

Balkon

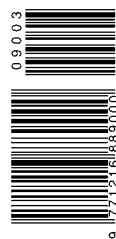
2009_3



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

ISSN 1216-8890 880 Ft

09003



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Rényi Katalin

„Az idők kezdetén” – *hommage à Rényi Tamás*
 ● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
 www.budapestgaléria.hu
 Budapest V., Szabad sajtó út 5.
 2009. 02. 19 – 03. 15.

Mielőtt elered az eső / The rain before it falls

● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM
 www.karton.hu
 Budapest V., Alkotmány u. 18.
 2009. 02. 11 – 03. 27.

Pécsi József fotográfiai ösztöndíjasok

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2009. 03. 12 – 03. 29.

Bukta Imre

Kirándulás: Sükő (Hargita megye, Románia)
 ● GODOT GALÉRIA
 www.godot.hu
 Budapest VII., Madách út 8.
 2009. 03. 11 – 04. 04

Kortárs horvát rajz

● MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET
 www.mke.hu
 Budapest VI., Andrassy u. 69-71.
 2009. 03. 16 – 04. 04

Dij

● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
 www.mke.hu
 Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28.
 2009. 03. 24 – 04. 04

Rácmolnár Sándor

Jataka-variációk
 ● RÁDAY GALÉRIA
 www.raday-galeria.hu
 Budapest IX., Ráday u. 8.
 2009. 03. 05 – 04. 05.

Tornay Endre András (1949–2008)

● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
 www.deakgyujtemeny.hu
 Székesfehérvár, Oskola u. 10.
 2009. 02. 27 – 04. 05.

Szabad akarat / Kortárs magyar művészet az IROKÉZ gyűjteményből

● SZOMBATHELYI KÉPTÁR
 www.elender.hu/~szkeptar
 Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
 2009. 03. 13 – 04. 05

„Emlékmű”

● EMKÁ GALÉRIA (PÉCSI TUDOMÁNY EGYESÜLET MŰVÉSZETI KAR)
 Pécs, Damjanich u. 30.
 2009. 03. 17 – 04. 05.

Horváth Roland

● ART FACTORY GALÉRIA II.
 www.budapestartfactory.com
 Budapest V., Markó u. 4.
 2009. 03. 12 – 04. 06.

Sugár János

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

4 Humours

● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
 www.acbgaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 76.
 2009. 02. 26 – 04. 10.

Johanna Kandl

Orvlövészek a piacon / Snipers on the Market
Helhut & Johanna Kandl: Video
Festmények / Paintings
 ● KISTEREM
 www.kisterem.hu
 Budapest V., Képiró u. 5.
 2009. 03. 05 – 04. 10.

Nemere Réka

Olimpia Szálló
 ● FÉSZEK GALÉRIA
 www.feszek-muveszklub.hu
 Budapest VI., Kertész u. 36.
 2009. 03. 17 – 04. 10.

Sinkovics Ede

Made in China Vol. 1
 ● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
 www.magyardmuhely.hu
 Budapest VII., Akácfa u. 20.
 2009. 03. 18 – 04. 10.

Asztalos Zsolt – Tibor Zsolt

Közös kiállítás / Common Exhibition
 ● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2009. 03. 04 – 04. 11.

Philippe Brame

● PINTÉR SONJA GALÉRIA
 www.pinterantik.hu
 Budapest V., Falk M. u. 10.
 2009. 03. 12 – 04. 11.

Ipacs Géza

Zekk az élet Jolly Jokere
 ● DEÁK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.t-online.hu
 Budapest VI., Jókai tér 1.
 2009. 03. 13 – 04. 11.

Sarkvidéki hisztéria – Kortárs Finn Művészet / Artic Hysteria – New Art from Finland

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2009. 02. 06 – 04. 12.

Sulyok Gabriella

Lélegző látóhatár
 ● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest V., Szabad sajtó út 5.
 2009. 03. 19 – 04. 12.

feLugossy László

kifürkészhetetlen
 ● MŰVÉSZETMALOM
 www.muveszetmalom.hu
 Szentendre, Bogdányi u. 32.
 2009. 03. 07 – 04. 13.

Várostáják

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

Király András

Ne utánozz!
 ● LIGET GALÉRIA
 www.c3.hu/~ligal/
 Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
 2009. 03. 19 – 04. 16.

Bartha Máté

Contemplete
 ● LUMEN GALÉRIA
 http://photolumen.hu
 Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
 2009. 03. 10 – 04. 16.

CHACIPE DIÁK / CHACIPE YOUTH

● CENTRÁLIS GALÉRIA (OSA ARCHIVUM)
 www.osaarchivum.org
 Budapest Arany J. u. 32.
 2009. 03. 17-től

Verebics Katalin

BEFORE the last RED moment
 ● OCTOGONART GALÉRIA
 www.octogon.hu
 Budapest I., Várfook u. 7-9.
 2009. 03. 19 – 04. 17.

Lendület / Elan

● FRANCIA INTÉZET
 www.inst-france.hu
 Budapest I., Fő u. 17.
 2009. 03. 25 – 04. 17.

Tilo Schulz

Ghost Rider
Kép és emlék
 ● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
 www.ica-d.hu
 Dunaújváros, Vasmű út 12.
 2009. 03. 19 – 04. 17.

aatoth franyo

Reggeli a szabadban
 ● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., Várfook u. 14
 2009. 03. 17 – 04. 18.

Ray Monde

Love in Budapest
 ● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., Várfook u. 11
 2009. 03. 19 – 04. 18.

Németh Hajnal

Kristálytisztá Propaganda – Az Átlátszó Módszer / Crystal Clear Propaganda – The Transparent Method
 ● STÚDIÓ GALÉRIA
 http://studio.c3.hu
 Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
 2009. 03. 24 – 04. 18.

Aka, Erik Binder, Szemző Zsófia

Képkapcsolatok
 ● INDA GALÉRIA
 www.indagaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 34. II./4.
 2009. 03. 25 – 04. 18.

Hajagos Andrea, Tandori Dezső, Várnagy Tibor

A part alatt
 ● 2B GALÉRIA
 www.pipacs.hu/2b
 Budapest IX., Ráday u. 47.
 2009. 03. 25 – 04. 18.

Szurcsik József

Változatlan változó
 ● VIRÁG JUDIT KORTÁRS GALÉRIA
 www.viragjuditgaleria.hu
 Budapest V., Falk M. u. 30.
 2009. 03. 25 – 04. 18.

Az ARTPOOL 30 éve (és előzményei)

● ARTPOOL P60
 www.artpool.hu
 Budapest XVI., Paulay E. u. 60.
 2009. 03. 25 – 04. 20.

Nemes Csaba

Mindennap56
 ● KNOLL GALÉRIA
 www.knollgaleria.at
 Budapest VI., Liszt F. tér 10.
 2009. 03. 26 – 04. 23.

Kovács Péter

Régebbiek, újabbak
 ● HAMILTON AULICH ART GALÉRIA
 www.aulichart.hu
 Budapest V., Aulich u. 5.
 2009. 03. 23 – 04. 24.

Urbanspace

● AKKU
 www.wakku.hu
 Budapest VII., Kazinczy u. 21.
 2009. 03. 24-től

Egy kis Amerika / A bit of America

OSAS – MŰHELY / ATELIER OSAS
 ● VASARELY MÚZEUM
 www.vasarely.tvn.hu
 www.osas.hu
 Budapest III., Szentlélek tér 6.
 2009. 02. 11 – 04. 26.

Horváth M. Judit

Csalóka látszat / Simulacrum
 ● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2009. 03. 12 – 04. 26.

Témák és momentumok

● PAKSI KÉPTÁR
 www.paksikeptar.hu
 Paks, Tolnai u. 2.
 2009. 03. 12 – 04. 26.

Osztrák-szlovák-magyar nemzetközi építészeti kiállítás

● VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)
 www.artmuz.hu
 Győr, Király u. 17.
 2009. 03. 14 – 04. 26.

Makovecz Anna

● K.A.S. GALÉRIA
 www.kasgaleria.eu
 Budapest V., Váci u. 36.
 2009. 04. 08 – 04. 27.

Szilágyi Lenke

Pusztá idill
 ● MEMOART GALÉRIA
 www.memoart.hu
 Budapest V., Balassi B. u. 55.
 2009. 02. 28 – 04. 28.

Suttogsz

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

Kernstoktól a kortársakig / Válogatás Práger László gyűjteményéből

● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 3-7.
 2009. 02. 28 – 04. 30.

Ivo Přeček

Koncept, karakter, reflexió
 ● NESSIM GALÉRIA
 www.nessim.hu
 Budapest VI., Paulay E. u. 10.
 2009. 03. 25 – 04. 30.

Magén István

Plakátok, képek, plasztikák
 ● BUDAPEST GALÉRIA
 KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2009. 02. 26 – 05. 01.

Szabó Dezső

Turbo & Still
 ● VINTAGE GALÉRIA
 www.vintage.hu
 Budapest V., Magyar u. 26.
 2009. 03. 31 – 05. 01.

Csozso Gabriella

Késleltetett közvetítés / Retransmission Timeout
 ● RAIFFEISEN GALÉRIA
 www.raiffeisen.hu
 Budapest V., Akadémia u. 6.
 2009. 03. 16 – 05. 03.

Kovách Gergő

Tereh
 ● DOVIN GALÉRIA
 www.dovingaleria.hu
 Budapest V., Galamb u. 6.
 2009. 03. 06 – 05. 06.

Folyamatok II.: Valós kép – művészvideók

● VIDEOSPACE BUDAPEST
 http://videospace.c3.hu/
 Budapest IX., Ráday u. 56.
 2009. 03. 20 – 05. 22.

Thury Levente

● ART FACTORY STÚDIÓ
 www.budapestartfactory.com
 Budapest XIII., Váci út 152–156.
 2009. 03. 28 – 05. 12.

Kovács Tamás László & Wolsky András

Lebegő és véletlen struktúrák
 ● G13 GALÉRIA
 www.g13.hu
 Budapest VII., Király u. 13 (Gozsdu udvar)
 2009. 03. 27 – 05. 16.

Mi Vida – Menny és pokol / A MUSAC gyűjtemény Budapestén

● MŰCSARNOK
 www.mucsarnok.hu
 Budapest XIV., Hősök tere
 2009. 03. 27 – 05. 17.

Komoróczky Tamás

Káprázat akkordkísérettel
 ● PIXEL GALÉRIA (MILLENÁRIS)
 www.jovohaza.hu
 www.millennaris.hu
 Budapest II., Fény u. 20-22.
 2009. 03. 27 – 05. 17.

Huszár Andrea

● BUDAPEST GALÉRIA
 KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2009. 03. 31 – 05. 17.

Try to make a simple gesture, no matter how small!

● TRAFÓ GALÉRIA
 www.trafo.hu
 Budapest IX., Liliom u. 41.
 2009. 04. 08 – 05. 24.

Véríté Exposéé – az emlékeztéről

● ERNST MÚZEUM
 www.ernstmuseum.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 8.
 2009. 04. 11 – 05. 31.

Új szerzemények – rég nem látott művek / New Acquisitions – Rarely Seen Works

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2009. 03. 12 – 06. 14.

A mindenség modellje – Kortárs magyar templomépítéset

● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2009. 03. 21 – 06. 28.

Az Antal-Lusztig Gyűjtemény Székesfehérváron

● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
 ● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
 www.deakgyujtemeny.hu
 Székesfehérvár, Oskola u. 10.
 ● VOLKSBANK GALÉRIA
 Székesfehérvár, Táncsics M. u. 7.
 2009. 04. 09 – 07. 19.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Markus Schinwald

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

Oswaldo Romberg

Theater of Transparency
 ● NEUE GALERIE GRAZ
 www.museum-joanneum.at
 GRAZ
 2009. 02. 28 – 04. 13.

Anish Kapoor

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

Günter Brus

Drawings, picture poems, print graphics and photographs
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 01. 24 – 04. 19.

Eva Grubinger

Trespassing
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 02. 07 – 04. 19.

Kutlug Ataman

Mesopotamian Dramaturgies
 ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2009. 02. 13 – 04. 19.

BIENNALE CUVÉE 09 / World Selection of Contemporary Art

● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
 LINZ
 www.ok-centrum.at
 2009. 02. 27 – 04. 26.

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:



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

Fenyvesi Áron

A provincia modernistája
Csákány István műveiről

7

Baglyas Erika

Van fogalmunk róla
Szöveghasználat Rácz Márta műveiben

11

Sz. Molnár Szilvia

Bujdosó Alpár vizuális költészete

18

Memória-utazás a LEVEGŐ-től az érzék-graffitiken át a finn karácsonyig
Kozári Hilda képzőművésszel beszélget Pilinger Erzsébet

24

Geometrián innen és túl
Barabás Lajossal a kortárs műgyűjteménye kiállításáról beszélget Ébli Gábor

29

Ligetfalvi Gergely

A kinetikus művészettől a csapdaképig
Daniel Spoerri művészetéről

32

Kovács Ágnes

Abszolút. Absztrakt
Vaszilij Kandinszkij kiállítása

35

Tatai Erzsébet

NEM és NEM
Alexine Chanel (F) + Szabó Benke Róbert (H): NO AND NO

38

Pelesék Dóra

A megtalált idő(k) nyomában
Mika Kitamura és Yuki Watanabe: Kétoldalú múlt

40

Rózsa T. Endre

Krapanj, az Éden, karnyújtásnyira
Lakott sziget – akvarelltől a médiaművészetig
A krapanji művészta bor kiállítása

42

Nemes Z. Márió

Hideg nosztalgia
Magyarósi Éva: Játék kegyetlen lányoknak

42

Máthé Andrea

Valamit hoz a víz
Varga Rita kiállítása

Fenyvesi Áron

A provincia modernistája

Csákány István műveiről

Lyukas zoknik, napelemes szobor, vörös szőnyeg, tetőlécekből ácsolt beltéri hegyitúra. Hogy mi a fent említett dolgokban a közös? A felsorolás akár CSÁKÁNY ISTVÁN 2008-as műveinek végletekig leegyszerűsített leírása is lehetne. Azonban a sorba fűzött elemek mégsem csapongó asszociációk láncolatát alkotják, hanem az elmúlt néhány év egyik legkonzekvensebben artikulált művészeti programját is.

Az 1978-ban Sepsiszentgyörgyön született művész egyik alapvetése a tetőlécekből épített – először 2003-ban a Millenárison, később a Barcsay-Teremben és a III. Prágai Biennálén is bemutatott¹ – *Lomnici csúcs rekonstrukciója* című mű. Csákány ezzel a munkájával, mint festő, leginkább az akadémikus alapokon nyugvó főiskolai oktatás határait feszegette, installációja mégsem csak technikai szempontból volt érdekes. A több kontextusban is „reciklált”, hatalmas méretű

installáció tulajdonképpen egy nemzeti szimbólum újjáépítése volt, ahol a művész sajátosan konstruktivista affinitása elegyedett festészet-kritikájával, hiszen a mű tulajdonképpen széttört és újra összerakott vakrámákból állt. A művet emiatt nevezhetjük akár egy sajátos, konkrét tájkép átértelmezésnek is. A szimbólummá vált táj vázszerű újjáépítésével (tárgyasításával) Csákány egy olyan, az absztrakt és a konkrét határán mozgó formát hozott létre, amely az egyik első és legmeghatározóbb lépése volt az installációs műfaj határait és a provincialitás kérdéskörét feszegető későbbi művei és tematikája felé.

Csákány 2006-os diplomamunkája, a *Provincia-Makett* már sokkal határozottabb intézménykritikai gesztusként értelmezhető: a Magyar Képzőművészeti Egyetem aulájának közepére húzott fel egy szalmakötegekből „ácsolt” házat, melynek a homlokzatán egy vörös „provincia” felirat díszelgett. Az MKE márványlapokkal burkolt központi terébe (voltaképpen „szentélyébe”) szalmatárolót építeni, ami istállószaggal árasztja el a környezetét, mindenképpen radikális gesztus. Ez a szalmából és fából ácsolt építmény volt a(z installált) bemutatási formája Csákány olajvászon képeinek, mivel azokkal fedte be az objektum tetejét. Így festményeinek – megfosztva azokat minden nemességtől és magasztosságtól – egy gyökeresen új funkciót talált.

Le kell szögeznünk, hogy mikor Csákány művészetében a provincialitásról beszél, műveiben nem egy életmódot propagál vagy misztifikál, műveinek gesztusai inkább a magyar művészeti szcena jelenlegi helyzetére adott reflexiók. Az majdnem pontosan prognosztizálható, hogy a diplomás képzőművészek műveinek túlnyomó része komoly művészeti piac híján még csak a tetőfedés funkcióját sem tölti majd be: a magyar szcena képtelen ennyi végzett kép-

¹ Ld. NAGY EDINA: *Magyarok Bohémiában, vagy a lassúság újrafelfedezése*. PRAGUEBIENNALE 3, Balkon, 2007/7.8., 20-23.

CSÁKÁNY ISTVÁN
Munkacím, 2005



zóművészt integrálni. Az elképesztően nagyszámú pályaelhagyó művész döntő többségét az építőipar szippantja fel. Erre a furcsa szociológiai jelenségre is reflektált némi szerepjátszó (ön)-íroniával Csákány 2005-ös, a Stúdió Galériában rendezett *Munkacím* névre hallgató önálló kiállítása,² ahol a printeken feltűnt az a valódi építkezéseken dolgozó „brigád”, melyben Csákánnyal együtt mindenki diplomás képzőművész volt. Csákány következő – színházi díszletekből inspirálódó – provincia-installációja a 2007-es a Trafó Galériában rendezett *Kedves festő fessél nekem... szívvel és értelemmel* című kiállítás³ *Provincia-adó* jában öltött testet. Ezen a ponton – mivel már jól érzékelhető a Csákányra jellemző műfaji következetesség – érdemes figyelembe vennünk CLAIRE BISHOP installációművészettel kapcsolatos megállapításait, hiszen az „installáció” fogalma mára már annyira közkeletűvé vált, hogy ennek egyenes következményeként a jelentéstartománya is csúszkálni kezdett. Az *Installation Art: A Critical History* című könyvének bevezetőjében Bishop határozott megkülönböztetéssel él: az installáció mint képzőművészeti műfaj nem keverendő össze valamely mű bemutatási módjával.⁴ Hiszen a bemutatási mód „közvetítő felületként” mindig csak alárendelt helyet foglalhat el, míg az installáció mint műfaj saját történettel is rendelkezik. Az installáció az építészetből, a színházi, és filmdíszletekből, a szobrászattól és a kurátori gyakorlatból is merített, kapott inspirációt. A műfaj alapvető funkciója egy kontextus térbeli megteremtése. Kis túlzással, de talán mondhatjuk azt, hogy az installációs műfaj a hatvanas évek koncept-művészeti ideáljainak egyik leghitelesebb – kurátori elméletekkel megtámogatott – továbbörökítője. Ráadásul az installáció mint műfaj nemcsak a látogató a műben való jelenlétére, de legfőképpen az abban való részvételére (participációjára) épít. Az installáció-művészet a befogadót nem test nélküli szemnek tekinti, hanem olyan fizikailag is létező entitásnak, aki mozgással, helyváltoztatással tapasztalja meg a művészetet, mint térélményt, fenomént. Bishop szerint „Az installáció így egy aktív befogadót tételez fel, aki pszichikailag és szimbolikusan is részt vesz a műben, ami a befogadóra van komponálva”. Az installációművészet tulajdonképpen a részvétel egyfajta esztétikája még akkor is, ha a részvétel, a participáció fogalmának kitérítettsége főleg a társadalmilag érzékenyebb aktivista projektművészetre jellemző.

2 Csákány István: *Munkacím*. Stúdió Galéria, Budapest, 2005. szept. 6 – 23.

3 *Kedves festő fessél nekem... szívvel és értelemmel*. Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2007. okt. 9 – 31.

4 CLAIRE BISHOP: *Installation Art: A Critical History* (Tate, 2005). 6-11.o.



CSÁKÁNY ISTVÁN
A lomnici csúcs rekonstrukciója, 2007, installáció: (Prágai Biennále), 670 × 700 × 400 cm
© fotó: Fekete Zsolt



CSÁKÁNY ISTVÁN
Home-made mutant, 2008, ház modell (fa, ragasztószallag, festék), 150 × 150 × 70 cm
© fotó: Szörényi Beatrix

Az installációművészet ugyanakkor felveti a szerzőség kérdését is, hiszen az sok esetben másodlagossá válik egy közös gyakorlathoz képest.⁵ Csákányra is jellemző ez a fajta „kaláka”-attitűd, ahol többen alkotnak, építenek meg közösen együtt egy művet. Sok esetben dolgozott és dolgozik együtt KASZÁS TAMÁSSAL és SZÖRÉNYI BEATRIX-SZEL: több kiállítást szerveztek korábban a Bercsényi Galériában, de velük közösen jegyezte a Trafós kiállítást is.

A *Provincia-Adó*-ban jelenik meg Csákánnyal az az installációs gyakorlat, melynek során az egész bemutatóteret manipulálja, (át)rendezi a mű kedvéért. Az installáció központi eleme egy tájkép, mely köré kulisszaszerű, vagy talán még pontosabban: színpadszerű díszletet épít. Vagyis művének integráns részét képi az azt „közvetítő” szerkezet is. Ezt a díszletszerűségét még inkább felerősíti a megvilágítás, amely az installáció bizonyos elemeit kiemeli, míg a többi rész sötétbe burkolódik. A szlovákiai Zsolnán 2008-ban rendezett önálló kiállítása, a *Provincia Modellek*⁶

5 CLAIRE BISHOP: *Viewers as Producers*. In: *Participation*. 13. o.

6 ISTVÁN CSÁKÁNY (HU): *Modely Provincie / Province Models*. Stanica Žilina Záriečie, Zsolna, 2008. máj. 28 – júl. 17. (www.stanica.sk)



CSÁKÁNY ISTVÁN
Provincia-Adó, 2007, festmény installáció, 300 × 280 × 300 cm
© fotó: Csoszó Gabriella

voltaképpen szerves folytatása a *Provincia-Makettnek* és a *Provincia-Adónak*. A központban itt is a provincialitás fogalma áll, miközben az installációban is visszaköszön a ház kulisszaszerű formája. Csákány a Stanica-t teljes egészében beépítve új irányokba és útvonalakra tereli a látogatókat – vagyis újratervezte vagy éppen kihasználta a környezeti adottságokat, fizikai kapcsolatot létesítve a mű és a látogató között. Az *Egy város lakó vikendháza* című munkájában rádiókból épít szalmával fedett házat, s így a provinciát és a provincialitást kommunikációs problémaként próbálja kezelni. A provincia lakója ugyanis úgy érzi, mintha a történelem „elfeledte” volna őt, ezért ő is „elfelejti” a történelmet: megpróbál visszatérni zárt, törzsi világába. Ez a kommunikációs regresszió természetesen eleve kudarcra van ítélve – fejtegeti már az 1960-as években a szerb Radovan Konstantinovič a magyarul is olvasható *A vidék filozófiája* című könyvében.⁷

7 RADOVAN KONSTANTINOVIC: *A vidék filozófiája*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2001

CSÁKÁNY ISTVÁN
A hegy koreográfiája, 2008, installáció, 390 × 530 × 780 cm
© fotó: Surányi Miklós

A provincia lényege mindig egy viszonyrendszer alapjaiban keresendő: egy jelenség csak egy másikhoz viszonyítva lehet provinciális. Evidensnek tűnhet tehát a válasz, hogy a nyugati művészet kommunikációs csatornáiból való kirekesztettség generálja a provinciátudatot régióinkban, miként azt Kaszás Tamás is kifejti az index link mellékletében.⁸

A provincialitásból való kivezető út lehetne egyfelől a nem provinciális csatornában való részvétel (participáció), vagy pedig egyfajta alternatív gócpont létrehozása, ahol az összekapcsolhatóvá váló provinciális területek alternatív kommunikációs-csatornáként működhetnek a centralizált és hierarchikusan szerveződő modellekhez képest. Persze ez az utópia is a közös gyakorlatok megtalálásán és a bennük való részvételen alapszik. Talán Csákány rádiókból épített háza és provincia-adója is ezen alternatíva ígérteit sugározza a zsolnai Stanicában. (Ugyanakkor kollaboratív munkamódszere is megjelenik a kiállításon, hiszen a *Home-made mutant* című művében tulajdonképpen Surányi Miklós fotójának térbeli makettjét építi meg.)

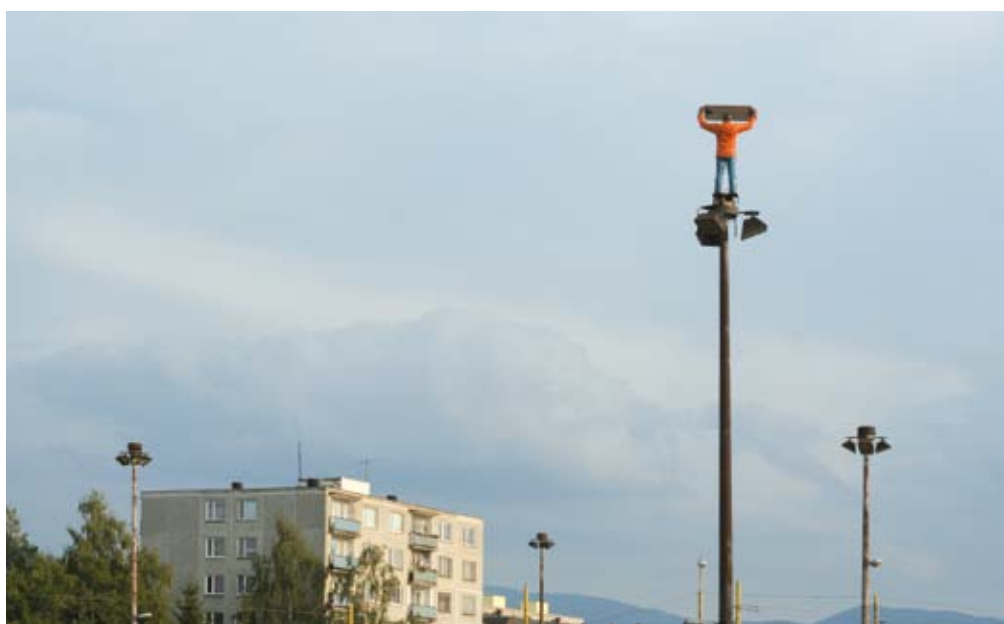
Csákánynak a kontextus függvényében reciklált művei következetes módon és szervesen épülnek egymásba: szemmel láthatóan nem fél attól, hogy új művei a korábbiakra épüljenek, és így azok árnyékát ugorják át valamiféleképpen. Erre talán a legjobb példa az Ernst Múzeumban megvalósult *Lenmechanika* kiállításra⁹ épített, *A hegy koreográfiája* című, gigantikus méretű installációja, mely felhasználja a *Lomnici csúcs*

8 KASZÁS TAMÁS: *Progresszív provincializmust!* Index. Link. No. 18-19, 2008. május – június
9 *Lenmechanika*. Ernst Múzeum, Budapest, 2008. július 10 – augusztus 31.



rekonstrukciójának tanulságait, ám túllép a szemnek szóló installációk világán, s így a korábbi művet talán visszamenőleg szinte szoborrá avatja. A *hegy koreográfijában* ugyanis részt lehet venni (értsd: meg lehet mászni): nem egy mű bemutatási felületeként szolgál, az installáció maga a mű, ami nem más, mint a befogadó piederstálra emelt testi tapasztalata. A tetőlécenkől épített valódi hegy a térformálás vegytiszta felmutatása. Az installáció – ugyanakkor, amint azt már a cím is felfedi – színpadi effektusokból is táplálkozik, hiszen szenzorikus hirtelenséggel tárul fel a hegyi túra lehetősége mint élmény egy kiállítótérben. Némi modern romantizmussal akár azt is mondhatnánk, hogy a művész a „fenséges” esztétikai kategóriáját lépteti ki a nézőtérre, ahol már nem lehet biztonságosan hátradőlni a páholyban, mint ahogyan Kant tehetette azt egykor a színdarabok szemlélésekor. Egy kategória illusztrálására használt természeti motívum épül fel újra a kiállítótér mesterséges környezetében, black-boxában, melynek masszív konstrukcióján méterekkel a padlószint fölött kalandozhattak a látogatók a térben. Csákány installációi – a *Lenmechanika* „végigtúrázható” művéig – kétségtelenül nagy utat tettek meg, bár motívum- és tematikai hálója nagyjából ugyanazt a területet fedi le. Az installáció sokféleképpen jelent meg Csákány eddigi művészetében, a szobortól egészen a művei integráns részét képező bemutatási módon keresztül a vegytiszta installációig mint szupermédiáig.

Csákány 2008-ban egy különleges hibrid műfajjal is kísérletezett, hiszen a szlovákiai Zsolnán megvalósíthatta egy szobortervét is. Az *emlékmű egy emlékműnek* mindent tud, amit egy kortárs köztéri szobornak tudnia kell: utópiikus, helyspecifikus és önellátó. A művész nem átalakítja, hanem kreatívan használja fel közvetlen városi környezetét. Ráadásul környezetbarát technológiát használ, a mű díszkivilágítása nem igényel további energiaforrást. A szobor helye sem mindennapi: a közel 100.000 lakosú szlovákiai Zsolna külvárosában a művészeti központként is funkcionáló vasútállomás (Stanica) és az ipari forgalmat bonyolító, felüljárós körgyűrű közvetlen környezetében egy rozsdás lámpaoszlop tetején áll. A hatvanas években felépített körgyűrűt annak idején 20 méter magas utcai lámpákkal vettek körül, azonban ezeket az önmagukban is monumentális világítótesteket valamilyen oknál fogva soha nem üzemelték be. Mintha egész egyszerűen ottfelejtették volna ezeket a túldimenzionált, a szocializmus „modernizációs” folyamatait és a „haladást” szimbolizáló oszlopokat. Történetük és mai megjelenésük egyszerre juttatja az arra járó eszébe a szocializmus kudarcait és modernizációs vívmányait. Csákány művének épp ez az élmény a forrása s egyben a kontextusa is.



