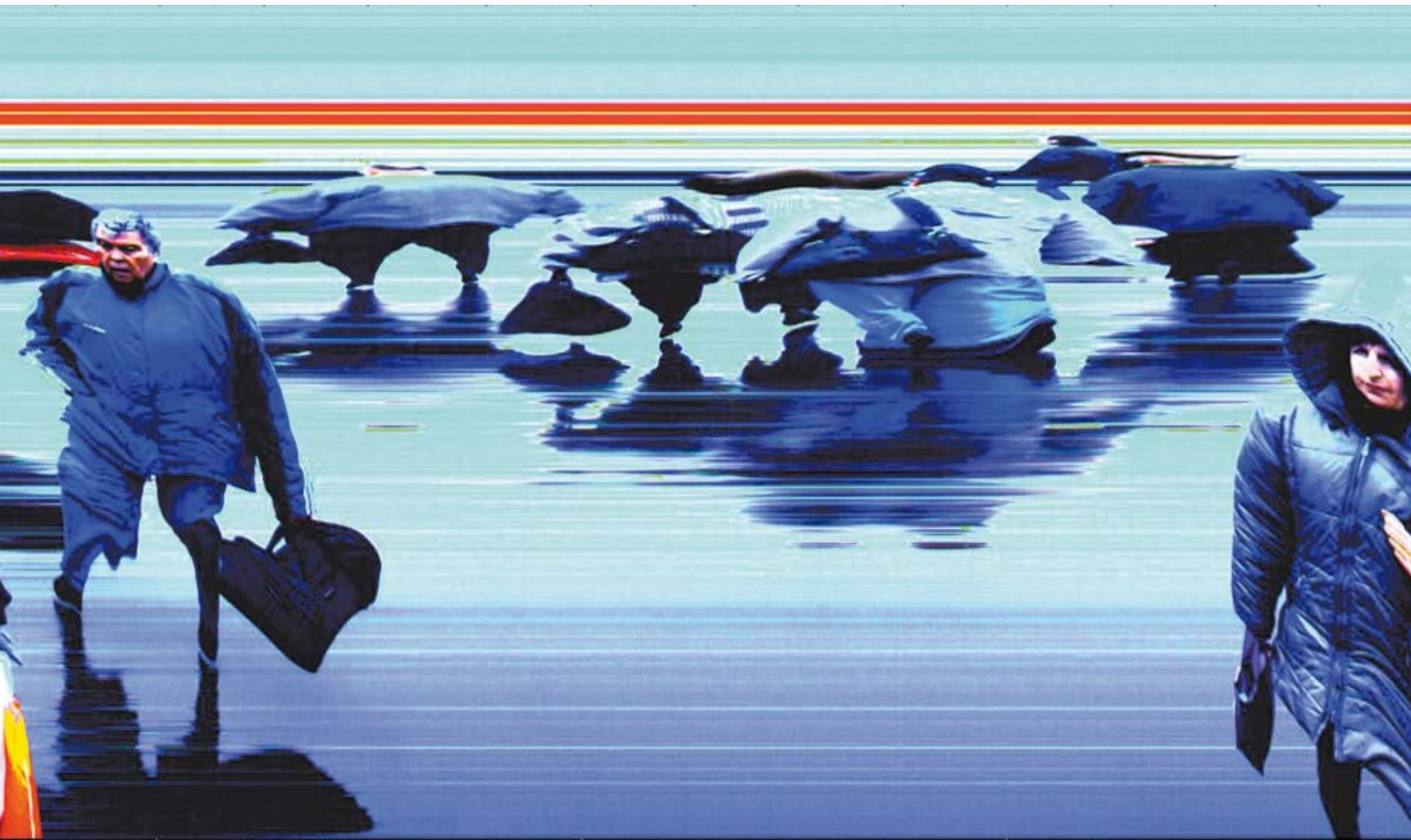


Balkon

2009_2

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



28.0

28.5

29.0

29.5

30.0

30.5

ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Terebessy Tóbiás
Hangnyalábok, fényhullámok
● MAKETT LABOR
Budapest IX., Pipa u. 4.
2009. 01. 17. – 02. 13.

Isabella Hollauf
Szabadidős terek / Spaces for Recreation
Móder Rezső
Tudósoknak tudományosan
● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2009. 01. 30. – 02. 27.

Vető János
Fotográfák / Photographs 1975-1986
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2009. 02. 03. – 02. 27.

Gaál József
Brighella
● GÓDOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2009. 02. 04. – 02. 28.

Dusa Gábor
● BETHLEN GALÉRIA
Budapest VII., Bethlen G. tér 3.
2009. 02. 06. – 02. 28.

Claudia Lauro, Turcsány Viillő
NEM-nem / Installáció és performansz-sorozat
● MUCIUS GALLERY
www.euart.hu
Budapest VI., Ó u. 35.
2009. 02. 12. – 02. 28.

Verebics Ágnes
Őnkioldó – Trigger Expander
● LUX GALÉRIA – WORKS ON PAPER
www.worksonpaper.hu
Budapest IX., Ráday u. 18.
2009. 02. 12. – 02. 28.

„ANNO 1968”
● SZENTENDREI RÉGI MŰVÉSZTELEPI GALÉRIA
www.lenaroselligallery.com
Szentendre, Bogdányi u. 21.
2009. 02. 14. – 02. 28.

Lénárd Anna
ENTER TO EXIT
● K. A. S. GALÉRIA
www.kasgaleria.eu
Budapest V., Váci u. 36.
2009. 02. 17. – 03. 03.

Katharina Roters, Szolnoki József
Korrekt komfort
● HATTYUHAZ GALÉRIA
www.kozelites.net
Pécs, Király u. 15.
2009. 02. 03. – 03. 03.

Ember Sári
Nárcisz
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2009. 02. 12. – 03. 06.

Magyarosi Éva
● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.t-online.hu
Budapest VI., Jókai tér 1.
2009. 02. 05. – 03. 07.

Első Magyar Látványtár
„Lecke pszichológusoknak”
● PINTÉR SONJA GALÉRIA
www.pinterantik.hu
Budapest V., Falk M. u. 10.
2009. 02. 12. – 03. 07.

Sam Havadtoy
Hommage à André Kertész
● ERDÉSZ & MAKLÁRY FINE ARTS
www.erdeszmaklary.hu
Budapest V., Falk M. u. 10.
2009. 02. 12. – 03. 07.

Seres László
Korai művek II. (rajzok, akvarellek)
● MISSIONART GALÉRIA
www.missionart.hu
Budapest V. Falk M. u. 30.
2009. 02. 12. – 03. 07.

Konkoly Gyula
● ST.ART GALÉRIA
www.startgaleria.hu
Budapest V., Vármegye u. 7.
2009. 01. 19. – 03. 12.

Sváby Lajos
Helyzetek-Ábrázolások
● HAMILTON AULICH ART GALÉRIA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
2009. 02. 04. – 03. 12.

Sara Harkonnen & Catherine Bürki
A hidról lezuhant a Duna / The Danube fell down from the bridge
● LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
2009. 02. 12. – 03. 12.

Lugossy Mária
Napló – installáció, szobrok, digitális nyomatok
● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marcsi.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2009. 02. 17. – 03. 12.

Kecskés Péter
Elgabal / Narkissos
● VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX., Ráday u. 56.
2009. 02. 13. – 03. 13.

Jana Bernartová
HIBÁK
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyardmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2009. 02. 18. – 03. 13.

König Frigyes
Mixtura Picturalis II.
● OCTOGONART GALÉRIA
www.octogon.hu
Budapest I., Várfook u. 7-9.
2009. 02. 20. – 03. 13.

Korodi Luca
Őrök Vadászmezők
● VIRÁG JUDIT KORTÁRS GALÉRIA
www.viragjuditgaleria.hu
Budapest V., Falk M. u. 30.
2009. 02. 12. – 03. 14.

Györfly László
A hét főbűn
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfook u. 14
2009. 02. 12. – 03. 14.

Szirtes János
Január, Február, itt a nyár! Jobb lenne, ha elvontabb lenne
● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfook u. 11
2009. 02. 12. – 03. 14.

Nádas Alexandra, Nagy Gábor
● FORRÁS GALÉRIA
www.forrasgaleria.hu
Budapest VI., Teréz krt. 9.
2009. 02. 26. – 03. 14.

Fülöp Gábor, Majoros Áron, Rajcsók Áttila
Friss hajtások
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.mompark.hu
www.molnarannigaleria.hu
2008. 12. 09. – 2009. 03. 15.

Schmal Károly
Plakátok, képek, plasztikák
● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2009. 01. 27. – 03. 15.

Benedek Barna
New wave
● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2009. 02. 12. – 03. 15.

ami személyes és ami... 2
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2009. 02. 17. – 03. 15.

Rényi Katalin
„Az idők kezdetén” – hommage à Rényi Tamás
● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2009. 02. 19. – 03. 15.

Pál Csaba
● ERLIN KLUB GALÉRIA
www.erlin.hu
Budapest IX., Ráday u. 49.
2009. 02. 11. – 03. 17.

I-mages / Szín-kép / Válogatás Offenbacher Ferenc gyűjteményéből
● FRANCIA INTÉZET
www.inst-france.hu
Budapest I., Fő u. 17.
2009. 02. 23. – 03. 20.

Barta Zsolt Péter
X Kód / Code X
● NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2009. 02. 24. – 03. 20.

Paul Horn – Harald Hund
Darkness
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2009. 01. 22. – 03. 21.

Black & White
● G13 GALÉRIA
Budapest VII., Király u. 13.
2009. 01. 29. – 03. 21.

Soós Nóra, Győri Márton
● FRISS GALÉRIA
www.frissgaleria.hu
Budapest V., Képiró u. 8.
2009. 02. 05. – 03. 21.

tandem – kortárs művészek kapcsolatban
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2009. 02. 20. – 03. 21.

Szalay Lajos
● KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrassy út 112.
2009. 01. 15. – 03. 22.

AZ ÖLTÉS MŰVÉSZETE – Nemzetközi kortárs hímezés és az „Ahogy a varrócérna kerül a gombot” – technikák és eszközök a kortárs magyar művészetben
● IPARMŰVÉSZETI MŰZEUUM
www.imm.hu
Budapest IX., Űllői út 33-37.
2009. 01. 30. – 03. 22.

Győri Zsolt
Gép a képpen
● ARTITUDE GALÉRIA
www.artitude.hu
Budapest VI., Andrassy út 32.
2009. 02. 12. – 03. 22.

Lelkes A. Gergely
● GÖRÖG TEMPLOM KIÁLLÍTÓTEREM
www.muzeum.vac.hu
Vác, Március 15. tér 19.
2009. 02. 07. – 03. 22.

Szigethy Anna
NEM-HELly / NO-PLACE
● APROPODIUM GALÉRIA
www.apropodium.hu
Budapest IX., Ráday u. 9.
2009. 02. 18. – 03. 27.

Garami Richárd, Zádor Tamás
Két férfi méregeti egymást
● VÁROSI KÉPTÁR – PELIKÁN GALÉRIA
Székesfehérvár, Kossuth u. 15.
2009. 02. 20. – 03. 27.

Vákuumzaj / Vacuumnoise
● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2009. 02. 06. – 03. 29.

Osztrák-magyar válogatott Szép Péter kortárs kollektívájából
● CSŐK ISTVÁN KÉPTÁR
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
2009. 02. 07. – 03. 29.

Kís Varsó
Két darab
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUUM - TEMPLOMTÉR
www.btmkf.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2009. 02. 19. – 03. 29.

Slaven Tolj
retrospektív cím nélkül / untitled retrospeptive
● ERNST MŰZEUUM
www.ernstmuzeum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2009. 02. 20. – 03. 29.

Nagy Gábor György – Catherine Bürki
Vonalas, kockás jegyzetek
● B55 KORTÁRS GALÉRIA
www.b55galeria.hu
Budapest V., Balassi B. u. 25.
2009. 02. 05. – 03. 30.

Alexine Chanel (F) Szabó Benke Róbert (H)
● 28 GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2009. 02. 18. – 03. 30.

Baksai József
● STUDIO 1900 GALÉRIA
Budapest XIII., balzac u. 30.
2009. 03. 01. – 03. 30.

Szabados Árpád
● KLEBELSBERG KULTÚRKÚRIA
Budapest II., Templom u. 2-10.
Budapest
2009. 03. 10. – 03. 31.

100 éves a Nyugat
● PETŐFI IRODALMI MŰZEUUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2008. 03. 31 - 2009. 03. 31.

Baglyas Erika
EMBER TERVEZ
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUUM
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
2009. 02. 21. – 04. 05.

Sugár János
Tűz a múzeumban
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrassy út. 32.
2009. 02. 19. – 04. 10.

Sarkvidéki hisztéria – Kortárs Finn Művészet / Artic Hysteria – New Art from Finland
● LUDWIG MŰZEUUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2009. 02. 06. – 04. 12.

Várostájak
● MOLNÁR ANI GALÉRIA
www.molnarinigaleria.hu
Budapest VIII., Bródy S. u. 22.
2009. 02. 19. – 04. 15.

„Emlék-mű”
● PÉCSI TUDOMÁNY EGYETEM MŰVÉSZETI KAR
Pécs, Damjanich u. 30.
2009. 03. 17-től

Tendenciák 2009
● BALATONI MŰZEUUM
Keszthely, Múzeum u. 2.
2009. 02. 28. – 04. 25.

Egy kis Amerika / A bot of America OSAS – műhely / atelier OSAS
● VASARELY MŰZEUUM
www.vasarely.tvn.hu
www.osas.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2009. 02. 11. – 04. 26.

„Suttogsz”
● LENGYEL INTÉZET – KIÁLLÍTÓTEREM
www.polinst.hu
Budapest VI., Nagymező u. 15.
2009. 03. 26. – 04. 30.

Lucien Hervé
Dialógus – reneszánsz épületfotók
● SZENTENDREI KÉPTÁR
www.pmmi.hu
Szentendre, Fő tér 2-5.
2009. 02. 26. – 08. 30.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Land of Human Rights: Being Responsible for Resources
● < ROTOR >
http://rotor.mur.at
www.landofhumanrights.eu
GRAZ
2009. 01. 30. – 03. 28.

Erwin Puls
Phantoms of Desire
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2009. 01. 28. – 03. 29.

Portrait
● FOTOGALERIE WIEN
www.fotogalerie-wien.at
BÉCS
2009. 03. 02. – 04. 01.

A Question of Evidence
● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2008. 11. 20. – 2009. 04. 05.

Stefan Löffelhardt
Tal Grund – The Valley Floor
● GALERIE IM TAXISPALAIS
www.galerieimtaxispalais.at
INNSBRUCK
2009. 02. 20. – 04. 12.

Markus Schinwald
Vanishing Lessons
● KUNSTHAUS BREGENZ
www.kunsthau-bregenz.at
BREGENZ
2009. 02. 14. – 04. 13.

Katrin Plavčak
Human or Other
Klaus Mose ttig Pradolux
Hannes Zebedin
Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten
● SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2009. 02. 20. – 04. 13.

Anish Kapoor
Shooting into the Corner
● MAK
www.mak.at
BÉCS
2009. 01. 21. – 04. 19.

Helyreigazítás:

A 2009 / 1 számunk 19. oldalán Pauer Gyula kiállításának pontos helyszíne és dátuma: Forrás Galéria, Budapest 2008. december 12 – 2009. január 15.

A 27. oldalon Batykó Róbert három festményének helyes adatai: Batykó Róbert peu02, 2006, olaj, vászon, fa, 20×30 cm; MIK (plate1), 2008, olaj, akril, vászon, 120×160 cm; Yola (rocket2), 2008, olaj, akril, vászon, 182×126 cm

Az érintettektől és az olvasók-tól szíves elnézést kérünk. (A szerk.)

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kiadja és terjeszti a

Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:

Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

Levélcím:

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

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:

590,-Ft

Árusítási ár:

880,-Ft

Összevont szám ára:

1080,-Ft

2

Lépésről lépésre a „moszkvai Pompidou”-t...
Leonyid Bazsanovval, a moszkvai Nemzeti
Kortárs Művészeti Központ (NCCA)
alapító-igazgatójával beszélget Pilinger Erzsébet



6

Nagy Barbara

Folyamatgeometria ▣ Maurer Dóra munkáihoz
Szűkített életmű. Maurer Dóra kiállítása

9

Hermann Veronika

A szavak és a dolgok
Szegedy-Maszák Zoltán: Magányos és társas művek



12

Tatai Erzsébet

Philia
Koronczi Endre: Tükör



15

Csatlós Judit

Köztérkép
Utca 2008



20

Pelesék Dóra

India ma ▣ Gigi Scaria: Site Under Construction
Építés alatt – háromcsatornás videóinstalláció és videók



22

Nagy Edina

Volt egyszer egy Amerika...
Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst



26

Szabó-Székely Ármin

Vendégkép
Raymond Chandler: Elkéstél, Terry!
Zsótér Sándor rendezése Egerben



28

Repülő szőnyeg
Marion Baruch-sal beszélget Cserba Júlia



31

Zanin Éva

Csizma az (író)asztalon
Divat kritika / divat elmélet

27.5

28.5

29.0

37

Török Adrien

Felhőket, márpedig, építeni lehet
Candide Breitz / Inner + Outer Space

40

Frazon Zsófia

Mennyi időre tervezel?
Die Planung / A Terv, Berlin, Budapest, 2011, 2036, 2048

42

Králl Csaba

Millió, millió rózsaszál
Frenák Pál Társulat: InTimE

Lépésről lépésre a „moszkvai Pompidou“-t...

Leonyid Bazsanovval, a moszkvai Nemzeti Kortárs Művészeti Központ (NCCA) alapító-igazgatójával beszélget Pilinger Erzsébet

✚ Pilinger Erzsébet: Pályafutásának és eddigi tevékenységének felidézése kapcsán a kortárs orosz művészeti szcénában az elmúlt két évtizedben történtek, illetve az ezek terepéül szolgáló színtér változásai is markánsan kirajzolódnak. Az első független művészeti egyesület, az Ermitázs alapítói közé tartozik, amely 1986-ban, még a Szovjetunió idején jött létre. Mire utal az elnevezés, és milyen céllal alakult a társaság?

✚ Leonyid Bazsanov: Egy fotósokból és képzőművészekből álló kis csoport (MARIA SZEREBRJKOVA, ANDREJ BEZUKLADNYIKOV, PAVEL AKSZIONOV) és egy munkatársam, ALENA KIRCSOVA festő eljöttek hozzám, és azt javasolták, hogy szervezzünk valamiféle fotóstúdiót. Volt egy kis helyiségük a moszkvai Ermitázs Parkban, innen kapta az egyesület a nevét. Csupán egy fotóműtermet megszervezni azonban nem elég érdekes, valami nagyobb szabású, összetettebb dolog járt a fejemben. S egy éjszakányi közös gondolkodás után készek is voltunk együtt felépíteni a „moszkvai Pompidou“-t... Így azután már kezdetben sem csak négy-öt fiatal művészt hívtunk meg, hanem kritikusokat, építészeket, filmrendezőket, zenészeket és filozófusokat is, mintegy száz vendéget. Független kiállításokat, beszélgetéseket és koncerteket szerveztünk, nagyon különböző eseményeket. Mivel csak egyetlen helyiségünk volt – s a programunkhoz viszont nagyobb helyre volt szükségünk –, hivatalosan is bejegyeztettük az egyesületet a városi kulturális szerveknél. Az első kiállításunk így – egy csoportos bemutató, amelyre profi és nem hivatásos, de nagyon izgalmas művészeket egyaránt meghívtunk – a Moszkvai Kulturális Bizottság épületében volt. Ezt megelőzően csak független, nem-hivatalos, többnyire lakás-kiállításokat rendeztem.

✚ Szerzett esetleg pozitív tapasztalatokat ebben a hivatalos szférával éppen kialakulófélben lévő kapcsolatban?

✚ Az egyik első kiállításunkra, amelyet Moszkva központjában, a Puskin tér közelében, egy kertben rendeztünk meg, ellátogatott Borisz Jelcin is, a Moszkvai Pártbizottság akkori elnöke, akivel a kortárs művészetről és ennek a színtérnek a problémáiról beszélgettünk. Rövid, de nagyon érdekes találkozás volt, úgy is mondhatnám, hogy a hivatalos szférát meghaladó, illetve az azon kívül eső tényezők találkozása valósult meg azon a szabadtéri kiállításon.

✚ Hogyan folytatódott a tevékenységük?

✚ Hozzájutottunk egy kiállítóhelyhez Beljajevóban, abban a moszkvai városrészben, ahol több, mint egy évtizeddel korábban, 1974-ben, a híres Bulldózer-kiállítás¹ is volt. Performanszokat, koncerteket és kiállításokat rendeztünk. Bár sok fiatal művész, kritikus és művészettörténész is együttműködött velünk, mégis nehéz volt a helyzetünk, nem volt könnyű dolgoznunk. Még a KGB-vel is voltak problémáink, mivel mi rendeztük az első kiállítást az ún. független orosz művészeknek,



Leonyid Bazsanov portréja, 2008
© fotó: Pilinger Erzsébet

akik közül sokan emigránsok voltak. Mégis, bár többnyire illúzióknak bizonyultak az akkori elképzeléseink, nagyon jó időszak volt.

✚ Izgalmasnak, sőt némileg heroikusnak is tűnik...

✚ Illúziókkal s egyben kellemetlen harcokkal teli periódus volt, de megvoltak a szépségei. Demokratikus folyamatokról álmotam akkoriban... Sokáig dolgoztam az állandóan változó körülmények közepette, ám egy idő után javasoltam, hogy valaki más vegye át a helyem, de sikertelenül: mindenki részt akart venni a munkánkban, de az én szerepemre, feladataimra nem vágyott senki.

✚ Senki sem akarta vállalni az ezzel járó felelősséget?

✚ Sokféle oka lehetett, hiszen nem voltak se tapasztalataink, se anyagi bázisunk... Néhány barátommal mégis ekkor, 1990 körül láttuk jónak, hogy megpróbáljunk kialakítani valamiféle intézményi struktúrát egy kortárs művészeti központ létrehozásához. Így jött létre végül a Nemzeti Kortárs Művészeti Központ. Helyiségekhez jutottunk a belvárosban, a Jakimankán,

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Bulldozer_Exhibition

s ezzel párhuzamosan megszerveztük a működésünk személyi feltételeit is. Különös, nagyon romantikus időszak volt, miközben a közigazgatás és az államapparátus terén is hatalomváltás zajlott. Abszolút nem volt pénzünk: egy munkatársunk támogatott minket, aki akkoriban számítógépes üzletekből élt. Ilyen körülmények között próbáltunk dolgozni, s különböző programokat szervezni a kortárs építészet, a konceptuális és a naiv művészet, a posztmodern, a fotó és a videó témaköreiben, illetve területein.

☞ *Mennyire létezett orosz videóművészet ebben az időszakban? A három évvel ezelőtt Moszkvában rendezett, s a technika/műfaj történetét a helyi szcénában bemutató Let Video Be című kiállítás² alapján úgy tűnt ugyanis, hogy akkor még csak az első lépések történtek meg ezen a téren...*

☒ Igen, valóban így van, de már 1991-ben megalakult az erre a technikára és műfajra specializálódott TV-Galéria³, amely egy volt az akkoriban létrejött néhány orosz galéria közül. A többiek – a Hermitage (Ermitázs), a Guelman,⁴ a Skóla, a One-Zero (1.0) Galéria, a „Fotogaléria”, a Laboratoria – egy konceptuális művészettel foglalkozó galéria –, a Studio 20 és az „Architekturnaja” Galéria (amelyből mára kortárs építészeti központ vált) –, valamint egy hasonló kezdeményezés, ahol Viktor Misiano dolgozott. Később ezek az új, friss szellemű galériák – igaz, hosszú folyamat eredményeképp, s lépérlől lépésre – kereskedelmi tevékenységet kezdtek folytatni.

☞ *Az anyagiak hiánya miatt?*

☒ Senkinek sem volt közülünk igazán szilárd anyagi bázisa. Nekünk például azt a pénzt kivéve, amit a már említett támogatóinktól kaptunk, a One-Zero (1.0) és a Shkola Galériát pedig Andrej Romanov támogatta. Egy másik „szponzor” Misiano *Moscow Art Magazin* című művészeti lapjának biztosított némi háttérrel. Ebben az időszakban kaptam aztán felkérést a Kulturális Minisztériumtól...

☞ *A korábbi kezdeményezéseit és működését tekintve ez a felkérés igencsak meglepő lehetett...*

☒ Valóban az volt, s bár két ismerősöm is dolgozott ott – az egyikük egy profi műkritikus, a másik pedig a miniszter-helyettes Tatjana Nyikitina, aki tudós és egyben énekesnő –, a mai napig nem tudom, hogy konkrétan ki javasolt.

☞ *Milyen feladatra, szolt a felkérés, s milyen pozíciót jelentett?*

☒ A Kortárs Képzőművészeti Osztály vezetője lettem. Közeli hivatali kapcsolatban voltam a kulturális miniszterrel és a miniszter-helyetessel, Jevgenyij Sziporovval, aki korábban az Irodalmi Intézet vezetője volt, s most ismét annak professzora. Számos olyan kérdés volt, amiben, közösen döntöttünk, mint ahogy sok olyan döntés is volt, amelyben nem vettem részt. A Nemzeti Kortárs Művészeti Központ alapítására vonatkozó javaslatomat viszont rögtön elfogadták, amit aztán azonnal el is kezdtünk megszervezni az adminisztráció és a gyakorlat szintjén egyaránt. Ezután kaptunk egy épületet a Csernigovszkij úton, a belvárosban. Nagyon jó épület volt, épp röviddel azelőtt újították fel, s itt kezdtünk el kiállításokat szervezni. Ám csak négyig jutottunk, mert Jelcin elnök apparátusából jelezte valaki, hogy egy másik épületét kívánják a rendelkezésünkre bocsátani. Az eredeti, a Csernigovszkij úti helyről átkerültünk a Szláv Nyelvek Központjába. Mindenesre ez még az az időszak volt, amikor abszolút nem volt még semmiféle tapasztalatunk intézményes téren, de lépérlől lépésre haladva, normális dokumentumokkal kezdtünk dolgozni.

☞ *Mi volt az alapötlet, hogyan képzelte el a központ kialakítását és tevékenységét?*

☒ Egy eléggé általános elképzelésem volt, egy olyan, a kortárs művészet számára alkalmas intézményi struktúrát akartam létrehozni lépérlől lépésre, amelynek a modellje bizonyos értelemben a párizsi Pompidou Központ volt, amely a kormány egésze alatt működik. Valami hasonló struktúra lehetőséget képzeltem el egyfelől, másfelől pedig a saját tapasztalataimból kiindulva, az Ermitázs Egyesület multidiszciplináris működési stratégiáját terveztem feleleveníteni. Mindez azonban nem volt egyszerű feladat a Kulturális Minisztérium szigorúan és mereven kialakított működési keretei között, ahol jól felismerhetően és elhatárolhatóan



Az NCCA moszkvai központjának új épülete

el kellett különülniük egymástól a különböző, pontosan „felcímkézett” művészeti területeknek, úgy mint a „zené”-nek, a „színház”-nak vagy éppen a „vizuális művészetek”-nek.

☞ *Az Ön tevékenysége és elképzelései nem voltak tehát összhangban a tevékenységének keretét adó struktúrával...*

☒ Így van: meggyőződésem, hogy a kortárs vizuális művészet terén nincsenek szigorú határok, a képzőművészet, a zene, a fotó és a videó bázisa egy és ugyanaz. A Nemzeti Kortárs Művészeti Központban mindenesetre a kezdet kezdetétől ebben a szellemben dolgoztunk, annak ellenére, hogy csak néhány munkatársunk volt, akikkel csak kis lépésekben előre haladva folytathattuk a munkát. Így például, bár a megfelelő helyiségek és tér hiánya ezt sokáig nem tette lehetővé, az utóbbi időszakban – miközben már alakul az új épületünk – már egy kis terem számhattunk az új, technikai alapú munkák, performanszok, filmvetítések, workshopok céljára is.

☞ *Ez időszakosan, alkalmanként működő műhely, vagy állandó tevékenységet folytató kutatóhely inkább?*

☒ Egyelőre még nem állandósultak ezek a programok, de az az álomom, hogy ez megvalósuljon, lépérlől-lépésre kialakuljon, mint ahogy a tevékenységünk minden más területén is történt. Hosszú időn keresztül dolgoztunk állandó hely nélkül, mégis megkezdtek a gyűjteményünk kialakítását is. Kezdetben például két barátom – az egyikük egy moszkvai kutatóintézetben dolgozott, a másik pedig, az *Isszkusztva* magazin főszerkesztője volt – biztosított a műveink számára helyet. Mára pedig 1500 munkából áll a gyűjteményünk.

☞ *Mi jellemző a gyűjteményre?*

☒ A már említett működési nehézségek a gyűjtemény alakulását is befolyásolták, emiatt nem tudunk minden irányzatot bemutatni. Vannak

² Let Video Be: *Russian Video Art 1996–2006*. Művészek Központi Háza / Central House of Artist, Moszkva, 2006. május 17–21. (A kiállítást az Art Moscow kortárs képzőművészeti vásár keretében mutatták be.)

³ www.tvgallery.ru

⁴ www.guelman.ru

konceptuális munkák – például egy Joseph Kosuth-mű, amit a feleségem vásárolt meg és adományozott nekünk –, de vannak az aktuális tendenciák mentén leírhatóak is – például Anatolij Oszmolovszkijtől, aki glamour-szituációkat dolgoz fel a munkáiban. (Ő kapta 2007-ben az ArtChronika című lap – www.artchronika.ru –, illetve az alapítványa, az ArtChronika Foundation által alapított és a Deutsche Bank által támogatott Kandinszkij díjat.⁵) A központot támogató minisztérium egyébként többnyire csak 3-4 munka megvásárlását finanszírozza évente, ám példának okáért 2007-ben erre a célra semmit sem adott... Emiatt adományok, felajánlások útján gyarapszik a kollekció, s az új szerzeményeinket minden évben be is mutatjuk egy kiállítás keretében.

⊕ *Hogyan jutottak végül állandó, megfelelő méretű épülethez?*

⊗ Nyolc évvel ezelőtt Mihail Svidkoj, a Szövetségi Kulturális és Film Ügynökség (Federal Agency for Culture and Cinematography) igazgatója, aki rövid ideig miniszter is volt, a rendelkezésünkre bocsátott egy korábbi gyárépületet, amelyet a Polenov-házhoz kapcsolunk és újjáépítünk. Így most egy kicsi, de jó helyünk van, ami azonban egyre növekszik, méghozzá Mihail Kazanov építész segítségével, aki egyébként a Bolsoj Színház rekonstrukciójával is foglalkozik. A kétszintes épületünket ötszintessé változtatja egy eredeti koncepcióval. A leendő épületszerkezetet úgy lehet elképzelni, mintha az emberi testen kívül lennének a bordák, s ezeken a „bordák”-on egész emeletek helyezkednének el, amelyek hivatalosan nem számítanak külön szintnek. Ez azért lényeges, mivel a kormány nem adott pénzt az építkezésre, így a hatalom számára továbbra is kétemeletes marad az épület. A bővítéshez a téglák egyébként egy különleges épületből, a Vörös tér melletti, átalakítás alatt álló Moszkva Szálló épületéből kerültek ide, amelynek A.V. Csuszev volt a tervezője, épp, mint a velencei orosz pavilonnak.

