

MAGYARORSZÁG

Soós Tamás

Melancholia
 ● FÉSZEK GALÉRIA
 www.feszek-muveszklub.hu
 Budapest VI., Kertész u. 36.
 2009. 05. 05 – 05. 29.

Gerhes Gábor

SM, SD, SX, SS, SL, SC
 ● VINTAGE GALÉRIA
 www.vintage.hu
 Budapest V., Magyar u. 26.
 2009. 05. 05 – 06. 05.

Sebők Imre (1906–1980)

● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM
 www.karton.hu
 Budapest V., Alkotmány u. 18.
 2009. 05. 13 – 06. 05.

Papírlap – rajzok és sokszorosított grafikák a 80-as évek végétől napjainkig

● IROKÉZ GALÉRIA
 www.irokezcollection.hu
 Szombathely, Thököly u. 36.
 2009. 05. 22 – 06. 05.

Gyulai Líviusz

● FORRÁS GALÉRIA
 www.forrasgaleria.hu
 Budapest VI., Teréz krt. 9.
 2009. 05. 19 – 06. 06.

Kicsiny Balázs

Megszakított földetérés
 ● KIS ZSINAGÓGA KORTÁRS GALÉRIA
 Eger, Hibay Károly u. 7.
 2009. 05. 20 – 06. 10.

Podmaniczky Ágnes

Ambient
 ● ERICSSON GALÉRIA
 www.eicsson.com/hu
 Budapest III., laborc u. 1.
 2009. 05. 05 – 06. 12.

Hetey Katalin

Acélszabrok és grafikák
 ● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
 www.monogaleria.hu
 Budapest I., Östrom u. 29.
 2009. 05. 07 – 06. 06.

Keserue Zsolt

23 monológ
 ● PAKSI KÉPTÁR
 www.paksikeptar.hu
 Paks, Tolnai u. 2.
 2009. 05. 12 – 06. 07.

Szép István

Sandware
 ● CHINESE CHARACTERS CONTEMPORARY ART SPACE
 http://chinesecharacters.hu/
 Budapest VI., Kertész u. 4.
 2009. 05. 19 – 06. 09.

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.

Pillanatképek / Snapshots

● N&N GALÉRIA
 www.nagybalint.hu
 Budapest VI., Hajós 39.
 2009. 05. 27 – 06. 15.

Menesi Attila, Nemes Csaba, Katarina Sević

Köztes idő: A Galéria
 ● DOROTTYA GALÉRIA
 www.mucsarnok.hu
 Budapest V., Dorotyya u. 8.
 2009. 05. 06 – 06. 14.

Roskó Gábor

Leiden-Budapest tengely
 ● STUDIO 1900 GALÉRIA
 Budapest XIII., Balzac u. 30.
 2009. 05. 10 – 06. 14.

CSAK SEMMI EREDETISÉG – avagy „Szempontok a kérdéshez: Ki művész?”

● GÖRÖG TEMPLOM KIÁLLÍTÓTEREM
 www.muzeum.vac.hu
 Vác, Március 15. tér 19.
 2009. 04. 30 – 06. 14.

Somogyi Laura

● ART FACTORY GALÉRIA II.
 www.budapestartfactory.com
 Budapest V., Markó u. 4.
 2009. 05. 21 – 06. 18.

Świerkiewicz Róbert

● 20'21 GALÉRIA
 www.20-21.hu
 Budapest V., Petőfi S. u. 8
 2009. 05. 20 – 06. 20.

Németh Dániel

Tompított fény / Low Beam
 ● LUMEN GALÉRIA
 http://photolumen.hu
 Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
 2009. 05. 22 – 06. 20.

Gáyor Tibor

Új Hajtások
 ● K.A.S. GALÉRIA
 www.kasgaleria.eu
 Budapest V., Váci u. 36.
 2009. 05. 27 – 06. 20.

Bullás József

Új képek (színtézis)
 ● DEÁK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.t-online.hu
 Budapest VI., Jókai tér 1.
 2009. 05. 21 – 06. 20.

Eperjesi Ágnes

Mindig lesz friss szennyes
 ● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2009. 04. 30 – 06. 21.

Dedukció – I. Szobrász Biennálé

● MŰVÉSZETMALOM
 www.muveszetmalom.hu
 Szentendre, Bogdányi u. 32.
 2009. 05. 17 – 06. 21.

INVERZ

● TRAFÓ GALÉRIA
 www.trafo.hu
 Budapest IX., Liliom u. 41.
 2009. 06. 12 – 06. 21.

Bodolóczki Linda

Csőfogó, úszógumi
 ● COLLEGIUM BUDAPEST
 Budapest I., Szentháromság u. 2.
 2009. 06. 02 – 06. 24.

Allan Siegel

BINARIES
 ● LIGET GALÉRIA
 www.c3.hu/~ligal/
 Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
 2009. 05. 29 – 06. 25.

Jordi Pallarés

Hispania
 ● SZENTENDREI RÉGI MŰVÉSZETLEPI GALÉRIA
 www.lenarosselligallery.com
 Szentendre, Bogdányi u. 21.
 2009. 05. 29 – 06. 25.

Chilf Mária

A mélység periszkópja
 ● NEXTART GALÉRIA
 www.nextartgaleria.hu
 Budapest V., Aulich u. 4-8.
 2009. 05. 21 – 06. 26.

Borsos Lőrinc (Borsos Lőrinc Lilla & Borsos János)

Diákhitel tartozásom forintban
 ● OCTOGONART GALÉRIA
 www.octogon.hu
 Budapest I., Várfook u. 7-9.
 2009. 05. 26 – 06. 26.

Retesz

● DOVIN GALÉRIA
 www.dovingaleria.hu
 Budapest V., Galamb u. 6.
 2009. 05. 15 – 06. 27.

Ujházi Péter

Vidéki munka
 ● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., Várfook u. 14
 2009. 05. 28 – 06. 27.

Rácmolnár Sándor

Szinkronitás
 ● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., Várfook u. 11
 2009. 05. 28 – 06. 27.

PÁRBESZÉD FEKETE FEHÉRBEN / Lengyel és magyar grafika 1918–1939

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA C-ÉPÜLETE, III. EM.
 www.mng.hu
 Budapest I., Budavári Palota
 2009. 03. 13 – 06. 28.

Felicides Ildikó

Lépten, nyomon
 ● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2009. 05. 14 – 06. 28.

...to be continued

● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2009. 05. 28 – 06. 28.

A mindenség modellje – Kortárs magyar temporepítészet

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

OP-TIME / Hommage à Vasarely

● PÉCSI KISGALÉRIA
 Pécs, Szent István tér 4.
 2009. 06. 05 – 06. 28.

Kamen Stoyanov

Kínai rap és más történetek
 ● INDA GALÉRIA
 www.indagaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 34. II./4.
 2009. 05. 27 – 07. 03.

Szabó Klára Petra

Art & Style
 ● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2009. 05. 27 – 07. 04.

Anton Corbijn

Munka
 ● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2009. 04. 29 – 07. 05.

Kortársak löveglete – XIX. és XX. századi festett lőtáblák Magyarországról

● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest V., Szabad sajtó út 5.
 2009. 05. 21 – 07. 05.

Nyári Zsolt, Tóth György

Testbeszéd
 ● G13 GALÉRIA
 www.g13.hu
 Budapest VII., Király u. 13.
 2009. 05. 21 – 07. 11.

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.

Klimó Károly

● NAPÓLEON-HÁZ (MŰZEUMI KÉPTÁR)
 www.artmuz.hu
 Győr, Király u. 17.
 2009. 05. 14 – 07. 19.

Berhidi Mária

Kövendég
 ● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2009. 05. 08 – 07. 21.

Fabricius Anna

"A" csoport
 ● RÁDAY GALÉRIA
 www.raday-galeria.hu
 Budapest IX., Ráday u. 8.
 2009. 05. 11 – 07. 30.

AES+F

Defile
 ● KNOLL GALÉRIA
 www.knollgalerie.at
 Budapest VI., Liszt F. tér 10.
 2009. 05. 28 – 07. 31.

Szabó Ábel

Megszokott hely
 ● FÉSZEK GALÉRIA
 www.feszek-muveszklub.hu
 Budapest VI., Kertész u. 36.
 2009. 07. 04 – 08. 01.

Szalay Lajos és nemzetdélktársai 1932–1949

● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2009. 04. 18 – 08. 02.

Eike

Collection
 ● PIXEL GALÉRIA (MILLENÁRIS)
 www.millanaris.hu
 Budapest II., Fény u. 20-22.
 2009. 05. 21 – 08. 20.

Lucien Hervé

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

Jakatics-Szabó Veronika, Könyv Kata, Udvardy Emese

Mosolygó Mona Lisa IV.
 ● MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK ZRT. GALÉRIÁJA
 Budapest XII., Istenhegyi út 40/A.
 2009. 05. 26 – 09. 01.

Menasági Péter

Irányok / Directions
 ● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
 Budapest XII., Alkotás u. 53.
 www.molnarannigaleria.hu
 2009. 05. 05 – 09. 08.

Eperjesi Ágnes

Rövid ima
 ● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
 2009. 05. 09 – 09. 20.

Kmetty János művészeti gyűjteménye (1.)

● KMETTY-KERÉNYI MÚZEUM
 Szentendre, Fő tér 21.
 2009. 04. 24 – 12. 31.

KÜLFÖLD

Ausztia

PERFORMANCE I / Identity and Straging Strategies
 ● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 BÉCS
 2009. 05. 12 – 06. 10.

WHERE TO GO? Notes on Transformation after 1989

● < ROTOR >
 http://rotor.mur.at
 GRAZ
 2009. 04. 24 – 06. 13.

Olaf Holzapfel

Das nomadische Kriterium
 ● GALERIE IM TAXISPALAIS
 www.galerieimtaxispalais.at
 INNSBRUCK
 2009. 04. 25 – 06. 14.

Georg Baselitz

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

Lothar Baumgarten

Seven Sounds / Seven Circles
 ● KUNSTHAUS BREGENZ
 www.kunsthaut-bregenz.at
 BREGENZ
 2009. 04. 25 – 06. 21.

Pawel Althamer and others / und andere

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

Twilight Zone – Art hits Design

● KUNSTRAUM NIEDEROESTERREICH
 www.kunstraum.net
 BÉCS
 2009. 05. 09 – 06. 27.

Nancy Spero

Woman as Protagonist / Herbert-Boeckl-Preis 2009 für International Painting
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 02. 21 – 06. 28.

SMELL IT! – Freundschaft als Lebens-, Produktions- und Aktionsform

● KUNSTHALLE EXNERGASSE
 http://kunsthalle.wuk.at
 BÉCS
 2009. 05. 28 – 06. 29.

The Other Side. Alfred Kubin as drawer and illustrator

● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 04. 25 – 07. 12.

post COBRA / Alechinsky, Appel, Jorn

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2009. 01. 23 – 08. 16.

formulated. Convergences of Writing and Image

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2009. 06. 19 – 08. 30.

Rock – Paper – Scissors. Pop Music as Subject of Visual Art

● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthautgraz.at
 GRAZ
 2009. 06. 06 – 09. 06.

Robert Wilson

Voom Portraits
 ● NEUE GALERIE GRAZ
 www.museum-joanneum.at
 GRAZ
 2009. 06. 20 – 09. 06.

Ungarische Kunst der 1970er bis 1990er Jahre aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz

● NEUE GALERIE GRAZ
 www.museum-joanneum.at
 GRAZ
 2009. 06. 27 – 09. 06.

Duncan Campbell

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2009. 06. 04 – 09. 09.

Georges Adéagbo

The Colonization and the History of the Colonized
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2009. 04. 01 – 09. 13.

Thomas Ruff

● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2009. 05. 20 – 09. 13.

ARS VIVA 08/09 – Inszenierung / Mise en Scène

● AUGARTEN CONTEMPORARY
 www.belvedere.at
 Bécs
 2009. 06. 06 – 09. 20.

MODERNISM AS A RUIN – An Archaeology of the Present

● GENERALI FOUNDATION
 http://foundation.generali.at
 BÉCS
 2009. 06. 19 – 09. 20.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

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

E-mail: balkon@c3.hu

2

Ami az életet élhetővé teszi
Hannes Böhringerrel beszélget Ronald Berg

5

Senkiföldje
Nádasdy Jánossal beszélget kiállításáról Szarvas Andrea

10

Walter Seidl

Johanna Kandl – avagy a festészet képi megfogalmazásai
a gazdasági folyamatok esztétikájáért

13

Dékei Kriszta

Balkánturiszt □ Orvlövészek a piacon
Johanna Kandl: festmények □ Helmut és Johanna Kandl: videók

15

Őri Ágnes

Maria Lassnig születésnap ajándéka
Das neunte Jahrzehnt

18

Földényi F. László

Látni a láthatatlant □ A fényképészet és a láthatatlan

22

Kókai Károly

Minőségi munka □ Viennafair 2009

26

Király Judit

9+12 / 2
A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-műhely és
Egy kis Amerika című kiállítása

28

A Rozsda-rejtély □ Alba Romano Pace-val Vámos Éva beszélget

30

Sárosdi Judit

Hispania □ Jordi Pallarés kiállítása

31

Szövényi Anikó

KURAFUTO – a hiperszofisztikált japán mindennapiság
WA: A mindennapok harmóniája □ Kortárs japán design

34

Ivacs Ágnes

Kortárs színházminta-vétel □ PENDULUM – színházi ingajarat

37

Králl Csaba

Páratlan □ Emanuel Gat és Hofesh Shechter társulatának
vendégszereplése

41

Ivacs Ágnes

Befejezni a játszmát
C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord (F): Töredékek (Fragments)
Peter Brook rendezése, Samuel Beckett szövegei alapján
(PENDULUM – színházi ingajarat)

Ami az életet élhetővé teszi

Hannes Böhringerrel beszélget Ronald Berg

✚ **Ronald Berg:** *Mi a szerepe egy művészeti főiskolán az olyan filozófusnak, amilyen Ön?*

✚ **Hannes Böhringer:** Természetesen nem kerülhetem el az esztétika klasszikaival való foglalkozást. Ám azt hiszem, hogy egy művészeti főiskolán a diákok a filozófiát és a művészetet közeli szomszédoknak tartják. Ez abban a tényben is megmutatkozik, hogy a katalógusukba inkább egy filozófustól, mintsem egy művészettörténéstől kérnek írást. Ez valószínűleg abból ered, hogy a művészek szeretnék némileg megőrizni a szabadságukat a művészettörténéstől. A művész szívesen hallaná a filozófiától, hogy tevékenysége egyfajta párhuzamban áll annak megismerésre, igazságra és lényegre irányulásával.

✚ *Mi az alapja ennek a rokonságnak?*

✚ A filozófiát a művészet arra emlékezteti, hogy maga is művészet, hiszen lényegesen különbözik az egyetemeken tanított tudományoktól. Alapjában meglepő, hogy egyáltalán van még filozófia, egy antik intellektuális divat, amely kérdéseket vetett föl, melyek kedveltté váltak. Ezekre a kérdésekre máig nem született egyértelmű és végérvényes válasz. A filozófiát még mindig magukkal cipelik az egyetemek, mint valamiféle tiszteletreméltó, régimódi rekvizitumot. Ám a művészeti főiskolákon – legszívesebben azt mondanám – adekvát módon érzékelik: nevezetesen olyasfajta művészetként, amely a nyelv segítségével fogalmak, találó képek és tényállások keresésére indul.