CSÁKÁNY ISTVÁN
Emlékmű egy emlékműnek, 2007,
köztéri szobor projekt,
2280 × 125 × 70 cm
© fotók: Dusan Dobias (1, 2),
Szörényi Beatrix (3)



CSÁKÁNY ISTVÁN
Talpraállítás, 2007, fametszet, 100 × 157 cm
© fotó: Orbán György

CSÁKÁNY ISTVÁN
A holnap dolgozója, 2009, beton; © fotó: Eln Ferenc



A munkásruhás alak (művész-önarckép) kezében egy napelemet tart a feje fölül. A szolár-panel aljára szerelt izzók a nap folyamán begyűjtött energiával éjjel megvilágítják a szobrot. A mű így a lámpa protézisévé válik, hiszen az a segítségével újra képes fényt kibocsátani, rövidre zárva a modernizmus utópiáját. A szoborba öntött individuális aktivitásnak köszönhetően a város polgárai visszanyerhetnek egy darabkát saját közelmúltjuk feledésbe merülő történelméből. Ennél többre belátásom szerint nincs is szükség egy jó köztéri szobor esetében. Csákány legújabb művei a szoborállítás kapcsán felmerült tematikákból bontakoznak ki. A szoborállítást például „szocreál” stílusra emlékeztető módon faragta át fametszetbe. A grafika bizonyos műfajait – köztük a fametszetet – a hazai szakmai közeg nagy része egyfajta techno-elitista konszenzus folytán provinciálisnak és megújulásra képtelennek gondolta. Ezen az alapálláson változtatott talán a Múcsarnokban 2008-ban bemutatott *Lipcse-jelenség* című kiállítás,¹⁰ amely óta született már néhány érdekes kísérlet ennek a technikának a felhasználásával is.

Akár egy új munkamódszer próbaüzemének is tekinthetjük Csákány *A holnap dolgozója* című betonszobrát a Trafó Galéria legutóbbi kiállításán.¹¹ Fontos változás, hogy a művész itt már ötletgazdaként és nem kivitelezőként jelent meg: egy levetett tűzoltóruhát öntetett majd 300 kilogramnyi betonba. A mű így a viselője, használója lenyomatává válik, miközben épp a ruha funkciója miatt mégis gyorsan újraölthető, újrahasználható. Ezt a flexibilitást ellensúlyozza a szobor robotsztus anyagminősége és tömege. A *Vákuumzaj* kiállítás megnyitójára érkező látogatók egyébként a szobor egy egészen más, befejezetlen stációjával szembesülhettek, de ettől a mű mégsem vált csonkává: fotódokumentációként és a befejezetlenségét feltáró munkanapló formájában is megállta a helyét – már a címe is a jövőt, a holnapot invokálta. Kétségtelen azonban, hogy a létrejött, rendkívül hatásos, másfélszeres életnagyságú tárgy sokat köszönhet az anyagiságnak is. Vajon Csákány a jövőben is kísérletezni fog a szobrászat formáival, hogy némi színt vigyen a megrendeléseket kielégítő, de invencióban nem túlságosan dúskáló magyar plasztikai-életbe? Az biztos, hogy Csákány komoly és ugyanakkor invenciózusan megoldott kiállítási helyzeteket tudhat maga mögött, és ezt kizárólag előremutató és szervesen egymásra épülő munkáinak köszönheti. Csákány István művei bizonyítják, hogy vannak a kontextussal okosan operáló, helyspecifikus, progresszív művészetet létrehozó fiatal művészek Magyarországon.

¹⁰ *A Lipcse-jelenség / The Leipzig Phenomenon*. Múcsarnok, Budapest, 2008. márc. 27 – máj. 18.

¹¹ *Vákuumzaj*. Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2009. febr. 5 – márc. 29.

Van fogalmunk róla

Szöveghasználat Rácz Márta műveiben

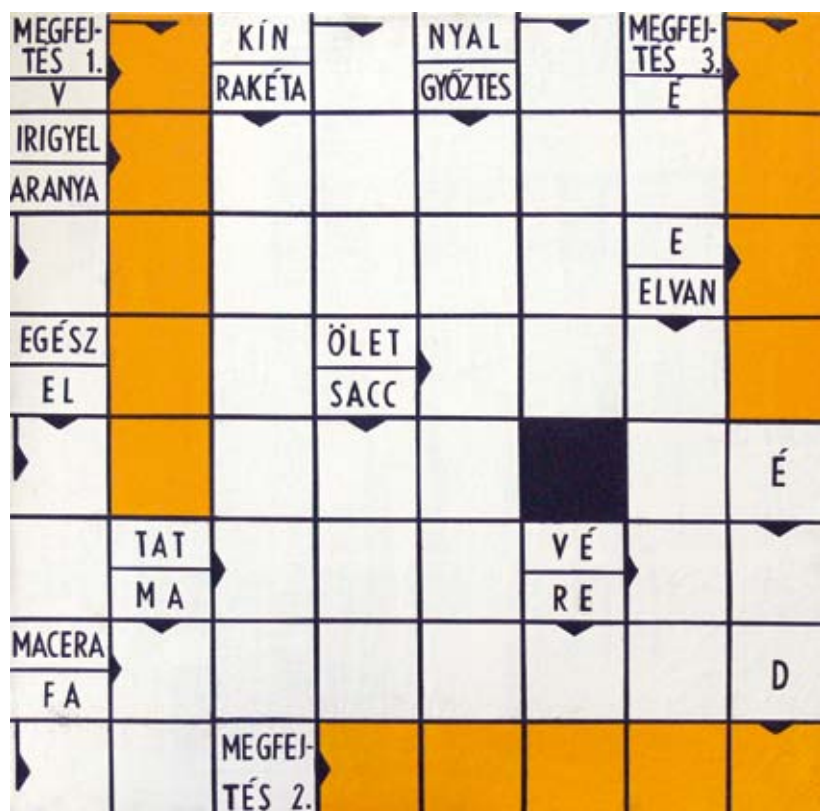
„A művész, azzal, hogy ír, nyelvi formát választ. Használja a nyelvet, s közben kétségeinek ad kifejezést a nyelv használhatóságát illetően.” (Rossz nyelven csak tévedni lehet. Erdély Miklós.)¹

RÁCZ MÁRTA gyakran, s ugyanakkor árnyaltan használja a nyelvet, amely a munkáiban a könyvtől kezdve a festménynek álcázott rejtvényen át, a körülötte lévő emberek vagy szappanoperák dialógusáig bezárólag sok formában megjelenhet. Bár alkalmazza az írást, az írott szöveget, műveiben nem csak nyelvi, hanem vizuális formát is választ, amely tartalmazza a nyelvet, ugyanakkor a fogalmi képalkotást is. Kritikát gyakorol a nyelv használatára vonatkozóan, és ezen keresztül szokásrendszerekre, a rögzült és rögzített jelenségekre összpontosítja figyelmét. Nem vizsgálja közvetlenül a felhasznált szöveg vizuális megjelenését, hanem

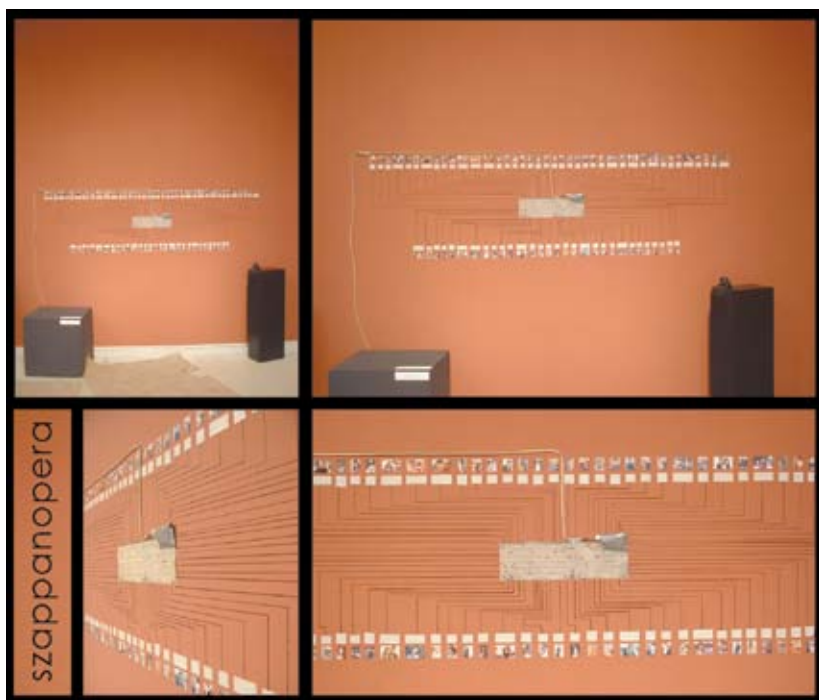
inkább a hozzá kötődő cselekvést, az olvasás aktusát, valamint azokat a fogalmakat (figyelem, gondolkodás), amelyek a velejárói. Mindent megtesz azért, hogy a létrejött műben legalább egy akadályt le kelljen küzdeni: például az időt. A néző kombinációs képessége és figyelme türelemmel kell, hogy párosuljon, így a művek szemlélése közben idővel fejlődik – akár egy képességfejlesztő játék esetében. Rácz Márta bizonyára sok mindenben kételkedik, de a berögzült fogalmakat használó közeg gondolkodásában biztosan – vagyis abban, amiben tévedni lehet. A tévedést pedig gyakran monoton, ismétlődő cselekvéssel teszi próbára. Kétségei nem csak a nyelvre és annak használatára vonatkoznak; munkái alapkaraktere kételkedő.

A 2004-ben készült diplomamunkájában történeteket variált. 39 darab, antikváriumban vásárolt könyvet lapjaira szedett szét, hogy azután 3 új könyvet rendezzen és kötessen össze belőlük. A munka során mindvégig tartotta az oldalszámozást, figyelt arra, hogy az egymás után következő oldalakon a megkezdett mondatnak mindig értelmes folytatása következzen és a különböző könyvekből származó lapok tartalma látszólag logikus legyen. A könyvek szabályrendszerét tehát mindvégig megtartotta, csak a tartalmukat változtatta meg (újraserkesztette), így a szövegek értelmezési tartománya és a narratíva, valamint az ezekből következő tudás rendszere vált a kételkedés, a kétségek tárgyává. Rácz ebben a munkájában határhelyzetet teremt, külsőleg minden kritériumát megtartja annak, hogy az új könyv könyvnek legyen tekinthető: van borítója, szerkesztője, pontos oldalszámozása. Amikor beleolvasunk, egy sajátos logika szerint ugyan, de követhető a könyvben szereplő történet. Apró ökológiai lábnyommal, kevés tárgyi és szellemi hulladékkal, a könyvekből újabb könyvek lettek.

¹ PETERNÁK MIKLÓS: *A konceptuális művészet hatásai Magyarországon*, 1991, <http://www.c3.hu/collection/koncept/koncept.doc>



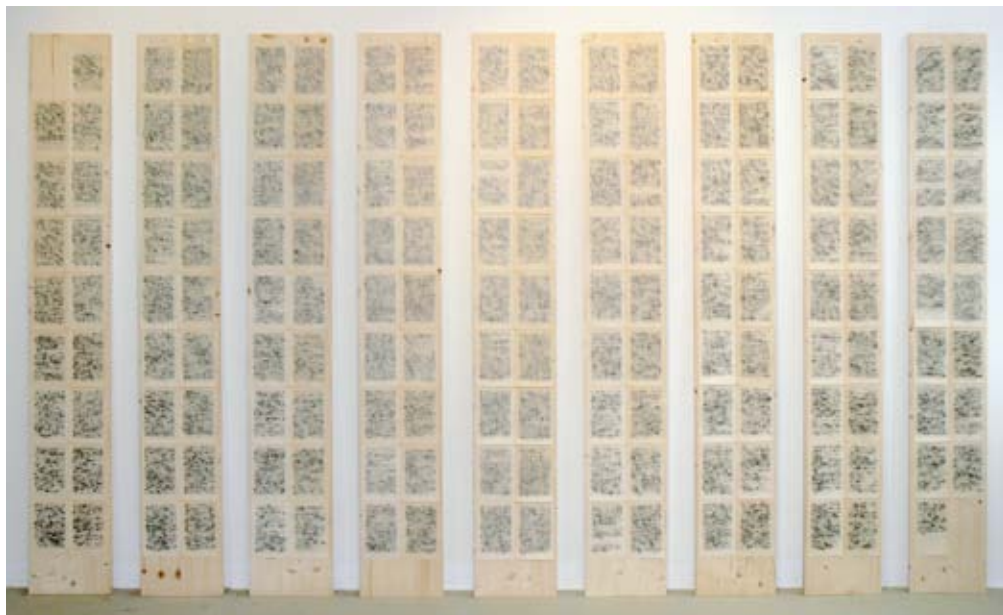
RÁCZ MÁRTA
Virágcsendélet, 2000



RÁCZ MÁRTA
Szappanopera, 2004, installáció

A szerzőség kérdése lényegi pontja a műnek: az új könyv nem tekinthető egyértelműen ready made-nek, de nem is pusztán kiemelés vagy kisajátítás, inkább az újrahasznosítás egy különös módja, ami viszont egy tekintetben nagyon érdekes: paralel azzal a mechanizmussal, ahogyan a felhalmozódó, innen-onnan összedetett tapasztalataink, tudásunk összegződik és artikulálódik kijelentéseinkben, cselekedeteinkben vagy akár létrehozott műalkotásainkban. Minden, ami eddig már megtörtént, mint megkerülhetetlen ismeretanyag befolyásolja tetteinket. Látszólag csak három új könyv született, amelyek ebben a formában eddig még soha senki által nem kerültek megírásra, de született egy „szerző” is, aki az újrendezéssel „írta át” mások, és „írta meg” saját történetét. Ha a könyvekre tekintünk, ez nem is olyan rossz teljesítmény, hisz igazán impozáns darabok, és éppen úgy néznek ki, mint a legnagyobb klasszikusok művei. Egyetlen hátrányuk, hogy nem töltik be a könyvként hozzájuk tartozó funkciójukat: általában senki nem olvassa – vagy még soha, senki nem olvasta őket. Éppen ebből származik a különlegességük is: páratlan darabok, amelyeknek értékét pont az adja, hogy a véletlen mint szervezőelv olyan összefüggéseket teremtett e három új történetben, amelyek az emberiség számára nagy valószínűséggel ismeretlenek.

RÁCZ MÁRTA
e8752, 2007, installáció; (Stúdió Galéria)



Egy már meglévő irodalmi mű lapjainak újrahasznosítására vállalkozott újfent Rácz Márta az e8752 című installációjában (Stúdió Galéria, 2007²). A könyv formáját itt szintén megbontotta – ezúttal „kiegészítésekkel” látta el az eredeti egységet –, és egy új kontextusba helyezte. Az installáció 9 darab, 200 × 30 cm-es fenyődeszkából áll, melyeket a falhoz állítva mutattak be. A deszkákra Honoré de Balzac: *A harmincéves nő* című kisregényét szögelt fel úgy, hogy minden 'e' betűbe egy 20-as huzal-szöveget vert be. A szögek messziről egyszerre hasonlítanak valamiféle hímzésre, egy kötőre, Braille-írásra. Tapintható, fogdosható tárgy.³ A fenti installációban a nyelv rögzítettsége nemcsak rejtett értelmezésként jelenik meg: a művész – a 8752 darab szöggel – konkrét csapásokat mért a szavakra. A szögelt könyv első ránézésre pusztán egy különleges tárgyegyüttes, ahol a megsárgult lapokat beborító szögek vizuálisan izgalmas felületi struktúrát alkotnak. Valamiféle rejt(jelez)ett írást juttat az eszünkbe, miközben a nyelv bizonytalanságára is utal, ahogy pusztán egyetlen betű kiiktatásával borul a rend és egy másik, kódolatlan rendszer jön létre. Ugyanakkor fogalmi szinten is azonnal hatni kezd a tárgy, az ember fejébe szöveget üt a gondolat, hogy a tekintete miért is szegeződik az olvashatatlanságig megvasalt felületekre. Látjuk, hogy egy könyv van előttünk, miközben épp abban a cselekvésben, az olvasásában vagyunk gátolva, ami legközvetlenebbül kötődik a szöveghez. Kiterítettek elének egy egész könyvet, még csak lapozni sem kell, mégsem megy olyan könnyen a befogadás. A szöveg képe vastartalmának következtében jelentősen átalakult: kép és szöveg elegyévé vált. Balzac története így is elolvasható, csak a behelyettesítés ütemére kell ráéreznünk. Azonban a történet, az olvashatósága ellenére másodlagossá vált, tulajdonképpen nincs is jelentősége, csak a szöveg formája (a könyv oldalai) és Rácz művének formája (fatáblák, könyvlapok, szögek), valamint ezek kapcsolata a látott kép „szövege”(értelmezése) nyújt olvasatot, de ez már nem Balzac történetéről szól, hanem a nyelv és az ahhoz kötődő aktus természetéről, tulajdonságairól. A kiállítóterben falhoz támasztott falapok tárgyakként újragondolják a szöveghez, olvasáshoz való viszonyunkat, ami – valljuk be – egyre felszínesebbé válik. A táblák felületére rögzített lapjai miatt ezt a „könyvet” elég nehéz lenne becsukni, olvasás után a polcra tenni, vagy onnan levenni. Rácz Márta gátol bennünket abban, hogy olvassunk: ő ütötte fel helyettünk, szögelt fel lapról-lapra a kiállítóterben látott könyvet, s így megfosz-

2 A 2006-os Stúdió díjasok kiállítása: Khoár Lilla-Will Potter és Rácz Márta. Stúdió Galéria, Budapest, 2007. szept. 4 – 29.
3 Rácz Márta portfóliója: <http://soapopera.uw.hu/>



RÁCZ MÁRTA
e8752, (részlet), 2007, installáció; (Stúdió Galéria)

totta annak a lehetőségétől, hogy szellemi társ legyen, amit magunkkal hordunk. A rögzítés-feloldás mechanizmusa jelenik meg egy másik művében is (*Napló*, Liget Galéria, 2008⁴) – egyfelől fogalmakra, másfelől e fogalmak működésére vonatkozóan. Nagypapa már lezárult életének minden napját, egymást követően, időrendben felpecsételte a galéria falára 1922. április 28-tól 2008. április 20-ig⁵. A 31362 dátum falra pecsételése – akár a szövegelés – szintén egy meditatív cselekvésre emlékeztető, folyamatos koncentrációt igénylő komoly és monoton munka. Rácz szövegek helyett most szövegeket használ: pecsétet, tintát és számokat. Rögzít és leltárba vesz, de ezt az archívumot képtelenség elolvasni, csak számba lehet venni; miközben áttételesen mégis domináns a verbalitás, hiszen a dátumokat jelölő számsorok történeteket takarnak. A látogató egy számára ismeretlen ember életének dátumai előtt áll és önkéntelenül is azonosulási pontokat keres: azokat a napokat kutatja a falon, amelyeket magának tekint, amelyek látványa az emlékeiből történeteket hív elő. Ez a rejtett narratíva számtalan lehetséges variáció kiindulópontja is egyben, de ezek közül csak a „közös” időpontok értelmeződnek történetként: azok, amelyek a személyes illetve a kollektív emlékezet részei. Az ismerőség ideje privát történeteket hív elő: a Nagypapa napjainak dátumai kollektív időpontokká váltak, mindenki idejévé. Nincs saját időnk, nem volt a múltban, a jövőben sem lesz, az installációban

4 Rácz Márta: *Napló*. Liget Galéria, Budapest, 2008. nov. 25 – dec. 18.

5 „A mű egy emlék (emlékmű, műemlék), azoknak a lehetséges jövőknél az emlékére készült, melyekből már múlt lett, vagy amelyekből már soha nem lesz múlt.” – részlet a művész leírásából.

mégis mindenki sajátjának hitt időpontokat keres. A néző szempontjából lényegtelen, hogy kinek az életének a napjait látja a falakon, csak a művész szempontjából lényeges ez, aki a pecsételés során emlékezni kényszerítette magát, mintha egy ledolgozandó büntetést hajtana végre. A többiek számára, az emlékezés és felejtés különös útvesztőjébe kerülve, csak a saját emlékeik által nyer értelmet a mű. Így lesz egyszerre privát és kollektív, rögzített és feloldott, közös és személyes mindaz, amit ez a valóságtól elvonatkoztatott számfal magába foglal. Az emlékezéshez mindenekelőtt túlélni kell, a túléléshez pedig felejtetni, de ahogy az emlékezésnek úgy ennek sincs már semmi köze a valósághoz. A valóság a gondolkodás és a nyelv áldozata lett, amely ugyanúgy meghal az emlékezésben, mint a felejtésben. Ahogy Krasznahorkai László írja „Az emlékezés – a felejtés művészete”.

Józan, időtakarékos megoldással buzdít olvasásra Rácz Márta *Betű minden napra* (2007) című installációjában: „A Trafó előtti üvegvitrinek egyikébe kivettem egy könyvet, melyben minden nap lapozok egyet. Minden este. Így annak, aki nap mint nap arra jár, annak lehetősége van elolvasni a könyvet. Az első olvasmány: John Dos Passos *Manhattani kalauza*.”⁶ A köztérre vitt ki egy alapvetően bensőséges, privát természetű cselekvést, az olvasást. Magatartásformát választott: felkínált. Egyfelől lehetőséget teremtett arra, hogy jártunkban-keltünkben naponta egy-egy oldalt elolvassunk, másfelől határokat jelölt ki: az adott helyen csak az általa kiválasztott könyv áll rendelkezésre, és naponta csak két oldal olvasása megengedett. Lehetőséget kínál, ugyanakkor gátol, rákérdez az olvasási szokásainkra, rendszert visz az életünkbe, amely – mint minden rendszerbe szorított struktúra – veszteséggel él.

Rácz Márta legtöbb munkájában kritikusan viszonyul bevett szokásainkhoz, megkérdőjelezi a berögzült viselkedésformákat, és gyakran javasol azok helyébe újakat. *Szappanopera* című installációjában (Műcsarnok, Budapest, 2004⁷) a tv-sorozatok dialógusainak végtelenségig variálható közhelyes eszköztárát veszi célba. A látogató egy klaviatúra segítségével tetszés szerint komponálhatta meg a saját szappanoperáját, ami e kreatív gyakorlatok által is éppen annyira unalmassá vált, mint elődje. A felhasznált hangok, szavak, mondatok valódi tévéfilmekből származnak ugyan, de meglehetősen emlékeztetnek bennünket azokra, amelyekkel naponta élünk. A nyelv ereje veszni látszik, a művész által felkínált lehetőségek pedig ugyanazzal az eszköztárral dolgoznak, mint az életben használt fordulatok. Így nemcsak a „szabadidős” tevékenységek tartalmasságát vonja kétségbe, de az élet mindenre érvényes fogalomrendszerét és rutinműködését is. Ez történik a *Virágcsendélet* (2000) című munkájában is, amely egy másik megszokott időtöltésünket, képnézési szokásainkat pellengérezzi ki.

6 <http://soapopera.uw.hu>

7 *Szappanopera*. Műcsarnok, Budapest, 2004. okt. 7 – nov. 7.

RÁCZ MÁRTA
Szimfónia, 2008, installáció; (Gallery By Night, Stúdió Galéria)

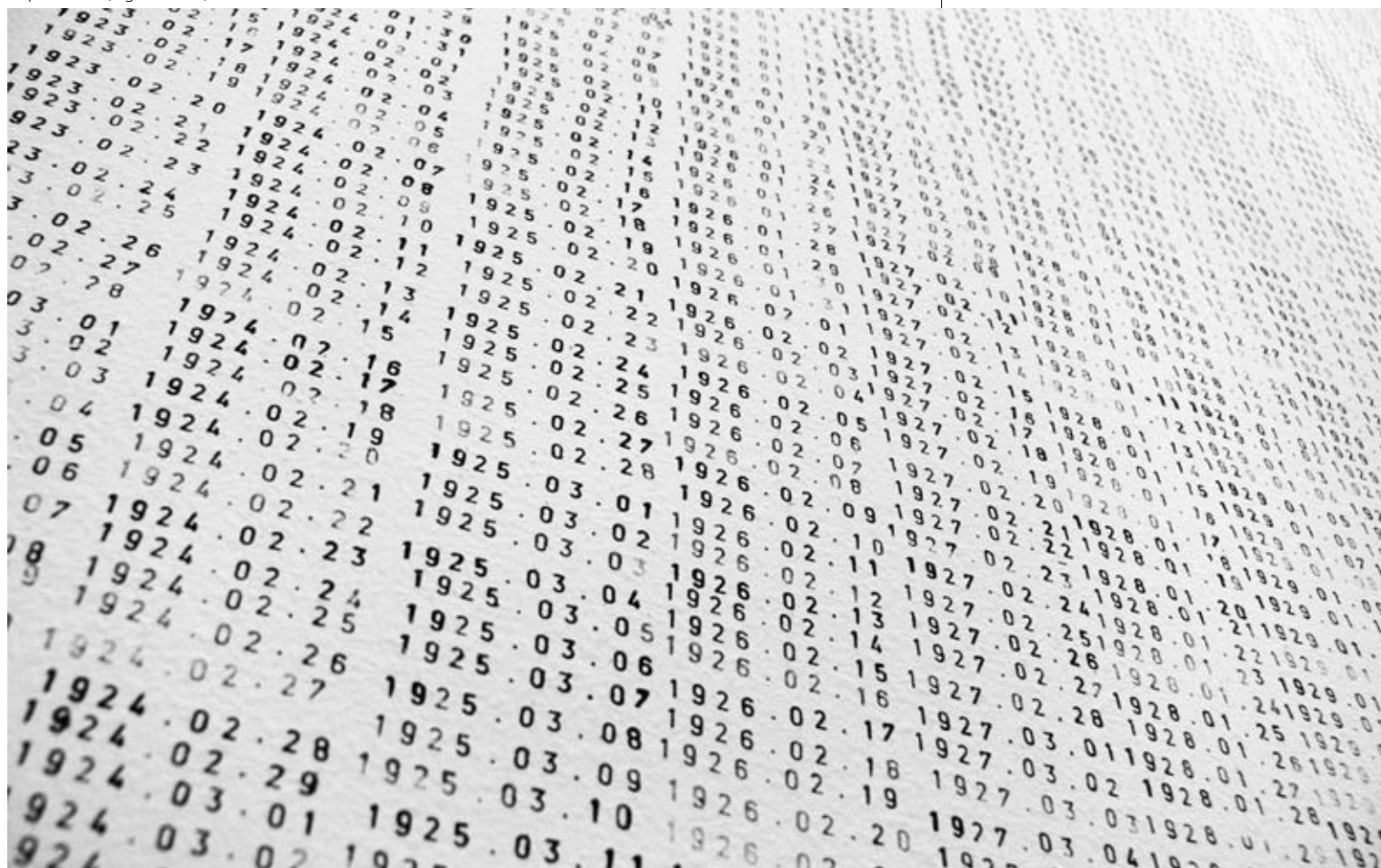


A *Virágcsendélet* úgy néz ki, mint egy megfejthető/megfejtendő/üres keresztrejtvény, egy fejtörő, annak minden (rejtvényűjságokból ismert) vizuális jellemzőjével. Fehér-sárga négyzetekre osztott képmezőt látunk, amelyen szabályos rendszerben, oszlopokba és vízszintes sávokba rendeződik a rejtvény. A néző egy festményt lát, és ha értelmezni kívánja a látottakat, az üres mezőkön felbuzdulva, az instrukciók alapján megfejtéseket adhat. Természetesen mindezt csak fejben teheti meg, arra ugyanis nincs lehetősége, hogy beleírjon a képbe; emiatt nehéz a dolga, rövid és hosszú távú memóriájára egyaránt szüksége van. Ahhoz, hogy megfejtse a festménynek álcázott rejtvényt (avagy a rejtvénynek álcázott festményt) minden betűt vizuálisan memorizálnia kell. Mindez nem könnyű, ám amennyiben sikerül, bizonyosan sokkal több időt tölt el a kép előtt állva, mint más esetekben. (Ha a néző idejéhez kellő figyelem is társul, arra is rájöhet, hogy a megoldások eleve meg vannak adva.)

Rácz egybemossa a szabadidő kétféle eltöltésének módját, amely más esetekben kizárja egymást: sosem fejtünk rejtvényt akkor, amikor kiállítást nézünk, és általában nem nézünk festményeket rejtvényfejtés közben. A kép és a rajta lévő szöveg egymáshoz való viszonya szintén ellentmondásos: a kép egyszerre egy festmény, s ugyanakkor egy óriási, falra akasztott rejtvény is; külön-külön mindkettő léte adekvát, de itt egyik sem működik pusztán eredeti minőségében. A kép vizuális jellemzője, festmény jellege egyúttal funkcióját is megadja, amit nem szoktunk meg, hisz egy műtárgy esetében nem kritérium a funkció, sőt éppen a hasznosság elve alól szabadul fel, amint rendeltetésének megfelel. Bár előfordul, hogy egy festményt meg kell fejtetni (ezt itt konkrét és átvitt értelemben is meg lehet tenni), ez a jelentésréteg itt mégis ironikusan van jelen. A rejtvényeket, ha egyszer beszereztük, nem hagyjuk kitöltetlenül, így, ilyen üres formájukban csak rövid ideig maradnak meg, mi több, nem őrizzük meg őket a falra téve. Másik két káros szenvedélyünk a dohányzás és a beszéd párosul Rácz Márta *Szimfónia* című installációjában (*Gallery By Night*, Stúdió Galéria, 2008⁸).

8 *Gallery by Night 2008 – Ivan Svoboda (CZ), Rácz Márta (HU)*. Stúdió Galéria, Budapest, 2008. nov. 11.

RÁ CZ MÁ RTA
Napló, 2008, (Liget Galéria)



A mű egy kupac olyan cigarettából áll, amelyet maga a művész sodort, miután a cigarettapapírokra írógéppel egy-egy mondatot – másoktól hallott vagy saját szövegeket – írt⁹. A cigarettákat el lehetett vinni, de elszívhatóak voltak a helyszínen is: mindenki „kiszajáthatott” magának egyet közülük. Nem pusztán a nézés, a tekintet által birtokolták őket, sőt, a használatba vételük következtében még emblematikussá is válhattak: pl. „*hiába akarom, nem megy*”. Ebben a munkájában Rácz a nyelvben rejlő tartalékokat kihasználva nem pusztán fogalmakra épít, hanem a művészet befogadásának határait kitágítva megalkot egy újat. Tárgyainak nem csak funkciójuk volt, de hasznuk is: amíg el nem szívták őket lehetőségük volt műtárgyként a művészeti kontextusban létezni, amíg el nem nyomták őket lehetőségük volt cigarettaként viselkedni. A nyelvi lelemény pedig egy új terminussal gazdagította a művészeti kontextust, a mű befogadása most annyit tesz, mint: elszívni egy művet.