⊕ *Ha nem kaptak állami támogatást az építkezéshez, hogyan tudják finanszírozni?*

⊗ A magánszférától kapunk segítséget. A gazdaság és a piac változásaival együtt ez a tendencia érvényesül egyébként is: a gazdagok úgy döntöttek, hogy támogatnak bizonyos nemzeti művészeti projekteket. Alkalmanként ezt a szociális érzékenység, a társadalmi felelősség igényével, név nélkül teszik, s néha pedig a nevüket is vállalva. Az egyik legismertebb ilyen eset volt például a New York-i (2005) és a bilbaói (2006) Guggenheim Múzeumban bemutatott *RUSSIA!* című kiállítás, amelyet a Potanyin Alapítvány⁶ és egy másik oligarcha, Leonyid Lebegyev támogatott. Ő az a szenátor és üzletember, aki a NCCA moszkvai épületének bővítését anyagilag is segíti. A kormányból valaki meg is kérdezte tőle, hogy miért áldoz erre pénzt, amire meglehetősen ironikus választ adott: így legalább a szponzoráció a kormány ellenőrzése alatt áll, mert a korrupció továbbra sem. Nagyon különös helyzet ez, nemde?

⊕ *Az állam milyen szerepet vállal egyébként a kortárs művészet támogatásának terén?*

⊗ A kulturális kormányzat már felismerte, hogy az orosz avantgárd fontos, de ez minden... A film, a zene vagy a színház sokkal fontosabbnak számít ezen a szinten. Vannak ugyan erőfeszítések a nemzetközi fórumokon való részvétel kapcsán, de ez jubileumokhoz, nemzetközi eseményekhez kötődik, de még ezeknek a támogatása sem magától értetődő, így van ez például a velencei biennálén való részvétellel kapcsolatban is. Tíz évbe telt, hogy ez utóbbit megfelelően támogassák, s valószínű, hogyha Oroszországnak nem lett volna saját pavilonja a Giardiniben, továbbra sem finanszírozták volna a részvételt, mint ahogy a *Manisfestákon*, vagy a *São Paulo-i Biennálékon* történő megjelenés esetében ezt a mai napig nem teszik meg. Amikor az utóbbira Alekszander Brodzskijt javasoltam, részvételének költségeit egy magánszemély fedezte.

⊕ *Ön éveken át a Velencei Biennále orosz nemzeti biztosa volt, így részesévé vált annak a folyamatnak, ami az utóbbi évek intenzívnek tűnő és nagyon sikeres megjelenéshez vezetett. Milyen folyamat előzi meg a részvételt, esetleg pályázat alapján döntenek?*

⊗ Tíz éven át voltam a biennále nemzeti biztosa, de már jó ideje javasolok új szabályokat a minisztériumnak, amelyekkel kapcsolatban azonban nem született

5 A díjnak – <http://www.kandinsky-prize.ru/en> –, sőt külön a 2007-es díjra nevezetteknek is van honlapja: <http://www.kandinsky-prize.ru/chronicle/nominees/2007>

6 Vlagyimir O. Potanyin, az INTERROS Holding Company elnöke

R. E. P. GROUP (Kiev)
Patriotism, 2006-2008, falfestmény, (részlet)



döntés. Egyébként az orosz részvételt illetően nincs pályázat, habár ezt 2-3 évvel ezelőtt ismét javasoltam. A nemzeti biztos most Vaszilij Cereteli, egy művész, aki New Yorkban tanult, s aki a Moszkva Modern Művészeti Múzeum (Moscow Museum of Modern Art⁷), igazgatója, ám nem ő az, aki a részvételtől dönt. Egyébként senki sem tudja, ki az a bürokráciából, aki a döntéshozó pozíciójában van...

⊕ *Ha ezen a titokzatos területen nem kalandozhatunk tovább, térjünk át átláthatóbb dolgokra, az NCCA-nak a kortárs művészeti szcénában elfoglalt szerepére, pozíciójára...*

⊗ Az NCCA speciális szerepet tölt be, s a működése nagyon sajátos, mert bár Oroszországban vannak a nevükben a „kortárs” kifejezést hordozó múzeumok, ám ezeknek – meglepő módon – nincs kortárs gyűjteményük, sőt még a modern művészet körébe sorolható tárgyakkal sem rendelkeznek. Az NCCA viszont, a már említett 1500 kortárs művet magában foglaló gyűjteménye ellenére sem múzeum, hanem a nevének megfelelően művészeti központ, amely a kortárs művészet számos területén aktív, s mára már több regionális központja is van.

7 www.mmoma.ru/en

⊕ *Mikor és hol jöttek létre ezek az egységek, azaz hogyan nőtt túl Moszkvát az NCCA?*

⊗ Az első regionális központunk 1995-ben nyílt Szentpétervárott, két évvel később, 1997-ben pedig a Nyizsnyij Novgorod-i, majd a kalinyingrádi, 1999-ben pedig az eddigi utolsó, a jekatyerinburgi. Ez a város inkább a modern tánc és színház kapcsolatban ismert, de most már egy kortárs képzőművészeti akadémiának és a szibériai művészet archívumának is a helyszíne. Egyébként minden egységünknek van valami sajátossága. A Nyizsnyij Novgorod-i Központ Sirjajevo falucskában, Szamara közelében kortárs művészeti biennálét kezdeményezett, méghozzá Oroszországnak Európa és Ázsia között elfoglalt pozíciójára reflektálva. Az itteni egységünk tevékenységének helyszíne is különleges: a hatóságok egy műemlék-épületet, az ottani Kreml egy olyan bástyáját bocsátottak a központ rendelkezésére, ahol korábban volt már művészeti fesztivál. Itt is komoly építkezés folyik éppen, s mivel az épületen nem igazán lehet változtatni, ezért valószínű, hogy átlátó, lépcsős szerkezet csatlakozik majd hozzá, illetve földalatti helyiségek, s jövőre már a kiállítási tereket alakítják ki. Az ottani központunk működésében is megvan az a kettősség, hogy kap pénzt a felújításra, a felszerelésre, s a minimálbér fizetésére, de a projekteket gyakorlatilag nem finanszírozzák. 2007-ben például 3-35 projektre volt elég a támogatás, ám ennek ellenére több mint 100 valósult meg. Ez is egy nehezen magyarázható titok...

⊕ *Milyen a viszony a Nemzeti Kortárs Művészeti Központ területi egységei között, hierarchikus vagy kooperációs?*

⊗ Horizontális kapcsolatban vannak, s a moszkvai központtól függetlenül, önállóan dolgoznak és döntenek. Időről időre találkoznak, megbeszéléseket szerveznek. Ők is javasolnak projekteket, kiállításokat a moszkvai egységnek, és mi is meghívunk a helyi kontextusba illeszthető programokat, kiállításokat, például az Art Moscow vagy a Moszkva Biennálé idején.

⊕ *Mit tart az NCCA tevékenységében a legújabb eredménynek?*

⊗ Két, nagyon különböző, de nagyon fontos dolgot említenék: az egyik az innováció-díj, ami az NCCA kezdeményezése nyomán valósult meg. Ez egy államilag szponzorált díj, amelyet a korábbi, teljesen más történelmi időszakhoz kötődő Állami Díj alternatívájának szántunk, s először 2006-ban, az első Moszkva Biennálé keretében adták át. A másik fontos eredmény a Fial Művészet Nemzetközi Moszkvai Biennáléja (Moscow International Biennale for Young Art⁹).

⊕ *Milyen tevékenység nyomán ítélik oda az innováció-díjat?*

⊗ Megkaphatják művészek (például a fiatalok az „Új generáció” kategóriában⁹: EUGENIA EMETSZ Moszkvából és MARIA SARAFUTDINOVA Szentpétervárról a díjazottak), kurátorok (például „a legjobb kuratori projekt” kategóriában) és műkritikusok is („a teória és kritika” kategóriában). A kortárs képzőművészet terén a kritikai tevékenység támogatása azért is fontos, mert kevesen művelik még, ugyanis nem alakult még ki az erre vonatkozó képzés háttere, kulturális újságíró-képzés van ugyan, de művészeti kritika-írást intézményi szinten nem lehet tanulni. Ezért is indított el a kalinyingrádi központunk egy erre irányuló programot. Az innováció-díjra visszatérve érdemes még említeni például a „Legjobb regionális projekt”-nek járó is... A díjat egyébként egy évente változó tag-ságú kuratórium ítéli oda, de így is érik kritikák a tevékenységét... Tavalyelőtt például egy aktivista művész díjazása kapcsán.

⊕ *Új, kialakulóban lévő működések kapcsán ez nem ritka... Új projekt a Fial Művészet Biennáléja is, az Ön másik jelentős kezdeményezése. Mikor és hogyan valósult meg?*

⊗ Az NCCA és a Moszkva Modern Művészeti Múzeum közösen szervezte számos más partnert is bevonva,¹⁰ s a már két alkalommal megrendezett Moszkva-Biennáléhoz hasonlóan több helyszínen valósult meg 2008. júliusában.

⊕ *A biennálé címe – a Qui vive? azaz Állj! Ki vagy? – a katonai színtérről származó, s önmagunk azonosítására felszólító kifejezés, ám az NCCA-nak a biennálé keretében megvalósított, Erről (Pro eto) című kiállítása még tovább megy, hisz a résztvevő fiatalok politikai témákra reflektálnak.*

⊗ Olyan felhívást tettünk közzé, amely nem tartalmazott speciális témát. A kiállítás kurátora, DR. DARIA PIRKINA – aki egyúttal a biennálé főkurátora is volt –, olyan művészek munkáit, projektjeit választotta ki, akiknek személyes identifikációja a képzőművészetben a politikai aktivitás problémájával áll kapcsolatban. Bizonyos vélekedések szerint a fiatal generációk apolitikusak, ám a felhívásunk eredménye ennek épp az ellenkezőjét bizonyította. Néhányan közülük tudatosan foglalkoznak társadalmi és politikai kérdésekkel, így a kiállítás tényleg több különböző, ezt a szférát érintő képzőművészeti gyakorlatot, reflexiót is felvillantott.

⊕ *A biennálé egészét is hasonlóan ambíciózus és komplex programként képzelték el, hisz ezzel a felvetéssel indult: „A kurátorok számára a választás meghatározó kritériuma nem pusztán a művészek kora, hanem alkotó tevékenységük »állapota« is. Egy bizonyos »szellem«-re, a fiatal művészet pátoszára, kreatív felvetésekre, új víziókra és módszerekre gondolunk.” Elérte a biennálé a célját, elégedett a megvalósulással?*

⊗ Igen, elégedettek vagyunk, s alapvető tapasztalatunk, hogy még sokkal sikeresebb is lett, mint vártuk. Maguk a művészek is rendkívül lelkesek voltak, rengeteg projekt-tervet küldtek, s ezek nagy része kitűnő volt. A partner-intézményeink nagyon komolyan vették és készítettek elő a kiállításokat, s ezért a biennálé rendkívül sokrétűvé vált.

⊕ *Milyen volt a kritikai fogadtatás?*

⊗ A sajtó is élénken reagált rá, s a kritikák többnyire pozitívak voltak, habár néhány a résztvevő művészeket némileg passzívnak és nem túl forradalmiak tartotta. De az én véleményem szerint nem kellene mindig valami „forradalmi”-t várunk egy fiatal művésztől, sokkal inkább hagynunk kellene, hogy megtalálja a saját kifejezőmódját.

⊕ *Korábban, a Kitchen Budapestben tartott előadásán említette, hogy az eseménybe szeretnének magyar művészeket is bevonni.*

⊗ Igen, s így is történt: a Sociétés Réaliste párost (Gróf Ferencet és Jean-Baptiste Naudy-t) hívtuk meg.

⊕ *Tapasztalataik alapján a szervezők tervezik két év múlva a folytatást, valóban biennálévá lesz a kezdeményezés?*

⊗ Természetesen, folytatni fogjuk.

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő Ösztöndíjasa.

⁹ <http://en.safmuseum.org/docs/activity.html>

¹⁰ Állami Tretyakov Képtár, Vínzavod Kortárs Művészeti Központ, Stella Art Foundation, M'Arts Kortárs Művészeti Központ, MediaArtLab, RuArts Foundation, Art-Strelka Kulturális Központ, Era Foundation, Zverevskij Kortárs Művészeti Központ, stb.

Nagy Barbara

Folyamatgeometria

Maurer Dóra munkáihoz
Szűkített életmű. Maurer Dóra kiállítása

- Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- 2008. december 5 – 2009. február 22.

„A dolgok, amelyekről a művészet általában szól, nem esztétikaiak, hanem a természet törvényei által meghatározottak.” (Anton Webern)

Valóban: a természet törvényeire való koncentrált figyelem, az érzékelésre mint folyamatra való fókuszálás jellemzi MAURER DÓRA munkáit, legyen szó fotóról, videóról vagy épp kép-tárgyról. Ez a folyamatközpontúság megkérdőjelezi a kép véglegességét, így egyfajta koncept-mű jön létre oly módon, hogy egy adott struktúrából más és más részletre fókuszál a kívülről figyelő, tárgyilagos tekintet. A mű ezért nem lesz esztétikus – mert tulajdonképpen az. Az egész egy részletét feltáró darab, hisz a természet és ennek a természetnek egy megfigyelt része az, mely kiválasztódik, a megfigyelés fókuszába kerül. A rendszer gondolatban logikusan folytatódik, akár megvalósul fizikailag a soron következő mű, akár nem.

MAURER DÓRA

4-ből 5 szériák, 1979: Megfordítható és felcserélhető sorrendű mozgásfázisok, Etude No8, No6, No, 5, No4, 1972-74; © fotó: Rosta József

A kérdés tehát nem az, hogy a művész valóban a természet – tehát a minket körülvevő Egész – egy apró, de igaz fragmentumát mutatja fel a világnak, hanem inkább az átváltozásra való képesség. Képes-e egy naturális, banális tárgy (szalma, nyomólemezt vagy egy „lapos” színnel befestett geometrikus forma) átlépni a művészeti létezésbe, és tárgyilagos-érzéki naturalizmusával valami egyetemes állapotot, gondolatot, létezést eredményezni.

A kiválasztás aktusa minden művész számára más és más, de alapvetően a pusztán tárgy művészetbe kerüléséről van szó. A Platón barlangjából való feljutásról, a Fénybe. Maurer Dóra a struktúra tematizálásáról beszél, ennek tárgyilagossága okán alkot képet a világ egészéről. Az elemek egymásmellettsége, melyekből Maurer Dóra egy rendszer (Fibonacci számsor, vagy épp a mágikus négyzet) segítségével alkot komplex folyamat-műveket. Fontos szerepet játszik az aránynak, és az alaprendszer eltolásának, akár térben, akár időben, akár valamilyen gondolati séma szerint.

Már a görögök is fontosnak tartották az arányokat mint egyfajta viszonyítási rendszert. Galénosz szerint „a szépség nem az elemekben áll, hanem a részek harmonikus arányában, egyik ujjnak a másikhoz, az összes ujjnak a kéz többi részéhez való viszonyában”. Ezt mutatja Maurer Dóra *Proportion* című videómunkája is, egészen konkrét formában. Ebben a 1979-es



munkában saját testmagasságát viszonyítja, méri más testrészei (fej, arasz, két keze egymás mellett) arányaihoz. Az arányok nem csak konkrét számokban, hanem időben is mérhetőek, így a *Timing* (1973/1980) című filmben, ahol a művész egy, a képernyő méretével megegyező fehér lepedővásznat (fehér papírlap, a festő vászna által metaforikus jelentést is hordoz) hajt félbe, negyedbe, nyolcadba... A film végteleen egyszerű jelenete a metafora jelenlététől, valamint azt a metaforát a test arányaihoz kapcsolva válik igazán filozofikusná (hisz a művész kinyújtott két karja az eredeti lepedő méretével, és így a kamera képkivágásával egyezik meg), meditatív munkája pedig a többi, „hajtogatott”, arányított grafikai lappal és a későbbi kép-tárgyakkal is összefügg (pl. *Szétolt négyzet*, 1974, 1975; *Nyolc hajtás*, 1974). Minden mű egy gondolati rendszer egy következő eleme, folyamata. Maurer Dóra kép-arányaihoz a zenei arányok (hangközök) még inkább köthetőek, mint a matematikaiak. A középkorban sem elvont számokkal írták le az arányosság esztétikáját, hanem konkrét, a természetet alapul vevő realizmussal. Így például Boethius a zeneelmélet keretében fejlesztette tovább az arányosság elméletét, bízva a természetet és a művészetet szabályozó számok, arányok törvényszerűségében. Minden középkori értekezés, melyet a képzőművészetről írtak, feltárja a képzőművészetnek azt a törekvését, hogy a zenével azonos matematikai szintre kerüljön. E szövegek révén a matematikai elgondolások gyakorlati kánonokká váltak. Képlékeny szabályokról van szó, melyeket kiragadtak kozmológiai és filozófiai összefüggésükből, de amelyek a művészetbe újra bekerülve ismét képesek a világ transzcendens jellegének konkrét, érzéki megmutatására (lásd Dürer 1514-es *Melankólia* című rézmetszetét, melyen először szerepel a mágikus négyzet). Ezt a struktúraszerkezeten alapuló rendszert megtaláljuk a fűgák esetében vagy épp a szeriális zenében, de akár az irodalomban is. Egy rendezővel kiragadása, majd a műbe való újbóli bekerülése és a struktúra különböző lét-lehetőségeinek megmutatása ily módon rugalmas műalkotás-lehetőségeket rejt. Ezeknek a lehetséges folyamatban lévő állapotoknak a létezés folyamatosságából, elrejtettségéből való „kimerevítése”, kiválasztása a művész feladata. Ezt az elrejtettséget mutatják fel konkrét anyagiságukban a 1977-es *Rejtett struktúrák* grafit-tal készült frottázsaitól a *Quasi képeken* keresztül a *Quod libet* sorozatig, egészen a 2008-as *Overlappings* darabjaival „bezárólag”. Később ez a gondolkodásmód tovább folytatódik a még fizikailag el nem készült darabokkal is. A kiválasztás aktusa, iránya lesz más és más, a kezdeti szigorú struktúrától – ahol a színek is merev rendbe illeszthetőek voltak – főként a szín szerepére koncentráló *Overlappings* sorozatig.



MAURER DÓRA
Hármoszintes, megtörök, 2004; Overlappings 31, 2005; Overlappings 7, 2007; Overlappings 39, 38, 2007; © fotó: Rosta József

Nézzük most akkor konkrétan ezt a fejlődési folyamatot. *Szűkített életmű* – ez a Ludwig Múzeumban látható válogatás címe. Nem szerepelnek a sokak által hiánnyolt korai rézkarcok, így pl. az 1964-es *Pompei sorozat* vagy épp az *Este képei* sor, melyek láthatóak voltak 2001-ben a Győri Városi Múzeum életműkiállításán.¹ Ezeknek a munkáknak a hiánya számomra viszonylagos, úgy gondolom, érzéki naturalizmusuk, expresszív-szürrealis formakezelésük tovább él a *Mennyiségtáblák* (1972) későbbi művein, akár szalmává, akár itatóspapírokká, akár nyúlászordarabokat idéző anyagokból állnak össze. A érzéki líraiság ütközik ily módon a megszámlálás egzakt voltával.

A *Mennyiségtáblák* megszámlálható részei után logikusan következnek a *Reverzibilis és megfordítható mozgásfázisok* című fotó-munkái, melyeken a tárgyilagosság, ám játékos líraiság szintén megmarad (egy székre való leülés-felállás fázisai, egy labda fel-le dobott mozdulatának nyomon követése, rögzítése 1972-ből). A már említett első mennyiségtáblából keletkező – a düreri szabályos négyzet 5:4 arányra való eltolása után, mely arány minden későbbi, a mágikus négyzetet alapul vevő munkán megmarad – *Displacement* sorozat a későbbi *Quasi képek* előde. A kiállításon a bejáratnál látható (így a nézők által olvasható) a kiindulás 70 lehetséges változata, a nyolc különböző színnel ellátott, átlós vonalakkal kialakított 5:4 arányú téglalap. Ezen téglalapok eltolásaival kezdődik az a folyamat, mely Maurer Dóra munkáit máig meghatározza. Az eltolások sorrendje itt még meghatározott ritmust jelent (pl. *Eltolt Quasi kép a 101. lépésből*, 1983). Később a színnek és a formának ez a szigorú rendje fellazul. Az első *Quasi képek*ben ez a rend még kötött formát követ (felül meleg, alul hideg színek, ha színkeverés történik, akkor 1 egységnyi fehér szín kerül a már jelenlévőhöz, illetve komplementeréhez). A későbbi eltolások során egyre inkább csak egy „szubjektív” – a kép harmóniáját, arányait figyelembe vevő – kiválasztott részletet fest meg a művész, így folyamatosan változtatva a sávok által határolt belső formák rendjét. Az így létrejött munkákban megjelenik az egymáson lévő színek, sávok okán a tér érzete; perspektivikus darabok keletkeznek a tektonikus hatású, ám sík festékrétegek eredményeként (lásd: *Quasi kép perspektivikus*, 1985).

¹ MAURER DÓRA – GÁYOR TIBOR: *Európai művészpárok – párhuzamos életművek 1.*, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr, 2001. november 11 – december 9.



MAURER DÓRA
„Mechanoplasztikus tér” terve, 1977 (2008); © fotók: Rosta József



Ez a térbeliség adja a *buchbergi térfestés* alapját (1982–83), melynek a mai „változata” a Ludwig Múzeumban festett tér. A konkrét térben létrejövő fény-viszonyok a szín szerepére és változataira hívják fel a figyelmet. A színértékek módosulásai, egymásra hatásuk vált Maurer Dóra figyelmének tárgyává. Ezért alakul ki egy mű többféle megvilágításban ábrázolt jelenléte (*Relatív Quasi sor 4.*, márciusi alkonnyatban, vagy 5.: mesterséges vörös fényben, 1990). Itt a kiállításon a térbe festett munkát világítják meg különböző színes fények, így dinamikusan változik a munka, rámutatva a szín és a fény rögzíthetetlenségére, illékony voltára, és a mű mindenki számára más-és más értelmezési lehetőségeire. Ez a Monet-t idéző, a szín változataira, változékonyságára utaló magatartás az 1990-es *Reggel-délben-este 1-6* című, egy ereszcatornát ábrázoló fotósorozaton is megjelenik, ahol különböző napszakokban, fényviszonyokban más és más színértékek jönnek létre ezen a banális, naturális tárgyon. Itt újra felbukkan a hétköznapi tárgy, mely a megvilágítás okán a művészeti létezésbe ér.

Az alapstruktúra kiválasztásából létrejött *Quasi képek*ből egy újabb választás után keletkezett a *Quod libet*-sor. Ettől a változó szemléletmódtól – egyfajta kívülre kerüléstől – még inkább a térbe lépnek ezek a munkák: meggörbül a sík is, mely az egészen a gömbre projektált *Hemiszférikus hármassikrek* kialakulásához vezet. Elmaradnak az átlók, és a *Displacement* sorozatból már csak a határoló téglalapok maradnak, így a színsávok közti fehér alap arányai nőnek. Ezek a fehér „színmezők” is fokozatosan feloldódnak majd, először egy vékony sávra, melyek a bennük lévő színmedencéket határolják (*SB-sor Színmedence 2.*, 1997). Később az 1999-től létrejött *Overlappings* sorozat már egyértelműen csak a színre koncentrál, eltűnik a fehér alap, és a szín lehetőségeivel való játékos-harmonikus választásokra terelődik a hangsúly. Ez a sorozat oldott színeivel akár még dekoratív is lehetne, ha nem lenne maga a kiválasztási aktus tárgyilagos. A színek keverése itt is kötött, additív színkeverési elv (így nem önkényes, esztétizálásra hajló), még ha nem is maradt meg Maurer Dóra a nyolc alapszínénél.

A *Szűkített életmű* tehát elsősorban a rendszer, a struktúra és a szín folyamat-geometriáját mutatja, amit egy teljes műtárgylistával rendszerezett katalógus-könyv kísért. Maurer Dóra életművében fontos a rendszeralkotás, azonban a rend lehetősége ellentmondásokkal teli, valószínűsége ezért csak sejthető, maga a rend nem. A kvázi-kép alap gondolata ezért egy állandóan változó kiindulópontot jelent, mely által a folyamatban keletkező változások objektívan megfigyelhetők. A kifejezhetetlenség eseménye maga a szín, amiből a képnek lennie kell.

Hermann Veronika

A szavak és a dolgok

Szegedy-Maszák Zoltán: *Magányos és társas művek*

● Paksi Képtár, Paks
● 2008. december 5 – 2009. február 8.

„Come on! Play! Invent the world! Invent reality!”
(Vladimir Nabokov: Look at the Harlequins!)

„Több dolgok vannak földön és egen,
Horatio, mintsem, bölcselmetek
Álmodni képes.”
(William Shakespeare: Hamlet, dán királyfi)

SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN legújabb kiállítása, a *Magányos és társas művek* életmű-keresztmetszet, amely áttekintést ad eddigi pályája legfontosabb állomásairól, kiegészülve a *Vizuális kommunikáció – Jonathan Swift tiszteletére* című, először itt, a Paksi Képtárban bemutatott interaktív installációval. Szegedy-Maszák Zoltán munkái létrehozásakor mindig a határok megkérdőjelezése, az aktív befogadói magatartás kiprovokálása, legfőképpen pedig – hangozzék bármilyen általánosan vagy közhelyesen – a megismerés és a kísérletezés vágya vezet. A határok „eltolásának”, az érzékelhetőség metaforáinak új funkció-összefüggésbe való elhelyezése, az egységes gondolkodásmód és a komplex jelentésközlés igénye a bemutatott munkákon jól nyomon követhető. „... e művek nagyobb része nem a 'Pictorial Turn' hatására, vagy épp arra reflektálva, inkább előtte, mellette jött létre, valamint sok tekintetben az 'Iconic Turn' utáni állapotot mutatja.”¹ Az alábbiakban a kiállítás legfontosabb elemeiről és az új installációról is megpróbálunk szót ejteni, egy nagyobb „zsákkal” – ahogy arról még később szó lesz.

1 PETERNÁK MIKLÓS, *Művészet a „képi fordulaton” túl*, Budapest, kézirat, 2008.

SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Aura 2.0 interaktív virtuális valóság installáció, 2005; társszerző: Fernezelyi Márton



Szegedy-Maszák Zoltán érdeklődése már a főiskola alatt a technikai médiumok felé fordult. Fotogram-objektet és több ezer camera obscurával (illetve annak különféle speciális változataival) készített képet is csinált, de már 1991-ben elkészülnek első számítógépes/videós installációi, így például az *Oscillation* és a *Real Time*, amelyek közül az utóbbi camera obscurában hosszú expozíciós idővel készített képekből készült videóanimáció. A kiállításon nemcsak a korai camera obscurával készült fényképek, de az ezekhez való visszacsatolás eredményei is láthatók, így például a 2007-es *Legszebb nyári élményeim* sorozat, melynek címe ironikusan hívja elő a szeptember eleji iskolai fogalmazások mindannyiunkban élő kényszeredett élményét. Bár „legszebb” mint jelző játékba hozza az uncsi (és kivitelezés szempontjából sokszor didaktikailag is helytelen) nyári élménybeszámoló klasszikus elnevezését, a képek kivitelezése éppen az ellenkező irányba halad. A „legszebb” itt esztétikai minőségként realizálódik, a fotókon a nyár a megörökített, áradó fényben van jelen, ahogy a lombok és a nyári kert képi tapasztalatait a technika fénypontokká robbantja. Az egyik képen megjelenik Richard Gregory *Mirrors in Mind* című szövegének címe is, egyértelművé téve ezzel a látvány és felismerés kettősségére utaló (ön)reflexiót is. A sorozatnak – ahogy például a 2008-as *Mit jelent fényképezni?* egyes darabjainak is – volta-képpen a fény leképezése, megörökítése, a fény láthatóvá tételének tapasztalata volt a közepontjában.

Az eddigi munkák közül kiemelt jelentősége van a *Cryptogram* (1995–1996) című hálózati installációnak, amely nem csupán a 90-es évek amerikai titkosszolgálati botrányira reagált, de műként is megjelenítette Szegedy-Maszák Zoltán titkosítás és kódfejtés iránti érdeklődését. A *Cryptogram* szöveget alakít át virtuális szöveggé, így az esztétikai minőség fölülírja a szöveg szemantikáját. „A *Cryptogram* egy szép, kézenfekvő fikció” – mondta róla Szegedy-Maszák Zoltán,² s ezzel nem csupán az alkotás esztétikai-kriptográfiai idealizáltságára hívja föl a figyelmet, de a digitális világ azon tulajdonságára is, amely dekonstruálja a fikció és a valóság között feszülő ellentétet. „A fikció és a realitás régi oppozíciója ugyanis föltételezte annak hallgatólagos tudását is, hogy miben áll a fikció és a valóság jellege, és a fikciót így alapvetően azon jellegzetességek hiányával jellemezték, amelyek meghatározták azt, mi a valóság.”³ A fikcionalitás, amely az irodalomban nagyjából a 18. század végére vált meghatározó (befogadási) stratégiává, a képzőművészetben egész máshogy reali-

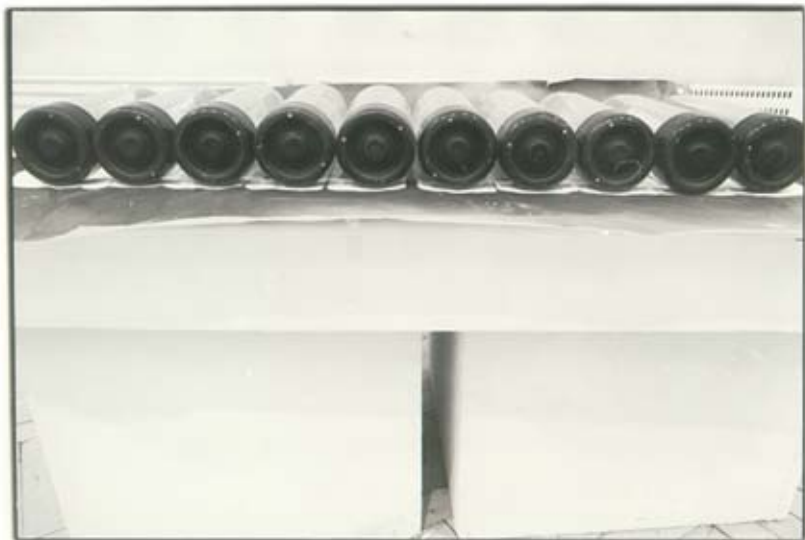
2 Lásd. *Jelentésdíjazás: Szegedy-Maszák Zoltánnal beszélget Hajdu István*. In: *Balkon* 1999/11-12, 8-13.

3 ISER, WOLFGANG, *A fiktív és az imaginárius*. Fordította Molnár Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001, 22.



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Aura 2.0 – tanulmányok az installációhoz, C-print, 2007

zálódik. A látvány elméletileg sosem lehet „fikció”, hiszen annak a valódi világnak a része, amelyet a mindig adott és aktuális látható környezet alkot. A *Cryptogram* – s a későbbiekben szóba kerülő munkák némelyike még inkább – a szöveget és a képet egyenrangúvá teszi azáltal, hogy metaforákat, vagyis a nyelvi kifejezés-módban döntően domináns retorikai alakzatokat bont le szó szerinti értelmükre. Míg a kriptográfia a kódoláson és dekódoláson alapul, szinte hivatkozik saját titkosított voltával, a steganográfia a jel elrejtésének technikája. Egy adathalmazon belül egy másik adathalmaz leplezése oly módon, hogy a domináns tartalom csupán álcaként szolgál a tulajdonképpeni üzenet elkendőzéséhez. A digitális médiumok közötti átjárás könnyű, hiszen a számítógépekben minden információ számok sorozataként tárolódik. A szintén kiállított *Variációk Steganográfiára* (1999) című, kilenc képből álló installáció egyes darabjain a szöveget a képbe rejtő műve-



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Fotogram, objekt, 1991



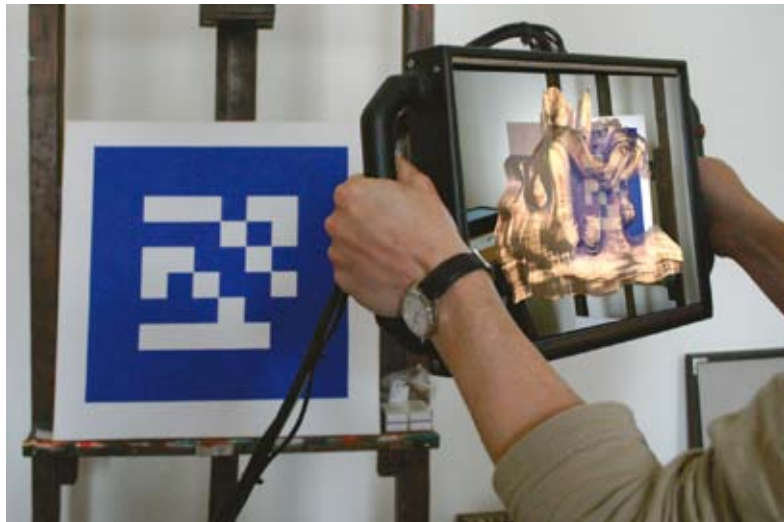
leten van a hangsúly. A hordozó dokumentumok régi családi képek, melyek nem is próbálják titkolni, hogy plusz információval, egyéb adatokkal terheltek, hiszen szemmel látható torzulás figyelhető meg rajtuk. Ahogy a *Cryptogram* a szövegszerű információt vizuálissal írta fölül, a steganogramok a szöveget és képet egyenrangúan értelmezhetetlenné teszik, illusztrálva ezzel a jelek egyenrangúságát.