✚ *A saját tevékenységét filozofálásként, vagy inkább a filozófia vagy a filozófiatörténet tanításaként írná le?*

✚ Egy olyan német hagyományban állok, melyet hermeneutikának neveznek. E szerint az egyiket nem lehet elválasztani a másiktól. Csak amennyiben újra meg újra foglalkozunk a fontos filozófiai szövegekkel, kerülünk bele a filozofálásba. Hogy aztán miként néz ki valakinek a saját írásműve, másodrendű kérdés.

Akárcsak az, hogy van-e benne sok lábjegyzet, vagy megoldja kifejezett utalások nélkül. Filozofálni azt jelenti, hogy jelenvalóvá tenni a hagyományt és önmagát megtalálni.

✚ *Tehát újra kérdéseket felvetni? Ha a filozófia ebben egyezik a művészettel, mi különbözteti meg tőle?*

✚ A filozófia a nyelvből indul ki. Ezért aztán örültem annak, hogy az utóbbi berlini Beuys-kiállításon azt olvastam: Beuys is azt mondta, hogy a nyelv hívja elő belőle a képeket, amelyekkel aztán a művészetében foglalkozik. Ugyanígy csinálom én is. A képtudományról szóló mostani diskurzus, mely szerint a képek világában élünk, és a művészetnek is képekkel van dolga, nem veszi észre, hogy a legfontosabb képeket mintha a nyelv hívná elő; olyan képeket, amelyek nem is láthatóak, és amelyeket aztán a vászonra vagy a képernyőre vetítenek. A német idealizmusban és a romantikában egyöntetű vélemény volt, hogy a művészet megismerő eszközként túlszárnyalta a filozófiát. Amire ugyanis a filozófia már nem képes – nevezetesen metafizikai megismerésre, visszamenni az első okokra és kezdetekre, Istenről, szabadságról és halhatatlanságról valamit mondani –, az a művészet, költészet és zene feladatává vált.

☉ *Akkor térjünk vissza az eredethez, hisz a görögöknél a művészetet technének nevezték, és ez az istenek adománya volt.*

☉ A techné tudományt is jelenthet – itt folyamatos az átmenet. A német művészet (Kunst) szónak is megvan a története. Ehhez tartozik a fortély, az elmeél, a vicc (Witz), ami a művészetben máig fontos szerepet játszik, az ingeniózus, a konceptuális. Ebben a megismerés úgy csúcsosodik ki, hogy nehézkedése megszűnik és öröm lesz konceptuális rejtélyességének megfejtése. Ez a fortély, a vicc, és ennek van köze a bölcsességhez, a *sophiához*, a filozófiához.

☉ *E szerint a tudás rokonságban áll fortéllyal?*

☉ Természetesen. (Nevet)

☉ *Ha kezdetben a görögök a techné és sophiát, ill. filozófiát két elkülönült szféraként írták le, akkor ez kétszáz éve, a művészet autonómiájának posztulálása óta hasonló. Egészen odáig, hogy művészet és filozófia – mint mondja – rokonságot ápolnak. Vajon a művészetben egy új üdvtant látnak-e az emberek?*

☉ A művészek kokettálnak a közönség feltevéseivel és igényeivel. A 19. századtól a művészet művészetvallássá válik, a kereszténység pótlékává: meghallgatják a Máté-passiót egy vasárnapi templomba menés helyett.

A művész üdvhozó szerepbe kerül, ahogy azt Beuys alakította. De a művészeknek ez a terhükre is van. Ez egyfelől érdekessé teszi őket, másfelől nem akarnak ebbe a szerepbe merevedni.

☉ *Mit akarnak a művészek?*

☉ Fordítva tenném föl a kérdést: mit akarunk a művészettől, mi érdekel minket? Minket, akik félműveltek vagyunk és múzeumba megyünk? Egyszer adva van a készítés a művészetvállás felé, mely nagy mértékben kötetlen, nagyfokú a kötetlensége.

A kereszténység hittételek elismerését jelenti, a művészet nem kíván ilyet. Itt Monet egyenrangú Brancusival vagy Hodlerrel. Ez egy valódi vallásban nem volna lehetséges.

☉ *De azért úgy gondolja, hogy Monet vagy Hodler választ adhat sok olyan kérdésre, amit mi mindnyájan felteszünk?*

☉ Igen, a művészet egyrészt mindnyájunkban vallásos várakozásokat kelt, másfelől súlytalan társasági fecseleként funkcionál: „láta már ikszipszilón legújabb kiállítását, és mit szól hozzá?” Feltűnő, hogy a gazdag emberek mostanában kidobják az antikvitásokat. Korábban biedermeier bútort gyűjtöttek, most a kortárs művészet lép ennek helyébe. Hogy miért? Csak találgatni tudok: mostanában egyszerűen a társasági élethez tartozik, hogy valaki tudja, kicsoda Neo Rauch vagy Daniel Richter. És aztán valami ilyesmit raknak föl a falra. Itt kevésbé művészetvallásról, sokkal inkább társadalmi megkülönböztetésről és odatartozásról van szó. Csak az a kérdés, milyen áron, ki, milyen művészetet szerzett meg. A művészet ilyen esetekben megint azzá válik, ami mindig is volt – nevezetesen társadalmi díszítménnyé.

☉ *Miért van az, hogy a művészetet egyre magasabb társadalmi értékelése közepette egyre inkább be is kebelezik – státusszimbólum, pótvallás, tőkebefektetés lesz, mindenestre nem érvényesülhet már olyasvalamiként, aminek még Heidegger tekintette: a dolgok lényegét kifejező dolognak?*

☉ Ki értékeli nagyra? Az a benyomásom, hogy a modern óta a művészet kezelésére egy ciklus jellemző: kezdetben a lelkes rajongók vannak, aztán jönnek a fontoskodók, a szellemdús művészettheoretikusok, végül pedig sokan mások, némi pénzrel a zsebükben. Amikor a düsseldorfi akadémián beleszerettem a kortárs művészetbe, az intellektuelek körében magasabbra értékelték a művészetet. Azok, akik akkor a kortárs művészet felé fordultak, ma más jelenségek: az internet vagy az új médiumok iránt érdeklődnek. A filozófia ma alig foglalkozik művészettel. Ezt magamon veszem észre: azzal arányosan, ahogy a művészet inflatorikus győzelmi menetbe kezdett, egyre kevesebb jut róla eszembe. Lévén valamiféle szociológikum, mivel a művészet szociológikus jelenséggé látszik válni. A mai kortárs művészetben már nem megismerést és igazságot keresnek, mint ahogy ez az ötvenes és hatvanas években történt. A művészet győzelmi menetért intellektuális trivializálódással fizet.

☉ *A művészet ellaposodása talán abból is ered, hogy a művészeti avantgárd-paradigma elhasználódott?*

☉ A klasszikus avantgárdban a művésznek mítikus szerepe volt. Ez majdhogynem üdvtörténeti koncepció volt: egy új világot kell felépíteni. Ez az utópikus impulzus fontos volt, és e mozzanat nélkül nem érthető meg a modern. Egyáltalán – az új jelentése is csak ebből a nézőpontból válik érthetővé. Amint elvész ez az utópikus perspektíva, akkor nem is tudni, mihez lehet kezdeni az újjal. Ekkor az új pusztává válik. Ma egy posztmodern helyzetben vagyunk. A művészek azt remélték, hogy egy új világot építenek; amit elértek, nem más, mint hogy a világot mindegyre újra díszítik.

☉ *Személy szerint mi érdeklí a művészetben?*

☉ Nagyon szubjektív módon járok el. Ha egy művész megkérdezi, hogy írnék-e a valamit a katalógusába, akkor keresek valami olyat a művei között, ami szár-

nyakat ad ahhoz, hogy saját utamon továbbmenjek. Aztán nem annyira a műtárgyról írok valamit, hanem inkább olyasmit, ami egy ponton találkozik a művel, a homály pillanatnyi világosodásának pontjában. Tehát megismerés, igazság, ha tetszik.

⊕ *Igazság – ez egy nagy szó. Van erre bizonyítéka is?*

⊗ Nincs. A nagy dolgokat egyébként sem lehet bizonyítani. Korábban azt mondtam volna a művészethez fűződő viszonyomra: megismerés-érdeklődés. Ma azt mondom: azon vagyok, hogy az olyan fontos dolgok nehézsége, mint a megismerés, bölcsesség és igazság könnyűvé váljék. A könnyűség persze nem lenne teljesítmény, ha nem állnának mögötte nagy súlyok, ha nem egy fontos és súlyos dolog kezeléséről lenne szó, amin az elmésség könnyít.

⊕ *Akkor tehát a művészet: Nehéz dolgokat úgy kezelni, mintha könnyűek volnának. Szinte úgy, mint a cirkuszban a zsonglörködés?*

⊗ Azzal a különbséggel, hogy ez a cirkuszi zsonglörködéstől eltérően vezet valamire.

⊕ *Azaz a megismerés irányába?*

⊗ A megismerés mindig folyamat és állapot, út és megérkezés egyben. Az antik filozófia nyelvén: derű és egyúttal felderülés a panaszon és rémületen, de a nevetésen keresztül is. Ennek során mindig hagyom, hogy a kortárs művészet megmozgasson és tanítson.

⊕ *Kérdés, hogy miért foglalkozik néhány ember művészettel, hiszen senki sem kényszeríti őket. Nem valamilyen neurotikus kényszer munkál a művészetcsinálásban? Nem ahhoz fogható ez, ami a pszichoanalízisban történik a pácienssel, akit az analízis világosít föl a lelki élet struktúráiról? Freud ilyen esettanulmányokon vette bonckés alá mindannyiunk tudattalanját.*

⊗ A pszichológiának mindig gondja volt a művésszel. A művész-pszichológia a zsenikultusz végén áll. Az elején a zseni valamiféle isteni lény, aztán démonizálják, és végül patologizálják. Azt gondolom, hogy ez nem visz tovább. A művészeti főiskolán az tűnt föl, hogy csak nagyon kevesekre jellemző a kifejezési kényszer. A legtöbben művésszé szocializálódnak. A művészeti főiskolán a diákok más magatartást vesznek föl – és művésszé válnak.

⊕ *Amit a művészeti főiskola példáján jellemzett, azt jelenti, hogy a keretfeltételek rendkívül fontosak a művészet számára. Ma szinte senki sem merészeli az igazságot a művészettel kapcsolatban szóba hozni. Hogyan ismerhető meg egy műtárgy igazsága?*

⊗ Ez nem úgy értendő, mintha az igazság egy áru volna, ami a polcon áll. Ja igen, most megtaláltam! Ez az a müzli, amire igazság van ráírva. Nem így értendő; az igazság szubjektív. Nem mindenki jut ugyanarra a következtetésre, ha lát egy képet, olvas egy verset. Ennyiben minden lebegő marad, ahogy a művészet mindig lebegésben van, hogy nem áltatás-e, ahogy ezért már Platón is kárhoztatta. Ebben a lebegő állapotban – könnyűség! – azonban a művészet telibe találhatja az embert. Mindegy, milyen szabályok, stílusok vagy koncepciók közeppette lép föl a művészet, az igazságpotenciálja megmarad. A művészet és a filozófia a maga módján próbál evidenciákat létrehozni.

⊕ *Ezek szerint ön kitar a művészet metafizikája mellett?*

⊗ Ha az ember filozófiával foglalkozik, akkor ez nem vethető el. Ha ugyanis feladja a metafizikát, végül csak szociológia és pszichológia marad, amelyek ugyan magyarázzák a művészet kísérő jelenségeit, de a velejével nem birkóznak meg. De felteszek egy ellenkérdést: mibe kerül az, ha lemondunk az igazságról? Nem azt mondom, hogy van igazság, hanem azt mondanám Pascallal, hogy fogadok rá. Az ezzel járó bevetés során sok olyasmi felmerül, ami az életet élhetővé teszi. Mi emberek olyan lényeknek látszunk, akik előnyben részesítik a biztonság szerencsejátékát. Mivel csak ez a szerencsejáték egzisztenciálisan érint minket, mivel érezzük, hogy itt valaminek tétje van, mivel itt alapjában véve saját életünket kell bevetnünk. Ha ezt nem tesszük, unalmas az életünk. És ennyiben itt fennáll egy titkos rokonság művészek és filozófusok között, mivel tevékenységük során nagy a tét. Ez azonban azt is jelenti, hogy mindig ki vannak téve annak a veszélynek, hogy nevetésessé teszik magukat: „Micsoda? Az igazságról beszél? Mit jelentsen ez? Annak már rég búcsút mondtunk! Már rég lejárt a szavatossága!” (nevet) A filozófia művészete nem valami új csinálásában és régi teher levetésében áll, hanem egy új tónus meglelésében, amivel az elviselhetetlenné és ezáltal hamissá váltakat újra felfedezhetővé és igazolhatóvá lehet tenni.

Tillmann J. A. fordítása

Kunstforum 2009/195. 405. o.

[http://www.artcontent.de/kunstforum2/Kunstforum_](http://www.artcontent.de/kunstforum2/Kunstforum_Gespraech.asp?m=644&pid=8555&artikel=195703)

[Gespraech.asp?m=644&pid=8555&artikel=195703](http://www.artcontent.de/kunstforum2/Kunstforum_Gespraech.asp?m=644&pid=8555&artikel=195703)

Senkiföldje

Nádasdy Jánossal beszélget Szarvas Andrea

- Pécsi Galéria, Pécs
- 2009. április 17 – május 10.

NÁDASDY JÁNOS képzőművész messze Magyarországtól, Hannoverben él, de most újra Pécsen állít ki. Ez nem véletlen, és mégis az. Véletlen találkozások. A Pécsi Galéria meghívására jött, a kiállításnak pedig a *Senkiföldje* címet adta. Idén lesz hetven éves, a kiállításon pedig hetven kép látható.

„Mindig van valami konkrét, ami izgat, ami foglalkoztat” – mondja, bár nem is kéne mondania, annyira látszik. Itt vannak legújabb munkái is. Némelyiket kimon-dottan Pécsre készítette, ezek még teljesen meg sem száradtak.

Készült egy rádióinstalláció, a pécsi frekvenciákkal, külön a városnak, *Válságkeze-lés* (2009) címen. A kiállítótér közepén, egy fehér posztamensen fekete, maszatos rádiók kupaca. Össze-vissza, balra-jobbra, antennák és zsinórok hada. Egyelőre néma csönd a készülékek mellől. A művészre pillantok, ő biztatólag vissza rám. Kezdődik! Ahogy bekapcsolom a rádiókat, egyszerre mondja mindegyik a magáét. Ez egy célzás a pécsi helyzetre, az ország helyzetére. „Össze-vissza vannak az antennák, össze-vissza vannak a hírek is, káosz” – fogalmazott. Ebből elég a valóságban is. Ennyire merek menni a konkrétumokkal. Az ilyen életszerűség a művészetben veszélyes. Abban a pillanatban elvesztem a művészet autonómi-

áját, de vállalom. A művészek szabadsága csak illúzió, valójában, mint mindenki, teljesen ki vagyunk szolgáltatva.

És elkezdtünk beszélgetni. Először a galériában, aztán a *senkiföldjén* innen és túl.