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

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

9 SzíjÁRTÓ KÁLMÁN *Art gesztusok (1973–80)* című munkájában fokozatosan leégett cigarettára kézzel írt egyetlen szót: art.

Sz. Molnár Szilvia

Bujdosó Alpár vizuális költészetete*

1.

A vizuális költészetet az irodalomtörténetek szinte kivétel nélkül experimentális, vagyis kísérleti irodalomként tárgyalják, legyen bár szó régi magyar képversekről, avantgárd vagy neoavantgárd alkotásról. Az ok legtöbbször abban áll, hogy a művek – megalkotottságuknál fogva – kevésbé vagy egyáltalán nem illeszkednek egy-egy korszak legitim irodalmi műfajainak sorába, ezért recepciójuk is korlátozott, azaz nem jutnak széles olvasó- vagy nézőközönséghez, így nem is tudnak maguknak legitimitást szerezni mindaddig, amíg a hivatalos kanonizációs intézmények (iskolák, akadémiák, folyóiratok) fel nem ismerik, meg nem értik esztétikai vagy társadalmi üzenetüket.

Ezek a kísérletinek nevezett művek, műfajok persze leginkább a hagyományokhoz való viszonyulásuk alapján kerültek ilyen helyzetbe, mivel általában korszakváltások tanúi, és jellegzetes megalkotottságuk mind a letűnőben lévő korszak, mind az új korszak szimptomáit magán hordozza.

A Magyar Műhely szerkesztőinek munkáira többek között azért került rá ez a bélyeg, mert hivatalosan is kivonultak a magyar irodalomból, hiszen elhagyták az országot, az elnevezés tehát mintegy büntetésenként is értelmezhető, és ők – érthető okoknál fogva – akként is értelmezték. Bujdosó írja 1993-ban:

„b) a magyar irodalomnak van egy fő folyama, áramlata, amelyik a sajátosságosan nemzeti feladatokat látja el; c) a többi marginális, nem fontos és másságában csupán akkor elfogadható, ha illenek rá a valóságábrázoló, mimetikus irodalomelmélet kritériumai.” (Újra a kísérletről 4.) A Magyar Műhely szerkesztői viszont Párizsban olyan kulturális közegben éltek, ahol az experimentalizmus az irodalom fő áramához tartozott.

A Magyar Műhely érdeklődése a vizuális költészet és a performansz iránt az 1970-es években jelentkezett, amikor Nyugat-Európában a neoavantgárd beszéd-módok igazán lendületet kaptak, és egészen pontosan 1972-ben, amikor egy teljes Magyar Műhely számot ennek a kérdésnek szenteltek. Itthon ezzel szemben még csak éppen elkezdődött az a paradigmaváltás az irodalomban, amely az 1990-es évekre aztán gyökeresen megváltoztatta a prózai és lírai elbeszélés-módokat. BUJDOSÓ ALPÁR alapvető olvasmányélményeit ebből a korszakból Heinrich Böll, Jerome David Salinger, Weöres Sándor és Mészöly Miklós munkáiban jelöli ki, illetve az ő írásaikat meghatározó kései modernség-hullámban, amelyben James Joyce és Szentkuthy Miklós művei születtek. Ezeknek az alkotóknak az írásaiban a hagyományos elbeszélő technikákat olyanok váltják fel, amelyekben nem evidencia többé az elbeszélő önazonossága, az elbeszélő történet hitelessége, és az olvasó feladata sem a passzív figyelésben áll csupán. Nyugat-Európában ez volt az irodalom fő árama, ezért is volt érthetetlen számukra, vajon miért kapták a

kísérletező jelzőt a hazai irodalomtudománytól. Bujdosó vizuális alkotásai más szempontból is távol állnak az experimentalizmus ilyen irányú értelmétől.

A *Semmi konstrukció*jában a megfogalmazhatatlan közvetítésének problémáját járják körül Megyik János képzőművésszel, és ezzel összefüggésben beszélnek a kísérletezésről is:

„1. A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla. (...) 1.2. Minden olyan tevékenységet, mely a fenti megfogalmazhatatlan megközelítésére törekszik, az egyszerűség kedvéért a művészetek közé sorolunk.” (A *semmi konstrukciója*)¹

Az *Újra a kísérletről* című írásában Bujdosó újra felidézi a fenti sorokat, és mellé állítja Roland Barthes, Peter Handke és Karl-Heinz Stockhausen hasonló értelmű, esztétikára vonatkozó megállapításait, hogy igazolja: nincs egyedül azzal a kísérleti törekvéssel, amellyel minden egyes művének nekiugrik. Mert ennek a törekvésnek nem a tökéletes műalkotás ideájához van köze, hanem az alkotás feladatához: újra és újra üzenetet hozni a megfogalmazhatatlannal, tudván, hogy soha utol nem érhető az üzenet teljességének maradéktalan közvetítése: „...minden kísérlet egy-egy mű és senkinek nem jut eszébe ezt kétségbevonni. Csak a magyar irodalomban szokás kísérletező írókat szembeállítani »műveket teremtő« írókkal, költőkkel, többnyire akkor, amikor a különben avantgárdnak kikiáltott művész hirtelen szonettet kezd írni...” (Újra a kísérletről, 2.)

Az egész életművet gyakorlatilag az a törekvés alakította, hogy a *Semmi konstrukció*jában, majd a *Végtelen konstrukció*jában² kifejtett „új művészet” létrejöhessen. Az elméleti írások és

* A tanulmány a szerző Bujdosó Alpárról írt, készülő monográfiájának a vizuális munkákkal foglalkozó fejezetéből tartalmaz részleteteket.

1 Magyar Műhely 43-44. (1974)

2 In.: Bujdosó Alpár: Csígalassúsággal, 2002. 93-112.

az alkotások – legyenek bár novellák, vizuális munkák, szövegtárgyak, hangjátékok vagy performanszok – mind ugyanannak a kísérletsorozatnak a megvalósulásaiaként érthetők. Bujdosó szerint az irodalmi performansz lenne/lehetne ma az a Gesamtkunstwerk, amely alkalmas arra, hogy katarzist hozzon, amilyenre a színház, a képzőművészet és a zene képes. Az irodalmi performanszban együtt hat a hang, a kép és az előadás. Ennek az irodalmi performansznak azonban kevés köze van ahhoz a performanszhoz, amelyet magyar viszonylatban Erdély Miklós, Hajas Tibor és St. Auby Tamás révén ismerünk, illetve a bécsi akcionizmushoz, amely a sokkoló, agresszív, egyszeri és megismételhetetlen előadásairól híresült el, többek között Hermann Nitsch munkáin keresztül. Bujdosó performanszai megrendezett, éppen ezért többször is megismételhető előadások, ahol vetítésekkel, hangjátékokkal, vizuális szöveginterferenciákkal operál, és mindig saját maga adja elő ezeket. Később részletesebben is szó lesz a performanszokról, de azért kell mindenképpen megemlíteni őket, mert Bujdosó elmondása szerint irodalmi performanszaival teljesült leginkább az a törekvése, hogy színházhoz hasonló katarzisélményt nyújtson a nézőnek.

Az irodalmi performanszok anyaga vizuális munkákból és hangjátékokból tevődik össze, gyakorta olyanokból, amelyek önálló műként már léteznek. A kísérlet tehát arra is kiterjed, hogy már meglévő alkotások új lehetőséget kapjanak: más formában, más médiummal kísérve hozzanak hírt a megfogalmazhatatlannól.

A következőkben Bujdosó vizuális munkáinak világát tárom fel az olvasónak, rámutatva a kapcsolódásokra a különböző művek, elméleti írások és alkotások között, illetve bemutatom (ha kell) keletkezésüket, továbbá megkísérlem értelmezésüket.

2.

Bujdosó sokat foglalkozott a strukturalista nyelvészettel, elsősorban Jurij Lotman és Noam Chomsky művein keresztül, de több levelet váltott barátjával, Petőfi S. Jánossal is a témáról. A nyelvi jelet olyan komplex egységnek tekintette, amely magában hordozta a Gesamtkunstwerk lehetőségét. A műalkotást magát is komplex jelként értelmezve (*Intermedialitás a művészetben*³, 28.) három jelentéssíkot tulajdonít neki: természeténél fogva adott; tanult, konvencionális módon adott; illetve kollektív emlékezet alapján adott. Ha innen közelítjük meg a vizuális munkákat, akkor mondjuk az eredetileg középkori labirintusvers példáján keresztül könnyen megérthetjük, miért hasonlítja a műalkotást a jelek működéséhez. A labirintusba írt versnek természeténél fogva az olvasott szövegértelmezés a jelen-

tése. Tanult, konvencionális jelentését a labirintusvers felfejtésének logikai menete adja, míg kollektív emlékezet alapján idézhető fel a rítus, vagyis mindazon körülmény (pl. imádság), amely a labirintusvers elolvasását a maga idejében lehetővé tette. És ha a labirintusverset kiteszem a falra más képek közé, akkor új értelmet nyerhet azáltal, ahogy ezekkel a képekkel kommunikál, vagyis ahogy a néző ezt az összképet látja. Mert mindezeket túl a labirintusvers kép is lehet, mondjuk, egy grafika.

A vizuális költészet paradigmájában a képi és szövegelemek keveredése már önmagában feltételezi a jelentéssíkok komplexitását, vagyis a többértelműséget, mert kép és szöveg interferenciái ritkán előre irányítottak. Egy középkori labirintusvers szakrális olvasása például szükségképpen előre irányított, hiszen célja rituális: a bűnöktől való megtisztulás. De a modern, deszakralizált képversben éppen a nyitottság a lényeg – az olvasót választási lehetőségek elé állítani, hogy irányíthasson, és olvasatonként több, de legalábbis más-más értelmet is létrehozasson. „A vizuális elemek befogadása a szövegbe éppen az információ sokrétűségére való felfigyelésen alapszik: arra, hogy a szövegi információ-tartalmakat mentálisan – ha tetszik – világokkal, esetleg a létező összefüggésektől eltérően/ellentétesen lehet összekapcsolni.”

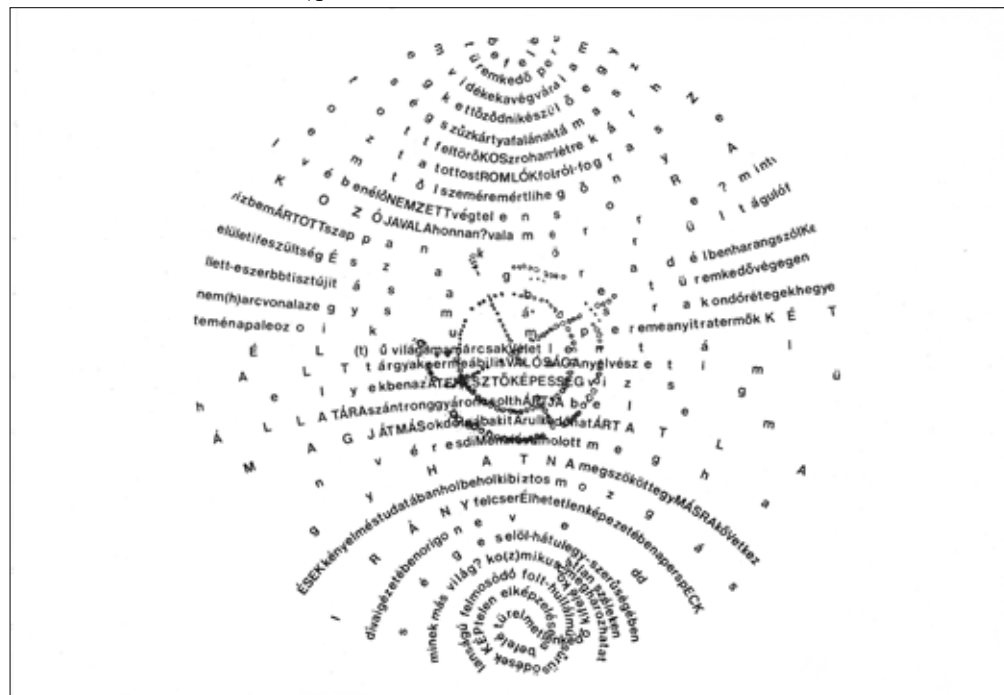
(*A vizuális költészet poétikai eszközeiről* 45.)⁴ Bujdosó vizuális munkáinak többsége képversként értelmezhető. Szövegei központozástól mentes, nyitott mondatok vagy önálló szavak, rövid szerkezetek, nem ritkán idézetek. Képi világa legtöbbször montázs-jellegű: képek, szövegek és figurális verstörédek keverednek benne, de a leglényegesebb sajátossága mégis a kézművesség. Bujdosó az alkotásait ugyanis főlíakra készítette letraset technikával (legalábbis a kilencvenes évekig, amikor áttért a számítógépes alkotásra), ami azt jelenti, hogy a szöveget betűnként, apró kis matricákból rakta ki, kézzel illesztette a lapra, majd a kész művet lefotózta, úgy adta oda a nyomdának vagy rakta ki a falra. Ezek az alkotások általában igen nagy méretűek és meglehetősen komplexek, a teljesség igényével tárgyalni őket gyakorlatilag lehetetlen, annyi részlet rejtenek magukban, annyi képet, annyi gondolatot. Értelmezéseimben ezért mindig csak a fő irányokat igyekszem kijelölni, példákkal alátámasztva milyen olvasato(ka)t tartok lehetségesnek. Lényegük ugyanis az elidőzés.

3.

Az *Irreverzibilia Zeneon* (1985) könyvként ugyanúgy készült, mint az önálló vizuális alkotások, ezért eleve nem lehet úgy közelíteni hozzá, mint egy publikációkkal teli kötethez. Önálló műal-

3 Magyar Műhely 87. (1993)

BUDOSÓ ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 29., A bolygó

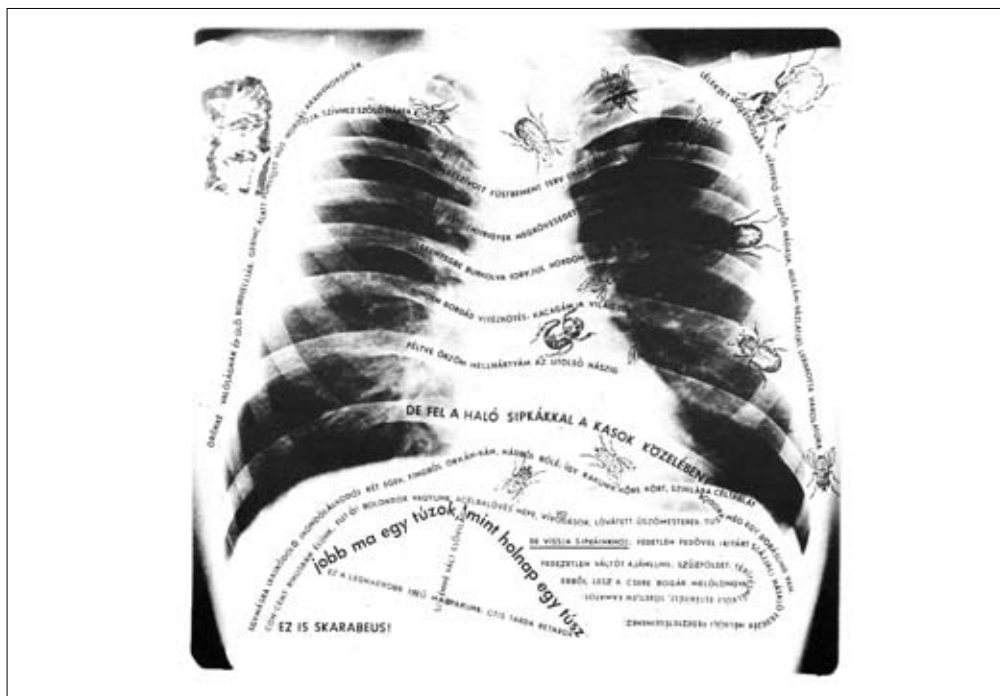


4 Magyar Műhely 71. (1986)

vasva, felülírva a már olvasottakat. A képvers keretének, a bolygó síkban ábrázolt, kerek képének szélein a sorok megtörnek, de sosem a szó határán, hanem mindig átvezetnek a következő sorba, annak illúzióját keltve, hogy a képek szélei összeérnek, vagyis a kép képzeletben gömbbé, bolygóvá alakul. Az északi és a déli pólus szövege ráadásul egymásba kapaszkodik. Itt a bolygó kontextusában nem gondolhatok másra, mint arra, hogy a sorok összekapcsolódása az eredettörténetbe vezet át, abba az időbe, amikor a bolygó egyetlen pontból robbant ki és keletkezett (már ha a Big Bang koncepció igaz, persze). De az a szép a képversekben, hogy a relatív egészek létrehozásáért tényleg a néző, az olvasó a felelős, legyen szó akár a szöveg töredékeinek összeolvasásáról, akár a kép részleteinek összerakásáról.

A *Skarabeust* (31.), a *Fatumorganát* (32.) és a *Fényszórókat* (33.) a mellkasröntgenkép mint közös elem köti össze és rendezi egymás mögé. Az ilyen találkozások nem ritkák: önálló vizuális alkotások lépnek be performanszok terébe, és fordítva: performanszokhoz használt fóliákból lesznek önálló vizuális alkotások.

Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilis Zeneon, 1985, 31., Skarabeus



Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilis Zeneon, 1985, 31., Fatumorgana



Jelen esetben a *Scarabeus* több másik alkotás kiindulópontja is lett. A könyvben látható alkotás egy tüdőrontgenképet vesz alapul és arra montíroz rá szövegsorokat, illetve szkarabeusz bogarakat (vannak azért ott legyek és egy szarvasbogár is – csak a rend kedvéért). A szkarabeuszokról tudható, hogy tetemetek esznek, nem véletlenül találjuk őket múmiák, vagyis egyiptomi piramisok közelében. Az egyiptomiak szemében a szkarabeusz szent állat volt, ősi kultúrákban amúgy is gyakorta találunk szent állatokat ízeltlábúak körében. A bogár ilyen szakrális kontextusát a szöveg is alátámasztja: „örökké valóságnak épülő bord(ell)ák: gerinc alatt puhított hús hordái: aranyhordalék”. Ugyanakkor deszakralizált értelmet is megenged a szöveg, hiszen a rák is ízeltlábú állat, és egyik változata éppen a tüdőt eszi, tehát a betegség kontextusát is megidézi a szöveg, például a „mellreszívott füstbement terv” sorában. A képvers később is visszatér még a könyvben, egy másik alkotás részeként.

Az *Irreverzibilis Zeneon* című mű képvers-szöveg együttes (34-43.): két képvers (a *Dampière* és az *Annekdata Irreverzibilis Zeneon*) között egy szöveg áll: *SIGILLUM PAGISZÉK ET OPPIDI MÁG(OC)*.⁵

A *Dampière* című képvers (34-35.) szembenálló hadtestek mozgását és helyzetét jeleníti meg, a szövegtöredékekből kiindulva valamelyik törökök ellen vívott csatáról lehet szó, név, évszám és helyszín említése nélkül gyakorlatilag mindegy is, melyik csata, akár a mohácsi is lehet, a lényeg úgyis inkább a korszak kevert nyelvi kultúrájának bemutatása. A szövegfragmentumok tematikusan kapcsolódnak a *SIGILLUM* szövegéhez, ahonnan például az is kiderül, hogy *Dampière* egy francia zsoldos volt a magyar seregben. Bujdosó Alpár nagyon szeret régi magyar történelmi dokumentumokat olvasgatni, különböző levelezéseket és leírásokat, innen származnak a valamilyen (a legtöbbször nyelvi, kulturális) szempontból érdekes szövegek. A vizuális munkák túlkódolt jellege a legtöbbször ebből is adódik, igen kevés rá ugyanis az esély, hogy az olvasó ugyanazzal – a jelen esetben meglehetősen ritkának mondható – olvasmányélménnyel rendelkezik, mint az alkotó. Más esetben, például a *PI* című képversnél a piramisra vonatkozó alapvető kulturális ismeretek bőven elegendők az alkotás megértéséhez, kép és szöveg összekapcsolásához. „Az inkriminált ábra [ebben az esetben a piramis] egy általános közérzet, egy világ közérzetének indukciójára szolgál, mely világból a szöveg »való«, mely világban a szöveg működik. Nem redundáns elemről van tehát szó, hanem egyfajta *utalásról*, legyen az

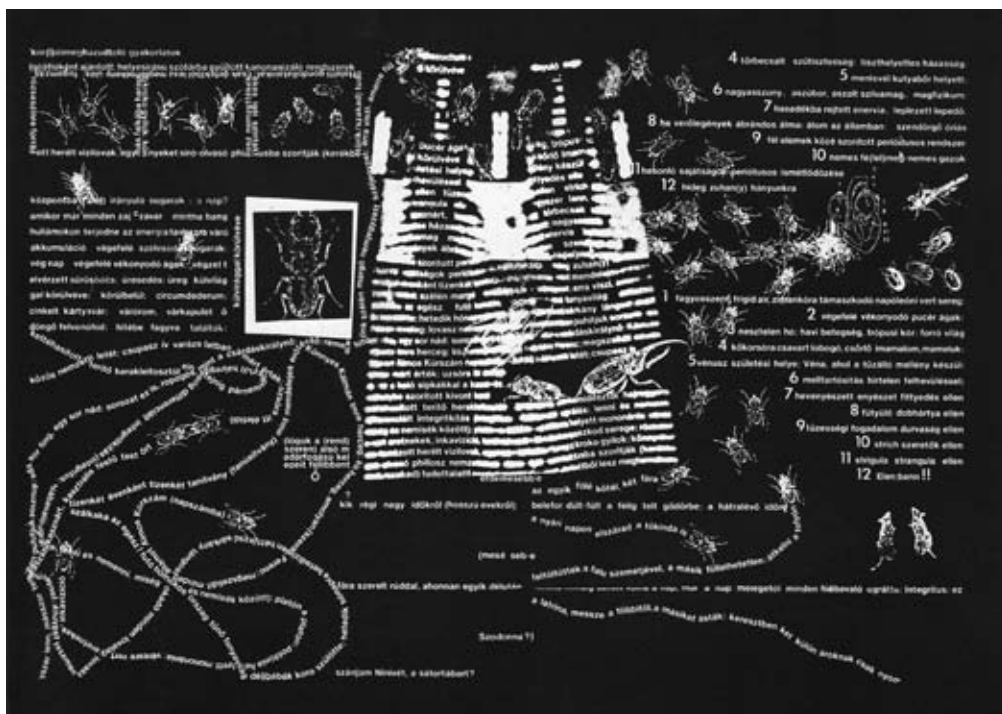
⁵ A művek elsőként a Magyar Műhely 52. és 54-55. számában jelentek meg, kisebb-nagyobb változtatásokkal kerültek bele a kötetbe.

gondolati, történeti-történelmi, földrajzi, vagy bármi más. (...) ezeknél a munkáknál a vizuális elemnek utaló szerepe van, mint ahogy sok festészeti mű *irodalmi* tartalmának, a figurális elbeszélésnek is ugyanolyan utaló jellege van.” (A szöveg szerepe a vizuális irodalomban, 84.) Bár itt Bujdosó a vizuális alkotásban a képi elemről beszél, megkockáztatom, hogy ugyanez vonatkozik a nyelvi elemre, a szövegre is, hiszen ezekben az alkotásokban éppen az egyenrangúság, a mellérendeltség a lényeg.

Akár képi, akár szöveges utalások elegendők ahhoz, hogy az alkotást bogarászva összefüggésekre bukkanjon az ember és értelmet adjon ezeknek a mű világában. Ilyen utalás a régies némettel írott „de ungrisch wagonburg”, amely ma 'eine ungarische Wagenburg' lenne, azaz 'magyar szekértábor'; ilyen utalás még a „Futak”, amely egy bácskai végvár neve; a „strattmann”, aki a császár egyik kancellárja volt (és akinek lányát Batthyány II. Ádám vette feleségül, így keletkezvén a Batthyány-Strattmann vérvonal); nem utolsó sorban a „Rennspiegel”, amely a lóversenyzők lapja. Középen csatakiáltások olvashatók, és ennyi már elegendő is ahhoz, hogy megteremtse a képversnek azt a „közérzetet”, amely mondjuk egy tizenhatodik századi török-magyar csatajelenet világát megidézni képes.

Az *Annekdata Irreverzibilia Zeneon* (42-43.) vizuálisan úgy kapcsolódik a *Dampière*-hez, hogy bár a hadtestek mozgását jelölő síkidomok megmaradtak, de szöveg helyett emberi alakokkal töltődtek fel. Ha a képversnek a másik tükreben akarunk értelmet adni, akkor a letraset figurák itt halottakat jelölnek, mivel egy csata után általában csak a halottak maradnak a csatamezőn, és ezt erősíti meg a lap tetején álló „(Thanateon)” felirat is, amely a halottak görög világára és Thanatoszra, a halál istenének nevére utal.

Az *Etüdök* (44-46.) és a *PI* (47.) című alkotásokban az olvashatóságot a betűk térbeli rendezése nehezíti meg a leginkább, ugyanakkor sokkal erőteljesebb vizuális hatások van, mint az előbb tárgyalt alkotásoknak. A *PI*-ben a betűk háromdimenziós képükkel sorakoznak a lapon úgy, hogy ha alaposabban megnézzük (lehetőleg távolabb lépve a műtől és az egésze fókuszába), akkor ezek a háromdimenziós betűk tulajdonképpen tégladarabok, amelyek piramist alkotnak. A lap síkja azonban nem azonos a piramis síkjával, tehát amint észrevesszük a piramist, azonnal kétfelé osztozik a kép a síkok mentén, melyet a különböző betűtípusok is jelölnek. Egy kétdimenziós és egy háromdimenziós térre. Ebből is látható, hogy jelen esetben a képvers vizualitása uralkodik az alkotásban, a szöveg silabizálása csak ehhez képest kezdődhet. Átjárás, vagyis lehetőség a kódváltásra ott van kép és szöveg között, ahol tematikai kap-



Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 49., Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatok

csolódást mutatnak, például az emlékek mint építőelemek jelennek meg („szánhatom emlékeimet, egymásra rakódó léteim sorát”), vagy ahol szemantikailag kijátszható az egyik a másiknak, erre jó példák a betűváltással keletkezett, kétértelmű szójátékok („csuportba zárt téli tartalék: palackposta hajótörött időszigetetről”).

A piramis tetejére két feljáró vezet fel, ezt a betűk síkba rendezett képe mutatja. Ez a két szövegtörredék metaszinten utal az alkotás műfajára: „gondolati csatornák az okozati összefüggések”, vagyis ahogyan Bujdosó a levelében fogalmazta, maga a kódváltás bemutatása az alkotás lényege. De ezek a központi helyet elfoglaló szövegtörredékek is olyanok ám, hogy csak kellő odafigyeléssel és józan következtetéssel állnak össze értelmes magyarázattá, mivel legtöbbször csak szótörredékeket olvashatunk („megva/ósülés/a kész/elhelős/égek le/csapolása”), ráadásul a sorvégek néhol még el is mosódnak. Tulajdonképpen az a jó olvasási mód, ha a részletekből következtetjük ki a jelentést ('megvalósulás a kész lehetőségek lecsapolása'), egyebet nem is tehetünk, hiszen összeolvasva egyszerűen nincsen értelmük ('megvalósulás a készhelőségek lecsapolása'). Azon nyelvi kompetenciánkat kell itt elővinnünk, amelyet a gyorsolvasásnál használunk: egy szó első és utolsó betűjéből/szótagjából következtetünk a jelentésre a kontextus segítségével.

A *Ko(l)átmeghazudtoló gyakorlatok* (48-49.) egy negatív fotomontázs, amelybe a *scarabeus* alig felismerhető lenyomata épült bele. Képileg pont ez a korábbi alkotás a meghatározó, az uralkodó, mert a rovarok mintha éppen erről másztak volna át ide, nyomukban szövegcsíkok kanyarognak. Ez a kis fikció a rovarokkal egyébként meg is történik, vizuálisan legalábbis, csak nem könnyű észrevenni, mert a röntgenkép meglehetősen kicsi, túl kicsi ahhoz, hogy csak úgy elolvassuk a sorokat. Talán ezért is emelte ki és nagyította fel a röntgenképet a bal oldalon Bujdosó, hogy olvasható legyen, ekkor ugyanis feltűnik, hogy a bordákon lévő szöveg a rovarok lába nyomán legombolyodik a képről, és ott hever egy kupacban a bal alsó sarokban. A rovarok képe és a szöveg főleg indexikális kapcsolódásokra ad lehetőséget: a szövegsorokból kalitkák épülnek a rovarok köré, egyfajta terráriumot alkotva; szerepel egy nagyobb fotó egy szarvasbogárról; és vannak mindenféle rovarok, melyek telemászálják a képvers terét. A szövegsorok többnyire figurákba rendezve olvashatók a bordákon, a rovarok lába nyomán, a terrárium vonalán. A szöveg témáját nehéz lenne körülhatárolni, egyfajta folyam inkább, amely asszociációs kapcsolódásokat mutat, és a váltásokon ismét a fentebb említett szójátékok segítenek át minket: „...szállkaka az egész!futó homokos ország tűnő tunyavilág délibábák kora szülötte: hetedik hónapra hetediziglen hét-törzszű sárkány...stb.”.



