelmeznek, néha igen militáns jelleggel. Amikor a Nílus-parti, szépen kialakított kerítés oszlopaire aszfaltot öntetnek a városatyák, csak hogy megakadályozzák, hogy a sétálók megpihenjenek rajtuk, akkor látható, hogy ez a küzdelem éppenséggel nem barátságos. A projektre helyi művészeket hívtunk meg, hogy éppen e terek dinamikájának vizsgálata nyomán gondolják végig, miként is tudják alkalmazni a kairói belvárosban élő emberek túlélési stratégiáit.

⊕ *Milyen munkák születtek?*

⊗ Igen érdekes dolgok, például hanginstalláció kis motorbiciklibe rejtve, vagy egy olyan köztéri installáció, amely keretében egy utcai kiosk lett vágyteljesítő dobozzá átalakítva.

⊕ *Nekem MAHMOUD HAMDY projektje tetszett a legjobban.*

⊗ Talán, mert egy nagyon egyszerű felismerésen alapult. Fiatal férfiak igencsak kreatív stratégiája az utca használatára, hogy aki nem engedheti meg magának, hogy beüljön egy kávéházba vagy otthon televíziót tartson, az a különböző elektronikai boltokba kihelyezett tévéken nézi a focimeccseket. Nagyon erős közösségi élmény: hatalmas csődület szokott kialakulni, együtt szurkolnak. Az utca népe által alkal-

mazott gerilla-stratégiákat tudatosan beépítettük a projektbe. Mahmoud terve annyi volt, hogy az Afrikai Liga egy nagyon fontos meccse idején kialakítson a köztéren egy komfortos helyzetet, egy középosztálybeli egyiptomi család nappaliját, ahol lehet nézni a tévét. A köztéri nappalit a CIC belvárosban levő épülete előtt szerettük volna berendezni, amibe az első emeleten lakó család természetesen nem egyezett bele. Hiszen nem mentünk át az engedélykérek labirintusán. Bele sem kezdtünk, mert egyrészt nagyon-nagyon hosszú folyamat, másrészt meg biztos nem kaptuk volna meg.

✚ *Nem értették, hogy ebben mi a művészet, vagy a politikai retorziók miatt féltek?*

✚ Egyiptomban egészen tavalyig szükségállapot volt érvényben. Ami azt is jelenti, hogy még mindig gyülekezési tilalom van. Ilyen meccs alkalmával 20-30 ember is összejöhet az utcán, tehát a törvények alapján ez illegális szerveződésnek számít. Magától értetődő, hogy ettől tartanak az emberek. Kairóban iszonyúan erős a hétköznapi katonai jelenlét, szinte minden utcasarkon ott vannak: nyilvánvaló, hogy egy ilyen rendezvény nem kerülheti el a fegyveres erők figyelmét. Az épületünkkel szemben, az utca túloldalán található egy minisztériumi épület. Azon a pénteken – ami ugye szabadnap – egyetlen hatalmi pozícióban lévő ember volt ott, a biztonsági őr. Mivel egyiptomi csapat is játszott, meg lehetett győzni arról, hogy csak a meccset akarjuk megnézni. A hatalmát akkor és ott jó célra használta fel: megengedte, hogy meghívjuk az utca közösségét, biztosította számunkra az elektromos áramot. A kábelt azonban egy a keskeny utcánkba bekanyarodó, utcai rendőrköt szállítás katonai teherautó, afféle rácsos ablakú rabszállító véletlenül elvágta. Ahhoz képest, hogy mindenki meglehetősen tart a rendőrségtől, a tévéadás megszakadása feletti méreg olyan felszabadító hatással volt az emberekre, hogy erős közösséggé változtatta őket, képesek voltak együttesen fellépni annak érdekében, hogy segítsenek megszerelni azt, amit szétbarmoltak. Ez a szinte performatív jelenet egy meglehetősen furcsa, de jellemző tudósítást adott a kairói hétköznapiokról.

Az, hogy ez a kortárs művészeti intézmény egy épület második emeletén található, már behatárolja a közönségünket: nem mindenki mer felmenni egy villa második emeletére, mint ahogy az sem evidens, hogy ez egy nyitott intézmény nyitvatartási renddel, belépőjegy nélkül. Az utcával így nagyon kevés kapcsolatunk volt, amit viszont ez a projekt – annak ellenére, hogy nem ez volt az eredeti koncepció, hiszen egy üzlet kirakatát akartuk használni – teljesen megfordított. Most már itt is sokan tudják, hogy kik vagyunk, hisz a kapualjakban lakó „őr-mindenesek” és a háztetőkön élő szolgák és gyermekeik is ott ültek velünk.

Erdős Ibolya

„...vagy nagy vízben kis hal?”

Beszélgetés A. Nagy Gáborral

✚ **Erdős Ibolya:** *Sok szó esik manapság hazai képzőművészeti szakmai körökben arról, hogy miként lehetne a magyar képzőművészetet hatékonyabban képviselni a nagyvilágban, vagy legalább Nyugat-Európában. Úgy tűnik, hogy ehhez egyelőre sem a magyar művészeti intézményrendszer nem elég energikus, sem nem elég tökeerős. A meglévő forrásokat pedig sokszor a legjobb szándék ellenére is ügyetlenül használják, miközben a világtól elzárva, az íróasztal mögött ülve sokaknak van saját koncepciója arra, hogy hogyan is lehetne az egészet jobban csinálni. Abban az egy kérdésben mégis viszonylagos egyetértés van, hogy a világ nagy művészeti központjai – London, Párizs, New York, Berlin – közül magyarként talán Berlinben van a legnagyobb esély a világ kortárs képzőművészeti életébe való bekapcsolódásra. Több mint három éve Berlinben élsz: onnan nézve hogyan látod ezt a kérdést?*

✚ **A. Nagy Gábor:** Hát igen – Berlin a fal leomlása után sok minden egyéb mellett fokozatosan a kortárs képzőművészet világviszonylatban is fontos központjává vált, jelentősége a festészetben egyes vélemények szerint talán felülmúlja Londont vagy Párizst is. Az „új német festészet” megteremtése körüli energiákhoz, a nyugat-európai viszonylatban csábítóan olcsó lakás- és műterembérelti díjakhoz járul hozzá a város történelme és dinamikus fejlődése, barátságos, befogadó és hihetetlenül kreatív légköre, a négyszáznál több galéria (köztük a világ nagyjai: pl. Max Hetzler, Arndt und Partner, Michael Schultz, Eigen+Art, Haas und Fuchs, stb.). Itt van Európa leginnovatívabb szellemiségű művészeti vására, az *Artforum* és a vele egy időben megrendezett, még frissebb hangulatú kisebb vásárok (*Preview Berlin, Berliner Kunstsalon, Berliner Liste*) vagy a *Berlin Biennále*. Aztán a nemzetközi sokszínűség, a kulturális nyitottság, a liberális légkör – mindez mágnesként vonzza a művészeket a világ minden részéről. Hivatalos adatok szerint harmincezer, egyes becslések szerint akár ötvenezer művész is él a városban. Itt a legtöbb kreatív fiatal jön valahonnan: az egykori NSZK-ból vagy az egykori NDK-ból, az Egyesült Államokból vagy Oroszországból, Ausztráliából vagy éppen Kínából. Mivel Berlinben történelmi helyzete és földrajzi fekvése alapján is kelet és nyugat találkozik, Magyarországról érkeve nem kell megküzdeni azoknak a problémáknak és előítéleteknek a jelentős részével, amivel például Párizsban vagy Londonban „bevendorlóként” találja szembe magát az ember. A fiatalok álmodozása és az idősebbek megkeseredettsége helyett – amit itthonról jól ismerünk – ott valódi piac alakítja a képzőművészetet, ahol a jobb-rosszabb kurátorok ilyen-olyan értékrendje és tét nélküli döntései ellenében a nagy galériák piacformáló ereje, valamint a mögöttük álló pénzek nagyságrendje a döntő. Ami itthonról nézve „trendnek” tűnik, az ott a hétköznapi generálta természetes valóság.

✚ *Azért gondolom, hogy Berlinben sem mentek a dolgok egyik pillanatról a másikra. Rengeg energia, hit, kitarás, munka, összefogás és persze pénz áll a háttérben. Művészként mit tapasztalsz, milyen nehézségekkel kell megbirkózni, ha valaki manapság Berlinben próbál szerencsét?*

✚ A Német Egyesítés után a kormány a nyugati tartományok anyagi forrásait okosan egy, az egész világ számára vonzó imázssal rendelkező, korszerű metropolisz létrehozásába fektette. Olyan feltételeket teremtettek, hogy azok később a világ minden tájáról Berlinbe vonzzák az embereket – és a pénzüket –, így biztosítva a város további fejlődését. Ezzel együtt Berlin (Londonnal, Párizssal vagy New York-



Bridge Art Fair, Berlin, 2008
 © <http://www.flickr.com/photos/artfair/3012756207/sizes/o/>



Art Forum Berlin, 2008
<http://www.flickr.com/photos/mitue/2993124464/sizes/o/>

kal összehasonlítva) kifejezetten szegény város, az országos átlaghoz (8 %) képest például extrém magas a munkanélküliség (25 %). Mivel a „self-made man“-ek fénykora rég lejárt egész Nyugat-Európában, a járatlan utak keresése helyett a jóléti társadalom ma szinte kizárólag az elmúlt évtizedekben kialakított és többé-kevésbé jól működő társadalmi-gazdasági kereteken belül kínál lehetőséget a bekapcsolódásra.

A sikeres német fiatalok többsége jómódú nyugat-német szülők gyerekeként került Berlinbe szerencsét próbálni. Ezeknek a mai harmincasoknak a szülei az a generáció, amely a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején, az NSZK gazdaság leg-erősebb időszakában volt aktív. Az ekkor megalapozott családi vagyonok lettek a kilencvenes években az olcsó Berlinben beindított, mára sikeresé váló reklám-, média-, modell- vagy ingatlanügynökségek, építészirodák stb. többségének és a fiatal művészek jelentős részének is az anyagi erőforrásai. Az ilyen háttérrel nem rendelkező német fiatalokon és nem fiatalokon próbál segíteni a Schröder-kormányzat idején, kb. tíz éve létrehozott szociális konstrukció, az összevont szociális-munkanélküli segély. Ennek a szociális rendszernek két oldala van: egyrészt valóban segít az állampolgári jogon járó, szociális helyzettől, lakáskörülményektől, stb. függően átlagosan havi 600-800 euro körüli összeg, másrészt a Németországban meglévő sajátos gyakornoki rendszer körüli visszaélésekkel együtt szintén csak tovább növeli a munkanélküliséget. Ettől függetlenül – vagy épp ezzel együtt – a szegényebb sorsú fiatal német művészeknek minimális, de stabil anyagi alapot nyújt az alkotáshoz, akár későbbi éveikben is. Ha ehhez még hozzávesszük a német művészek számára kiemelten kedvező adórendszert és a különféle rezidenciaprogramokat, a viszonylag kisszámú ösztöndíj-lehetőség ellenére is lényegében adott a felhőtlen alkotómunka anyagi bázisa.

A gyakornoki rendszer (röviden: a cégek olyan gyakornokokra bízhatnak munkaköröket, akiknek, mivel az államtól kapják a szociális-munkanélküli segélyt, nem kell fizetést adni) és az úgynevezett „mini-job” miatt (a munkanélküli segély legálisan és adómentesen kiegészíthető részmunkaidős tevékenységgel, havi néhány száz eurós összeghatárig), valamint a munkanélkülieket foglalkoztató kisvállalkozásoknak nyújtott adókedvezmények következtében hivatalosan munkát találni még német állampolgárként sem könnyű; külföldiként pedig a kelet-német munkavállalók munkaerőpiaci integrálása és az egyéb, államközi megállapodásokon alapuló korlátozások miatt szinte lehetetlen. Ha lehetséges is lenne, olyan nagy a túlképzés, hogy például a taxisok háromnegyedének diplomája van (nem taxizásból). Szóval igencsak hosszú sor végére kellene beállni. Persze próbálkozni lehet, és ilyen próbálkozó alakból nagyon-nagyon sok van Berlinben.

☘ *Mi a helyzet a Berlinben élő külföldi fiatal művészekkel? Ők – ha jól értem – kívül esnek a szociális védőhálón.*

☘ A külföldi fiatal művészek többsége vagy szintén jómódú szülők gyermeke, vagy a saját országától, esetleg más nemzetközi alapítványtól kapott nagy összegű, hosszú időtartamú ösztöndíjjal tartózkodik Berlinben, de nem ritka az olyan amerikai vagy japán fiatal sem, aki az otthoni keresetéből félretett összegekből akár éve-

kig tud élni Berlinben. Magyarként sajnos egyik kategóriába sem tudsz beletartozni. A verseny a művészeti életben azonban olyan erős, és a versenytársak élete sokszor annyival „könnyebb”, hogy akinek az energiáját túlzottan leszívja a megélhetésért való küzdelem, annak nem marad elég kapacitása a koncentrált alkotásra, így be sem kerül vagy hamar kiesik a játékból. Ezzel a galériák is tisztában vannak, és nem szívesen dolgoznak olyan művésszel, akinek a megélhetésért felelősséget kellene vállalniuk; nem szívesen fektetnek energiát olyanba, aki a zűrös élete miatt nem képes a folyamatos művészi munkára. Persze, ha egyszer egy művészi karrier beindul, ez az egész már nem olyan fontos kérdés, más típusú nehézségekkel találd szembe magad, de amíg keresgélsz, addig sajnos ezek is fontos dolgok.

☘ *Ez elég ijesztően hangzik. Akkor tulajdonképpen beszéljünk le mindenkit, aki Berlinben szeretné magát kipróbálni?*

☘ Ellenkezőleg! Az tény ugyan, hogy Berlin nem való mindenkinek, de ennek sok-sok egyéb oka is van, viszont ha tehetném, mindenkit elküldenék ebbe a városba – mondjuk egy évre. Ennyi idő már elég, hogy valaki megértse, hogy hogyan működnek a dolgok, hol van az ő valódi helye a képzőművészeti világban; rengeteg inspiráció, felismerés érheti ennyi idő alatt az embert. Tulajdonképpen az is kiderül, hogy hordozza-e a sorsában az ember az ottani folytatás lehetőségét vagy sem. Kis vízben lennél nagy hal, vagy nagy vízben kis hal? Egy ilyen kaland csak hasznos lehet.

☘ *Beszéljünk kicsit arról is, hogy mit is csinálsz mostanában. Nemrég nyílt kiállításod Budapesten a Godot Galériában Grammar Of Glamour címmel.¹ Az egykori pixeles festmények után most valami nagyon mást láthatunk: betűket festesz. A kiállítást ismertető szövegben olvastam,*

¹ A. Nagy Gábor: Grammar of Glamour, Godot Galéria, Budapest, 2008. november 5 – november 29.

hogy ezek betűmozaik festmények, valamint azt is, hogy művészettörténeti példákhoz nyúl szívesen, és a Weimári Köztársaság korszaka inspirálta a képeket. Hogy is van ez?