✪ **Szarvas Andrea:** *Melyek voltak azok az első meghatározó élmények, amelyek később hatást gyakoroltak Önre?*

✪ **Nádasdy János:** Minden Magyarországon kezdődött. De a nagy élmény mégsem az iskola, hanem '56 volt. Rengeteg konfliktus akadt bennem és körülöttem. Elkezdtem rajzolni, nagyon szerettem. Szerettem volna mindig úgy rajzolni, mint apám, ugyanis ő is képzőművész volt, Rudnay és Vaszary növendék. 1939-ben mozit nyitott Szigetszentmiklóson, ez volt az első, erre a célra szolgáló épület Pest megyében. (A mozi ma is üzemel Nádasdy mozi néven.)

1950-ben elvették tőlünk, államosították. Kuláklistára kerültünk. Ezek hatására is, bennem mindig volt egy konfliktus, ami a művészetemre hatott. Így próbálok utólag feldolgozni magamnak a történeteket. Gyerekfejjel mindent nagyon élénken és mélyen éltem meg, ezek pedig érzékennyé tettek a későbbi művészeti felfogásomban. De végül eldöntöttem, hogy elhagyom az országot. „Elmegyek, és majd visszajövök” – mondtam akkor. Így kerültem először '56 után Bécsbe. Óriási élmény volt, egy igazi kultúrsokk az akkori Magyarországhoz képest. Tátott szájjal állam tizenhét évesen, teljesen bizonytalanul, tapasztalatok nélkül. Innét Dél-Amerikába vándoroltam ki a rokonaimhoz, akiknek 1919 után kellett emigrálni. Ahogy megérkeztem Uruguayba a nagyszüleimhez, veszekedésbe fajuló politikai viták kezdődtek köztünk, ezért ott hagytam őket. Ösztöndíjasként elkezdtem a tanulmányaimat a montevideói Képzőművészeti Főiskolán (Escuela Nacional de Bellas Artes).

Nádasdy János a *Senkiföldje* című kiállításán, Pécsi Galéria, 2009



☛ *Hogyan került végül mégis vissza Európába?*

☘ Egyszer átmentem Buenos Airesbe, ahol összetalálkoztam Szalay Lajossal. Éppen az '56-os rajzait készítette. Megnézte az én munkáimat is, majd azt a tanácsot adta, ha tényleg művészettel akarok foglalkozni, akkor térjek vissza Európába. Nagyon is igaza lett. Annak idején a Szovjetunióknak nagy befolyása volt a dél-amerikai diákságra. Végül Fidel Castro-lázban égett az egész kontinens, ezért egyre kényelmetlenebbé vált az ottani '56-os diákok helyzete. Jártam a kikötőt és egészen véletlenül egy Németországba tartó hajóra kéredzkedtem fel, és mint segédmatróz dolgoztam le az utazással járó költségeket. Így 1962-ben érkeztem meg Hannoverbe. Mindjárt nagyon megtetszett a német élet és gondolkodásmód, a rendszeressége, a fegyelme. Szerintem a magyar-német kombináció jó elegy. Egyfelől egy bizonyos könyvedtség, kötetlenség, talán szilajság is, másfelől pedig olyan fegyelem, összefogottság és következetesség, ami egy gondolat kivitelezéséhez szükséges. A tanulmányaimat 1965-ben folytattam a hannoveri *Werkkunstschule* képzőművészeti főiskolán, mely a Bauhaus mintáját követte.

☛ *Németországban magyar vagy német művészként tartják számon?*

☘ A nevemben szándékosan nem hagyom el az ékezetet, ami másoknál egy idő után gyakran megtörténik. A kiejtésemet sem tudtam tökéletesre fejleszteni. Én ez vagyok, ez a kettő. Úgy érzem, a művészetben számomra ez a kettőség előnyös.

☛ *Visszatérve a kezdetekhez, hogyan alakult tovább az élete?*

☘ Megérkezik egy 22 éves fiatalember, aki épp-hogy egy kicsit megtanul rajzolni. Hannoverben lát egy kiállítást, *Hannover a '20-as években*. Ott találkoztam 1962-ben többek között először Kurt Schwitters munkáival. Nagyon megkapott, zavarba hozott. Mit akart? Hogy jutott ide? Akkor teljesen más volt az elképzelésem a művészetről; a reneszánsz rajzokat csodáltam. Aztán jön ez az ember, aki szemétből és eldobott kacatokból művészetet csinált. Nem értettem, ezért elkezdtem vele foglalkozni, kutatni utána. Kiderült, még a hannoveriek sem ismerték nagyon, mert 1937-ben ő is emigrációba kényszerült. A náciak elzavarták, mint elfajzott művészt. Végül Angliában halt meg 1948-ban és elfelejtődött.

☛ *Hogyan mutatkozott meg Schwitters hatása?*

☘ Már a főiskolán is voltak akcióim. Kimentünk a szemétdombra, bekentünk nagy vásznakat ragasztóanyaggal és eldobtuk őket, ami pedig ráragadt, vagy amit rászórtunk, abból lett a kép. Akkoriban ezt úgy hívták, hogy *Fallbilder*, vagy magyarul „ejtett kép”. Az akcióművészet egy formája volt 1968 végén. A főiskolán minden évben volt a hallgatóknak kiállítása. Egy évfo-

lyamtársammal ezeket a *Fallbildereket* állítottuk ki. Ha nem szedjük le, azonnal hagyjuk el az iskolát – figyelmeztetett a mesterem.

☛ *Erre fel?*

☘ Erre fel vettem. Levettem, de még mindig őrzöm. Akkor mindent előről kezdtem. Mi történik itt, hogy egy ilyen fontos embert, aki egy teljesen új szemléletet vitt a művészetbe, a feje tetejére állította a képzőművészeti hagyományokat, még a szülővárosában sem ismernek kellőképpen? Schwitters elmosta a határokat a műfajok között, és beengedte a valóságot a művészetbe. *Identität zwischen Kunst und Leben* – ahogy ő fogalmazott. Ez adott bátorságot nekem is, hogy az, amit én saját magam érzek, nem is lehet olyan téves. Nekem nem művészettörténettel, irányzatokkal és izmusokkal kell törődnöm. Úgy érzem, a képzőművészetben gyakran előfordul, hogy a művészek inkább saját maguk felé fordulnak, a saját köldöküket nézik. Bizonyos mértékig persze ez is lehet érdekes. Tudom, ez egy kicsit retorikus és vita tárgya is lehet.

☛ *Hogyan alakult és formálódott a szemlélete?*

☘ Az én pozícióm 1970-ben egy olyan tájképben mutatkozott meg, ami csak szemétdombokból áll. *Landschaft am Arsch der Welt*, szabad fordításban „tájkép a világ segge alatt”, a magyar címe mégis *Messzi táj közelről*. Még falikép a tradicionális értelemben, bár szemét mindenütt, végtelen horizont, bárányfelhők, roncs-telep és meddőhányók. Akkoriban még nem voltak se zöldek, se párt, se mozgalom, ahova később mégis akaratom ellenére próbáltak besorolni. Mellette a kiállításon egy hasonló képgrafikai munka látható *Mesés tájkép* címen. Egy óriási meddőhányó, mint egy piramis, amely előtt egy végtelen autópálya fut el. A konzum és az azzal járó szemét már akkor, a '70-es években nagy problémát jelentett Németországban. Képeimben az ember csak ritkán vagy soha nem jelenik meg, a nyomai viszont mindenhol ott vannak.

NÁDASDY JÁNOS
Válságkezelés, 2009, installáció



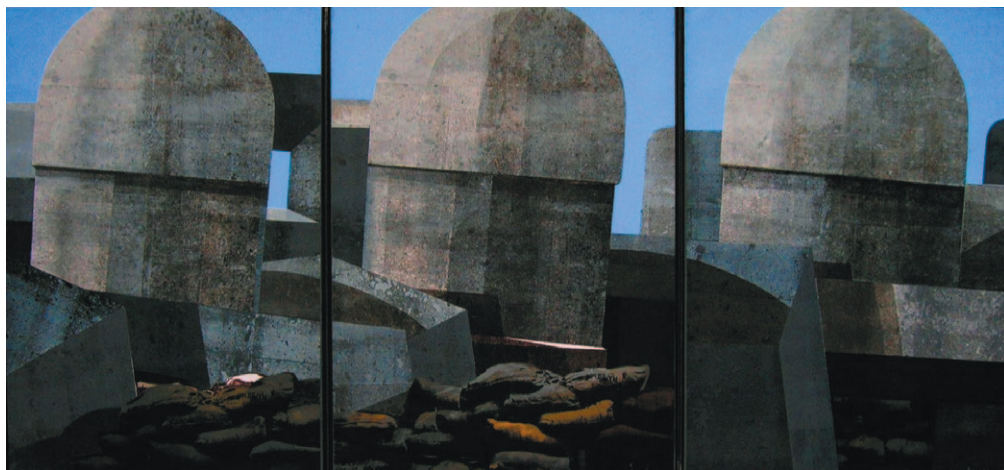
☘ *Munkásságának besorolása nem egyszerű, próbalékok vannak rá. Mégis, Ön hogyan határozza meg a művészetet és a művészetét?*

☘ Én személy szerint ma két formáját különböztetem meg a művészetnek. Az egyik a csak-művészet (*Nurkunst*), amely szabaddá tudja tenni az alkotót. Az autonóm kép, a tiszta szín és tiszta forma. A másik irányzat inkább hagyja betörni az aktuális eseményeket a gondolkodásmódjába, a képességekbe, zászlót bont, pozíciót vállal. A művészetem témája a saját életem és környezetem viszonya. Kedvelem az absztrakt, nonfiguratív képeket, de néha úgy érzem, ezek önmagukon kívül semmit nem vállalnak fel, túl a dekorativitáson. Nekem különben erős a gyanúm, hogy minden, ami mostani, visszavezethető arra a nagyon radikális korra, a 1920–30-as évekre, amikor a tradicionális, hagyományos művészetet teljesen megkérdőjelezték – mert nem vált be! Jött az első világháború, majd a második. És kiderült, hogy az a marha nagy kultúra, ami nekünk volt, az nem ért szart sem. Majd jött a dadaizmus. Beavatkozni és zászlót bontani, helyet foglalni abban a világban ahol élünk, ahol élek. A képeim az én pozíciómat mutatják, ott, ahol közbevágni szeretnék. Én beismerem Schwitters, Beuys, Kienholz hatását. A Fluxus egésze nagyon közel áll hozzám, és én soha nem választanám le az életemről azt, amit csinállok. Néha csodálkozom, hogy a művészetben egyeseknek ez milyen könnyen sikerül. Vitatkozzunk?

☘ *Az alkotást és annak lehetséges formáit körülhatárolva hasonlóan személyes az esztétikáról való felfogása is?*

☘ Előbb határozzuk meg a fogalmat, aztán beszéljünk róla. Hogy hogyan értem én az esztétikát? Soha nem volt művészeti, sokkal inkább egy filozófiai téma. Leonardo vagy Michelangelo még nem is ismerték ezt a szót. A 18–19. század polgári társadalmában pedig agyon lett idealizálva. A köztudat máshogy értelmezi, mint a képzőművészet. És minden művész máshogy értelmezi magának, köztük én is. Leibniz a logikát és az etikát vezette be mint filozófiai fogalmat, Baumgarten ezt követve pedig az esztétikát, ami szintén egy görög eredetű szó, és nem jelent mást, mint az ember érzéseinek a tana. A szépről itt még szó se volt. A szépről nem lehet vitatkozni, annyira relatív fogalom, hogy nem lehet vita tárgya. A kellemetlennek és a rondának is, ami szintén relatív fogalom, van információértéke. Ilyen szempontból nekem minden, az esztétikáról szóló vita a művészetben csupán akadémikus értékű. Zárhatjuk ezt a kérdést talán azzal a schwittersi idézettel, hogy a művészetről is úgy lehet a legjobban beszélni, ha magát a művészet szót meg sem említjük.

☘ *Mi volt első komolyabb bemutatkozása, munkája, ami által felfigyeltek Önre?*



NÁDASDY JÁNOS
Egyszemélyes bunkerek vonulása, 1999, szítanyomat

☘ Az 1977 és 1990 között megismételt akciósorozataim, melyek a Hannover óvárosait átszelő Leine folyó úgynevezett emlékeztetisztításai voltak. E sorozatok következménye lett, hogy Kurt Schwittersről egy teret tudtam elneveztetni a hannoveri Modern Képtár előtt (Sprengel Museum). 1977 és 1990 között többször „kipakoltam” a hannoveri Leine-folyót, többek között egy másik hannoveri művésznek, Karl Jakob Hirschnek is, aki szintén a náci áldozata lett. Ezek amolyan rituális műveletek voltak: felszínre hozni az eldobott, eltemetett, eldugott történeteket, melyeket az életből az utókor próbált eltávolítani. Így született a Schwitters – Jakob Hirsch emlékmű, ami ma is áll Hannoverben. Az egyik

NÁDASDY JÁNOS
Tettesek-áldozatok akció, 2001





NÁDASY JÁNOS
Erdei békeség, 2001, szitanyomat

oldalán le van írva az egész akció története. A másikon Schwitterst mutatom be. Aztán egy idézet tőle: „Der Abfall der Welt wird meine Kunst” – a világ szeme lesz az én művészetem. A negyedik oldalon pedig fel vannak sorolva a kihozott tárgyak. Például tévékészülékek, biciklik, húsdaráló és a többi. Mint egy szabadvers, hiszen ő költéssel is foglalkozott. Megemlékezem róluk, ahogy emlékműveken

megemlékezünk a katonákról, akik már soha nem térhettek vissza. Bár első pillanatra úgy tűnhet, ezek mégsem környezetvédelmi akciók voltak; sokkal inkább a feledés ellen szólnak. Ugyanakkor így egy kicsit foglalkoztam „új hazám” közelmúltbeli történetével is.

✚ *Mely munkái köthetők még szorosabban Schwittershez?*

✚ *Az emigráns félelme a hazatéréstől* (1990) című képem, amin idézetek láthatóak Kurt Schwittersnek a nácik által elégetett Merz-képéről, amely Schwitters Merz gondolatának kiindulópontja volt. A Merz szó egy egyszerű szójáték. Tulajdonképpen nem jelent semmit. A német *Commerzbank* szóból ered, melyből csak ezt a négy betűt hagyta meg. A Merz jelzi az ő különös felfogását és a viszonyát a művészetekhez. Ezek után mindent Merznek nevezett, a képeit, a költeményeit, az objektumait. Az *Összonáta* is egy Merz alkotása volt. Egy akciósorozatban szimbolikus módon kerestem az ő elkallódott Merz-képét, melyet a nácik elégettek el. Így találtam az akkoriban történetekre a saját képeimen keresztül.