Az első érdemleges és azóta is számon tartott beszélgetőrobotot Joseph Weizenbaum készítette el az 1960-as évek közepén. A robot az Eliza nevet viselte, és pszichiátriai kezelés szimulálására volt képes. A paksi kiállításon is látható *Smalltalk 2.0* című installációban – amely ebben a változatban először 2007-ben a Műcsarnok *Kempelen – Ember a gépben* elnevezésű kiállításán⁴ volt látható – Eliza egyik utódját, Richard Wallace Alice nevű beszélgetőrobotját használták föl. A két érintőképernyőn két robot, azaz két számítógépprogram beszélgetését követhette nyomon a befogadó, az általa kiválasztott kezdőmondatot követően. A beszélgetés angol nyelvű, a kezdőmondatok alapján a robotok szórakoztató fecsegést produkálnak Charles Babbage munkáiról, Alan Turingról vagy a sakkozásról. Az imitált csacsogás nem csupán a mindennapok felszínes, fatikus kapcsolatteremtésére, de a világháló olykor kikerülhetetlen magányt implikáló metodológiájára is reflektál. Az *Aura 2.0* című installáció egy többéves fejlesztés eredményeként utoljára a Dorottya Galériában volt látható 2007 nyarán.⁵ Az anamorfózis (magyarul „átalakulás”) oldalról közelítve visszatér a korábbi munkák titkosítás-tartalma, ezúttal azonban nem a politikai-közéleti nyilvánosság, hanem a művészet-definíció aspektusából. Az installáció egy asztal, amelyen egy mozgatható fémbörge található. A bögre körül értelmezhetetlen, kaotikus fények látszanak, melyek akkor válnak értelmezhetővé, ha a bögre hengerfelületén visszatükröződő-visszatorzuló képet szemléli a befogadó. A hirtelen háromdimenzióssá, tehát valószerűvé váló mesterséges környezetben a tükröző felületű bögre mozgásával haladhat a látogató. A bögre egyszerre képalkotó és interfész is, az általa és rajta szemléltető ábrák pedig régi anatómiakönyvek, művészeti albumok ábrái, csontok, állatok, emberi szervek. Az installációhoz készült c-print tanulmányok, melyek előzőleg a székesfehérvári Deák Gyűjteményben voltak kiállítva,⁶ szintén a paksi kiállítás részei.

4 *Kempelen – Ember a gépben*. Műcsarnok, Budapest, 2007. márc. 24 – máj. 28; Wolfgang von Kempelen. *Mensch – (in der) – Maschine*. ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2007. jún. 23 – szept. 2.

5 Bővebben ld. HERMANN VERONIKA, *Fénykényszer*. Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton: *Aura 2.0 in Balkon* 2007/7-8., 15-16.

6 *Tudományos művészet – Szegedy-Maszák Zoltán kiállítása*. Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár, 2007. ápr. 13 – 2007. máj. 6.



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Oculus Artificialis Teledioptricus: Rembrandt, műfatanulmány a festészetéről,
interaktív installáció, 2006; társszerző: Fernelzyi Márton

Egyes (erőteljesen megdőlni látszó) művészet-elméleti vélekedések szerint a szöveg magasabb rendű a képnél, így inkább a magas kultúra része, hiszen a kép egyértelmű vizualitása miatt egyszerűbben értelmezhető, és jóval valószínűbb, mint a gyakran tisztán fikciószerűen értelmezett szövegek. Az *Oculus Artificialis Teledioptricus 2.0: Rembrandt* interaktív számítógépes installáció⁷ a kevert valóság bemutatásával cáfol rá minderre. A falon látható, értelmezhetetlen jeleket ábrázoló képek az interfész (vagyis a „mesterséges szem”) segítségével alakulnak át Rembrandt képeivé,⁸ az interfész felületén a befogadó előtt lebegve, vagyis fényből alkotott, mégis jelenlévő valóságként.

„A szatíra olyan tükör, amelyben a szemlélők általában mindenkinek az arcát fölfedezik, kivéve a saját magukét.”⁹ Ez az idézet kétszeresen is igaz a *Vizuális kommunikáció – Jonathan Swift tiszteletére* című 2008-as interaktív installációra, amelyben a *Rembrandt* technikája és az *Aura 2.0* látványvilága újszerű módon alakul át. Címe ironikusan reflektál a megnevezett részdíszciplínára, amely napjainkban oly divatossá vált a művészetelméletben. Hátterét az a leírás képezi, amelyet Swift legismertebb hőse, Gulliver hall arra vonatkozólag, hogy a szavak fölöslegesek és károsak, és jobb lenne mindent tárgyakkal, vagyis – képpel kifejezni. „(...) egyáltalában ki kell irtani az összes létező szavakat, amit azzal indokoltak, hogy mind az egészségügy, mind az időmegtakarítás szempontjából rendkívüli előnyökkel járna. Hiszen világos, hogy minden szó, melyet kiejtünk, fogyasztja a tüdőt; következésképpen nagyban hozzájárul életünk megrövidítéséhez. Ennélfogva a következő megoldást javasolták: tekintettel

arra, hogy a szavak tulajdonképpen mind tárgyakat jelképeznek, sokkal kényelmesebb volna minden ember számára, ha mindjárt magukat a tárgyakat cipelnék a hátukon (...)”¹⁰

Az installáció egy asztalon elhelyezett monitor, amely fölött egy igazolványkészítő fényképezőgéphez hasonló szerkezet is található. A befogadónak az asztal mögé kell ülnie, a monitorral szemben. Az installáció azt a mindenki számára ismert, sokszor idegesítő, zavarbaejtő érzést is megidézi, amikor a fényképező hivatalos célból megörökít minket, beemel a mátrixba, miközben egy idegen utasítása szerint mosolygunk, és középre nézünk. A monitor előtt lapok vannak, melyeken a *Rembrandt* képeihez hasonló jelek találhatóak. „Az asztalhoz telepedve a monitoron saját tükörképe tűnik fel, amit a fényképezőgép helyén álló videokamera mutat. A kamera felé tartva az asztalon fekvő lapokat azonban azt tapasztalja, hogy a videokamera látásmódja kiegészül valami szokatlanul: az egyszerű fekete-fehér ábrák előtt virtuális háromdimenziós tárgyak jelennek meg, melyek a lapok forgatására, elmozdulására úgy reagálnak, mintha valós testek volnának.”¹¹ A monitor egyszerre interfész és tükör is, saját magunk mellett az összeálló és valódinak tetsző tárgy képét is látjuk, amely így beemelődik a szubjektum által képviselt valóság diszkurzusába. A jelek dolgokká állnak össze, „az összes létező szavakat” valóban képek pótolják, a megjelenő tárgyakon pedig további képek is találhatóak. A fiú-figurán szemek, a patkányon egyéb állatok, tehát a térbeliként megjelenő dolgok újabb dolgokhoz vezetnek, végtelenítve ezzel a képek folyamatát, a Gulliverben olvasható tárgyakkal való kommunikáció metaforáját szó szerintivé téve. A jelek véletlenszerű sokasága absztrakt valóságok képi metaforáit teremt meg, nem átírva, de kikerülve a nyelvi tényeket. A vizualitáshoz való viszony átalakult a képi fordulat után, s így a Gulliver is máshogyan értelmezhető. A *Vizuális kommunikáció* lebontja a szöveg retorikai kódjait, a metaforát valódi *szóképpé* teszi és végteleníti, mindezt pedig a szavak által vezérelve. A befogadó által elindított folyamat olyan valósággá válik, amelyet eleve egy kamera álcájába bújtatott képi tükröződés vezérel, s így váratlan látványokhoz és egymásba forduló képekhez vezet, melyeknek aleatorikus előfordulása folyton újabb képi csatornákat nyit meg. A képek uralta világban a tárgyakkal teli zsák, amelyet szavak helyett cipelünk, az Internet nevet is viselhetné, Gulliver trükkös tudói pedig egy paradigma eltolását metaforizálták. Az a világ, amely a szavakban még fikcionálisnak tekinthető, a látványban áttevődik a környezet megjeleníthető kontextusába. A szavak és a dolgok együttesen alkotják meg a képeket egy vizuális folyamat két sarokpontjaként. A vizuális kommunikáció, megszabadulva minden retorikai kötöttségtől, önmagában megvalósul. Ez a szöveg hány zsák szó lenne?

7 *Rembrandt – Kortárs magyar művészek válaszolnak*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006. júl. 6 – szept. 24. (www.szmz.hu/rembrandt/rembrandt.html)

8 *Agatha Bas képmása* 1641, *Fiatal tudós arcképe* 1631, *Az emmauszi vacsora* 1648, *Az emmauszi vándorok* 1628–29

9 SWIFT, JONATHAN, *Szatírák és röpiratok*. Fordította és az utószót írta Kéry László, Budapest, Európa, 1961, 9.

10 SWIFT, JONATHAN, *Gulliver utazásai*. Fordította Szentkuthy Miklós, Budapest, Magyar Helikon, 1979, 304.

11 SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN, a *Magányos és társas művek* című kiállítás vezetőjéből, 2008.

Tatai Erzsébet

Philia

Koronczi Endre: *Tükör*

- Budapest Kiállítóterem, Budapest
- 2009. január 15 – február 15.

KORONCZI ENDRE *Tükör* című kiállításával a barátság-képek hosszú sorát fűzi tovább; az emberi kapcsolatok spirituális potenciálját kutatja. A tükör-metaphora segítségével e kapcsolatok szellemi természetéről szóló hagyományokat értelmezi újra. A nyugati tradícióban az ilyesfajta viszonyok közege és formálója a közös gondolkodás, beszélgetés és cselekvés. Koronczi – művében – ezt a felfogást provokálja: vajon a körbe ölelő csend, vagy a tétlenség, melyről úgy véljük, ideális a magányos elmélyedés, gondolkodás számára, mennyire alkalmas olyan kapcsolatok kialakítására, amelyeknek épp folyamatában (és eredményeképpen) születhetnek meg az új gondolatok, elképzelések? Koronczi Endre projektjében négy olyan ember van jelen – ANDRÁSI GÁBOR művészettörténész, BÁN ANDRÁS művészetkritikus, BIRKÁS ÁKOS festőművész és TILLMANN JÓZSEF A. filozófus –, aki fontos szerepet játszott és játszik (művészi) identitásának, egyéniségének formálódásában.

A Koronczi által teremtett – és videón bemutatott – szituációk egyaránt szolgáltak a kapcsolatok gyakorlóterepeül, az eltérő egyéniségeknek megfelelően különböző felfogások provokációinak (és emberi viszonyokat vizsgáló terepek gyanánt), valamint alkotói inspirációk feltételeként. A négy férfi egy nehezen megnevezhető kapcsolat négy aspektusát jelképezi, melyek mindegyikében van valami

KORONCZI ENDRE
Tükör projekt, kiállítás enteriőr

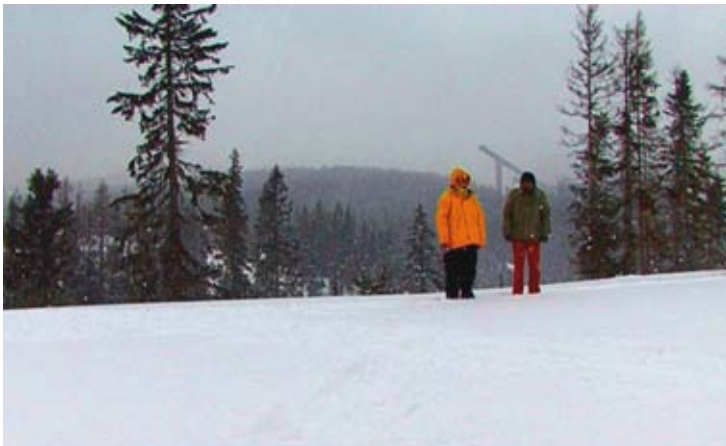


az apa-fiú, mester-tanítvány és a fivéri viszony jellemzőiből. Az időtöltés jelenetei alapján szimmetrikus barátságoknak is vélhető kapcsolatok azonban aszimmetrikusak, és épp az aszimmetriában rejlő feszültség hozza létre és tartja mozgásban a szellemi, a képzőművészeti alkotáshoz is szükséges energiákat.

Az installációk, fotók, videóművek egyszerre idéznek meg valamiféle, a szellemi társnak szóló hommage-t, ajánlást, és ugyanakkor egy róluk alkotott portrészzerűséget, miközben mégis ellenállnak az ilyesfajta besorolásnak. Az archetipikusan két ember kapcsolataként elgondolt – és Koronczi által is alapvetően így bemutatott – viszonyt kitégítve, a kiállítás felveti egyfajta – végtelenített – barátság-láncolat lehetőségét.

Koronczi Endre kiállítása egyetlen sokrétű műegész. Nagyszabású installációjának minden része a gondolatok messzire vezető és szer-teágzó rendszerét implikálja. Tárgyak, képek és szöveg-töredékek képviselte hívószavainak – kegyelem, tükör, hajó, víz, szél... – ket-tős természete csapdákat állít értelmezői elé. Egyfelől direkt és egyértelmű kijelentéseként, „önmagukért beszélő” szimbólumokként jelennek meg, ugyanakkor – épp ennek okán – történelmileg, filozófiailag olyannyira terhelt, a nyugati művészetben (a múltbeliben és a kortársban egyaránt) annyiszor felhasznált és értelmezett motívumok, hogy bátorságra vall, és egyben nehéz feladatot is jelent ismét elővenni, és újabb egyedi közlés, kifejezés vagy állítás eszközeiként használni őket. Koronczinak mégis sikerült archetipikus jelekből – a legkülönbözőbb médiumok reflektált használatával – olyan hálózatot fonnia, mely fogva tart. S itt nem pusztán a korszerű nyelvezetre és a különféle érzék(szervi) hatásokra, a stílizáltság különféle módozataira (vagy épp ábrázolás és valóság bonyolult összjátékára) gondolhatunk. Bár az egyes tárgyak ikonológiai értelemben is jelentés-hordozók és (külön-külön) is személyre szabottak, együtt azonban – e részletektől el nem szakíthatóan – más dolgokról is szólnak: kapcsolati hálógig kitégített barátságokról,¹ inspirációról, az alkotás lélektanáról. Ráadásul ezek mindegyi-

¹ Ma úgy gondolunk a barátságra, mintha az egyenlő felek szimmetrikus dolga volna. (*Lábjegyzetek Platónhoz 4. A Barátság*, Szerk.: Laczkó S., Dékány A., Szeged, 2005.) Ám nem mindig van ez így. (I. Plátón: Lakoma. Igaz, az Erősz isten dicséretének szentelt beszélgetésben sokféle kapcsolatról esik szó.) Ami legfontosabb a barátságban, az a kapcsolat spirituális természete. Legalábbis én ilyenként szeretek gondolni rá – ahogy Hamvas Béla is (*A láthatatlan történet*, Bp., 1988, 129-138.) És ha így vesszük, egyre több olyan aszimmetrikus kapcsolatunkra ismerünk rá, amelyben egyáltalán nem bánjuk ezt az aszimmetriát. Egyszerűen élvezzük a bőlsebb sugárzását, vagy épp azt, hogy vezetjük társunkat. És mivel választott kapcsolatról van szó, nem tudjuk másnak, mint barátságnak nevezni. (Kulturhistóriánkban csak mostanában kezd szó esni női barátságról, I. Szendi G.: www.pszichoterapia.tenyek-tevhitek.hu/ferfi-noi-baratsag.htm)



KORONCZI ENDRE
Tükör projekt, dokumentációs videó (Bán András),
Csorba-tó, 2008. március, vetített videó, 85' loop, videostill

kéről többféleképpen beszélnek, olykor össze-
fonódva, egymásra utalva, vagy éppen ellentét-
ben állva – álságosan kitarulkozva, mintha meg
lehetne mutatni a megmutathatatlant, de végül
is odavezetnek, ami az alkotót igazán foglal-
koztatja. Koronczin numen kereséséről tett mar-
káns kijelentése voltaképp elterelő hadműve-
let: ezzel inkább azt állítja, hogy az (ilyen módon
legalábbis teljesen) lehetetlen. De az itt-ott fel-
bukkanó játékos humor könnyeddé teszi ezt az
ellentétet, játékká válik a pátosz, melynek a
pátosztalan életvalóság a nyersanyaga. A játék-
ból, pátoszból és hétköznapokból szőtt munka²
elkendőzve-feltárva áttörni hagyja a valódit.
Ott van mindenben, átjárja hétköznapjainkat és
ünnepeinket, akár észrevesszük, akár nem.
Új ruházatban tör elő az, ami Koronczit régóta,
már *Önfestő* képeinél és *Szinkron*-műveinél is
foglalkoztatta: a kölcsönhatásokban rejlő lehe-
letnyi, észrevétlen, megfoghatatlan erő, legye-
nek azok egymáshoz érő festővásznakon szét-
kenődő festéknyomokban, vagy a lambériát
koptató elnyűtt kabátujjban.

Manréza³

Koronczin Endre négy, a művek szellemi elő-
készítését dokumentáló videofilmet készí-
tett, melyeknek a megszokott sémák szerint
a művek megértését kellene segíteniük. Ezek a
videók azonban nem világítják meg a műveket –
legalábbis nem úgy, ahogy egy háttér-informá-
ciós anyagtól várjuk –, mivel mást sem mutat-
nak, mint hogy két-két ember ül vagy áll tétle-
nül, időtlen időnkig, napfelkeltétől napnyugtáig,
hegyen, vízparton vagy kertben, esőben, hóvi-



KORONCZI ENDRE
Tükör projekt, dokumentációs videó (Birkás Ákos), Szentbékállá, 2007. augusztus,
vetített videó, 85' loop, videostill

harban, vagy szivárvány alatt. Nem tudhatni mi célból, mi okból teszik, illetve
nem teszik a semmit. A négyszer két ember: maga Koronczin négyszer egy-egy
olyan társával,⁴ akiknek, mint idősebb és tapasztaltabb barátainak sokat köszön-
het. A velük együtt, csendes kontemplációban eltöltött időtől azt remélte, hogy
olyan inspiráló légkört teremt, amelyben új művek gondolati csírái jöhetnek létre.
Ráadásul az így megfogant művek az idősebb társnak személyre szólóan ajánlha-
tók, mivel épp az ő jelenléte ihlette megszületésüket. Vagyis a videók olyan kísér-
leti helyzetek dokumentációi, amelyekben a csend, a nyugalom és a barát fizikai
közelsége révén egy speciális alkotói tudatállapotba kerülés a tét. Ugyanakkor az
ilyen együttlétek a szellemi kötelék folytán – s majd a kész művek pozitív visz-
szacsatolásként – magukat a kapcsolatokat építik tovább, amelyek ezután újbóli
időtöltésre készítetnek, amik pedig ismét művek létrejöttének sugalmazói lehet-
nek. A Koronczin által létrehozott helyzetek képe mindazonáltal nem sokat árul el
annak, akinek nem ismerős a kiüresedés, a csendes tétlenség. Magát a merengést
nem, csak a merengőt lehet lefényképezni. De amint e „dokumentumokat” film-
ként próbálom meg nézni, elkezdnek közvetíteni valamit ebből a csendből.

Koronczin Endre azonban nem állt meg itt – sem a kapcsolatok feltárását, sem
a dokumentációt illetően. A *Tükör*-projektben résztvevőket arra kérte, nevezze-
nek meg egy-egy olyan embert, akit (mint ő) nagyra tartanak, ugyanakkor több
érzelmi töltet van kapcsolatukban az egyszerű tiszteletnél vagy elismerésnél.
Andrási Gábor TAHIN GYULA fotóművészt, Bán András ZALKA ZSOLT pszichia-
tert, Birkás Ákos LOSONCZY ISTVÁN festőművészt és Tillman J. A. WEBER KRIS-
TÓF zeneszerzőt nevezte meg.⁵ Koronczin lefényképezte őket, és ezzel a sajátos,
térképszerű reprezentáció megkezdésével létrehívta egy végtelenné fejleszthető
kapcsolati hálót lehetőségét.

A műtágyak

Minden csoda

A Birkás Ákosnak ajánlott művek (tengeri jelentetet ábrázoló videó és világító-
doboz) szinte közvetlenül kapcsolódnak a „dokumentum” videókhoz. Azokhoz
hasonlóan ezek is időtlenséget, végtelenséget, csendes csodavarást impli-
kálnak. Lassúsága, mélységeket felkavaró mozgása révén a videók ideje is valami
hasonlót idéz, mint a tenger: az örök visszatérés ígérését. A tenger – és annak
képe – még mindig az örökkévalóra, az állandóságra, az állandó változásra és
kiismerhetlenségre emlékeztet, ennél fogva a numinózus eleven szimbóluma.
Koronczin tenger(kép)ei éppoly archetipikusak mint a többi tenger; csodáit a vélet-

² Mint a lacani értelemben vett vetítövászon.

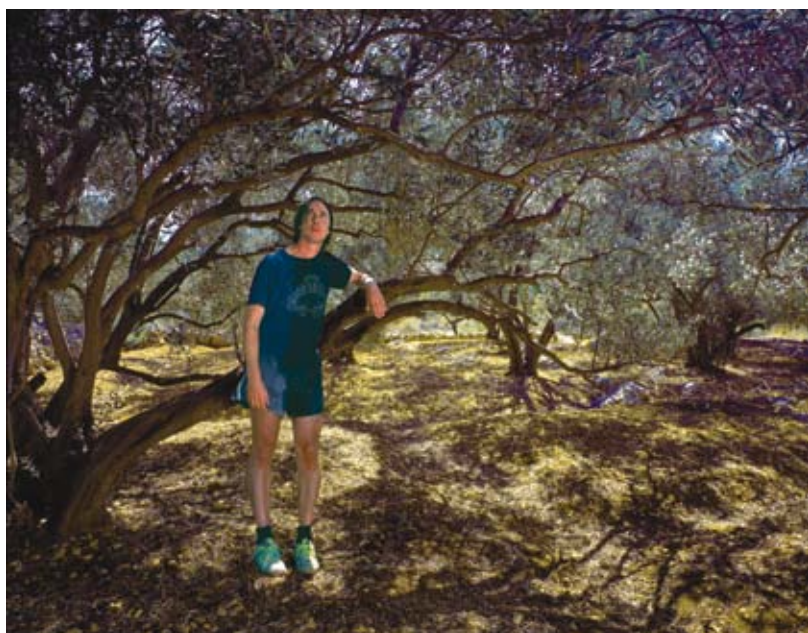
³ Az Endrétől kapott videostilleket tartalmazó kép file-ok
neve. Manresa (Katalónia) az a hely, ahol „Loyolai Szent Ignác
elvonulva a világtól megtért és elhatározta, hogy fegyveres
katonából Krisztus katonája lesz.” (kiemelés T.E.) A műre
vonatkozó összes háttérinformáció (tényszerű közlések,
az alkotói szándék, projektleírás illusztrációkkal együtt)
megtalálható: <http://www.koronczin.hu/mirror/index.html>

⁴ Andrási Gáborral Monoszlón, Bán Andrásal a havas Tátrában, a Csorba tónál, Birkás Ákossal
Szentbékállán és Tillmann Józseffel a kisoroszi Duna-parton.

⁵ Bár Koronczin távol áll a macsó sztereotípiáktól (ráadásul az ilyen, kapcsolatokra koncentráló
projektek kimondottan női startégiáknak számítanak), szembeötlő, hogy itt mégis egy csak férfiakból
álló kapcsolati háló jött létre.



KORONCZI ENDRE
Tükör projekt, műtárgy (Birkás Ákos), videó-fotó diptichon,
digitális videó, plazma TV, 19' 58" loop, lambda print, dura, 160 x 122 cm



KORONCZI ENDRE
Tükör projekt, Losonczy István (Birkás Ákos), portré, lambda print, 125 x 160 cm

KORONCZI ENDRE
Tükör projekt, műtárgy (Tillmann J. A.), 6 csatornás hanginstalláció, loop
a háttérben: műtárgy (Bán András), 3 db bubblejet print, festővászon, egyenként 130 x 190 cm



len *okos ujjai* igazgatják – akkor is, amikor a vízbe hullott elázó füzetlapon írás kezd átde-rengeni, és akkor is, amikor teljesen abszurd módon tengervízben álló esőkabátos alak fodrozódó fehér lapokból formál, rak ki szavakat: *everything is miracle*.

Kegyelem

A közös elmélyedés szellemi állapotában gyökeréző ihlet ösztönözte az Andrási Gábornak dedikálandó *mercy* feliratos felfújható csónak átalakítását is. A betűk a csónak falából vannak kivágva, így „negatívban” olvasható a szó, amikor a csónak fel van fújva. Márpedig, mivel az pont a betűk miatt lukas, folyamatosan áramoltatni és állandóan fújtatni kell bele a levegőt – így tartva a kegyelmet életben (ha nincs pneuma, a csónak csak lötytyedt gumi). Csak a szélről (mely fúj, amerre akar) lesz csónakká a csónak – lélekvesztő (ahol az irgalom kelendő).

E két mű hasonló rugóra jár: egyfelől egy hagyományos, klasszikus műveltségkörből szinte kínosan könnyű kirakni a tartalom egy részét, egy nagy romantikus vonulatot (a tengertől a reményig, a hányódó lélekvesztőtől a csodáig, a szélről a lélekig, a szentlélektől, a világ legfelsőbb lényegétől az irgalomig, a keresztény misztikától a Jung-féle alkímiai konjunkcióig), másfelől viszont nehéz megragadni az apró módosításokkal végrehajtott nagymérvű változások mibenlétét. Koronczai váratlan adalékai kifordítják, megváltoztatják az adottat, arra készítetnek, hogy újragondoljuk a történeteket. Úgy gyúrja össze a szakralist és a profánt, a misztikust és a viccest, hogy közben nem destruálja, inkább aktualizálja a régi értékeket.

Tohuva-bohu

A körben elhelyezett hat hangszóróból jövő zajok, hangok, morajlás mögül szavak bukkannak elő: *legjobbika, amelyben, világok, az elképzeltető, élünk, legrosszabbika* ez... Nem alkotnak értelmes sort – bár a türelmes látogató a felfelbukkanó szavakat mormolva, ismételve össze-fűzheti egy mondatra a töredékeket: „Az elképzeltető világok legjobbika / legrosszabbika ez, amelyben élünk” – amennyiben ismerős neki valahonnan e szavak (csaknem mindegyikének) együttes jelenléte. Leibniz Isten jóságának és racionalitásának premisszáiból matematikai logikával levezetett igazsága a Tillmann Józsefnek dedikált hanginstallációban nem csupán feldarabolódik, hanem biztos kifordul önmagából. Bár a makacs befogadó odafigyelésének gyümölcse, a mondat immár világos, a „megoldás” mégsem annyira az eredeti tézis, mint inkább a hanginstalláció igazságához vezet: füllel (fel)foghatóvá a tézis parafázisa, a kétely és meghasonlás hangja válik.

A hanginstalláció maga egy metafora, a Leinbiz-parafrazis metaforája; már szinte mindegy is, mi a mondat, az installáció képviseli a megzavarodottságot.

Önként vállalt kiszolgáltatottság

A Bán Andrásnak ajánlott három zavarbaejtő fotó mindegyikén ugyanaz a műterem, és benne ugyanaz az öt nő és egy férfi látható meztelenül. De miért annyira zavarbaejtőek ezek a fotók az étellel teli, vonzó testekkel? Sokféle meztelen fotót láttunk már a „természetestől” a beállítottig, aktoktól a pornón és az áterotizált árureklámokon át a beteg gyermekeket bemutató szociófotókig, és tovább, a mindezt kikezdő kritikai képekig. Koronczai fotói azonban nem erotikusak, nem is esztétizálnak, még csak nem is szociológizálnak és végképp nem ironikusak. Az első fényképen a szereplők tornasorban állnak, nem tudják, hova nézzenek – mindenki másfelé tekint, ám a fényképezőgép lenszójába senki. A kép úgy mutatja a csoportot, hogy még a környezetbe is bepillantást enged. A második képen valamennyien magukba mélyednek, mintha elfeledkeztek volna arról, hogy mit is csinálnak. Elrendeződésük oldottabb, de ők maguk mégsem felszabadultak, egyszerűen csak nem tudják figyelmük egészét a feszenésre fordítani. Ennek megfelelően közelít a kamera is. A harmadik felvételen mindannyian összebújnak, oldottságuk azonban inkább látszólagos – mintha azért bújnának egymáshoz, hogy menedéket leljenek.

A képek különleges szépsége talán abból a szokatlanságból ered, ahogy a szituáció leplezetlen mesterségességét a képi eszközrendszer aláhúzza és ellenpontoszza. Van ugyan egy ív a csoport viselkedésének változásában a feszenéstől a fesztelenségig, a három fotó mégis egy-egy változat ugyanarra a témára. A projekt egyszerre szól a meztelenség viseléséről és a résztvevőknek a szituáció iránti kíváncsiságáról: „vajon mi történik, ha beleme gyünk ebbe a játékba?”⁶ Bár a résztvevők tudják, hogy nézik és nézni fogják őket, mégis zavart tükröznek. Ebben a helyzetben menthetetlenül leskelődők leszünk, és innen ered a mi zavarunk. Koronczai modelljei nem profik, ám talán épp ezért nem is teljesen kiszolgáltatottak; egyéniségek maradnak. Nincs művön belüli kötött, instruált szerep. Persze vannak másfajta szerepek, csak hogy ezek nem a művész által adottak, hanem a résztvevők magukkal hozott, megfoghatatlanabb, összetettebb módon formált szerepei.

6 A vállalkozó szellemiségű emberek internetes hirdetéssel és egy baráti közvetítő segítségével gyűltek össze. (Koronczai Endre szíves szóbeli közlése.)

Csatlós Judit

Köztérkép

Utca 2008

- Gödör Klub, Budapest
- 2008. november 11 – december 2.

„Tulajdonképpen csak pár éve kezdtem ilyen figyelmesen tanulmányozni a térképeket. Azelőtt úgy tekintettem rájuk, mint – mondjuk – a dísz tárgyra, vagy a kézzelfogható dolgok és a legtávolabbi tájakra származó, közvetlen, első kézből való beszámoló korában élő, anakronisztikus jelképekre.”¹

Bár a Gödörben rendezett kiállítás a *Csillagszálló* című, hajléktalanok által terjesztett utcalap két éves születésnapjához kapcsolódott, elsősorban mégsem társadalomkritikai, és szociális kérdéseket tematizáló műveket sorakoztatott fel. A kurátori elképzelés² illeszkedett a lap szerkesztési elveihez, mely más hasonló kiadványoktól eltérően azt kívánja elérni, hogy a *Csillagszálló* a tartalmánál fogva, és ne érzelmi okokból vásárolják, s ezért például nem hajléktalanok írásait, hanem kortárs írók munkáit közli. Ennek az alapállásnak megfelelően a kiállítás szervező ereje az utca és a város személyes tapasztalata: mindenki számára adott a lehetőség az egyéni olvasat, kötődés létrehozásához. Ahogy a megszólított közönség sem korlátozódott a művészeti közege, úgy a kiállítás anyaga sem a megszokott katalógus formában jutott el hozzájuk: a művek írók és költők kommentárjaival, reflexióival kísérve a *Csillagszálló* aktuális számában jelentek meg, amelyet a megnyitóval egy időben már kapni lehetett az utcán.