☒ Tavaly volt Fassbinder halálának 25. évfordulója. A Kunstwerkében rendeztek egy nagy megemlékező kiállítást: tizenöt és fél órás filmeposza, a *Berlin Alexanderplatz* ment párhuzamosan vetítve, rengeteg vásznon a különböző termekben. Gyerekkoromban már láttam tévésorozatként, persze akkoriban még sok mindent nem értettem és elég unalmasnak, depresszívnek találtam. Mai fejjel viszont zseniálisnak tartom! Mániákusan kezdtem kutatni a filmbeli korszakot, a Weimári Köztársaság időszakát után: a zenében Schönberg, a színházban Brecht és Reinhardt, a filmben az UFA létrejött, építészetben a Bauhaus, az irodalomban Thomas Mann, Kafka, Rilke, Hesse, Döblin, a filozófiában Heidegger, a természettudományban Einstein, Heisenberg, a festészetben a német expresszionizmus... Lenyűgözően kreatív időszak, de egyben a német történelem egyik legellentmondásosabb korszaka is, s mint ilyen a modern kori demokráciák válságmodelljének is tekinthető. A felszínen mintha minden rendben lenne, de a szárnyaló művészi kreativitás, a vibráló társasági és kulturális élet, valamint a csillogás mögött valójában hazugság, képmutatás, dekadencia, hisztéria, reménytelenség húzódik meg. És innentől kezdve ma is nagyon aktuális a történet, bárhol él is.

☒ *Ezek az új képeken közelebből nézve szövegrészleteket olvasgathatunk, melyek távolabbról mozaikszerűen festménnyé állnak össze. Milyen szövegeket használsz, és ezek milyen viszonyban állnak a képi ábrázolással?*

☒ A szövegeket különféle blogokon böngészve találtam. Egészen pontosan: vadásztam az olyan tartalmakat, melyeket ma, 2008-ban valamilyen sajátos nézeteket valló csoporthoz – anarchista, feminista, cionista, transzhumanista, stb. – tartozó emberek személyes és kötetlen hangvételben a világgal közölni akarnak. Röviden: hogy mi is van ma. Ezeket aztán úgy próbáltam képekkel párosítani, hogy viszonylag tág határok között mozogjon az asszociációs kapcsolat szöveg és kép között. Végül a szövegek autoritásukból veszítve töredékesek lettek, kulcsszavak váltak fontossá, a képek pedig egy bizonyos hangulatra, a „társasági élet” képeire kezdtek fókuszálni. A cél az lett, hogy minél tágabb értelmezésben utaljanak a weimári időszakra és a mai hétköznapok között felismerhető párhuzamokra. Ettől aztán ezek a festmények végül politikussá, társadalomkritikussá, esetenként pedig ironikussá váltak, de Berlinből nézve ezt az egészet nehéz is lenne másként csinálni.

☒ *Az elmúlt évek ingergazdagságában kik hatottak vagy hatnak leginkább munkádra?*

☒ A névsor igen hosszú lenne... Azt szeretem, ha egy-egy kiállítátnéző délután után úgy érez-



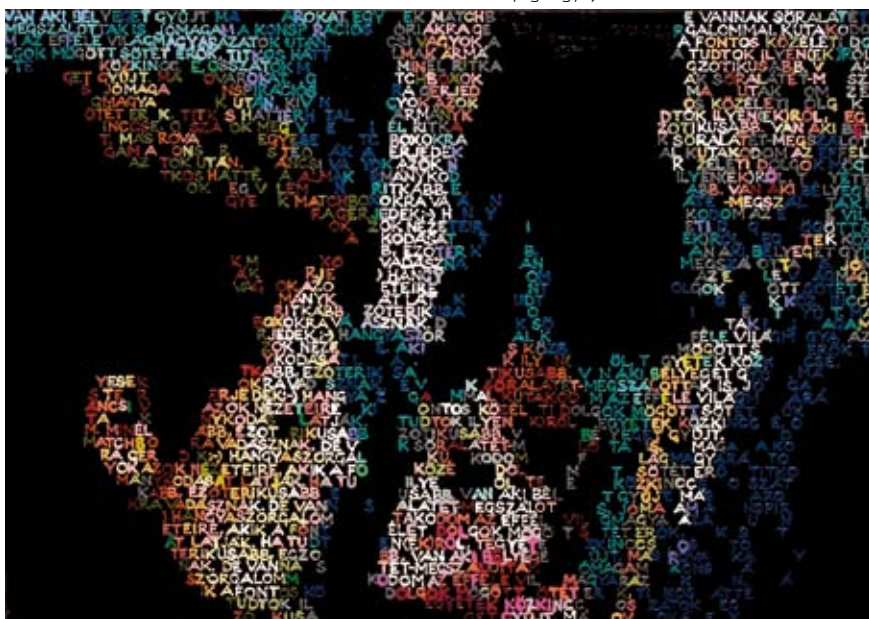
A. NAGY GÁBOR
Volodya, 2008, akril, vásznon, 100 x 140 cm

hetem, hogy az aznap látott művek közül minél többhöz sikerül kapcsolódást találni. Persze, mindig vannak aktuális kedvenceim vagy saját magam számára újra felfedezett klasszikusok. A weimári dolog kapcsán ilyen volt George Grosz, a szöveg-használat kapcsán Joseph Kosuth, a raszter-kérdésben – de akár még politikusságban is – Sigmar Polke. Tényleg hosszú névsor lehetne, mai fiatalokból aztán pedig főleg! De a teljesség kedvéért onnan is két név: Daniel Richter és Norbert Bisky.

☒ *Még egy rövid kérdés a végre. Te miben látod a magyar művészet nemzetközi sikertelenségének okát?*

☒ Hmm... Ez azért is érdekes téma, mert az elmúlt években ilyen és ehhez hasonló kérdésekben volt a legtöbb vitám itthoni barátaimmal. Röviden azt mondanám, hogy – bár vannak egyéni kivételek, de egészében véve – a magyar művészet üzletileg nem érdekes, és itt az üzlet a kulcsszó. A nyugati világ a huszadik században szép fokozatosan szinte teljességgel üzleti alapúvá vált, az oktatástól az egészségügyig, a háborúktól a szociális rendszerekig. Ez igaz a művészetre is. Magyarország és az egész keleti blokk ebből a fokozatosan kibontakozó folyamatból majdnem ötven évre kimaradt. Ilyen horderejű kérdésben pedig nem egyszerű és gyakran fájdalmas is a felzárkózás – ezt mindannyian érezzük, nap mint nap. Ráadásul miközben egyfelől az a tét, hogy kinek sikerül mindez eredményesebben, gyorsabban – a másik oldalról azt tapasztaljuk, hogy napjainkra ez a követni vágyott nyugati gazdasági-politikai modell is válságba jutott.

A. NAGY GÁBOR
Van aki bélyeget gyűjt, 2008, akril, vásznon, 100 x 140 cm



Dékei Kriszta

Csaknem tárgy nélküli világ

Konstruktív-konkrét kerestetik 1.

- Vasarely Múzeum, Budapest
- 2008. szeptember 25 – december 31.

„A képarcitektúra amerikai kaliberű város,
kilátótorony, tüdőbetegek üdülőhelye
és népünnepély is akar lenni”
Kassák Lajos: Képarcitektúra, 1921.

A húszas évek körül színre lépő konstruktivista mozgalom sosem volt egységes, vagy ha mégis, akkor talán csak abban, hogy képviselői (Rodcsenko, Tatlin, El Liszickij, Moholy-Nagy László) a műalkotás létrejöttében nem az expresszív spontaneitásnak, hanem a konstruktív racionalitásnak szavaztak bizalmat. A cél „... a kifejezőeszközöknek logikus, világos alkalmazása”, szemben a „szubjektíven korlátozott improvizációval”, teljes leszámolás az „érzelmekekre épülő művészeti produkcióval”. A végeredmény pedig, kicsit szemléletesebben, Kassák megfogalmazásában: „a képarcitektúra megölte a szenvelgő cikcakkot és az idillikus tarkabarkát”. A korai konstruktivizmusba éppúgy belefért a társadalmi, forradalmi és utópisztikus aktivitás (lásd Kassáknak a mottóban megidézett vízióját), a művészet és az élet összhangjának, a művészetek egységének hirdetése, mint a purista szellem, az elemi jelek, színek és formák kapcsolatának vizsgálata. A konkrét művészet körülírása Theo van Doesburg 1930. évi manifesztumából származik. Ennek alapján a kép „valóságát” adó mértani elemek nem a természet valamely részének leképezései vagy ábrázolásai, hanem absztrakt gondolatok (tárgyi tulajdonságok) érzéki felmutatásai: a létrejövő mű valami olyannak a konkretizálása, ami az alkotás megszületése előtt nem létezett.

A Vasarely Múzeumban az OSAS (Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület) szervezett kiállítás, amelyet MAURER DÓRA rendezett, elszakadva a művészettörténeti gyökerektől, arra tesz kísérletet 13 művész példáján keresztül, hogy bemutassa az „autonóm valóságosság” izgalmas, és egyben kortárs lehetőségeit. A kiválasztott, 26 és 40 év közötti művészek szinte mindegyike több művel vagy installációval

LÉNÁRD ANNA
Salföld 1., 2007–2008



JOVÁNOVICS TAMÁS
London Calling, 2007

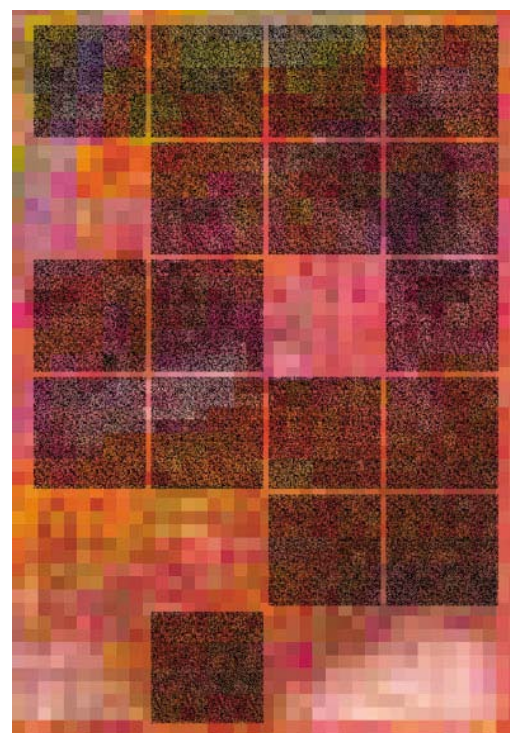
szerepel, egyesektől egész kis minitárlat látható. Talán a legközelebb a hétköznapi valósághoz LÉNÁRD ANNA fotósorozata áll (2007–2008), aki műanyag számokat (nullától kilencig) helyez el különböző elrendezésekben és kontextusokban: folyómederben, utcakövön, lépcsőn, természetes és mesterséges tájban. A rendezettség hordozó és a tiszta logikát szimbolizáló matematikai fogalmak vizuális kivetülései néha önmagukon túllépve tértagoló és -értelmező szerepet vesznek fel, néha pedig, amikor csoportjuk felbomlanak, rendezetlenné, esetlegessé válnak, a jelentésük háttérbe szorul. A szétszóródás jelei figyelhetőek meg JOVÁNOVICS TAMÁS táblaképein is, csak éppen itt a részekre bontott és szétcsúsztatott, geometrikus motívumokkal, színsávokkal tagolt táblaképek egyszerre foglalják el a körülöttük található teret (a falsíkot), mintegy kiterjeszkedve, szétnyílván a végtelenbe, és állnak össze mint egy kirakósjáték darabkáiként a befogadó képzeletében (*Via Scolari*, 2008). ERDÉLYI GÁBORT egyrészt a kép mint tárgy, másrészt a kép mint érzékelési illúzió problémaköre foglalkoztatja. A *Teregetett levégős színek* (1997) című munkája felszámolja a sík képformátumot – a faltól elváló keretre akár a száradó ruhák kerülnek a két végükön lécekkel

keretezett, monokróm és sápadt színű „képek” –, *Vízfüggöny* (1997–2001) című festményén viszont az elegáns, alig észrevehető színmodosulással létrehozott motívum (és persze a cím) egyfajta imaginárius tájkép lehetőségét villantja fel. Voltaképpen meglepő, hogy a kiállítás legszínebb műve nem a színek problémáin alapul. SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN *Szteganogram: sztereogram 1/1*. (2002) című kétrészes tintasugaras nyomata a jel elrejtését (szteganográfia) ötvözi a sztereoképek hagyományával: a számítógépes képbe rejtett, szöveges, de sajátos képi torzulásként (blokkdiagramként) megjelenő üzenet mintegy elfedi az eredeti képet, így a befogadásnak két módja van: mást látunk, ha távolról hunyorítva, s megint mást, ha közelről, mintegy a kép mögé fókuszálva nézzük a művet. A *Blokkdiagram III*. (2003) egy ilyen szét-töredezett információ – csak éppen vászonra, élénk színekkel megfestve. (A december végéig nyitva tartó kiállításon Szegedy-Maszák művét – amely a művész paksi kiállítására¹ kerül – Eperjesi Ágnes fotogramja váltja.)

WOLSKY ANDRÁS kiállított geometrikus struktúráit a véletlen generálja. A legérdekesebb az 1998-ban készült *Egy nap véletlen* című munka, amely egy egész napos, magányos akció dokumentációja. A művész Budapest mértani közepéből (amely nem a belvárosban, hanem a Népligetnél található) kockadobásokkal „szabályozott” döntések alapján halad az utcákon ismeretlen célja felé (a vertikális mozgás lehetetlensége miatt az ötös és a hatos szám a „vissza!” és a „dobjál újra!” parancsokat helyettesíti). A megtett útvonal olyan képként realizálódik, amelyen az utcanevék hiánya miatt „csupán” egy furcsa, geometrikus struktúrát látunk – egy elképzelhető térbeli mozgás mementóját. A térbeli (és tökéletes) alakzat mint végeredmény jelenik meg KISSPÁL SZABOLCS installációján. A kizárólag piros konyhai használati tárgyakkal (például műanyag poharakkal, evőeszköztartókkal) megrakott asztalt (a hétköznapi realitást) két diavetítő világítja meg: a kaotikus elrendezés mögött, a falon viszont már csak egy fényesen lebegő kocka látszik. Míg VARGA GYÖRGY 1998–2002 között készült sorozata a téglalap alakú, keretezett vászon aranymetszésre emlékeztető felbontásával, négyzetekre osztásával, a rész és egész viszonyával játszik, addig a 2002-ben készült *Küszöb* a valóság mechanikusan leképzett képét, egy négyzetes lapkövekkel borított helyiség padlójának fotóját, majd annak rajzolt/festett elemeit bontja fel kisebb, egymással „feleselő”, különböző térképzeteket és viszonyokat felvillantó egységekre. Meglepetés KAPITÁNY ANDRÁS 1992–93-ban, még az egyetem idején készült, két igen különböző, egyenként háromrészes so-



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Szteganogram: sztereogram 1/1.– “SUSPECTSGBEH”, 2002
100 x 70 cm, C print



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Szteganogram: sztereogram 1/2.– “INTH EIMAGE”, 2002
100 x 70 cm, C print



WOLSKY ANDRÁS
Véletlen kompozíció, 1996

KISSPÁL SZABOLCS
Kockakő (vázlat), 2001–2008



¹ Szegedy-Maszák Zoltán: *Magányos és társas művek*. Paksi Képtár, Paks, 2008. dec. 5 – 2009. febr. 8.