✚ *Miért szereti használni és hogyan bánik a szita nyújtotta lehetőségekkel?*

✚ A szita egyik jellemző tulajdonsága, hogy dokumentációs anyagokat hitelesen tud visszaadni a képben. Nem szükséges lerajzolni vagy lefesteni egy adott dokumentációt, amit én szükségesnek tartok. A rajz egész más-hogy néz ki. A szita ugyanakkor festői gesztusokat is megenged. Megengedi, hogy belefessek, és ezáltal dinamikus festői összefüggéseket teremtsék, anélkül, hogy a dokumentációs tényeket megváltoztatnám. Például egyik képemben, *Ordenáre Fali-kép – berlini anxi* címen egy dokumentációs fényképet dolgoztam fel, melyen egy keletnémet katona látható, aki egy olyan embert őriz, aki saját magát falazza be. 1962-ben, amikor Németországba érkeztem, ez a fal éppen épült. Figyeltem és gyűjtöttem az újságkivágásokat és ezeket dolgoztam fel később. Az én szitanyomataim pedig mind egyedi munkák.

✚ *Mi az, ami inspirálja?*

✚ Közhelynek tűnhet, de mindig a környezetemben történetektől hagytam magam inspirálni, mindig ez volt a kiindulópont. A művészet-specifikus kérdéseket szeretném a művészet-történeszekre hagyni. Nyugodtan kitarthat az ember az elképzeléseinél. Csinálhatja azt, amit szükségesnek tart, ha bizonyos képi, illetve a médium törvényszerűségeit betartja és autentikus marad. Persze ügyelni kell a szerkezetre is, kell, hogy magában nyugodjon a kép. Ez egy nyelvezet, ezzel tud dolgozni egy művész. A kérdés csak az, mennyire beszélünk egy nyelvet ahhoz, hogy valóban megértsük egymást?

✚ *Egy másik fontos sorozat képei a Díszszemle-Budapest 56 címet viselik, a képek viszont csak*

2002-06 között születtek meg. Miért kellett ennyi időnek eltelnie?

✘ Miért most? Tartottam az itt megjelenő motívumoktól, az agyoncséplést, közhelyszerű szimbólumoktól, a szentimentális mártírjelenetektől, a forradalmi giccstől. De legfőképpen attól tartottam, hogy azok a lelki megrázkódtatások, amelyek akkor az emberek átmentek, olyan konfliktusanyagot sűrítettek össze, ami a képzőművészetben már nehezen adható elő. Emlékezetemben még mindig sok minden nagyon közel van. Bár '56 mint képzőművészeti probléma az elejétől fogva foglalkoztatott, úgy éreztem csak most jött el az ideje, hogy rászámhárom magam a megfogalmazásukra. A *Mona Lisa megerőszkolása* (2002) című szerigráfiám volt az első ilyen próbálkozás. Ehhez pedig egy olyan arcot, emléket próbáltam venni, amely az európai kultúra és humanizmus emblematikus figuráját ábrázolja. Hiába a komoly múlt és kultúra, hogyha olyan rendszerek, mint a náciizmus és a kommunizmus diktatúrái ilyen sokáig fent tudtak maradni.

✚ *Sajátos a bitumenanyag is, amit az installációhoz használ. Novotny Tihamér művészeti író – nagyon találóan – a kulturális eliszaposodás és pusztulás szimbólumaiként említi ezeket a munkákat. Hogy került kapcsolatba az anyaggal?*

✘ Az összes bitumenkép Magyarországon készült. Egész véletlenül bukkantam rá. Akkor úgy hittem még nem ismeri senki, és majd az én autentikus kifejezőeszközöm lesz. A bitumen a művészetben már önmagában ellentmondásosnak tűnt akkoriban. Nagyon érdekelt az anyag. Az eljárás, ahogy kezelni kell, maga egy akció. 130°C-ra hevíttem fel a bitumént, ami veszélyes is lehet, mert ha egyszer tüzet fog, nem lehet eloltani. Különböző tárgyakat öntök le vele. Az egyik ilyen itt látható alkotásom *A hold árnyékos oldala* (1995) címet viseli. Ahogy öntöm, olyan, mint a láva, mint az olaj és perzselve mindent maga alá temet, a formákat megváltoztatva, átalakítva és deformálva. Különösen izgalmasnak tűnik, amikor TV készüléket és rádiókat öntök le forró bitumennel, úgy, hogy azok aztán mégis tovább működnek. Ezek a médiumok, úgy látszik, elpusztíthatatlanok. Ilyen munkáim például a *Hírmondó* (2002), a *Krimi* (2002) vagy a *Légifelvétel* (2005). Különben csak később tudtam meg, hogy bitumént Erdély Miklós is használt, de ő konceptuális összefüggésekben. Engem viszont a nyersanyag maga érdekelt.

✚ *A másik különös anyag, ami ugyan jelen esetben csak közvetett módon, valamint átvitt értelemben jelenik meg, a beton.*

✘ 1969-ben Dániában jártam. A főiskola után egy időre elegendő lett a művészetekből. Kirándultunk a tengerparton. Felmentem egy buckára, és egyszerre ott voltam körülöttem a bunkerek. A bunker egy egész kor gondolkodási rendszere,

jelképe lett számomra. Ez a látvány meghatott, épp abszurditása és agresszivitása miatt. Rögtön nekiláttam a munkának. Mára ugyan más lett a beton jelentése, például az építészetben, de a lágy táj, a meleg homok, az ellentétek egyszerűen provokáltak. Nem tudtam róluk nem tudomást venni. Az egyik bunkerben találtam egy szöveget, amit egy az egyben fel is használtam a *Bunkerciklus* sorozatomhoz: „Ami akkor történt, az olyan borzadályos, hogy azt senki nem tudja kellőképpen megmagyarázni.” Persze én sem és a képeim sem tudják megmagyarázni, de mégis igazolják, hogy megtörténtek. Ebből az élményből alakult ki később az a képrendszer, mely nemcsak háborús emlék, hanem a hübrisz, a mértéktelen gőg, a pusztítás, a pusztulás metaforája is lett. A méter vastag falak, melyeket még felrobbantani se lehet. A védettség illúziója, valójában pedig a totális elszigeteltséget és végül az enyészetet jelentik. Számomra nagyon izgalmas volt ezekre a képzőművészetben kifejező formákat találni.

✚ *Mi foglalkoztatja manapság?*

✘ A fekete bitumen és a sötét beton után egy számomra adekvát festői formát keresek, melyre már a *Győzelmi lobogó* (2003) című zászlómunkáimon is vannak példák. Legutolsó munkáimban az úgynevezett „Hinterglassmalerei”-hoz hasonló technikát használom. Az egyik kegyűbb kísérlet az itt látható *Oltári kép* (2004). Olyan, mintha betörtem volna egy Kandinszkij képet vagy egy kirakatot. Az agresszív jelleg az üvegből adódik. Ami éles, ami egyben töredék, de az egész része is. Nem ecsetet használom, hanem beleteszem az üvegformát a friss festékbe, ami így az üveg alatt keveredik. Ebből adódik a „betört kép”-jelleg. Itt még rengeteg formai, technikai probléma adódik számomra, melyekkel mindenképp tovább fogok foglalkozni.

NÁDASDY JÁNOS
Ötvenhatos emlékmű – Budapest 56, 2005, szitanyomat



Walter Seidl

Johanna Kandl – avagy a festészet képi megfogalmazásai a gazdasági folyamatok esztétikájáért

A kérdés, amely a festészet helyi értékét firtatja napjaink képzőművészetében, a médiák általános státuszára irányul, no meg arra a képességre, hogy a valóság modelljeit elemezzük és információtartalmukat ellenőrizzük. A festészet kortárs pozíciói formálisan azon a gyakorlaton alapulnak, amely egy több mint tíz éve domináns diskurzusban gyökerezik; e diskurzusban pedig a különböző mediális hordozók demokratizálódása, illetve szembeállításai játszik döntő szerepet. Peter Weibel a legutóbbi évtized festészetével kapcsolatosan a vizualitás változásáról beszél, amely elsődleges színterével egykor egy látható természethez kötődött. A legutóbbi évtizedek leképezési technikái „lokalizálják, kontextualizálják és hordozó médiákhoz” kötik a vizualitást a művészetben.¹ A valóság képmásaként értett kép gondolatát a festészet két fogalmisággal kapcsolja össze, „az eredet és a vizualitás fogalmával”.² Noha a festészet továbbra is megőrzi szuverenitását a képzőművészetek szférájában, és 9/11 óta – legalábbis piactechnikailag – újra föllendült iránta a kereslet, története során megváltozott az a mód, ahogyan a

látható természetre és mediálisan definiált, vizuális képzeletlogikánkra hivatkozik. A médiák párhuzamosságának és a bennük rögzült kulturális texteknek és szubtexteknek köszönhetően megváltozott a festészetre vetülő látószög – eredete immár nemcsak a valós természetben rejlik, hanem mindenekelőtt más képekben, olyanokban, amelyek egy mediálisan stilizált világ mintául szolgálnak. Innen indul ki az a festészeti gyakorlat, amelynek feladata, hogy klasszikus ábrázolási technikával reagáljon más, mediálisan már megformált, társadalmi relevanciával bíró képekre és az egyén ebből következő pozíció-meghatározási lehetőségeire egy adott társadalmi szituáción belül. Egy adott helyzet képei nem feltétlenül úgy jönnek létre, hogy kölcsönösen utalnak egymásra, hanem párhuzamosan; a különböző médiák szimultán képvilágokat generálnak, amelyek mind ama bizonyos, valóság névvel illetett képződményt vélik leképezni, ám előállítói szubjektivitásának és az általuk szándékoltt üzenetnek a függvényében készülnek. Amiként a fotográfia is csak kivágott részleteket jelenít meg a valóságból, s a digitális manipulálhatóság sokszor megkerüli a valóságot, úgy a festészetre is ugyanezek a paraméterek érvényesek, ez utóbbtól azonban elvárjuk, hogy fokozott módon foglalkozzon az eredet és a vizualitás, főleg pedig a textualitás fogalmával, hogy igazi összetettségükben tudja tükrözni a valóságkonstrukciókon belüli egymásba ékelődést és jelentéseltolódást.

JOHANNA KANDL festészetében a múlt század kilencvenes éveitől kezdve jelenik meg ez az eredmény – vagyis a mediálisan megformált valóság társítása az adott társadalmi gyakorlatban szerzett személyes tapasztalásmodellel. Kandl festészete egy olyan piactudomány hatásait szemlélteti, amelyet mindenestül áthatnak a médiák és a gazdasági és szociális

¹ Peter Weibel: *Pittura/Immedia. Die Malerei in den 90er Jahren zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext*. In: *Pittura Immedia. Malerei in den 90er Jahren*. Klagenfurt: Ritter, 1995, 16.

² Uo.

JOHANNA KANDL

Cím nélkül (*Communication is not just a sector...*), 2002, tojástempera, falemez, 56 × 80 cm





JOHANNA KANDL

Cím nélkül, (What does he do, what does he sell?...) 2005, tojástempera, falemez, 115 x 150 cm

működési módokról (és hibás magatartásokról) megfogalmazott szlogenek. Realistának tetsző, javarészt tojástemperával fára festett jelenetei riportstílusban demonstrálják a neoliberális gazdaságpolitika követelményeinek ellentmondó élet berendezkedését. A képeket egy olyan gazdasági adok-veszek gyakorlat idézetei és aforizmái jellemzik, amelynek gyakori összeegyeztethetlensége a valós élethelyzetekkel a szöveg és az ábrázolt személyek, illetve helyzetek közötti feszültségből adódik. A helyszín-ábrázolások olyan valós helyzetekből vezethetők le, amelyekkel Johanna Kandl férjével és pályatársával, HELMUT KANDL-lal együtt bécsi és berlini lakóhelyükön, illetve az Európa volt szocialista országaiba tett látogatásaik során találkozhatnak. Ezek az utazások már igen kis földrajzi távolságokból is létrejöhetnek, hogy aztán belőlük fejlődjön ki a közös alkotótevékenység tartalmi potenciálja, amely egyéni sorsok, illetve a helyi lakosokkal létrejött megannyi találkozás tükrében utalnak a globális gazdasági körforgás problémahalmazára. A Helmut & Johanna Kandl személyes emlékezetébe bevésődött konkrét helyzeteket emlékfotók örökítik meg, s ezek szolgálnak kiindulási pontként azokhoz a témákhoz, amelyek az utazások után festészetben – a rendelkezésre álló médiák sokaságának egyikében – csapódnak le.

Kandl a képein megjelenő személyeket gazdasági, szociális és politikai viszonyokról tett kijelentésekkel kapcsolja össze, s ezáltal széle-

sebb aktuálpolitikai kontextusba helyezi a jellegzetes, egyéni sorsokat. Ennek során – képmásként – saját személyét is megjeleníti, ahogy azokat az embereket is, akik egy általános városi vagy vidéki környezetben felbukkannak, és társadalmilag definiálják ezt a környezetet. Az elvi kérdésfölvetés, amely a létrejövő képi és szöveges motívumokból adódik, a beszédaktus kérdésfölvetése. Mennyiben rögzíthető napjaink gazdasági és médianyelvezetében önálló individuumként a szubjektum pozíciója, illetve mennyiben van már kívülről meghatározva ez az individuum? Kandl festészete úgy ered e kérdések nyomába, hogy tüzetesen górcső alá veszi a szociális háttérrel és ennek ideológiai összeegyeztethetőségét a globális gazdasági etikával. A gazdasági üzenetek különböző frázisai és közhelyekre emlékeztető szlogenjei eközben a háttérből definiálják a beszélő pozícióját, amelynek aforisztikus logikája ironikusan beemeli a valóságkonstrukció említett mozzanatát is a képbe. Az egyik képen például három egyszerű öltözetű, fejkendő lány sétál egy országúton, a hozzájuk fűzött mondat pedig így hangzik: „Communication is not just a sector of the economy. Communication is the economy.” A lányok közötti beszélgetés szemszögéből olyan kérdések vetődnek fel itt, amelyek a sugalmazott és átélt gazdasági valóság közötti polaritást firtatják; e polaritás, amely az adott képen is meghatározó, mindannyiszor Kandl személyes érintettségére vezethető vissza a konkrét történésben. Hogy a szlogenek a szépirodalomból, menedzsereknek szánt gazdasági útmutatókból vagy a napi sajtóból származnak-e, az mindig csak utólag, nyomtatékos kutakodás és szemlélődés után derül ki.

A globális – a gazdasági és politikai (pre)-dominancia feszültségterében álló – hatalmi viszonyok képi és szöveges reflexiója Kandlnál egy olyan kelet/nyugat-politika kétpólusú reprezentációs modelljeire enged rálátást, amely mindenkor a másik tekintetere fókuszál, illetve a másságra irányuló tekintetet fókuszálja, egyidejűleg azonban rendszerből következő projekciókat és konfliktusvonalakat is feltár. A szövegek Kandl képein megnyilvánuló definíciós hatalma sok tekintetben Michel Foucault elemzésével cseng össze, amely a fegyvelmezés társadalmának az ellenőrzés társadalmává való átalakulását írja le: ez utóbbi társadalmnak végső soron nincs szüksége felduzzasztott államapparátusra az elnyomáshoz, erről ugyanis már maga a lakosság gondoskodik. A képek szlogenjei egy olyan



JOHANNA KANDL
Cím nélkül (Who's got the big picture...), 2006, tojástempera, falemez, 270 × 360 cm

előre megfogalmazott retorika gesztusaként működnek, amelyet a képek alanyai mintha már át is vettek volna, hogy ilymód szavatolják a társadalom önellenőrzését. Giorgio Agamben Foucault bio-hatalmához mint az önrendelkezés formájához kapcsolódva olyan rendkívüli állapotról beszél, amely „jogmentes tér, az anómia zónája, amelyben mindenfajta jogi rendelkezés, különösen a ‚nyilvános’ és ‚magán’ közötti megkülönböztetés – deaktiválódott”.³ Ursula Maria Probst viszont, amikor a Kandler festészetéhez alapul szolgáló fotográfiai dokumentumok keletkezéséről beszél, leszögezi: „[Kandler] munkáiban a privat politikaivá, a politikai privattá válik, s e munkák hitelességének lényeges jegye az a premissza, hogy a művész a motívumok keletkezésekor maga is a helyszínen volt.”⁴ Kandler ezzel elkerüli azt a személytelenítési modellt, amely könnyen összemossa az Első és a Második Világ társadalmi formáit, s módszere lehetőséget ad neki arra, hogy ne csak megismerje munkáinak alanyait, hanem, ami ennél sokkal fontosabb, képes legyen reflektálni a jellegzetes helyi szociális körülményekre is.