1 ANDRZEJ STASIUK: *Útban Babadagba*. Magvető, Budapest, 2006. 14.

2 Az *Utca 2008* ötlete: TAMÁS ZSUSZA; Az *Utca 2008* koordinátorai: LÉNÁRD ANNA, SZABÓ ATTILA

OROSZ CSABA

Zsíroskenyér-akció, 2008, közösségi performansz, © fotó: Szabó Attila





GÁBOR IMRE
Never – till the end, 2008, akril, lakkfólia, lakk, 110 × 140 cm

SARKADI NAGY BALÁZS
Célcsoportok I., 2008, lambda print, 70 × 100 cm



A helyszínválasztás, a katalógus formája, illetve a művészek listája³ és kiválasztásuk módja (felkért kortárs képzőművészek és nyílt pályázat eredményeként a művészeti szcéán kívülről érkező amatőr alkotók együtt szerepelnek) kifejezi a közönség és az alkotók közötti kommunikációs csatorna szélesítésének, a bemutatkozási lehetőségek demokratizálásának szándékát. A társadalmi kapcsolatok, reflexiók generalása és az ezekkel való foglalatosság már a megnyitón, OROSZ CSABA akciójában is szerepet kapott: a *Háztartási body art* zsíroskenyér-munkái „ismertették” meg a látogatókat a kiállító művészek neveivel, s miközben jóllakhattunk, kihagyhatatlan volt a helyzetre, az elfogyasztott „névre” való reagálás.

A kiállításon hol helyszínként, hol töredékeiben megjelenő utcák és terek, homlokzatok és aluljárók nem képzelhetők el a város, illetve a történetek nélkül, amelyeknek valamikor tanúi voltak. A helyek egyé válnak a hozzájuk tartozó emlékekkel, vágyakkal és érzésekkel: a valóságos, fizikai térrel, kiterjedéssel rendelkező város helyét elfoglalja elképzelt mása. Ez a „képzet” mindig belép abba a módba, ahogyan útvonalakat megélünk, vagy éppen kiiktatunk, s befolyásolja azt is, hogy megszokunk-e egy helyet vagy sem. Ezek a nap, mint nap megtapasztalt ismétlődések – házak, kirakatok, utak és emberek – BOLLA RITA képein sematikus mintává alakulnak, mindent átható közegként jelennek meg. Azonban az egyik nap kényszerűségből adódó útvonal, máskor, más napszakban vagy körülmények között meglepő, vagy akár kellemes is lehet. A pusztulás utópiáit idéző világból az apró megfigyeléseken és a személyes kapcsolatokon keresztül vezet a kiút, amit a képeken felbukkanó kicsiny, leegyszerűsített ábrák, egy-egy kutya, egér, vagy repülő jelez.

A város egy lehetséges és speciális érzékelésmódját tárják fel SARKADI NAGY BALÁZS printjei is (*Célcsoportok I-III.*, 2008). Alkotójuk önmagáról mindössze ennyit állít: „Több, mint húsz éve gördeszkázom Budapesten”. A képek ezt a tapasztalatot elevenítik meg, ugyanakkor óhatatlanul felidéznek Jonathan Crary kutatásainak alapfeltételezését, miszerint a világ érzékeléséből származó percepciók képpé alakulását megszabja az a mód, ahogyan a képeket az adott korban nézzük, és természetesen azok a médiumok, amiket nézünk.⁴

3 Az *Utca 2008* kiállításban résztvevő művészek: BOLLA RITA, CHILF MÁRIA, CSONTÓ LAJOS, FERENCZY ZSOLT, GÁBOR IMRE, GRESSAI FERDINÁND, HALASI RITA, KISS ADÉL, KORONCZI ENDRE, KOVÁCS BUDHA TAMÁS, LUDMAN ÉVA, LUGOSSY MÁRIA, MÉCS MIKLÓS, MIHALIK GABRIELLA, MARKO MRSE, OCSZOS ISTVÁN, OROSZ CSABA, RESTYÁNSZKI ATTILA, SARKADI NAGY BALÁZS, ST. AUBY TAMÁS, SÜLI-ZAKAR SZABOLCS, SZABICS ÁGNES, SZABÓ ESZTER, SZABÓ ILDIKÓ – TESCH KATALIN, TÓTH GYÖRGY, VINCZE OTTÓ, WOLSKY ANDRÁS, Z, ZSELINSZKY MIROSLÁV

4 JONATHAN CRARY: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

CHILF MÁRIA szintén az utcákat járja, de idegen városokban keresi a kapcsolódási pontokat. A *Tessék, tessék!* fotósorozat (2008) képein a látványként feltáruló utcák a megismerés illúzióját kínálják, miközben a privát fotót idéző forma, az esetlegességek ezt megkérdőjelezzik, s így a megismerés továbbra is csak ígéret marad. A fragmentumaiban észlelt város, nem képes visszaadni azt az egységet, ami talán sose létezett. Ahogy a megfigyelő sem elfogulatlan, hanem tudása, előfeltevései, korábbi tapasztalatai és társadalmi helyzete befolyásolja, úgy a városi tér sem ölt homogén jelleget. Chif a Baudelaire-től kölcsönzött, és Benjamin által híressé tett 19. századi *flaneur* szerepét definiálja újra, azáltal hogy az általánosított modern nagyvárosi nyilvános teret csak az egyik lehetséges városi tapasztalatként kezeli. Persze elindulhatunk a városban a mások által hagyott nyomokon is, miként azt GÁBOR IMRE is teszi, hogy rajtuk keresztül saját helyzetét értelmezze. A grafikákon a városi közegben feltűnő magányos alak mellett a falfirkák és képregények tipográfiáját követő angol kifejezőfoslányok és szlogenek tűnnek fel. A személyes kifejezés korlátozottsága és a közhelyek bölcsessége – tulajdonképpen az egyéni és a közösségi tapasztalat – szembeállítás hol a lehetséges egyezéseket erősíti, hol pedig ezeket vitatva, feszültséget teremt. Szöveg és kép hasonló viszonyt jelez CSONTÓ LAJOS fal-festményén (*Dicsfény*, 2008) is. *Brain storming* olvassuk a csapatmunka és a projekteket világból jól ismert feliratot, ami ebben az esetben inkább megzavarja, mint segíti az ábrák értelmezését.

A város az, amit megélünk, és amit érzékelünk. Ugyanakkor ezek az egyszemélyes elképzelt városok különös kölcsönhatásban vannak fizikai megfelelőikkel és a társadalommal. A városi tér nem üres keret, ahol a dolgok tetszőlegesen megtörténnének, hanem minőségekkel telített, társadalmi sajátosságokkal rendelkező entitás. Foucault szerint ezt a differenciált teret egy olyan viszonyrendszer határozza meg, melyben a szomszédosságok, az egyidejűségek és mellérendelések, valamint a közelségek és távolságok, illetve ezek kapcsolata hoz létre e különböző minőségeket.⁵ Az utóbbi 10-15 évben fellendülő városkutatók, melyek ehhez az elképzeléshez igazodó, árnyaltabb módszereket kerestek a város leírására a tudatban megjelenő képekhez fordultak. Az alapján, hogy a városban élők milyen szabályok mentén és hogyan használják ezt a térstruktúrát, milyen képeket őriznek életük színtereiről, következtetni lehet a városi tér egyes szeleteinek kultu-



SÜLI-ZAKAR SZABOLCS
Munka, 2007, interaktív videóinstalláció, (2'54", loop), © fotó: Süli-Zakar Szabolcs



LUDMAN ÉVA
Mentális térkép, 2007 interaktív installáció, digitális print, változó méret, © fotó: Süli-Zakar Szabolcs

rális, társadalmi és szimbolikus funkcióira.⁶ A nyelvi vagy vizuálisan megalkotott mentális térképek magukban rejtik a különböző társadalmi csoportok kultúrájában létező sémákat is, hiszen ezek nyomán alkotja meg mindenki a saját elképzelt városát.

Ez a megismerési módszer nem idegen a képzőművészettől sem: a jelen kiállításon WOLSKY ANDRÁS, LUDMAN ÉVA és SÜLI-ZAKAR SZABOLCS művei értelmezhetőek alternatív mentális térképekként. Wolsky *Via Sacra* (1998) című sorozata római tartózkodása idején megtett útvonalainak átírata. A képek egy-

5 MICHEL FOUCAULT: *Eltérő terekről*. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 2000.

6 ROGER M. DOWNS és DAVID STEA: *Térképek az elmében*. In: Letenyei László sz.: *Településkutatás*. L' Harmattan, Budapest, 2004.

másra helyezését megkaphatnánk a várost felfedezni vágyó idegen kószálásának nyomvonalát, de az ismeretlen célok, és a méretarányok torzításai miatt csak a kiindulópont biztos. A valós térképtől teljesen elvonatkoztatott festmények a megismerés kényszerétől hajtott turista, az idegen pozícióját írják le. Ludman Éva szintén saját térképét állítja össze (*Mentális térkép*, 2007), de Wolskyval ellentétben egyrészt a mindennapi rutint helyezi a középpontba, másrészt az installációval – kerékpár tekerése jeleníti meg az utat rögzítő fotók negatívját – éppen arra törekszik, hogy a látogató is bekapcsolódjon és átélje élményeit, az egyformaság mögött rejlő rezdüléseket. Süli-Zakar Szabolcs egy néhány méteres szakaszon oda-vissza sétáló, újságot áruló hajléktalant követ órákon át (*Munka*, 2007). Mindennapi rutinja, életmódja, valamint ehhez kapcsolódóan magának a nyilvános térnek és nyilvánosságnak a sajátos értelmezése, arra is rávilágít, hogy a városban élő csoportok nemcsak különböző szeleteit használják a térnek, hanem azokhoz egymástól eltérő módokon is viszonyulnak. Az a járdaszegély, amely a hajléktalan számára a napi munka színtere, illetve interakciók létrehozására alkalmas hely, más csoportok szemében talán nem is „létezik”, illetve egy olyan csoporthoz köthető tér, amitől épphogy elhatárolódnak szándékoznak. A tér egyes részének eltérő módon történő felfogása és artikulálása mentén egy olyan szimbolikus rendszer működik, amely létrejöttének történetében és működésében egyaránt a társadalomhoz kötődik. Ilyen értelemben a város kulturális jelenségek által reprezentált jelentések hálójaként fogható fel.⁷

A mindennapok során a jelek értelmezése, vagyis a város *olvasása* szinte észrevétlenül zajlik, hasonlóan ahhoz, ahogy SZABÓ ESZTER egy olyan egyszerű jelzéssel, mint az élelmiszerüzlet-láncolatok márkáival ellátott szatyrok, egy bizonyos társadalmi réteget tesz láthatóvá akvarelljein. Azonban az új, előre nem látható helyzetek könnyedén megkérdőjelezhetik a rögzített értelmezési kereteket, s éppen ezért jó terep a város a kísérletezésre. Ilyen alternatív jelentésváltozatok létrehozására tesz kísérletet SZABICS ÁGNES *Túlélési gyakorlatok* című sorozata is, melynek keretében egy-egy közteret, meglévő objektumot alakít át fotójával. FERENCZY ZSOLT *Parallel studies* című videójában ezzel szemben a figyelem folyton változó irányait és az ennek függvényében változó érzékelést példázza: a rövid, ismétlődő jelenetet minden szekvencia eseté-

7 Clifford Geertz nyomán

CSONTÓ LAJOS: Dicsfény, 2008, falfestmény; SZABÓ ILDIKÓ – TESCH KATALIN: Utca-popup, 2008
© fotó: Szabó Attila



ben más és más elemet megnevező felirat „írja fölül”, s így minden esetben más elem kezd jelként viselkedni (értelmeződni). A város jelrendszerében való tájékozódás az otthonosság vagy az elveszettség helyévé teszi a várost. A szimbolikus-identifikációs pontok felismerése, más néven a város ismerete az otthonosság feltétele. KORONCZI ENDRE *Extrém alvás* (2007) projektjében azzal kísérletezik, hogy milyen mértékig tudjuk magunkat függetleníteni az otthonos és idegen helyekről alkotott képzetektől. Tizenhat különböző helyszínen – nyilvános terekben – próbál meg elaludni, amihez a kiszolgáltatottság teljes elfogadására és a környezettel való azonosulásra van szükség. A megismerés vagy átláthatóság persze sosem valósul meg: a város a köznapi gondolkodásban is egyet jelent a nagyságából következő sokféleséggel, az idegenség folytonos megtapasztalásával, és az ebben gyökerező kiszámíthatatlansággal. A kísérlet voltaképpen így nem arra irányul, hogy milyen helyen érhető el a teljes önfeledtség, hanem arra, hogy létezik-e egyáltalán. A város megismerhetetlensége arra kényszeríti lakóit, hogy bizonyos részeit birtokba vegyék, ami nem annyira kisajátítást, mint inkább „kapcsolatba kerülést” jelent. Kicsit úgy, ahogy Michel de Certeau mondja: „Használatba venni a teret nem más, mint megismételni a gyerekkor ujjongó és csendes gyakorlatát: azaz a térben másvalakinek lenni, más helyébe képzelni magam.”⁸ Ugyanakkor más területek, körzetek idegenek maradnak és marginalizálódnak: minden nagyvárosban vannak olyan negyedek, utcák, parkok, amelyek idegenségükből kifolyólag veszélyesnek minősülnek, így ezeket a városlakók többsége el is kerüli. SZABÓ ILDIKÓ és TESCH KATALIN a veszélyes helyre vonatkozó képzeteket mozgósítják *Utca-popup* (2008) címen bemutatott projektjükkel, amelynek során 17, a számítógép biztonsági rendszerüzeneteit tartalmazó utcai feliratot helyeztek el Budapesten, a józsefvárosi Magdolna-negyedben. A veszélyes helyek esetében a városi csoportokon belül egymásról kialakult elképzelések, meggyőződések, előítéletek kerülnek kivetítésre és lokalizálódnak. Ez is része annak a folyamatnak, amelynek során a nyilvános tér és az utca olyan színpaddá alakul, ahol a különböző társadalmi csoportok, szereplők szimbolikus eszközökkel kinyilvánítják ottlétüket, illetve megjelenítik politikai, gazdasági, társadalmi, vagy éppen kulturális akaratukat.⁹ Az utca ilyen szimbolikus használatát idézi fel LUGOSSY MÁRIA *Régi szép idők* (2008) című installációja. Az aprólékosan kidolgozott textil

8 THIERRY PAQUOT: *A bejárható város (A sétálás művészete)* Magyar Lettre Internationale 55. 2004/2005 tél.

9 NIEDERMÜLLER PÉTER: *A város: kultúra, mítosz, imagináció*, Mozgó Világ, 1994./5.

táska annak a középosztálynak az attribútuma, amelynek igényeihez szabták a század elején azt a városi teret, amit azután hol megvédeni, hol kiterjeszteni kényszerültek.

A városról alkotott képek és elképzelések – amint azt Lugossy is jelzi – nem azonos súllyal vannak jelen. Vannak köztük dominánsabbak, amelyek meghatározott – politikai, gazdasági, vagy kulturális súllyal rendelkező – csoportokhoz köthetők, akik rajtuk keresztül tudatosan töreksenek a városról alkotott képek formálására, illetve magába a folyamatba való beavatkozásra: bizonyos képeket előtérbe helyeznek, másokat pedig igyekeznek háttérbe szorítani. Az egymással párhuzamos használati módok, reprezentációk rivalizálnak: az utca hatalmi erőviszonyai artikulálódnak a jórészt egyirányú vizuális kommunikációban, mely a teret fenn tartók felől a teret használók felé irányul.¹⁰

A visszajelzés lehetősége nem biztosított, illetve az önkifejezés, és közlés igénye a városi térben több csoport, így az úgynevezett „városvédők”¹¹, által kriminalizált jelenség. Az utca jelentésváltozatainak felszabadítását tűzte ki célul St. AUBY TAMÁS fotója a hozzá tartozó történettel, mely szerint budai házakra felfűjtak egy feliratot, ami a pesti oldal bizonyos pontjáról olvasható. Láthatjuk, hogy a város „szeretetének” különféle kifejezési módjai, és csoportonként eltérő formái léteznek – a hatalmi mechanizmusok által legitimált viszony csak az egyik lehetséges a sok közül. A városi reprezentációk az átláthatóra, az ikonikusra helyezik a hangsúlyt, míg a kritikai gondolkodás, a művészeti projektek megkérdőjelezzik ezt a homogenizáló, leegyszerűsítő képet, és kibővíti a figyelem tereit, mikor a hatalmi erőterben alakuló reprezentációkkal szembehelyezik az alternatív olvasatokat. Kicsit olyan ez, mint Andrzej Stasiuk 1:200-as szlovák térképe, amiről így írt: „Mindig magammal viszem, mert éppen a széthullása, a megsemmisülése érdekel. Először a hajtásoknál foszlott szét. A szakadások és törések új rendszert alkotnak, amely sokkal jobban látható a térkép finom kék vonalakkal megrajzolt hálózataánál.” Ha az utazások során a főként irodalmi élményekből táplálkozó városképek összetalálkoznak a megtapasztalt várossal, úgy a térkép is átalakul.

TNPU-KOMMANDÓ

Van most egy Szeretlek Budapest (sic!) nevű civil-rendőr-bürokrata mozgalom. Le akarják vágni a firkászok kezét.

Tehát 2008. augusztus 20.-án, 17 Intermédia Bölcsődéssel felfűjtük néhány budai házra egy éjjel a szlógent – mellékesen: mi is helyesírási hibával, azaz vessző nélkül. (Senkit nem kaptak el a macsetások.)

Csak az igaz Budapest-szerető képes pontosan elolvasni a szöveget, az, aki eltiprodik a bűzben oda, ahol a kamera állt – (ez benne az avangardische kunst.)



Hátul BOLLA RITA, CSONTÓ LAJOS, GÁBOR IMRE munkái; elől LUDMAN ÉVA biciklije és SZABÓ ESZTER akvarelljei plexiben; © fotó: Szabó Attila



OCZTOS ISTVÁN és BOLLA RITA képei; © fotó: Szabó Attila



10 POLYÁK LEVENTE: *A város képei. Hatalmi pozíciók a nagyvárosi környezet vizuális jelrendszerében.* www.archivum.epiteszforum.hu/muhely_utopia.php?moid=104

11 Többek között a kiállítási katalógusban St. Auby Tamás által említett *Szeretlek Budapest* mozgalom.

Pelesék Dóra

India ma

Gigi Scaria: *Site Under Construction* Építés alatt – háromcsatornás videóinstalláció és videók

- Videospace Budapest, Budapest
- 2008. november 20 – 2009. február 6.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az utóbbi években India is kortárs képzőművészeti nagyhatalom lett. Noha a legrangosabb nemzetközi kiállításokon eddig is szerepeltek ázsiai alkotók; viszonylag új fejleménynek számít, hogy a kínai mellett sokáig háttérbe szorult indiai művészet is megtalálta helyét a művészeti világban.¹ A jellemzően saját identitásának keresésével foglalkozó, erősen nemzeti és önreflexív karakterű indiai kortárs művészet lassú „diadalmenete” nagyjából egy évtizede, a 2000-es évek elején kezdődött; amikor fiatal, indiai képzőművészek az 1980/90-es évek (sok tekintetben haladó szellemiségű) művészgenerációjának törekvéseit folytatva, párbeszédet és kölcsönös együttműködést kezdeményeztek Európa és az Egyesült Államok művészeti életének szereplőivel. A nemzetközi vásárok kurátorai kezdetben inkább távolságtartó kíváncsisággal, később azonban intenzív figyelemmel és lelkesedéssel fordultak az indiai művészek felé. Az indiai képzőművészet – különösen az Indiában mindmáig leginkább népszerű képzőművészeti ág, a festészet – iránti megnövekedett érdeklődés tényét jelzi, hogy a 2001-es Tate Modern-beli *Century City*, a 2002-ben a bécsi Kunsthallében

¹ NAGY GERGELY: *Az új hype: India – kortárs művészeti felfutás.* Műértő, 2008/júl. – aug.

GIGI SCARIA
Site Under Construction, 2008, Videospace Budapest



rendezett *Kapital und Karma*, és a 2005-ös párizsi *Indian Summer* után² (hogy csak néhány fontosabb kiállítást említsünk), mind a 2007-es *Documenta 12*-n, mind pedig a 2008-as Velencei Biennálén is részt vettek indiai művészek.

Az, hogy az elmúlt néhány évben éppen India került a nemzetközi figyelem középpontjába, elsősorban a legfiatalabb indiai művészgeneráció nyitott, rugalmas, befogadó, ugyanakkor mélyen hagyománytisztelő szemléletmódjának, a nyugatról beáramló kortárs-hatással való megbékélésnek, az új médiumokban rejlő lehetőségek termékeny, kreatív kihasználásának, valamint az egyes kultúrák közötti átjárhatóság felismerésének köszönhető. Annak, hogy a szóban forgó alkotók mind technikailag, mind a kifejezőmód aktuális formáinak elsajátításával úgy képesek bekapcsolódni a művészet legújabb áramlataiba, hogy közben ragaszkodnak saját kulturális hagyományaikhoz, gyökereikhez, és a társadalmi problémákra való általános érzékenységükhöz is.

India helyzete mindemellett természetesen igen speciális. Speciális abban az értelemben, hogy noha az ország jelentős társadalmi és gazdasági átalakulásokon ment keresztül, a „nyugati” ember számára máig megőrizte idegen, titokzatos, egzotikus karakterét. Ugyanakkor az

² *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis.* Tate Modern, London, 2001. febr. 1 – ápr. 29.; *Kapital & Karma: Zeitgenössische Kunst aus Indien.* Kunsthalle, Bécs, 2002. márc. 20 – jún. 9.; *Indian Summer. La jeune scène artistique indienne.* Ensba (Ecole nationale supérieure des beaux-arts), Párizs, 2005. okt. 7 – dec. 31. (utóbbihoz ld.: STANCEL DÓRA: *Indian Summer. Kortárs indiai képzőművészeti kiállítás.* Balkon, 2006/1., 26-28.). A külföldi bemutatkozások mellett, egy korai magyar példa is akad: *Sárga Istenség. Kortárs indiai művészet.* Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum Budapest, 1997. aug. 21 – okt. 5. És végül a példák sorát lezárandó egy egészen friss válogatás: *Indian Highway.* Serpentine Gallery, London, 2008. dec. 10 – 2009. febr. 22.



GIGI SCARIA

A day with Sohail and Mariyan, 2004, videó



indiai kortárs művészet is átmentette szüntelen identitáskeresésének jól ismert témáit: a kasztok, a vallás, a nemek sajátos problémáit, vagyis a hagyományok és a (poszt)modernitás közötti egyensúly megteremtésének igényét és nehézségeit. A térség iránti megnövekedett érdeklődés Magyarországon is érzékelhető: 2008 végén, Budapesten például, csaknem egy időben, két indiai kiállítás is nyílt.

Egy hónapos, meghosszabbított nyitva tartás után, december 30-án zárt be a Centrális Galériában rendezett *Etikoppaka*³, amely egy kb. 12000 lakosú, délkelet-indiai falu hétköznapijain keresztül, dokumentarista módon, fotók, videók és a falu lakosai által készített használati tárgyak segítségével nyújtott betekintést a gandhiánus eszmék gyakorlati megvalósulásába. (A tárlat az Indiai Nagykövetség és a Közép-Európai Egyetem közreműködésével rendezett „Gandhi a Globalizált Világban” című konferencia keretein belül jött létre.)

A fiatal, indiai képzőművész-generáció egyik kiemelkedő képviselőjének számító GIGI SCARIA videomunkáinak pedig a kizárólag videóművészetet bemutató művészeti kiállítóhely és galéria, *VideospaceBudapest* adott otthont.⁴

Az 1973-ban született, munkáival számos nemzetközi díjat nyert alkotó sokoldalú művész: videóinstallációi mellett rajzol, fest, fotókat és szobrokat készít.

Az elmúlt években Ázsia, az Egyesült Államok és Európa nagyvárosaiban is bemutatkozott. Nagy-Britanniában és Németországban megvalósított, aktuális szociális kérdéseket tematizáló projektjei is hozzájárultak ahhoz, hogy a művészeti világ figyelmébe Indiára irányult.

Scaria sikerei nemcsak annak köszönhetőek, hogy igen érzékenyen reagál a migráció és az antirasszizmus jelenségére, s hogy e kérdésköröket képes több különféle nézőpontból is megjeleníteni; hanem annak is, hogy alkotásaiban a hagyományos indiai művészet és filozófia, a berögzült, meglehetősen sztereotip India-kép szerencsés módon ötvöződik a kortárs, nyugati művészet dinamikus fejlődő, állandóan megújuló eszköztárával. Scaria kritikus és – a szociális tematikából következően – a politikától sem teljesen mentes társadalomszemlélete azonban olyan művészi nyelvvél párosul, amely lehetővé teszi, hogy a valós ábrázolás naturalisztikus karaktere egyszerre játékos, olykor humoros formában, a laikus műélvezők számára is befogadhatóan jelenjen meg. A videó mint médium, illetve mint kifejezési és közvetítési forma, különösen alkalmas arra, hogy a művész tárgyilagosan, dokumentarista módon találjon utat a nézők felé: hogy az őt foglalkoztató problémákat egy univerzális, nyelv feletti nyelven, a videó, a képek *metanyelvén* kommunikálhassa.

Scaria most kiállított művei szintén társadalmi kérdésekre reflektálnak. A három videómunka az azonos című háromcsatornás videó után az *Építési terület* (Site under construction, 2006) címet viseli – tehát verbálisan is magában hordozza a mozdulatlan és mozgás ellentétét: egy aktuális állapot, egy függőben lévő

helyzet felidéz(tet)ése által utal egy készülőben lévő változásra; az építés, a létrehozás pozitív aktusára. A kiállítás mindhárom darabja az állandóság-változás, fejlődés és stagnálás ellentétpárja köré szerveződik. Annál is inkább, hiszen az építés, a fejlődés, a városrendezés kérdésköre tényleges aktualitással bír napjaink Indiájában. A *Panic City* (2004) című egycsatornás videó például arra, az önmagában is paradox tényre reagál, hogy Új-Delhiben, ahol a szó szoros értelmében egyik-napról a másikra, gombamód nőnek ki a földből az új épületek: a változás mint olyan a város létmódjává vált.

Az állandó változás, avagy a változás állandósága közepette azonban az ember a jól ismert város nyújtotta biztonság- és komfortérzetét veszíti el. Az itt élő lakóhelye a hihetetlen mértékű építkezési-hullámnak köszönhetően szüntelenül módosul, s legyen bármilyen pozitív is ez a változás, a folyamatos építés egyúttal az otthonosság lerombolását jelenti.

A szünet nélkül alakuló nagyvárosok látszólagos fejlődésének másik ambivalenciája a gazdagság és szegénység örök kérdésével kapcsolatos: minél látványosabb a fejlődés, annál szembetűnőbb a mérhetetlen szegénység.

Scaria *A day with Sohail and Mariyan* (2004) című egycsatornás videójában dokumentarista módon, ugyanakkor rendkívül szimbolikus dramaturgiával világít rá ennek a számunkra szinte felmérhetetlen társadalmi szakadéknak a meglétére, megszokottságában szívbemarkoló megnyilvánulási formáira.

A fiatal, indiai fiúk, Sohail és Mariyan, egy a szó szoros, és földrajzi értelemben is perifériára szorult társadalmi csoport döbbenetes napi

GIGI SCARIA
Panic City, 2004, videó



✕

széna

³ *Etikoppaka* – Mahátma Gandhi nyomában: egy dél-indiai falu élete. Centrális Galéria, Budapest, 2008 december 1-30.

⁴ Az indiai kortárs művészek kommunikációképességét, nyitottságát, a nemzetközi projekteken való aktív részvételének tényét, és az indiai művészet hazai népszerűségét bizonyítja, hogy 2009. január 16-án *Szegmens V.* címmel 14 magyar képzőművész részvételével indiai-magyar cserekiállítás nyílik a jaipuri Vyom Centre Contemporary Arts-ban (India), melynek folytatásaként 2009. decemberében a Magyar Képzőművészeti Egyetemen és a budapesti Inda Galériában a csereprogramban résztvevő indiai művészek mutatkoznak majd be.

rutinját végzik: névtelen sorstársaikhoz hasonlóan, megrázóan őszinte, gyermeki derűvel kerekednek fel éjszakáról-éjszakára, hogy rozoga biciklijükről leszállva módszeresen, akkurátus pontossággal, begyakorolt mozdulatokkal kutassák, vizsgálják át, a környékbeli szeméttel és lerakódó helyeket.

Játékaikban és az általuk talált, mások számára feleslegessé vált használati tárgyakhoz való viszonyukban is feltárul az Indiában már az 1990-es évek óta megold(hat)atlannak bizonyuló globalizációs probléma: a városokba áramló embertömegek elszegényedése. A nyugatról beáramló társadalmi-gazdasági hatások tekintetében nemzetközileg tájékozott közép-réteg és az alacsonyabb kasztba tartozó, iskolázatlan, saját ingóságokkal nem, vagy csak alig rendelkezők egyre nagyobb tömegei közti látványos szakadék; a „fogyasztói társadalom” felháborító pazarlása és a létminimumon élők kilátástalan léthelyzetéből adódó örökös feszültség.

Gigi Scaria munkái révén ugyanakkor a nagyvárosok és a falvak ellentmondásos együttélésének tényei is új megvilágításba kerülnek. A folyamatos építkezés, az elszánt városfejlesztés ellenére ugyanis továbbra sem zárható ki, szüntethető meg a falvak sajátos atmoszférája: a modern épületek tövében, az autók között például továbbra is szabadon, a legnagyobb tisztelettel övezve járnak-kelnek a valódi jelképnek tekintett „szent” tehének.

A kiállítás címadó darabja, az *Építési terület* mindkét fenti témát ötvözi.

A háromcsatornás videó egy férfi és egy nő enigmatikus, ugyanakkor humoros és szimbolikus telefonbeszélgetését mutatja be. Egy modern társasház két szemközti lakója saját erkélyén állva azon fáradozik, hogy kitalálja, megjósolja és megmagyarázza, mit épít az alattuk lévő utcán dolgozó, sötét bőrű férfi.

A sötét bőr egyértelműen elárulja az utcán tevékenykedő harmadik személy „alacsonyabb” kasztba való tartozását, mint ahogyan maga a beszédhelyzet, az emelet, illetve az onnan való ki/lefelé-beszélés is egy „magasabb” társadalmi osztályra jellemző sajátos attitűdöt reprezentál. Avval, hogy az utcán építő férfi végül az előzetes elvárások ellenében cselekszik, akaratlanul is összezavarja az őt kibeszélőket, csakúgy, mint a kibeszélőkkel azonos megfigyelői pozícióban helyet foglaló kiállításnézőket. A háromcsatornás installáció azonban lehetővé teszi a néző számára azt, ami az installáció szereplői számára lehetetlen volna: a beszélgetés ideje alatt megváltoztathatja a pozícióját, s tetszése szerint letről, illetve fentről is követheti az eseményeket. Választásától függően azonosulhat mindkét nézőponttal, anélkül, hogy közben elkötelezné magát egyik vagy másik „szint” mellett.

Nagy Edina

Volt egyszer egy Amerika...*

Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst**

☛ Kunsthalle, Bécs
☛ 2008. október 3 – 2009. február 15.