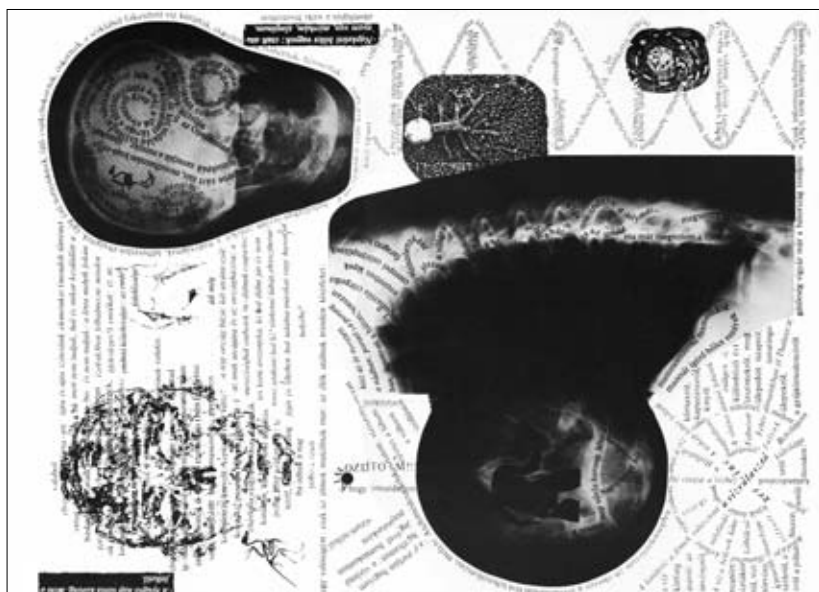
Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 50., Vendéglövegek

A *Vendéglövegek* (50-53.) egy lövedék kilövését jeleníti meg képileg: a golyó egy kerek keretbe foglalt képvers, a lövedék szóródásának vonalán pedig további szövegsorok olvashatók. Az 51., 52., 53. oldalakon az alkotásból kiemelt részletek bukkannak fel önállóan, vizualitásukkal mindig a kilövésre utalva: csupa tölcéses forma. A szövegtöredékekből egy szétesett világ tapasztalata olvasható ki: „tömegsír elveszett indúvadalizmusán”, „horizoma felett kioldott/kioldott bomba” (eredetileg a kioldott szóban az „l” fölött áll a „t”). Utóbbi szójáték távolabbi társításokra is lehetőséget ad. A „horizoma” szó hangzásában nem áll messze Hirosimától, emellett tartalmazza a rizómát is. Míg előbbi ismert történelmi utalás, és nem szorul hosszas magyarázatra, utóbbi filmelméleti fogalom Gilles Deleuztól, amely általánosabb szemiotikai meglátásokhoz vezet.

„A Chomsky-féle nyelvészeti fa (ágrajz) az S pontból indul ki, és mindig kettős osztódással halad előre. A rizómában éppen ellenkezőleg a viszonylat, a vonatkozás, a kapcsolódás nem szükségszerűen nyelvi jellegű: eltérő szemiotikai láncszemek különféle kódolásmódokhoz kapcsolódnak, biológiai, politikai, ökonómiai stb. láncszemekhez, s ezzel nemcsak különféle jelrendszereket hoznak játékba, hanem a körülmények összejátszásából következő helyzeteket is.”⁶ A rizóma fogalmának szójátékkal való megidézése az alkotás önnön megalkotottságára utal, ami gyakorta jellemzi a Bujdosó-műveket, de külön tanulmányokban is sokat elmélkedik

6 Gilles Deleuz – Felix Gattari: Rizóma, Ex-symposion, 1996/15-16. 4.

Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 56., Álomfejtés (a sarki bisztróban)



alkotói reflexiókról. A fenti Deleuz–Gattari idézet nagyon jól megvilágítja a vizuális alkotások lényegét: nem csak a nyelvi szerkezetek alá- és fölérendeltségét szüntetik meg, de a képi elemek beléptetésével a nyelvi-képi alá- és fölérendeltséget is. Bujdosó gyakran szerepeltet műveiben – és ebbe most a szövegtárgyak, a hangjátékok és a performanszok is beleértendő – időben és térben egymástól távol eső kultúrákat. A *Babiloniacában* és a *Tilmunban* mezopotámiai agyagtáblákat, a *Bormes*-ban gyógyönyvénytárat, az *Álomfejtésben* ősi magyar mítoszokat, a *Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatok*-ban a tizenhetedik századi magyar történelmi valóságot. Ezek a kulturálisan más-más elemek a már meglévő képi-nyelvi mellett újabb határvonalat jelentenek az adott műben, újabb lehetőséget adva ezzel az olvasónak a kapcsolatterjesztésre, gondolatársításra, jelentés-létrehozásra. Igen valószínű, hogy ennek az összetettségnak a következménye az alkotások cirkulálása is egyik műből a másikba, képversből performanszba, performanszból hangjátékba, képversből szövegtárgyba. A *Babiloniaca* egyes folytatása például a *Tilmun*, ahol az agyagtáblák rajzai szövegtárgyakban materializálódtak: agyagtáblákban, maszkokban, téglákban, gipszlenyomatokban. A rizóma tehát nagyon jó értelmezési alakzata lehet a továbbiakban a Bujdosó-életműnek.

Az *Álomfejtés (a sarki bisztróban)* hasonlóan a *Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatokhoz* és a *Vendéglövegekhez* a könyvben montázsolva jeleníti meg az eredeti alkotást (56.), amely fóliára készült, majd lefotózták. Valószínűleg arról is szó lehetett, hogy az eredeti méretei nem tették lehetővé az egész kép közlését, ugyanakkor az alkotás részleteire szedése és újbóli összerakása inkább magának a könyvnek a megalkotottságával áll összefüggésben. Az *Irreverzibilia Zeneon* könyvmű ugyanis az életművet rendezi meg egyetlen prezentációban (nem írhatok kötetet, hiszen nem publikációról van szó, hanem alkotásról): képeket exponál a képekről, aztán montázsolja őket, néhány részletet cirkuláltat is: például a *Vendéglövegek* közepe felbukkan a 28. és a 53. oldalon önálló képversként, valamint a *Scarabeus* beleépül a *Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatokba*.

Az *Álomfejtés* központi eleme egy műemlék maszk és egy koponya röntgenképe, mindkettő az emberi agyat rejti magában, azt a helyet, ahol az álom képződik. A különféle tematikájú szövegek mind valamiféleképpen az álomról mesélnek. A maszkon a magyar fejedelem levédiai álmáról szóló mítoszból lehet olvasni, illetve csak lehetne, mert a szöveg gyakorlatilag olvashatatlan a kép lenyomatjellege miatt, csupán néhány szót lehet kiviláztatni: Levédia, sas, Fehérlófia, pannon, korvett-kapitány, lefejezett... stb. Ám ez a töredékesség is magának az álom-

nak a jellemzője, amelyre mindig csak részleteiben emlékezünk, már ha emlékszünk rá egyáltalán. A koponya képe körül a következő sor olvasható: „belvilágban őrzöm emlékét a nagyságnak, telhetetlen éhségnek, égig érő tornyoknak, égő csipkebokornak, őskornak, a sziklából fakasztott víz korának, akasztott hóhérnak, hőrosznak”. Az álom nem csak a személyes, de a kollektív emlékezettel is összefüggésben áll, ahogy a születés is: „ízei(nk)ben felhalmozni minden (felesleges?) emléket: ez az embrió kötelessége: az emlék felelősége”. A születés, az álom és az emlékezet elbeszélései tele vannak olyan szimbólumokkal, mint a víz, a fehérség és a határvonal – a szövegek ezeknek a témakörében mozognak. A képvers vizuális megalkotottsága arra játszik, hogy nehezen olvashatók legyen a sorok, pár szónál többet szinte sosem lehet összeolvasni, mert máris jön egy sötét folt, a lapszél vagy egy csavar (pl. egy DNS-molekula), amely ellehetetleníti a továbbolvasást. A koponyában agytekervényként kanyarodó szövegsor például csak az 55. oldalon, nagyításban vehető ki: „kezemben voltak (g)énjeim: fő-tűsz korom szederbe szedett burjánzó döntéseiben, koromsötét álmokban, ahol még nincs kor-lát”; majd később: „csontokká kövesedett in-formációkból tudom: az el-vetett döntéseket is magamban hordozom” – ebből a szövegrészletből derül ki az álomfejtés lényege, hogy az egész alkotás gyakorlatilag egyetlen álom: az álmodó személyesen és kollektivitásában az egész emberiségé.

A *Heldenplatz* című képvers német nyelvű, töredékes szövegeket tartalmaz, és szójátékokra épül, melyek meglehetősen kétértelmű viszonyulást mutatnak az alkotás címéhez és annak történelmi vonatkozásához.

Ha elkezdjük bogarászni a szövegdarabokat, feltűnik, hogy leggyakoribb elemük a Zwerg ('törpe') és a Riese ('óriás'), illetve ennek azonos alakú származékai: a Zwerchfell ('rekeszizom') és a Weg ('út'), a reissen ('tép, szaggat') és a Riss ('szakadás'). A szövegdarabok a kép bal alsó sarkában álló „38” fókuszába rendeződnek. Az 1938-as évszám és a Heldenplatz név nevezetes történelmi eseményben kapcsolódik össze: 1938. március 11-ről 12-re virradó éjjel a német csapatok átlépték az osztrák határt, és március 15-én Hitler ünnepi beszédet mondott a Heldenplatzon. Az Anschluss április 2-án mondatott ki hivatalosan ugyanitt.

A Heldenplatz szóra a magyar olvasóban elsőre nem is a bécsi Heldenplatz realizálódik, hanem a budapesti Hősök tere, körben a magyar királyok szobraival, hősiességre és dicsőségre utalván. Ezzel szemben a bécsi Heldenplatz 1938-ban elveszítette dicsőségét (melyet többek között a téren álló két lovasszobor, Károly főherceg és Savoyai Jenő hercege jelölt), így ugyanazon névnek a két különböző kultúrában két különböző emlékezete őrződött meg.

A képversben a szövegdarabok a hősök korának végéről beszélnek, a „helden platz!” körülbelül annyit jelent, hogy „helyetekre, hősök!”, ugyanazt a „platz” szót használva, amellyel általában a kutyájának parancsol az ember. A „der springende punkt ist Heldentum” (kb. 'a döntő pont a hősiesség') a hősiességet lényegében kérdőjelezi meg. Magának Hitlernek az alakja az „ein gewisse zwerg” ('egy bizonyos törpe') képében jelenik meg, amit a hitleri bűnökre való olyan utalások erősítenek még, mint a „die konzentration der lager/nden KRÄFTE!” ('a tartalék erők koncentrációja'), ahol a „KZ lager” anagrammája ötlük rögtön az ember szemébe. Az Anschlusra a szó ellentétes fogalma utal csupán a szövegben (a „Riss”, vagyis 'szakadás' és ennek különböző alakjai), hiányával van jelen a „38” után álló sor jelentésében is: „Risse sprengen den stoppel” ('a szakadás kirobbantja a dugót'). Az 1938-as eseményekkel kapcsolatban az osztrákok álláspontja meglehetősen ambivalens. Gyakorlatilag csak húsz éve ismerték be először hivatalosan, hogy a német birodalomhoz való csatlakozás saját döntésük, vezetőik döntése volt, s nem csupán áldozatai voltak az eseményeknek (a szövegben szereplő „herrenpilz” azokra a tisztekre, grófokra és bárókra vonatkozik, akik Hitler mellé álltak). Az Anschluss érthető módon szégyenérzetet vált ki belőlük még ma is, hiszen „es war kaum ein sieg [...] zu jubeln” (kb. 'aligha mondható győzelemnek'). Még érezhető a közbeszédben az elfojtás, amellyel a témához viszonyulnak, a legtöbben még ma is hallgatással válaszolnak, ha az Anschlusról kérdezik őket. Nem véletlenül bukkan fel a szövegben több helyütt is Sigmund Freud neve: „es war kaum ein sieg/mund zu jubeln”; „gehör(n)te ehre macht freud” ('a felszarvazott dicsőség örömet okoz'); „Freudig sprengeln lavabrunnen” (kb. 'vígán köpik a vizet a lávaszökőkutak'). Ahogy az sem véletlen, hogy a „freud” szó jelentésével ('öröm') mindig ellentétes az egész mondat jelentése.

Az egyik legösszetettebb megfogalmazása, megjelenítése a fentebb említett ambivalenciának a következő sor: „der schatten der zwerge ist riessig in der dämmehrung”, ahol a helyesírás rontásainak következtében két artikuláció is lehetséges: 'der schatten der zwerge ist riesig in der (...)ehrung (a törpe árnyéka óriási a megtiszteltetéstől), illetve 'der schatten der zwerge ist rissig in der dämmerung' (a törpe árnyéka szakadozik a virradatban). A törpe allegorikus jelentéssé növi ki magát a képversben, és a mesékből ismert kegyetlen, embertelen képzettársai révén felerősíti a második világháborús események jelenlétét a képversben. Az arisztokraták árulása, akik közül a legtöbben Hitler mellé álltak, a következő sorokban fogalmazódik meg: „bündnis der (h)eiligen: / besser heute, denn dann / dein ist das reich und die reiche beute” ('a szentek/sietősök szövetsége: / jobb ma, mint később / mert tiéd az ország és a gazdag zsákmány'). Az árulás az eladott ország képében realizálódik, a miatyánk zárósortainak és a pénzeszerszényre vonatkozó „reich” és „beute” szavaknak az összefonódásában. Nehéz észrevenni, de az alkotás jobb oldalán egy félkész horogkereszt képe rajzolódik ki, olyan sorokból méghozzá, amelyekben a „kinnhakenkreuzügler” szófonál szerepel, kibetűzésre várván: a „kreuz” ('kereszt') szó áll a közepén, a „kinnhaken” ('horog ütés') és a „kreuzügler” ('keresztshadjárat-vezető') szavak összetételében. Ebben a szóban találkozik a horog és a kereszt, és a kalligram félig ki is rajzolja az alakját. A bal oldali képben azonban nem találni ilyen vonatkozást, így a mű nem nyer egész értelmet figuralitásában, ugyanakkor rendezettségében és töredékeiben megidézi a kalligramok hagyományát, elsősorban is a régi magyarországi képversköltészet emblémait, amely szent jelképeket (kereszt, kehely, tojás stb.) használt. A *Heldenplatz* azonban olyan jelképet kezdett el megjeleníteni és hagyott félbe, amely megfosztott minden dicsőségétől, sőt, kifejezetten deszakralizált, démonizált jelentést kapott.

A *Vetített irodalom* (1993) és a *Csigalassúsággal* (2002) című kötetek már modern technikával, számítógépes tördeléssel készültek, amiktől a könyv elveszítette a kézművességben rejlő kísérletezés lehetőségét. Mert *Irreverzibilia Zeneon* nemcsak alkotásokat publikált, hanem a műveket újrakeverve új alkotást, könyvművet hozott létre. Ezt a teljesítményt sem a *Vetített irodalom*, sem a *Csigalassúsággal* nem tudta utolérni. Ugyanakkor önmagukban jól mutatják egy-egy korszak kísérletező irányvonalát: a *Vetített irodalom* a szövegtárgyak világát rendezti, a *Csigalassúsággal* az elméleti munkákra teszi a hangsúlyt.

Memória-utazás a LEVEGŐ-től az érzék-graffitiken át a finn karácsonyig

Kozári Hilda képzőművésszel beszélget Pilinger Erzsébet

☛ **Pilinger Erzsébet:** *Bár a hazai kortárs szcénában korábban több szerepben is aktív voltál, a Ludwig Múzeumban 1997-ben bemutatott Ballroom¹ című munkád óta csak egy alkalommal állítottál ki Budapesten. A Fészek Galériában 2004-ben nyílt meg az Illat című kiállításod², miközben Finnországban és a nemzetközi szinten intenzíven jelen voltál – és vannak – a munkáid. A korábbi műveidben megmutatkozó – az érzékeléssel kapcsolatos és a tudományos gondolkodás iránti – érdeklődés megmaradt, ám mégis fordulat figyelhető meg: a szociális kérdések felé nyitás. Mihez köthető ezt a változás?*

☛ **Kozári Hilda:** A fordulat hátterében egy hosszú, összefüggő változások soraként megélt folyamat rejlik, ami épp 1997-ben, a Finnországba való költözéssel kezdődött. A „választott emigráció” nem mindig könnyű: pályám folytatása egyben életem újrakezdését jelentette – a dolog jó és rossz oldalával együtt. Új tanulmányaim, friss próbálkozásaim segítségével próbáltam beilleszkedni az új helyzetembe, miközben szinte természetesen „keveredtem bele” az identitás-problémakörrel kapcsolatos kérdésekbe. Rájöttem arra – s ebben sokat segí-

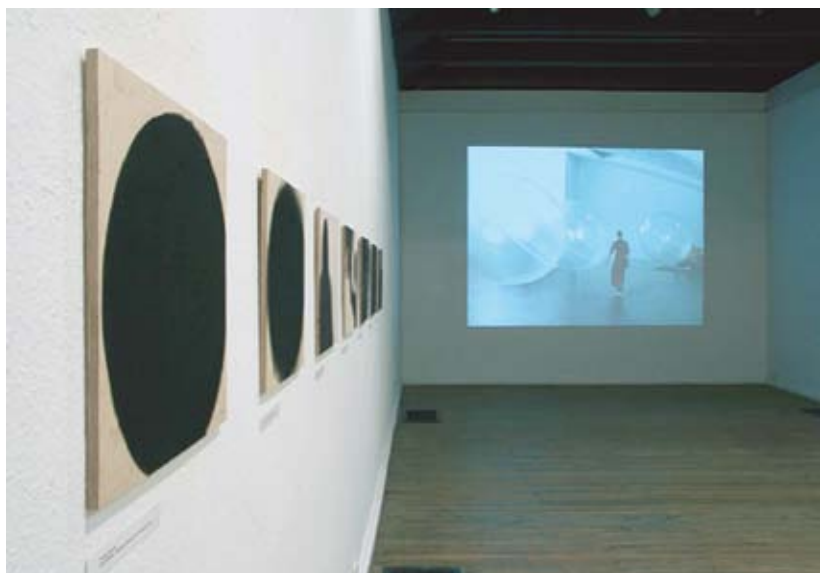
tettek Zygmunt Bauman írásai – hogy ez teljesen normális dolog: egyre jobban érdekelt a környezetem. Ám az igazi fordulópont a LEVEGŐ / AIR című, városok illatát felidéző installáció lett, amelyet 2002-ben a családommal fél évet a párizsi Cite des Arts-ban töltve tudtam létrehozni. Ott, a franciák közt találtam meg az észlelés ábrázolásának azt a sokszínűségét, amiről gyerekkoromban titokban ábrándoztam: az illatok és a képzelet kapcsolatát. Amiről gyerekként nem mertem beszélni, mert rögtön bolondnak hitt volna a környezetem, arról a parfümszakma kiemelkedő mesterével, BERTRAND DUCHAUFOURRAL működőképes kommunikációs rendszert tudtam egy pillanat alatt elindítani.

☛ **Három olyan város – Budapest, Helsinki és Párizs – illatát alakítottátok ki együtt, amelyek nagyon fontosak a számodra, hisz bennük élsz, illetve éltél, s így a létrehozott illatok nyilván személyes tapasztalataid sűrítményei, saját élményeidet idézik fel. Ám azok számára, akik érezni vágyva az illatokat, bebújnak az azokat tartalmazó hatalmas, átlátszó „buborékok”-ba – amellet, hogy az illatok egy része nyilván ugyanahhoz a városhoz kötődő, s így egyfajta kollektív tapasztalattá vált élmény – szintén a saját emlékeik idéződtek fel...**

☛ **Igen, maga a parfümkészítés is – amellet, hogy vizuális alapokra épülő folyamat – tulajdonképpen arra törekszik, mint egy jó vers: a saját, érzéki tapasztalásokon alapuló gondolataid, emlékeid találkoznak valaki más – nyilván teljesen különböző – érzéseivel, emlékeivel. Nálam a kiindulópont Helsinki levegője volt: kezdve 1995 nyarától, ahogy szerelmesen megérkeztem, rögtön a reptérről a szeles, hűvös tengerpartig... ezt az emléket szerettem volna érzékeltetni. Olyan „nyelvet” választottam,**

1 *Ballroom. Kozári Hilda és Esa Vesmanen installációja.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1997. dec. 8 – dec. 21., <http://www.c3.hu/events/97/ballroom/kiall.html>

2 *Kozári Hilda: Illat.* Fészek Galéria, Budapest, 2004. máj. 27 – jún. 20.



KOZÁRI HILDA
Illat, 2004, (részlet
a kiállításról), Fészek
Galéria, Budapest

aminek nincs kulturálisan elfogadott mérték-egysége és szókinca a mindennapokban. Gondoltam, ha összehasonlítom Helsinki „buborék”-ját a képzeletbeli Budapest és Párizs levegőjével, s ez talán közelebb visz mindenkit a köztük lévő különbségek játékos kipróbálásához, átéléséhez. Az installációt magát (*AIR – Urban Olfactory Installation*) először 2003-ban valósítottuk meg a Kiasmában (Kortárs Művészeti Múzeum, Helsinki) a különböző érzékszervek komplex kapcsolatát a képzőművészet legújabb eszközeivel bemutató *Érzékek/Terek* című kiállításon³, amelynek MAARETTA JAUKKURI volt a kurátora. A látogatók itt már az építési folyamatoknak is tanúi lehetnek. Mellettem például Ernesto Neto dolgozott a puha szivacsbarlangjában, akivel közben sokat beszélgettünk az illatok és az irodalom kapcsolatáról. Számára az én Helsinkim illata olyan, mint egy friss vagy inkább nyers mangó, ami – bármilyen meglepő – nem áll távol a koncepciótól. És persze éppen ezért nem árulom el az illatok pontos összetételét: sokkal érdekesebb az az információ, ami Proust-i hirtelenséggel – *Az eltűnt idő nyomában*ból ismert módon – kerül elő az agyunkból.

⊕ *Az illatok komplex rendszere az ezt követő munkáidban is fontos – s hasonlóan az állatvilágban is betöltött funkciókhoz – más jelrendszerrel összekapcsolódva is fontos kommunikációs szerepet töltenek be.*

3 *Senses / Spaces*. Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, 2003. dec. 4 – 2004. jan. 6.

⊗ Nem csak sokat foglalkoztam ezzel a témával, hanem kutattam is a benne rejlő lehetőségeket. Megszállottan olvastam az észleléssel, agykutatással, kognitív pszichológiával, a hormonokkal, génekkel, a szexuális vonzalommal kapcsolatos legújabb kutatási eredményeket, és az érzékelésről szóló újabb filozófiai értekezéseket. A Helsinki egyetem élelmiszerkutatással foglalkozó tanárszéken megkerestem HELY TUORILA professzort is, és időnként beszélgettem vele a szagok-illatok világáról... Mindeközben egyre több új lehetőséget kaptam a képzőművészeti szcénában is, a törekény *LEVEGŐ*-buborékok pedig egy nagyobb finn vándorkiállítással⁴ elindultak az USA-ba. A *LEVEGŐ* egyébként Helsinkiben jó szakmai fogadtatásban részesült, a látogatók pedig – már a megnyitón is – sorban álltak a buborékok előtt. A Kiasmában iskolásoknak is csináltam workshopokat, ám a legmeglepőbb lelkesedést az értelmi fogyatékosoknál váltotta ki. Az iskolás osztályokkal időnként nehéz átkapcsolni az érzékszervek hierarchiájának rendszeréből, viszont az értelmi fogyatékos csoportokkal a foglalkozások elejétől kezdve működött az előítélet mentes, kulturális kényszer nélküli hozzáállás. Néhányuknak a szaglása is koncentráltan működik, ügyesen azonosítanak illatokat érzésekkel, emlékezettel, vizuális élményekkel. Rendkívüli helyzet alakult ki az ilyen speciális csoportokkal, időnként egészen eufórikus hangulat. Boldog voltam, úgy éreztem, hogy sikerült bizonyítanom és a sokévi munkám, tanulmányaim nem voltak hiábavalók.

⊕ *Valóban igen komoly visszajelzés, hogy értelmi fogyatékos fiatalokra ilyen nagy hatással volt a munkád, hiszen ez egy olyan több szintű – nem csak a képművészeti szférában megvalósítható – kommunikációs lehetőségre is rámutat, amit később tudatosan is előlődzétek. Az érzék-graffiti-műveidre gondolok, s arra a helyzetre, hogy a vakok kommunikációs jelrendszerét, a Braille-írást alapul vevő munkáidban workshop formájában együtt is dolgoztál gyengén vagy egyáltalán nem látókkal. Mindez sok szempontból hasonlóan tűnik a művészetterápiás foglalkozásokhoz.*

4 *SAUMA [Design as Cultural Interface]*: a New York-i Finn Kulturális Intézet szervezésében létrejött, a kortárs finn design legújabb szellemű munkáiból, projektjeiből válogató, illetve azokat bemutató utazó-tárlat az Egyesült Államok több nagyvárosát érintő vándorlás után (pl.: Embassy of Finland, Washington D.C., 2005. okt. 7 – nov. 13.; World Financial Center Courtyard Gallery, New York, 2006. jún. 20 – szept. 10.; A + D Museum, Los Angeles, 2007. jún. 30 – aug. 28.) „behajózott” Európába is (Design Museum, Helsinki, 2008. jan. 18 – márc. 2.). A legutolsó állomás: *SAUMA [User Driven Designs]*, Danish Design Center, Koppenhága, 2008. szept. 20 – 2009. jan. 9. (bővebben ld.: www.saumadesign.net.)

KOZÁRI HILDA
AIR / LEVEGŐ installáció, 2003, 3 akril buborék, átmérő 1600 mm,
Helsinki, Budapest és Párizs parfümjei, video-projekció; (Kiasma Kortárs Művészeti Múzeum, Helsinki,
Érzékek / Terek című kiállítás); © fotó: Esa Vesmanen





KOZÁRI HILDA

AIR / LEVEGŐ installáció, 2003, (Kiasma Kortárs Művészeti Múzeum, Helsinki, Érzékek / Terek című kiállítás); Nina Hyvärinen, a Finn Opera tancművésze
© fotó: Esa Vesmanen

Miben látod a különbséget és az azonosságot a saját munkád és az ilyen pedagógiai célzatú foglalkozások között?

✦ A különbség a kiinduló pozíción és a céljaink között van. Bár nem határolódik el egymástól teljesen a két dolog, és van olyan, akinek a workshopom egyben terápiaként is működik, de ezek inkább egyedi esetek. A projektjeimben a hangsúly határozottan a művészeti vonatkozásokon van, amelyeket másokkal együtt szeretek megvalósítani. Izgalmas dolog olyanokkal dolgozni, akik valamiben nagyon különböznek tőlem: úgy is mondhatnám, hogy valamiről többet tudnak, mint én. A vakok például teljesen új perspektívákat tárnak fel az érzékelés komplexitásával kapcsolatban, és nagyon sok ezek közül csak úgy jön elő, ha együtt csinálunk valamit. Ez egy olyan viszony, ahol mindenki ad a másiknak valamit és elégedetten tér haza az együttlét után. Ez az, amit nagyjából előre is lehet tudni, de gyakran megesik, hogy egyszer csak sokkal nagyobb tétje, eredménye lesz mindenkinek: például egy vak gimnazista életében először érzi úgy, hogy nincs kizárva a vizuális kultúra területéről, sőt fontos szereplőjévé válik egy új folyamatnak és ettől önbizalma lesz hétköznapi dolgokban is. Az pedig nagyon egészséges és egyenrangú helyzet, ha egy éles eszű vak lánytól elvárom, hogy ne csak tőlem fogadja el a rugalmasságot, hanem ő is tanulja meg az én korlátaimat. Talán ebben van a legnagyobb eltérés a pedagógus vagy terapeuta szerepétől: én a saját példámon, erősségemen és gyengeségemen keresztül tudok valamit bemutatni, amit aztán szeretnének kipróbálni. A gyengeség fontosságát, „erősségét” egyébként is meghatározó karakternek tartom. Azt mindenki érzi,

ha 100 százalékkal veszel részt valamiben, hiszen az azzal is jár, hogy a saját életed és a munkád is megváltozik tőle. Idősekkel meg eszméletlen jó memória-gyakorlatokat lehet csinálni, de sajnos erre kevés lehetőség van, nekik inkább akvarell-szakkört szerveznek. Volt olyan workshopom, ahol a nyolcvanéves (ünnepi ruhába öltözött!) néni nem akart hazamenni, annyira élvezte a sense-graffitizást a múzeumfalra.

✦ *Hol és hogyan valósultak meg az érzék-graffiti-munkáid, illetve hogyan kapcsolódik össze az a két nagyon különböző forma, a köztéri kommunikáció és nyomhagyás, terület-birtoklás eszközül szolgáló graffitit és a látást a tapintás közvetítésével mintegy helyettesítő Braille-írás, aminek „megfejtése” többnyire bensőséges, magányos folyamat?*

✦ Sokan azt gondolták, hogy az „illatos” munkáimnak maga az illat a lényege. Volt olyan újságíró, aki csodabogárként, „illatművészként” akart meghatározni. Többször hangsúlyoznom kellett már, hogy képzőművészként fordulok más érzékszervekhez. Az érzék-graffitikkal azt szerettem volna bizonyítani, hogy a vizualitás kultúrája nem pusztán az, ami látható. Ezért az érzék-graffitikkhoz kitaláltam egy módszert, amelynek az alapja a Braille-írás, ami nagyon tetszett: gyönyörű, komplex jelrendszer, ami azonban mindig ugyanabban a méretben jelenik meg, ugyanúgy nyomják papírra, hiszen az emberi ujj méretéhez „szabott”. Hogy más dimenzióba kerüljön, kitaláltam egy öntapadós, filckorongos rendszert, ami szabadon falra ragasztható (amúgy bútor-alátétnek használják) és illatosítható. Fontos számomra a szépség, ezért az esztétikai finomságot is szerettem volna a végletekig vinni, s ebben a folyamatban közösséget is találtam a finn formatervezés minimalizmusával, de a legizgalmasabbnak mégsem a vizuális formát, hanem a közös munkát láttam, mégpedig olyanokkal, akik ezt sokkal jobban átérzik. A Vantaa-i Művészeti Múzeum vezető kurátora ANNE KAARNA lehetőséget adott arra, hogy a *Moving in margins* című kiállításra⁵ vak fiatalokkal együtt készítem el két érzék-graffiti installációt. Olyan partnereket vártam, akik szeretnek olvasni, érdekesnek találják az illatokkal való foglalkozást és a képzőművészetet. A felhívásra visszafogott, érzékeny lányok jelentkeztek. Ennek különösen örültem, mert bármennyire érdekesnek és sokszor varázslatosnak találok a városi graffitiket, többségüket az erőszak és a brutális közönségesség jellemzi. Köztereinket sajnos a legkevésbé sem figyelmes, csendes, elmélyülésre hajlamos, olvasni szerető lányok formálják... Ezzel a projekttel, amelyen fél éven át dolgoztunk, lehetőségem volt a kiállításban egy betonfalat, a múzeum közelében pedig egy a gyalogosok szempontjából nagyon forgalmas köztéren, egy összesen tíz méter hosszú, másfél méter átmérőjű betongyűrű felületeit biztosítani TUIKE és RONJA gondolatainak illatra és tapintásra lefordított érzék-graffitijeikkel. Azt álomban sem gondoltam, hogy a környék utcán csavargó gyerekei lelkesen segítségünkre sietnek, és „levédik” a területet, a bevásárlóközpontba naponta lődörgő magányos nyugdíjasok pedig a betoncsövön keresztül sétálva mesélik a gyerekkori nyári emlékeket, amit az illatok előidéztek...