DELI ÁGNES
Fehér törpe, 2002



KOKESCH ÁDÁM
2008



CSÁBI ÁDÁM
Metszetek 1-2., 2008

BÁLVÁNYOS LEVENTE
Installáció, 2007



rozata, hiszen a számítógépes, háromdimenziós animációs program által generált virtuális teiről, s az ezekben elhelyezkedő modellvilágairól ismerjük. A korábbi munka letisztult eleganciájával, hihetetlen érzéki minimalizmusával tűnik ki: a hófehér vásznon csak egy nyomólemez lenyomatát illetve a lenyomat részeit láthatjuk. A későbbi maga a tobzódás: a képek színes (vörös, sárga és fekete) síkjától elváló, madzagokra tapadó vastag fehér festékcsíkok, ezek a hol vékony, hol vastag „giliszták” olyan hatást keltenek, mintha egy ragacos, ázott subát vagy falvédőt néznénk. Hasonlóan érzéki DELI ÁGNES 2002-ben készült három, monumentálisra növelt *Törpéje* – testük kemény fémhasáb, négyzet, szív és manósapka-szerű fejük pedig a fémhasábokba szorított, puha, hússzínű műbőr matrac. Talányos antropomorfn figurák, akiket szigorúan konstruált, merev testük mozdulatlanságba zárt, örökös vágyakozásra kárhóztatott.

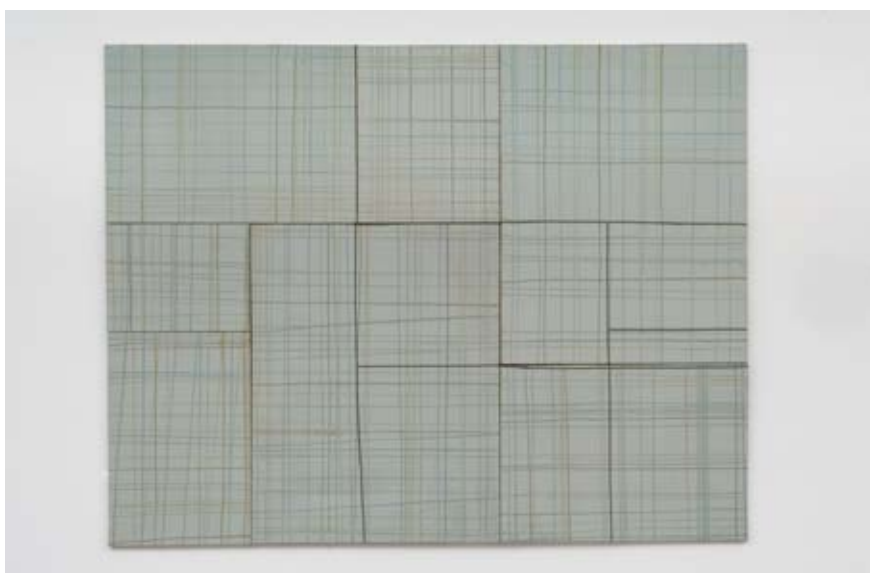
A kiállításon BÁLVÁNYOS LEVENTE művei elkülönülnek, az alkotások installálása egy szobányi bűvkört von a – művész fogalmával élve – „cella-műterem” köré. Neonnal megvilágított homályos fémtükör, dermedt kőinga, talált és olcsó faanyagokból, maradókból összeállított, apró makett-épületekre emlékeztető fekete-szürke reliefek, fehér viaszból lehetőleg finoman kiemelkedő, abba belesüppedő ház-, árnyék és kéményformák. A műtárgy-együttes maga válik művé, amiben az ide-oda csatolások, váratlan gondolati és érzelmi összekocanások újabb és újabb értelmezési síkokat, eddig nem ismert belső utakat nyitnak meg a befogadó előtt.

A kiállítás-sorozat első része magabiztosan példázza, hogy a konstruktív-konkrét művészet mai átírataiban nagyon sok érdekes, érzékeny lehetőség rejtőzik. Lehet, hogy csak azért, mert a kiválasztott művészek szerencsére – copyright by Kassák – nem „ceruzarágók és pemzlikulik”.

Sigurd Rompza*

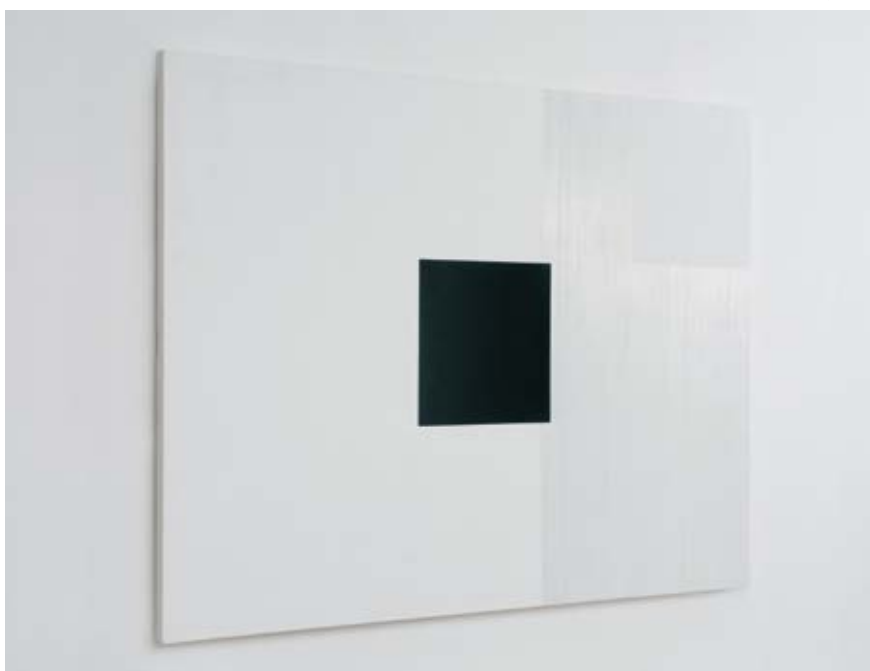
a recepciót igénylő művészetért

a verbális nyelv mellett a képanyelv is a kommunikáció formája. a művészek rendszerint képeket festenek, plasztikákat készítenek vagy az új médiumokat használják, hogy közöljenek valamit a nézőkkel. a leképező művészet esetében ez nyilvánvaló, de a nem leképező, a konkrét művészet is közlésre irányul. így például ha Rupprecht Geiger művészetének témájául a színt választja, ak-



VARGA GYÖRGY
Küszöb 2., 2002

NÁDLER LÁSZLÓ
Cím nélkül, 2001



kor ez azt jelenti, hogy képein „színkutatásainak” eredményeit mutatja be a befogadó számára érzékileg felfogható módon. a néző, úgy is, mint értelmező, jelentést tud ezeknek a képeknek adni.

míg korábban a művész, a producens mindig szem előtt tartotta a befogadót és a jelentés érzékletes közlését, ma mind az alakos, mind a nem leképező művészet alig vagy egyáltalán nem törődik a befogadóval. megállapíthatjuk, hogy a mai művészmagatartás „autisztikus”. ebből következik, hogy a néző messzemenően magára hagyatva áll a hermetikus művek előtt. ez a jelenség nem hat negatívan a művészeti piacra, hiszen az ilyen felfogású művészek műveivel eredményesen lehet kereskedni.

úgy tűnik, gyakran a piac irányítja a művészi koncepciót, és arra csábít egyes művészeket, hogy utánozzák a piac-konform koncepciókat.. a művészek „autisztikus” magatartásának oka még – és ez a művészeti akadémiákon is megmutatkozik – a művészet történetének hiányos ismerete, különös tekintettel a modern klasszikusokra és a kortárs művészetre – valamint a művészetelmélet és a művészek elméleteinek nem ismerése. ehhez kapcsolódik gyakran a művészi munka komolytalansága is. ám, ha egy szerző azt állítja, hogy például a színnel foglalkozik, hamar kiderül, hogy álműveléssel van-e dolgunk vagy sem. említésre méltó ebben az összefüggésben a ma széles körben elterjedt epigonizmus, amelyet sem a befogadó, sem a galériás, sem a magángyűjtő, még kevésbé a múzeumok vezetői nem képesek korrigálni. mint „appropriation art” nyert koncepcionális érvényességet az imitáció, amelynek értelmében sikk például günter fruhtrunk vagy robert indiana műveinek utánzása, illetve másolása. minthogy a piaci értéket nem a szerzőség, eredetiség, az aláírás, tehát a kép immanens faktori határozzák meg, könnyű észrevenni, hogy ez a koncepció nem veszi komolyan a befogadó különös, értelmező-cselekvő szerepét.

ha viszont a művész az érzékelés területén végzett „kutatásnak” tekinti a munkáját, akkor a művészet megismerést fakasztó vállalkozássá válik. a befogadóra irányuló művészetben a néző jelentősége már a művészi koncepció kidolgozásánál is megmutatkozik. a műalkotások értelmezése az ilyen művészetben nem az egy-értelműséget, hanem a több-értelműséget célozza meg, ami nem jelenti szükségszerűen a „nyitott mű” megvalósítását.

a recepcióra igényt tartó művészet lehetővé teszi a szubjektív értelmezést és a művész különös képi döntései révén tematizálja azt.

* Sigurd Rompza (1945) német képzőművész, egyetemi tanár a saarbrückeni Képzőművészeti Főiskolán, a művészek által mintegy 30 éve fenntartott a St.Johann galéria alapítótagja, a KunstKonkret periodika kiadója

Baglyas Erika

Kinek terápia, kinek színház

Luxusvacsora. Schneemeier Andrea kiállítása

- Múcsarnok, Menü Pont Galéria, Budapest
- 2008. október 22 – november 16.

Adott egy sajtóhír 2006-ból, amelyből megtudhattuk már akkor is (és most újra), hogy az ötcsillagos Le Meridien szálloda saját éttermében pesti hajléktalanokat látott vendégül. A kivételes karácsonyi ajándéknak szánt lakomát a Baptista Szere-tetszolgálat szervezte, a megkeresett szállodák közül a harmadik vállalta el e kü-lönös vendégséget. Nem tudjuk, hogy vajon a hajléktalanokat (is) segítő Szere-tetszolgálat komolyan gondolta-e azt, hogy azoknak közülük, akik elfogyaszthat-tak a luxusétteremben egy háromfogásos vacsorát, ez lesz a leghasznosabb ka-rácsonyi meglepetése, miközben többségüknek még a normális emberi körülmé-nyek közötti fürdés lehetősége sem adatik meg, és gyakran a kukából kihalászott romlott – vagy csak szennyezett – ételmaradékok képezik táplálékukat az év töb-bi napján. Avagy indirekt marketingfogásról volt szó, amelyet – tekintettel arra, hogy a hajléktalanok inkább bulvártémává vált, mintsem megoldandó szociá-lis problémává az utóbbi években¹ – a média közlésre érdemes, érdekes hírként ke-zel majd, ahogy egyébként tette is. Mindenesetre ez a hír szolgált kiindulópontként SCHNEEMEIER ANDREA *Luxusvacsora* című munkájához is. A művész 2008-ban újra-játszatta az eseményt, felvette a kapcsolatot az „eredeti” hajléktalanok közül né-hánnyal és újra elvitte őket a Le Meridien szállodába luxusvacsorázni. Immáron be-jelentés nélkül, hogy ottlétük során a társaságot ne hajléktalanokként, hanem ven-dégként kezeljék. A vacsorát videóra rögzítette, majd ennek vágott anyagát kiállít-totta a Múcsarnok Menü Pont Galériájában.

A *Luxusvacsora (Terápiaszínház)* című videóinstalláció a vacsora újranyújtásával egy performatív színház dokumentációja – olvasható a művész statementjében. Eb-ben a performatív cselekményben (színházban) a résztvevők egyszerre válnak sze-

replővé és befogadóvá. (A hajléktalanok a részt-vevők? Vagy az installáció nézője is az?) A pro-jekt egy részvételi alapon létrejövő műalkotás, a magát ceremóniamesternek nevező művész megadja a koordinátákat, majd ezen belül sza-bad a tánc. De a néző számára, aki itt most ol-vasó is egyben, nem világos, melyik a mű való-jában. Az éttermi esemény, ahol a hajlékta-lanok, miközben játszóak, írják is a történetet, és egyúttal befogadóivá is válnak az eseménynek, avagy ennek erősen szelektált, a ceremóniames-ter által önkényesen megrövidített dokumentá-ciója a videófilm. Nézőként ezt a művészeti in-tézményben, művészeti produktumként kiáll-ított videóinstallációt tekinthetjük a műnek, amelyhez némi adalékul szolgál a rendelkezés-re álló sajtóanyag, valamint a kiállítás kísérő ki-adványában (kis füzetben) szereplő írások, ame-lyek azt segítik megérteni, hogy mi is történt, illetve történhetett volna itt valójában. Ez utób-bira érdemes részletesebben is kitérni. A kis fü-zetben három szöveg kapcsolódik közvetlenül a kiállításhoz, Sárközi Tünde (a Van Esély Alapít-vány munkatársa) rövid esszéje, Mélyi József, művészettörténész elemző írása és az értelme-zés gerincét adó leírás, Schneemeier Andrea szö-vege. Odáig még érthető a statement szöve-ge, hogy „a vacsora mint performatív színház új-rajátszódik, amiről videófelvétel készül”, az már kevésbé, hogy „A projekt célja nem egy egysé-ges metanarratíva kereteinek rögzítése, hanem a láthatatlan (nem artikulált) nézőpontok fel-kutatása és bemutatása, miközben a nem exp-liciten jelenlévő hatalmi struktúrákat (is) igyek-szik körüljárni.” Ha eltekintek attól, hogy „átla-gos” (szakmán kívüli) műélvező legyen a talpán, aki érti ezt a mondatot, még mindig ott marad kétségként, hogy a láthatatlan nézőpontok mi-lyen módon lettek felkutatva és bemutatva eb-ben a műben, valamint az is, hogy a nem explici-ten jelenlévő hatalmi struktúrákat miképpen jár-

1 Story TV, *A nagy lehetőség*, reality-show hajléktalanokkal

SCHNEEMEIER ANDREA
Luxusvacsora (Terápiaszínház), 2008, többszornás videó (részletek)



ta körül maga a mű. Minthogy nem járta körül, hanem csupán felmutatta létezésüket: a művész állította fel az egyik ilyen implicit hatalmi struktúrát, miután ceremóniamesterévé vált egy, valószínűleg csak a „terápiában” résztvevők számára kínos performansznak. Továbbá a leírásban az is szerepel, hogy „A művészet így egyfajta csoport-terápiás eszközként lehetőséget teremt arra, hogy a résztvevők a konkrét helyzetből adódó (vacsora egy luxus szállodában), és a szélesebb társadalmi kontextusba ágyazott, a mindennapjaikat érintő hatalmi mechanizmusokra és kiszolgáltatottságukra reflektáljanak.” A résztvevők ebben a kontextusban, ha jól értem, a hajléktalanokat jelenti, akiknek ezúton, a művész közbenjárásának köszönhetően lehetőségük adódik a luxusvacsora során, hogy a saját kiszolgáltatottságukra reflektáljanak.