Az, amit az egyén önmagaként, identitásaként érzékel, valójában mindig a társadalmi viszonyok függvényében jön létre. Kandler festészete eszerint a bio-hatalomnak azzal az elemével foglalkozik, amelyet Foucault a lakosság önkontrolljaként illetve szabályozásaként definiál. A képi motívumokat Kandler textuálisan a nyugati asszimilációs logika szlogenjeivel ütközteti, amelyek nyelvezetek sokszor a tőke és a gazdaság bibliájaként cseng, s az egyénnek már csak csekély lehetőséget hagy az önrendelkezésre. Šefik Šeki Tatlić bosnyák teoretikus ebben az esetben a kultúra/kultúrák 1980-as évek óta hirdett sokféleségének és diverzitásának értékét firtatja, minthogy a kultúrát is mindinkább a globális gazdasági fejlődés függvényében látjuk. Tatlić mindenekelőtt az EU gazdasági logikáját bírálja a volt keleti országok integrálásának kapcsán: „Ebben a kontextusban tehát egy kultúra (a nyugati), amikor más kultúrák asszimilálódásának a fokát méri, olyan platformot hoz létre, amelyen nemcsak a nyugati kultúra, de más kultúrák is akként léteznek, hogy a globális tőkébe való integrálódás fokához mérik saját magukat.”⁵

3 Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004, 62.

4 Ursula Maria Probst: *Eine Kämpferin fürs Glück*. Kunstforum International 164/2003 k. 253..

5 Šefik Šeki Tatlić. *Eingliederung als Paradigma des Apolitischen in der kapitalistischen Maschinerie*. in: MALMOE 9/2006.

Helmut & Johanna Kandler a megannyiféle személyes, emberi találkozásból kiindulva egyéni sorsokat és viszonyokat jelenít meg, hogy ilymód szüntelenül hangsúlyozza az egyes kulturális folyamatokban rejlő partikuláris elemet. Egy adott társadalmi valóság egyéni szemlélete ütközik az előre megfogalmazott nyelvi sablonokkal és banalitásokkal, ami a képekbe montírozva hallatlanul erős, ironikus kifejezőerőt kölcsönöz a munkáknak. „A haldokló kapitalizmus akkor sem tud táncolni, ha vasárnapi ruhába öltözik”, olvashatjuk az egyik képen, amelyen meztelen felsőttestű, forrónadrágba és magassarkú csizmába öltözött nő látható, amint a berlini Karl-Marx Allee-n a Café Alberts előtt felállított emelvényen táncol. A kontraszt a keletiesen modernista struktúra és a megtisztításához társított nyugati szófordulat között azt a metszéspontot mutatja, amely a különböző ideológiák közötti konfliktust generálja, s a kettő közvetlen szövetségét szüntelenül kudarcra ítéli. A posztstrukturalista gondolkodás azon útkeresései válnak itt jól láthatóvá, amelyekben konfrontálódnak azzal a problémával, amikor a kommunikatív különböző jellegű párbeszédminták jelentésintenció és jelentésintuáció egybeesnek. E jelenség közvetlen példáját látjuk azon a képen, amely a berlini Alexanderplatzon piknikező fiatalok jelenetét a következő frázissal feliratozza: „A feltételezés, hogy Kelet nyomtalanul felszívódik Nyugatban, mindig is tévedés volt.” A vágyak, kivétések és remények további elemei azoknak a szlogeneknek, amelyek – mint háromszáz éve az amerikai Nyugat meghódításakor – ama bizonyos „frontier”, az Európa keleti peremét jelentő határ lezárását jellemzik.

Fordította: Adamik Lajos

WALTER SEIDL 1973-ben született Grazban. Phd-fokozatát – Graz-i Seattle-i, New York-i és párizsi tanulmányok után – cultural studiesből szerezte. Kulturális menedzserként, kurátorként és műkritikusként dolgozik. Rendezett kiállításokat Bulgáriában, Hongkongban, az USA-ban, Németországban és Szlovéniában is.

Írásának eredeti megjelenése: *Johanna Kandler, Helmut Kandler, Helmut & Johanna Kandler: Kämpfer, Träumer & Co.* Kiállítási katalógus. Lentos Kunstmuseum, Linz, 2006. 8-16. o. Újraközölve Walter Seidl engedélyével.

Dékei Kriszta

Balkánturiszt

Orvlövészek a piacon **Johanna Kandl: festmények** **Helmut és Johanna Kandl: videók**

- Kisterem, Budapest
- 2009. március 6 – április 10.

Szürke lakótelepi ház, beüvegezett erkélyek, megvetemedett ablakok, a málló vakolat alól felsejlő téglák, néhány falfirka és egyetlen kókadt bokor. Az előtérben alkalmi árusok, előttük a földön szedett-vedett holmik hevernek: papucsok, törölközők, nélkülözhető és eladhatóvá vált személyes tárgyak. A túlélés reményében összeállt, szegényes bolhapiac – lehetne bárhol Kelet-Európában. A festményt megelőző fénykép azonban Szarajevóban készült, annak a piacnak a közelében, amelyet a balkáni háború alatt mintegy élő céltáblának tekintettek a hegyekből lövöldöző katonák és orvlövészek, akik némi pénz fejében vagy csak passzióból nem állatokra, hanem az ártatlan civil lakosságra vadásztak. Johanna Kandl tojástempera festménye terhelt háttértörténete miatt elűt ugyan egyéb munkáitól, mégis beleilleszthető abba a sorozatba, amely az osztrák

JOHANNA KANDL
Cím nélkül (Sarajevo, Summer, 2007), 2007, tojástempera, falemez, 170 × 243 cm
© fotó: Eln Ferenc

művésznek a volt szovjet-blokk iránti érdeklődéséből táplálkozik. Az 1997 óta együtt dolgozó JOHANNA és HELMUT KANDL (az utóbbit korábban Schäffernek hívták) munkáit nézve úgy tűnik, mintha az ezredforduló óta megállás nélkül úton lennének. Jártak többek közt Lengyel- és Csehországban, Ukrajnában, Bulgáriában, a volt NDK-ban, Magyarországon, Azerbajdzsánban, Törökországban, Egyiptomban és a jugoszláv utódállamokban, s mintha ezen a végeérhetetlen kalandtúrán mindig ugyanazt fedeznék fel; az ürességet, a lepattantságot, az utcai árusokat és az ócskapiacokat, az ősrégi autókat és a poros utakat, azaz a szocializmusban, a szegénységben megrekedt időt.

A kétszemélyes utazási iroda autóval közlekedik – a művész nő több festménye is szemlátomást gépkocsiból elkattintott fényképfelvételeken alapul –, tekintetük távolságtartó, de nem közömbös, inkább érdeklődő. Nem az egzotikumra vadásznak, inkább helyzetekre, a csillogó felszín mögött megbújó valós pillanatokra, a hétköznapi emberek által mozgatott, a szocializmus összeomlását túlélő atavisztikus struktúrákra. Ezen belül – s ez talán nem meglepő, hisz egy nő szemével látjuk ezt a világot – kiemelt szerepet kapnak a zsbvásárok és piacok. A Képiró utcában kiállított művek egyik csoportja éppen ehhez a témához kapcsolódik. A sarajevói utcakép mellett egy bakui piacot is látunk, talán a fénykép kedvéért vagy a nyílt tűz





JOHANNA KANDL
Cím nélkül (Baku, Azerbajdschan, Februar 2007), 2007, 115 x 150 cm, tojástempera, falemez
Gerő László tulajdona
© fotó: Eln Ferenc



HELMUT és JOHANNA KANDL
Goldegg, 2005, video loop
© fotók: Eln Ferenc

melege miatt egymáshoz húzódó, meleg pulóverekbe, takarókba, sapkákba burkolt, nemezpapucsba bújt kofákról – realiztikus módon, mégis sápadt fényekkel és kihagyásokkal megfestve. A „színtelenség” és a festmény alsó részén lefolyó festék miatt a jelenet elemelődik a valóságtól, mintegy önmaga emlékműve lesz. A két festmény között a földön alacsony, sátorponyvával letakart posztamensen az utazások során „lőtt”, semmire se jó emléktárgyak sorakoznak, gondosan felcímkézve, dátummal és a vásárlás helyszínével megjelölve. Hímes tojás, cigaretta, szalmakalap, játék famackó, törölköző Szófiából, papucs Krakóból, csipketerítő Bécsből, csorba nyeles lábas Bakuból – olyan szuvenírek, melyekhez egy korábbi közös munkájuk szerint az eladóhoz fűződő személyes történetek kapcsolódnak. A stílszerűen (zsbívásár!) elhelyezett és leharcolt tárgymementók tömege a gyűjtögető-vadászó élményturizmus finom, kissé szarkasztikus kritikája, s nem mel-

lesleg ironikus utalás a kapitalizmus felhalmozó, tárgyfetisista jellegére.

Míg e művek egy, a világra rácsodálkozó, de a Kelet és Nyugat közötti, szociális, politikai és gazdasági ellentéteket kritikusan szemlélő művészet képét mutatják, a kiállított festmények másik csoportját egyfajta „lazább”, vidám hang jellemzi, amely alapvetően a kép és a képen megjelenő szöveg ütköztetésen alapul. Míg a 2003 és 2005 között készült festmények szövegei már-már harcosan aktivista elkötelezettségűek (néhány művön tételesen olvashatók például a harmadik és a fejlett világ órábéréi és az egy főre eső GDP-k), a Kisteremben kiállított kisebb festmények szövegei vagy szövegfolyamai humorosak és könnyeden viccesek. A képek témái a divat, a női ruhakereskedelem megszokott, de mégis morbid kiegészítői: az alsó és felső részre bontható fejetlen próbababa vagy a „levágott” női lábakra felhúzott harisnyák. A hatalmas, színes harisnyanadrágos lábak sora alatt három apró férfialak álldogál, mintegy összetöpörödve a férfiak pénztárcáját kiürítő női szenvedély tárgya alatt. Nem a gazdaság a nagy dolog – olvasható (szabad fordításban) a felirat –, hanem az, ahogy a piaccgazdaság ránk erőlteti a fogyasztás, a szépség, a divat naprakész majmolását, belső igénnyé teszi az új és új javak birtoklását, hogy ezáltal bővítsük a termelést, fenntartsuk a gazdaság lendületét. Légy kész a vásárlásra, tudd, hogy mi lesz a legszebb és legdivatosabb! – hirdetik a különös, néhol ismeretlen dalszövegekre emlékeztető lózungok a már-már semmitmondó elemekből építkező képeken. S hogy a képek kapcsán nem a „valóságról”, s nem is „festett másról”, hanem „álcázott vászonról” beszélhetünk, azt jól mutatja az a festmény, amelyen a lecsorgó zöld és barna festékcsíkok egy földszintes üzlet-ház homlokzatát ölelik körül. A felülnézetből ábrázolt apró épületnek nincs mélysége, a perspektíva néhol megdöccen, az előre berajzolt képi elemek körvonalai bizonytalanok – nem is véletlenül. A papírmásé makett házacskában cégére szerint ugyanis Kandler festéküzlete található. A kiállítást Johanna és Helmut Kandler közösen készített videója zárja. Az ausztriai Goldeggben készült film kezdőképén először a középkori vár tűnik fel, majd a nagytotálból fokozatosan közelítő képen előbb gondozott alpesi tehének, majd a helyi népviseletbe öltözött iskolai kórus tagjai jelennek meg, akik a karmester intésére – akár egy vallásos éneket úgy – éneklnek a kottalapjaikból, hogy „comandante Che Guevara”. A gyerekek arcán tükröződő zavar jól mutatja, hogy nehezen birkóznak meg a kulturális síkok ilyen nyílt egymásra vetítésével. A nyugat-európai és falusi, problémamentes és apolitikus jómód versus a forradalmi hevületű, az elnyomottak politikai és gazdasági felemelkedését zengő induló, a hétköznapi lét és az ünnepi

ruhaként felöltött népviselet konfrontálódása nyilvánvalóan nemcsak az idegenszerűség elfogadását, hanem a biztosnak tekintett értékek felülírását is magával hozza. Az interperszonális aktusokat vizsgáló, a különböző társadalmi helyzetű emberek közötti párbeszédet elősegítő művészi projektek inkább Helmut Kandra jellemzőek (bár ilyen nyílt, talán nem is tudatos és számomra kissé felelőtlen, mert gyerekeket „használó” szembeállítást egyik korábbi alkotásán sem alkalmazott), Johanna Kandler viszont elsősorban a furcsaságok, a jelentésvesztett régi és új rituálék érdeklik. Az utóbbi években számos ilyen „rácsodálkozó” film készült a mára inkább turistalátványosságnak eladott, különös népi hagyományokhoz kapcsolódó falusi ünnepekről, a május elseji felvonulások különféle szertartásairól vagy a huszadik századi vallásos zarándoklatokat jellemző bizarr aktusokról.

A 2005-ben megünnepeelt Einstein-évre a páros egy fikción alapuló utópisztikus filmet készített. Az *Ajnštajn, Novi Sad* azon a tényen alapul, hogy Einstein és Mileva Marić kapcsolatából még házasságuk előtt, 1902-ben kislány született, akinek további sorsa máig ismeretlen. A film első részében a páros azt fontolgatja, hogy a gyereküket a jövőbe, huszonkét évvel későbbre transzponálják (relativitáselmélet!), a második rész pedig valós és manipulált dokumentumfilmeket felhasználva 2008-ban játszódik. Az amerikai tévék oknyomozó-ünnepi összeállításainak nyelvezetét alkalmazó film Nada Novaković 85. születésnapjára készült, aki Tito halála után a Balkáni Egyesült Államok elnöke lett. Nada nyilvánvalóan a jövőbe küldött közös gyermek, Lisserl, aki pillangóhatást kiváltó megjelenésével (bár ezt Edward Lorenz fedezte fel 1961-ben) megváltoztatta a balkáni térség történelmét. A korábbi Jugoszláviát, Bulgáriát, Albániát és Romániát összefogó állam elnöke békét és boldogságot, egy működő szocializmust adományoz népének, ahol az emberek meglehetősen jó módban, ünnepléssel és szabadidős tevékenységekkel töltik mindennapjaikat. A korabeli tömegmédiából átvett, már létrejöttúkkor manipulált képek (integető fiatalok, a „minden rendben van” állapotát sugárzó, pozitív termelési riportok) újabb manipulációja a média felelősségére, a tömegtájékoztatáson megszűrt információk valóságtartalmának kétségességre hívja fel a figyelmet. Emellett szomorúan mutat rá arra is, hogy a nyugodt felszín mögött forrongó indulatok, a hatalmi okokból gerjesztett etnikai feszültségek és politikai szembenállások a második világháború óta a legnagyobb európai háborúba sodorták a „testvérnépeket”. Annak mindenesetre meg csak csendben örülünk, hogy a Balkánon utazgató osztrák páros minket nem vett föl a nagy fikciós egyesült állam térképére.