✦ *Milyen szövegeket jelenítettetek meg, mire irányult a kommunikáció?*

✦ A tizenéves vak lányok csak szép gondolatokat akartak üzeni a világnak, ezért aztán én sem erőltettem mást, miután összeismerkedtünk. A képezetükben, emlékeikben megjelenő bizonyos illatokra lefordítható szavakat, fogalmakat „ültettünk át” pl.: gyengédség, zöld, korona. A legdurvább szavak a „sietőség/sebesség”, amit benzinnel kevertünk ki, és az „influenza” voltak, ez utóbbi az eukaliptuszról jutott eszükbe. A taxi szó rózsairallattal jelent meg, ugyanis Ronja, aki gyakran közlekedett taxival, a sofőrt már azonnal felismerte a rózsairallatú wunderbaumról. Sokat beszélgettünk hangokról és fényekről, komplex érzékelési folyamatokról, látásról és vízióról. Hihetetlen sokat nevtünk munka közben, de a tini lányok egyébként is könnyen tudnak kacagni. Mivel én semmit nem értek a „vakvezetéshez”, elég sokat tanultam ezen a területen is: mit illik, mit nem.

✦ *Nagyon bensőséges viszony alakult ki akkor köztetek... Egy hasonló workshop-ot valósítottál meg egy másik alkalommal, a torontói WARC Gallery-ben (Women's*

⁵ A kiállítás angol címe *Moving in Margins* volt, de a finn eredetijének magyar fordítása inkább „Köztes terek”-nek felel meg. *Moving in Margins / Válitilaja*. Vantaa Art Museum, Vantaa, 2006. ápr. 21 – szept. 23.

Art Resource Centre Gallery),⁶ ám az ottani résztvevők – egyetemista lányok – már korántsem ilyen intim közléseket kommunikáltak a közös graffiti-munkán keresztül, hanem politikai tartalmú szövegeket.

⊗ Az érzékeny tinédzser lányok után nagy ugrás volt az egyetemista nők verbális határozottsága. Nagyon érdekelték őket a megvalósítani szánt White Wall-lal kapcsolatos ötleteim, de láttam, hogy nagyon kritikus szemléletű csajokkal kerültem össze. Az egyikük teljesen vak, gender-studies területén tanuló-kutató, éles eszű feminista, a másik pedig egy gyengénlátó, művészeti tanulmányokat folytató érzékeny nő volt. Minden projekt komoly ismerkedési folyamattal kezdődik, ami a kiállítás építéssel párhuzamosan egyre intenzívebbé válik. Ezért például azoknak a beszélgetésnek a menetét, amelyek JOEITA, AMANDA és köztem jöttek létre, ha akarom, akkor se tudtam volna előre megjósolni. A galéria viszont – amelynek egyébként nagyon tetszett a koncepcióm – részletes munkatervet kért tőlem, s legvégül pedig el kellett volna küldenem a dialógusaink forgatókönyvét. Azt hittem, ez vicc. Ha színházat szeretnék csinálni, akkor nem ezzel foglalkoznék: pont az az izgalmas, hogy én sem tudhatom előre, hogyan reagálnak a partnerek, és mit szeretnének „üzeni”, tehát az első a bizalom! Szerencsére sikerült megegyeznünk a WARC galériával, a független kurátor, CZEGLÉDY NINA segítségével. Az alapötletem az volt, hogy a fehér falon fehér filckorongokból Braille-írással szövegek és mindenféle szabadformájú ábrák jelenjenek meg. Az üzeneteket szaglással, tapintással és a Braille-abc használatával lehet „megfejteni”. Joeita és Amanda nagyon sok szöveget, sőt manifesztumokat akartak írni, például elküldeni a fenébe a Gyengénlátók Szövetségének bürokráciáját. A nagymennyiségű szöveg és ábra felrakása fizikailag is komoly teljesítmény volt. S bár az utolsó este kifulladásig dolgoztunk – a galéria asszisztense is velünk maradt és segített –, a munka végén a lányok büszkesége még azt sem engedte meg, hogy késő este taxit rendeljenek számukra. De jobb is volt, hogy közösen botorkáltunk át a városon keresztül villamossal és metróval, mert a végén még egy jót sírtunk is együtt. Torokszorító és ugyanakkor szép történeteket hallottam saját életükről és környezetükről. Meséltek vak lányokról, akik megpróbálják néha fehér, összecusukhatós botjukat elrejteni, vakságukat eltitkolni még barátaik elől is. Mert a feminista eszméken túl, mégiscsak szeret minden nő szépnek látszani. Két fantasztikusan szellemes, okos és bátor nőt ismertem meg, akik kemények és kritikusak, de mégis végte-

lenül érzékenyek. A jó hangulatú megnyitó után pedig arról beszélgettünk, hogy mennyiben tudjuk megváltoztatni, befolyásolni a környezetünket. Engem az ő energiájuk győzött meg róla, hogy van remény. Torontóba visszavárnak, de kíváncsi lennék, mi a helyzet például Budapesten?

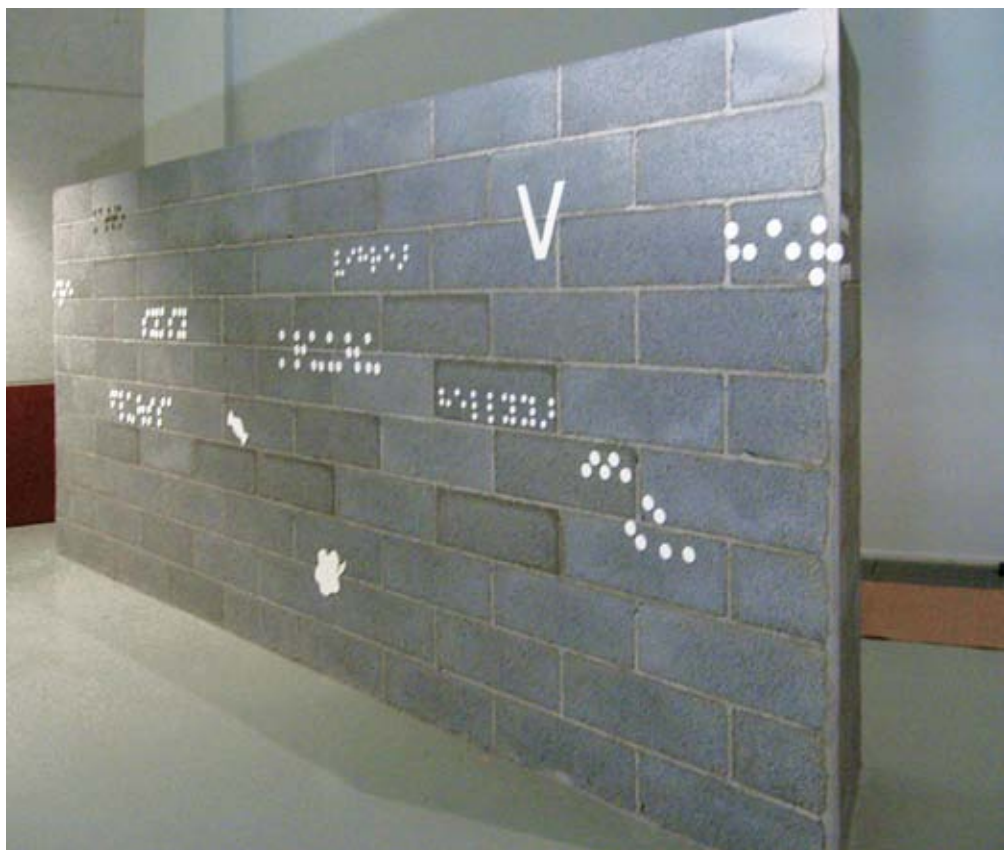
⊗ Egy táncos barátom a budapesti Vakok Intézetében néha olyan workshop-ot tart, amelynek során tapintás segítségével tanítja a mozgást. Ez különleges esemény, ritkán fordul el, hogy különleges helyzetű (hátrányosnak tartott) csoporthoz tartozók és művészek együtt tevékenykedjenek. A környezet megváltoztatásával kapcsolatban pedig elég arra gondolni, hogy a máshol már megszokottá vált public art-projektek sem mindennaposak nálunk. Ennek – többek között – az is lehet az oka, hogy csak az utóbbi időben érdeklődnek jobban a szcéna tagjai egy-egy lokális közösség létmódja iránt, amelyre persze akkor tudnak érzékenyen reagálni, ha közben a saját pozíciójukat is meghatározzák. Ám veled pont ez történt meg a Memoria-utazás – Finn karácsony? című munkád⁷ létrehozása során. A saját, tudatosan vállalt helyzetedből adódóan tűnhettek fel számodra az ottani, nemzeti karakterűnek tartott ünnepi szokások fiktív vonásai is, amelyekben a „helyi” és az „egzotikus” elképzelésének szerepcseréjéből sokszor vágy és valóság összemosódása alakult ki. A Finn Nemzeti Galéria három festménye, s az illatok iránti érdeklődésed volt ennek a munkádnak – és a látogatóknak szánt „belső” utazásnak – a kiindulópontja. Hogyan valósult meg, s milyen elemekből állt ez az installáció?

⊗ Szerencse, hogy eddigre már a LEVEGŐ és az Érzék-Graffiti installációkkal, s a Levegőterápia című kiállításommal⁸ bizonyítottam a létezésem a finn képzőművészeti szcénában, mert a kezdeti identitás-boncolgatásom idején nem biztos, hogy szívesen vállaltam volna a „bevéndorló”, az „idegen” főszerepét, ráadásul éppen a Finn Nemzeti Galériában. A felkérés egyébként egy, a karácsonyi időszakra készítendő installációra szólt. Nyilván azért is gondoltak rám, mert korábban a múzeumpedagógussal, ERICA OTHMANNAL (aki egyébként Helsinki egyik legkitűnőbb orra) kidolgoztunk és vezettünk (emigráns) kisebbségi diákcsoportok számára olyan foglalkozásokat, ahol a gyerekek különböző érzékszervek aktivizá-

7 *Memotrip – Finnish Christmas?* Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum, Helsinki, Helsinki, 2006. november 22 – 2007. január 7. (www.fng.fi; <http://www.ateneum.fi/default.asp?docid=15197>)

8 *Hilda Kozári: Air-therapy.* Gallery Leena Kuumola, Helsinki, 2005. február 4–20.

KOZÁRI HILDA
Érzéki-graffiti installáció, 2006, 7 x 2 m-es betonfal, filckorongok
(Moving in Margins / Välitiloja. Vantaa Art Museum, Vantaa)



6 *White Wall.* Hilda Kozári in collaboration with Joeita Gupta and Amanda Wong. WARC Gallery, Toronto, 2008. jan. 12 - febr. 16. (<http://warc.net/v3/exhibition%20archives/white%20wall/Hkozari.html>)

módon is érzékelhetők. Természetesen a Japán Kávéház történetét is elmagyaráztam a munka keretei között. Ezt a témát egyébként a nagymamám emlékére dolgoztam fel, aki sokszor eszembe jut, amikor főzök...

☘ *Az utóbbi években tehát a munkáidban – ahogy ez az Érzék-graffiti-k, s a Finn karácsony és a Közös asztal alapján is látszik – az illatok kiváltotta emlékezés, s más, összetett kulturális jelrendszerek és kommunikációs formák összekapcsolódása és együttes működése foglalkoztat. Hasonló témák érdekelnek továbbra is, s vannak épp megvalósuló terveid?*

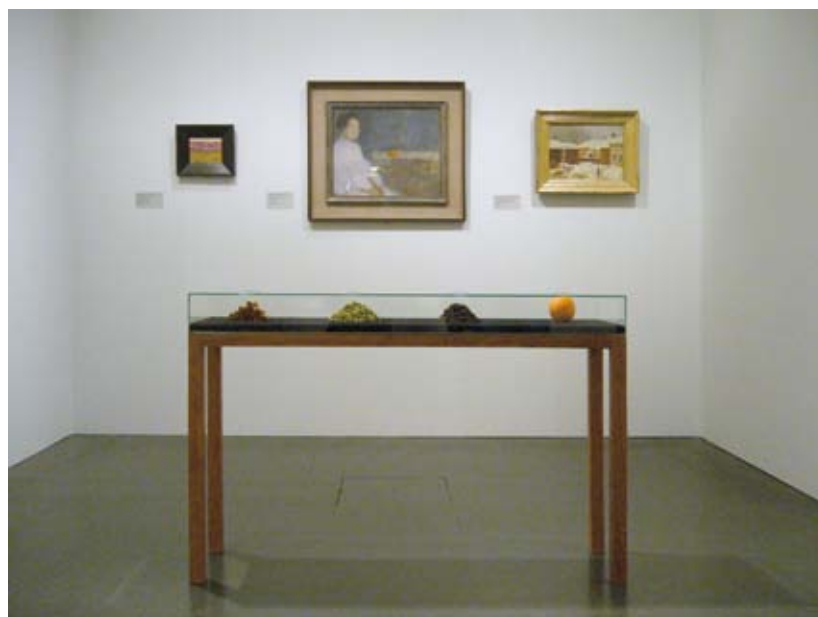
☘ Igen, továbbra is folytatom ezt a munkát, az érzékszervek, észlelés, emlékképek és identitás kapcsolatának kutatását. Újabb munkáimban a látás képességének határait kutatom a fehérség meditativ mélységén keresztül, s ezzel a nagy installációk és közösségi munkák mellett fontossá vált számomra, hogy kisebb méretű, kézben fogható, személyesebb dimenziójú műveken dolgozzam. Van egy másik fontos irány is: néhány kollégámmal egy új városrész építési folyamatában veszünk részt, ami azért különösen érdekes, mert nem feltétlenül előre meghatározott pontokra várnak tőlünk köztéri műveket. Első lépésként tanulmányozzuk a városrész építési terveit: magunk is aktívan keressük, s a hivatalokkal egyeztetjük a koncepcióhoz illeszkedő helyeket. Égből pottyant, öncélú monumentális szobrok helyett a lakókkal és a környezettel hosszútávon kölcsönhatásban élő, fragmentális alkotásokat szeretnénk beilleszteni a városrész hétköznapijaiba....

☘ *Tehát két teljesen eltérő irányba kezdte el gondolkodni: egyrészt a bensőséges, személyesnek is tekinthető dolgok érdekelnek, másrészt erőteljesen nyílt a nyilvános tér, s az azt használó közösség felé, miközben ez utóbbi irányban ismét meghatározó szerepet játszik a személyes lét. Van esetleg olyan pont ebben a folyamatban, amely már valami konkrét dolog felé orientál?*

☘ A bensőségeshez kapcsolódó műveknél a Braille-írás esztétikáját és tapintás-érzékenységét használom: minimalista illatanyaggal, de nem kifejezetten vakok számára készülnek, hanem bárkinek, akit foglalkoztat az érzékelés folyamata. A köztéri munkákban – éppúgy, mint a korábbi installációkban, a multiszenzorális lehetőségeket keresem, de itt komoly technikai és felhasználói feladatokat is meg kell oldanom. Szeretnék olyan műveket készíteni, amelyek mindennapi használatra is szolgálnak és nem határolódnak el a design és építészet lehetőségeitől. Ötleteim vannak, de még sok szűrőn, próbán kell keresztül vinnem a terveimet.



KOZÁRI HILDA
Japan Café / Japanilainen kahvila, 2006 (Hungarian Cultural and Scientific Centre Helsinki / Magyar Kulturális és Tudományos Központ, Helsinki)



KOZÁRI HILDA
Memotrip – Finnish Christmas?
2006 (Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum, Helsinki)

Geometrián innen és túl

Barabás Lajossal a kortárs műgyűjteménye kiállításáról beszélget Ébli Gábor

Egy kortárs magángyűjteményeket bemutató fővárosi sorozat tizenharmadik állomásaként BARABÁS LAJOS kollekcója került sorra 2008 őszén.¹ A kiállítás négy „határátlépés” köré szerveződött. Először is, a *Geometrián innen és túl* cím jegyében, a gyűjtemény konstruktív fókusza (Fajó Jánostól Haász Istvánig) mellett gyökeresen más alkotói felfogásokat is központba helyezett, Nagy Krisztától Milorad Krstićig. Másrészt igyekszik megtörni a táblakép, a festészet uralmát, és a fotótól a kortárs üvegszobrászatig számos egyéb műfajt integrál. Harmadrészt kilép az idehaza túl zártan értelmezett magyar művészeti közegből, nemzetközi alkotásokat is bevonva. Végül, neves mesterek alkotásai mellé bátran odahelyez kevésbé ismert, fiatal, nemrég végzett művészek munkái közül is. E négy szempont alapján beszélgettünk a közzgazdász végzettségű gyűjtővel.²

✚ **Ébli Gábor:** *Mennyire releváns ma, a huszadik század elejei „alapítók” utáni sokadik generációban, a geometrikus absztrakció?*

✚ **Barabás Lajos:** Ugyanazokat a klasszikus műveket megalkotni érdektelen volna, de talán ez a kiállítás is megmutatja, lehet ma is hitelesen geometrikus absztrakt műveket létrehozni. A geometria néha csak eszköz, forma, az „igazság odaát van”. Általánosan kérdezve: mióta festenek már arcképeket; releváns akkor ma még arcképeket festeni? Releváns ma még egyáltalán festeni?

✚ *Te milyen hatások nyomán szeretted meg a konstruktív művészetet?*

✚ Vonzott az egyszerűsége, tisztasága, rendezettsége. Az, hogy alapesetben a kép, a szobor az, ami. A politikában viszont az absztrakt művészetet legfeljebb a túrt kategóriába sorolták be, mert nem tudták elhinni, amit láttak. Jellemző, hogy Kassák irodalmi munkásságát elfogadták, de a képzőművészetét nem. Az orosz avantgárd meglehetősen baloldali irányzat volt, mégis elsöpörte a valóságábrázolás egyik formája, a szocialista realizmus. Hozzám viszont az avantgárd állt közel és szerettem a korai orosz filmeket, Eisenstein, Dziga Vertov filmjeit. Az orosz avantgárd kiemelkedő területe volt a geometrikus festészet és szobrászat: a műveket könyvekből, kiállításokról ismertem és szerettem meg. Rajtuk kívül az op-art művészet rémlik, mint fiatalkorom meghatározó hatása, különösen Victor Vasarely, aki az előbb említettektől eltérően nálunk is bizonyos mértékig elismert művész lett.

✚ *A fiatalkori élményekből mikor váltál műtárgyvásárlóvá, majd tudatosabb gyűjtővé?*

1 *Geometrián innen és túl. Válogatás Barabás Lajos gyűjteményéből, Kortárs magángyűjtemények XIII.*, Budapest, Godot Galéria, 2008. október 8 – november 1. A sorozatban eddig a következő kollekciónk szerepeltek: Somló Zoltán – Spengler Katalin (2001), Ledényi Attila (2002), Antal Péter (2003), Feuer András (2004), Balázs Csaba (2004), Zrubka Pál (2005), Kozák Gábor (2005), Szép Péter (2006), Tóth M. Krisztina és Völgyi Miklós (2006), Bélei György (2007), Nagy Miklós (2007), PIVA Gyűjtemény (2008); katalógus csak Szép Péter gyűjteményének kiállításához jelent meg.

2 Eddigi publikációk a gyűjteményről: ÉBLI GÁBOR: *Geometria, mozgás és tárgyszerűség. Barabás Lajos műgyűjteménye*, in Spengler Katalin (ed.), MEO Art Fair katalógus 2003 (II. évf.), 9-10.; RÁCZ JOHANNA: *Műgyűjtés mindenkinek: Barabás Lajos*, Manager Magazin 4, 2006, 80-82.; OLTAI KATA: *Összhangban a gondolattal: Barabás Lajos*, in Ledényi Attila (ed.), *Kortárs magángyűjtők*, Budapest, PxB Kiadó, 2007, 20-21.

✚ Ha a Helikon kiadások, művészi könyvek az illusztráció, kötés, tipográfia révén műtárgynak számítanak, akkor középiskolás koromtól. Ezt követték a plakátok, majd a szitanyomatok, grafikák, a különböző tárgyak. A mai értelemben vett gyűjteményemet több mint húsz éve építem. A gyűjtéshez kell egy kevés tudatosság és egy nagy adag szerencse. Nekem szerencsém volt, jó művészekkel, galériásokkal, gyűjtőkkel találkoztam, akik jó művekhez segítettek. Van olyan mű, amire tíz évig vártam és van, ami tíz perc ismerkedés után lett az enyém.

✚ *Geometrikus anyagod Kassák Lajos, Korniss Dezső kisebb kompozícióitól az Ipartervesen át a mai fiatalokig nyúlik. Milyennek látod a művészgenerációk kapcsolódását?*

✚ Gyűjteményem egyik alapvető szerveződési elve az elődök és utódok bemutatása. Helyenként vannak konkrét művekben is megjelenő kapcsolódási pontok. Mester és tanítvány viszonyában, ha a tanítvány műve hasonlít a mesterére, az ilyen műveket inkább utánérzésnek minősítik. De mi van, ha a kapcsolódás nem ennyire direkt, vagy ha a mester vesz át dolgokat a tanítványoktól? Fajó korán elszakadt Kassáktól és nála ortodoxabb műveket alkotott, a Kassák által hirdetett, de nem gyakorolt „egy mű, egy motívum” jegyében. Így vágott szét például három részre egy szobrot, amelyben szerinte három motívum volt. Tanítványaival már összetettebb a viszonya, meg tud újulni a tanításban, de erős egyéniségétől néhányan nehezen tudnak szabadulni. Korniss Dezső és Nádler István, Hencze Tamás vagy Keserű Ilona esetében erős kölcsönhatásokat figyelhetünk meg. Kornissra élete végén erősen hatottak a környezetében alkotó fiatalok és ő is át tudta adni, saját műveivel hitelesítve a negyvenes-ötvenes évekbeli nemzetközi művészeti gondolatokat. A hatások néhány évtized múltán is jelentkezhetnek, ilyennek tűnik Korniss műveinek és Nádler munkásságának kapcsolata.

✚ *Legfontosabb művészted Fajó János. Miben látod a jelentőségét?*

✚ Valóban, számomra a barátsága, támogatása meghatározó. Amit könyvekben, kiállításokon láttam, az ő segítségével került először megfogható, a szitanyomatok révén megvásárolható közelségbe. Nála találkoztam először design műtárgyakkal napi használatban. Sokat beszélgettünk művészetéről, konkrét művekről, az életéről, kapcsolatáról Kassák Lajossal, Hincz Gyulával. Ha vele beszél az ember, egyből nemzetközi viszonyok közé kerül, mert kapcsolata Kassákkal már a hatvanas évektől kinyitotta számára a világot és később személyes ismertségbe került olyan nemzetközileg kiemelkedő művészekkel, mint például Nicholas Schöffner, vagy Max Bill. Kiadott szita mappát német, finn művészekről, kiállított a Józsefvárosi Galériában számtalan művésztől, a festészetől és szobrá-



FAJÓ JÁNOS
Körmetszés, 1976, festmény; tempera, papír, 26 × 18 cm

szattól a szélig, a műanyagból készült művekig, vagy a Rubik-kockáig. Számára a művészet az élet egészére kiterjed. Tőle tanultam, hogy mindenhol és mindenkor hitelesnek kell lenni. Számomra a festészeténél talán fontosabb a szobrászati tevékenysége, művészettörténeti szempontból pedig ő „őrzi a lángot”, személyesen adta és adja át tanítványainak a Kassák által meghatározott, a nemzetközi művészet részeként kialakult magyar geometrikus avantgárd szellemiségét. Ezt a tevékenységét, a művészetszervezést, a tanítást, a tanítványokat, a megjelent könyveket tartom a legfontosabbnak az életművében. Ezek alapja az egyenrangú és kölcsönös nemzetköziség, a művekben megjelenő következetesség, gazdagság.

☛ *A geometrikus irányzat számos alkotójától birtokolsz korai, különleges műveket.*

☛ Töreksem arra, hogy egy-egy életműből legyen több műtárgyam is, ideértve korai vagy atipikus műveket. Izgat a művész útkeresése, a változás megmutatkozása. Fontosnak tartom ezeket az adott életműbe nehezen besorolható alkotásokat.

☛ *Milyen külföldi művészek képviselik a gyűjteményben ezt az újkonstruktív felfogást?*

☛ Dárdai Zsuzsa és Saxon-Szász János ismertették meg a MADI mozgalommal (Mozgás – Absztrakció – Dimenzió – Invenció), amit dél-amerikai művészek alapítottak a II. világháború után és napjainkban az egyik legaktívabb geometrikus absztrakt irányzat. Dárdaiék hozták el a mozgalmat Közép-Kelet Európába. Felkutatják a stílushoz tartozó művészeket, kiállításokat, előadássorozatokat, akciókat szerveznek. Segítségükkel került a gyűjteménybe több MADI mű, képek és szobrok. Ilyen például

Stefan Belohradsky szobra, Bolivar, Radke, Carmelo Arden Quin képe. Nem tartoznak ugyan a MADI-hoz, de a számomra fontos szobrászattól a geometrikus nemzetköziséget Max Bill egy kisplasztikája mellett Josef Linschinger, Ben Muthofer, Victor Vasarely alkotásai képviselik. Ezek a munkák összhangban vannak a többi geometrikus szoborral, Fajó János, Kecskeméti Sándor, Hetey Katalin plasztikáival.

☛ *Ha anyagi lehetőségeid engednék, milyen további külföldi művészeketől vásárolnál?*

☛ Josef Albers, Mark Rothko, Frank Stella: az első pillanatban ők jutnak az eszembe, de Georgia O'Keefe is jöhetne. A nagy álmokat félretéve, szeretnék elmenni Lengyelországba és végiglátogatni galériákat, műtermeket. Régóta vonz a szlovákiai Bartusz György művészete, távolról már több művét kiválasztottam. Voltak és vannak jó horvát, szerb, orosz művészek is. Úgy érzem, magyarként, számomra néhány meghatározó nyugati művész művének megszerzése mellett sokkal fontosabb lehet a környező országok geometrikus művészetének gyűjtése, mert ezek az összefüggések hiányoznak az általam ismert külföldi anyagokból.

☛ *Hogyan lehetne előmozdítani az egyetemes kortárs művészet magyarországi gyűjtését?*

☛ Azzal, ha elérhető, napi közelségbe kerül a kereskedelmi galériákban. Ez régen néha így volt, Budapesten 1913-ban lehetett volna vásárolni Kandinszkijt, Javlenszkijt olyan áron, mint egy akkor divatos, államilag elismert magyar művészt, aki azóta elfelejtődött. A közelmúltban példaértékű volt az Üvegpiramis Galéria sajnos immár befejeződött története. Szurek Ágnes a magyarok mellett japán, ausztrál, cseh, szlovák, holland művészeket is kiállított. Lehetett vásárolni az üvegművészet nemzetközileg jegyzett mestereitől. Drágábban, mint egy magyar művésztől, de amikor valaki ár-érték arányt vizsgált, nagyon sokszor nem a magyar tárgyra voksolt. Külföldről is jöttek gyűjtők a kiállításokért, a vásárlásért. A napi megmérettetés, a verseny nem hagyta ellustulni a magyarokat, elősegítette fejlődésüket és érezhető színvonal-emelkedést hozott. Kérdéssel, a „gyűjtés elősegítésével” egyébként bajom van. Meggyőződésem szerint nem a gyűjtést kellene segíteni, hanem azt kellene elérni, hogy a lehető legtöbb emberben támadjon fel elemi igényként a környezetének berendezése a lehető legjobb tárgyakkal. Ebbe tartozik a kép és a szobor is. Egy magára adó ember ne mondhasza azt, hogy majd akkor vesz képet, ha lesz pénze, amikor egy négyzetméter lakás ára lényegesen magasabb egy átlagos kortárs kép áránál, vagyis rengeteg honfitársunk költ ingatlanra nagyságrendekkel többet, mint amibe kvalitatív tárgyak megszerzése kerülne. Bántó igénytelenségről, műtárgyak és design tárgyak hiányáról tanúskodik a magyar lakberendezési magazinokban bemutatott lakások jelentős része, miközben milliós divat-kiegészítők mutatják a „pénztelenséget”.

☛ *Részt veszel a Ludwig Múzeum Baráti Körének tevékenységében. Mit tehetnének a hazai múzeumok a magyar és a külföldi kortárs művészet szorosabb integrációjáért?*

SAXON SZÁSZ JÁNOS
NYAMI-NYAMI, 2000–2004, festmény; olaj, fa, 19,7 × 28,2 × 1,2 cm





CSIKY TIBOR
Struktúra, az 1964/15 relief alapján, fotó, papír, 26,5 x 22 cm

✦ A kortárs művészet Magyarországon jelenleg nem vonz százezres tömegeket. A múzeumok kortárs kiállításai – tisztelet a kivételnek – zárványként jelennek meg. Ez részben a régebben preferált szocialista realista, majd realista művészettel és a konzervatív, nem értékhanem ábrázolásközpontú művészetszemlélettel, részben a képzőművészeti képzés, a rajztanítás problémáival magyarázható. Fajó János *Síkfestészet* című könyve egyetemi jegyzetként jelent meg, miközben kötelező alapeleme lehetne az óvodai és az általános iskolai oktatásnak. Saxon Szász János tanított általános iskolásokat Franciaországban. Mutatott nekem egy ottani tanári oktatási segédletet. Kíváncsi lennék ennek az itthoni megfelelőjére! Ha a fiam és a lányom rajzoktatásából indulok ki, akkor nincs változás az én tanulmányaimhoz képest. Nekem az volt a szerencsém, hogy hetedik koromban akadt egy festőművész tanárom, Dombay Győző. Addig meglehetősen utáltam a rajzórát a „természet utáni” festéssel. Ő megismertetett minket a vonal, a szín, a tömeg, a szerkezet jelentőségével. Elfogadta a firkálmányainkat és segített minket. Az emberek többségének lenne mit bepótolni, mert a kortárs művészet megismeréséhez, megértéséhez hiányzik az előzmények, a folyamat ismerete. Így nehéz jó és látogatott kiállításokat csinálni. Fontos ezért a szellemi hiányok betöltése összefoglaló kiállításokkal; és kiemelt szerepe lehet a múzeumpedagógiának is. A gyerekeket kell minél nagyobb számban behozni a kiállítótermekbe! A LuMú évek óta törekszik látogatóbarát megoldásokra; a baráti kör támogatja iskolai osztályok és a többi látogató részére programok, tárlatvezetések szervezését. A nemzet-

közi integrációt még a koncepciózus gyűjtés, tematikus kiállítások, következetes, és a széleskörű kapcsolatépítés segítheti elő. Követendő példa Vass László veszprémi egyetemes gyűjteménye, amelynek nemzetközi hatása sem lebecsülendő. Ha egy külföldi kurátor azt látja, hogy a nemzetközi sztár képe melletti magyar kép „nem esik le a falról”, hanem annak egyenrangú társa, önálló értékkel bír, akkor legközelebb esetleg beválogatja az általa rendezendő kiállításra is a kis keletit. Nemzetközi művek hazai gyűjtésével segíthetjük elő a kortárs magyar művészet külföldi elfogadását is! A múzeumok a következetes, jó, tematikus kiállításokkal, a nemzetközi és a magyar művek egymás melletti, kapcsolódó bemutatásával, és annak publikációjával tehetnének a legtöbbet.