A „hétköznapi” hajléktalan-fogalmunk többnyire csak azokra az emberekre korlátozódik, akik az aluljárókban, saját mocskukban fetrengenek, pedig ez egy gyűjtőfogalom, amely többféle életkörülményt takar. Mindazok beletartoznak, akik elveszítették otthonukat, megélhetési lehetőségüket, fellazult vagy megszűnt a körülöttük lévő kapcsolati háló, s így váltak valóban kirekesztetté és kiszolgáltatottá. A jövőképüket veszített és alkoholba menekült csövesek és az ún. fapados szállókat látogató hajléktalanok, még ha be nem vallottan is, a szociális szakma „menthetetlen”-kategóriáját jelentik. A fapados szállóra csak egy-egy éjszakára lehet bevakolni, és csak akkor, ha nem fogyasztott az illető alkoholt, bentlakásra a hely nem alkalmas, ezen túl pedig marad az utca. Azok a hajléktalanok, akiket a Baptista Szeretetszolgálat oltalmaz, elvileg olyan emberek, akiket megfogott a szociális háló, nem isznak, rendszeresen dolgoznak, kötelező előtakarékossággal rendelkeznek, azaz albérletre gyűjtenek, a mellettük lévő szociális munkások segítségével van esélyük a túlélésre és az integrációra. Sem a leírásból, sem a videó installációból nem derül ki, hogy kikre gondoljon a néző, amikor Schneemeier Andrea a hajléktalanokról beszél. Valószínű, hogy egyetlen, a fenti kategóriák bármelyikéhez tartozó hajléktalan sem igényli azt, hogy kiszolgáltatottságát és az ebből fakadó szégyénérzetét megértse, majd erre reflektáljon. Ugyanakkor, miért is szeretné a művész, hogy azok, akik mással sem szembesülnek napról napra, mint a saját kiszolgáltatottságukkal, most ebben a helyzetben (a képzőművészet szociálisan érzékeny mivoltából adódóan) speciális módon szembesüljenek vele? Ha nem tévedek, ebben a helyzetben épp a szembesülés az, ami megöli a reményt. Alapvetően minden ember kiszolgáltatott valaminek, de a hajlék nélkül élők élete olyan akadályokat jelent, amelyeket a hajlékkal rendelkezők nem érhetnek. Ha megtehető a fenti reflexió kikényszerítése, akkor ahhoz szakmai, szociális, esetleg pszichológiai segítség kell – ezen a ponton tehát nagy a művész felelőssége. Vagy felelőtlenége. Végül és nem utolsósorban a statement záró mondata szerint „... a projektben való aktív részvétel lehetőséget teremthet a hajléktalanok számára, hogy saját egzisztenciális pozíciójukat is egy aktívabb szerepmódel mentén gondolhassák végig.” Az alkotó megfogalmazása nehezen értelmezhető. A szálloda dolgozóira gondol a

művész vagy a filmet forgató stábra, esetleg a hajléktalanoknak van ebben az esetben egy aktívabb szerepmódeljük? Az egzisztenciális pozíció végiggondolása pedig legalábbis annak közeli létét feltételezi. A gond csak az, hogy a hajléktalanok nem tudják újragondolni azt, ami nincs nekik. Az ő egyik feladatuk épp az, hogy egzisztenciális pozíciót szerezzenek. Ha mégis újra kellene gondolniuk saját egzisztenciális pozíciójukat, akkor meglehet, hogy erre nem egy luxusvacsora a legmegfelelőbb pillanat, ahol sokszorososan alárendelten és csak egymással egyenrangúként, rendkívül periférikus helyzetben, a luxuskontextus miatt végképp a társadalom legaljaként vannak jelen. Amikor az önkormányzati garzonlakásomban a saját egzisztenciális pozíciómról gondolkodom, az sem tölt el sok jó érzéssel, és ha mindez a Le Meridienben kellene megtennem, még súlyosabbnak tűnne a szakadék a saját életem és a luxusvilág létminősége között. Magyarul, nem kell hajléktalannak lenni ahhoz, hogy kínosan érezze magát az ember egy olyan közegben, ami nem a sajátja. Drámai szituáció, annyi biztos. De kinek?

Ebben a projektben a művészet, mint csoport-terápiás módszer van feltüntetve a nézők számára, bár az nem derül ki a filmből, miként jelenik meg mindez a résztvevők számára. Vagyis, hogyan érezték magukat a hajléktalanok miközben megvacsoráltak és egyúttal egy terápiában is részt vettek. Történt-e valami azon túl, hogy egyszerűen csak jóllaktak és közben eszközvé váltak egy olyan művészeti produktum létrejöttének, amely magát terápiaszínháznak vallja, és ami magáról azt feltételezi, hogy a közbeszédbe emel olyan problémákat, amelyekkel társadalmi szinten illene foglalkozni. Ha terápia, akkor miről szól? A társadalom nagyobb hányada számára elérhetetlen életmód képeinek retinába égetéséről? Egy eltűntethetetlen és áthidalha-





SCHNEEMEIER ANDREA

Luxusvacso (Terápiaszínház), 2008, többcsatornás videó (részlet)

tatlan szakadék könyörtelenül pontos beméréséről? Ha mégis beszélhetünk itt terápiáról, akkor az nem is annyira a hajléktalanok, mint talán inkább a művész esetében működőképes; és a művészet ebben az esetben korántsem módszerként jelenik meg, hanem termékként, ami eszközként használja a hajléktalanok saját céljai elérésére (egy mű létrehozásának érdekében), önmagát helyezve a középpontba, miközben teljesen mást vall magáról, mint amit valóban tartalmaz. Arról vall, amit el szeretett volna élni, s ez az, amit a kiállításához tartozó kis füzet és a sajtóanyag rögzít. Ez a kis füzet – amelyet a Műcsarnok minden kiállításához kiad azzal a céllal, hogy segítse a befogadást, rendszerint információk garmadájjával ellátva a nézőt – önmagában érdektelen is lehetne. Most mégsem marad közönyösen (és pusztán informatívan, a maga helyén) a háttérben, mert a benne lévő művészeti állásfoglalás (a projekt leírása) egyszerűen mást tartalmaz, mint ami megvalósult belőle, és ezáltal szinte különálló, másik műként jelenik meg – így lett a néző olvasó is egyben. A leírásban az érintettekkel készült interjúkról, performanszról és szövegekről is szó van, amelyek párhuzamos olvasatot nyújtanak, a művész szerint többet annál, mint amit egy dokumentumfilm kínálhat. Az interjúkat azonban nem lehet se látni, se hallani a kiállításon, ahogy a hajléktalanokat is – néhány, számtalanszor ismétlődő, töredékes képkocka kivételével – alig; szemben például a pincérral és a többször megjelenő elegáns terítéssel, valamint a kristálycsillárral, amelyekről több fogalma lesz a nézőnek, mint arról, hogy mi történt a luxus szálloda éttermében, amikor Schneemeier Andrea stábjával ott jártak a hajléktalanok. Pedig Mélyi József, óvatosan fogalmazva is, kellemetlenséget, kínosságot ír, nem ok nélkül – a szintén e füzetben szereplő szövegében – „mindenekelőtt a néző számára”. Mert ha valami valóban megpiszkálta volna itt a néző idegeit, az a kínosság lett volna. A sokat emlegetett társadalmi felelősségvállalás takarója alatt melegebb saját lekiismeret dörgegelmes felébresztése, annak a bemutatása, hogy milyen rettenetes nagy különbség van a konyakban áztatott aszalt szilvás vaddisznó terrin és a háztartási hulladék között. Vagy annak a bemutatása, hogy mi maradt még abból az emberből, aki nemcsak a lakhelyét, családját és állását veszítette el, de annak a lehetőségét is, hogy valaha lehessen még belőle valaki. Titkon erre a perverziora vágyik a néző egy ilyen művészi statement elolvasása után vagy közben, belenézni annak a szemébe, aki a társadalom számára már nem létezik, de még él, és éppen vörösboros tanyasi csirkebecsináltat eszik – mindezt egy vagy több fegyver jellegű kamera jelenlétében.

A kétcsatornás videó installáció – egy valószínűleg – több órás eseményt sűrít pár percbe (két projektoron gyakorlatilag ugyanaz a film fut), ami miatt nem csak képileg veszít értékéből, de tartalmilag is jelentősen gyengül: az indokolatlanul erős szelekció következtében csak szerény képanyaggal dolgozik, és rossz hangminőség-

gel, mely még tovább gyengíti annak a lehetőségét, hogy a bemutatni kívánt eseménnyel valóban megismertesse a nézőt.

Ha egy egyszerű dokumentumfilmet láttunk volna a kiállítótérben, amely a maga steril objektivitásával mutatja meg a hatalmi hierarchiát, azok rejtett mechanizmusait és az ebben számkivetetten élők sorsát, akkor talán valóban találkozhattunk volna arccal és sorsokkal is, és azzal, amiről Sárközi Tünde ír szövegében, hogy miként öli meg a személyes tér hiánya a személyes időtöltést is, és szünteti meg ezáltal az ember magánszféráját. De a projekt többet markolt egy dokumentumfilmmel, és nem számolt a veszteséggel. Azzal, hogy reálisan gondolkodva, egy műalkotás miképp tud hatékony segítséget nyújtani vagy pusztán katalizátora lenni annak, hogy a segítségnyújtáshoz szükséges kommunikáció létrejöjjön. Ehhez fontos lett volna, hogy Schneemeier Andrea felemelje a tekintetét a kiindulópontként szolgáló sajtóhírről és figyelembe vegye a rászoruló problémáit, igényeit is, majd ezekkel kalkulálva írja le azt a több ismeretlenes, megoldásra váró egyenletet, ami a művész jóvoltából valóban láthatóvá válhat (ott volna) egy szélesebb közönség számára is. De a ceremóniamester sajnos minden jó szándéka ellenére lemondott erről, és arról is, hogy bemutassa magát az eseményt, amiről sokkal több derül ki a Kultúrház adásából², mint a kétcsatornás videó installációból. Ehelyett maradt a „szubverzív afirmáció”, amiről biztos mindenki kapásból tudja, hogy mit jelent, és maradt a kis füzet ígérete a terápiáról, a színházról, soronként 3 hangzatos idegen szóval, hogy csak azok értsék, akik együtt kérődznek az elitista képzőművészeti karámban. Maradt minden a régiiben. A művész legfeljebb csak annyi kockázatot vállalt, hogy a hajléktalanok esetleg balhéban a fejére borítják az asztalt. De nem. Volt annyi tartásuk, hogy ezt nem tették meg, mint a videó nagyon kevés értelmezhető (hallható vagy olvasható) szöveges részeinek egyikéből kiderül, „amit adnak, azt mindig el kell fogadni”. A néző pedig vagy elfogadja, vagy nem, és megint megmarad a kényelmes kívülálló pozíciójában, mentesen a provokációtól. A hajléktalanok is maradtak ott, ahol voltak: az utcán. Számukra ennél az életnél egyelőre nemigen van hatékonyabb terápia, bár színházi előadásból láthattak már jobbat is – vastappsal.

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

A szerző 2008-ban az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesül.

² MTV, Kultúrház, 2008. november 2.

Hermann Veronika

A kommunizmus anatómiája

Szocreál – Festészet a Rákosi-korban

Hétköznapi kommunizmus – Mindennapok a Rákosi-korban

• MODEM, Debrecen • 2008. július 10 – november 7.
• MODEM, Debrecen • 2008. július 24 – október 26.

„– ott Rom kívána tanyázni,
S messzűnнен feltolt falakat készül vala tenni
Földdel egyenlőkké.”
(Vörösmarty Mihály: *A Rom*)

„Csalás, törtetés, méltánytalanságok és megalkuvások, árulás, besúgás-tömkeleg,
rég volt, millió éve, nem érthető, már nem érted, más diskurzus, alig megfejthető
nyelv. Elmúlt, ha beszélsz róla, nem róla beszélsz. Akkor ne beszéljünk?
De.”
(Kukorelly Endre: *Rom – A komonizmus története*)

Majdnem hatvan évvel a Rákosi-korszak, és húsz évvel a rendszerváltozás után a MODEM-ben bemutatott anyag elsősorban nem festményként és fotóként szemlélhető, hanem sokkal inkább egy múlt-értelmezési stratégia sarokpontjait jelöli ki. A kiállítások nem az esztétikai befogadás élményét helyezik középpontba, hiszen ezek a képek ma már bizarrnak, olykor dilettánsnak, és – valljuk be – sokszor nevetésgépesnek tűnnek. Akkor azonban, amikor ezek az alkotások születtek, a művészetet is a hatalom legitimációjának szolgálatába állították, funkciója nem a katarzis eléré-



GLATZ OSZKÁR
Koreai és magyar
pajtások a földgömb
előtt, 1952

se, az esztétikai élvezet vagy a gondolatiság volt, hanem egy szinte jogteremtő-és jogfenntartó gesztus. A Rákosi-korszak alapeleme a rombolás volt. Rombolás a szó fizikai, mentális, és esztétikai értelmében, úgy, hogy mindez az építés jel-szava és zászlója alatt történt, úgy, hogy mindenki hazudott, mert nem volt más lehetőség. Rom kívánt ott tanyázni, lerombolni hagyományt, kultúrát és egy, a második világháború, és egy másik típusú diktatúra traumáját alig feldolgozó országot. A sztálinista típusú rendszert megidéző kiállítás nem a festmények, nem az alkotók, hanem a múlt, a történelem és a történetek értelmezését kívánja meg a befogadótól, megannyi súlyos kérdést implicálva. Mennyire tartozik hozzá a jelenbeli tudat a történelemhez? Hogyan válhat a szembenézés és az emlékezés egy kollektív identitás erősítőjévé? Hogyan uralható a múlt regresszív vonása? Mennyire lehet fikcionalizálni és retusálni a múltat? Mennyiben függ össze a jogi és a társadalmi diskurzus folytonossága, mennyiben hatnak még ma is a diktatúra tudati és tapasztalati mechanizmusai, akkor, amikor még bőven aktívak a Kádár-korszakban, sőt, az azelőtti időben szocializálódott nemzedékek? Mennyire van jelen a diktatúra, a posztkommunizmus azoknak, akik a rendszerváltás előtt öt-tíz évvel születtek, vagyis a mai huszonéves generációnak az életében? Ki gondolja azt, hogyha nem beszélünk róla, majd elmúlik?

A kékcédulás választások után 1949. augusztus 20-án megszületik az új, sztálinista mintára készült Alkotmány, 1949 őszén pedig megrendezik az első szovjet szocreál kiállítást Budapesten. A művészek számára világos üzenet volt ez: aki nem adaptálta a sematikus, realista, politikailag terhelt képi ábrázolásmódot és formanyelvet, az sokszor nem csak a megélhetésével, de akár még az életével is játszhatott. „Tudományos mezbe öltöztetett esztétikai terror volt az a kultúrpolitika. Cél volt teljesen szolgává tenni, szellemi szolgává tenni az embereket. Az volt a felfogás, hogy cifra szolga legyen a művész, ami abszurdum. Tudniillik a művész a társadalom közérzetének a legfőbb jelzője, őt nem lehet fönről irányítani, hogy „ezt csináld, azt csináld”.¹ A hatalom, az élet egyéb területeihez hasonlóan, a képzőművészeti szcénában sem válogatott az eszközökben. A lebutított marxizmus egyik alapja az erőszak legitimációja volt: a politikai rendőrség befolyása az 1950-es évek elejére szinte korlátlanul nőtt. A sok ideológiailag képzett dilettáns mellett nagynevű és tehetséges alkotók is kiszolgálták a rendszert, igaz sokszor nem teljesen önszántukból. A csengőfrász, a fekete autók, a beszolgáltatás és a kenyérjegy idejében hét olyan képzőmű-

¹ „Azt csináltuk, amit és ahogy lehet” (Szeifert Judit interjúja Lossonczy Tamás festőművéssze). In: Élet és Irodalom, LII. évf. 44. sz., 2008. okt. 31.

vészeti kiállítást rendeztek Budapesten², amelyek azt voltak hivatottak bemutatni, hogy az országban mindenki boldog, mindenki túlteljesíti a tervet, és mindenki szinte isteni szeretettel tekint a haza szocialista bölcsére, Sztálin leghűségesebb magyar tanítványára, Rákosi Mátyásra. A *Szocart* kiállításon ezekből a képekből válogattak. „Szocreál historizmus”, „Monumentális historizmus”, „Sztálinista ikonok”, hogy csak néhányat említsünk a hívószavak közül, amelyek köré a tárlat szerveződött. A kiállítóterbe belépve a befogadó először a magyar nép igaz barátja, Sztálin elvtárs arcával szembesült, ALEXANDER GERASZIMOV *Sztálin és Vorosilov a Kremlben* (1950-es évek első fele) című alkotásának másolatán. Néhány szovjet szocreál festmény megidézésén kívül azonban a kiállítás anyaga jórészt magyar munkákból állt össze. A hatalom jól tudta, hogy a kultúra és a narratív struktúra egy ország kollektív emlékezetében olyan mélyen gyökerezik, hogy néhány év és Lenin összes művei nem bizonyulhatnak elégségesnek totális átalakításukhoz. A kultúrpolitika ezért ügyesen adaptálta a korábbi hagyományokat az új kifejezési formába, megteremtve ezzel a „sztálinista ikonok”, a szocialista zsánerkép, és a szocreál historizmus „maradandó” műfajait.