EDWARD HOPPER a Kunsthalle sajtóanyagában szereplő információk szerint Európának ezen a fertályán (vagyis Ausztriában) még nem, vagy legalábbis ilyen mennyiségben még nem szerepelt kiállításon. Ezen a nyilvánvalóan elismerésre méltó teljesítményen túl azonban azért is hálásak lehetünk a *Western Motel* szervezőinek és létrehozóinak, mert ez egy valóban gondolatébresztő módon összeválogatott és elrendezett kiállítás. S bár a művészről leginkább az 1942-ben készült legendás *Nighthawks* alapján fogalmat alkotó látogató (aki mondjuk a maga részéről Ridley Scott ugyancsak legendás *Szárnyas fejedelemszaból* ismeri a művet) esetleg csalódottan veszi tudomásul, hogy épp ezt az emblematisz munkát nem találja a termekben, talán mégis kárpótolva érezheti magát a kevésbé ismert, de remek Hopper-képek, valamint a kortárs művészeti alkotások között, melyeket a vélt vagy valós Hopper-hatásnak köszönhetően társítottak hozzájuk.

* A címben Sergio Leone 1984-es *Once Upon a Time in America*-jának magyar fordítását vettem át.

** Kiállító művészek: EDWARD HOPPER, DAVID CLAERBOUT, DAWN CLEMENTS, JONAS DAHLBERG, THOMAS DEMAND, GUSTAV DEUTSCH, PHILIP-LORCA DI CORCIA, TIM EITEL, JIM JARMUSCH, RACHEL KHEDOORI, MARK LEWIS, ED RUSCHA, MARKUS SCHINWALD/OLEG SOULIMENKO, JEFF WALL, RACHEL WHITEREAD

EDWARD HOPPER
Western Motel, 1957; Yale University Art Gallery, Bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903



A Hoppert nem feltétlenül csak Ridley Scotton keresztül ismerő látogató persze a kiállítás címét hallva (szokás szerint) előre fanyalaghatna: már megint egy klasszikust meglova-golva sikerült a kortárs anyagot becsempészni a köztudatba, s így talán emészthetővé tenni, ami persze általában a kiállítás – az apropó-ként szolgáló művésznek és a kortársaknak egyaránt – kárára válik. Itt azonban nem ez történt, és mivel egyébként sem otthon vagyunk, a pszeudo-pedagógiára sem volt semmi szükség. A kiállítás első körben Hopper mozimániájára, másodsorban pedig a teatralitás, a színpad-szerű beállítások és enteriőrök, az elrendezettség iránti vonzalmára épült, s a kiállítási egységek is e szerint tematizálódnak, illetve szerveződnek összefüggő egészé. A látogató a kiállítótérbe belépve rögtön színpadi szituációba kerül, hiszen GUSTAV DEUTSCH a kiállítás-cím-adó Hopper-kép (*Western Motel*) nyomán épített díszletébe besétálva vagy azon helyet foglalva ő is része lesz a lépcsőházban kivetített enteriőr-képnek (à la Hopper).

Ezek köré, a hopperi épített és rajzolt enteriőrök köré szerveződik a kiállításon látható kortárs anyag nagy része, így például JEFF WALL esetlegesnek tűnő, de valójában precízen megkoreografált fotográfiái (*Housekeeping*, 1996), THOMAS DEMAND épített fotó-makettjei (*Fenster*, 1998) TIM EITEL az ember jelenlétéről csak a nyomokban tanúskodó üres terei (*Matratze*, 2008) a fiatalnak nem, de kortársnak minden további nélkül nevezhető ED RUSCHA képei (*Blue Collar Telephone*, 1992) és fotósorozata; vagy MARKUS SCHINWALD¹ színpadi enteriőrjei (*Stage Matrix II*, 2007), hogy csak néhány példát említsünk.

Ugyanezt a koncepciót követik a filmek is: JONAS DAHLBERG önmagukat megszüntető szobabelsői (*Three Rooms*, 2008), DAVID CLAERBOUT manipulált képei és filmstillei (*Shadow Piece*, 2005, *American Car*, 2004) szintén Hopper tér-ábrázolását, redukált, koncentrált és precízen kidolgozott enteriőrjeit veszik alapul, melyekben a valós és a fiktív, a pillanatnyi és az állandó, az intimitás és az anonimitás kettőssége generálja a feszültséget. Különösen ez utóbbiak, tehát a kiállítás videós-filmes része tűnt szorosabban kapcsolhatónak a hopperi életműhöz, ideértve természetesen azt a több képernyőn párhuzamosan futó JIM JARMUSCH-válogatást is, amely filmes szakemberek állítottak össze.

Épp ez a „kortárs művészeti” kontextus irányítja az alapkérdésre a figyelmet: mégis mi az, ami Hopper festészetét annyira markánsan *mássá* teszi? Miért kapcsoljuk önkéntelenül, a számos cáfolat ellenére is (lásd a művésztől származó idézeteket és adott esetben a kurátori kijelentéseket is) kényszeresen a (letűnt



JEFF WALL
Housekeeping, 1996; Courtesy Hauser & Wirth Zürich London



DAVID CLAERBOUT
Shadow Piece, 2005, filmstill, © VBK, Wien, 2008; Courtesy David Claerbout / Hauser & Wirth Zürich London / Galerie Micheline Swajcer, Antwerpen

idők) Ameriká(j)hoz, a távoli, a hopperi esztétikának köszönhetően sajátos titkokkal felruházott helyszín(ek)hez ezt az életművet? Hopper ecsetvonásai, témái és helyszínválasztása nyomán ott még a magánynak is más lesz az íze: a szereplőire jellemző merev testtartás, szenvtelen magukba feledkezetttség, számunkra megfajthetetlen vagy éppen rendkívül sokféleképpen értelmezhető történetek az ábrázoltak „egzotikus helyszínen” történő továbbgondolására kényszerítenek bennünket. Hopper – már amennyiben ragaszkodunk az „amerikai festő”, vagy inkább az „Amerika festője” megjelöléshez – azt a paradox helyzetet testesíti meg, hogy miközben a számára érdekes érdektelen témákat, a hétköznapok (na, jó, a negyvenes-ötvenes évek) Amerikáját festi, mindez a számunkra – épp megjelenítésmódjának köszönhetően – egy titok és misztikum övezte világgént jelenik meg. Jó példa erre az irodai jeleneteket ábrázoló „sorozat”, melynek egy darabja a kiállításon is látható (*Office at Night*, 1940).

Ez a *másság* talán az olyan, tematikájukat tekintve közhelyes képek esetében ragadható meg leginkább, mint például az európai művészeti hagyományban is jól ismert és közkedvelt „nő az ablaknál” szüzsét követő munkák (Id. Vermeer;

¹ A Markus Schinwald eddigi munkásságát bemutató kiállítás 2009 őszén nyílik a Műcsarnokban.



ED RUSCHA
Blue Collar Telephone, 1992, Museum für Kommunikation Frankfurt © Ed Ruscha; Courtesy Gagosian Gallery

C.D. Friedrich, vagy éppen a századforduló festészetét). A *Western Motel* (1957) fegyelméleten ülő nőalakja, vagy az *A Woman in the Sun* (1961) napba nézője, akár csak számos, más a kiállításon nem látható mű (*Morning in a City*, 1944, *Morning Sun*, 1952, *Hotel Window*, 1955 stb.) szereplője is, furcsán távolinak, egy idegen, mesterséges világ lakójának tűnik. Köszönhető ez természetesen a helyszíneknek (bár hotelszobák, szállodai hallok és bárók mindenütt vannak), de még inkább annak a hangulatnak, amit Hopper „stílusaként” írhatnánk körül. A hopper enteriőrök és külső helyszínek a városi lét szinterei, a civilizáció, a mobilitás, a haladás atmoszférikus kellékei. Hiába tiltakozó kijelentései: „Soha nem akartam Amerikát festeni. [...] Tulajdonképpen mindig rólam van szó”, Hoppert mégis az amerikai mítosz festőjeként szeretjük elkönyvelni.

A tárlat címadó darabja, a *Western Motel* számunkra akarva-akaratlan az „amerikai életérzés” megtestesítője, amelyben a kettősségek, az ellentmondások – a mobilitás és a névtelenség, a haladás, a fejlett jóléti társadalom ígérete, s ugyanakkor az egyén elmagányosodásának együttállása – a meghatározóak. Kis túlzással s a filozófussal szólva, a világba való belevetettséggel szorongató érzése keríthet

TIM EITEL
Matratze, 2008, © VBK, Wien, 2008; Courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin / Pace Wildenstein; © fotó: Uwe Walter



bennünket hatalmába a képeket nézve (milyen kár, hogy a „fordulat előtti” Martin Heidegger figyelmét elkerülte a kortárs amerikai művészet, s csak a szorosabb értelemben vett európai koncentrált).

Kihalt bárók, irodák, mozik, benzinkutak, éjszakai utcák neonreklámjai... a távoli Amerika képei mind, de már rég nem az ígéret földjének Amerikájáé. De miért is azonosítjuk a szenvedélymentesség „hopperi” esztétikájával, ahogy a kiállítás kísérőprogramjában szereplő egyik előadás címe² találón megfogalmazza, az Amerika-feelinget? A válasz talán a távolságban keresendő: nem tudunk kilépni sajátosan európai nézőpontunkból. Ennek egyik meghatározó eleme a talán nem is annyira képzőművészeti alkotásokon (a kiállításon is szereplő Ed Ruscha atmoszférikus képeitől eltekintve), mint inkább filmekben keresztül közvetített Amerika-kép – mindenekelőtt a Hopper-rajongó Alfred Hitchcock filmjei, gondoljunk csak a *Psycho*-ban Norman Bates házára, s aztán idézzük fel Hopper *House by the Railroad* (1925) című képét, vagy emlékezzünk a *Vertigo* képsoraira, de említhetnénk a film noire klasszikusait, s a kortársak közül csak tényleg utalásszerűen David Lynch filmjeit, vagy az utolsó Wong Kar Wai-eposzt, a *Távolság ízét* –, amely vizuális eszköztárát, helyszíneit tekintve számos hasonlóságot mutat a hopper „világ” alapelemeivel.

A kiállítás rendezői a filmes párhuzamok közül JIM JARMUSCH életművét tekintették a legrelevánsabbnak, amelynek számos részletet idézhetjük fel újra, de sajnos csak a monitorok előtt ácsorogva, fülhallgatót a fejünkhöz szorítva. *A Florida, a paradicsom* (1984), a *Törvénytől sújtva* (1986), az *Éjszaka a földön* (1991) vagy éppen a *Kávé és cigaretta* (2003) jól ismert képsorai, bútorozatlan New York-i apartmanok, napsütötte házfalak, kihalt utcákon villódzó neonfények, autópályák menti gyorséttermek osztják a hopper nézőpontot, pontosabban újrakontextualizálják azt. Tulajdonképpen azonban mindegy is, hogy Hitchcock vagy Jarmusch a kiindulópont, bizonyára mindenki sokkal több amerikai vagy Amerikáról szóló filmet látott már, mint Hopper-képet, s így most örömmel fedezi fel a művein azokat az európai szem számára klisének minősülő képi elemeket, amelyeket olyan jól ismer a moziból. Valami idegen otthonságot közvetítenek ezek a képek: a helyszínek bárhol lehetnének, a belőlük sugárzó s általunk szinte fizikailag megtapasztalt távolság lesz az, ami a számunkra meghatározó.

Természetesen nem meglepő a mozirajongó Hopper későbbi, filmesekre gyakorolt hatása, másrészt pedig a mozinak a festőre gyakorolt befolyása is kézenfekvő. De hogyan mutatkozik

² Von der Ästhetik der Leidenschaftslosigkeit, Esther Arafune-Surányi előadása

meg ez a hatásmechanizmus a kiállításon bemutatott videómunkák esetében?

A kiállítás egyik legfontosabb videós szereplője a belga DAVID CLAERBOUT³, akinek *Shadow Piece* (2005) című munkája akár egy Hopper-rajz (pl. a *Night Shadows*, 1921) mozgóképes változata is lehetne. A fekete-fehér fotó alapú film tulajdonképpen egyetlen üres belső térre, mondjuk egy irodaépület vagy egy bank (?) halljára koncentrál, amelynek üvegajtajai zárva vannak, nincs félfogadás. A megrajzoltnak tűnő felület egyhangúságát semmi nem töri meg, csak az ajtók túlloldalán látható, s az épületbe bejutni próbáló járókelők árnyéka hatol be az üres térbe. A digitálisan megdolgozott filmszekvencia az apró gesztusok hatására épít, a lassúságra, az ismétlésre, az árnyalatnyi, rezzenésszerű mozgásokra. Ugyanezek az elemek, s a részletek, a megfigyelés s az időbeliség fontossága építik fel, szervezik egységgé a kiállításon szintén szereplő *American Car* (2004) című filmet is. Első részében a néző egy, úgy tűnik, álló autó hátsó ülésén kap helyet, onnan nézi a szakadatlan mozgásban lévő, a zuhogó esővel szinte hiába küzdő ablaktörőt, a valamire koncentráló sofőr és utasa fejének és hátának körvonalait. Az ablaktörő folyamatos ritmusától eltekintve minden mozdulatlan, a látogató s a film szereplőinek várakozása hiábavaló marad. A második részben a néző a megfigyelő pozíciójából a megfigyelébe kerül: az autó a mozdulatlan tájban, aminek egyhangúságát már az eső sem töri meg, kimerített állóképként van jelen. A Claerbout számára olyan fontos szerepet játszó időbeliség itt folyamatosság, a néző egymásrakövetkezést feltételez a filmrészletek között, s narratívát fabrikál az eseménytelenség köré.

Jonas Dahlberg *Three Rooms* című videóprojekciója szintén egy sajátos folyamatosságot vesz alapul. Egy nappali, egy étkező és egy hálószoba fekete-fehér enteriőrjét látjuk a monitoron, s csak némi idő elteltével jövünk rá, hogy nem állóképet nézünk. A berendezési tárgyak ugyanis lassan elkezdnek szétolvadni, szétmállanak, majd eltűnnek. A film megkérdőjelezi s felülírja a mindennapi tapasztalatokat, azt hogy milyen is feldönteni egy állólámpát, levernival egy fogmosópoharat, leejteni egy tányért, stb. A képernyőkön a tárgyak megsemmisülése hang nélkül, megejtően lassan és rendkívül puhán, mintegy fájdalommentesen megy végbe. Mondhatnánk, hogy Dahlberg enteriőrjei rokonságot mutatnak, vagy összefüggésbe hozhatók a hopperi enteriőrökkel, de nem tesszük. Mert ezekben a szétmálló belső terekben valahogy a magunk tereire ismerünk: egy jellegzetesen európai lakásbelső tűnik el, talán a művész, talán egy ismerőse

vagy a mi ismerőseink lakása. A Dahlberg választotta teret csak elrendezettsége, színpadszerűsége rokoníthatja a Hopper-képek felépítésével.

Ugyanez a színpadszerűség, a megkonstruált jelleg köszön vissza például TIM EITEL képein vagy THOMAS DEMAND fotóin, ez utóbbiakon természetesen a végletekig kihasználva a konstruálás lehetőségeit. Demand első pillantásra megtevesztően valóság-hű fotója (*Fenster*, 1998) tulajdonképpen egy papírmakett-ről készült fotográfia. A makett kiindulópontja azonban egy valódi tárgyról, jelen esetben egy ablakról készített felvétel volt: Demand makettjei a valóság lekicsinyített másolatai, csak a fotók alapján tűnnek életnagyságúnak. Az, hogy a leképezett objektum, épülethomlokzat, irodabelső, stb. az esetek többségében nem véletlenszerűen kiválasztott, hanem politikai, történelmi relevanciával bír, az már a Demand-i konstrukció szerves része.

TIM EITEL, maga mögött hagyva a mondriani geometrikus képszerkesztés kényszerítő erejét, az utóbbi években jelentős fejlődésen ment keresztül. Őn. „nagyvárosi” sorozataiba – például a konténereket (*Galambok*, 2007), vagy hajléktalanok felpakolt kocsijait (*Aszfalt*, 2007) ábrázoló nagyformátumú, szürke alapon redukált színskálával dolgozó szériába – illeszkedik a kiállításon látható *Matratze*, ami a maga lenyűgöző egyszerűségével betölti a teret, s hozzátesz valamit a hopperi narratívák szereplőinek nyomasztó izoláltságához.

Nem minden, a kiállításon szereplő művészről lehet elmondani, mint például a 2005-ös Velencei Biennálén kiállító Ed Ruscháról, hogy egyértelműen Hopper „örökösének” tekinthető, vagy akár csak konkrét összefüggésbe hozható a festő munkáival. Számomra ilyen volt például PHILIP LORCA DICORCIA fiú prostituáltak-ról készült fotósorozata (*Hustler*, 1990/1992), amely a kiállítás szempontjából nem tűnt igazán koherens választásnak, ahogy MARK LEWIS egyébként szeniális, épületekről, utcarészletekről készült filmjei (*Isosceles*, 2007, *North Circular*, 2000) sem. RACHEL WHITEREAD negatív térformái (*Double-Doors I (A&B)*, 2006/2007) tulajdonképpen ugyanilyen jól illeszkedtek volna még számos más csoportos kiállításba, ám itt még a *House* (1993) című dokumentáció bemutatása is kérdéseket vetett fel az összefüggések szempontjából.

Ám a látogató feladata jó esetben inkább a saját összefüggések felállítása, vagy megtalálása, amihez s a *Western Motel* számos lehetőségét, kapcsolódási pontot kínál fel: a néző szabadon választhat olyan titokzatos vagy éppen nagyon is egyértelmű képi narratívák között, melyek továbbgondolása izgalmas kihívást jelent.

RACHEL WHITEREAD
House, 1993, Commissioned and produced by Artangel; © fotó: John Davies



3 David Claerbout a 2009. áprilisában az Ernst Múzeumban a LOW 2009 keretében nyíló *Vérité Expasée – az emlékeztéről* című kiállításon is szerepel majd.

Szabó-Székely Ármin

Vendégkép

Raymond Chandler: *Elkéstél, Terry!*
Zsótér Sándor rendezése Egerben

- Gárdonyi Géza Színház, Eger
- Bemutató: 2009. január 23.

Szöveg és kép szuggesztív összhatása jellemzi az egrí Gárdonyi Géza Színház *Elkéstél, Terry!* című, ZSÓTÉR SÁNDOR rendezte előadását. Kevés az olyan színházi esemény, amelyben egyik elem ne lenne alárendelve a másiknak: vagy a szöveg mögé teremtenek hátteret, vagy a vízió elé szöveget. Az *Elkéstél, Terry!* ritka konstelláció, a szöveg teremtette drámai tér, nemcsak egybeesik az előadás színpadképével, hanem konstans, revelációszerű kölcsönhatásba is lép vele, megszüntetve a díszlet „kellék jellegét”. A szöveget (Papp Zoltán fordítását felhasználva) Zsótér írta meg Raymond Chandler 1954-ben megjelent bűnügyi regényéből, a képet pedig AMBRUS MÁRIA építette fel, Edward Hopper festményeiből.

Hopper (1882–1967) képeinek és Chandler (1888–1959) bűnügyi regényeinek alakjai Zsótér értelmezésében egybemontírozhatóak. Hopper festményei a képen kívüli szituációk, vagyis egyfajta narratíva „megképzését” indukálják a befogadóban, Chandler ködös lelkű, titokzatos figurái pedig az erős vizualitás megnyugtató hatását igénylik. Hopper művein soha nem látunk aktív cselekvést vagy drámai történetet, a nyugalmas felszín alatt mégis feszültség képződik. Ez a feszültség eredhet egyrészt a képek napsütötte magányosságából, másrészt a mögöttük írt, de el nem mondott drámai szituációkból. Hopper vándormotívuma a nézés aktusa: képein ablakok, ajtók és távolba révedő emberek jelennek meg, távolabbi, de hasonlóan értelmezhető asszociációként pedig világítótoronyok, mozik és szín-

ZSÓTÉR SÁNDOR
Raymond Chandler: *Elkéstél, Terry!*; © fotó: Dömölky Dániel



házak. A befogadó a képek előtt kénytelen egy olyan megfigyelő, ok-okozati összefüggéseket és intim részleteket kereső attitűdöt felvenni, amely sok szempontból egy magándetektívéhez hasonló. Vagyis Hopper képi világa praktikus illeszkedik a krimi színpadra állításának koncepciójába, amellyel, hogy stílusban és korszakban is közel esik hozzá.

Zsótér színháza sokszor képzőművészeti jegyeket mutat, pontosabban ezen művészeti ág eszköztárát is használja. Ambrus Mária díszlete éppúgy reprezentálja Hopper képeit, mint ÖTVÖS ANDRÁS játéka Philip Marlowe-t, vagy BENEDEK MARI jelmezei az ötvenes évek haute couture-jét. Az előadás lassú folyású, befelé, az emberi játszmák felé forduló cselekményét erőteljesen ellenpontozza az impozáns, sokajtos, rengeteg teret létrehozó forgó díszlet, valamint a bonyolult rendszerű, festői világítás. A történetek és a színészek leválaszthatatlanok a térről, a mögöttük lévő felület nem háttér, a szék nem kellék, hanem vizuális, teátrális elem. Ezeknek az elemeknek a hatása semmivel sem kisebb, mint a szövegé, csak sokkal nehezebben értelmezhető vagy kontrollálható a befogadó számára, hiszen az előadások többsége inkább a szöveg reprezentációjára törekszik, és így értelemyszerűen kevesebb figyelmet fordít arra, amit a szöveg maga is reprezentálni kíván.

Az a gesztus, hogy Zsótér egy önálló művészeti rendszert, vagyis Hopper életművét beemeli az előadásba és szervesen illeszkedő, egyenrangú, sőt helyenként domináló elemévé teszi, folyamatosan jelenlévő külső tényezőként újraértelmezi a szöveget, illetve erre készíti a befogadót. Felhívja a figyelmet arra, hogy a díszlet nem csak az előadás felől értelmezhető, de önálló művészeti alkotásként is, amely ugyanolyan erejű kommunikációba léphet a nézővel, mint a szöveg, helyenként attól független tartalmakat is közvetítve. Másrészt relatívvá, több szempontúvá teszi az értelmezhetőséget, hiszen az előadás így nem pusztán Chandler krimijének feldolgozásává, de összművészeti alkotássá is válik. Ha a díszlet felől értelmezzük az előadást, egészen más olvasatot kapunk, mintha – hagyományosan – a színész által elmondott szöveg felől. Nem a krimi konkrét cselekményének megértése és az ebből leszűrt összefüggések és tapasztalatok megértése lesz a lényeg, hanem egy tágabban értelmezhető esztétikai élmény befogadása.

A forgószínpad technikája leporellószerűen tárja elénk a konkrét és kevésbé konkrét Hopper idézeteket és a hozzájuk kötődő térbeli asszociációkat. A színészek sokszor együtt mozognak a díszlettel, néhány rövidebb jelenetben nincs is hagyományos értelemben vett színpadi mozgás, inkább a díszlet halad át a színészekeken, akik a drámai szituáció reális tér feletti győzelmét demonstrálják változatlan szövegmondásuk-



ZSÓTÉR SÁNDOR
Raymond Chandler: *Elkéstél, Terry!*; © fotó: Dömölky Dániel

kal (általában összekötő monológokkal). A díszlet értelemszerűen térbe helyezi Hopper képeit, illetve ezek bizonyos elemeit, de egymásba is forgatja őket, többfunkciós épületet hoz létre. Ebben a díszletkomplexumban nincs egyértelmű kint és bent, nyílt és zárt terek szervesen épülnek egymás mellé és mögé. A fény-árnyék és a színes fények tovább differenciálják az egyébként is összetett struktúrát, Hopper képeihez hasonlóan geometriai elemekre bontják a teret. A (nap)fény és árnyékok kontrasztja a cselekményvezetésnek és a karakterépítésnek is több ponton megfeleltethető, így nemcsak esztétikai kiegészítés, hanem az értelmezés szerves része. A cselekmény egy bűntény illetve egy személyiség (Terry Lennox) titkainak megfejtésére épül, Philip Marlowe megvilágítani akar, ajtókat és ablakokat kinyitni, és ő maga is, ahogy mindegyik fontosabb szereplő, egyszerre világosítja meg és teszi még árnyékosabbá a történetet. A fényhatások mellett fontos még (Hopper képeihez hasonlóan) a keretek, ablakok és ajtók jelenléte.

A történet során különböző emberek személyes terét ismerjük meg behatóan, Marlowe lakását, a rendőrség irodáját, Dr. Werringer tanyáját, Wade-k házát, stb. Ezek a személyes terek természetesen irreálisak, de nem is törekednek realitásra, funkciójuk ugyanis nem kiegészítő, hanem értelmező. A cselekmény dramaturgiája rímeli a tér dramaturgiájára, vagyis minden új helyszín az új szereplő megismerését szolgálja, és ennek megfelelően a legtitkosabb karakterek (Marlowe, Eileen és Terry) bejáratosak a legtöbb helyszínre. Ők azok, akiket a legtöbb képben látunk, akik a legtöbbször értelmeződnek újra. A karakter ugyanis, amint

bekerül a díszlet egy térszerkezetébe, rögtön az adott kép törvényei szerint módosul. Ez nem is lehetne másképp, hiszen a Hopper idézetek abban a pillanatban válnak teljessé, amikor a kép szereplője elfoglalja a helyét. Ilyenkor újraértelmeződik a díszleten keresztül a színész és az előadás viszonya, a színész minden zökkenő nélkül átkerül a szöveg fennhatósága alól a kép hatása alá, és így egész más csatornákon képes kommunikálni a nézőkkel.

A díszlet, a kellékek és a világítás részleteit különböző mértékben határozza meg a Hopper-képek világa. Dr. Verringer tanyája például megjelenésében és hangulatában is megfeleltethető a *Summer Evening*en (1947) látható épületnek, míg a szituáció (beszélgető pár) módosul. Az *Office at Night* (1940) és az *Office in a Small City* (1953) tere is megjelenik az előadásban, a rendőrök illetve Marlowe irodájaként, a *Rooms by the Sea* (1951) költőisége pedig Roger Wade szobájának ajtaján köszön vissza. Az *Excursion into Philosophy* (1959), a *Morning Sun* (1952) és a híres *Nighthawks* (1942) már kikerülhetetlen idézetek, hiszen nem csak a képek terét, de valamiképpen az ábrázolt szituációt is megteremti az előadás. A *Nighthawks* leeresztése záróképként jól példázza azt az egyértelmű idézőjelet, amelybe Zsótér a vendégképeket helyezte. A vizuális idézethalmaz éppen azért működik, azért nem veti szét az előadás kereteit, mert idézetszinten marad. Az előadás nem Hopper képeihez színre vitele (bár nem is egyszerűen Chandler regényéé), a díszlet nem nyomja el az előadást, hanem egy új, a cselekménnyel egyenértékű vizuális komponenssel gazdagítja. Hopper helyett a hangsúly továbbra is a színházon mint összművészeti műfajon van, és erre végig emlékeztetve is vagyunk, a nyíltszíni díszletátjárásokkal, a belassított harci jelenetekkel, az előkerülő állatmaskokkal, a kanapé mögé odafestett kanapéval, és nem utolsósorban a főszereplők játékával.



ZSÓTÉR SÁNDOR
Raymond Chandler: *Elkéstél, Terry!*; © fotók: Dömölky Dániel



Repülő szőnyeg

Marion Baruch-sal beszélget Cserba Júlia

MARION BARUCH hosszú éveken keresztül festett, szobrokat készített, jelenleg pedig olyasmivel foglalkozik, amit néhányan biztosan nem a képzőművészet kategóriájába sorolnának, de ő és sokan mások igen.

✚ **Cserba Júlia:** Legutóbbi munkádnak, a Tapis volant (Repülő szőnyeg) kártyájá-téknak többek között a Saint-Denis-i Musée d'art et d'histoire is otthont adott és szerepelt a XV. Biennale de Paris-n¹ is, ami jelzi, hogy más is osztja nézetedet. De mielőtt részletesen rátérnénk a szóban forgó munkára, szeretném, ha elmondanád, hogy a te értelmezésedben, mi tartozik a képzőművészet fogalmába?

✚ **Marion Baruch:** Ha magát a „képzőművészet” kifejezést vizsgáljuk, látjuk, hogy az magában foglalja a „kép” szót. A képben viszont benne foglaltatik a tér is, amiből következik, hogy a művészet nemcsak elvont formában jelenhet meg, hanem egy olyan valódi térben is, amiben történések zajlanak. Amikor valaki képzőművészetrel foglalkozik, az azt is jelenti, hogy eldönti, kivel akar találkozni, kivel és miről akar beszélni, mivel akar foglalkozni és milyen módon. Mindehhez eszközt kell keresnie, és rá kell találnia a számára legmegfelelőbb médiumra. Ahhoz, ami engem jelenleg foglalkoztat, a legjobb eszköznek a kártyajáték bizonyult, mert az egy olyan nyelvzet, amibe mindenkit be lehet vonni, felnőttest, gyereket, bármilyen képzettségű embert. Vagyis a kártyajáték ebben az esetben egy művészi gondolatot, törekvést közvetítő nyelvzet.

✚ **Konkrétan mi ez a művészi gondolat, törekvés?**

✚ A találkozás. A játék tulajdonképpen egy tér, ami hierarchia nélküli, szemtől-szembeni találkozásoknak ad helyet. A cél az, hogy az emberek egymásra nézze-

nek, beszéljenek egymással. Akármilyen nyelven megszólalhatnak, amit azután lefordítunk. És az igazi találkozás tulajdonképpen a fordításban történik meg, főleg a szó szerint fordításban, mert akkor jövünk rá arra, hogy a másik nyelve eltérő módon van strukturálva, mint a miénk. Vagyis az a másik más rendszerben gondolkodik, mint mi. A résztvevők előtt megvilágosodik, hogy miért is olyan nehéz megérteni a másikat, és közben az is tudatosodik bennük, hogy ők maguk hogyan gondolkodnak, hogyan fejezik ki magukat, milyenek is valójában. A lényeg a másfajta struktúrában rejlik, az az izgalmas. Ha nincs a másiké, akkor a miénk sincs. Ahhoz, hogy önmagunk lehessünk, szükségünk van a másira. Az érdekes dolgok a különbözőségben rejlenek, és ez főleg a nyelvzetben tűnik ki.

✚ **Honnan jött a Tapis volant, a Repülő szőnyeg elnevezés?**

✚ A Tapis volant tulajdonképpen performansz egy üres térben. A földre terített kártyák szinte szőnyeget alkotnak. Körülötte vagy rajta állunk, azután lehajolunk, kezünkbe vesszük a kártyákat, felemeljük, hogy messziről is láthatók legyenek, és megmutatjuk a többieknek. A kártyák felemelkednek, felrepülnek, és messzire visznek bennünket. Gondolatban távoli helyekre repülünk a szavak által, Afganisztánba, Bangladesbe, Kongóba, Albániába, Guadeloupe-ra. A résztvevők hangosan felolvassák a kihúzott kártyáikat, amikkel kapcsolatban kérdéseket tesznek fel egymásnak, kialakul egy beszélgetés, és ez lehetőséget ad arra, hogy saját korunk és egyéni problémáink mellett, időtlen és univerzális kérdésekről is eszmecserét folytassunk.

✚ **Körülbelül hányan vesznek részt egy-egy alkalommal, és hogyan kerülnek be a résztvevők a játékba?**

✚ A létszám változó, néha csak tíz, máskor harminc-negyven fő vagy még több. A munkánkhoz hozzátartozik az is, hogy kapcsolatot keressünk különböző civil társaságokkal, amelyek aztán a játék során találkoznak másokkal. Saint-Denisben nagyon sok afrikai társaság működik. Például van egy olyan, amelyik a soninké nyelv védelmére alakult. A soninké egy több afrikai országban élő nomád törzs anyanyelve. Harminc-negyven évvel ezelőtt, amikor szükség volt a munkaerőre, közülük is sokan vándoroltak be Franciaországba, ahol szívesen fogadták őket. Az említett társaság a közvetítésünkkel összekerült olyan emberekkel, akikkel egyébként talán sohasem talákoztak volna. Az afrikai munkásszálláson ugyanis sok olyan, soninké törzsből származó ember él, aki csak beszél a nyelvet, de írni-olvasni nem tudja. A találkozás óta sokan vesznek részt közülük a vasárnapi soninké nyelvórákon.