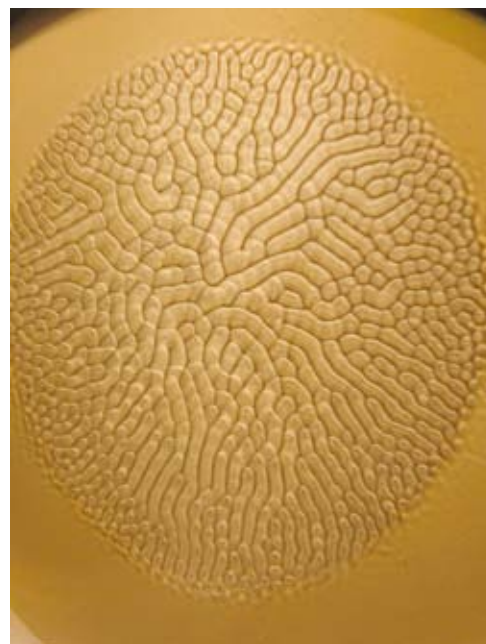
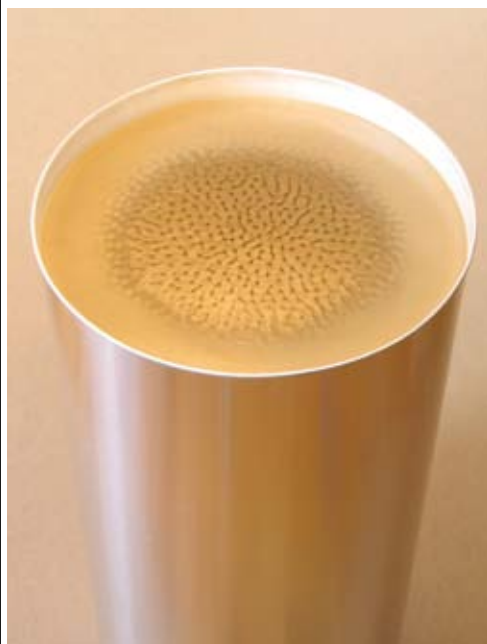
✦ *Kezdetől fogva követsz nem-geometrikus irányzatokat. Hogyan hozod ezeket egy fedél alá?*

✦ A lakáson belül, a túlzott keveredést elkerülendő, tematikus egységek vannak. A dolgozószobámba igyekeztem olyan nem geometrikus műveket tenni, amelyek kapcsolódnak az élet, a halál, a szerelem gondolatköréhez. A nappali étkezőrészén tájképek vannak, a többi kép geometrikus. A tárgyak közelsége, távolsága, színe, nagysága és még sok egyéb tényező hatásra alakul ki a harmóniaérzetünk. Az először hozzánk látogató esetleg fel sem figyel az egyes tárgyakra, csak az összbnyomást rögzíti, ami reményeim szerint összhangot tükröz. Ez családi kompromisszum eredménye, nagyobb változtatásokat nem csinálhatok egyedül; és vannak tiltott tárgyak, amelyek lakáson belül sem mozgathatóak.

✦ *Műfajlag is sokfelé vagy nyitott. Mire szakosodsz például a fotón belül?*

✦ Mint minden műfaj kezdetekor, a fotónál is a habzsolás állapotában vagyok. Régóta nézem, figyelem a művészfotókat, de nem éltem velük együtt. Az együttélés határozza majd meg az irányt, meg a szerencse. Az biztos, hogy a fotóknál az eddigi gyűjteményi aránynál több lesz a figurális ábrázolás. A Godot kiállításra a kisterembe került két fotó Csiky Tiboré és Czigány Ákosé. Más terveztem, azonban végül ki tudtam állítani Baditz Gyula *Az elágazó ősvények kertje* című szobrát és ez teljesen új kapcsolódási pontokat jelentett. Baditz szobrának méhviassza a hevítés hatására megolvad, sejtszerkezetbe rendeződik, folyamatosan változik, saját életciklusa van. A két fotó is egy-egy adott „sejtstruktúrát” „ábrázol”, más-más módon. Mindegyik művet az élet elemi formáit megmutató, organikus absztrakt alkotásnak tekintem. Herendi Péter képe a geometrikus, koncepcionális művekhez kapcsolódik, a *Négy a negyediken* sorozat része. Négy kép pozitív vagy negatív síkfilmjeit helyezte szisztematikusan egymásra és alkotott képsorozatot. Milorad Krstić fotója a Normafánál készült tájkép; sokaknak Caspar David Friedrich képeit juttatja eszébe.

BADITZ GYULA
Az elágazó ősvények kertje, 2008, szobor; kőracél,
méhviassz, elektromos berendezés, 100 x 50 x 50 cm





MILORAD KRSTIĆ
PORODICNO PLANIRANJE LETNJE GONISJEG ODMORA, 1990, festmény; vegyes technika, fa, 44,3 × 47 cm



BADA DADA TIBOR
Kék madár, 2002, festmény; olaj, farost, 100 × 100 cm

☛ Otthonodban számtalan „cserép” sorakozik a szekrények tetején: kerámiával, üveggel is foglalkozol. Itt is figyelsz a nemzetközi művekre: cseh vagy éppen japán tárgy egyaránt látható itt. Kiállításokat is megnyitsz, nemrég például Botos Péter üvegművészt. Hogyan tájékozódsz a kortárs tárgykultúrában?

☛ Sokat járok kiállításokra, nézem a könyveket, folyóiratokat; ha tehetem, a boltokban megfogom a tárgyakat, ismerkedem velük. Botos Péterrel is egy kiállításon ismerkedtem meg, megtetszettek a művei, aztán egyre többet beszélgetünk, csiszolgattuk egymás ismereteit. Általa ismertem meg igazán az üvegművészetet. Örülök, hogy két kiállítást is megnyithattam. Visszatérve a tárgyakhoz, amikor vásárolok, akkor már ismerőssel találkozom, így nehezebben követelek el hibát. Nem szeretek kidobni, eladni dolgokat, az első lakásunk tárgyainak, illetve még a régi dolgaim jelentős része is velünk van. A divat változása miatt az átlagember szemében rendre a tíz-húszéves tárgyak számítanak a legrégebbinek, legelavultabbnak. Én ezzel szemben, az időtávtól függetlenül hiszek a szellemi értékekben, legyen az parasztszék vagy design fotel, új vagy régi tárgy. A régi vagy nem is túl régi tárgyaink a múltunkat is jelentik. Akinek nincsenek ilyen tárgyai, az is vállalja a saját múltját?

☛ A mostani kiállításod bizonyos értelemben hely-specifikus: néhány kompozíció elhelyezése a Godot Galéria két kijelölt termében nem véletlen.

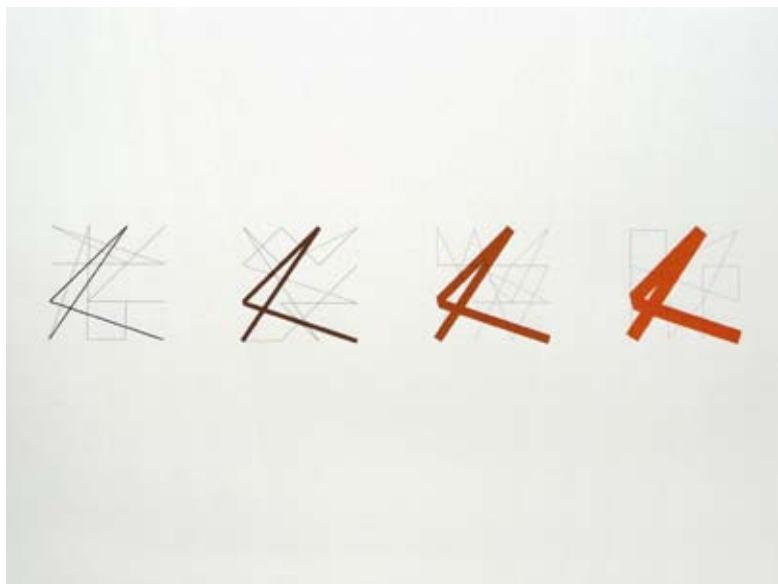
☛ A kiállított anyag összeállításánál figyelembe vettük a galéria tevékenységét, de alapvetően a geometria sokszínűségét akartuk megmutatni. A földszinten a fotó alapú művek, a lépcsőnél és a nagyteremben a MADI, a konkrét, a minimál és a koncept jellegű művek vannak. Balról jobbra haladva „szelődül” a geometria, illetve más gondolatok is fontossá válnak. Bak Imre hard edge képének címe *Dombok*, Hetey Katalin szobra a *Rész és egész* sorozat része, Menasági Péter szobra *Omphalos*. Haász István kis pasztellképe Rómában készült és az etruszk sírkamrákat idézi, Maurer Dóra 49 kis hidegtű nyomatának címe *Kifulladásig*, mellette Néma Júlia geometrikus *Keresztút* porcelán relief sorozatának két darabja. A kisterembe kerültek a nem geometrikus absztraktok és négy olyan figurális művész, akiket jól ismerhet a közönség: Bada Dada Tibor, Baksai József, Milorad Krstić és Nagy Kriszta. Nagy Kriszta ikonja kétszeresen is meghatározott: a művész 2006. évi Godot Galéria-beli kiállításán ugyanott lógott, a fal túloldalán pedig ott a már említett „Keresztút”. Céлом szerint a változatosság anyagokban és méretekben is megjelenik. Van nyomat, pasztell, ceruza, akril, kerámia, üveg, acél és olaj-vászon, a 20×20 centitől az 1 méter 20 centiig. A mű mérete és anyaga legfeljebb a mű galériabeli árát határozza meg, nem a minőségét. Egy kicsit „hittérítő jelleggel” ezt szerettem volna megmutatni. Nem az olajtól és a vászontól lesz jó a mű, hanem a gondolattól és a kivitelezéstől!

☛ *Lazán kötődsz a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesülethez; kiállításaira kölcsönöztél műveket.*

☛ Fontosnak érzem az egyesület kiállításait, melyek csak részben kötődnek a tagokhoz, döntően tematikusak és katalógussal dokumentáltak. A kiállításokon egyszerre jelennek meg magyar és külföldi művészek, magán és állami gyűjteményekből. Sajnos eddig nem kaptak kellő publicitást. Jelenleg Maurer Dóra a meghatározó a kiállítások és a katalógusok megszervezésében. Nélküle talán nem láttunk volna semmit az egyesületből.

☛ Gyakran együtt dolgozol művészekkel bizonyos munkák kivitelezésén.

☛ Szerencsének és nagy megtiszteltetésnek tekintem, hogy részese lehettem néhány műtárgy megvalósításának. Fajó János esetében a kiválasztott szobrok megvalósítását döntően csak finanszíroztam, bár volt, hogy a szoborhoz szükséges alpakát kanalként szedtem össze. Konok Tamás és Nádler István esetében részese voltam a grafikai művek megvalósításának. Javaslatomra a Ludwig Múzeum Baráti Köre kis példányszámú grafikai albumot jelentetett meg a két művésztől, amit a Baráti Kör részéről én gondoztam. Ennél is jelentősebb, sokrétű együttműködést jelentett Hetey Katalin néhány szobrának megvalósítása. A kiválasztott vázlat alapján megcsináltam a tervrajzot, de nem volt olyan ember, aki hajlandó lett volna elvállalni az összetett, nagy pontosságot és figyelmet igénylő kivitelezést. Végül egy barátom segítségével találtuk meg a szerszámkészítő mestert, Horváth Lászlót. Óráig beszélgettem Heteyvel a szobrokról, majd mentem a műhelybe egyeztetni, utána vissza. A kivitelezésben is részt vettem, az egyik szobrot magam pácoltam feketére.



MOLNÁR VERA
Születtem 1924-ben, 2008, grafika; zsiliké nyomtat, papír,
50 x 70 cm



MAREK RADKE
140/05, 2005, festmény; olaj, fa, 29,5 x 51,5 x 2,5 cm



KLUDOVÁČZ ANDRÁS
Áthatás II., 2006, festmény; olaj, fa, 59,5 x 55,5 x 2 cm

Eltelt néhány hónap, míg a végére jutottunk, de megérte. A szobrok azóta kiállításról kiállításra járnak, egyikük a Mobil MADI Múzeumba, egy másik a Ludwig Múzeumba került. Hetey elképzelései alapján Szerencsés Gábor lefényképezte a szobrokat és a fotókat a művésszel szoborportrékká, grafikai lapokká formáltuk. Ezekből is látható most a kiállításon.

☘ *Több pénzintézetnél dolgoztál már, sikerült-e a kollégáidat „megfertőzni” a kortárs művészet iránti lelkesedéssel?*

☘ Néhány ember talán másképpen néz a képekre, szobrokra, de nagy sikerről sajnos nem számolhatok be.

☘ *A gyűjteménnyel együtt éltek a családi házokban. Hogyan viszonyul a család a gyűjtéshez mint szenvedélyhez?*

☘ Egy új tárgy behozatala könnyen válthat ki vitát, alapvetően azért, mert már tele vagyunk. Legtöbbször az a javaslat: ha hozok, akkor vigyek is! A gyerekeim szobája az ő fennhatóságuk alá tartozik, én legfeljebb bemegetek. Művészeti érdeklődésük különböző, a fiam a geometrikus absztrakt dolgokat szereti, a lányom sokkal inkább a tájképeket és mindketten gazdagítják az enteriőrjüket az aktuális posztterekkel.

☘ *Milyen a kapcsolatod más hazai gyűjtőkhöz? Létezik itthon egy gyűjtői szcéna, vagy egymás mellett párhuzamosan aktív műtárgyvásárlókról van inkább szó?*

☘ Gyűjteményem arculatára az általam személyesen nem ismert Patkó Imre volt a legnagyobb hatással; örülök, hogy rendelkezem a hagyatékból néhány olyan művel, mint Nicholas Schöffner Bartók-kollázs, vagy Etienne Hajdú relief-nyomatai. Példaértékű számomra a nyitottsága a nemzetközi kortárs művészet és a törzsi művészet irányába. Ismerek néhány gyűjtőt, számon tartjuk egymás érdeklődési körét, gyűjteményét. Esetenként cserére is sor kerül. A gyűjtemények hitelesítik vagy cáfolják a gyűjtői véleményeket a művészek és művek megítélésében. Örülök, ha felhívhatom valamire a gyűjtőtárs figyelmét és örülök, ha én kapok információt. Más gyűjteményének megismerése erősíti a sajátom megítélését. Az elmúlt néhány évben már szabadabb a gyűjtői légkör, több kiadvány jelent meg gyűjteményekről. Egyre több gyűjtő vállalja a nyilvánosságot, mutatja be gyűjteményét. Kitűnhet végre, a gyűjtés nem úri huncutság!

☘ *Milyennek ítéled meg a magángyűjtők és a közgyűjtemények, művészettörténészek viszonyát?*

☘ Azt érzem, mindenki keresi a helyét. Nincs kikristályosodott állapot. Alapvető vitákat nem folytattunk még le a közgyűjtemények, magángyűjtők megváltozott helyéről, szerepéről. A gyűjtő számára már az is előrelépés, hogy nem üldözik, de azért emberszámba még nem mindig veszik.

Ligetfalvi Gergely

A kinetikus művészettől a csapdaképig

Daniel Spoerri művészetéről

DANIEL SPOERRI a *tableau-piège* (csapdakép) műfajának „fel- vagy megtalálással” lett világhírű a hatvanas évek elején. Nincsen olyan, az 1945 utáni nyugati képzőművészetet feldolgozó kézikönyv, amelyben ne szerepelne *csapdakép*: piszkos edények, üres üvegek, hamutartó és cigarettacsikkek asztalra, székre vagy másfajta alátételre rögzítve, jellemzően étkezés utáni maradványegyüttese, mely köznap, vízszintes helyzetéből függőlegesbe fordítva, képként lóg a falon. Hogy Spoerri neve mennyire összefonódott a *tableau piége*-zsel, jól mutatja a következő történet. Mikor a művész 1964-ben egy New York-i partyn bemutatkozott a jelenlévőknek, a társaság egyik tagja ránézett, a kezében lévő sörösüveget a talpával a falnak fordította, s így kérdezte: „*This Spoerri?*”¹

Jóval kevésbé ismert viszont a *csapdakép* 1960-as születéséhez vezető, meglepő módon a kinetikus művészet (és a geometrikus konstruktivizmus) irányából elinduló folyamat. Pedig ennek ismerete tenné lehetővé a „*képet létrehozó nézőnek*” (Duchamp), hogy ne csak a ready made gesztusát továbbvivő, dadaista utóízű provokátornak tekintse Spoerri-t – akinek első *tableau piége*-ivel való találkozása így emlékszik vissza az ötvenes-hatvanas évek Párizsának egyik vezető műkritikusa, Alain Jouffroy: „*Rögtön megéreztem, hogy nagyon erős viszony fűzi az archeológiához és a halálhoz. Abban az időben ez abszolút innovációt jelentett.*”² Az alábbiakban a *csapdakép*hez vezető fejlődéstörténetet a művész saját, korabeli, illetve retrospektív írásaiból kísérlem meg rekonstruálni.

Daniel Spoerri 1959 őszén, huszonkilenc évesen tért vissza Párizsba. Korábban is élt már itt 1952-től 1954-ig, akkoriban még tánc-ösztöndíjasként. Ezalatt legjobb barátja, Jean Tinguely mellett is asszisztenskedett.³ Az ötvenes évek végére már jó ideje maga mögött hagyta a balett-táncosi, majd utána a költői pályát is, de korántsem érkezett tervek nélkül: a képzőművészet világában próbált szerencsét „*Edition MAT*”-jával.

„*A MAT-szó a Material első három betűjéből áll, a konkrét költészeti folyóiratából, amelyet 1957-ben adtam ki Darmstadtban, és amely azon túl, hogy a konkrét költészet első antológiája volt (1. szám), először jelentette meg Emmett Williams (2. szám) és Dieter Roth (3. szám) konkrét betű- és szókombinációit. Azért Material volt a neve, mert a konkrét költészet úgymond előrendezte a szóanyagot, amit az olvasó értelmezhetett, ahogyan később a 'csapdaképeim' a művészi interpretáció nélkül mutattak be egy szituációt, 'donner à voir'-ként, kínálkozásként, adódásként a látásnak, a nézésnek.*

Így adódott, hogy az M, A, T a 'Multiplication d'Art Transformable' kezdőbetűi, és ezáltal tartalmazzák az első multiplikáció-kiadások programját. Multiplikáció alatt

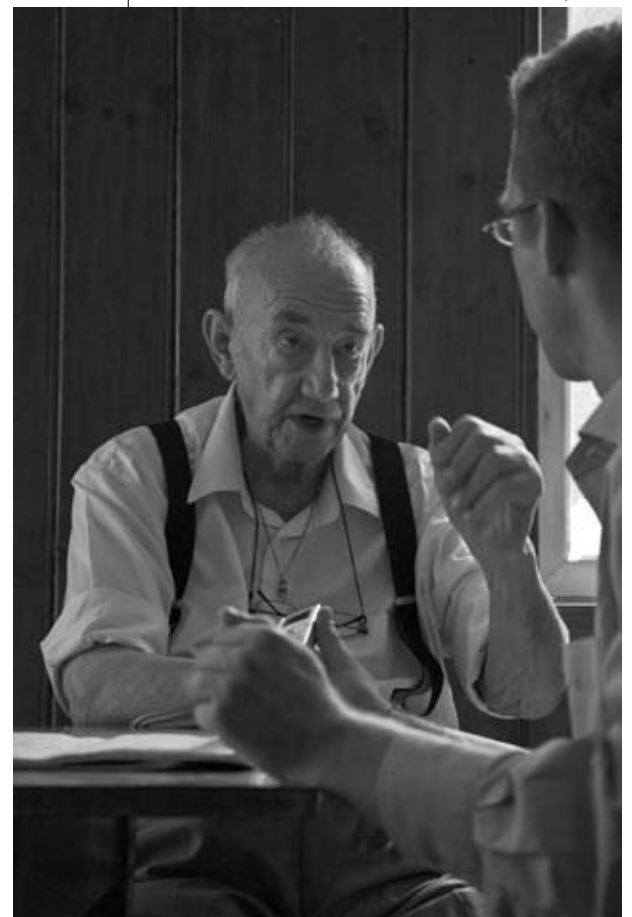
nem szokványos sokszorosítást értünk, meghatározott technikától függő másolásmódot, mint amilyen a litográfia, rézmetszet, szőtt kárpit vagy bronzöntvény, hanem aminél a teljesnek több a jelentősége, mint az egyeseknek, multiplikatív eredetik, eredetik sorozata [Originale in Serien] tehát – ahogy például ugyanaz a téma variálódik a zenében, vagy ahol a mozgás garantálja a sokszorozódást.”⁴

Az *Edition MAT* multiplikációi a tiszta mozgást, a variációt vagy az átalakulást tematizálták. Az „eredetikből álló sorozatokban” éppúgy megjelentek mozgó tárgyak – mint Tinguely kis motorral hajtott színes papírcsíkokból álló *Constante*-jai –, mint a néző vagy mondjuk egy lemezjátszó által mozgásba hozható kartonpapírlemezek. Ez utóbbira példák Duchamp *rotorelief*-jei, melyek multiplikálására személyesen a Mestertől kapott engedélyt Spoerri. A felsoroltakon kívül, Man Ray és Dieter Roth mellett a geometrikus absztrakció olyan művészei jegyzik az *Edition MAT*-ot, mint Joseph Albers, Karl Gerstner, Yaacov Agam, Pol Bury, Jesus-Rafael Soto vagy Victor Vasarely.

A multiplikáció eljárásával, a tömegtermelés határán alig innen előállított szériák egyes darabjai nem viselik magukon a művészek sze-

⁴ Daniel Spoerri beschreibt 54 Werke. Museum Jean Tinguely Basel, 2001. A CD 2-es számú hanganyaga.

Daniel Spoerri, Ligetfalvi Gergely, 2008
© fotó: Ferenczy Dávid



¹ Az alábbi írás nyomán: BARBARA RÄDERSCHIEDT: *Vom unordentlichen Tisch in die Küche*. In: Daniel Spoerri: *Eat Art – Daniel Spoerri's Gastronomoptikum*. Edition Nautilus, Hamburg, 2006. 5-13. o.

² Alain Jouffroy in *Opus International*, 110. szám, szept./okt. 1988, 12. o.

³ Spoerri korai párizsi éveiről lásd: LIGETFALVI GERGELY: *Jean Tinguely portréja*. ART-magazin, VI. évf. 2008/4., 56-63.o.



DANIEL SPOERRI
Tuborg, 1961, asztal-kép, 36×47×54 cm
Sammlung Karl Gerstner



DANIEL SPOERRI
Hugo Pott csapdában, 1960, asszamlázs, 50×50 cm
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

mélyes kézjegyet. Ennek kiiktatása egyben a művészi autoritás kivételezettségét is hatályon kívül helyezte. A MAT-művek egységára – függetlenül az adott művész piaci árától – darabonként 200 frank volt. A befogadó pedig nem kész műalkotást kapott, hanem olyan objektet, amely az újra és újra szükséges aktualizálás során, a mozgásba hozatal során ölt formát. A művész csak az egyéni befogadói tevékenységgel kiegészülve válik művészeti benyomássá (Duchamp nézője). Spoerri emellett művészeti ügynökként is mozgásba hozta a MAT-objektet, amelyek az első, 1959. novemberi, a párizsi Galerie Loeb-beli kiállítást követő évben bejárták Európát: kiállították őket Milánóban, Londonban, Stockholmban és Zürichben is. Eközben Spoerri művészetszervező tevékenysége is kibővült. „Az utolsó ‘MAT’-kiállítást a zürichi Iparművészeti Múzeumban rendezték meg,

Kinetikus művészet címmel. [...] Ehhez a kiállításához készült először igazi katalógus, és ráadásul Marcel Duchamp megengedte nekem, hogy erre az alkalomra elkészítsem a Biciklikerek új változatát.

A megnyitón Bil Travis egy történetét olvastam fel, mely tulajdonképpen a multiplikáció gondolatáról mondott ítéletet, mert ez a szöveg mexikói indiánokról szólt, akik mellékkeresetként szívesen árulták kézzel fonott kosárkáikat a piacon, de egy sokezeres megrendelésre nemet mondtak, mivel ez a többletmunka egész társadalmi berendezkedésüket felborította volna.

Este meghívásom volt Willy Rotzlerhez [a zürichi Iparművészeti Múzeum igazgatójához], ahol jelen volt Willem Sandberg, az amszterdami Stedelijk Museum igazgatója is. Ez a hely mindannyiunknak példaértékű volt akkoriban. Először volt kávézó egy múzeumban; a könyvtárat mindenki használhatta fölösleges papírmunka és nehézségek nélkül, ráadásul a látogatóknak bejárásuk volt a kertbe, amelyben egy kis tó is volt. Mielőtt Sandberg lett itt az igazgató, ez a városi múzeum még csak várostörténeti múzeum volt, amelyhez hivatalosan még mindig hozzátartozott Rembrandt Éjjeli őrjárata, és ahol egyáltalán minden ki volt állítva, ami várostörténeti, például historikus teremberendezések. Sandberg javasolta a 'történelmi' és a 'kortárs' részlegek különválasztását, 'saját' Rembrandtjait a Rijksmuseumnak adta tartós letétbe, amit eleinte senki sem értett, és kizárólag a jelenkori művészetnek csinált helyet. E mindannyiunk által csodált Sandberg ült most mellettem, és én – csordulásig telve a mozgással dolgozó művészek éppen elkészült kiállításától – szinte letámadtam, mert ő nem foglalkozott olyan rég óta a mozgással a művészetben. Futurizmus, Marcel Duchamp, az orosz avantgárd, Vladimir Tatlin és Naum Gabo, a Bauhaus és természetesen mindenki, Alexander Caldertől Jean Tinguely-ig, muszáj lenne mindezt egy nagyszabású kiállításon megmutatni. Sandberg szórakozva hallgatta a szózuhatagomat, s csak ennyit mondott: »Írja le nekem, amit elmondott. Készítsen egy expozét, és majd meglátjuk.«⁵

Ebből az expozéból lett a *Bewogen Bewegung* című kiállítás, melyet 1961 során az amszterdami Stedelijk Museumban, a stockholmi Moderna Museet-ben és a Humlebæk-i Louisiana Museumban is megrendeztek. Az *Edition MAT* logikus következménye – és lezárása – volt ez a kiállítás, amely áttekintést szándékozott nyújtani a maguktól mozgó, vagy mozgatható műtárgyak ötven éves történetéről. De már jóval az amszterdami kiállítás előtt másvalami adott Daniel Spoerrinek elfoglaltságot – aki közben önálló képzőművésszé vált.

⁵ Daniel Spoerri: *Wie aus der kleinen Edition MAT die grosse Ausstellung kinetischer Kunst wurde*. In: Daniel Spoerri: *Anekdotomania*. Jean Tinguely Museum, Basel, 2001. 89-90.o.

„mit teszek?” – kérdezi 1960 decemberében az autodidakta művész. „talált, a véletlen által előkészített szituációkat ragasztok meg úgy, hogy azok megragasztva maradnak. ami remélhetőleg rossz érzést kelt a nézőben. erre még visszatérek. le kell szögezennem aztán, hogy én semmi jelentőséget nem tulajdonítok az individuális alkotói teljesítménynek. ez talán egyfajta sznobizmus, mindenesetre ez a meggyőződésem már jóval azelőtt megvolt, hogy csapdaképeket készítettem. a csapdaképek nekem csak egyik fajta megnyilvánulása ennek a meggyőződésnek. másoknál nincs ellenemre az alkotói teljesítmény, vagyis pontosabban szólva nem mindegyik esetben. de a művészet csak addig érdekel, amíg egy optikai leckét mutat be, megoldása legyen bár pusztán individuális, vagy többé-kevésbé objektív. a határt mindenesetre nehéz meghúzni. a néző, legalábbis nézetem szerint inkább egyéni reakciókra jogosult, vagy annak kellene lennie. az én esetemben az optikai leckének abban kellene állnia, hogy felhívja a figyelmet a mindennapi élet olyan szituációira és régióira, amelyekre kevésbé vagy egyáltalán nem figyelünk. úgymond az emberi tevékenységek nem tudatosított csomópontjai; vagy más szavakkal: a véletlen formai és expresszív precizitása minden pillanatban. és én megengedhetem magamnak, hogy büszke legyek a véletlenre, mert hiszen én csak az ő nagyképű, szerény szolgálója vagyok. nagyképű, mert teljesítményét, melyről mit sem tehetek, a saját nevemmel jegyzem. szerény, mert beérem annyival, hogy a szolgálója legyek (és ráadásul rossz, ilyen messzire terjed a szerénység).

a véletlen szolgálója, ez lehetne foglalkozásom megjelölése, és itt először még le kell szögezennem, hogy távolról sem én vagyok az első, aki őt használja. ami nekem távolról sem jelent gondot, mivel én az eredetiséget ráadásul egyáltalán nem tartom szükségesnek.

a csapdaképeimnek kellemetlen érzést kell kelteniük, mert a nyugalmi állapotot gyűlölöm. gyűlölöm a rögzítést, az ellentmondást, amit a tárgyak rögzítése jelent; kiszakítani őket állandó változásukból és folyamatos mozgáslehetőségeikből, a változás és mozgás iránti szeretetem ellenére, tetszik nekem. az ellentétek, ellentmondások kedvesek nekem, mert izgalmat idéznek elő. és először csak ellentétekből adódik egy egész. a mozgás nyugvást idéz elő. a nyugvásnak, fixációnak, halálnak kellett mozgást, változást és életet provokálnia. magamban így képzelem legalábbis.”⁶

A csapdaképben az egyéni kézjegy elhagyását a ready-made-jelleg őrzi meg.