A „szocialista ikon” nemcsak azért kellett, hogy Rákosi, Sztálin és Lenin képei folyamatosan szem előtt legyenek, hanem azért is, hogy valamiféle kultusszal pótolják a vallás hiányát egy alapvetően évszázadok óta keresztény kultúrkörben. A korszak egyik kedvenc – és a képeken is megjelenő – jelszava, a „Tiéd az ország, magadnak építéd!”-felkiáltás nem csupán a háború utáni újjáépítési kényszerből ered, hanem annak a vallásos retorikának a kiforgatása és negációja, amit a Miatyánk „Tiéd az ország”-sora metaforizál. Nem véletlenül szokták kiemelni a szovjet portréfestéssel kapcsolatban azt, hogy gyökerei az ortodox ikonfestői hagyományhoz nyúlnak vissza. Erőteltjes blaszfémiaival élve, talán nem véletlen, hogy a legtöbb közintézmény falán a Lenin-Sztálin-Rákosi kommunista Szentháromság volt látható, cinikus és bizarr pótlékot nyújtva az antiklerikális rendszerben.

A zsánerkép és az idill szintén meglehetősen régen jelen van a magyar közkultúrában, elég, legismertebb példaként elég, ha Petőfi Sándor rövidebb költeményeit emlíjtük. A zsánerszerű szocreál képek munkásokat ábrázolnak, szocialista családi idillt, úttörőket, kirándulást, boldog népet és vidám dolgozókat. BENEDEK JENŐ *Drága Rákosi elvtárs, jelentjük...!* (1952) című képe egy munkásbrigádot örökít meg: egyikük levelet ír, a többi pedig áhítattal figyel. Ha esetleg cím nélkül szerepelt volna a festmény, a boldog és szeretetteljes arckifejezésekből akkor is sejthető lenne,

hogy ki is a levél címzettje. Az, hogy vajon a levélben mi szerepelhetett, sajnos nem tárgya a festménynek. A családi idillre remek példa BÁN BÉLA *Kónyi elvtárs, a Ganz Villamossági sztahanovistája* (1950) című festménye, melyen nevezett Kónyi elvtárs egy könyvből olvas fel családjának, az asztalon Sztálin-kötet (a felolvasás tárgya is egyértelmű), a falon pedig, csak hogy az élmény multimediális legyen, Sztálin elvtárs arcképe. A szocreál zsánerképek jellegzetességei, hogy az arckifejezések szinte mindegyiken egyformák, mindenki mosolyog, nem hivalkodóan, inkább bizakodóan, illemtudóan, a tekintet pedig minden esetben üres, fagyott, halott.

A historizmusra azért volt szükség, hogy újratelemték a múltat, egy olyan narratívát alkotva, melyben Zrínyitől II. Rákóczi Ferencig mindenki valójában kommunista volt, de legalábbis haladás ügyéért harcolt, aki pedig nem, az megérdemelte történelmi halálát. A legnagyobb hős perze a „parasztkirály” Dózsa György, aki olyannyira közkedvelt figurája lett a kornak, hogy termelőségvetkezetek, úttörőcsapatok és munkásbrigádok viselték a nevét. A historizmus nemcsak a régmúlthoz nyúlt vissza, a Tanácsköztársaság időszakát is megfestették, melynek történetében Rákosi elvtársnak kitüntetett (a valósnál sokkal jelentősebb) szerepet adtak. ÉK SÁNDOR *Rákosi elvtárs 1919-ben a salgótarjáni fronton* (1951) című festménye például – híven a szocreál irányzat fikcionalizáló metodológiájához – egy olyan jelenetet örökít meg, ami valójában sosem történt meg.

A kiállításon az is világossá vált, hogy bár a legtöbb szocialista realista festmény valóban meglepően buta és sematikus, azért igényes műalkotások is akadnak, amelyekben látszik, hogy a

² Erről bővebben ld. pl. Rieder Gábor, *Szocreál – Festészet a Rákosi-korban.* / Socialist Realism. *Painting in the Rákosi Era.* A kiállítás katalógusában, MODEM, Debrecen, 2008., 5-16., 17-28.

Hétköznapi kommunizmus – Mindennapok a Rákosi-korban, enteriőr



művész kénytelen volt tehetségét a témának és a hatalmi retorikának alárendelni.

A *Hétköznapi kommunizmus* a korabeli sajtó-és propagandafotókból válogatott, szintén tematikus elrendezésben. A fotók átfogták az élet szinte minden részét, „szocialista embertípus” képi ábrázolásának bármely szóba jöhető „lelőhelyét”: a mezőgazdaságot, a sportot, a szórakozást éppúgy, mint az ipart, a művészetet, vagy az ünnepeket. A fekete-fehér képek ugyanolyan fikcióként működnek, mint a táblaképek, hiszen az ezeken bemutatott vidámság és lelkesedés legtöbbször csak a pillanatnyi beállításnak, vagy a retusőr kiváló munkájának volt az eredménye. A monopolizált tömegtájékoztatás megtöltötte médiumait az idealizált szocializmus képeivel, melyekről mindenki sejtette, hogy lepel, álca csupán, nem valóság. A képek mögötti elfojtott narratívában egy tökéletes panoptikum-társadalom képe rajzolódik ki. A diktatúra mindig a megfigyelésre törekszik, de ez a felügyelet önkényes, hiszen csak az erőszak és hatalom terminusaiban gondolható el. A szubjektum épp ezért nem őrizheti meg szuverenitását. „A hatalom automatikus működését biztosító láthatóság tudatos és folyamatos állapotát gerjeszti a fogolyban. Eléri, hogy állandóan hasson a felügyelet, még akkor is, ha ténykedésében megszakított; hogy a tökéletes hatalom arra irányuljon, hogy fölösleges legyen nyilvánvalóvá tenni gyakorlását; (...) vagyis a hatalom diktálta szituációban tartásuk a rabokat, de ennek a szituációnak maguk a rabok legyenek a hordozói.”³

3 Foucault, Michel, *A panoptikusság in uő. Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Budapest, 1990, 274.

Agitáció, társbérlet, osztályharc, éberség, kulák. A kiállítótér közepén elhelyezett paravánon (melynek belsejében korabeli reklám-és filmplakátokat láthatunk) összegyűjtötték a kor jellegzetes szavait és jelszavait, amelyeket a fiatalabb generációk már csak *A tanú* (1969, r: Bacsó Péter) című filmből, vagy néhány Cseh Tamás-dalból ismerhetnek („az ötvenes évek szűrt levegője, tudod a légkör, miért”). A szavak alatt a magyarázatuk is olvasható, így funkciójában egy kommunista értelmező szótárt idéz föl. A paraván másik oldalán filmhíradókat sugárzó tévéképernyőket helyeztek, melyek az 50-es évek szűrt levegőjét megidézve tudósítanak például dolgozóink balatoni üdüléséről, falusi sportolóink budapesti kirándulásáról, a Népstadion építéséről, vagy akár az *I. Képzőművészeti Kiállítás* megnyitójáról. Ez utóbbit nézni kifejezetten időutazás jellegű, hiszen a filmhíradóban bemutatott alkotások egy része a *Szocreál* kiállításon 2008-ban is megtekinthető volt.

A kiállítás több szinten is elleplezi saját magát. Metakiállításként működik, amennyiben a befogadó pontosan tudja és érzékeli, hogy nem magukat a műalkotásokat kell értelmezni, sokkal inkább a mögöttük felszóló múltbéli narratívát. Jóllehet viszszatekintve elképzelhetetlennek tűnik mindezek esztétikai legitimációja, nem árt szem előtt tartani, hogy a személyi kultusz éveiben kötelező volt tapsolni Sztálin nevének bármilyen kontextusban történő említésére, citromot és gyapotot természetek egy kontinentális éghajlatú országban, és mozgalmi dalok harsogása közepette küldtek börtönbe, munkatáborba, akasztófára embereket. A tárlatok ugyanakkor archívumként is működnek, fölhívják a figyelmet a rendszerek és ideológiák temporális kiterjedésére, és az emlékezet jelen idejűségére. „Az *archiváló* archívum technikai szerkezete az *archiválandó* tartalmat is meghatározza, létrejöttében éppúgy, mint a jövőhöz való viszonyában. Az archiváció nemcsak rögzíti, de legalább annyira elő is idézi az eseményeket.”⁴

Fontos szembenézni ezekkel a festményekkel, mert szembe kell nézni a korszakkal, amely kitermelte őket, és szembe kell nézni az azt követő korszakkal is, melynek gyökerei az előzőben fakadnak. Hogyan válhat a szembenézés és az emlékezés egy kollektív identitás erősítőjévé? Hogyan uralható a múlt regresszív vonása? Mennyire lehet fikcionalizálni és retusálni a múltat? Mennyire van jelen a diktatúra, a posztkommunizmus azoknak, akik a rendszerváltás előtt öt-tíz évvel születtek, vagyis a mai huszoneves generációnak az életében? Ki gondolja azt, hogy ha nem beszélünk róla, majd elmúlik? Ha beszélsz róla, nem róla beszélsz. Akkor ne beszéljünk? De.

4 DERRIDA, Jacques, *Az archívum kínzó vágya*, Kijárat, Budapest, 2008, 25.

Hétköznapi kommunizmus – Mindennapok a Rákosi-korban, enteriőr



Cserba Júlia

A maximalista minimalizmus

Centre d'art contemporain de Chelles

Ajánlom ezen kis írásom (első bekezdését) a Budapest jövődő építészeti képét befolyásoló, felelőtlen döntéseket hozó vagy a felelősséget elhárító állami intézmények, kerületi polgármesterek és más, e tárgyban érintett személyeknek.

Párizstól alig húsz kilométernyi távolságra fekszik egy (nem is olyan kis) város: Chelles. Közel ötvenezer lakója közül sokan Franciaországban születtek, míg mások, szintén sokan, a régi francia gyarmatokon, de igen sokan származnak Srí-Lankából, Kínából és más ázsiai országokból is. Ki kertes családi házban, ki 8-10 emeletes toronyházban él. A villanegyed és a lakótelep között áll egy régi, két kisebbből összeépült templom, a Les Eglises Sainte-Croix et Saint Georges. Ez, a ma már nem léte-



Centre d'art contemporain de Chelles, részlet
© fotó: Cserba Júlia

ző apátságához tartozó kettős templom, amelynek egyik fele a 10-11. században, a másik pedig száz évvel később épült, mindaddig rendeltetésszerűen működött, míg a francia forradalom „el nem végezte” a mindenfajta forradalmakkal együtt járó, romboló munkáját. Az apátság akkor eltűnt, de a templom megmaradt, és állami tulajdonba kerülve, mindenre használták, csak arra nem, aminek eredetileg épült. Új funkciójától függően, mindannyiszor átalakítva, volt fogadó, magtár, lakóház és üzletház, mígnem a hatvanas évek végére szinte használhatatlanul lepusztult állapotba került. Az épület egyre inkább útban volt, a telek pedig, amin állt, egyre értékesebb lett, mivel körülötte sorra épültek az emeletes házak. Mégsem bontották le. A város polgárai (ez a cím Chelles-ben vallástól, nemzetiségtől függetlenül minden ottlakót megillet) civil szervezeteket alapítottak megmentésére, kutatókat folytattak az épület múltjáról, és a városvezetők támogatásával (!) 1984-ben végül elérték, hogy a szinte romos épületet védett műemlékké nyilvánítsák. Ezzel ugyan a város sok pénztől esett el, sőt külső forrásokat kellett találni az építkezéshez, de elkezdődött a konzerválási és restaurálási munka, majd amikor az is eldőlt, hogy kortárs művészeti centrumot hoznak létre benne, állami pályázatot írtak ki annak megvalósítására. A megbízást MARTIN SZÉKELY formatervező és MARC BARANI építész-urbanista kapta.

A Chelles kulturális életét felpezsdítő, soknemzetiségű polgárainak integrációját segítő, távolról érkező látogatókat is odavonzó Kortárs Művészeti Központot (Centre d'art contemporain de Chelles), amit a helyiek továbbra is egyszerűen csak Les Eglises néven emlegetnek, a napokban avatták fel.

Az átalakítás koncepciója, a legkisebb részletek megtervezése és kidolgozása Martin Székely nevéhez fűződik, míg Marc Barani elsősorban az építész feladatok megoldásában működött közre. Az épülethez közeledve már első látásra is szembeötlő a közvetlen környezetnek és magának a templomnak az egyszerűsége, átláthatósága. Az egyenesvonalú, sima felületű, közvilágítást szolgáló hengertestek, a templomot övező, egymással párhuzamosan futó, szürke és homokszínű betonutak, a dísztelen kertkapu, valamint az évszázados építőelemeket jól láttató templomfalak eszembe juttatták Martin Székely szavait, aki szerint „...tévedés lenne azt hinni, hogy a munkám lényege a minimalizmus, sőt éppen az ellenkezőjéről van szó. Nem az a célom, hogy lemeztelenítsem a tárgyat, hanem az, hogy sok mindent belesűrítsek, jelentős elméleti tartalommal töltsöm meg.”¹ Az átalakítási terv vezérfonala, mind Martin Székely, mind

¹ Polcok, Martin Székellyel beszélget Cs. J., Balkon 2005/9



Centre d'art contemporain de Chelles, részlet
© fotó: Cserba Júlia

Ahhoz azonban, hogy idáig elérkezzünk meg kell kerülnünk a templomot, ami egyáltalán nem véletlen. A megoldás a tervezőknek abból a szándékából született, hogy ezzel a kényszerű séttával időt adjanak a profán, városi környezetből a spirituális térbe érkező látogatónak a gondolati-lelki felkészülésre. Belépve, a két egymásba nyíló templom teljes tere elének tárul, a háttérben egy lakótelep épületeivel, köztéri lámpákkal, útjelzőkkel, míg egy másik ablakon át, egy társasház virágos erkélyét látjuk. Egyszeriben megértjük, hogy itt nem csupán egy épület átalakításáról van szó, hanem egy monumentális méretű elemekből létrehozott installációról is. Székelynek a már idézett, ars poeticájának is felfogható szavai talán még egyik munkájában sem öltöttek testet olyan mélységgel, mint ebben. A minimalizmus látszatát keltve, gondolatok sokaságát sikerült munkájába belesűrítene. A már addig is létező elemekkel (lakóházak, utcai berendezések, templomok), a technikai megoldások bonyolultságát (geotermikus padlófűtés, tetszés szerint változtatható világítás és térmegosztás) diszkréten leplező megoldásokkal, egy olyan, szociális és társadalmi jelenségekkel foglalkozó, a múlt és a jelen szellemiségét egyszerre hordozó képzőművészeti alkotást hozott létre, amelyben a vallás és az ember, a művészet és az ember viszonyának kérdéseit is felveti. Székely templomában is nagyon kicsinek érezzük magunkat, de semmiképpen sem a földi lét passzív szereplőinek, mivel a misztifikáló félhomály helyett a megvilágosító fényt és a kitekintés lehetőségét kínálja fel.