Őri Ágnes

Maria Lassnig születésnap ajándéka

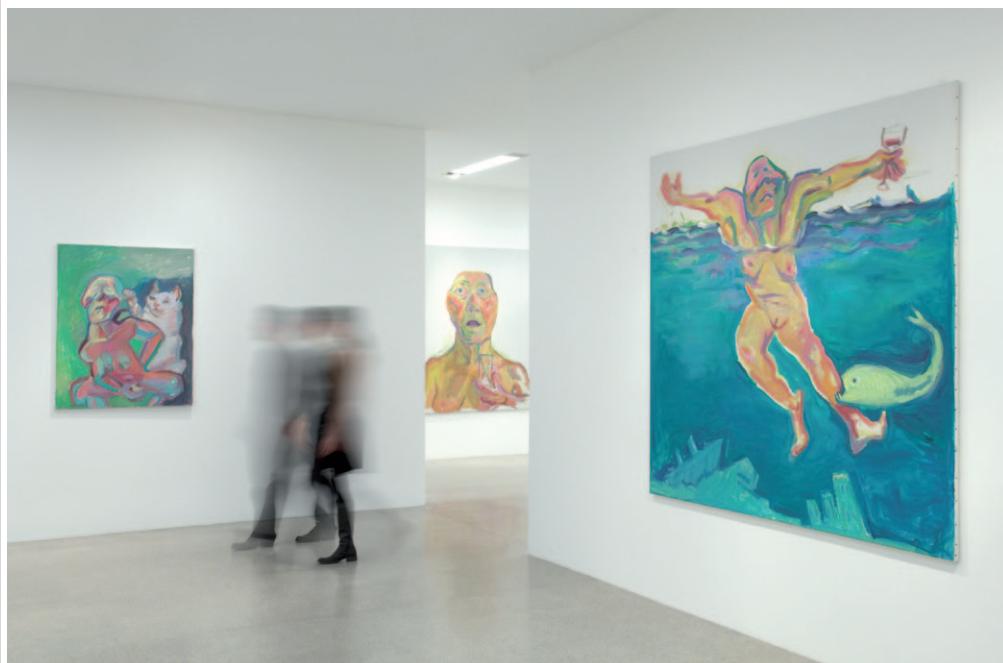
Das neunte Jahrzehnt

• MuMok, Bécs

• 2009. február 2 – május 17.

Nem sok embernek adatik meg, hogy megérje a kilencvenedik születésnapját. Az még ritkább, hogy valakit olyan megtiszteltetés érjen, hogy Bécs egyik legjelentősebb, kortárs művészettel foglalkozó múzeuma ünnepelje. Az 1919-es születésű, karintiai származású MARIA LASSNIG-nak ráadásul a kettő együtt sikerült. Miért éppen a „kilencedik évtized”? Mert az osztrák művésznőnek ez az időszak hozta meg végérvényesen az átütő, nemcsak hazai, hanem nemzetközi sikert is. Művészetében egyértelműen ezt a korszakot tartják a legjelentősebbnek, bár munkásságát már a negyvenes években – közel hetven éve – kezdte. A kilencedik évtized képei már önmagukban is elgondolkodtatóak, felkeltik az ember figyelmét. Ha némi háttérinformációval rendelkezvén belegondolunk, a szemünk elé táruló műveket egy nyolcvanas éveiben járó művésznő festette, még különlegesebbnek érezzük ezen alkotásokat. Gondoljunk csak bele, melyikünk nagymamája festené le önmagát provokatív pózokban, anyaszült meztelenül, vállalván egy nyolcvanas éveiben járó test minden „szépségét”? A legtöbb nyolcvanas nagymama valószínűleg mélységes felháborodással nézné végig kortársa kiállítását. A kontrasztot tekintve még jobban kiténik az osztrák

MARIA LASSNIG
Das neunte Jahrzehnt; részlet a kiállításról
Őnarckép macskával, 2000; Homokóra, 2001; Az élet minősége, 2001
Fotó: MUMOK, Lena Deinhardstein
© MUMOK





MARIA LASSNIG
Das neunte Jahrzehnt; részlet a kiállításról
Esküvői fotó, 2007-2008; Az imádat, 2008
Fotó: MUMOK, Lena Deinhardstein
© MUMOK

MARIA LASSNIG
Ádám és Éva almával, 2003, olaj, vászon, 200 x 150cm
Magányújtemény, London
© Maria Lassnig



festőnő hihetetlen szellemi frissessége, provokatív művészi aktivitása. Nem is beszélve a tömény iróniáról, szinte már szarkazmusról, amely műveiben jelen van.

Sokan, sokszor ábrázolták már az öregedést, az emberi test mulandóságát. Láttunk már számtalan ráncos, lötytyedt testet, mégis más mindezzel egy ténylegesen magas kort megélt ember alkotásain, önarcképein keresztül szembesülni.

Lassnig „Körperbewusstseinsmalerei”-ja már pályája elején, a negyvenes években kezdődött. Állítása szerint megunta a természet analitikus ábrázolását, és egy új realitás kutatásába kezdett. A keresett valóságot végül saját magában, illetve saját magán, tulajdon testén találta meg. Ezért is láthatunk legutóbbi munkái között számos önarcképet. Önmagának kedvelt modellje, hiszen mivel is tudná jobban kifejezni művészeti hitvallását, mint saját lényével. A vibráló színek, a lendületes vonalvezetés mind a művésznő testét körülvevő, testével kapcsolatos érzéseiből fakadnak. Saját magán kívül szívesen ábrázolja még ismerőseit, szomszédait, szintén meztelesen, ironikus, provokatív pózokban. Ne számítsunk gusztusos testek látványára.

A test és környezetének kapcsolata már évek óta foglalkoztatja Lassnigot, mégis több évtized aktivitása kellett a kiteljesedéshez. Az legutóbbi évek munkáinak színei letisztultabbak, kontúrjai egyértelműebben definiálhatóak. A figurális ábrázolás jelentős szerepet játszik, hol többé, hol kevésbé interpretálható formában. Konkrét ember-, illetve állatábrázolásai közé néhol groteszk torzokat vegyít.

Kilencven évesen, több évtizednyi alkotói munka után könnyen előfordulhat hogy az ember saját művészetét eklektikussá teszi, önmagát kezdi ismételtetni. Ez a jelenség Lassnignál azonban nem tapasztalható, mint már említettem, számára éppen az utóbbi évek alkotásai hozták meg az átütő sikert. Az örök téma mindig más megfogalmazása, a test és annak mindennemű kapcsolata a világgal társadalompolitikai jelentőséget is kölcsönöz a karintiai festőnő művészetének. Habár aktívan nem vett részt semmilyen nemű feminista mozgalomban – pedig a hetvenes években lett volna rá alkalma –, képein mégis drasztikusan megjelenik a konvencionális társadalmi szerepek kritikája, a női identitást érintő közterek bírálata. Ruhátlan nőalakjai ki vannak szolgáltatva a szemlélődőnek, mint a szegény felszolgálólány Folies-Bergère bárjában (Edouard Manet, 1882). Gondolatban hasonlítunk csak össze az előbb említett képet Lassnig *Mehlspeisenmadonnájával* (2001). A párhuzamok egyértelműek, több mint száz év ide vagy oda. A póz egyezik, a nő kívülállósága és magánya egy és ugyan az, csak a tálalás változott. Az osztrák alkotót az első olyan nők

között tartják számon, akik testüket, akármi-lyen is legyen, művészetük központjába állították. Alkotói munkássága kezdetén ezzel a szemléletével jóval túlmutatott kora művészetén. Lassnig emberalakjainak sajátossága még – a félreismerhetetlen színvilágon kívül –, fejei mindig csupaszkok. Így lesznek a haj nélküli, öreg nőalakok még kifejezőbbek.

A mehökkentő, öreg, kövér alakok mellett azonban fiatal, idillikus ábrázolásokat is találunk az utóbbi évek munkái között. Lassnig húszas éveinek emlékeibe merülve festette meg *Adam und Eva* szériáját, ahol nyoma sincs a naturalista szarkazmusnak. Az első emberpár ábrázolása különböző körülmények között álomszerű gyengédséget sugároz. A művésznőnek, elmondása szerint, élete során túl kevés gyengédségben volt része, s ez meglehetősen érezhető egyéb alkotásain. Ádám-Évás képciklusa leginkább ennek a megálmódott gyengédségnek a manifesztációjaként értelmezhető. Az időződő, szinte fenyegető öregedő testek nagy kontrasztban állnak az emberpár fiatal, rózsás bőrével, amelyben kevésbé érezzük jelenvalónak az alkotót.

Lassnig nemcsak az emberi testek ábrázolásával kísérletezett lelkesen, hanem az ember és különböző anyagok kapcsolatával is (így például ember és fólia). Borongós, fóliás képeit, amelyeket a karintiai pincéje után „Kellerbilder”-eként tartanak számon, egy celofánba csomagolt gyümölcs ihlette. Itt is nyilvánvalóak az ironikus párhuzamok – fólia és ember, fóliába csomagolt gyümölcs mint a társadalom kedvelt fogyasztási cikke.

Számtalan műve közül mégis talán önarcképei a leginkább figyelemreméltóak. Meztelen kokettálása egy tengerimalaccal, provokatív együttese egy békával, több mint nyolcvan évesen, vállalva egy elhaló test realista és egyben expresszionista ábrázolását, valóban elgondolkodtató. Lassnig már a hetvenes évek elejétől kezdve ábrázolta magát különböző állapotok társaságában. Ezeket a képeit gyakran kettős önarcképként interpretálják. Saját magát mindig érző lélekként, míg az állatokat kívülről szemlélt lényekként adta vissza, talán ezzel is utalva az emberi kettőségre, az ember külső és belső világa közötti különbségekre.

A kilencedik évtizedben természetesen a halál gondolata is állandó témává válik. A választott tárgyak önmagukért beszélnek: önarckép homokórával, pisztollyal. Nem véletlen, hogy pisztolyos önarcképe lett a bécsi kiállítás reklámarca. Az alkotás már címében is kifejező, *Du oder ich* (Te vagy én, 2005). Meztelen, idős ülő nő, két pisztollyal a kezében. Egyiket a fejéhez tartja, másikat a szemlélőre szegezi. Bécs utcáinak minden szegletéből ez a fenyegető, megöregedett, nagymamaként nehezen interpretálható idős nőalak figyel minket.



MARIA LASSNIG
A létezés három formája, 2004, olaj, vászon, 126 × 205 cm
Courtesy Maria Lassnig und Galerie Hauser & Wirth, Zürich, London
© Maria Lassnig

MARIA LASSNIG
Te vagy én, 2005, olaj, vászon, 202 × 155 cm
Friedrich Christian Flick Collection
© Maria Lassnig



Földényi F. László

Látni a láthatatlant

A fényképészet és a láthatatlan

- Albertina, Bécs
- 2009. március 20 – május 24.

Nagyszerű kiállítás, amelynek egyedül a címe félrevezető. *A fényképészet és a láthatatlan*. Így is mondhatnám: „A láthatóvá tett láthatatlan”. Mit tett, a cím állítása szerint, a fényképészet 1840 és 1900 között? Napvilágra hozta, ami addig rejtve volt. És ez az, ami megtévesztő. Mert e cím azt sugallja, hogy a világ a maga teljességében öröktől fogva készen van, csupán az ember az, aki ezt még nem látta be teljesen. A világ tehát türelmesen vár, hogy mi, esendő emberek megfelelő technikák segítségével minden részletét megvilágítsuk és szemügyre vegyük. Vagyis a fényképészet nem tesz egyebet, mint azt, ami már „megvan”, láthatóvá teszi. Felmutatja, azaz megismételi. Ám ettől a fotográfia valóban pusztá technikává minősül vissza – bűvészeszközzé, amely a világhoz semmit nem tesz hozzá, és semmit nem is vesz el belőle.

Azért érdemes ezt a kezdet kezdetén tisztázni, mert a cím, amelynek ismeretében a néző bemegy a kiállításra, eleve irányt szab gondolatainak és befolyásolja nézését. Sarkítottan fogalmazva: azt fogja látni, amit a kiállítás címe sugall. És a fényképészetet továbbra is annak tekinti majd, aminek a közvélekedés majdnem két évszázada beállítja: technika segédeszköznek, amely a világot csupán reprodukálja.

WILLIAM HENRY FOX TALBOT

Molylepke szárny mikroszkópikus fotója, 1840 k., kollotípiá negatív
© National Media Museum Bradford, England



A kiállítás azonban – szerencsére – ennek épp az ellenkezőjéről szól: a látás és ezzel együtt a fényképezés kreatív jellegéről. Egyfelől pontosan végigjárja a 19. századi tudományos fényképezés állomásait, bemutatva, hogy a mikroszkóp, a távcső, a röntgen és sok egyéb technika miként járult hozzá a látás kitérítéséhez. Másfelől egy alapvető témát is körbejár: azt, hogy a látásunk soha nem „ártatlan” és „természetes”. Ellenkezőleg: milliónyi olyan egyéb tényezőtől függ, amelynek kevés köze van a szemhez, mint érzékelő szervhez. Vagyis a látvány, amit megpillantunk, olyan, akár a jéghegy csúcsa. Soha nem azt látjuk, „ami van”, a maga tisztaságában és lényegiségében, hanem csakis azt, amit látunk megengedett. A neveltetés, a kultúra, a hagyomány, az öröklöttség ezért éppúgy felelős, mint a testi, biológiai meghatározottság, a törzsfajlás sajátos irányultsága, stb. Schopenhauer az 1816-ban megjelent *A látásról és a színekről* című értekezésében fölvetette a kérdést, hogy vajon mit látna a környezet világából egy olyan ember, akit egy pillanatra minden értelmétől megfosztanának. A válasza: „Az egész látványból nem maradna számára egyéb, mint egy rendkívül sokrétű hatás a retináján, amely egy festőpaletta sokféle színfoltjához hasonlatos – amely egyszersmind az a nyersanyag is, melyből értelme korábban a látványt létrehozta.”

Más szavakkal: ha hirtelen megfosztanának a tudásomtól, akkor a világ látványa retentessé válna. Vagy érthetetlené. Schopenhauer után száz évvel Kandinszkij ezt írta: „Az emberek legegyszerűbb mozgása is, ha nem ismerjük annak gyakorlati célját, önmagában valami fontos, sejtelmes, ünnepélyes mozgás hatását kelti. Úgy hat, mint a tiszta hang, és olyan drámai és megejtő, hogy mozdulatlanul állunk előtte, mint egy látomás előtt, mígnem hirtelen meg nem ismerjük a mozgás okát, és a varázslat eltűnik.” Kandinszkij Erdély Miklós előadásából idézem, amelyet 1975-ben tartott, *Montázs-gesztus és effektus* címmel. S ezzel a kör nem bezárult, hanem még tágabb lett. Azzal ugyanis, hogy Erdély a vágást és a montázst nem filmes technikának nevezte, hanem emberi alaphelyzetnek, magának a látásnak a mibenlétéről tett fel alapvető kérdéseket. Nevezetesen: ha nézünk valamit, valóban azt látjuk, amit nézünk? Látásunkat nem befolyásolja eleve az, amit öntudatlanul is látni szeretnénk?