A műváz szerepét így készen talált tárgyak – kezdetben leggyakrabban, és később is jellemzően – az étkezés eszközei veszik át.

A véletlen szituációk „szolgái” felhasználásával Spoerri háromdimenziós csendéleteket alkot. Az asztal, az evőeszközök, az elhasznált szalvéták és az elszívott cigaretták csikkjei alkotta asszablázsok nem pusztán tárgyak szinkretisztikus együttlései. Hiszen ennél az asztalnál valakik ültek és étkeztek. Biztos beszélgettek is – és Platón óta tudjuk, hogy egy vacsora akár még szümpozionná is válhat. Ezek az asztal-képek az emberi mivolt feltárásának termékeny pillanatai, melyek paradox módon memento mori-k: sírhelyszerű állomásaik, emlékhelyei az anyagcsere szüntelen forgatagában végesen időző embernek. Hans Saner szavaival:

„Az objektum az ember kettős, más anyagokkal és más emberekkel való érintkezésének nyoma és üzenetei, amelyek nélkül senki sem létezhet.”⁷ És hiába a véletlen személytelensége – az esetleges szituációk egyediségét számos sorozattal példázó csapdaképek nem csak a mozgás és a nyugalom feszültségét rejtik magukban.

„Négy egyforma nagyságú tableau-piége teszi ki a csapdaképek sorozatát, melyek a legelsőeknek számíthatnak” – kommentálja a művész a Hugo Pott csapdában című 1960-as művét tartalmazó sorozatot, már 2001-ből visszatekintve. „Fehér vagy fekete deszkákra montíroztam őket, amelyek eredetileg Soto MAT-objektjeinek alátétei lettek volna; még mielőtt rájuk nyomtatták a szeriográfát a koncentrikus körökkel.

Közben, egész pontosan válaszként a mozgásművészetre, amellyel 1959/60-ban Párizsban oly sokat foglalkoztam, jutottam arra, hogy a mozgással a nyugalmi hely-



DANIEL SPOERRI
Asztal-kép, 1972, asszablázs, 71,5 x 70,5 x 41 cm

zetet,⁸ úgymond a pillanat rögzítését mint dialektikus ellentétét állítsam szembe. E válasz volt a csapdakép [...], mint úgymond 'világ-kivágot' vagy 'mini-territórium'. Ez nekem érzelmileg is, mint hontalannak (aki sem román sem zsidó, sem svájci sem francia, sem ortodox sem protestáns, sem izraelita, sem katolikus nem voltam)⁹ nagyon fontos volt, és teljesen hozzájárult ahhoz, hogy nagyon hosszú ideig – egy életen át – foglalkoztam ezzel a kérdéssel. Így érthető a 'csapdakép fejlődése' is, tulajdonképpen a megkérdőjelezése, aminek a Párizsi Akadémia művészetprofesszora egy előadás után így adott hangot: »Mon cher Spoerri, Ön olyasvalamiről ismert, amit egy életen át el akart pusztítani.«¹⁰

8 A német "Stillstand" szó (nyugalmi/ álló helyzet) első tagja megegyezik a "Stilleben"-ével – utóbbi csendéletet jelent.

9 „Romániában kezdtem iskolába járni, sőt még fekete inget is viseltem, mint a Hitlerjugend. Ez már Antonescu idején volt. Csak aztán vették észre, hogy zsidó nevem van: Feinstein. Apám ugyanis zsidó volt, de kitért zsidó, missziót vezetett a zsidók hittérítésére. És amikor rájöttek erre a rettenetes tényre, a legrövidebb úton kitérték a szűrőmet, és át kellett mennem egy zsidó iskolába. Na, ott meg azt mondták: ez nem is igaz zsidó! Először is nem zsidó vallású, másodsor pedig az apja zsidó és nem az anyja, márpedig a zsidóságban, mint tudjuk, az anya számít. Kénytelenek voltak felvenni, de nem jártam be, legalábbis nem emlékszem, hogy bejártam volna; levegőnek néztek, nem vettek rólam tudomást.” [...] „Anyám ugyanis svájci születésű volt, neki volt Spoerri a leánykori neve, és úgy tervezte, hogy egy szép napon mindahányan visszatelepülünk Svájcba, és ott fogunk élni - hatan voltunk testvérek, és én voltam a legidősebb. Tizenkét éves voltam, amikor eljöttünk. Éppen az idén volt hatvan éve, hogy apám meghalt - a jasi pogromban, ahol halomra gyilkolták a zsidókat.”. (Részletek Adamik Lajos és Nagy Márta 2002. október 20-án készült budapesti Spoerri-interjújából. „Nem csinálhattam egész életemben ugyanazt a dolgot”, Balkon, 2002/12.

10 Daniel Spoerri beschreibt 54 Werke. Museum Jean Tinguely Basel, 2001. A CD 3-as számú hanganyaga.

6 Daniel Spoerri: was ich tue? In: Anekdotomania 94-96.o. Mint az ötvenes-hatvanas években a német nyelven író képzőművészek közül jónéhányan – a legismertebb közülük talán Hermann Nitsch – a szimbolista költő Stefan George nyomán Spoerri is gyakran csupa kisbetűvel, de az írásjeleket megtartva ír.

7 HANS SANER: Daniel Spoerri objektművészetének politikai dimenziójáról. In.: DANIEL SPOERRI: Werke 1960-2001. Kerber Verlag, Bielefeld, 2001.

létre a múzeumok között, amelyre eddig még nem volt példa”. Ez kijelentés azonban enyhén szólva is túlzás, és nyugodtan azokhoz az üzleti fogásokhoz sorolhatjuk, amelyek manapság a képzőművészeti kiállításokat is a show business látványos világához közelítik. 1976-ban ugyanis volt már ilyesmire példa, éppen Münchenben, ahol ugyanez a három intézmény fogott össze annak érdekében, „hogya a Kandinszkij-recepció állapotát felmérje”, és nem utolsósorban azért, hogy a művek piaci pozícióit megerősítse. Másfelől ennek a kiállításnak megvolt az a pikantériája is, hogy a megnyitóra Münchenbe érkezett a művész özvegye is, akinek jelenléte valójában egy hosszú háború lezárását is jelentette. Nina Kandinszkij – miután végül megnyerte a tizenhárom éven húzódó pert a Kandinszkij képek szerzői jogaiért, és azokat a hiúságát sértő „hamis híreszteléseket” is megcáfolta, amelyeket Lothar-Günther Buchlein férje előző nagy szerelmével, Gabriele Münterrel kapcsolatban közzétett – nagyvonalúan a kiállítás rendelkezésére bocsátott hatvan festményt és akvarellt, köztük a híres, ruháskosárban megtalált, első absztrakt képet is.

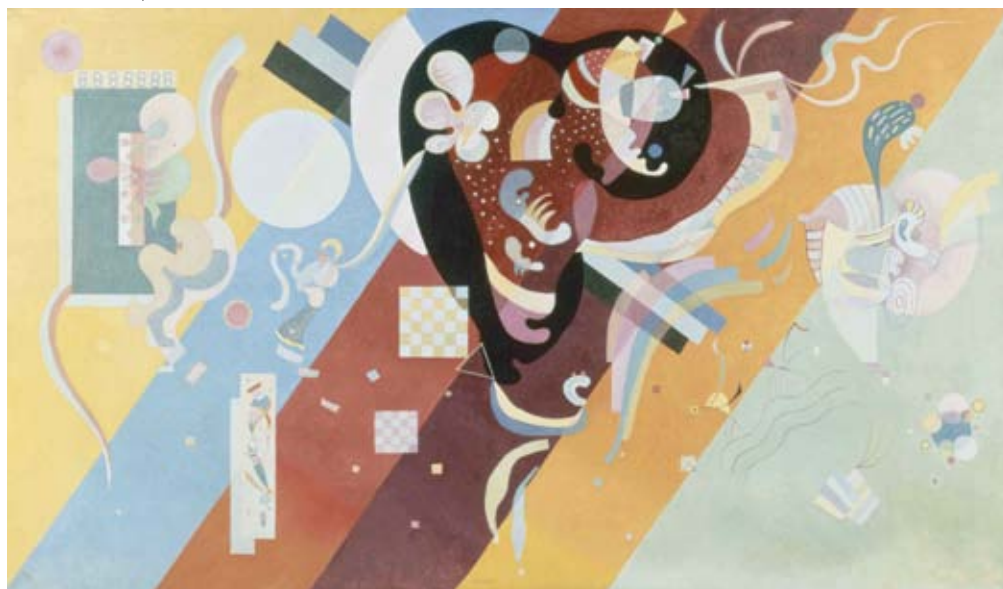
Kandinszkij „népszerűségéhez” nagyban hozzájárult az özvegynek az a sajátos akciója is, amikor a müncheni Stuck Villában bemutatta Gertrud Steint idéző, de kevésbé informatív és meglehetősen „hollywoodi” stílusban megírt könyvét, amelynek szerényen a *Kandinszkij és én* címet adta.² „A különböző tévétársaságok erős lámpáinak fényében, csillogó briliánsokban és cseresznye nagyságú gyöngyökben pompázva, tiszteletreméltó korát ügyesen elkendőzve, széles mosollyal jelent meg, mint aki megenyhült és megbocsátott Németországnak, és különösen Münchennek” – írta a tiszteletlen *Der Spiegel*.³

1982-ben szintén a bajor főváros, a Lenbachhausban adott otthont annak a másik jelentős kiállításnak, amelynek *Kandinszkij Münchenben, 1896–1914* volt a címe. Ez kiállítás azután részét képezte annak a „trilógiának” is, amelyet a *Russian and Bauhaus Years 1915–1933* és *Kandinsky in Paris 1934–1944* címeken láthatott az amerikai közönség 1980-85 között a New York-i Guggenheim Múzeumban. 1985-ben pedig a párizsi Centre Pompidou rendezett kiállítást a művésznek, amely elsőként adott ki valóban átfogó, tudományos katalógust életművéről, amelyet azután más kiállítások is felhasználtak. A nyolcvanas évek Kandinszkij kiállításai közül fontos volt még a moszkvai és leningrádi retrospektív kiállítás is, mert ez alkalommal a hetven évig az orosz raktárakban porosodó művek is napvilágra kerülhettek. Az elmúlt húsz évben is folyamatosan láthatóak voltak Kandinszkij művei valame-

2 NINA KANDINSKY: *Kandinsky und ich*. Kinder Verlag 1991. Nina Kandinszkij 1917-ben ment hozzá, az akkor 51 éves művészhez, a könyvben meglehetősen sok legendát kreált önmagáról és a családjáról, és igyekezett magát a legtökéletesebb feleségnek beállítani. Soha nem ment újra férjhez. A háború után nagyon meggazdagodott, és az idős asszony pénzét gigolókra és ékszerekre költötte, amelyekből nagy kollektiókat vásárolt. Talán ez okozta a vesztét is: 1983-ban svájci villájában meggyilkolták. A gyilkost soha nem találták meg.

3 *Der Spiegel*. 1976. 47. 11. 15. 229. o.

VASZILIJ KANDINSZKIJ
Kompozíció IX, 1936, olaj, vászon, 114 × 195 cm, Centre Georges Pompidou, Paris
© VG Bild-Kunst, Bonn



VASZILIJ KANDINSZKIJ
Egyes körök, 1926, olaj, vászon, 140,3 × 140,7 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
© VG Bild-Kunst, Bonn

lyik európai városban (1993 Verona, 1994 Berlin, 1995 Strassburg, 2001 Milánó, 2003 Madrid és Bécs, 2004 Wuppertal, 2006 London), amelyek hol egyik, hol másik alkotói periódusát helyezték a középpontba, így nem csoda, hogy az absztrakt művészet „feltalálója”, az egyik legismertebb művészé vált az óceán mindkét oldalán.

A mostani kiállítás alapkonceptiója tehát valójában nem új. Az újdonság a „tálalásban” van, amely csak olyan kulcsműveket mutat be, amelyekről maga a művész is úgy gondolta, hogy azok fontos szerepet játszottak egy-egy alkotói periódusának alakulásában, illetve azokat a műveket, amelyeket Kandinszkij még életében kiállított vagy publikált. Ebből a megfontolásból hiányoznak a korai anyagból (1907-ig) a kis méretű olajnyomatok és színes temperaképek, valamint a murnai tájképek is, amelyeknek hiányáért a kurátorok elnézést is kértek a müncheniektől. Döntésüket azzal indokolták, hogy a műveknek a nagy többségét Kandinszkij maga is stúdióknak tekintette, és kevésbé illeszkednek ahhoz az elképzeléshez, amelyet ő jó „képeknek” tekintett. Kimaradtak ebből a válogatásból az első próbálkozások is (ezt némileg pótolja a Lenbachhausban bemutatott anyag) és a már kész, „absztrakt szellemiség” áll a befogadó előtt, amely csak a nagy formátumú, fontos képekre koncentrál. Ily módon káprázatos sorozata látható a Kunstbau épületében az impresszióknak, improvizációknak és a kompozícióknak az első világháború előtti periódusból, amelyben Kandinszkij még kereste az absztrakció felé vezető utat, s művei még a „tárgyi jelentés” maradványait is hordozzák.

Ez az a korszak, amelynek eseményei főbb vonalakban a Der Blaue Reiter mozgalom megalakulása, a Thannhauser Galériában bemutatott bot-



VASZILIJ KANDINSZKIJ
Romantikus tájkép, 1911, olajtempera, vászon, 94,3 × 129 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
© VG Bild-Kunst, Bonn

rányos kiállítás, a Der Blaue Reiter Almanach és a *Szellemiség a művészetben* című elméleti munkák megjelenése voltak. És nem utolsó sorban ide tartozik a tanítvány és élettárs, Gabriele Münter személye is, amelyet a becsvágyó és féltékeny Nina „válságokkal megterhelt afférnak” titulált a festő életében. Münter a maga csendes módján, de makacsul ragaszkodott a saját örökségéhez. Ami nála maradt az „orosz házban” (Murnau), azt soha nem adta ki kezéből, egészen 1957 februárjáig.⁴ Később, nyolcvanadik születésnapjának előestéjén a Lenbachhausban kiállítást rendeztek tiszteletére *Kandinszkij és Gabriele Münter művei öt évtizedből* címen, amelynek kapcsán ismertté vált, hogy a festőnő 90 festményt, 330 temperát és akvarellt, 300 nyomtatott grafikát, 22 üvegfestményt és 29 vázlatkönyvet ajándékozott a városnak. Az eseményt felkapta a világsajtó: „München Kandinszkij városa lett”, „München a központja a Kandinszkij kutatásnak”, írták, és elkezdtek az anyag értékéről spekulálni, ezzel párhuzamosan az aukciókon is az egekbe szöktek a Kandinszkij képek árai.⁵

E korai művek közül látható többek között az 1911-ben készült *Romantikus tájkép*, valamint az *Impresszió III*, *Improvizáció 19*, *Improvizáció 21* című festmények 1912-ből, és az *Improvizáció 26* 1914-ből, amelyek a Lenbachhaus gyűjteményéből származnak. A konzervatív, ám nagyformátumú művészettörténész, Hans Sedlmayr a majdnem tárgyiatlan művészetnek ezt a válfaját az allegória modern variánsának nevezte, és mivel ez még szerinte „vékony szállal” a régi művészethez kötődik, Kandinszkijnak (és Klee-nek) ezeket a korai alkotásait „jelentősnek és emberinek” tartotta.

1914-ben a háború kitörése miatt a művész visszatért Dorszországba, és 1918-ban az akadémia tanára lett. Ennek ellenére voltak nehézségei, valójában az orosz művészek nem ismerték el őt vezérüknek, a „fanatikus Malevicssel, aki igyekezett a gyeplőt kezében tartani”, összetűzésbe is került. A moszkvai évek legnagyobb ajándéka új felesége volt, aki úgy jellemezte önmagát, hogy „ő a tavaszt jelentette a festő ősze hajló életében”. 1921-ben végül Berlinbe utaztak, és 1922-ben Kandinszkij Walter Gropius meghívására a weimari

4 Münter a Murnau-i házban elrejtette (befalazta) a műveket a náci hatalomra jutása idején; a háború után viszont az amerikaiak „érdeklődése” elől kellett elrejtetni őket. Vö.: Gisela Kleine: Gabriele Münter und Kandinsky. Suhrkamp 1998. 642-43. o.

5 Kandinszkij képei az ötvenes évek végére elérték az egymillió márkát az aukciókon. Münchner Merkur 1957. február 17.

Bauhaus tanára lett. 1925-ben követte az iskolát Dessaubába is, és publikálta a „Pont, Vonal a síkokon” című elméleti írását a Bauhaus könyvekben. A Bauhaus időkből – bár nem szerette orosz kollegái „merek” művészetét az mégis hatott rá –, és egyfajta geometrikus formaszótár kidolgozásával kísérletezett: a vonal, a háromszög, a négyszög és a kör jelentései foglalkoztatták, amelyek közül a kör vált számára igazán fontossá, mely összeköttetést jelentett a kozmikkal. Az absztrakció végtelen variálhatósága és ennek kipróbálása jelennek meg az ebben a periódusban alkotott képein (*Sárga-kék-piros kompozíció*).

1929-ben látogatta meg a Bauhausban Hilla Rebay és Solomon G. Guggenheim. Rebay maga is kiváló művész volt, és nagy rajongója Kandinszkij művészetének. Rebay hamar meggyőzte Guggenheimeret arról, hogy az „absztrakt a ma művészete”, ezért az 1952-ben megnyílt Guggenheim Múzeum az ő jóvoltából már nagyszámú Kandinszkij művel dicsekedhetett. Ebből a gyűjteményből származik például a *Kék hegy*, a *Kép fehér körrel*, a *kis barátok* a korai korszakból, és néhány kép a húszas évekből, valamint jónéhány a harmincas évekből, amelyek már a párizsi korszakban születtek. A Pompidou Center kollektívja is vegyes, vannak korai munkák és úgynevezett „biomorf” képek is, amelyek a festő késői korszakát jellemzik, és amelyeken erőteljesen érezhető Jean Miró hatása. Párizsban egyébként – ahová 1933-ban a Bauhaus bezárása és náci hatalomátvétel után menekült – Kandinszkij mindig is kívülállónak érezte magát, annak ellenére, hogy számos kiállításon vett részt (Cahiers d'Art), és közelebbi kapcsolatban került a francia művészekkel is. 1939-től már New York és a Hilla Ribay által kurált kiállítások játszanak fontos szerepet életében, és a német megszállás alatt alig érintkezett francia művészekkel. Az egyetlen háború alatti kiállítása (1942) a Jeanne Bucher galériában érthető okokból „nehéz körülmények” között jött létre. Az utolsó éveket a *A széttartó részek*, 1940 és a *Kölcsönös egybecsengések*, 1942 című festmények képviselik.

A vándorkiállítás első állomásáról elmondható, hogy nemcsak hogy sikeres, hanem egyenesen diadalmenetet jelent. „Ez a kiállítás elvarázsolta városunkat; München tiszteleg Kandinszkij előtt; a müncheni kiállítást már most az évszázad eseményének tartják” – írták a lapok, és február közepéig háromszáz ezren nézték meg a kiállítást a cudar idő, a hó és szél ellenére is. „A nézőt a megértés emeli a művész nézőpontjáig”, írta Kandinszkij 1912-ben, Münchenben. Úgy látszik, a müncheni közönség megértette őt, sőt „kötelező” volt neki megérteni, hiszen a művészet városa mindig is büszke volt arra, hogy az absztrakt művészet ebben a városban született meg.

Tatai Erzsébet

NEM és NEM

**Alexine Chanel (F) + Szabó Benke Róbert (H):
NO AND NO***

• zB Galéria, Budapest
• 2008. február 18 – március 30.

„A modern monogámia a nő nyílt vagy leplezett házi rabszolgaságára épül...
A családban a férfi a burzsoá, a nő proletár”¹

Ha csak ránézünk a magyarországi házasságkötések és válások számának alakulására, már akkor sem állíthatjuk azt, hogy ne lenne válságban a házasság intézménye: egyre kevesebb házasságot kötnek, és emellett már 1997-ben is a házasságkötések felénél több házasságot bontottak fel, és ez (2006-ig biztosan) nem változott.² Mintha a polgári házasság szükségszerű felbomlásának 19. századi jóslatai kezdenének valóra válni. Engels óta tudjuk, hogy a polgári házasság egy hazugság-gépezet része, a nők kizsákmányolásának legális eszköze. A léprecsalásnak ez az élet minden részét behálózó programja azonban olyan tökéletes, hogy nincs talán egyetlen lány sem, aki ne álmodozna arról, hogy egyszer érte jön a fehér lovon a vőlegény-királyfi, aki pedig nincs, és nem is volt soha. A királyfi-pótlékkal viszont jön a nagy csalódás. A férfiak számára sem sokkal vonzóbb a házasság – a maga unalmával, a sértett sárkánnyá vált feleséggel és a valós vagy vélt felelősségvállalással. Nekik azonban megvan a módjuk arra, hogy hasznot húzzanak belőle, vagy ne menjenek bele lesajnálás, vagy társadalmi megvetés nélkül, és ami a legfontosabb, őket nem manipulálják annyira, hogy ne

1 A 21. század első éveinek népesedési viszonyai Magyarországon. <http://www.nepinfo.hu/index.php?m=8>.

2 Forrás: KSH, http://www.eski.hu/new3/adatok/adatok_tablazarok.php

ALEXINE CHANEL

Uszályok uszálya, avagy a menyasszonyok hadserege, 2009

templomi gyertya, holt-tengeri só, fluor, 650 x 650 x 330 x 7 cm; © fotó: Böröcz László



láthassák előre árnyoldalainak rájuk eső felét; a közös játszmaiban uralkodó pozíciójuk ellenére övék a menekülő szerep.

Amikor ALEXINE CHANEL és SZABÓ BENKE Róbert a *Nem és Nem* mottó alatt menyasszonyi ruhás emberek fényképeit állítja ki, nem hagynak kétséget afelől, hogy a házasság intézményének kritikáját fogalmazzák meg.

„... a szerelem-és-házasság koncepció átvette a hatalmat, és a giccs diadalában, a fehér ruhás esküvőben teljesedett ki.”³

2006-ban, amikor Szabó Benke Róbert Budapesten bemutatta *Hajadonok* című fotósorozatát⁴ Alexine Chanel saját menyasszonyi ruhájába öltöztetett családtagjait és barátait fényképezte Berlinben. Az ötlet felbukkanása és talán meglepő azonossága azonban merőben más motívumokból és attitűdből fakadt. Az ugyanabba az esküvői ruhába beöltözött emberekről egyenként készített fényképek az első látásra hasonló benyomást keltenek – ez adja egyik okát közös bemutatásuknak –, amit azonban tartalmi különbségek írnak felül. A művek hasonlóságainak és eltéréseinek köszönhetően – nagy társadalmi teret átfogva – izgalmas párbeszédbe kezdenek: különböző álláspontból és másképp szólalnak meg, s az esküvői ruhákban való pózoltatás végeredményben mindkét esetben a házassághoz fűződő viszony ambivalens jellegének hangsúlyos kifejezéséhez, a házasság intézményének kétfrontos támadásához vezet.

A két sorozat közötti leglényegesebb különbség abból adódik, hogy a művészek ruháiba bújtatott „modellek” igen eltérő csoportot alkotnak, ami kifejeződik a képek méretében és számában (Szabó Benke több, míg Chanel nagyobb fotókat készített), valamint formai megoldásaiban és mintegy ennek következményként a „kifejezésben” és az „üzenetekben” is, ahol végső soron a koncepció újból összeér.

Szabó Benke szereplői felnőtt, független nők: egyiküket sem bénítja meg a házasság béklyója, csupán játékosan öltik magukra a menyasszony szerepet.⁵ Mind elmúltak már 25 évesek, ezért Szabó Benke egy konzervatív szemlélet ironikus kiforgatásaként adta a „Hajadonok” címet. Bár különböző egyéniségek, annyiban mégis meg egyeznek, hogy öntudatosak és magabiztosan hordják a ruhát. S ugyan nem egy társadalom-

3 Germanie Greer: *A kasztrált nő*. Budapest, 2002, 177.

4 Margitszigeti Víztorony, 2006. máj. 26 – jún. 5.

5 A sorozatot *Női identitások a kortárs fotográfiában*. Szabó Benke Róbert *Hajadonok* című fotósorozata címmel részletesen elemeztem a 2007-ben Szegeden rendezett *Nyelv, ideológia, média 3. A női/férfi identitás és tapasztalat* című konferencián. (Kiadása előkészületben.)

* A kiállítás kurátora: VÁRADI ZSÓFIA



SZABÓ BENKE RÓBERT
Hajadonok / M. Mária, 2004–2005, lambda print, 30 × 40 cm



SZABÓ BENKE RÓBERT
Hajadonok / Fumie S., 2004–2005, lambda print, 30 × 40 cm

tudományi, hanem egy barátok és ismerősök között végzett kutatás eredménye a sok férjezetlen nő, Chanel képeivel szembeesítve mégis feltűnik Szabó Benke válogatásának „statisztikai” és kérdésfeltevésében szociológiai jellege. Chanel kisebb csoportja (13 fő) jóval heterogénabb: eltérő az életkoruk, s férfiak és gyermekek is vannak közöttük. És ami még ennél is fontosabb: családtagjai (anyja, nővére, lánya, fivére, fia) barátai, közeli és távolabbi ismerősei (a sarki fűszeresnő, a babysittere, norvég lány) szerepelnek fotóin. A személyesség így sokkal nagyobb szerepet kap – ahogy az elnevezések is különböző „távolságokat” (rokonsági fokot, beszédes foglalkozást vagy éppen keresztneveket) jelölnek. Nála mindenki eltérő módon, különféle hozzáállással, érzelmi töltéssel viseli a ruhát. Mivel a szereplői méretben is nagyon „változatosak”, a ruha is másképp áll mindegyikükön: van, akin feszül, míg a másikon majd szétpattan, a harmadik elvész benne, a negyediknél viszont toldani kell. Ilyen Szabó Benkénél nincs, nála a ruha mindenkinek egyaránt „jól áll”.

Chanelnél fontos az alakok érzelmeinek kifejezése, jóllehet (egy kivételével) nincs itt semmi túlzás, heves gesztus, mindegyikük fegyelmezett, mégis a testtartások és a karakterek különbözősége expresszivitással ruházza fel sorozatát. Szabó Benke „hajadonjai” sem viselkednek egyformán – van köztük kedves, hívogató, kihívó, hűvös, tevékeny vagy várakozó –, de a skála, bár ugyanolyan változatos, mégis szűkebb: itt mindenki nyugodt és derűs, kisebb az érzelmi amplitúdó-kilengés. Egyes képeknek címét a rajta szereplő vezetéknevének rövidítése és keresztnéve adja (F. Anna, G. Luca), amivel Szabó Benke egyforma távolságot tart a képeken reprezentált alakjaitól.

Chanel munkáiból viszont személyes érintettség árad, a menyasszony-lét belső megtapasztalása; fényképeinek sorozatát saját házassága és válása hívta életre. Ezt húzza alá a címadással is: bárki legyen is a képen, mindegyikben megismétlődik „az én esküvői ruhámban” kitétel mint-

egy hangsúlyozva, hogy az öltözet a művészé, ami pedig nem más, mint az életét (át)alakító, jogi formában is hitelesített kapcsolat megtestesítője. Az alkotó végül is lélektani vizsgálódások sorozatát hajtja végre: megfigyeli és bemutatja, hogy a hozzá legközelebb (vagy némileg távolabb) állók vajon hogyan hatnak a ruhára, és vissza: kinek játék, kinek bölcs beletörődés és elfogadás, kinek pedig a vágy tárgya, vagy éppen börtön. Szinte megszállottan faggatózik: ugyanaz a ruha más és más emberen hogyan kap eltérő jelentéseket, illetve milyen jelentésekre tesz egyáltalán szert? Mennyire predesztinálja a ruha a szerepet? Szabó Benke nézőpontja nem ennyire nyilvánvaló: a házasság kérdése – mint mindenkit, aki társadalomban él – természetesen érinti, de személyes tapasztalat nélkül tárgyilagosabb tud maradni. A női problémát (melyet eredetileg külső nézőpontból szemlélt) belsővé empátiája révén teszi: munkája elkészítését egy, a nem férjezett nőket sértő kijelentés motíválta. Ismerősei közül olyan nőket keresett meg és kért fel a projektjéhez, akik nem mentek férjhez. Az egészséges, viruló nőkről készített portréival vizuálisan cáfolta azt az ősi sztereotípiát, amely szerint az egyedül élő nők szerencsétlenek volnának.⁶ Ha tudjuk (amint azt a sorozatcím közli), hogy a képen szereplők hajadonok, akkor ki lehet következtetni, hogy létrehozásukban a modellek is részt vettek. A művész provokatív helyzetet teremtett, amelyre személyes válaszok érkeztek, amelyek a pózok, a hajviselet, a smink, a helyszínek és a környezet által reflektálnak a felvetett kérdésre.

Furcsa módon még a két sorozat legszembevetőbb közös vonása, a ruha azonosága is más hatást vált ki az egyik és a másik esetben. Az eltérő funkció nem a két ruha másféleségéből adódik (ez csak aláfesti, erősíti a különbözőséget). Szabó Benke képein a cyber-arás⁷ ruha attribútumként szerepet jelöl – ez az öltözet hangsúlyozza önnön szándékolt szimbolikus funkcióját, s egyszersmind egyenruhaszerűvé válik. A kiválasztott ruha igen extravagáns; csipkéivel, sok hatalmas fodrával, kemény, szögletes vállvonalával, merevítőivel bár erőteljesen hangsúlyozza szimbolikus szerepét, furcsaságával ugyanakkor ki is kizökkenti a „normális” kerékvágásából a sztereotip menyasszony-képet. Nem lehet komolyan venni ezt a környezetével többnyire ellentmondásban álló öltözetet (pl. egyik lány sem áll templomban vagy házasságkötő terem előtt). Szabó Benkénél a hajában mindenki fehér liliomot, a lábán pedig magas sarkú szandált visel. Az azonos ruha kiemeli a test társadalmi meghatározottságát, és aláhúzza az esküvő ellentmondásos jellegét: egy intim együttlét „kukkolója” az egész világ. Ezzel szemben Chanel habos, lágy, „igazi” menyasszonyi öltözeténél azért fontos az azonoság, hogy semleges közegként emelje ki a különbözőségeket – itt ugyanis (mivel a ruha beillik a szerepének hagyományosan megfelelő nő sztereotípiájába)

6 Szabó Benke menyasszonyai között 1 ügyvezető igazgató, 1 biológus, 1 szociológus, 2 bölcsész, 2 pedagógus 6 képzőművész, 1 szobrász, 1 videóművész, 4 fotóművész, 2 fotográfus, 2 médiaművész, 4 iparművész, 1 belsőépítész, 1 divattervező, 1 kertépítész, 1 restaurátor, 1 film vágó, 1 reklámaparban dolgozó „kreatív” munkatárs, 1 színész, 1 előadóművész, 1 felszolgáló, 1 eladó, 1 művészeti egyetemi hallgató van. Azaz a 38-ból 1 vezető, 6 nem művész értelmiségi, 28 művész (köztük 16 képző-, 10 iparművész ill. vizuális kultúrával foglalkozó szakember van), 1 diák és 2 fizikai (szolgáltatásban) dolgozó.