Centre d'art contemporain de Chelles, részlet
© fotó: Cserba Júlia



Marc Barani számára egyértelmű volt: semmit sem hozzátenni, sőt inkább - a történelmi nyomokat megőrizve - minden ráakódott felesleget lehántani. Mindebben a végtelen leegyszerűsítésben a francia katolikus templomok színes üveglakaihoz szokott látogató számára a legszembetűnőbb a teljesen átlátszó, első látásra közönséges üveggel lezárt ablakok látványa, amelyeken keresztül nemcsak belátni, de a szemközti ablakon keresztül a másik utcára is ki lehet látni. Martin Székely elmesélte, hogy amikor első alkalommal járt a restaurálás alatt álló helyszínen, anynyira megragadta őt az üveg nélküli ablaknyílásokon keresztül elé táruló városi kép látványa, a külső és belső tér közvetlen kapcsolata, hogy azt javasolta, hagyják fedetlenül az ablakokat. Mivel azonban ez a megoldás jelentősen korlátozta volna az épület használhatóságát, a város vezetői ebbe nem egyeztek bele, sőt Székelynek azt az áthidaló megoldását is nehezen fogadták el, hogy nem színes, hanem átlátszó ablaküveg kerüljön a nyílásokba. Bár végül ezt elfogadták, Székely mindvégig úgy dolgozott, hogy tudta, nagy kihívás előtt áll, és igazáról csak az elkészült munka fogja megbízóit meggyőzni. Az egy hordozón nyugvó, vastagságuknál fogva igen súlyos ablakok (az üvegvastagság a szokásos 3 mm-rel szemben 8 mm) a hagyományos technikai megoldástól eltérően, nincsenek feldarabolva és ólomkeretekbe foglalva, hanem az autók szélvédőjéhez hasonló módon rögzítették. Épp emiatt adnak ki egy olyan egységes felületet, amely szinte a nyitottság hatását kelti. Az épület belső terébe, ahova korábban oldalról lehetett bejutni, az építész kiváló elgondolását megvalósítva, egy újonnan nyitott bejáraton, hátulról léphetünk be.

Fisli Éva

Romspirál

Traces du sacré / Spuren des Geistigen

- Centre Pompidou, Párizs • 2008. május 7 – augusztus 11.
- Haus der Kunst, München • 2008. szeptember 19 – 2009. január 11.

200 művész 350 műve, Goyától a kortársakig – ez volt a Centre Pompidou kínálata *A szentség nyomai* című vándorkiállítás első helyszínén. Münchenben, a Haus der Kunstban a 16 főtémához már csupán 200 mű, és 120 művész társul, így többek közt Joseph Beuys, Paul Chan, Jake & Dinos Chapman, de Chirico, Duchamp, Lucio Fontana, Andreas Gursky, Damien Hirst, Ferdinand Hodler, Huang Yong Ping, Kandinszkij, Martin Kippenberger, Paul Klee, Daniela Leiter, Mondrian, Edvard Munch, Bruce Nauman, Barnett Newman, Hermann Nitsch, Patti Smith és Paul Thek.

Akárhogyan is, kétségkívül kivételes merítés a *laikusok* számára. A kiállítás kurátorai, ALFRED PACQUEMENT, illetve JEAN DE LOISY és ANGELA LAMPE a Munch megfestette Nietzschétől, Caspar David Friedrich melankóliájától, a rom esztétikájától indítják a látogatót. Vezérfonaluk szerint a kimerült, hitevesztett Nyugathoz a 19-20. század for-

BRUCE NAUMAN

The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign), 1967, üveg, neon, transzformátor, 150 × 140 × 5 cm, Kunstmuseum, Bâle © fotó: Martin Bühler, VG Bild-Kunst, Bonn 2008



GIORGIO DE CHIRICO
A nagy metafizikus, 1917, olaj, vászon, 104,8 × 65,5 cm
Magángyűjtemény © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

MAURIZIO CATTELAN
Cím nélkül, 2007, szilikon, haj, ruha, falemez, fém,
240 × 130 × 70 cm, Marian Goodman Gallery © fotó: Zeno Zotti



dulóján az antropológia hozza közelebb a „primitív” kultúrákat, amely így válik a világasodó társadalmakból kivésző spiritualitás megjelenítésének egyik forrásává a művészek, gondolkodók számára. (Ezt hivatottak jelezni MARY WIGMAN táncfelvételei is, a boszorkánytánc, az egzotikus maszkok sora.) Ebben az elbeszélésben az új ember mind erősebb akarása vezet a Nagy Háborúhoz is, ahol minden futurisztikus elképzelés csakhamar a visszájára fordul. (MAURIZIO CATTELAN: *Ő* című műve először imához térdeplő fiúcskának látszik, majd amint melléérünk, meglátjuk, valójában Hitler-arca van.)

A tárlat, úgy tűnik, egyfelől az elmúlt kétszáz év elvarázstalanodását illusztrálja 24 külön csomóban (*Az eltűnő istenek nyomai, A végtelen nosztalgiája, A nagy beavatottak, A látható mögött, Abszolút, Kozmikus revelációk, Felemelkedések, Homo Novus, Éden, Eszkatológia, Apokalipszis I, Szent táncok, Pogány spiritualitások, Érosz és Thanatosz, Sértések, Apokalipszis II, Homo homini lupus, Szent művészet, Az éjszaka ellenében, Ősi rezonanciák, Az észlelés kapui, Áldozatok, Keleti bölcsességek, Isten árnyéka, A szentségtörés nyomai*). Az így elgondolt profán tér pedig menthetlenül a hiány helyeként jelenik meg. E hiány-



PAUL THEK
Sea With Mushrooms, 1969, vegyes technika, 100 × 365 cm
Sammlung Daniel W. Dietrich II.

ANDREAS GURSKY
Kathedrale I, 2007, C print, 237 × 333 × 6,2 cm, © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst, Bonn 2008
Courtesy: Monika Sprüth / Philomene Magers, Köln München London



ból fakadó eszmetörténetben a választott művészek ugyanakkor maguk is olyan gondolkodók, akik valamiképpen folyvást a transzcendens kapuján dörömbölnek. (A tárlat elején egy világító spirálformába írt szöveg ragadja meg a tekintetet; BRUCE NAUMAN: *The True Artist Helps the World by revealing mystic truths* című neoncsigavonala.) Legyen bár szó a háborús pusztítás utáni megújulásról (Le Corbusier építőművészetéről vagy a 60-as évek művészeiről, akik az észlelés pszichedelikus tágitása révén a New Age kínálta hallucinogénekkal próbálták feszegetni a határokat és kinyitni a valóság dimenzióit (PAUL THEK: *Tenger gombákkal*), vagy éppen az új technikák kínálta eszközökről. (A mechanikussá vált mában CHRISTIAN BOLTANSKI beszélő órájának automatahangja méri az elfolyó időt, az örökké jelen pillanatot, melynek már nincsenek partjai.)

Azonban a látogató nem csupán a hiányt érzékeli. A kiállítás egyik első kritikusa, JEAN-LOUIS SCHLEGEL is rámutatott az Esprit 2008 júniusi számában közölt cikkében, hogy a tárlat – és a hozzá kötődő, csaknem félezer oldalas katalógus – címében szereplő szentség fogalma meglehetősen problematikus. „Milyen szentség miféle nyomai? Hogyan és miről ismereszenek meg e nyomok?” – kérdi Schlegel. Mint utóbb megállapítja, a legtöbb bemutatott mű alapján mindez úgy írható le, mint „misztikus köd, láthatatlan a látható «mögött», az okkult és ezoterikus erőkből való hit...” Vagyis elhagyván a filozófia és a teológia terepét, a szent fogalmának emelüláradása teszi nehezzé, sőt lehetetlenné az értelmezést és a jelenségek szétszálazását. Valójában tehát az értelmezések inflációjához jutunk – folytatja Schlegel – s ez „a túlságosan ökumenikus pozíció” (vagyis a szent fogalmának kiterjesztése az okkultizmus, a boszorkányság, a pogányság, sőt a nihilizmus irányában) azt kockáztatja, hogy „...egybemossa a történetileg pedig igen erős ellentéteket.” Összességében tehát túl gigantikus panoráma tárul elénk – zárja kritikáját Schlegel – túl tágra értelmezett nyomokból, ahol minden egy és ugyanazon szintre kerül. Joggal vetődik fel ezek után a kérdés, hogy vajon *A szentség nyomai* csupán Eliade-caputok lábjegyzete, a „nyugati ember” kriptovallásos viselkedésének példatára, tetszetős hiányleltár volna-e. Magam olyasféle provokatív gondolkodói mutatványnak vélem inkább, mely nem riad vissza attól, hogy a lét lényegi kérdéseit feszegetse. Bár e műfajban meglehetősen ritkán tapasztalom, hónapokkal később is kísért az érzés, amit a kiállítás után, a Beaubourg-ból kilépve éreztem: az embernek itt leroskadni volna kedve. Le a kőre, egyedül.

A kiállítás hivatalos oldala: <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>

A müncheni bemutatóról lásd: <http://www.hausderkunst.de/>
Jean-Louis Schlegel cikke: <http://www.esprit.presse.fr/review/article.php?code=14553>

Vámos Éva

„Megteremteni a vetítővásznon a kalandot”

Beszélgetés Hubertus von Amelunxen

A berlini Pariser Platzon, a fényből, üvegből és betonból épült Művészeti Akadémia halljában az Ausztriában született, Berlinben élő CHRISTOPH STEFFNER óriási gépezete jeleníti meg a *Filmmachine 4/Black Square* című munkáját, mely a művész úgynevezett filmszobrainak eddigi legmonumentálisabb darabja.¹ Ez a mű is szerves része annak a *NOTATION* címmel megrendezett kiállításnak, mely az Akadémia másik, filmes és zenei stúdiókkal is berendezett nagy épületében látható, s melyet februártól a társrendező ZKM mutat be Karlsruheban.² A kiállítás témája a művészeti al-

1 <http://www.berlinerkunstkontakter.de/flash/kw4308/christophsteffner23102008.htm>

2 *NOTATION. Kalkül und Form in den Künsten*. Akademie der Künste, Berlin, 2008. szeptember 20 – november 16.; ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2009. február 14 – július 26. Kurátorok: Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt, Peter Weibel; további információ: <http://www.adk.de/notation/>

CHRISTOPH STEFFNER
Filmmaschine 4 /1992-2008 © Christoph Steffner



kotás folyamata, melyhez a világ legnagyobb gyűjteményeiből válogattak a kurátorok, és egyúttal az Akadémia archívumából is megannyi ritkaság került a nagyközönség elé. FERNAND LÉGER írta az itt ugyancsak bemutatott *Gépi ballet*téről, hogy – miként Picabia és René Clair burleszk fantáziájátékainak – az ő célja is az volt filmjével, hogy elrugaszkodjon a közepszerűségtől: „Hagyni, hogy képzeletünk bátran és szabadon csapongjon, megteremteni a vetítövásznon a kalandot, amely nap mint nap megszületik a festészetben és a költészetben.” A neves média-teoretikussal, HUBERTUS VON AMELUNXENNEL, a kiállítás egyik kurátorával a berlini Akadémián beszélgettünk a kiállításról.

Hubertus von Amelunxen: A koncepciótól a megvalósult művekig a művészi alkotás folyamatának széles spektrumát mutatja be a kiállítás 1900-tól napjainkig, száz művész mintegy 450 művével. A művészeti koncepciót DIETER APPELT professzor kollégám, míg az anyag elméleti-történeti részét én készítettem elő. Öt éve fogtunk hozzá az anyag gyűjtéséhez, a koncepció kidolgozásához, amelynek központi kérdése a reprodukció volt, Walter Benjamin felfogásában. Amikor vége szakadt az egyszeri és megismételhetetlen mű mítoszának, megváltozott a művészet funkciója. A művek dialógusát mutatjuk be a műalkotások sokszorosíthatóságának korában, visszatekintve a 20. századra, és már a jövőt is szem előtt tartva. Bemutatjuk az egyidejűséget az irodalom, az építészet, a festészet, a film és a zene területén. Igyekszünk követni, hogyan változnak a művek, illetve megmutatni azt, hogy milyen sokban eltérhet az alapelképzelés a megvalósult műtől. Jól érzékelhető ez például ERWIN PISCATOR, vagy Bertolt Brecht estében (a Brecht-archívum is az Akadémiához tartozik), mivel fennmaradtak az erre vonatkozó fotók, filmek és színpadképek, sőt az író dokumentálta azt is, ahogyan a sokféle lehetőségből végül a rendezővel közösen választottak. Szerepelnek itt egyébként neves magyarok is: MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ és a zeneszerző LIGETI GYÖRGY. Fontosak voltak továbbá a zeneszerzők beszélgetései arról, hogy lehetnek-e a szabadságnak korlátai a zenében. Vitáik a 20. század ötvenes éveitől kezdve egyre izgalmasabbak váltak a kísérleti zene olyan központjaiban, mint Köln és Darmstadt: itt CAGE, XENAKIS, BOULEZ, LIGETI, MAURIZIO KAGEL a főszereplők. Az egyik oldalon Cage állt, a másikon Boulez, aki azt vallotta: igen, legyen szabad a zenei előadás, de az észszerűség határai között. Jól illusztrálják mindezt a kiállított zeneművek partitúráira, felvételei is. Egyes partitúrák – mint Xenakisé Párizsból, vagy Ligeti György és Maurizio Kagel Baseltől érkezett művei – önmagukban is esztétikai élményt jelentenek. Vagy EDGARD VARÈSE ugyan-

csak a Paul Sacher alapítványtól érkezett „Amériques” című elektronikus művének kézirata, amely hihetetlenül szép külső megjelenésében is.

Vámos Éva: Gyakran kalandos úton érkeztek Berlinbe a műtárgyak, kéziratok. WALTER BENJAMIN kéziratai részben Amerikából, részben Moszkvából, sőt Párizsból kerültek Berlinbe (utóbbiakat, a menekülő író kéziratait Georges Bataille rejtette munkái közé). De ezeken a ma már Berlinben található anyagokon kívül még számtalan nagy gyűjteményből hoztak a kiállításra munkákat. Milyen alapon válogatták a műveket?