E kiállítás attól nagyszerű és lenyűgöző, hogy éppen a a címében ígért naiv álláspontot cáfolja meg. Azt bizonyítja több száz felvétel segítségével, hogy a 19. századi „szem” a fényképezés segítségével nem egyszerűen megpillantotta azt, ami eleve megvolt, csak éppen láthatatlanul

lappangott a természet mélyében, hanem a megpillantás révén teremtette meg azt. Természetesen nem arról van szó, hogy például a radioaktív sugárzás ne létezett volna azt megelőzően is, hogy 1901-ben sikerül fényképpel látható tenni. Persze hogy létezett, Csak éppen a létezése irreleváns volt a legtágabban értelmezett kultúra számára. És ennyiben mégsem létezett – mint ahogyan ma is nemlétezőnek kell nyilvánítanunk mindazt, amiről nincsen tudásunk, noha egy pillanatig sem vitatjuk ezek lehetőségét. Csak éppen nem tudjuk, mi az, aminek a lehetőségét állítjuk. Nem semmi, de nem is valami. Hát akkor micsoda? Nem tudni, hiszen a lényege éppen az, hogy még csak „micsodának” sem mondható. Egy óriási senkiföldje. Ebbe ágyazódik a kultúránk.

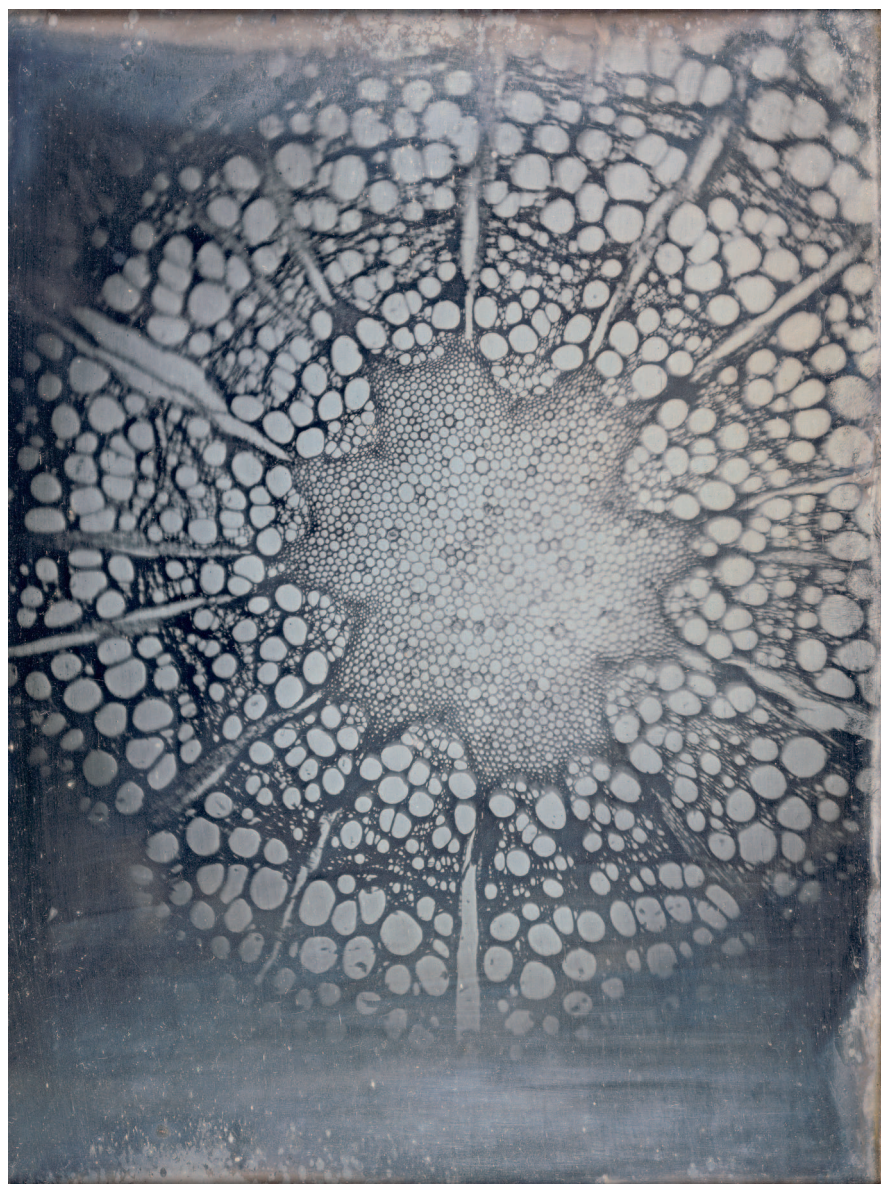
A 19. századi fényképészet hatalmas eredménye nem a meglévő dolgok megörökítése volt, hanem hogy hihetetlen iramban nyomult előre erre a „semmi” és „valami” közötti senkiföldjére. Olyasmint tett láthatóvá, ami addig érzékelhetetlen volt – ám ezzel a világot nemcsak áttekinthetőbbé és pontosabban láthatóvá tette, hanem egyre problematikusabbá is. A távcső és a mikroszkóp jóval korábbi felfedezését a német filozófus, Hans Blumenberg a „valóság felrobbanásával” hozta kapcsolatba: ahogyan szaporodtak az érzékelő szerv (ez esetben a szem) kisegítésére siető médiumok, úgy vált egyre nyilvánvalóbbá, hogy az ember nem képes utolérni a valóságot, amely e médiumok révén egyre sokrétűbb és behozhatatlanabb lett. A médiumok, ahelyett, hogy az embertől eltávolodott „természetet” visszahoznák és közvetlenné tennék, még jobban eltávolítják és még közvetetettebbé teszik a hozzá való viszonyulást. Jean Baudrillard és Paul Virilio más irányból, de ezzel rokon következtetésre jutottak: szerintük az optikai médiumok a reneszánsztól kezdve arra irányultak, hogy főlészámoljanak mindenféle köztes elválasztó teret, aminek eredményeként magának a reálisnak a határa és fogalma változott meg. A valóság annál megfoghatatlanabb lett, minél inkább tetten akarta érni az őt vizsgáló ember.

A 19. században a fényképészet tette fel az i-re a pontot (s onnan nézve még nincsen tudásunk a mozgóképről, az elektronikus és a digitális képről). A fényképészet hőskorában persze általános volt az a meggyőződés, hogy a fényképek révén a természet önmagát képezi le, az ember közreműködése nélkül. WILLIAM HENRY FOX TALBOT például „a természet ceruzájának” („The Pencil of Nature”) nevezte a fényképészetet, s ebben a meggyőződésében sokan osztoztak. Auguste Comte pozitivistá filozófiája azért lehetett a század legnépszerűbb filozófiája, mert soha korábban nem helyeztek ilyen nagy hangsúlyt az empirizmusra. Ennek megfelelően a 19. századi fotót is a kortársak elsősorban mint információ-forrást értékelték – és értékeljük ma is.



ALBERT OBERMAYER
Elektromos áram okozta kislülés 10 cm-es vaskábelen, 1893 k.
© Albertina, Wien

ANDREAS RITTER VON ETTINGSHAUSEN
Clematis metszete, 1840. március 4., dagerrotípiá
© Albertina, Wien





HERMANN SCHNAUSS
Kéz elektrográf, 1900, ezüstszelatin
© Albertina, Wien

Mindenek előtt mimetikusként látjuk, pedig sokkal többről van szó. A probléma ugyanis, amellyel az első fényképek megjelenésétől kezdve mindenki szembesült, nem az volt, hogy „mi látható a fényképen?“, hanem hogy „mit jelent fényképek által látni?“. Az első kérdésre elég könnyű válaszolni. A másodikra azonban jóval nehezebb. A fénykép révén ugyanis olyasmint látni, amit emberi szem még soha nem látott. A fénykép ugyanis nem „tükrözi” a valóságot, hanem új valóságot teremt. Amikor DAGUERRE 1839-ben más-más napszakban fényképezte le ugyanazokat a házakat, akkor nem egyszerűen valamelyik párizsi sugárút egyik részletét örökítette meg (miközben természetesen ezt tette), hanem a fény sajátos eloszlását, árnyalódását, vetületrendszerét. Vagyis olyasmint, amit szabad szemmel soha nem tudunk érzékelni. És amikor NICÉPHORE NIËPCE 1826-ban 8 órás expozícióval elkészítette a világ első fényképét, akkor nem csupán egy párizsi háztetőt mutatott be örök időkre, hanem a feketének, a fehérnek és a szürkének egy olyan bonyolult rendszerét rögzítette, amely legfeljebb Turner korabeli festményeivel állítható párhuzamba. A háztető olyan elmosódott, hogy szinte alig fedezhető fel; az absztrakt fényszerkezet az, ami ma is lélegzetelállító. Daguerre, miként Niépce is olyannak mutatta Párizst, amilyennek szabad szemmel soha nem látjuk.

Ezek az első fényképek nem egyszerűen a természetet, a környezetet, vagyis „a” világot örökítették meg, hanem egy új minőséget adtak hozzá ehhez a világhoz. Egy olyan minőséget, amely létezett ugyan, de közben, amíg nem rögzítették, mégsem létezett. Volt is, meg nem is volt. Attól lett létező, hogy látvánnyá varázsozták. Más szavakkal: már a legelső fényképek is *semmitől teremtettek valamit*. S mivel erre (az istenen kívül) csak a művészet képes, ez eleve el is döntötte, hogy a fényképezésnek hol a helye.

Daguerre és Niépce eljárása némileg előlegzi Monet szénakazal-festményeit, amelyekből Monet 1888 és 1893 között körülbelül harmincat festett. Ugyanazok a szénakazlak, mindig más megvilágításban, más nap- és évszakban. Amikor 1895-ben Moszkvában kiállították őket, a fiatal Kandinszkijnak nem tetszettek a képek, ugyanis, mint beszámolt róla, csak a katalógusból jött rá, hogy szénaboglyákról van szó. Az volt a kifogása, hogy a képeknek nincsen tárgya. És, bár ezt akkor még kritikának szánta, nagyon is igaza volt. Monet a tárgyi objektivitás szentségét rendítette meg – úgy, ahogyan fél évszázaddal korábban a fényképészek tették, noha a közvélekedés éppen a feltételezett tárgyi objektivitás miatt szokta őket ünnepelni. Mind a fényképészek, mind pedig Monet azzal szembesültek, hogy minél pontosabban akarják megragadni a tárgyat, az annál megragadhatatlanabb, vagy akár elmosódottabb lesz. Pedig „tudományosan” jártak el: a tér, az atmoszféra, a fény, stb. egységét kívánták megragadni. Ugyanazt tették, amit a 19. század egyik jelentős fizikusa és filozófusa, ERNST MACH hirdetett meg: nevezetesen hogy a világ elemekből áll, amelyek örökösen változnak és csoportosulnak, hol ún. testekké sűrűsödnek, hol ún. „lélekké” ritkulnak. Mach megkérdőjelezte a hagyományos metafizikát, megszüntette az én és a külvilág, illetve a test és a lélek dualizmusát. A világ úgynevezett anyagiságát teljesen más szintre helyezte, s ebben az örökösön változó, cseppfolyós halmazban keresett kapaszkodót – például a fényképezés segítségével. A kiállítás egyik érdekes darabja az az 1893-as felvétel, amelyet Mach egy kilőtt puskagolyóról készített. Hasonlít ez mindenre – nyíl, vesszőre, tutajra, barkedőre, stb. –, csak éppen kilőtt puskagolyóra nem. Nem is hasonlíthat rá, mivel ilyen szabad szemmel soha nem látni. Olyan látványt rögzített Mach, amelynek szigorúan véve nincsen előképe.

Előkép nélküli képek. A 20. század második felében a képelméletnek lesz ez nagy témája. Ám a fényképezés megszületésével egy időben ez olyan kihívás volt, amellyel mindenkinek, aki fényképezőgépet vett a kezébe, a gyakorlatban szembe kellett néznie. Az 1851-es londoni világkiállításon a fotográfiát (helyesebben a készüléket, valamint a fényképeket) a „Filozófiai eszközök és folyamatok” címmel ellátott részlegben helyezték el, abból a megfontolásból, hogy a fénykép legfontosabb feladata nem annyira a valóság rögzítése, mint inkább a látás kiterjesztése, átalakítása. A fotó eleve metafizikai kérdéseket vetett föl, még akkor is, ha szigorúan „tudományos” felvételtől volt szó – mint például JOHN ADAMS WHIPPLE és GEORGE PHILLIPS

BOND első sikerült Hold-felvétele, amely ezen a világhiállításon aranyérmét kapott. (A Marsról 1905-ben készült először értékelhető fénykép.) Távcsövön keresztül már 1845-ben is készítettek egy felvételt a Napról, majd ezt követően csillagászati távcsövekbe bonyolult mechanikákat építettek. 1871-re sikerült nagy fényérzékenységű lemezeket gyártani, s ekkor vetődött fel a sorozatképek készítésének a gondolata – miként lehet gyorsan egymásután felvételeket készíteni mozgó jelenségekről. 1874-ben már 48 felvételt készítenek másodpercenkénti intervallumokban, s ezzel sikerült üstökösöknek és hullócsillagoknak a pályáját rögzíteni.

A távcsővel párhuzamosan a mikroszkópot is bevetették. Talbot már 1840-ben készített egy mikroszkopikus felvételt egy molylepke szárnyáról; később AUGUST-ADOLPH BERTSCH végzett úttörő kísérleteket ezen a téren (1853-ban készült el egy sorozata, amely egy tetű világrajzvetelét követi nyomon). ROBERT KOCH fényképek segítségével győzte meg a szkeptikusokat a baktériumok létezéséről, és amikor 1876-ban Londonba utazott, hogy találkozzon Darwinnal, már nem a műszereit vitte magával, hanem, akár egy pendrive-ot, a fényképeket.