7 Az index.hu kiállítás-ajánlója említette a cyber menyasszonyi ruhát. *Cyber hajadonok a Víztoronyban*. <http://index.hu/kultur/khitek/?main:2006.05.26.6267214>. 2006. május 26.

nem a szerep azonosságára, hanem épp a ruha és a szerep „viselésének”, a viselkedés különbözőségére tevődik a hangsúly. Chanel a férfiakat megkülönbözteti azzal, hogy nem adja rájuk a fátylat. Nála, akinek látszik, meztelen a lába, a hiányos öltözet védtelenebbé teszi alakjait. Azzal, hogy saját öltözetét adja, a művész „menyasszonyságába” bevonja közvetlen környezetét: egyfajta tér-idő játékot is játszik, olyanok is részesei lehetnek az „aktusnak”, akik akkor nem lehettek ott. Ebben az esetben semmiféle kritika nincsen az esküvővel szemben, de az is lehet, hogy a művész éppen azáltal akar könnyíteni a terhén, hogy sokakkal – szeretettivel is – viselteti a (nyomasztóan) jelképes ruhát. Az ismerőseiből nyilván teljesen más reakciót vált ki, hogy épp ő kéri fel őket, egy általa már viselt és számára nyilvánvalóan jelentőséggel bíró ruha viselésére. Ezzel inkább az empátiát, a beleélési hajlandóságot provokálja, ezért is fontos, hogy nem választhatnak helyszínt. Ez a lehetőség csak elterelné figyelmünket. Chanel képein a környezet is ugyanaz, egy csupasz hajópadlós lakás-műterem semleges fala előtt állnak modelljei, csak a látószög változik: hol szűkebb, hol pedig tágabb. Egy kivétel akad: *Elina* kockás kövön fekszik hanyatt, felhúzott térdekkkel, nyitott szemmel, ránk tekintve. A sötét fotó drámai és erősen narratív mivolta (bár egyértelmű történet nem olvasható ki) kiragadná a sorozatból a képet, de a ruha és a cím miatt, magát a sorozatot formálja át. Szabó Benke sorozatának helyszínei különbözőek, és az elrendezés elemeiről is a szereplők döntöttek: olykor környezetük minden tárgyi elemét gondosan megválasztották, vagy attribútumokkal látták el magukat. Portréi a karaktervonások hű visszaadása mellett a környezet tárgyaival is jellemzik az ábrázoltat: körültekintő vagy éppen lezser kezelésük személyiségfüggő, a résztvevő tudatosságát, szándékosságát jelzi az imidzsteremtés és önreprezentáció tekintetében, s egyszersmind – áttételesen – a „menyasszonysághoz” való viszonyát is tükrözi. Chanel szereplőinek ezzel ellentétben nincs más eszközük az „önkifejezésre”, mint mozdulataik, vagy arckifejezésük. A művész a környezet és a ruha állandóságával valamint az alakok és a tér arányainak változtatásával manipulált csak – így képein a lélektani kifejezésnek nagyobb szerep jutott. Szabó Benkénél színes napsütötte valamennyi fotó, úgy ahogyan egy igazi esküvői „vagyképhez” illik, ami enyhén szarkasztikus jelleggel kölcsönöz a képeknek. Chanelnél viszont visszafogottak a színek, csaknem monokrómak. Szabó Benkénél, ha nem is hiányoznak az árnyékok, szinte észrevétlenek, Chanelnél pedig, ha nem is drámaiak, de a színhiány miatt mégis olykor hangulatfestő (némiképp melankolikus) szerepük van. Szabó Benke Róbert a házasság kérdésével foglalkozó sorozatának komolysága humorban oldó-



ALEXINE CHANEL
my american babysitter in my wedding dress, berlin 2006, lambda print, 60 x 45 cm

dik fel; végeredményben egy kissé ironikus, egy kicsit hülyéskedő paródia, klasszikus műfajokban fogalmazva: komédia. Alexine Chanel műfaja viszont inkább tragédia, még ha a képek, egyesével nézve őket, olykor viccesek is. A par excellence női ruha börtön jellege a férfiakon bemutatva lepleződik le: bizony nagyon mulatságosan áll pl. Alexine Chanel bátyján, csakúgy mint a sportolón az esküvői ruha. (Ez persze arról is tanúskodik, hogy tényleg szerethetik, ha a kedvéért – vagy a fotó mágikus ereje miatt? – bohócot csináltak magukból.) A „jelmez” szereplőktől való (persze eltérő mértékű) idegensége, „hívja el” az esküvő abszurdítását: az egymás igábahajtására rendezett ünnepi szertartás, az államilag (vagy egyházilag is) kontrollált szexualitás és szaporodás kezdetét jelző szerepjáték giccses mivoltának felfedését épp a habos, fodros, csipkés ruha könnyíti meg. A két sorozat képeit elnézve, akár ellentétes jelentéseket is kiolvashatnánk belőlük. Címe nélkül talán esküvői ruhakölcsönző reklámjának is beválnának Szabó Benke Róbert képei, Alexine Chaneléi pedig szólhatnának a menyasszonyi szerep próbálgatásáról. Az alkotók személyes indíttatásának ismerete azonban egyértelművé teszi a jelentéseket. Igaz, maguk a képek is kritikai hangot ütnek meg, legalábbis gyanús például a sok egyforma ruha szerepeltetése: a sokszorozás, mely az esküvőt játékká változtatja, kikezdi annak komolyságát is, miközben gépiesége az esküvők jól bejáratott társadalmi mechanizmusát is felidézheti. Ugyancsak emelkedettségétől fosztja meg az esküvőt az alak és ruha nemegyszer groteszk kapcsolata, de például Chanel kisfiának szomorú tekintete és Elina sértett/sérült pozíciója is a „menyasszonyság nibuszát” ássa alá. A képek ambivalens jelentésével a kiállítók is tisztában vannak, a fényképek mellett egy minimalista videót is bemutatnak, amiben ők – egy férfi és egy nő – szimmetrikusan, két különböző nyelven, mint a kiállítás címében, szinte megszállott módon a NEM szót hajtogatják: a tagadás folytatását kívánják.

Pelessek Dóra

A megtalált idő(k) nyomában

**Mika Kitamura és Yuki Watanabe:
Kétoldalú múlt**

● Lumen Galéria, Budapest
● 2009. január 14 – február 8.

„Az idő láthatatlan. Testeket keres, hogy megmutatkozhasson.”

Ez lehetne a mottója MIKA KITAMURA és YUKI WATANABE *Kétoldalú múlt* című, a budapesti Lumen Galériában megrendezett fotókiállításának, amely *A realitás szélén, az én határain túl – kortárs fotó Japánból* című kiállítás-sorozat második állomásaként valósult meg. A hazánkban kevésbé ismert japán fotográfia kortárs tendenciáinak megismertetését célzó kiállítássorozat kurátorai, ERDEI KRISZTINA és ILOSVAI ZSÓFIA Utsu Yumiko tavaly decemberben bemutatott alkotásai után¹ ezúttal két fiatal fotográfus munkáiból válogatottak.

A *Kétoldalú múlt* című gyűjtemény a fotóművész-duó hét éves közös munkáját reprezentálja: egymásról készített felvételeiken keresztül betekintést enged a fiatal nők különös – szerintük is rendkívül ambivalens – kapcsolatába.

Az 1982-es születésű lányok neve nem ismeretlen hazájukban, hiszen számos fotográfiai kiállításon szerepeltek már. Karrierjük meglehetősen korán elkezdődött: szorgalmuknak, ambíciójuknak és nem utolsósorban tehetségüknek köszönhetően igen fiatalon, 2006-ban megnyerték a *Canon* rangos tehetségkutató versenyt.

Mindketten az 1990-es évek végén kiteljesedő globális, társadalmi és individuális identitáskeresés korszakának szülöttei, az ún. „lebegő generáció” legifjabb tagjai. A „lebegő generáció” elnevezés KOTARO IIZAWA japán kurátortól származik, aki

¹ Utsu Yumiko: *Borzongás*. Lumen Galéria, Budapest, 2008. nov. 27 – dec. 16.

Yuki by Mika



az elsők között érzekelte és tette művészeti-kritikai diskurzus tárgyává azt a sajátos befelé fordulást, amely a társadalmi-gazdasági nehézségeknek köszönhetően lassanként felváltotta, illetve ellehetlenítette az 1980-as évek pozitív társadalmi klímáját, s amely művészeti tendenciaként a modern technológia látványos fejlődésére rendkívül gyorsan reagáló fotóművészetben jelentkezett először.

A jövőbeli lehetőségeit bizonytalannak érző, önmagát a hagyományos értékektől megfosztott társadalomban elhelyezni nem tudó vagy éppen nem is akaró művész-individuum szorongását kompenzáló – a modern technika lehetőségeinek köszönhetően – olyan virtuális valóság(ka)t konstruálhatott, amely(ek)be könnyűszerrel átmenthette, illetve egyéni látásmódjának köszönhetően maga is kritika tárgyává tehetette az őt körülvevő „reális” világ viszásságait és ellentmondásait, kifejezhette önmaga hétköznapi problémáit.

Egy ilyen párhuzamos világba való képzeletbeli elvonulás azonban számos valós veszélyt rejt magában: a befelé forduló és magányos művészszemélyiség számára megnyithatja ugyan a vágyott önismeret útját, ám az így létrehozott alternatív valóságok éppen *egyszerűsített* jellegükönél fogva válhatnak teljességgel kirekesztővé, s bizonyulhatnak átjárhatatlannak egy másik, ugyancsak identitáskereső individuum számára.

Nem véletlen, hogy a realitás, az emlék, és az emlékként megélt szubjektív (belső) idő rendkívül fontos szerepet játszik Mika és Yuki munkáiban. Az egymást fényképező lányok ugyanis önmaguk szüntelen keresése közben úgy kerülik ki a bezárkózás fentebb vázolt csapdáját, hogy egymásban, azaz a velük szemben álló *másikban* keresik és találják meg az idő múlásának nyomait.

Kettejük viszonyának jellemzésére nehéz pontos jelzőket találni, hiszen kapcsolatuk egyszerre több és kevesebb, mint két lány barátsága.

Túlnő a Japánban mára hagyományosnak számító, karakterisztikus „girl photography” irányzatán, hiszen a két fiatal nő nemcsak *női* identitását keresi és találja meg e képek által, hanem önmagát, önmaga belső valóságát is, a másik jól ismert, időben változó-alakuló testén és személyiségén keresztül.

Mika és Yuki kapcsolata titokzatos, mégis a létező legőszintébb emberi kötelék: furcsa eleget szeretetnek és tartózkodásnak. A leplezetlen csodálaton túl jelen van benne a leleplezés, a féltés mellett pedig a féltékenység gesztusa is. A ragaszkodás itt birtoklási vágygal párosul, ahogyan is büszkeség váltakozik az irigységgel. A lányok sikeresek, ám mindig *együtt* azok, ez pedig egyszerre kiindulópontja a biztonság és a bizonytalanság érzésének. Egymást fényképezik, de nem tudják, megállnák-e a helyüket a másik nélkül.

Két hasonló lány, a külső szemlélő (és a kiállításnéző) számára legtöbbször a megtévesztésig azok: akárha egyetlen személy két arcát látnánk a tükörként szembeállított fotókon. Valójában két külön személy(iség) – mégis együtt hívják létre saját(os) pár(huzam)os identitásukat. Felvételeiken kizárólag ők láthatóak: festői háterek előtt, vagy éppen a leghétköznapibb szituációkban, elcsúszott pillanataikban. Fürdés vagy alvás közben, autóban ülve, a tengerparton sétálva. Látszólagos magányukat nem töri meg idegen szereplő. Amikor egyikőjük alany, másikuk szükségszerűen válik tárggyá – talán ezért nem szerepelnek soha ugyanazon a fotón, ezért nem látjuk őket sosem kettesben. Munkáik első pillantásra dokumentumfotóknak tűnnek, csak hogy annál sokkal letisztultabbak, megkomponáltabbak, szimbolikusabbak; az elvétele fellelhető tárgyaknak kivétel nélkül hangulatfestő, atmoszférateremtő szerepe van. A pillanatnyi impresszió, a hangulat a legfontosabb: a jökor megállított idő. Ahhoz, hogy egyikük teste fotóba rögzítve ténylegesen is megjelenjen az időben, hogy egyikük testében *megmutatkozhasson* az idő, ahhoz éppen a másikuk aktivitása, támogató jelenléte szükséges. Amikor a lányok egymást fényképezik, akkor a két kereső, szétvált individuum, hacsak pillanatokra is, de egyetlen, közös identitássá egyesül, és közös céljára, az idő megállítására koncentrál – hogy azután szükségszerűen ismét különváljon. Ám ebben az összeolvadásban újra és újra testet ölt, megmutatkozik az idő: kaput nyit a realitásra: a kettejük közötti kapcsolat egyszermind hidat is teremt feléjük a kizárni kívánt külvilág felől. A két lány párhuzamos, belső világa, (identitása, szubjektuma) a fotózás aktusa által és pillanataira táru fel és játszik egymásba: így válik a múlt kétoldalú, kétdimenziójú múlttá.

Mika by Yuki



Yuki by Mika

Bár képeik *válogatott* munkák, mégis egységesek, hiszen egyazon vágy újbóli kifejeződése. A vágyé, hogy megállítsák az időt, hogy emléket állítsanak a tűnő pillanatnak, hogy megfoghatóvá tegyék azt, ami természeténél fogva láthatatlan. Hogy leképezzék a valóságot, a saját valóságukat. És minden képükben benne van a reménytelenség is, amiért mindez lehetetlen: mert a szubjektív pillanat ugyanolyan messze van a valós pillanattól, amit megörökíteni szándékoztunk, akár a jelen.

Mika és Yuki képeinek ereje talán éppen abban rejlik, hogy annak ellenére keresik a tökéletes pillanatot, amely képpé változtatja a tűnékeny jelent, hogy tudják: a fotó valójában csapda, foglyul ejt és kimerevít egy pillanatot, amely talán nem is a legjellemzőbb. Mégis igyekeznek megragadni a lényegét, az állandóságot az örökös változásban, behatárolni a határtalant. Azt a titokzatos erőt akarják tetten érni, amely az egyik pillanatot hirtelen a másikba fordítja át. Az idő sajátos működése és természete érdekli őket, amely sosem táru fel és található meg máshogyan, csakis együtt, egymás személyén keresztül.

Az idő után kutatni különös öröm, különös kihívás. Ez ösztönzi őket arra, hogy újabb és újabb képeket készítsenek, hogy újra és újra dokumentáljanak valamit a valóságból, így hozva létre saját művészi valóságukat. Megtalálják az időt egy arcban, egy mosolyban, egy mozdulatban – s közben visszatálnak önmagukhoz is.

Mika by Yuki



Nemes Z. Mária

Hideg nosztalgia

Magyarósi Éva: *Játék kegyetlen lányoknak*

● Deák Erika Galéria, Budapest
● 2009. február 6 – március 7.

A *Játék kegyetlen lányoknak* című kiállítás egy eddig kevésbé ismert oldaláról mutatja be az animációs filmjei révén elhíresült MAGYARÓSI ÉVÁT. A kiállítás törzsanyagát a művész nyolc, vegyes technikával készített nagyméretű képe alkotja, melyek a fiatal képzőművészeknél egyre jobban kitapintható „vissza a rajzhoz” utat követik (ez a tendencia már a tavalyi *Lenmechanika* című csoportos tárlaton¹ is markánsan képviseltette magát, elég ha Györffy László agytörmelék-ciklusára vagy Tarr Hajnalka munkáira gondolunk). Magyarósi művein női alakok keverednek meghatározhatatlan, sokszor fenyegető szituációkba. Tárgyakkal bíbelődnek vagy éppen növényné válnak – esetleg valami egészen mássá. A finoman ábrázolt transzmutációk a hasonló tematikában dolgozó Moizer Zsuzsa egyes sorozataira is emlékeztetnek, de

1 *Lenmechanika*. Ernst Múzeum, Budapest, 2008. július 10 – augusztus 31.

MAGYARÓSI ÉVA
A csalók is mind visszatérnek egyszer, 2009,
vegyes technika, papír, 150 × 175 cm



Magyarósi mindvégig megőrzi szuverenitását, ami annak köszönhető, hogy nem egyszerűen önismétlő sorozatban, hanem mindvégig *történetben* gondolkodik. Ez egyszerre előny és hátrány. A sugalmazott történet távollétével válik jelentéssé, az egyes jelenetek ennek a hiánynak az erőterében merevednek ki. A konceptuális „csonkaság” azonban a sikerületlenebb képeken görcsössé válik, ugyanis a különböző irányba tartó utalások zavaros narratívát eredményeznek, és nem képesek azt a szuggesztív hidegséget játékba hozni, mely jobb pillanataiban Magyarósi igazi erőssége.

A művészre jellemző rezignált elidegenülés nem a líraiság hiánya, hanem egyfajta megfogant, aztán abortált nosztalgia. Kísérteties és „borderline” minőségeveredés, mely hűvös eleganciával tárgyiasítja a szélsőséges indulatokat. A szentimentális címadás (pl. *Régi szép emlékek*) és a gyermeki-női motívumok puha elrövedést előlegeznek meg, míg az összhatás mindig „kilép” – akár a ragasztott felületek, akár a szét-tartó komponálás segítségével – a nárcisztikus giccs világából. Az egyes képek túlpörgése és „maszatos” jellege azonban arra utal, hogy ehhez az ugráshoz egyelőre túl nagy apparátusra van szüksége Magyarósinak.

A kiállítás egyik csúcspontjaként is értékelhető *A csalók is visszatérnek egyszer* című kép viszont

MAGYARÓSI ÉVA
Rajzok a homokban, 2009,
vegyes technika, papír, 158 × 215 cm





VARGA RITA

Valamit hoz a víz, 2009. (Viltin Galéria); © fotó: Iski Kocsis Tibor

a nézőt a kiegészítésekre, az üres helyek kitöltésére, és a néző saját történetének, drámájának összeállítására. A szintén térkihagyásokkal mozaikszerűen egymás mellé helyezett, láthatóan összeill(eszthet)ő képek fragmentumokban rekonstruálnak eseményeket, amelyek fokozatosan állnak össze a néző fejében. A női test passzív helyzetekben való ábrázolásával is kijelöl egy interpretációs irányt: fekve, ki- vagy megfosztva, egy-egy intim vagy személyes tárgyát felnagyítva, önpusztító módon, vízbe csobbanásokkal és tehetetlen sodródásban mozognak vagy merevednek ki a testek és a jelenetek. Ezt a passzivitást ellenpontozza a képek dekoratív, színes, könnyed ábrázolástechnikája, amely először távolságot teremt a bemutatott helyzetek és a néző között, majd még inkább rádöbenteti a szemlélőt bevontságára. A szintén képregényes-filmes technikára utaló ráközelítések egy-egy tárgyra, az eltávolodások a beállításoktól, mintázattól a látható és a láthatatlan közötti távolságra villantanak rá, és a történetek ismert és nem ismert momentumai közt meglévő hiányt is megjelenítik, illetve a temporalitásból adódó megismerhetetlen lehetséges képeire referálnak. A képek a titokkal övezett, de kikövetkeztethető történéseket emóciót kiváltó effektussal töltik meg. A kiállítás fő témája az áldozattá válás és kiszolgáltatottság, és az ehhez viszonyuló tehetetlen vagy tenni nem akaró szociolektus. Ugyanakkor a befogadónak is át kell gondolnia saját viszonyulását mindehhez. Nehezen tudjuk kezelni ezeket a tragédiákat, eltávolítanánk magunktól, hiszen épp olyan idegen, kezelhetetlen, réműletes, mint a hamleti Ophelia – a francia Ophélie vízben lebegő teste. A közeg

tehetetlenségét nemcsak a Dunából egy uszoda közepébe átlebegő menyaszszonyruhás (holt)test közönyös fogadtatása jelzi, hanem a lego-bábuként ábrázolt rendőrök is. Ez a szimbolikus képi és utalásos írott mező a viktimizálódás momentumaira koncentrálnak és kérdez rá, nem moralizál, hanem csupán bemutat, sajátos diskurzusra hív a testről, az áldozattá válásról, a hatalmi visszaélésről és a hiábavaló várakozásról a védelemre. Felhívja a figyelmet arra, hogy a személyes elválaszthatatlan a személyek köztitől. Az ilyesfajta narratív-diskurzív felmutatás olyan festészeti cselekvés, ami arra mutat rá, hogy a mindennapok biztonsága és védettség-érzete csak illúzió. Úgy tűnik, nem felszín és mélység közti különbséget érzékeltet, hanem a felszínesség változatait, és ezzel referál mélyebb összefüggésekre: a *Valamit hoz a víz* alkotásain keresztül felerősödve jelenik meg a másik/mások megtapasztalására szólítottóság. Nyilván nem véletlen az ismert idióma – „valamit visz a víz” – megfordítása sem: az irányváltató szó megcserélése a közelséget, a szemünk előtt lévőséget, be(le)vontságunkat hangsúlyozza. Ezzel felfüggeszti hétköznapi, berögzült kis viszonyulásainkat, ugyanakkor megtartja az arányokat a képzőművészeti eszközök és a narráció, a mértéket az absztrakt és konkrét megjelenítési mód, az átjárhatóságot az általános és sajátos között; ahol áttetsző tükörként tekinthetünk Varga Rita *Valamit hoz a víz* című kiállítására.

VARGA RITA

Valamit hoz a víz, 2009. (Viltin Galéria); © fotó: Iski Kocsis Tibor



BIENNALE CUVÉE 09 / World Selection of Contemporary Art
 ● WISSENSTURM
 www.ok-centrum.at
 LINZ
 2009. 03. 13 – 04. 26.

Gerhard Richter Retrospective
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2009. 01. 30 – 05. 03.

Elevator to the Gallows – Banks Violette & Miles Davis, Dashiell Hammett, John Huston, Weegee
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2009. 03. 20 – 05. 03.

Kommentar als selber was
 ● KUNSTHALLE EXNERGASSE
 http://kunsthalle.wuk.at
 BÉCS
 2009. 04. 02 – 05. 09.

Best of Austria. An art collection.
 ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2009. 01. 02 – 05. 10.

Maria Lassnig The Ninth Decade Nam June Paik Music for all Senses
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2009. 02. 13 – 05. 17.

The Power of Ornament
 ● ORANGERY, LOWER BELVEDERE
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2009. 01. 21 – 05. 17.

Photography and the Invisible
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2009. 02. 11 – 05. 24.

Clouds Up High – Fleeting Figures in the Sky
 ● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
 www.musa.at
 BÉCS
 2009. 02. 26 – 05. 30.

The Porn Identity. Expeditions into the Dark Zone
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2009. 02. 13 – 06. 1.

Konfluenzen & Differenzen: I. Günter Brus – Max Klinger
 ● NEUE GALERIE GRAZ
 www.museum-joanneum.at
 GRAZ
 2009. 03. 05 – 06. 07.

Pawel Althamer
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2009. 04. 25 – 06. 21.

Georg Baselitz Paintings and Sculptures 1960–2008
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 02. 28 – 06. 21.

The Other Side. Alfred Kubin as drawer and illustrator
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 04. 25 – 07. 02.

Csehszág

Bad Times / Good Times
 ● FUTURA
 www.futuraproject.cz
 PRÁGA
 2009. 03. 03 – 04. 19.

Erwin Olaf A Choreography of Emotions
 ● LANGHANS GALERIE
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2009. 04. 01 – 06. 07.

Dánia

ENTER ACTION – Digital Art Now
 ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
 www.aros.dk
 ÁRHUS
 2009. 02. 07 – 04. 26.

Poul Henningsen BLACKOUT
 ● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX
 http://uk.brandts.dk
 ODENSE
 2009. 01. 30 – 05. 17.

Max Ernst Dream and Revolution
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2009. 02. 06 – 06. 01.

Qiu Anxiong UTOPIA
 ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
 www.arken.dk
 ISHØJ
 2009. 02. 06 – 11. 22.

Franciaország

Jimmie Durham Pierres Rejetées...
 ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
 www.mam.paris.fr
 PÁRIZS
 2009. 01. 30 – 04. 12.

David Altmejd
 ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE GRENOBLE
 www.magasin-cnac.org
 GRENOBLE
 2009. 02. 01 – 04. 26.

Warhol TV Mika Rottenberg
 ● MAISON ROUGE
 www.lamaisonrouge.org
 PÁRIZS
 2009. 02. 18 – 05. 03.

GENEROCITY
 ● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE
 www.citechailot.fr
 PÁRIZS
 2009. 02. 10 – 05. 17.

AFTER ROMA
 ● COLLECTION LAMBERT
 www.collectionlambert.com
 AVIGNON
 2008. 12. 14 – 2009. 05. 31.

Mikael Levin Christina's History
 ● LE POINT DU JOUR
 www.lepointdujour.eu
 Cherbourg-Octeville
 2009. 03. 21 – 06. 07.

Harun Farocki, Rodney Graham "H F | R G"
 ● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2009. 04. 07 – 06. 07.

William Eggleston Paris
Beatriz Milhazes
 ● FONDATION CARTIER
 www.fondation.cartier.com
 PÁRIZS
 2009. 04. 04 – 06. 21.

Alexander Calder Les années parisiennes (The Parisian years), 1926–1933
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2009. 03. 18 – 07. 20.

Hollandia

From Collenius to Koons, courtesy of the Vereniging Rembrandt
 ● GRONINGER MUSEUM
 www.groningermuseum.nl
 GRONINGEN
 2008. 11. 22 – 2009. 04. 12.

Holy Inspiration – Religion and spirituality in modern art
 ● THE NIEUWE KERK
 www.nieuwekerk.nl
 www.stedelijk.nl
 AMSZTERDAM
 2008. 12. 13 – 2009. 04. 19.

In Search of the Unknown
 ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
 www.montevideo.nl
 AMSZTERDAM
 2009. 02. 13 – 04. 25.

Edith Dekyndt Agnosia
 ● WITTE DE WITH
 www.wdw.nl
 AMSZTERDAM
 2009. 02. 28 – 04. 26.

Elixir: the video organism of Pipilotti Rist
 ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
 www.boijmans.nl
 ROTTERDAM
 2009. 03. 07 – 05. 10.

Richard Avedon Photographs 1946–2004
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2009. 02. 13 – 05. 13.

Love! Art! Passion! / Artist Couples
 ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
 www.gemeentemuseum.nl
 HÁGA
 2009. 02. 21 – 06. 01.

Gerhard Richter 48 Portraits
 ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
 www.depont.nl
 TILBURG
 2008. 11. 01 – 2009. 06. 14.

Deimantas Narkevičius The Unanimous Life
 ● VAN ABBEMUSEUM
 www.vanabbemuseum.nl
 EINDHOVEN
 2009. 02. 28 – 06. 21.

David Claerbout The Shape of Time
 ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
 www.depont.nl
 TILBURG
 2009. 03. 14 – 2009. 06. 28.

Exile on Main St./ Humour, exaggeration & anti-authoritarianism in American art
 ● BONNEFANTENMUSEUM
 www.bonnefanten.nl
 MAASTRICHT
 2009. 02. 17 – 08. 16.

Írország

James Coleman
 ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
 www.modernart.ie
 ● PROJECT ARTS CENTRE
 www.projectartscentre.ie
 ● ROYAL HIBERNIAN ACADEMY
 www.royalhibernianacademy.com
 DUBLIN
 2009. 03. 07 – 04. 26.

Hughie O'Donoghue
 ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
 www.modernart.ie
 DUBLIN
 2009. 03. 03 – 05. 17.

Lengyelország

PATHFINDER – project BEYOND POSTMODERNISM. RE: RE: RECONSTRUCTION
 ● CSW ŁAŻŃA
 www.laznia.pl
 GDANSK
 2009. 02. 27 – 04. 05.

Litvánia

Shifting Identities. (Swiss) Art Now
 ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
 www.cac.lt
 VILNIUS
 2009. 04. 10. – 05. 24.

Luxemburg

The Space of Words Moving Stills
 ● MUDAM LUXEMBOURG
 www.mudam.lu
 LUXEMBOURG
 2009. 02. 19 – 05. 15.

Nagy-Britannia

UBS Openings: Paintings from the 1980s
 ● TATE MODERN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2008. 11. 12 – 2009. 04. 13.

Libraries of Light: Photographic Books from the V&A Collection
 ● V&A
 www.vam.ac.uk
 LONDON
 2008. 04. 24 – 2009. 04. 19.

III O III E

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem szakirányú továbbképzéseket indít 2009.szeptembertől művészetmenedzsment, múzeumi menedzsment és kultúramenedzsment szakokon.

Képzési díj: 150.000 Ft/félév
 Jelentkezési határidő: 2009. május 13.

Képzéssel és a felvétellel kapcsolatos információk a www.mome.hu honlapon található, vagy e-mailben a gemes@mome.hu címen kérhetők.



www.futurspektiv.hu



design: anagraphic



MŰCSARNOK

kunsthalle | budapest

Mi Vida

menny és pokol

Tabajmó: Hárnabi-ra, 2005. Videóinstalláció (részlet), A MUSAC jóvoltából.

A MUSAC gyűjteménye Budapesten

2009. március 28 – május 17.

H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.
info@mucsarnok.hu
www.mucsarnok.hu - www.kunsthalle.hu
Nyitva: kedd - vasárnap 10.00-18.00,
csütörtök 12.00-20.00

Támogatók: OKM, e-on, ARDINY, Média-támogatók: HUNGARUM, FORT, EVZAIK

Együttműködő partnerek