Hubertus von Amelunxen: Nem akartunk kronológiai rendet felállítani – a 20. századi alkotási folyamatokat legizgalmasabban reprezentáló műveket akartuk kiállítani. ANTHONY MC CALL nagy installációjától JORIS IVENS korai filmjéig, SHIGEKO KUBOTA *Duchampiana* című művétől és MEHDI MOUTASHAR francia-iráni geometrikus absztrakt sorozatáig. De megtekinthetők ARTONIN ARTAUD és ROBERT WALSER kéziratai is. Az egyik legjelentősebb mű CHRIS MARKER T.S. Eliot műve nyomán készített sorozata, a *The Hollow Men* (Vas István fordításában: Az üresek). Mindezek az alkotásokon végigtekintve 20. századi történelmünk minden tragikumát átélhetjük – ez a 20. század emlékezete maga. Megtapasztalhatjuk általuk, hogy milyen fontos az emlékezet, miként Proustnál is, aki regényében egyszerre csak megáll, és már nem tud többé visszaemlékezni: „ma mémoire est épuisée” – írja. Ez a kiállításunk egyik legfőbb mondandója: ahol az alkotó megáll, ott mi folytassuk az emlékezést. Ez a mi közös feladatunk és felelősségünk. Csak így menekülhet meg az emberiség, csak így élheti túl mindezt. Emlékezzünk Walter Benjamin szellemében.

SHIGEKO KUBOTA
Duchampiana, 1976



Králl Csaba

Tes(z)helyzet

Dave St-Pierre: Egy kis gyöngédséget, a francba is!

• Trafó, Budapest
• 2008. november 24–25.

Volt egy elméletem, ami tavalyig nemigen látszott megdőlni, miszerint a kanadai (vagy belga) kortárs tánc színházi előadásokban (szinte) lehetetlen csalódnai.

Aztán jött DAVE ST-PIERRE meg *A lelkek pornográfija** és borult minden. Addig azt hittem, minden kanadai művész szürkeállományában van egy rejtett áttétel, amivel úgy ragadják meg a világot, a szellemet, a színház dolgait, ahogyan mi sohasem lennénk képesek. Nos, Dave St-Pierre, aki rettenetes fenegyerek hírében állt, alaposan rám cáfolt. A színházi létezés határait feszegető trilógiájának első része ugyanis azzal a naiv rácsodálkozással kezelte a színpadi meztelenséget, ahogy egy csapat óvodás felfedezi a testét a koedukált mellékhelyiségben.

Dave St-Pierre-nél nem volt rejtett áttétel. Persze konvencionális értelemben előadás sem, legfeljebb közepszerű helyzetgyakorlatok sora, amit úgy-ahogy bepakoltak az üres térbe és feltuningoltak némi zenével, fénnel, szöveggel. Hiányzott a szituációs közeg, a dramaturgiai konstruáltság. A jelenetek többnyire tét nélküliek, kiforratlanok, üresek voltak, melyeket a meztelenség amatőr ízű gesztusa és túlszerepeltetése tartott voltaképpen „életben”. Nem állítom, hogy az idei *Kortárs Drámafesztivál*on bemutatott második rész már kinőtt minden gyerekbetegséget, mindenesetre átgondoltabb és szervezesebb munka a korábbiánál, azzal együtt, hogy az jóval messzebb merészkedik provokáció dolgában.

Üres tér a színpad. Pucér férfi ül bodorított szőke női parókában a hátsó fal elé helyezett széksor szélén; heherészik, hellózik, arcába lógó fürtjeit fújkálja, és veszetül integet a terembe érkező nézőknek. A többi szereplő átlagos civil ruhában elvegyül a nézőtéren, bóklászik a sorok között, leül, feláll, nyüzsög, tolakszik, (alig feltűnően, de) „szerepel”, végül egyenként a színpadra szállingózik, és a helyére ül. Először egy fiú és egy lány válik ki a csoportból: jó kétlépésnyire megállnak egy-

DAVE ST-PIERRE
A lelkek pornográfija © fotó: Dave St-Pierre



mással szemben, a lány némán, eleinte gyengéd, kérlelő karmozdulatokkal, majd egyre követelőzőbben, hisztisebben, legvégül egész testében remegve, csapkodva-zihálva próbál érzelmeket kicsikarni a fiúból, de az nem reagál, csak áll mereven, faarccal, bevehetetlenül. Ekkor egy másik pár lép előre: a nő nekifutásból többször ráveti magát a férfira, a nyakába csimpaszkodik, himbálódzik rajta, ölelni, habzsolni szeretné, ám mindannyiszor visszapattan róla; a férfi egyetlen aprócska pillantásra, gesztusra sem méltatja. Végletes érzelmek feszülnek egymásnak a nyitó jelenetekben, de valódi rizikó nélkül. A koreográfus egyszerű színpadi helyzetként kezeli valamennyit, amelyeknek nincs felvezetése, kifejelete, ok-okozati viszonya, pusztán csak megtörténik.

Végletek között szánkázik az előadás is. Vehemensen siklik egyik szélső ponttól a másikig: az infantilizmus és drasztikum, a líra és humor, a magamutogatás és nézőpiszkálás, a taszító ripacséria és törekeny jelenlét között. Minden epizód el van emelve a realitás talajáról, és a végsőig kijátszott. Az előadók nem átélnek a szituációkat, hanem szerepelnek. Színházi-táncos egyéniségükből a civilség vad, exhibicionista energiái csapnak ki. Olykor térdvédőt húznak, ami előre jelzi a meg-megiramló táncos futamok robbanékony, „fizikális” voltát.

Dave St-Pierre számára a színház provokatív játék, ahol végeredményben minden megtörténhet. Ez nem üres szólam vagy fenyegetés a részéről, hanem maga a gyakorlat. Valós „veszélyforrás” a mit sem sejtő közönség számára. Amikor például az előadás (egyik) főszereplője, a körmöcspős, fekete alkalmi ruhás, harapós kedvű közönségidomár(nő) bejelenti, hogy ne legyünk naivak, ne higgyük, hogy biztonságban vagyunk, mert lehet, hogy valaki ezen az estén el fogja veszíteni a szüzességét, a publikum még kuncogva morajlik fel. Bezzeg amikor hét, platina-szőke női parókás extrovertált férfi egy szál péniszben ellepi a nézőteret, behág a sorok közé, végigfekszik az ölemben, és a székkarfékon lépegetve herezacskójuk szele meglengeti a hajszálakat, majd pár centire a nézők arcától huzigálja a nemi szervét, akkor már senki nem veszi tréfának a fenti felszólalást, és ízlése, neveltetése, habitusa szerint reagálja le az esetet. (Tettelegességre végül nem kerül sor, habár egy ilyen provokatív, már-már pornográf jelenetnél ez sem lett volna kizárható.)

„A teljes megszégyenülésről álmodom. Ezzel akarok kísérletezni a színpadon: mintha a színpad egy óriási ablak lenne a világ összes leleskedője számára” – írja Dave St-Pierre. Igen kétséges persze, hogy az általa alkalmazott stratégia, a nézők testközeli inzultálása valóban megszégyenüléshez vezet-e vagy valami egészen máshoz. Az alkotói szándékot ugyanis, amely valahol a pornográfia, a kukkolás vékony jé-

gen táncoló kritikája (?) lenne, nagyon könnyű félreérteni (Imez)ni.

Mindenesetre az előadás kulcsmondatát, ami többször elhangzik szúrós tekintetű dominánk szájából, miszerint „Nincs negyedik fall!”, azaz átjárhatóság van a színpad és a nézőtér között, szó szerint testközlemből, majd hogyanem a saját bőrünkön tapasztaljuk meg. A nő, aki Sabrinaként mutatkozik be az elején, szinte folyamatosan kontaktust tart a közönséggel. Pikírt megjegyzéseiből nemcsak a mi végzálásunkra futja, jut belőle saját kompániájának is: az olyan szövegek, mint „A táncos olcsó munkaerő, mindent megtesz, amit az ember kér, bagóért!”, meg „Végül is kaptunk pénzt az előadásra, de amint látják, nem jelmezre költöttük.”, továbbá „A VIP-vendégek az előadás után megérinthetik a táncosokat!”, és még hosszan folytathatnánk sort, a laza szerkezetű előadás számtalan csapásiránya közül az önironikus szál válogatott gyöngyszemei. Egyébiránt Sabrina saját bevallása szerint már rég leszámolt a gyöngédséggel (mint mondja, a hetvenes évek divatjával), s mindjárt bizonyosságot is tesz róla, mert amikor megérkezik „hódolója” habos tortával a kézben, köszönetnyilvánítás helyett lehúzza a bugyiját és beleül a süteménybe, majd minuciózus részletességgel szétkeni a combjai közt.

A szőke parókás (hát hogy is mondjam) hímnős csapat nyílt színi átváltozása az egyik legdöbbenetesebb epizód. Mindannyian mint valami együgyű Teletubbies-figurák, sivító fejhargon, pipiskedve köszöntgetik egymást összevissza futkározva a színpadon, majd sorba állnak a nézőtérrel szemben, és egyenként magukra veszik a ruhadarabjaikat. Mialatt felöltöznek, átlényegülnek. Nem gügyörésznek, sipítanak többé, parókájuk is lekerül, marcona férfiak állnak szemközt, akik jobb kézzel, erőből, (nem számoltam, de) legalább hússzor irtózatossá nagy pofont kevernek le önmaguknak. Közben szemük sem rebben, csak arcuk vörösödik ki mint a pipacs. Szinte nekünk is fáj. Infantilizmus és brutalitás – íme a harmadik évezred küszöbének kulcsfogalmi rövid és találó képekbe tömörítve.

Mielőtt a zárórész felettébb emelkedett, lírai képsorai előkigyóznának voltaképp a semmiből, Sabrina még egyszer és utoljára megleckéztet bennünket. Csináljunk így, mutat a karjaival olyan hullámmozgást, amit a drukkerek szoktak a stadionokban. Lehet, hogy azért, mert mi most épp nem érezzük magunkat drukkereknek, vagy egyszerűen csak unjuk már a dresszúrát, de nem engedelmesskedünk. Ha nem, hát nem – gondolja ő, majd hamarvást a társulat minden tagja felszerelkezik két-két darab kupak nélküli, másfél literes ásványvizes palackkal, és fenyegetően megáll a színpad szélén, farkasszemet nézve a közönséggel. A mellettem ülő ifjú hölgy, ki az imént még nagyokat kacarászott a péniszhúzogatóson, most rosszat sejtve maga elé húz-



DAVE ST-PIERRE
A lelkek pornográfiája © fotók: Dave St-Pierre



za a kabátját. „Tele a gatya?” – kérdezi Sabrina, majd hozzáfűzi: „Beszari alakok!”. És ekkor valami kiszámíthatatlanul furcsa dolog történik. Nemhogy nem locsolnak le bennünket, de a társulat szétszóródva megindul hátrafelé, miközben ólomlassúsággal felemeli a palackokat, majd a feje mellett két oldalt kicsorgatja a vizet (magára és) a padlóra. Először csak egy hajszálvékony vízszög loccsan a földön, aztán hangos robajjal ömleni kezd az összes palackból. Hamarosan csillogó vízréteg borítja a színpadot. A szereplők ernyedten kiejtik kezükből az üvegeket, és lassított felvételtként hátragurulnak a színtér mélyébe. Sokáig csend honol. A mozdulatlanul fekvő testek közül először Sabrina éled, lassan levetkőzik, kupacba rakja a ruháit, majd a síkos padlón fektében csúszkálni kezd. A többiek követik példáját. Kisvártatva már tizenöt pucérrózsaszín test siklik, csusszan, hempereg, „korcsolyázik” különféle testhelyzetekben, az elveszett éden édes illúzióját keltve. Végül megnyugszanak és kifli alakban kettessel egymásra görbülnek.

Csak Sabrina marad egyedül, ami érthető, hiszen korábban részletesen kifejtette, mennyire gyűlöli a kettessel.