✚ **Említenél néhány példát, hogy milyen szövegek kerültek eddig a kártyákra?**

1 XV. Biennale de Paris, 2006. október 1 – 2008. szeptember 30. Lásd Balkon 2007/11-12.

MARION BARUCH
Tapis volant, Musée de l'Homme, Paris; © fotó: Altin Rizi



⊗ Mindenki azt ír rá, amit akar, ez lehet egy mondat, de akár tíz kártyányi szöveg is. Majdnem hetven nyelven van már kártyánk, magyar sajnos még nem szerepel köztük. Valaki, egy afrikai résztvevő azt írta például, hogy nincs víz a falujában. Nincs pénzük új kutakat fúrni, és senkitől sem kapnak támogatást: ez egy segítségre váró üzenet. Egy munkanélkülikle folytatott műhelymunka során egy francia nő azt írta le, hogy milyen gyönyörű a Champs Elysées, mennyire szeret ott sétálni, „minél többet járok rajta, annál hosszabb”. Megkérdeztük tőle, milyen nyelvre szeretné lefordítani. Ott ültek körben a Maghreb országokból, Indonéziából, és más távoli vidékekről származók, és én azt hittem, hogy közülük választ majd egy nyelvet, hiszen ezeket naponta hallja az utcán, de nem érti. Ehelyett ő svédre vagy dánra szeretne volna lefordíttatni a gondolatait, mert pontosan arra vágyott, amit egyáltalán nem ismer, az az ő álmvilága.

⊕ *Az is meglepő, hogy egy elkeseredett munkanélküli nem panaszszavakat ír le, hanem valami olyant, amiben örömet lel.*

⊗ Úgy van, hihetetlenül érdekes. Talán élvezi, hogy van ideje sétálni, nézelődni, hiszen amíg dolgozott, nem jutott hozzá. Van egy orosz kártyánk is, mégpedig egy csecsen lánytól. Azt írja, hogy az ő anyanyelve csecsen, de nem volt lehetősége a saját nyelvét tanulnia, ezért ír oroszul. Egy jugoszláv lány kártyája azért volt nagyon érdekes, mert nem beszélt se háborúról, se nehézségekről, csak a kultúrájukról. A macedón kártyán pedig az a kérdés áll, hogy „ez egy nyelv?”, mert sokan kétségbe vonják, hogy a macedón önálló nyelv, csak dialektusnak tartják.

⊕ *Úgy tudom, hogy Saint-Denis és a szomszédos városok környékén sok cigány család él. Van-e velük is kapcsolatokat?*

⊗ Igen, közülük is bekapcsolódtak néhányan a munkánkba, így születtek kártyák román származású cigányok írásaival is. Az egyik kártyán az szerepel, hogy az illető megköszöni Aubervilliers polgármesterének, hogy lakáshoz juthattak. Részletesen leírja a lakásukat, és azt, hogy ez egy civilizált ország, a lánya iskolába jár, ő pedig szeretne rendszeres munkát, hogy a többiekkel egyenrangúnak érezhesse magát.

⊕ *Ezek szerint nincs kiéleződött ellentét a cigányok és a franciák között?*

⊗ Nincs, hiszen itt nagyon sokféle nemzet él egymás mellett, és nincs az a mélyen gyökerező diszkrimináció, ami Romániában és Magyarországon évszázadok óta létezik. Bár úgy tudom, hogy Romániában az utóbbi években sokat javult a helyzet. Az igazsághoz tartozik, hogy azért itt is nehezen találnak munkát, viszont, és ez a jövő szempontjából nagyon fontos, Saint-Denis-ben és környékén valamennyi cigánygyerek iskolába jár, és több cigány kulturális társaság is működik, ahol előadásokat, koncerteket, találkozót tartanak, de vannak sportkörök is a fiatalok számára. Képzeld el, milyen sokat jelent a 10-12 éves cigánygyerekek számára, hogy a rugby csapatuk a Stade de France-ban játszhat!

⊕ *Ezekre a kulturális programokra csak cigányok járnak?*

⊗ Természetesen nem. Fehérek, feketék, franciák és bevándorlók, bárki, akit érdekel. Magyarországon valószínűleg azért is annyira súlyos a cigány-probléma, mert nem folyik olyan munka, mint amivel mi is foglalkozunk a *Tapies volant* keretén belül: az emberek közötti párbeszéd megteremtésével, a másság elfogadtatásával. A játék gondolata tőlem származik, mert én már évek óta a nyelvel és a nyelvezettel foglalkoztam a művészetben, de a jelenlegi formát két másik képzőművésszel, a francia MYRIAM RAMBACH-sal² és az albán ARBEN ILJAZIVAL együtt dolgoztuk ki.

⊕ *Ezek szerint ezt a játékot már megelőzte más hasonló munkád is?*

⊗ Igen, például a *Displacement_for*. Olyan román bevándorlókkal dolgoztam Milánóban és Párizsban, akikkel az utcán találkoztam össze. Nagy öröm volt számomra román beszédet hallani, mivel 1950-ben hagytam el Romániát, és azóta nem jártam ott. Úgy tűnt nekem, mintha utánam jöttek volna, hogy beszélhessek



MARION BARUCH
Tapies volant, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis,
2008. március 6., június 26., július 6.
© fotók: Corinne Vigne-Loup

románul. Meghívtam őket kávéházba, elmentem hozzájuk, láttam, hogyan élnek. Ezek után készítettem el, a nevezetes marseille-i tarot mintájára, az én tarot-mat. Fotók voltak rajta, és hozzá rövid leírások románul és négy másik nyelven arról, amit az új ismerőseim mondtak el, és olyan jegyzetek is, amikben azt írtam le, hogy mit éltem át, amikor velük találkoztam. Ezt a tarot-játékot interneten keresztül lehetett játszani,² és 1998-ban az új nyelvezettel dolgozó, szociális kérdésekkel foglalkozó MoneyNations-projekt keretén belül, szerepelt a zürichi Shedhallban rendezett kiállításon³ is. Sok olyan emberrel beszélgettem, aki játszott velem, és kiderült, hogy a leírt gondolatok és a „játékosok” által elmondott életkörülmények között mindig volt valami kapcsolat. Sokáig nem értettem

3 www.moneynations.ch

2 Myriam Rambach képzőművész, filmrendező, 1957-ben született Párizsban. Genfben folytatott tanulmányai után, 1979-ben csatlakozott egy Hollandiában működő fiatal, alternatív művészcsoporthoz, amelynek magyar tagja is volt. Így történt, hogy egyik kollektív munkájuk a „Gépek” címet kapta. 1982-től, visszatérve Párizsba, filmművészeti tanulmányokat folytatott, majd a mozgókép és a multimédia területén dolgozott. A vizuális művészetben folytatott kutatásai a kísérleti fotogramtól fokozatosan az interaktív multimédia felé vezették. 1997 körül, amikor az illegális bevándorlók előléptek az árnyékból, és forrongásba hozták Párizst, a mások önkifejezése fontosabbá vált számára, mint a sajátja. Ezt a szemléletváltást, amelynek első alkotói megnyilatkozásával a *Documenta 9*-en (Piazza virtuale) lépett először a nyilvánosság elé, Marion Baruch-sal 1998-ban történt megismerkedése tovább erősítette. A világról, a városi környezetről és az emberekről alkotott azonos nézetekre épülő barátságukból igen aktív és gyümölcsöző munkakapcsolat alakult ki.



MARION BARUCH
Tapes volant, Rugby6

az okát, hiszen én nem vagyok kártyajós, míg nem rájöttem, hogy az alapproblémák tulajdonképpen mindenkinél hasonlóak. És az is megvilágosodott bennem, hogy a mások problémái egyben a mi problémáink is. Akik az utcán koldulnak vagy újságot árulnak, azok a mi történetünkhöz tartoznak, nem az ő saját, egyedi, hanem a mi közös történetünkhöz. Talán azért éreztem így, mert egyszer én is menekült voltam. Amíg a nyugati emberek tudatában nincs jelen eléggé világosan az a tény, hogy a Nyugat története össze van kötve Afrika és Kelet-Európa történetével, pedig elég csak felidézni a gyarmatosítás vagy a kommunizmus évtizedeit.

☉ *Beszélnél egy kicsit magadról, a te történetedről?*

☉ Az életem szorosan összefügg a nyelvekkel. Temesváron magyar nyelvű családban születtem, és mindaddig, amíg nem jártam iskolába, csak magyar és német nyelvet hallottam. Tíz éves koromban Bukarestbe kerültem, ott egy ideig román iskolába jártam, majd amikor zsidók már nem járhattak oda, beírtak egy francia iskolába. Ekkoriban viszont otthon, édesanyám második férjével már angolul beszéltünk. Őt nyelven beszéltem már, de egyik sem volt igazán az enyém, mert ugyan a magyart lehetne az anyanyelvemnek nevezni, de sohasem tanultam magyarul írni, és magyar irodalmat sem olvastam. Valószínűleg nem azért nincs egy igazi hazám, mert már annyi országban éltem, hanem azért, mert nincs egyetlen olyan nyelv sem, amivel 100%-ig tökéletesen ki tudnám fejezni magam. Hazátlan vagyok, de nyelvek közt élek, és ez is gazdag világ, egy állandó, nagy utazás.

☉ *Hogyan lettél képzőművész?*

☉ Anyám zeneszerző volt, ez meghatározta a gyerekkoromat, és így magától adódott, hogy az alkotómunka vonzott. Mivel a zenéhez nem sok tehetségem volt, képzőművészettel kezd-

tem foglalkozni. Jeruzsálemben festőakadémiára jártam, Rómában a Belle Artén tanultam. Olaszországban festettem és szobrokat készítettem, de nem hagyományos mintázással vagy faragással, hanem vasból – egy kovácsmester kivitelezésében – úgynevezett „rajzokat a térben”. Mindez 1990-ig tartott, amikor elkezdtem dolgozni egy híres milánói galériistával, Luciano Inga Pinnel, akinél olyan ismert művészek kezdték a pályafutásukat, mint Boltanski és Gina Pane. Nála hoztam létre fiktív vállalatomat, a *Name Diffusion*ot, amit azóta is művészi megnevezésként használok. Az „entreprise fiction” akkoriban egy művészeti mozgalom volt, és én is olyan munkákat állítottam ki, amiket nem saját kezemmél, hanem már létező, iparilag gyártott elemekből készítettem, nemegyszer valamilyen gyárban. 1992-ben a galériában mutattam be többek között a nemi különbségekkel foglalkozó, üveggöckéből, perforált fémoszlopból, óvszerből és csecsemőmérlegről álló installációm, a *More women than men: a danger avoided*, 1992-t. A Groninger Museum *Business Art/Art Business* kiállításán (1993) szerepelt egész termet betöltő, nyolc zónából álló installációm. A zónák elnevezését a bejáratnál álló *light-boxon* lehetett elolvasni. A *Museum fashion*nel a múzeum és a divat kapcsolatára akartam utalni, a *For members only*-val pedig arra, hogy a kortárs művészet csak a szűk elitet akarja megszólítani. A *Candy fashion* az, amit az emberek kedvelnek, amiért pénz adnak, és a *Rose fashion* is az, ami leginkább megfelel a közízlésnek. Ez utóbbi úgy készült, hogy egy textilüzemben megkérdeztem, melyik volt a legsikeresebb anyaguk, melyikből gyártották a legtöbbet. A rózsás, mondták, és azután a kérésemre legyártottak az én logómmal egy kisebb mennyiséget, ami által a tömegárú „átnemesült” műalkotássá. Ezt az installációm azután meg is vásárolta a múzeum. Hasonló módon dolgozó művészekkel együtt sok helyen állítottam ki, többek között a düsseldorfi Kunsthalleban, a New-York-i Zingmagazine-ban, a berlini Kunst-werkében, valamint a Galleria Luciano Inga Pin jóvoltából, az *Art Cologne*-on és az *Art Baselen* is.

☉ *A rövid felsorolásból is jól látszik, hogy néhány év alatt sikerült rangot szerezned magadnak, hiszen a kilencvenes években fontos kiállításokra kaptál meghívást, és a Name Diffusion ismerős lett a kortárs művészet köreiből. Ma mégis egészen mással foglalkozol. Elárulnád a váltás okát?*

☉ Elegend lett a kommerciális kiállításokból és a művészi vásárokból. Rádöbben-tem, hogy magam is belekeveredtem abba a „branché”, divatos művészetbe, ami annyira ellenemre van. A *Business Art/Business Art* jól példázza ezt, hiszen éppen azt történt meg velem, amin az ott bemutatott installációmban ironizálok: én is eladtam a munkámat, én is bekerültem a *Museum fashion*ba. De volt egy másik, legalább annyira fontos oka is a váltásomnak. A nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elejéig, a művészek remek ötletekkel jelentkeztek, nagyon produktí-

MARION BARUCH
Accumulation-T, 2007. november 10 – 2008. február 10., GAM, Gallarate, Varese



vak voltak, virágzott a műkereskedelem is, és én is annyira csak a művészeti problémákba merültem bele, egy dolog körül forogtam körbe-körbe, hogy közben nem láttam ki belőle. Aztán egyszer csak rádöbbentem, hogy a berlini fal leomlásával a világ nagyot változott, és ami körülöttem történik, az sokkal érdekesebb, izgalmasabb, mint a művészeti világ. Más utakat, új nyelvezetet kezdtem keresni, más, vitális dologgal akartam foglalkozni, kísérletezni, kutatni, nem elvárt, elfogadott dolgokat csinálni, és mindehhez közvetlen közelről, nem pedig médiákon keresztül kapott ismereteket akartam szerezeni. Ennek a keresésnek a révén kerültem Párizsba is, így jutottam el a nyelvekhez, a cigányokhoz, a bevándorlókhoz, és ezzel párhuzamosan ahhoz a felismeréshez, hogy nem materiális, statikus objektumot akarok létrehozni, hanem valami olyant, ami interakciót produkál, és amit nem lehet raktárba tenni.

☛ *Azóta több projektet is megvalósult. Ezek közül melyeket tartod a legfontosabbnak?*

☛ Nehéz lenne rangsorolni. Fontosnak tartom az illegálisan Franciaországban élőknek szentelt, *Sans-Papiers* című számítógépes installációm, ami 2000-ben a grenoble-i kortárs művészeti központ, a Magasin *Micropolitique* kiállításán szerepelt. De szívesen említem a a Milánó közeli gallaratei Galleria Arte Modernában néhány hónappal ezelőtt bemutatott installációm, az *Accumulation T-t* is. A címben szereplő T időre, textilre, texte-re (szövegre), transzformációra, transportra (szállítás) és még sok másra referál. Az olasz haute couture-ben használt textilhulladékkal halmoztuk el a kiállítóterem padlóját, és a látogatók három hónapon keresztül azt készítették az anyagokból, amit akartak, de el is vihettek belőle. Jöttek is az asszonyok nagy táskákkal, köztük olyanok, akik addig be nem tették a lábukat egy múzeumba, és vitték haza boldogan a gyönyörű textildarabokat. Az akkumulációból így disszimiláció lett. Remek dolgokat is készítették, amik azután felkerültek a falra, és az utolsó napon árverést rendeztünk belőlük, de nem pénzért, hanem szavakért. Ezt a munkámat hamarosan Párizsban is bemutatom, annyi különbséggel, hogy itt a konfekcióiparból szerzett textilekkel fogunk dolgozni.

☛ *Milyen hajtó erő dolgozik benned, ami nyolcvanévesen is ennyire aktívra tesz?*

☛ A munkámmal akarok hazát építeni magamnak, és ehhez olyan, a korunknak megfelelő nyelvezetet létrehozni, ami alkalmas arra, hogy kifejezze a ma történéseit. Ez talán sohasem elérhető vágy, de azért valahogy formálódik, sőt úgy érzem, hogy közeledem hozzá, ráadásul most, a *Tapis volant* kártyáival valami láthatóvá is vált ebből.

<http://www.namediffusion.net/dossier/518.htm>
<http://www.namediffusion.net/net2/communiqué.htm>
www.biennaledeparis.org

Zanin Éva

Csizma az (író)asztalon

Divatkritika / divatelmélet

Az ezredforduló után kibontakozó kortárs magyar divattervezés fiatal képviselői szédületes iramban zárkóznak fel a nemzetközi tendenciákhoz. Míg a rendszerváltás időszakában a magyar divat fényévekre volt mindattól, ami nemzetközi szinten történt, addig ma a tervezői innovációk, a globalizáció kedvező hatásai, illetve a világháló nyújtotta mediális nyitottság eredményeképpen átjárható, megközelíthető és ilyenformán hasonló kulturális kontextus mentén alakulnak.

Jó példát szolgáltat erre a fiatal magyar divatszakemberek sikeres érvényesülése a nemzetközi divatiparban, akik maguk is kihasználva a globális szemléletű tudáspiaci lehetőségeket, szakmai fejlődésük során a hazai oktatási intézmények mellett számos külföldi szakirányú egyetemen és/vagy képzésen fejlesztik tovább magukat, hogy piacképes szakmai háttérrel rendelkezve megfeleljenek a kortárs tendenciáknak¹. A nemzetközi divatipar már nem csak tervezői szinten kezd meg tanulni Magyarország nevét, hiszen az elmúlt években elindult folyamatoknak köszönhetően, számos magyar modell portfóliója került a legnagyobb hatású divatformáló központok, magazinok, tervezők és fotósok asztalára².

E kedvező fejlemények ellenére, még mindig hatalmas szakadék tátong a hazai és a nemzetközi divatfolyamatok között, melynek szűkítése elengedhetetlen feltétele annak, hogy a fejlődő divatipar lelkesedéséhez és kreatív potenciáljához méltó szakmai kontextusban tudjon működni. Ennek az egyik legfontosabb feltétele, az oktatásfejlesztés és az iparági működésmód feltételeinek megteremtése mellett, egy olyan aktív kritikai kontextus létrejötte, amely a legújabb nemzetközi diszciplináris eredmények figyelembevételével, a kritika eszközeivel járul hozzá a szakmát kísérő teoretikus diskurzus kialakulásához.

A magyarországi divatról szóló publikációk túlnyomó többsége megelégszik egy pusztán ismertető, leíró jellegű, tájékoztató formával, ami emiatt egy igencsak felszínes, a divat fogyasztói rétegének szóló, informatív gesztussal tájékoztat az éppen aktuális folyamatokról. Ez a gyakorlat több szempontból is rendkívül problematikus. Egyrészt azt feltételezi, hogy a divatértő/építő szakmai közönségnek nincs igénye a valódi kritikai visszhangra, és arra a párbeszédre, ami a folyamatosan reflektált munkák, és összehasonlító kontextusba állított eredmények fejlődési irányaira, hibáikra és javításuk lehetséges útvonalaira világít rá. Másrészt behatárolja a magyar divatról szóló sajtó megjelenéseket, amennyiben azokat a marketing szempontok által befolyásolt, barter- és/vagy pr szerződések által

¹ Ilyen például az egyik legsikeresebb fiatal magyar márkát, a Nanushkát működtető SÁNDOR SZANDRA, aki a London College of Fashion-ban diplomázott, és jelenleg több európai nagyvárosban túl jelen van az Egyesült Államok és Japán számos pontján is. Jó példa a szintén komoly nemzetközi kereskedelmi gyakorlattal rendelkező USE UNUSED csoport, akik rendszeres kiállítói a párizsi divatheteknek. A Krea Művészeti iskola volt hallgatója, SZILÁGYI DÓRA is ide sorolható, aki a Royal College of Art divattervező szakán szakosodott férfiruha tervezésre, jelenleg pedig Firenzében a Jean Paul Gaultier másodvonalának egyik tervezője.

² A feltörekvő modellgeneráció jelenleg legismertebb magyar vagy magyar származású tagjai: MIHALIK ENIKŐ, RAJZÁK KINGA, SOPHIE, ADINA



NANUSHKA
Öltözék a 2008/2009 őszi-téli kollekciónál; © fotó: Tombor Zoltán

determinált, elsődlegesen reklám bevételekből működtetett ún. női lapok, magazinok és női online oldalak felületeire számúzi.

Ezzel a magyar divattervező iparművészek megfosztatnak attól, a munkájukat érdemben méltató szakmai párbeszédetől, ami tevékenységüket és eredményeiket a többi művészeti ág (pl. irodalom, képzőművészet, színház vagy zene) szekunder irodalmával egyenértékű szakmai kontextusban vitathatná meg. A magyar divattervezés jelenlegi helyzetén és fejlettségi szintjén látszik, hogy sikerrel sikerrel lábalt ki a szocialista divat időszakának állóvizéből: a napról-napra növekvő, terjeszkedő és önmagát meghaladó divatipar fontos ipari-gazdasági potenciált képvisel, s épp ezért, kétségtelen művészi értékeit sem hagyhatjuk figyelmen kívül.

A kritika jelenléte folyamatos, magas szintű szakmai visszajelzést biztosíthat, egy olyan komparatív kontextusban, melyben a hazai teljesítmények a saját, izolált mikroközösségükön túl egy nemzetközi regiszteren belül, a kortárs tervezői tendenciákkal összehasonlítva értékelődhetnek. A kritikának ilyenformán képesnek kell lennie arra, hogy az újabb magyar tervezői törekvéseket a globális szintér alapos ismeretével, illetve a hazai kulturális és történeti nézőpontok figyelembevételével pozicionálja. A hasonlóságok és különbségek kimutatásával rávilágíthat a fejlődés lehetséges irányaira, miközben az egyéni teljesítmények értékelését is egy, már aktívan működő diskurzus integrált részeként vitathatja meg. Ez a nyitott nézőpont tűnik a legmegfelelőbbnek ahhoz, hogy a hazai tervezők szakmai tevékenysége az őket megillető interkulturális kontextusba kerüljön.



SÁNDOR SZANDRA portréja
© fotó: Perlaki Márton

A divat kritika és divat elmélet két olyan terminus, amelyek bevezetése nélkül nem lehet adaptálni a több évtizedes múltra visszatekintő nemzetközi divatkritikai kontextust, ahogyan például a művészetről való gondolkodás számára is elengedhetetlen a műkritika és a művészet-elmélet kortárs koncepcióival való együttgondolkodás. A divat elméleti megközelítésének irányai és tendenciái meghatározzák a kritika fogalmi apparátusát is, ilyenformán egymásra épülő viszonyukban, divatkritika megszületéséhez az elméleti bázis jelenléte elengedhetetlen.

Nem létezik egyetlen olyan homogén rendszer, amelyben a divat egyszerűen és komplexen leírható, analizálható vagy kritikailag magyarázható. Ennél fogva különböző divat elméletek vannak, hiszen különböző tudományos diszciplínák rendelődnek hozzá a divatot konstituáló gyakorlatok, intézmények, személyek és tárgyak módusaihoz. Mindegyiknek megvan a maga tudományos eszköztára aszerint, hogy hogyan határozza meg, analizálja és magyarázza a divatot³. Mivel minden diszciplína bizonyos értelemben generálja is a saját tárgyát, figyelembe kell venni az adott elméletek reduktív voltát és/vagy részlegességét. A legtöbbször gazdaságtudományi vagy antropológiai alapokon nyugvó megközelítések például túlságosan is reduktívnak bizonyultak, hiszen tárgyakat a tudományterületi sajátosságok és előfeltevések mentén hozták létre.

ELISABETH WILSON,⁴ aki eredetileg az antropológiai és gazdaságtudományi elméletek tárgyaik természetére vonatkozó előfeltevéseit vizsgálja tanulmányában, a divatról szólva kiemeli, hogy például JEAN BAUDRILLARD elmélete, ami sokban támaszkodik a marxi és vebleni hagyományra, szigorú preconcepciókkal él a divat definícióját illetően, és a tárgy minden olyan tulajdonságának tudomásulvételét mellőzi, ami boríthatná a rendszert. Baudrillard a fogyasztói kultúra kritikájának megfogalmazásakor használja a divat rútságára vonatkozó vebleni kifeje-

³ MALCOLM BARNARD: *Introduction*, (1-14.) In: MALCOLM BARNARD ED.: *Fashion Theory. A Reader*. Routledge Student Readers, London and New York 2007. (7.)

⁴ ELISABETH WILSON: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Virago Press London 1985. (53.)

lentést, egy olyan fogyasztói társadalmi erőként meghatározva a divatot, mint ami épp a szépség radikális tagadásával képes fenntartani önmagát⁵. A fogyasztás különlegesen veszedelmes formájának tartja, mivel azzal, hogy kompromisszumot testesít meg az innováció és a változatlanág igénye között, minduntalan a változás játékába torkollik és így egy végtelen láncolatot működtet⁶.

Wilson kiemeli, hogy furcsa Baudrillard elméletének azon mozzanata, melyben látszólag visszautasítja a marxizmust, miközben mégis elfogadni látszik a marxista kapitalizmuskritika összeesküvés elméletét. Szintén problematikusnak tartja, hogy Baudrillard ezen a ponton feltételez egy autentikus 'szépség' fogalmat, miközben más helyeken visszautasítja a hasonlóan racionalista szabvány kategóriákat és az sugallja, hogy a vágy, ami végül is a szépség értékét hozzárendeli dolgokhoz, szükségszerűen megosztott és ellentmondásos. Ez az ambivalencia pedig azokon a művészien megalkotott tárgyakon is visszatükröződik, melyekre a divat hatása rávetül⁷.

Mivel a tudományterületi specifikációk alapvetően formálják a divat elméletek megközelítésmódját és definíciós apparátusát, az elméletek közötti egyeztetési, együtt olvasási kísérleteket egy interdiszciplinárisan nyitott komparatív nézőpont segítségével lehet végrehajtani. Természetesen ezen a ponton felvetődhetne annak igénye, hogy a modernizmus társadalomtudományi megközelítéseitől kezdve most felvázolódjanak a divatelmélet történeti fejlődésének jelentősebb mozzanatait, azonban ez a tanulmány terjedelmi okokból nem vállalkozhat erre a kétségtelenül embert próbáló feladatra⁸.

E jogosan felmerülő igény mihamarabbi kielégítése lehetne azonban az elsődleges mozzanat, ami megteremthetné a hazai divatelméleti diskurzus létének paramétereit. Míg a magyar teoretikus területeken továbbra is parciális, szétforgácsolódott, és az esetek túlnyomó többségében a párbeszéd készségének híján lévő divatelméletek léteznek egymás közelében, addig a nemzetközi elméleti gondolkodás, főként a kultúratudományi fordulat hatására már egészen máshol jár⁹.

5 JEAN BAUDRILLARD: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Transl. by Charles Levin, Telos Press New York 1981 (79.)

6 *ibid.* (51.)

7 WILSON, 1985. (53-54.)

8 A Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi doktori iskolájában készülő Phd. disszertációmban azonban jelentős szerepet szánok ezen kérdéskör alapos részletezésének, hiszen a témám szempontjából meghatározó jelentőségűvel bír.

9 A kultúratudományi fordulat nemzetközi hátterét és hazai adaptációjának problematikáját illetően lásd HORNYIK SÁNDOR: *Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és művészettörténetben (Az intézményesség és kulturális közvetítés című kötet kapcsán)* http://balkon.c3.hu/2006/2006_2/03hornyk.html. Hozzáférés: 2008. október



NANUSHKA
Öltözék a 2008/2009 őszi-téli kollekcióból; © fotó: Tombor Zoltán

Elég összevetnünk egy-egy a témakörhöz kapcsolódó magyar és angol nyelvű, azonos évben megjelent tankönyvi értékű publikációt, hogy a különbségek szembetűnjenek.¹⁰

Ahogy ZSOLT PÉTER 2007-ben megjelent *Divatszociológia*¹¹ kötetének címe is jelzi, a hazai gondolkodásban a divattal kapcsolatos elméleti beszédmód alapvetően a társadalomtudományokhoz, a szociológiához, az antropológiához, a termelés és a fogyasztás működésének vizsgálati mezejéhez kötődik, megmaradva a marxi alapú árufétis elméletnél és annak utóéleténél. Zsolt Péter kötetének hiátust kitöltő szándékát jelzi, hogy a szerző igyekszik valamiféle gondolkodástörténeti megalapozottságot nyújtani, és alapszintű megállapításokat tenni a divat működésével kapcsolatban a szociológia tudományos szűrőjén keresztül. A szimptomatikus jelentőségű kötet felépítéséből, anyagából és bibliográfiájából jól kirajzolódik a magyar körtörténet¹². Szembetűnő, hogy a kötet bibliográfiája például egyáltalán nem tartalmaz ezredforduló utáni, kifejezetten divatelméleti

10 Mivel érvelésemet két, tankönyvként használatos kötet összevetésére alapozom, ehelyett külön nem térek ki a magyar nyelvterületen eddig a témában megjelent tanulmányok és kötetek felsorolására és összehasonlító elemzésükre. Ezek közül azonban mindenképpen kiemelendő Klaniczay Gábor úttörtő jelentőségű elméleti munkája: KLANICZAY G. és S. NAGY K. (szerk.): *Divatszociológia I-II.*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont Budapest 1982.; KLANICZAY G.: *Ellenkultúra a hetvenes nyolcvanas években*, Noran Kiadó Budapest 2003.

11 ZSOLT PÉTER: *Divatszociológia*, Pro Die Kiadó Budapest 2007.

12 Érdekes adalék a magyarországi és/vagy magyar nyelvű divatelmélet hiányának tényéhez, hogy a 'divatelmélet' szó beírásakor a Google keresőprogramja összesen 19 találatot ad, melyek közül egyik sem expliciten releváns. (2008.09.25-i adat Z.É.)



USE portré
© fotó: Hajdu András

kötetreferenciákat, holott a terület tudományági megalapozottságát célzó kötetek egész sora az ezredforduló környékén és azóta jelent meg.

A kötet bevezetésében a következőkben határozza meg tárgyát:

„Ez a könyv sem elsősorban az öltözködés, a szavak, az építészet divatját tekinti kiindulópontjának: divatnak tágabb értelemben a széles kört érintő népszerű és középtávú jelenségeket tekinti. Ennek megfelelően olyan kérdéseket feszeget, mint hogy hogyan hat a divat az emberi kapcsolatokra és a társadalmakra, művészetekre, tudományra, és fordítva: a társadalmak milyen emberi kapcsolatokat és formákat képesek létrehozni.”¹³

A meglehetősen sommás definíciót egyértelműen az a társadalomtudományos megközelítés indokolhatja, amely felől a divat adott esetben, valóban nem szorult részletesebb vagy analitikusabb meghatározásra, hiszen nem más, mint egy társadalmi jelenség, ami kihat minden olyan társadalmi regiszterre, amire a társadalomtudományok látószöge kiterjed. Így azonban azt is látnunk kell, hogy vizs-

13 (10.) Zsolt, 2007.

USE
2009, tavasz; © fotó: Viszlay Márk



gálatuk korántsem a divatról szól *per se*. Sokkal inkább közelítőleg hasonló mintázatokkal rendelkező hatásmechanizmusok által motivált változások megfigyelése és leírás a tét. Azaz: nem azt vizsgálják, hogy *mi* a divat és hogyan működik, hanem, hogy *mire hat* és azt mennyiben, milyen irányba/-ből változtatja meg.