* Dave St-Pierre: A lelkek pornográfiája, Trafó, Budapest, 2007. november 26

<p>Kis Varsó <i>„It Just Wasn't Trendy Enough”</i> <ul style="list-style-type: none">HATTYÚHÁZ GALÉRIA www.kozelites.net Pécs, Király u. 15. november 26 – 2009. január 10.</p>	<p>Feszítsd ki! <ul style="list-style-type: none">VILTIN GALÉRIA www.viltin.hu Budapest V., Széchenyi u. 3. december 10 – 2009. január 17.</p>	<p>Thomas Ruff <i>Retrospektív</i> <ul style="list-style-type: none">MÜCSARNOK www.mucsnok.hu Budapest XIV., Hősök tere december 12 – 2009. február 15.</p>	<p>Yael Bartana <i>t.b.a.</i> <ul style="list-style-type: none">ENGHOLM ENGELHORN GALERIE www.engholmengelhorn.com BÉCS 2008. november 14 – december 20.</p>	<p>Balthasar Burkhard & Naoya Hatakeyama <i>Two Mountains</i> <ul style="list-style-type: none">MUSEUM DER MODERNE SALZBURG MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG november 8 – 2009. február 8.</p>	<p>beautiful people (and the hidden wounds) <ul style="list-style-type: none">STAROMĚSTSKÁ RADNICE (OLD TOWN HALL) www.ghmp.czPrága november 13 – 2009. január 18.</p>
<p>Pálfalusi Attila <i>Körbe zárt szerelem</i> <ul style="list-style-type: none">MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. december 4 – 2009. január 10.</p>	<p>Varga Nándor Lajos <i>Vonalművészet</i> <ul style="list-style-type: none">BARCSAY-TEREM, AULA www.mke.hu Budapest VI., Andrássy u. 69-71. december 9 – 2009. január 20.</p>	<p>Vaszko Erzsébet (1902–1986) <ul style="list-style-type: none">VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY www.deakgyujtemeny.hu Székesfehérvár, Oskola u. 10. november 29 – 2009. február 15.</p>	<p>Zilvinas Kempinas <ul style="list-style-type: none">KUNSTHALLE www.kunsthallegraz.at BÉCS október 31 – 2009. január 5.</p>	<p>Mehransichtigkeiten – Derain, Kupka, Magritte, Klee... <ul style="list-style-type: none">MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at BÉCS június 6 – 2009. február 11.</p>	<p>MOVE ON <ul style="list-style-type: none">FUTURA www.futuraproject.cz PRÁGA december 17 – 2009. február 8.</p>
<p>Lengyel András <i>Művészet a Bankban</i> <ul style="list-style-type: none">RAIFFEISEN GALÉRIA www.raiffeisen.hu Budapest V., Akadémia u. 6. október 20 – 2009. január 11.</p>	<p>Nádor Tibor <i>Oda-vissza</i> <ul style="list-style-type: none">HAMILTON AULICH ART GALÉRIA www.aulichart.hu Budapest V., Aulich u. 5. december 15 – 2009. január 23.</p>	<p>Tájérenszánsz <ul style="list-style-type: none">MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK ZRT. BANKFIÓKJA ÉS GALÉRIÁJA Budapest XII., Istenhegyi út 40/A. november 18 – 2009. február 20.</p>	<p>Life? Biomorphic Forms in Sculpture <ul style="list-style-type: none">KUNSTHAUS GRAZ www.kunsthausgraz.at GRAZ szeptember 27 – 2009. január 11.</p>	<p>SÜNDE / Süße Laster – Lässliche Moral in der bildenden Kunst <ul style="list-style-type: none">RESIDENZGALERIE SALZBURG www.residenzgalerie.at SALZBURG július 11 – 2009. február 11.</p>	<p>Dánia</p> <p>Pia Arke <i>Images of Memory</i> <ul style="list-style-type: none">BRANDTS EXHIBITION COMPLEX http://uk.brandts.dk ODENSE december 5 – 2009. január 18.</p>
<p>Craft & Design – Irányok, utak a kortárs magyar iparművészetben <ul style="list-style-type: none">IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM www.imm.hu Budapest IX., Üllői út 33-37. november 17 – 2009. január 11.</p>	<p>Mladen Stiliновиć <i>Fehér hiány / White Absence</i> <ul style="list-style-type: none">TRAFÓ GALÉRIA www.trafo.hu Budapest IX., Liliom u. 41. december 10 – 2009. január 25.</p>	<p>Maurer Dóra <i>Szükített életmű</i> <ul style="list-style-type: none">LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. december 4 – 2009. február 22.</p>	<p>Nobuyoshi Araki <i>Silent Wishes</i> <ul style="list-style-type: none">MUSEUM DER MODERNE SALZBURG RUPERTINUM www.museumdermoderne.at SALZBURG október 4 – 2009. január 11.</p>	<p>Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art <ul style="list-style-type: none">KUNSTHALLE www.kunsthallegraz.at BÉCS október 3 – 2009. február 15.</p>	<p>MANGA! JAPANESE IMAGES <ul style="list-style-type: none">LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK október 8 – 2009. február 8.</p>
<p>Naomi Devil <i>A világ a hálóban</i> <ul style="list-style-type: none">ARTITUDE GALÉRIA www.artitude.hu Budapest VI., Andrássy út 32. december 4 – 2009. január 11.</p>	<p>Vincze Ottó <i>Stallumok II.</i> <ul style="list-style-type: none">GÖRÖG TEMPLOM KIÁLLÍTÓTEREM www.muzeum.vac.hu Vác, Március 15. tér 19. december 12 – 2009. január 25.</p>	<p>Vajda Lajos (1908–1941) <ul style="list-style-type: none">MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE www.mng.hu Budapest I., Budavári Palota december 13 – 2009. február 22.</p>	<p>Anne Schneider <i>Without the Body</i> <ul style="list-style-type: none">LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ október 24 – 2009. január 11.</p>	<p>RECOLLECTING Looted Art and Restitution <ul style="list-style-type: none">MAK www.mak.at BÉCS december 3 – 2009. február 15.</p>	<p>Jacob Aue Sobol <i>Tokyo</i> <ul style="list-style-type: none">BRANDTS EXHIBITION COMPLEX http://uk.brandts.dk ODENSE december 5 – 2009. február 22.</p>
<p>Ligeti Erika (1934–2004) <ul style="list-style-type: none">BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM www.budapestgaleria.hu Budapest V., Szabad sajtó út 5. október 10 – 2009. január 11.</p>	<p>Matzon Ákos <i>Fraktál</i> <ul style="list-style-type: none">MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK ZRT. BANKFIÓKJA ÉS GALÉRIÁJA Budapest II., Törökveszi út 30/B. október 16 – 2009. január 30.</p>	<p>„Egy raktár rejtett kincsei” – Szőnyi István monumentális munkáihoz készült vázlatai <ul style="list-style-type: none">SZŐNYI ISTVÁN EMLÉKMŰZEUM Zebegény, Bartóky út 7. november 6 – 2009. február 28.</p>	<p>AM SPRUNG / TAKEOFF – Young Art / Scene Austria <ul style="list-style-type: none">OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH LINZ www.ok-centrum.at november 14 – 2009. január 18.</p>	<p>EGYPTED <ul style="list-style-type: none">KUNSTHALLE EXNERGASSE http://kunsthalle.wuk.at BÉCS 2009. január 31 – március 1.</p>	<p>ENTER ACTION – Digital Art Now <ul style="list-style-type: none">AROS AARHUS KUNSTMUSEUM www.aros.dk ÅRHUS 2009. február 7 – április 26.</p>
<p>Nádler István <i>2001–2008</i> <ul style="list-style-type: none">NAPÓLEON-HÁZ (VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM) www.artmuz.hu Győr, Király u. 4. október 25 – 2009. január 11.</p>	<p>André Kertész <i>The Polaroids</i> <ul style="list-style-type: none">VINTAGE GALÉRIA www.vintage.hu Budapest V., Magyar u. 26. december 2 – 2009. január 31.</p>	<p>Ilona Keserü Ilona <i>Képerdő – művek 1982–2008</i> <ul style="list-style-type: none">MODEM www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. november 22 – 2009. január 1.</p>	<p>Anne Schneider <i>Without the Body</i> <ul style="list-style-type: none">LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ október 24 – 2009. január 11.</p>	<p>Ree Morton (1936–1977) <i>The Deities Must be Made to Laugh. Werke 1971–1977</i> <ul style="list-style-type: none">GENERALI FOUNDATION http://foundation.generalifoundation.at december 12 – 2009. március 11.</p>	<p>Qiu Anxiong <i>UTOPIA</i> <ul style="list-style-type: none">ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHØJ 2009. február 6 – november</p>
<p>Bemutató kiállítás <ul style="list-style-type: none">MOLNÁR ANI GALÉRIA www.molnaranigaleria.hu Budapest VIII., Bródy S. u. 22. november 13 – 2009. január 12.</p>	<p>Caro Jost <i>Utcanyomatok / Streetprints</i> <ul style="list-style-type: none">MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA www.vasscollection.hu Veszprém, Vár u. 3-7. október 11 – 2009. január 31.</p>	<p>Vojnich Erzsébet <ul style="list-style-type: none">NEMZETI SZÍNHÁZ / ELŐCSARNOK Budapest IX., Bajor Gizi park 1. november 20 – 2009. március 8.</p>	<p>Sharon Lockhart <i>LUNCH BREAK</i> <ul style="list-style-type: none">SECESSION www.secession.at BÉCS november 21 – 2009. január 18.</p>	<p>A Question of Evidence <ul style="list-style-type: none">THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY www.tba21.org BÉCS november 20 – 2009. április 5.</p>	<p>Finnország</p> <p>Drawn in the Clouds <ul style="list-style-type: none">KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2008. január 11 – 2009. február 1.</p>
<p>Szotyory László <i>Reggeli a szabadban (szitanyomatok Manet után)</i> <ul style="list-style-type: none">ÚJ SZÍNHÁZ – VOLKSBANK GALÉRIA www.ujszinhaz.hu Budapest VI., Paulay E. u. 35. december 12 – 2009. január 12.</p>	<p>AZ IDŐ LEGÚJABB CÁFOLATA. Kortárs magyar művészet az IROKÉZ Gyűjteményből 1988–2008 <ul style="list-style-type: none">MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE www.mng.hu Budapest I., Budavári Palota október 30 – 2009. február 1.</p>	<p>100 éve született Kerényi Jenő <ul style="list-style-type: none">KMETTY MŰZEUM – KERÉNYI GYŰJTEMÉNY Szentendre, Fő tér 21. november 20 – 2009. március 8.</p>	<p>Jan Fabre <ul style="list-style-type: none">KUNSTHAUS BREGENZ www.kunsthaus-bregenz.at BREGENZ szeptember 27 – 2009. január 25.</p>	<p>Gerhard Richter <i>Retrospective</i> <ul style="list-style-type: none">ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2009. január 30 – május 3.</p>	<p>Image and After <ul style="list-style-type: none">KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2008. január 11 – 2009. március 1.</p>
<p>Pauer Gyula <ul style="list-style-type: none">FORRÁS GALÉRIA www.forrasgaleria.hu Budapest VI., Teréz krt. 9. december 11 – 2009. január 15.</p>	<p>Kelemen Károly <i>Bucsó a modernizmustól</i> <ul style="list-style-type: none">MEMOART GALÉRIA www.memoart.hu Budapest V., Balassi B. u. 55. december 4 – 2009. február 4.</p>	<p>Fülöp Gábor, Majoros Áron, Rajcsók Attila <i>Friss hajtások</i> <ul style="list-style-type: none">PARK GALÉRIA (MOM PARK) Budapest XII., Alkotás u. 53. www.mompark.hu www.molnaranigaleria.hu december 9 – 2009. március 15.</p>	<p>Lois and Franziska Weinberger <ul style="list-style-type: none">LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ október 24 – 2009. január 25.</p>	<p>Belgium</p> <p>DE ORDE DER DINGEN <ul style="list-style-type: none">MUHKA www.muha.be ANTWERPEN szeptember 12 – 2009. január 4.</p>	<p>Franciaország</p> <p>Kendell Geers Lori Hersberger <ul style="list-style-type: none">MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON www.moca-lyon.org LYON szeptember 19 – 2009. január 4.</p>
<p>Virtuális város '08 <ul style="list-style-type: none">KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET www.ica-d.hu Dunaújváros, Vasmű út 12. december 12 – 2009. január 16.</p>	<p>Gigi Scaria (India) <i>Síte Under Construction / Építés alatt – háromcsatornás videóinstalláció és videók</i> <ul style="list-style-type: none">VIDEOSPACE BUDAPEST http://videospace.c3.hu/ Budapest IX., Ráday u. 56. november 20 – 2009. február 6.</p>	<p>A Másik – Évezredes hiedelmek, végzetes téveszmék, kulturális sokszínűség <ul style="list-style-type: none">NÉPRAJZI MŰZEUM www.neprajz.hu Budapest V., Kossuth L. Tér 12. szeptember 27 – 2009. április 6.</p>	<p>Muntean / Rosenblum <i>Between what was and what might be</i> <ul style="list-style-type: none">SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART www.sammlung-essl.at KLOSTERNEUBURG / BÉCS szeptember 12 – 2009. február 1.</p>	<p>Jean-Marc Bustamante <ul style="list-style-type: none">LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS www.mac-s.be SITE DU GRAND-HORNU november 9 – 2009. február 15.</p>	<p>Raoul Dufy <i>Le Plaisir</i> <ul style="list-style-type: none">MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.gef.cz PÁRIZS október 16 – 2009. január 11.</p>
<p>Birkás Ákos <i>Jelentések</i> <ul style="list-style-type: none">KNOLL GALÉRIA www.knollgalerie.at Budapest VI., Liszt F. tér 10. november 20 – 2009. január 17.</p>	<p>Kotormán Norbert <i>„Has(s) vakond”</i> <ul style="list-style-type: none">DOVIN GALÉRIA www.dovingaleria.hu Budapest V., Galamb u. 6. november 29 – 2009. február 7.</p>	<p>KÜLFÖLD / EURÓPA</p> <p>Ausztria</p> <p>KONSTRUIERTE WIRKLICHKEITEN / CONSTRUCTED REALITIES – Month of Photography <ul style="list-style-type: none">FOTOGALERIE WIEN www.fotogalerie-wien.at BÉCS 2008. november 11 – december 12.</p>	<p>Paul Klee <i>Melody/Rhythm/Dance</i> <ul style="list-style-type: none">MUSEUM DER MODERNE SALZBURG MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG október 25 – 2009. február 1.</p>	<p>Csehország</p> <p>SPIKNUTÍ <ul style="list-style-type: none">EMIL FILLA GALLERY www.gef.cz USTI NAD LABEM 2008. november 5 – december 12.</p>	<p>Carte blanche à Jeremy Deller <ul style="list-style-type: none">PAKAIS DE TOKYO www.palaisdetokyo.com PÁRIZS szeptember 26 – 2009. január 18.</p>
<p>Farkas Antal Jama <i>Hűség a Képhez, Hűség az Árthoz!</i> <ul style="list-style-type: none">PONTON GALÉRIA www.mome.hu Budapest I., Batthyány u. 65. november 27 – 2009. január 17.</p>	<p>Lenkey Zoltán (1936–1983) <ul style="list-style-type: none">MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. december 11 – 2009. február 7.</p>				
<p>Erdélyi Gábor <ul style="list-style-type: none">GALERIA WHITE www.galeriawhite.hu Budapest V., Falk m. u. 7. december 5 – 2009. január 17.</p>					

Mexico: Expected/ Unexpected (Isabel and Agustin Coppel Collection) Tatiana Trouvé, sans titre 2008
 ● MAISON ROUGE
 www.lamaisonrouge.org
 PÁRIZS
 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
 október 10 – 2009. január 25.

McDermott and McGough An experience of amusing chemistry
 ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
 www.mep-fr.org
 PÁRIZS
 november 5 – 2009. január 25.

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

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

THE AWAKENING OF THE BIRDS – Homage to Olivier Messiaen
 ● COLLECTION LAMBERT
 www.collectionlambert.com
 AVIGNON
 december 14 – 2009. március 1.

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

Robert Frank Cold Eye – Paris / The Americans Sophie Ristelhueber
 ● JEU DE PAUME - SITE CONCORDE
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2009. január 20 – március 22.

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

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

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

Speaking Out Loud
 ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
 www.montevideo.nl
 AMSZTERDAM
 november 15 – 2009. január 24.

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

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

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

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

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

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

Water in Photography
 ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
 www.huisarseille.nl
 AMSZTERDAM
 november 29 – 2009. március 1.

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

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

Silver Camera – What was the best news photo of 2008?
 ● FOTOMUSEUM DEN HAAG
 www.fotomuseumdenhaag.com
 HÁGA
 2009. január 18 – március 15.

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

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

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

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

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

Richard Avedon Photographs 1946 – 2004
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2009. február 13 – május 13.

Izrael The Aesthetics of Violence
 ● HAIFA MUESEUM OF ART
 www.hma.org.il
 HAIFA
 2009. január – május.

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

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

Marek Piasecki Fragile
 ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
 www.zacheta.art.pl
 VARSÓ
 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
 november 14 – 2009. január 13.

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

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

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

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

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

Andy Warhol Other voices, other rooms
 ● HAYWARD GALLERY
 www.hayward.org.uk
 LONDON
 október 7 – 2009. január 18.

Rafael Lozano-Hemmer Frequency and Volume
 ● BARBICAN CENTRE
 www.barbican.org.uk
 LONDON
 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
 október 15 – 2009. január 18.

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

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

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

Dispersion
 ● ICA
 www.ica.org.uk
 LONDON
 december 12 – 2009. február 1.

Ideas taking space
 ● TATE LIVERPOOL
 www.tate.org.uk
 LIVERPOOL
 december 18 – 2009. február 1.

Miroslaw Balka Nothere
 ● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
 www.whitecube.com
 LONDON
 december 9 – 2009. február 7.

Daan van Golden Andro Wekua
 ● CAMDEN ARTS CENTRE
 www.camdenartscentre.org
 LONDON
 december 5 – 2009. február 8.

Taylor Wessing Photographic Portrait Prize 2008
 ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY
 www.npg.org.uk
 LONDON
 november 6 – 2009. február 15.

Rosson Crow Texas Crude
 ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)
 www.whitecube.com
 LONDON
 2009. január 16 – február 21.

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

David Creedon Ghosts of the Faithful Departed
 ● PHOTOFUSION
 www.photofusion.org
 LONDON
 2009. január 23 – március 6.

Yoko Ono Between the sky and my head
 ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
 www.balticmill.com
 GATESHEAD
 december 14 – 2009. március 15.

Byzantium 330 – 1453
 ● ROYAL ACADEMY OF ARTS
 www.royalacademy.org.uk
 LONDON
 október 25 – 2009. március 22.

Regina José Galindo The Body of Others
 ● MODERN ART OXFORD
 www.modernartoxford.org.uk
 OXFORD
 2009. január 31 – március 29.

UBS Openings: Paintings from the 1980s
 ● TATE MODERN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 november 12 – 2009. április 13.

Andrea Palladio His Life and Legacy
 ● ROYAL ACADEMY OF ARTS
 www.royalacademy.org.uk
 LONDON
 2009. január 31 – április 13.



Gyenis Tibor 7490

**Egyéb szakmai, tudományos,
műszaki tevékenység**
2008. november 8 – 2009. január 31.

modem:

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ
4026 Debrecen; Baltazár Dezső tér 1. • (52) 525-018
www.modemart.hu • modem@modemart.hu