A kötet összetétele követi azt a szociológiai szemléletmódot, amely a divattal leggyakrabban összefüggésbe hozott fogalmak és tulajdonságcsoportok társadalmi szimptomarendszerét veszi számba. Így például, többek között teret kap benne az utánzás, a hasonulás és elkülönülés dichotómiája, a divatértékek terjedésének módjai, az etika, a hatalom, az ideológia párhuzamai és a divatfunkciók analízise is. A legfontosabb eredménye pedig az, hogy a magyar tudományos elméleti gondolkodásban általában pejoratív értelemben a felszínes jelölőjeként használatos terület rendkívüli árnyaltságára, és társadalmi hatásmechanizmusainak széleskörűségére világít rá, amit kötelező ismernie és figyelembe vennie minden olyan komoly diszciplínának, ami a mai kor jelenségeit próbálja meg megérteni. Mindenképpen méltó módon csatlakozik tehát a divatról való gondolkodás hazai megalapozását elkezdő, nyolcvanas évekbeli törekvésekhez¹⁴. Fontos feladatot hajt végre, amikor tankönyvi pontossággal és közérthető formában igyekszik feltárni mindazokat a nézőpontokat, amelyek a divatról való gondolkodás történetében számottevő jelentőséggel bírtak, hiszen ezzel egy olyan alapot szolgáltat, ahonnan már tovább lehet lépni a legújabb divatelméleti áramlatok befogadása és megismerése felé.

Míg azonban Zsolt Péter tanulmánykötete pusztán a divatról való gondolkodás társadalomtudományi alapjait igyekszik elhínteni, addig az ugyancsak 2007-ben megjelent Routledge szöveggyűjtemény egy zavarba ejtő időutazásra invitál.

A MALCOLM BARNARD által szerkesztett, *Fashion Theory*¹⁵ című kötet már az elmúlt évtizedekben kibontakozott, plurális szemléletű tudományos kontextus felől nyilatkozik meg, melynek kialakulásához aktívan járult hozzá, számos olyan, rövid időn belül bekövetkezett tudományos nézőpontváltás, mint például az angolszász területen sokkal homogénebb módon érzékelhető cultural turn, a vizuális kultúrákatás előretörése, az irodalomtudomány és a történelemtudomány kulturális nyitottságával létrejövő kritikai kultúrakutatással foglalkozó tanszékek felbukkanása, és az egyre hangsúlyosabb térhez jutó populáris kultúrakutatás is.

14 vö. KLANICZAY G. és S. NAGY K. (szerk.): *Divatszociológia I-II.*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont Budapest 1982.

15 MALCOLM BARNARD (ed.): *Fashion Theory. A Reader.* Routledge, Taylor and Francis Group, London – New York 2007.

A kötet bevezetőjében a sorozatot szerkesztő CHRIS JENKS kiemeli, hogy a kreatív társadalmi gyakorlatok kifejező játéktereként aposztrofált divat erőteljes és dinamikus iparágként működik, miközben komoly, számottevő és megkerülhetetlen intézményi keretekkel rendelkezik, ugyanakkor pedig, elvontabb értelemben a kollektív és egyéni identifikáció, és különbözőség minden társadalmi demonstrációs kísérletére alkalmazható modern jelenséggént is értelmeződik.¹⁶

Malcolm Barnard divat elméletről szólva azokra a komplex gondolatrendszerekre utal, amelyek az általunk viselt ruhadarabokról szóló kijelentéseink, gondolataink, döntéseink mögött húzódnak meg. Bevezetőjében megkísérli meghatározni a divat fogalmát, kifejezi, hogy mit nevez elméletnek, majd a kettő összevetésével határozza meg a gyűjteményes kötet témájának szánt divat elmélet fogalmát. A 'divat' jelentésének meghatározási kísérletét több irányból hajtja végre, amennyiben a köznapi szóhasználat mellé, a szótári jelentések sokrétűségét is hozzászéli, illetve azokat a definitív igényű megközelítéseket, amelyek a fogalom különböző tudományterületeken belüli definiálásának céljával jöttek létre. Így például kiemeli, az angol 'fashion' névszói és igei értelme közötti különbségeket¹⁷. Jelzi továbbá, hogy a szó olyan kifejezésekkel áll rokon értelmű használatban, amilyen például a 'ruha' vagy a 'stílus', de a 'fogyasztói javak pillanatnyi megjelenési módja' ugyancsak ideérthető. TED POLHEMUS és LYNN PROCTER¹⁸ mind ezekhez hozzászéli még az 'adornment' azaz 'díszítés, ékesítés' kifejezést is, ami tovább bonyolítja a dolgot. JOAN ENTWISTLE szerint a divat és az ékesítés fogalmi kapcsolatának közös, az antropológiában gyökerező származása van, amit azért használnak, mert az antropológiának szüksége van egy mindent magába foglaló fogalomra, ami mindazt denotálja, amit az emberek a testükkel csinálnak¹⁹. Egy másik megközelítés szerint, ami a 'divat' igei és névszói értelmének összekeveredéséből is adódik, a 'divat' gyakran saját jelentésmezejébe invitálja a 'divatban levést' is. Bár ezen megközelítések egyike sem kínálja a fogalom meghatározásának egyértelmű és komplex lezárását, mégis segíthetik a fogalomalkotás folyamatát. Vagyis Barnard felismeri, hogy a 'divat' fogalma úgy csúszik ki a lezáró értelmű és homogén meghatározások alól, hogy közben mégis fogalmat alkothatunk róla, ám ez a fogalom sosem válik statikussá, lezárhatóvá, hanem mindig mozgékony marad.

Ezek után, több alfejezetre oszló, összesen tizenkét fejezetben tipologizálja azokat az alapvető nézőpontokat, amelyek az elmúlt évtizedekben a divatot teoretikus szinten megközelítették. Minden fejezetet saját bevezetővel lát el, ahol az adott koncepció tágabb kontextusát felvázolva röviden összefoglalja a közölt tanulmányrészletek gondolatmenetét és elhelyezi őket az adott kontextuson belül. Választása általában olyan kritikai nézőpontú szövegekre esik, amelyek a homogenizált olvasat megalkotásának igényével szemben az adott nézőpontokon belül is határsértőek²⁰.

Az első, Divat és Divatelméletek (Fashion and Fashion Theories) című fejezetben például két olyan tanulmányt közöl, melyek ahelyett, hogy egyszerűsítve rövidre zárnák elmélet és tárgya kapcsolatát, olyan kérdésfelvetéseket fogalmaznak meg, amelyek további kritikai gondolkodásra sarkallnak. A tanulmánykötet nem törekszik arra, hogy egységes diszciplináris kereteket adjon a divatról való gondolkodásnak és ezzel, egy akadémiailag stabil tudományági megalapozottsággal lássa el a divat elméleti megközelítését. Sokkal inkább annak bemutatására törekszik, hogy az eddig számos tudományterületen, művészettörténeti, esztétikai filozófiai, társadalom- és gazdaságtudományos kontextusokban vizsgált téma mennyire volt és van kiszolgáltatva a tudományterületi megalapozottságoknak, és vajon milyen mértékben érvényesül a területek közötti párbeszéd, ha a divatról való gondolkodásról van szó. Az említett fejezetben közli a szerkesztő például Elisabeth Wilson fentebb már említett problémavázlatát, ami a gazdasági és ant-



USE
aw08 / ha-090; aw08 / ka-090; © fotó: Perlaki Márton

ropológiai megközelítésű divat-olvasatok redukív voltát mutatja ki. A mellette közölt, másik tanulmányrészlet pedig GILLES LIPOVETSKY²¹ dolgozata, aki filozófiai perspektívából kapcsolódik a polémiához, szövege pedig Wilson kritikájaként is olvasható. Barnard tudatosan törekszik egy interdiszciplináris kontextus felvázolására, hiszen ez az, amelynek segítségével talán elkerülhető lehet a tudományterületi redukcionizmus vádja.

Zsolt Péter kötete ezzel szemben egy olyan tudományos szituációból vázolja fel a divatot, ahol egyedül a szociológia monolit és jól elkülöníthetően vizsgálható jelenségcsoportjáról van szó, azaz valami olyanról, ami egy bizonyos történeti időponttól számítva (14. század) létezik és hatással van a társadalom alakulására. Ugyanakkor nem vizsgálja a divat és a történelem viszonyának eltérő olvasatait, és eleve ezen fogalmak bonyolult értelmét, hiszen ezek a fogalmi meta-olvasatra kényszerítő irányok a kötet logikáját elmozdíthatnák olyan kérdések felé, amelyek alapvetően kérdőjeleznék meg a divat pusztán szociológiai, antropológiai olvasatának érvényességét. Nyilvánvaló azonban, hogy a hazai divatkutatás kezdetleges szintjén állva egy ilyen bonyolult kérdésfelvetéseket megfogalmazó kötetnek 2007-ben még nem érkezett el az ideje. Noha Zsolt Péter egyetlen tudományterület nézőpontjából vizsgálódik, mégis sikerült egy kiindulópontként használható tanácsot létrehozni.

Több szempontból is szükség van arra, hogy a magyar elméleti gondolkodás számot vessen a divat kategóriájával. Egyrészt ezt a fentiekben

21 GILLES LIPOVETSKY: *The Empire of Fashion: Introduction* In: (25-32.) Barnard, 2007. (eredeti megjelenés: GILLES LIPOVETSKY: *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press 1994.)

16 (xi) Barnard, 2007.

17 A 'fashion' névszói értelme a mód, a stílus lehet, míg az igei értelem 'valamit egy bizonyos módon elkészíteni, megjeleníteni' lenne.

18 TED POLHEMUS and LYNN PROCTER: *Fashion and Anti-Fashion: An Anthropology of Clothing and Adornment*, London, Thames and Hudson Press 1978.

19 JOAN ENTWISTLE: *The Fashioned Body*, Cambridge, Polity Press 2000. (40.)

20 Zsolt Péter kötetével szemben tehát egy szöveggyűjteményről van szó. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert a két kötet összehasonlíthatóságát egyáltalán nem a felépítésük, pusztán megjelenésük időpontja és témájuk hasonlósága adja.



MIHALIK ENIKŐ modell
© fotó: Visage Model Management

már említett kreatív regiszter fejlődési irama és szintje indokolja, másrészt pedig a nemzetközi teoretikus tendenciákkal való együttgondolkodás igénye is. Angolszász területen az 1960-as években ismerték fel, hogy érdemes – és lehet is – a divat történetét akadémiai szinten kutatni, anélkül, hogy ezzel az akadémia által képviselt magas kultúra sérülne. A posztmodern elméletek hatására megváltozott az elméleti diszciplínák társadalmi kérdések interpretációjához való hozzáállása, ami egészen odáig vezetett, hogy a cultural studies (kultúratudományok) megszületésével bölcsészkarok comparative literature (összehasonlító irodalomtudomány) tanszékei kezdték adaptálni a kultúratudományok egynémely belátását, és mára már, globálisan is elterjedt az összehasonlító irodalomtudományi tanszékek összehasonlító irodalom és kultúratudományok tanszékké való átala-

SZILÁGYI DÓRA
Diplomamunka; Royal College of Art; © fotók: Szilágyi Dóra



kulása. Hogy miért? Mert, ahogyan az irodalmat, úgy a kultúrát is a nyelven, szövegeken keresztül vizsgálják. Rendelkeznek azzal az interdiszciplináris és komparatív kritikai nézőponttal, melynek hatására sohasem homogén, monolit egészként tekintenek a tárgyra és a diszciplínára, hanem folyamatosan megkérdőjelezzik statikus fenntarthatóságát. Azzal, hogy az irodalomtudomány elsősorban a krízis terepe, állandóan nyitott tud lenni új megközelítések felé²². Magyarországon még mindig az a legelterjedtebb vélekedés, hogy a divatról leginkább a szociológia tud érdemben értekezni. Viszont ennek a nézőpontnak az elmúlt évtizedek teoretikus változásainak tükrében revideálódni kell. Az elméleti gondolkodásban bekövetkezett kultúratudományos fordulat előretörésével olyan, korábban kizárólag társadalomtudományos kontextusban vizsgált témák bontakoztak ki, mint amilyenek a test, a gender, vagy a feminizmus elméletei. A nemzetközi tendenciához való hazai felzárkózás időszerűségét mi sem indokolja jobban, mint az, hogy a haza elméleti iskolák körében is egyre nyitottabban viszonyulnak a cultural studies belátásaihoz, illetve az újabb médiaelméleti és kultúraelméleti összefonódások vizsgálatához.²³



A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő Ösztöndíjasa.

22 Bővebben erről a témáról lásd JONATHAN CULLER: *Whither Comparative Literature?* In: *Comparative Critical Studies* 3, 1-2, (85-97.) 2006.

23 Ilyen tanszékek például (a teljesség igénye nélkül): a Szegei Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszéke, Kommunikáció-és Médiatudományi Tanszéke, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, a Pécsi Tudományegyetem Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszéke, Filmtudományi-és Vizuális Kultúra Szemináriuma, az ELTE bölcsészkarának Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszéke.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

- BARNARD, MALCOLM (ed.): *Fashion Theory. A Reader*. Routledge Student Readers, London and New York 2007.
- BAUDRILLARD, JEAN: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Transl. by Charles Levin, Telos Press New York 1981
- CULLER, JONATHAN: *Whither Comparative Literature?* In: *Comparative Critical Studies* 3, 1-2, (85-97.) 2006.
- ENTWISTLE, JOAN: *The Fashioned Body*, Cambridge, Polity Press 2000.
- HORNÝK SÁNDOR: *Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és művészettörténetben (Az Intézményesség és kulturális közvetítés című kötet kapcsán)* http://balkon.c3.hu/2006/2006_2/03hornyk.html. Hozzáférés: 2008. október
- KLANICZAY GÁBOR: *Ellenkultúra a hetvenes nyolcvanas években*, Noran Kiadó Budapest 2003.
- KLANICZAY GÁBOR, S. NAGY KATALIN (szerk.): *Divatszociológia I-II.*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont Budapest 1982.
- LIPOVETSKY, GILLES: *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press 1994.
- POLHEMUS, TED and PROCTER, LYNN: *Fashion and Anti-Fashion: An Anthropology of Clothing and Adornment*, London, Thames and Hudson Press 1978.
- ZSOLT PÉTER: *Divatszociológia*, Pro Die Kiadó Budapest 2007.
- WILSON, ELISABETH: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Virago Press London 1985.

Török Adrien

Felhőket, márpedig, építeni lehet

Candide Breitz / Inner + Outer Space

- Temporäre Kunsthalle, Berlin
- 1 rész: 2008. október 30 – november 27.
- 2 rész: 2008. november 28 – december 28.

Berlin, bizonyítva, hogy ma már (szinte) minden lehetséges, szemben halad Ludwig Wittgenstein kijelentésével, amely szerint „nem építhetsz felhőket”. A céfolat első lépéseiként a város szenátusa megszavazta, s a Stiftung Zukunft Berlin¹ (Berlini Jövő Alapítvány) 850.000 euróval támogatta azt a magánkezdeményezést, amelynek eredményeképpen 2008. júniusában megkezdődött a Temporäre Kunsthalle Berlin² (Ideiglenes Műcsarnok, Berlin) építése. Az osztrák sztárépítész, ADOLF KRISCHANITZ³ (1946) egy konténer-építményt képzelt el- az ideiglenesség és a modernizmus szimbólumaként. Egy „projection screen”-t, egy vetítési vagy „munka-felületet”, melyet egy időben lehet használni kívülről, és belülről is, így is növelve a potenciális nézőközönség létszámát.

1 www.stiftung-zukunft-berlin.de

2 www.kunsthalle-berlin.com

3 Adolf Krischanitz a bécsi Műegyetem Építész karán végzett 1972-ben, előadott a Bécsi Képzőművészeti Egyetemen (1974-1987), a Münchener Műegyetemen (1988-1989) és 1992-től oktat a Berlini Művészeti Egyetemen. 1979-ben egyik alapítója az UM BAU (Az épületekről) című építészeti magazinnak. 1982-ben az Osztrák Építész Kamara, 1991 és 1995 pedig között a Gustav Klimt által alapított Vienna Secession elnöke. 2004-től a Krischanitz & Frank építésziroda társtulajdonosa és igazgatója.

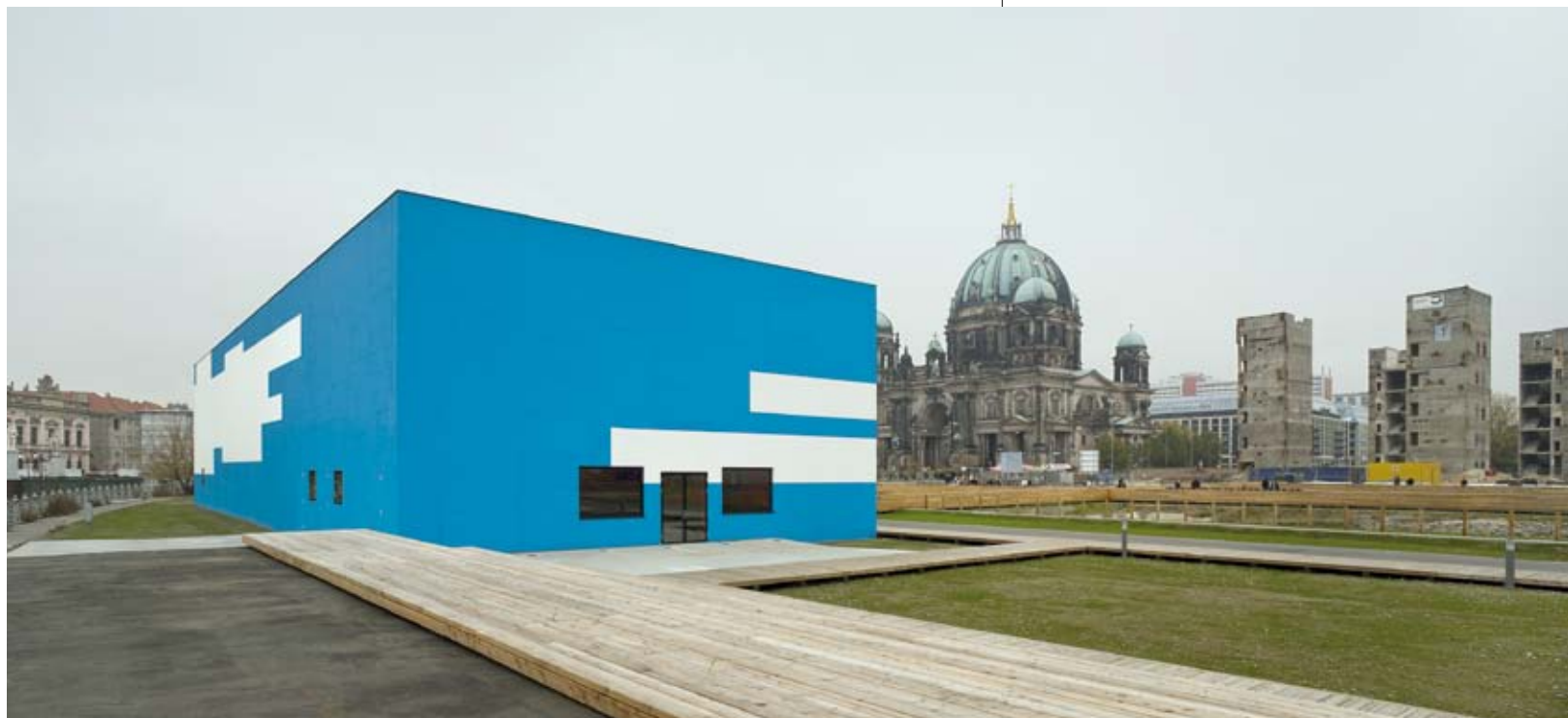
Temporäre Kunsthalle Berlin, Architekt Krischanitz ZT GmbH; © fotó: Lukas Roth

Ez az általa „White Cube”-nak nevezett építmény mentes a mindenkori építészeti és urbanisztikai kontextusokhoz való alkalmazkodás kényszerétől, a szabadság és a művészi függetlenség megtestesítője. Mindemögött persze egy határozott elképzelés húzódik: a sokat megélt, történelmileg- és politikailag egyaránt terhelt, a Múzeumi Sziget szomszédságában lévő Schlossplatz olyan iránytűvé szeretne válni, mely a jövő Berlinje fele mutat.

Így aztán egy építészeti modernnek nevezett, másfelől viszont a világ egyik legegyszerűbb formájának tekinthető megoldás mellett döntöttek: hatalmas konténert húztak fel az Alexanderplatztól 10 percnyi sétára. Egy olcsó, ugyanakkor teljes mértékben funkcionális épületet a művészet szolgálatában, amely jelzi, hogy az összefogás révén, amelynek eredményeképpen létrejött, a város és a művészeti projekt egyaránt nyer.

A Temporäre Kunsthalle Berlin előzetes két évre szóló programjában a nemzetközi kortárs képzőművészet csillagait⁴ tervezi felvonultatni. Demonstrálni kívánja Berlin különleges szerepét a kortárs képzőművészet aktuális trendjeinek alakításában. Hiszen nem véletlenül ez a város a kortárs művészeti szcéna egyik zárandokhelye. A világ összes tájáról érkeznek ide művészek, rövidebb vagy hosszabb időre, alkotni, lenni, találkozni vagy csak azért, hogy a „jó időben a jó helyen” legyenek. Ezt, a várost jellemző sokszínű kavalkádot igyekeznek „energiaforrásként” ki- és felhasználni néhány civil szervezet, mint jelen esetben a Stiftung Zukunft Berlin Alapítvány.

4 A nyitó kiállításokat Simon Starling tárta követte (2009. febr. 6 – márc. 18.)





CANDICE BREITZ
Him, 1968–2008,
7 csatornás
videoinstalláció,
28'49"
Courtesy Francesca
Kaufmann, Yvon
Lambert & White
Cube / Jay Jopling

A 2008. nyarának elején elkezdett építkezés őszre el is készült, hogy azután egy festő, az osztrák származású, a 2007-es kasseli Documentán is szereplő GERWALD ROCKENSCHAUB – az első „kültéri” szereplőként (2008. szept. – 2009. febr.) életre is keltse a Spree-csatorna partjára leszállt felhőket. Két felhő pixeles látképet-lenyomatát festette a négyzetes épület külső falára, a vízió életre kelt, bizonyítva: felhőket márpedig, építeni lehet.

2008. október 29-én, valamivel több, mint egy évre rá, hogy a városi szenátus megszavazta a Temporäre Kunstahalle Berlin felépítését a Schlossplatzon, Berlin főpolgármestere felavatta az új épületet, majd ezzel egyidőben meg is nyitotta az első kiállítását: CANDICE BREITZ⁵: *Inner + Outer Space* (Belső + külső tér)

5 Candice Breitz (1972) Dél-Afrikában, Johannesburgban született; Berlinben él és dolgozik. Fiatal kora ellenére karrierje csúcán van, a világ nagy múzeumaiban, galériáiban már kiállított, s számos fontos köz-, illetve magánygyűjteményekben megtalálhatóak a munkái (pl. Hamburger Kunsthalle; Solomon R. Guggenheim Museum; Sammlung Goetz; Thyssen-Bornemisza Art Contemporary). 2007-től a Braunschweig-i Képzőművészeti Egyetem tanára.

CANDICE BREITZ
Queen (A Portrait of Madonna), 2005, Jungle Sound Studio, Milánó
30 csatornás installáció: 30 HDD, 73'30"; installáció a Temporäre Kunstahalle Berlin kiállításán
© fotó: Jens Ziehe, Berlin; Courtesy: Francesca Kaufmann, Yvon Lambert + White Cube / Jay Jopling

című, két részből álló tárlatát. Az első rész a művész három, 2005 és 2006 között készült videoinstallációját mutatta be: *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)*; *King (A Portrait of Michael Jackson)*; *Queen (A Portrait of Madonna)*

Breitz John Lennon, Michael Jackson és Madonna rajongókat hívott meg, hogy kedvencük egy-egy lemezét (John Lennon: *John Lennon/ Plastic Ono Band*, 1970, Michael Jackson: *Thriller*, 1982, Madonna: *The Immaculate Collection*, 1990) felénekeljék. A munkák a sztárkultúra reflektálnak szokatlan perspektívából: a rajongókra fókuszálnak, és bizonyos mértékig az ő szemszögükből látjuk, minek tekintik, hogyan bálványozzák és utánozzák sztárjaikat, miként „lopják el”, teszik magukévá a médiából megismert gesztusaikat, arckifejezéseiket, mozdulataikat, de azt is, amikor egyéni módon interpretálják, átértelmezik és saját stílusukban adják elő a dalikat. Bár egyenként, külön-külön történt a felvétel, Breitz a végső változatban egymás mellé helyezi a szereplőket, egy „kórus” tagjaivá, vagy épp egy személyazonosság-puzzle részeivé rendezve őket. Az érintett, vizsgált problémák fontosak és aktuálisak: a munka a globális pop kultúra hatásmechanizmusaira, a mítosz és idolkérdés körére, a fogyasztás és értékek problematikájára egyaránt reflektál.

Már a bejáratnál fülsiketítő hangzavar fogadja a látogatót. Csak hallani lehet (látni még nem), hogy egy kisebb tömeg éneklő ugyanazt a dal, ki-ki a maga képességei szerint. Zenei aláfes-





CANDICE BREITZ

Working Class Hero (A Portrait of John Lennon), 2006, Culture Lab, Newcastle University
 25 csatornás installáció: 25 HDD, 39"55', installáció a Temporäre Kunsthalle Berlin kiállításán
 © fotó: Jens Ziehe, Berlin; Courtesy: Francesca Kaufmann, Yvon Lambert + White Cube / Jay Jopling

tés nincs, de hamar kitalálja az ártatlan műélvező, hogy miközben a jegypénztárnál apró után kutat, bent a teremben valamiféle rossz karaoké zajlik. Aztán feltáru a rejtély: 25 élére állított laptévéen nagytotálban felvett emberek – nők és férfiak – énekelnek, hol nagyobb, hol kisebb átéléssel, s némelyikük még produkálja is magát. (Az arcokat elnézve, eszébe jut az embernek, hogy milyen érdekes szociológiai-antropológiai tanulmány témája lehetne a rajongók típusainak vizsgálata a csodált popsztárok függvényében.) John Lennon táborában átlagon felüli az edzett férfiak száma: talán a munkásosztály olyan tagjai tűnnek fel közöttük, akik még a hippie korszakban szocializálódtak. Madonna csapata fiatalabb: többségben a feminin fiúk, némelyikük egészen tökéletes sminkkel is utánozza „példaképét”. Michael Jackson táborában egyértelműen a táncra helyeződik a hangsúly, ezért ezeken a felvételeken már a testből is többet lehet látni. Középen egy lány lejt Jacko zenéjére profi hastáncot...

Breitz mindvégig következetes, az arca fókuszál, az érzelmeket vizsgálja. Munkáit nézve, felidéződnek a holland RINEKE DIJKSTRA kitűnő videói a *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL* (1996–1997) és az *Annemiek* (1997), amelyek némiképp hasonló koncepció köré csoportosultak. A Dijkstránál szereplő tinédzserek, valamint a felvételek térben és időben való elrendezésének módja miatt

ugyanakkor jelentősek az eltérések is. Breitz-nél a résztvevők, az albumok egyenként való feléneklése után, az installációban szinkronba kerülnek egymással: hang-, arckifejezés- és testbeszéd-kaleidoszkópot alkotnak, s így legvégső soron egy változatos, de közös interakciót építenek fel az utánzott pop ikonnal. Egy speciális mozaikképét rajzolnak ki a kollektív identifikáció által „belsővé tett”, a hírnevet megtestesítő popsztárok lehetséges alteregóiból. A videók a pop-fogyasztó szempontjából reflektálnak a „celebek”, a sztárok kultuszára, és pont azokat a pillanatokot emelik ki, dokumentálják, amikor a rajongóra / a fogyasztó, az imádata tárgyára, a pop ikonra fókuszál, azzal azonosul. Ennek persze számtalan útja létezik: az arckifejezések másolásától kezdve a testmozgás utánzásán át, a dalt mélységeiben átélő típusig.

Az installáció rögzíti ezeket az eltérő válaszokat, reakciókat, miközben persze épp ezáltal utal a lényegi kérdésre: milyen hiteles reakciók, egyéni megformálások lennének elképzelhetőek a média, a tömegkommunikáció bebeszólása, hatása nélkül? Természetesen a választ függőben hagyja, a nézőre bízva, hogy döntse el ki-ké magá lehetséges-e, életképes-e egyáltalán ez a felvetés.

A két kiállítás „főcíme” utal az alapkérdésre: egy szubjektív módon észlelt, látott, gondolatokkal és érzelmekkel teli, egyedi tér hogyan létezhet az őt körülvevő külső feltételek közepette? Egy értékekkel és mondanivalóval tele rendszer hogyan alkot egységet, milyen viszonyban áll a külvilággal? Valóban létezik egy belső, érintetlen tér függetlenül a szociális, pénzügyi, politikai, kulturális és média faktoroktól? Breitz a kiállítás második részében először bemutatott munkája, a *Him* (1968–2008) más nézőpontból, de hasonló eszközzel, szerkezettel közelít: Jack Nicholson negyven éves színészi karrierjéből válogat ki huszonhárom olyan szerepet – filmrészletet –, amelyekben egzisztenciális gondolatai miatt kerül konfliktusba önmagával. Radikális vizsgálódást folytat a portréfestő-műfajon belül, nem festészeti módszerekkel, feszegetve a technikai és pszichológiai határokat. Továbbra is a populáris kultúra, a médiaipar, a tömegkommunikáció működési- és hatásmechanizmusai foglalkoztatják, különösen a hírességek, sztárok által közvetített szerepek jelentőségére tekintettel a hétköznapi élet alakításában.

Frazon Zsófia

Mennyi időre tervezel?

Die Planung / A Terv, Berlin, Budapest,
2011, 2036, 2048

„Engem nem érdekel a jövő.

Evvel a hetyke mondattal gondoltam kezdeni ezt a szöveget, és ez elegendően erős viszony, hogy egy jövőről szóló album bevezetője lehessen.” (Esterházy Péter)

Engem nem érdekel a jövő. Evvel a hetyke mondattal gondoltam kezdeni ezt a szöveget, és ez elegendően erős viszony, hogy egy jövőről szóló folyóirat elemzésének bevezetője lehessen. Ugyanis nem kevés fejtörést okozott, hogy mit is írhatnék egy olyan folyóiratról, melynek csak három száma maradt fenn (fog fennmaradni?) az utókornak: a 2011-es, a 2036-os és a 2048-as nyári (június/július) dupla számok.¹ Esterházy hetyke mondata² átsegített ezen a kezdeti idő-és értelmezésbeli zűrzavaron: hiszen persze, hogy nem a jövő érdekel, hanem az, hogy a harmadik évezred elején miként is gondolkodunk a jövőnkéről, és milyen műfajokat és megközelítésmódot választunk a reprezentáció és az interpretáció során. Ez érdekel. Sokkal inkább, mint a jövő.

A *Die Planung / A Terv* című folyóirat szerkesztői (SANDRA BARTOLI, MARTIN CONRADS, SILVAN LINDEN, POLYÁK LEVENTE, KATARINA ŠEVIĆ) és szerzői (hatvanfőnyi nemzetközi gárda) alkotásukkal először is állást foglalnak a nyomtatott

1 A címnek választott kérdés – *Mennyi időre tervezel?* – a folyóirat 2011-es számában jelent meg, az időkapzula rendelés felhívásában (154.o.)

2 ESTERHÁZY PÉTER: *Mit hoz?* In: *JövőKép*. Budapest, K. Bazovsky Ház (ma: K. Petrys Ház), 2005 (a szöveget ld. még: ESTERHÁZY PÉTER: *A szabadság nehéz mámore. Válogatott esszék, cikkek 1996-2003*. Budapest, Magvető, 2003, 207-209.)

2036

Elizabeth Felicella (image: © artist); p. 52-52



sajtó jövője mellett. Ez már önmagában sem kevés, hiszen évtizedek óta, újra és újra felbukkannak a Gutenberg galaxis végóráját hirdető jóslatok. De lám, lám, még mindig lapozunk, még mindig olvasunk, szeretjük a lap zizegését és a papír, a friss nyomdafesték szagát. Az persze kérdés, hogy ez meddig lesz így: például meddig lesz még ehhez elegendő papír? Talán 2011 még reális időhatár, de 2048-ra már érdemes lett volna kitalálni alternatívát – legalább az újrahaznosítást. De tegyük fel, hogy lesz papír, hiszen akkor lesz könyv is, továbbá szerzők és témák: művészet, kultúra, politika, gazdaság, építészet, város, tervezhetőség, élet, halál és szexualitás. Ha mindezek még negyven év múlva is léteznek, már jól állunk. Ugyanis ez a terepe és egyben témája a különféle tudományos és művészeti gondolatokon átívelő könyv-alapú vállalkozásnak.

A folyóirat nemzetközi együttműködésben készült.³ A publikációs projekt alkotói – a modernista avantgárd hagyományok figyelembevételével – elképzelték azt, ami még nem létezik. Ez az utópisztikus és tudományos-fantasztikus tevékenység viszont rögtön két egyszerű, hétköznapi élményt és tapasztalatot is mozgásba lendít. Hiszen – egyfelől – szellemi és művészi alkotómunka során mindannyian valami olyat próbálunk meg kigondolni, ami még nem létezik. A különbség csak az, hogy itt a létezőt a nem létezőtől az idő – múlása és a távolsága – élesen választja el: egy olyan jövő idő, ami az írások segítségével ugyan megjelenik, de bekövetkezéséről nem tudunk semmit. Pedig – másfelől – a jövőt, különösen a közeljövőt napi szinten vágjuk zsebre: egy naptár vagy egy notebook formájában, a holnapi, holnapután, jövő havi vagy fél-évi dolgainkkal, ismerőseink születés- és névnap-

3 A projekt keretét a „Bipolar German-Hungarian Cultural Projects” adta. www.projekt-bipolar.net

jával, közeli és távoli határidőkkel, akár több évre előre. Mindez egyáltalán nem ezoterikus, hanem köznapi, már-már észrevétlenül természetes. Nem gondolkodunk azon, hogy valami hihetetlen, fantasztikus, előre nem sejthető, ezért titokzatos dolog történik velünk, csak racionálisan tervezünk: holnap ez lesz, holnapután az, márciusban ez, júliusban az és így tovább. Terv tervet követ, és egyik napról a másikra szüntelenül haladunk előre az időben. A tervezhető jövő hétköznapjaink egyik észrevétlen magától értetődő eleme. A befejezett jelen.

A *Die Planung / A Terv* című folyóirat szerzői viszont sokkal izgalmasabb és kalandosabb jövőtervezésbe kezdtek: történeti, futurológiai, szociológiai, filozófiai, irodalmi és művészi alkotások közlésével, és nemcsak néhány, hanem negyven év távlatában (a kötetek „valós” megjelenése 2008, az utolsó szám dátuma 2048).⁴ Személyes hangú vagy távolságtartó szövegek, esszéisztikus vagy dialógusba rendezett epizódok, fragmentált vagy folyamatos áttűnésekből építkező szöveges és képi megközelítések, adatok vagy asszociációk illesztésével létrehozott narratívák. A kiadvány és az alkotásokban megfogalmazott gondolatok így egyszerre utópisták és realisták: hiszen az elkövetkezendő negyven évet életben kibírni azért nem teljesen lehetetlen vállalkozás, miközben persze mégsem tudható, mi van az időnek azon az oldalán. A tervezés realitása, a terekhez és a kultúrához való viszonya az időbeli távolság növekedésével színt és alakot vált, a kötetek újabb és újabb regiszterét szólaltatják meg a valóság és a fikció összefüggésrendszerének. 2011 nincs túl messze, nem különösen félelmetes, szinte hétköznapi, nap-tárba beírható idő: már most lehetnek terveink, amelyek akkorra vonatkoznak. 2036 már távolibb, nehezebb belegondolni, hogy mi lesz 28 év múlva: aki most fiatal, már nem lesz az, aki most idős, talán már nem is él. 2048 pedig már 40 év távolságra van a mától: aki ma született, akkor lesz középkorú. Mások az elvárások, mások a remények, nincsenek tapasztalatok (az időutazók szerencsére elkerülték a folyóiratot), de még az optimista szerzőknek is körültekintőbben kell elgondolkodniuk 2048-ban is megvalósítható terveken.

A szerkesztők elképzelései között szerepel, hogy a jövőben újra kiadják az egyes köteteket az akkori, „valós” jelenben, változatlan formában, és ellenőrzik, hogy jövőre vonatkozó gondolataik beigazolódtak-e. Ez az egyszerre utópista és realista elképzelés így nem más, mint egy önmaga beigazolódnát kereső, az archeológia módszerét alkalmazó jövőkutatás. A három kötet pedig ehhez a kutatáshoz kínál gazdag és rétegzett kutatási terepet. A témák között



2048
Faller world model (© image: zeitguised); p. 129, 131

szerepel a jövőre vonatkozó társadalmi és gazdasági felelősségvállalás, és az egyéni, személyes elképzelések összeillesztése, politikai viharok, új minisztériumok, hálózatok és határok, technológiai fordulatok, mobilitás és szexualitás, test és szenvedély, genetikai alapú családtervezés, burjánzó betonvárosok, természeti katasztrófák, személyes időkapszulák, időgépprombolók és időgépellátók, hirdetéshíriák, háborúk és kockázatok, radioaktivitás, növényi lét, Hangmester és retrózene, ember és gép szimbiózisa, a 21. század múzeuma, lakópiramisok, bioárammal lehívott e-mailek, hormonnal harmonizált partnerkapcsolatok: mindez nem más, mint az élet a 2039-es Globális Sokk előtt és után, a Kommunista Kiáltvány kétszáz éves évfordulójáig. A regényes, a riasztó és a reménykeltő jövő. A töredékekből építkező kép-szöveg-szövet laza hálóját adja az „akkori” jeleneknek. A „megelőlegezett” történetírás epizódjai viszont vissza is térnek a kötetekben. Ez utóbbi beszédmód a lineáris történetmesélésnek kedvez: ami az egyik jövőben még jó ötletnek bizonyult, az egy másik, távolabbi jövő számára már problémákat vet fel, amire egy évtized múlva lesz csak megoldás (ld. időkapszulák). Az előre haladó folyamatos történetek és a visszatérő vagy váratlanul felbukkanó fragmentumok, utalások és asszociációk intenzitása a folyóirat grafikai szerkesztésre is hatással van. Az egyes évfolyamokat más-más alkotó készíti (Silvia Linden, Katarina Šević, Sandra Bartoli), és ezek a vizuális „másságok” megadják a kötetek alaphangulatát. Az oldaltörés, a grafikus és képi elemek használata, a betűtípusok és a betűszínek vagy az alkotások tartalmi elemeit építik és erősítik tovább, vagy éppen azt fejezik ki, ami a szövegekből esetleg hiányzik. Játék térrel és idővel.

Az angol közvetítő nyelvű, de német és magyar szövegváltozatokban is közölt írások, képek és képsorozatok műfaja roppant változatos, de ez lényegében nem különbözik egy jelenben is létrehozott vagy létrehozható kötet szerkesztési elveitől. Bár nyilván mást fog jelenteni a file-csere, az illegális letöltés, az e-mail, a kiáltvány, a plakát, a kézírás, a mozgó- és az állókép negyven év múlva, mégis feltételezhetjük, hogy értjük, megkapjuk, észrevesszük és elolvassuk a folyóirat lapjain megjelenő szöveges és képi műfajokat. Ismeretlen, várt, vágyott vagy félt jövőnk felfedezése és megismerése tehát kalandos vállalkozás – olvashatjuk ki a *Die Planung / A Terv* című folyóirat három számából. Érdemes lesz tervezni, gondolkodni, érezni, és érdemes az előrevetített, jövőbeli eseményeket és gondolatokat a jelen szemüvegén keresztül is nézni. És tulajdonképpen ez az időszakokkal szabdaltnak a prizma az, ami a publikációs vállalkozás nagy erénye: nem elvágódással és miszticizmussal, hanem a jövőbeli perspektívák vizsgálatával és az ezen keresztül szerzett gondolati tapasztalatokkal megváltoztatni a jelent. Ez a jövő-utazás valódi oka.

Találkozunk 2011 júniusában! Annyi időre még tervezek.

⁴ A folyóirat web oldala: www.dieplanung.org
e-mail: lsd@dieplanung.org

Králl Csaba

Millió, millió rózsaszál

Frenák Pál Társulat: *InTime*

- Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
- 2008. december 12–16.

FRENÁK PÁL *InTime* című koreográfiája sokat változott a nyári pannonhalmi munkabemutató óta. És még többet, a decemberi budapesti nagy premiert megelőző szűk hónap alatt, a *dunaPart* rendezvénysorozaton megtartott zártkörű szakmai előbemutató után. Munkabemutató, előbemutató, budapesti premier – nem sok ez egy kicsit ahhoz, hogy egy előadás megtalálja végleges formáját?

Novemberben – tehát a munkabemutató és az előbemutató között – a darab két franciaországi fesztiválon is szerepelt: az *Instances* fesztelen Chalon-Sur-Saone városában és a *Next* elnevezésű nemzetközi seregszemlén Lille-ben. De hogy a francia közönség milyen készenléti állapotban csípte el a produkciót, arról nincs megbízható információ. Egy biztos, hogy az *InTime* közös, magyar és francia nyelvű plakátján a táncosok még aranyszínű jelmezben álltak a kamera előtt, akár egy Las Vegas-i revü alkalmazottai – ám ez a (minden kétséget kizáróan emblemikusnak szánt) jelenet időközben kikerült az előadásból. Pannonhalmán és a *dunaPart* platform idején még benne volt. Abban a verzióban a pózoló „aranyruhások” közé illesztett „sáremler” figurája (a hórihorgas CZÉH BALÁZS sárral mázolt póre teste és jelenléte) még a kifutók, a reklámok, a média világát, és az általuk propagált testkultuszt, azaz magát a jelenséget ellenpontozta. A premieren viszont már szóló szerephez jutott, s mivel övé volt a zárókép, az előadás egészére reflektált; így a magányba zárkózó figura még nyomorúságosabbnak és szerencsétlenebbnek hatott, mint aki a sors szeszélye folytán

FRENÁK PÁL TÁRSULAT

InTime, 2008; Fekete Zoltán, Kolozi Viktória, Nelson Reguera; © fotó: Kóvágo Nagy Imre



örökre kimaradt a létezés egyik legizgalmasabb „társasjátékából”, a testi szerelemből.

A kardinális változtatáson túl persze sor került számos kisebb-nagyobb korrekcióra is. JANTNER EMESE magánszámában például, amikor kacszva tántorog előre a nézőtérig, művér volt szétkenve a combjai között, mintha szexuális erőszak áldozata vagy menesz alatt „játsszodozó” kokott volna – a premieren már masszázsolás nélküli hófehér lábak villantak elő a fekete kombiné alól. Egyes beharangozók vízzel elárasztott színpadot ígértek (mint kiderült, tévedésből) – helyette vörös bőrkanaapé és százzámra elszórt vörös rózsafaj fogadta a gyanútlan nézőt. A címmel való utólagos játék sem ismeretlen: az intime szó a társulat honlapján mind a mai napig betűkiemelések, azaz új értelmezési kódok nélkül szerepel. De ez még hagyján: a három évvel ezelőtti, eredetileg Újvári Milán által táncolt, s valószínűleg róla elkeresztelt *Milán* című szóló későbbi írásmódjára legalább öt variációt ismerek, és az *InTime* párdarabja, az *Instinct* sem úszta meg utólagos toldalékolás nélkül, ami Varga Mátyás verssorából lett hozzácsippentve.

Frenák nagy machinátor. Ami egyrészt nyugalommal tölti el az embert: végre van egy kortárs koreográfus, aki nem érzi eleve tökéletesnek a munkáit, hanem javítgatja, csiszolja, toldozza-foldozza azokat, elsősorban önmagának akarván megfelelni. (Ez amúgy bevett szokás a dolgukat komolyan vevő színháziaknál. Legenda járja Ascher Tamásról, aki még darabtemetés után is instruálta a színészeit.). Másrészt viszont az előadás szemmel tartása, gondoskodó ápolása sem idézhet elő kriminális helyzeteket. Vannak alapvető fontosságú kérdések ugyanis, amit a bemutató(k) előtt illik (illenek) eldönteni, különben mindenki csak kapkodja a fejét.

Mert vajon hány élete van egy koreográfiának? És melyik az igazi? Ha mindig az utolsó, akkor minek tekintsük a korábbiakat? Pszeudolétezésnek? Kísérleti fázisnak? Lakmuszpapírnak? Szondának? Hovatovább megengedhető-e (és ha igen, meddig), hogy a nézőkön teszteljünk? Félre értés ne essék, nem Frenák ellen, hanem érte haragszom – és ezzel le is zártam a témát, hozzátéve: nézőkön tesztelni is csak az tud, akinek játsszák a darabjait.

Márpedig Frenákét játsszák. Mert van rá igény. Nagy a tábor. A hazai kortáránc-szcénában feltehetően a legnagyobb. Az *InTime* ötször ment le egymás után teltházzal a Trafóban (cirka 1500 néző!), és előjegyezték már a tavaszi repetára is. Kutatok a múltban, de nem jut eszembe senki, se hazai, se külföldi fellépő, aki ilyen sorozattal büszkélkedne ezen a játszóhelyen. Igaz, a nézőszám nem minden, és főként nem a minőség garanciája, bár kortáránc esetén, ahol a százon felüli nézettség már komoly érdeklődésre vall, kicsit más a helyzet. S azt se

felejtjük el, milyen ritka jelenség, kiváltképp itthon, ha egy táncmű tíz év múltán is repertoáron marad. Frenáknál erre is van példa: a *Tricks & Tracks*, az oeuvre egyik legpatinásabb darabja például éppen ennyi idős, de a *Fiúk* (2004) és az *Apokalipszis frisson* (2005) is kinőttek már a csecsemőkorból.

Az *InTimE* ugyanabból a zsigeri és megszágyenítően őszinte testindulatból nyeri nyugtalan, erotizáltan tekerő mozgásképeit, ami Frenák koreográfiáinak mindig is meghatározója volt. A különbség annyi, hogy a korábbi „háttérse-replő” – minden frenáki mozdulat ősingere –, a libidó ezúttal szinte cenzúrázatlanul exponálja magát, és a testkifejezés, a képekre bontott játék egyedüli generátora és célja lesz.

Az *Instinct*ben a vágy még csak távolból felködlő, jószerevével megragadhatatlan szellemképnek tűnt.

Az *InTimE*-ben már testeket szaggató valóság. A színpadkép vörös rózsás negédje – professzionális giccs. Az általa táplált gejl idealizmusnak, érzélgősségnek nyoma sincs a színpadon megjelenő testkapcsolatokban. Mondhatnánk úgy is: a helyzet közel sem olyan „rózsás”, mint amilyennek *látszik*. Ellenkezőleg, az érintkezések általában kétértelműek, Janus-arcúak: egyik oldalon a szenvedély, a belső láz, az érzéki hangoltság eksztatikus mozdulatai, másik oldalon a közöny, a beletörődés, a passzív önfeladás lemondó gesztusai kapnak nyomatékot. Nem egyenrangú felek azonos hőfokon izzó intim játékát szemléljük, hanem olyanokét, akik az esetek többségében nincsenek egy hullámhosszon. Egyikük gerjedt, heves, lángol, offenzív, másikké tūr, alkalmazkodik, elszenved, feláldozza magát, és tökéletesen mindegy, hogy férfi vagy nő-e az illető (esetleg két férfi) – az aktivitásnak vagy passzivitásnak nincs nemi preferenciája. Az egyik epizódban, a macskamódra sündörgő, nyakba csim-paszzkodó, olvadékony nőt a férfi kimért közönnel vágja vissza sorozatosan a kanapéra.

A másikban a nő fektében, mozdulatlan testtel, fejét megadóan hátra hajtva viseli a férfi virgonc ostromát. Később viszont már a férfi áll bokáig letolt nadrággal, és túri egykedvűen, hogy a nő szeretgesse. Egy homoerotikus duóban az egyik fél magatehetetlen bábuként forgatja, hempergeti társát a földön. Még a vadul szenvedélyes, ám stilizáltsága ellenére késhegyen táncoló, „gruppen” szexjelenetben is, ahol két meztelen férfi fog szendvicsbe egy meztelen nőt, minduntalan kilöködik valaki a kanapé támláján folyó játékból, mintha útjában állna a többieknek. Frenák mindig figyelt arra, hogy ne csak kiváló, hanem esztétikus táncosokkal dolgozzon. De még soha ennyire látványosan nem emelte műalkotássá a test szépségét. Művirág, művilág, erotika, hibátlan testek, esztétizáló fények. Mindez így együtt kicsit meg is fekszi az ember gyomrát.



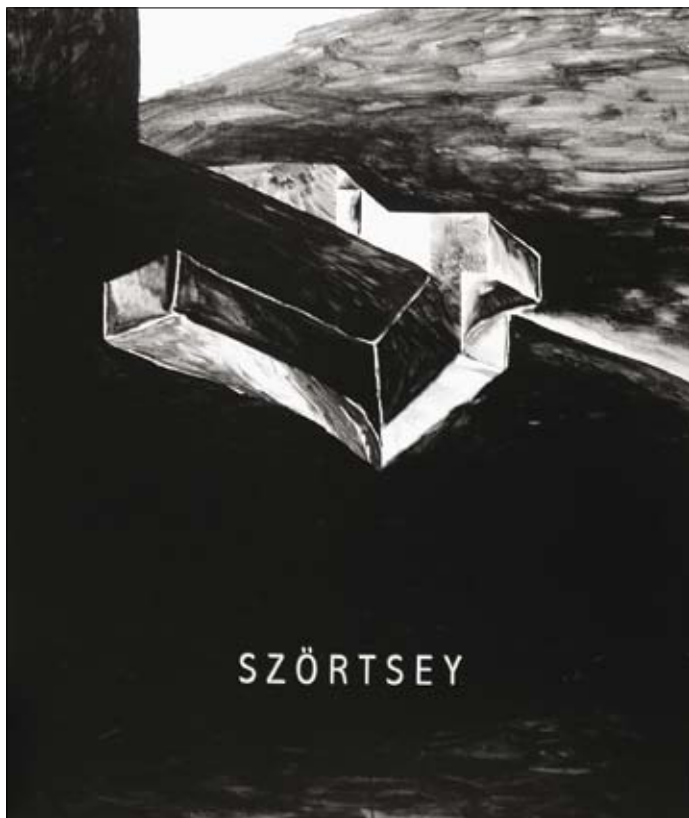
FRENÁK PÁL TÁRSULAT
InTimE, 2008; Kolozsi Viktória, Fekete Zoltán; © fotó: Kővágó Nagy Imre



FRENÁK PÁL TÁRSULAT
InTimE, zárókép; Fekete Zoltán, Lisa Kostur, Kolozsi Viktória, Czéh Balázs, Nelson Reguera, Jantner Emese Pannonhalma, 2008. augusztus 22–23.; © fotó: Kővágó Nagy Imre



FRENÁK PÁL TÁRSULAT
InTimE, zárókép; Czéh Balázs Trafó, Budapest, 2008. december 12–16.; © fotó: Kővágó Nagy Imre



Megjelent Szörtsey Gábor munkásságát feldolgozó könyv.

Kapható a 2B Galériában, a Ludwig Múzeum és a Műcsarnok könyvesboltjában, a Budapest Kiállítóteremben (Szabadsajtó u.) valamint az Írók Boltjában.

Ára: 3900 Ft

SZERZŐK:

Ágoston Vilmos, Antik Sándor, Bak Imre, Balázs Kata, Bán András, Barabás Márton, Beke László, Bohár András, Chikán Bálint, Fitz Péter, Gaál József, Hegyi Lóránd, Kováts Albert, Rácz Péter, Sinkó István, Wilfried Skreiner, Pernecky Géza, Százados László

**Strabag Artaward International
The Art promotion award of Strabag SE
for painting and drawing**

Award Details

- Main prize: EUR 15,000,-
- Four runners-up prizes of EUR 5,000 each
- Prize award and winners' exhibition
- One solo exhibition each for the five prize-winning artists at the ARTLOUNGE of the STRABAG HAUS, Vienna
- Purchase of works from the prize winners

Participation

- Eligible to take part in this contest are artists from Austria, Hungary, Slovakia and the Czech Republic
- Age limit: 40 years
- Submission of entries on the Internet at: www.strabag-kunstforum.at (artaward)
- Submission period: 16 February - 06 March 2009

Information

Strabag Kunstforum
Tel: +0043(0)1 22422 1848
kunstforum@strabag.com
www.strabag-kunstforum.at
www.strabag.com

**STRABAG
ARTAWARD
INTERNATIONAL**
09

<p>Günter Brus <i>Drawings, picture poems, print graphics and photographs</i></p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at SALZBURG 2009. 01. 24. – 04. 19.</p>	<p>BIENNALE CUVÉE 09 / World Selection of Contemporary Art <i>AK Arbeiterkammer</i></p> <p>● HEADQUARTER OF ENERGIE AG OÖ www.ok-centrum.at LINZ 2009. 03. 13. – 05. 15.</p>	<p>Pascal Bernier – Patrick Codenys – Harun Farocki <i>Jeux de massacre</i></p> <p>● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS www.mac-s.be SITE DU GRAND-HORNU 2009. 03. 22. – 06. 30.</p>	<p>Lacaton & Vassel ● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE www.citechaillot.fr PÁRIZS 2008. 11. 26. – 2009. 03. 15.</p>	<p>Welcoming the Stedelijk Museum: Fauvists and Expressionists ● VAN GOGH MUSEUM www.vangoghmuseum.nl www.stedelijk.nl AMSZTERDAM 2008. 11. 14. – 2009. 04. 05.</p>	<p>David Claerbout <i>The Shape of Time</i></p> <p>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2009. 03. 14. – 2009. 06. 28.</p>
<p>Eva Grubinger <i>Trespassing</i></p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at SALZBURG 2009. 02. 07. – 04. 19.</p>	<p>Diana Thater <i>gorillagorillagorilla</i></p> <p>● KUNSTHAUS GRAZ www.kunsthause Graz.at GRAZ 2009. 01. 31. – 05. 17.</p>	<p>Cse h o r s z á g</p> <p>LET US BE US ● EMIL FILLA GALLERY www.gef.cz USTI NAD LABEM 2009. 02. 04. – 03. 13.</p>	<p>Ron Arad ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2008. 11. 20. – 2009. 03. 16.</p>	<p>Holy Inspiration – Religion and spirituality in modern art ● THE NIEUWE KERK www.nieuwekerk.nl www.stedelijk.nl AMSZTERDAM 2008. 12. 13. – 2009. 04. 19.</p>	<p>Exile on Main St./ Humour, exaggeration & anti-authoritarianism in American art ● BONNEFANTENMUSEUM www.bonnefanten.nl MAASTRICHT 2009. 02. 17. – 08. 16.</p>
<p>Kutlug Ataman <i>Mesopotamian Dramaturgies</i></p> <p>● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ 2009. 02. 13. – 04. 19.</p>	<p>Clouds Up High – Fleeting Figures in the Sky ● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA) www.musa.at BÉCS 2009. 02. 26. – 05. 30.</p>	<p>Andy Warhol <i>Motion Pictures</i></p> <p>● GALERIE RUDOLFINUM www.galerierudolfinum.cz PRÁGA 2009. 01. 30. – 04. 05.</p>	<p>Robert Frank <i>Cold Eye – Paris / The Americans</i></p> <p>Sophie Ristelhueber ● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE www.jeudepaume.org PÁRIZS 2009. 01. – 03. 22.</p>	<p>Man Ray <i>Unconcerned, but not indifferent</i></p> <p>● FOTOMUSEUM DEN HAAG www.fotomuseumdenhaag.com HÁGA 2009. 01. 24. – 04. 19.</p>	<p>Luxemburg</p> <p>The Space of Words <i>Moving Stills</i></p> <p>● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2009. 02. 19. – 05. 15.</p>
<p>BIENNALE CUVÉE 09 / World Selection of Contemporary Art ● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH LINZ www.ok-centrum.at 2009. 02. 27. – 04. 26.</p>	<p>The Porn Identity. Expeditions into the Dark Zone ● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at BÉCS 2009. 02. 13. – 06. 1.</p>	<p>Bad Times / Good Times ● FUTURA www.futuraproject.cz PRÁGA 2009. 03. 03. – 04. 19.</p>	<p>Giorgia Fiorio Anthony D'Offay ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE www.mep-fr.org PÁRIZS 2009. 02. 04. – 04. 05.</p>	<p>In Search of the Unknown ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl AMSZTERDAM 2009. 02. 13. – 04. 25.</p>	<p>Nagy-Britannia</p> <p>Masterpieces of Ukiyo-e from the V&A ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2008. 12. 12. – 2009. 03. 15.</p>
<p>Dariusz Kowalski <i>Interrogation Room</i></p> <p>● KUNSTHAUS GRAZ www.kunsthause Graz.at GRAZ 2009. 03. 06. – 04. 26.</p>	<p>Spotlight – New additions since 2006 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2009. 02. 14. – 06. 7.</p>	<p>Erwin Olaf ● LANGHANS GALERIE www.langhansgalerie.cz PRÁGA 2009. 04. 01. – 06. 07.</p>	<p>Jimmie Durham <i>Pierres Rejetées...</i></p> <p>● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.mam.paris.fr PÁRIZS 2009. 01. 30. – 04. 12.</p>	<p>Edith Dekyndt <i>Agnosia</i></p> <p>● WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM 2009. 02. 28. – 04. 26.</p>	<p>Yoko Ono <i>Between the sky and my head</i></p> <p>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2008. 12. 14. – 2009. 03. 15.</p>
<p>BIENNALE CUVÉE 09 / World Selection of Contemporary Art ● WISSENSTURM www.ok-centrum.at LINZ 2009. 03. 13. – 04. 26.</p>	<p>Nancy Spero <i>Woman as Protagonist / Herbert-Boeckl-Preis 2009 for International Painting</i></p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2009. 02. 21. – 06. 14.</p>	<p>PhotoCairo: The Long Shortcut ● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX http://uk.brandts.dk ODENSE 2009. 02. 22. – 03. 22.</p>	<p>David Altmejd ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE GRENOBLE www.magasin-cnac.org GRENOBLE 2009. 02. 01. – 04. 26.</p>	<p>Elixir: the video organism of Pipilotti Rist ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN www.boijmans.nl ROTTERDAM 2009. 03. 07. – 05. 10.</p>	<p>EX-VOTO / Lilibeth Cuenca, John Angerson, Tommaso Bonaventura and selected Ex-voto Paintings ● BELFAST EXPOSED www.belfastexposed.org BELFAST 2009. 02. 05. – 03. 20.</p>
<p>SENSAI ● RESIDENZGALERIE SALZBURG www.residenzgalerie.at SALZBURG 2009. 03. 13. – 04. 26.</p>	<p>Georg Baselitz <i>Paintings and Sculptures 1960–2008</i></p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2009. 02. 28. – 06. 21.</p>	<p>Poul Gernes ● GALLERI BO BJERGAARD www.bjerggaard.com KÖPPENHÁGA 2009. 02. 04. – 04. 18.</p>	<p>David Altmejd ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE GRENOBLE www.magasin-cnac.org GRENOBLE 2009. 02. 01. – 04. 26.</p>	<p>Richard Avedon <i>Photographs 1946–2004</i></p> <p>● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 02. 13. – 05. 13.</p>	<p>Georg Baselitz <i>Mrs Lenin and the Nightingale</i></p> <p>● WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com LONDON 2009. 02. 13. – 03. 21.</p>
<p>Gerhard Richter <i>Retrospective</i></p> <p>● ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2009. 01. 30. – 05. 03.</p>	<p>post COBRA / Alechinsky, Appel, Jorn ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART www.sammlung-essl.at KLOSTERNEUBURG / BÉCS 2009. 01. 23. – 08. 16.</p>	<p>Poul Henningsen <i>BLACKOUT</i></p> <p>● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX http://uk.brandts.dk ODENSE 2009. 01. 30. – 05. 17.</p>	<p>Micol Assaël, Ceal Floyer, Laurent Grasso, Roman Signer <i>GAKONA</i></p> <p>● PAKAIS DE TOKYO www.palaisdetokyo.com PÁRIZS 2009. 02. 12. – 05. 03.</p>	<p>All is Vanity ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2009. 02. 24. – 05. 31.</p>	<p>Byzantium 330 – 1453 ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2008. 10. 25. – 2009. 03. 22.</p>
<p>Elevator to the Gallows – Banks Violette & Miles Davis, Dashiell Hammett, John Huston, Weegee ● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at BÉCS 2009. 03. 20. – 05. 03.</p>	<p>Belgium</p> <p>Juan Pérez Agirregoikoa <i>LONELY AT THE TOP</i> <i>klankeffecten # 5</i></p> <p>● MUHKA www.muhka.be ANTWERPEN 2008. 12. 18. – 2009. 03. 29.</p>	<p>Qiu Anxiong <i>UTOPIA</i></p> <p>● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHØJ 2009. 02. 06. – 11. 22.</p>	<p>Giorgio de Chirico <i>La fabrique des rêves</i></p> <p>● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.mam.paris.fr PÁRIZS 2009. 02. 13. – 05. 24.</p>	<p>Love! Art! Passion! Artist Couples ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2009. 02. 21. – 06. 01.</p>	<p>INTERSPECIES ● CORNERHOUSE www.cornerhouse.org MANCHESTER 2009. 01. 23. – 03. 22.</p>
<p>Kommentar als selber was ● KUNSTHALLE EXNERGASSE http://kunsthalle.wuk.at BÉCS 2009. 04. 02. – 05. 09.</p>	<p>Shadi Ghadirian <i>New and older works</i></p> <p>● AEROPLASTICS CONTEMPORARY www.aeroplastics.net BRÜSSZEL 2009. 02. 13. – 04. 4.</p>	<p>Fin n o r s z á g</p> <p>Marita Liulia <i>Choosing my Religion</i></p> <p>● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2008. 02. 13. – 2009. 04. 019.</p>	<p>After Roma ● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2008. 12. 14. – 2009. 05. 31.</p>	<p>Gerhard Richter <i>48 Portraits</i></p> <p>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2008. 11. 01. – 2009. 06. 14.</p>	<p>Marcus Harvey <i>White Riot</i></p> <p>● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) www.whitecube.com LONDON 2009. 02. 27. – 03. 28.</p>
<p>Best of Austria. An art collection. ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ 2009. 01. 02. – 05. 10.</p>	<p>Vito Acconci <i>Language Works: Video, Audio, Poetry</i></p> <p>Karl Holmqvist <i>I'm with You in Rockland</i></p> <p>● ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA www.argosarts.org BRÜSSZEL 2009. 01. 27. – 04. 11.</p>	<p>Franci a o r s z á g</p> <p>Raymond Depardon – Paul Virilio <i>Native Land / Stop Eject</i></p> <p>● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2008. 11. 21. – 2009. 03. 15.</p>	<p>Leaving Rodin behind? Sculpture in Paris 1905–1914 ● MUSÉE D'ORSAY www.musee-orsay.fr PÁRIZS 2009. 03. 10. – 05. 31.</p>	<p>200 years Prix de Rome ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2009. 02. 24. – 06. 01.</p>	<p>The Olympic Stadium Project – Le Corbusier and Baghdad ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2008. 10. 09. – 2009. 03. 29.</p>
<p>Maria Lassnig <i>The Ninth Decade</i></p> <p>Nam June Paik <i>Music for all Senses</i></p> <p>● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at BÉCS 2009. 02. 13. – 05. 17.</p>			<p>Hollandia</p> <p>Water in Photography ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2008. 11. 29. – 2009. 03. 21.</p>	<p>Deimantas Narkevičius <i>The Unanimous Life</i></p> <p>● VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2009. 02. 28. – 06. 21.</p>	<p>Nicholas Hlobo ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2008. 12. 09. – 2009. 03. 29.</p>

SIMON HØGSBERG

We're All Gonna Die – 100 meters of existence

http://www.simonhoegsberg.com/we_are_all_gonna_die/slider.html