Részben a tudományos fotográfia fellendülésének is köszönhető volt, hogy felgyorsult a szem működésének és a látás folyamatának a vizsgálata. Orvosi és tudományos körökben elfogadottá vált az, amire a huszadik században a fenomenológia ráépült, vagyis hogy a látási tapasztalat elsődlegesen nem a látott tárgytól függ, hanem sokkal inkább a látó szemétől. Más szavakkal: minden élő szem mást lát. 1890-ben SIGMUND EXNER lencsék segítségével a légy szemének a felépítését reprodukálta, és egy ilyen lencserendszerrel készített felvétele-



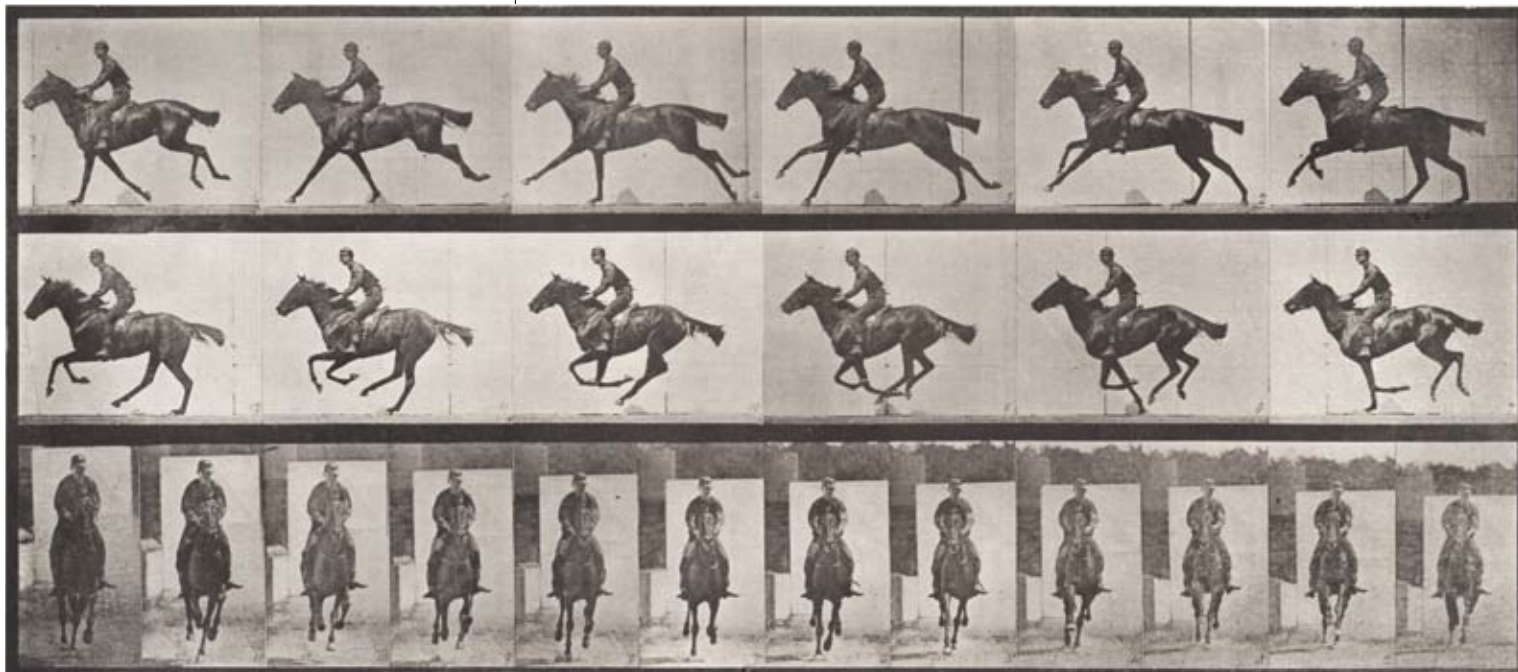
JOSEF MARIA EDER és
EDUARD VALENTA
Kaméleon, 1896
fotografuere

ket. Első ízben igazolódott az, hogy egyfelől a légy is viszonylag nagy teret képes befogni egyetlen pillantással, másfelől viszont, az emberrel ellentétben nem fordított, hanem állóképet lát.

Exner felvételén egy jól kivehető szobabelsőt látni, amely ugyanakkor rejtélyes, homályos. Van benne valami furcsa.

A fénykép új, nem sejtett látványokkal szembesítette a nézőt. A daguerrotípiát már megszületésekor „emlékezettel bíró tükörnek” nevezték, és André Bazin szerint is a fénykép „bebalzsamozza az időt”. A berlini Technische Hochschule tanára, a fényképész HERMANN WILHELM VOGEL 1875-ben azt írta, hogy a lemez olyasmint rögzít, ami a szem számára láthatatlan. Emiatt is féltek sokan a fényképtől: a kamera meglátja azt, aminek titokban kell maradnia. Külön téma lehetne – bár e kiállításon erről nem történik említés – a pornográfia fellendülése az 1870-es évektől. Helyette a kiállításon az ún. szellem-felvételek fellendüléséről esik szó. Egy portré elkészítésekor ugyanarra a lemezre több képet készítettek (nem tisztították meg a lemezt), majd ezeket a felvételeket úgy adták el, mintha a portrén látható alany gondolatait is rögzítették volna. Ezek a korai trükkfelvételek technikailag nem voltak úttörők, és a látás kiterjesztését sem segítették elő. Később azonban közvetve mégis jelentőséget nyertek: a futuristák, a szurrealisták előszeretettel alkalmazták e technikát a fotográfiában, nem is szólva Duchamp-ról.

EADWEARD MUYBRIDGE
Ló zsokéval, 1887 k., kollotípiá



Eltűnt a szellem-fényképészet, de megmaradt a szándék, hogy látni lehessen a láthatatlant. WILHELM CONRAD RÖNTGEN 1895-ben fedezte fel a röntgen-képet, amelynek segítségével be lehetett pillantani a test belsejébe. (1910-ben a futurista festők a manifesztumukban már a röntgensugár esztétikai aspektusára hivatkoznak.) 1896-ben BECQUEREL felfedezte, majd fénykép segítségével azonnal rögzítette is a radioaktivitást. Az anyag addigi sajátosságai (áthatolhatatlanság, nehézség, tömeg, stb.) robbanásszerűen megváltoztak. Ha felidézük a röntgenképről szőtt elmékedéseket Mann *Varázshegyéből* (1924), akkor pontosan nyomon követhető, hogy nemcsak az anyag lett megfoghatatlan és változékony, hanem az ember is. Az ember – Musil regényének címe utalva – tulajdonságok nélküli emberré vált. (Musil a disszertációját Machból írta, aki elsőként hirdette meg ezt az álláspontot.) A fényképészet nemcsak megmutatta, milyen a világ, hanem alattomban felrobbantotta a valóságot, és végül az embert is megingatta önmaga bizonyosságában. A fényképnek ez a sajátos helyzete (megmutat valami láthatatlant, vagyis: „teremt”, előhív valamit a semmiből) azt a kérdést is felvetette, hogy művészet-e (teremtés) vagy technika (mechanikus reprodukció). A 19. sz. nagy vitája volt ez: a fotó művészet vagy technika? Az osztrák vegyész JOSEF MARIA EDER (1855–1944), a 19. század legjelentősebb tudományos fényképésze 1888-ban fényképészeti iskolát alapított Bécsben (Lehr- und Versuchanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren), de már 1885-ben javaslatot tett arra, hogy a fényképészetet a művészeti iskolákban is tanítsák. Bár tudományos felvételeket készített, mesterségét művészetnek is tartotta. 1897-ben az intézetét egy újabb részleggel kibővítette, ahol könyvtervezést és illusztrációt tanítottak. Az 1840–1900 közötti időszakot átfogó kiállítás első megtekintésre technikátörténeti látványosságnak tetszik. Mégis, önmagában is árulkodónak tartom azt, hogy Amerikában 2008 végén a San Francisco Museum of Modern Art-ban nézhettem meg, Bécsben pedig az Albertinában rendezték meg. Tény és való, hogy a kiállításon látható felvételek önmagukban is szépek, esztétikusak, némelyik képzőművészeti alkotásnak tűnik. De ami ennél sokkal fontosabb: a fényképészetnek ezen a kiállításon azt az aspektusát lehetett nyomon követni, hogy miként változtatta meg a látási szokásokat, hogyan nyitott meg új terepeket a szem előtt, miként ösztönözte a 19. századi embert, hogy ne higgyen feltétlenül a szemének, s ne húzzon éles határt a látható és a nem-látható között. S ez önmagában is nyilvánvalóvá teszi, hogy miért a fent említett helyeken rendezték meg a kiállítást. A modern művészet megszületésének egy eddig rejtett gyökerét mutatták be.

Kókai Károly

Minőségi munka

Viennafair 2009

- Messe Wien, Bécs
- 2009. május 7 – 10.

Előjáróban néhány adat: az idei bécsi kortárs művészeti vásáron, az ötödik *Viennafair*en 122 jelenlévő galéria közül 48 először állított itt ki. A galériák közül 47 volt osztrák (számuk így ugyanannyi, mint tavaly), 30 pedig kelet- és délkelet-európai, tehát abból a régióból való, amelyre a vásár a *Central and Eastern Europe* címszó alatt fókuszál (ez a szám 2008-ban 21 volt). Lengyelország képviseltette magát a legnagyobb számú, összesen nyolc galériával, Magyarországról hat, Szlovéniából öt, Szlovákiából és Romániából négy-négy, Csehországból, Litvániából és Szerbiából egy-egy galéria érkezett. Egy külön részlegben számos kulturális intézet építette fel standját, ezek között hat magyarországi is. Csupán a számarányok alapján is észrevehető tehát, hogy a vásárnak sikerült elérnie célját: Kelet- és Közép-Európa vonatkozásában nemzetközileg valóban a legjelentősebb ilyen jellegű rendezvénynek számít.

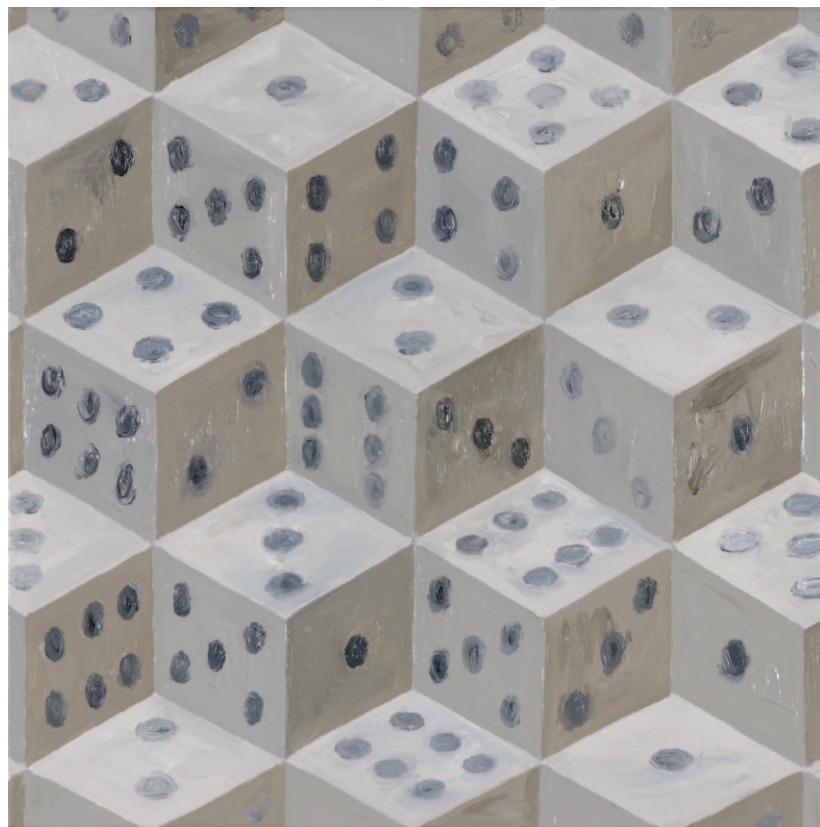
A vásár egészére jellemző, hogy – a képzőművészet jelenlegi helyzetének megfelelően – nem látszottak világosan elhatárolható és konkrétan megnevezhető tendenciák. A választék széles és kiegyensúlyozott: fiatal és befutott művészek, az összes fontos szerepet játszó média egymásmellettsége – mindez a hónapok óta minden gazdasági jellegű összefüggésre jellemző, a jelenlegi krízis kihatásait felbecsülni próbáló diskusszió és az ezt kísérő nyomott hangulat ellenpontjaként. A *Viennafair* művészeti vezetője, EDEK BARTZ munkatársaival ismét beutazta Kelet- és Délkelet-Európát. Jártak Törökországban is, ahonnan azonban az idén még nem sikerült elhozni egy galériát sem. Bulgáriából, az előző évvel ellentétben, idén nem érkezett senki. Bartzék természetesen eljutottak Budapestre is. Mivel a magyarországi galériák – Knoll kivételével – a *Viennafair* tanácsadó tes-

VÁRNAI GYULA

Egy azon kevés pillanatok közül, No2, 2007, ready made, vegyes technika, 21 × 35 × 7 cm
acb Galéria



tülete által szelektált és jóváhagyott koncepcióval utaztak Bécsbe, ezért a Viennafair kritériumainak megfelelően kizárólag magyar, ezen túl főként fiatal művészeket választottak, saját, koncepciózus összeállításukban; szinte kizárólag objekteteket és az új médiumok kategóriájába tartozó munkákat. Így egyrészt olyan galériák is lehetőséget kaptak a részvételre, amelyek különben nem lehetnének itt, és olyan kevésbé ismert művészeket mutathattak be, akiket másképp nem részesítették volna előnyben. Ugyanakkor a magyar műtárgypiacról kapott kép így nem tükrözte a realitásokat. MULADI BRIGITTA kurátor szerint Edek Bartz az Inda Galériára vonatkozó választását „úgy indokolta, hogy nekik show-t is kell csinálni. Tehát nem elég az, hogy a régóta kiállító galériák bemutatják a saját anyagukat – ebbe Bartzék egyáltalán nem szólnak bele, hiszen fizetnek a részvételért. De a vásár szervezőinek gondoskodni kell arról is, hogy legyen látványosság”. Más oldalról a Viennafairnek meg kell őriznie a Kelet-Európa felé nyitó sajátságát, amellyel az utóbbi öt évben sikerült megtalálnia helyét a vásárok között. Ez a tapasztalata ISKI KOCSIS TIBORNak (Viltin Galéria) is. „Abban a szekcióban, ahova minket is meghívtak, inkább a progresszívítást és nem a hagyományos témákat, nem a festészetet, hanem inkább a kísérletező műfajokat keresték. Mi a galéria művészeiből ilyen művészcsoportot állítottunk össze.” Ez a zsűrizés PETRÁNYI ZSOLT szerint is azt mutatja, hogy „a bécsi vásár a nyugati galériákkal szemben – vagy a nyugati galériák mellett – a közép-európai galériáknak egyfajta szerepet szán, és ez az újszerű művészek bemutatása. Az elvárás az, hogy a fotó, a videó és a grafika kerüljön ezeknek a galériáknak a palettájára”. Nos, kik is azok a művészek, akikkel sikerült a budapesti galériáknak meggyőzni a vásár szervezőit? Az acb-nél TARR HAJNALKA, VARGA FERENC és VÁRNAI GYULA, az Indánál CSONTÓ LAJOS, a Kisteremnél FOLLÁRD BARBARA, KÁLDI KATALIN és KOKESCH ÁDÁM, a Rádaynál BOLYGÓ BÁLINT, a Viltinnél pedig ASZTALOS ZSOLT, BADITZ GYULA, BARTALUS SÁNDOR, GERBER PÁL, SZÖRÉNYI BEATRIX és TIBOR ZSOLT. Petrányi Zsolt pedig hat budapesti nonprofit intézménnyel közösen egy FENYVESI ÁRON javasolta, a kortárs képzőművészet és a pénz viszonyát elemző projektet mutatott be. Petrányi szerint a bécsi vásár a berlini konkurencia erősödése miatt (az *art forum berlin* legközelebbi kiállítása idén szeptemberben lesz) kényszerült a megújulásra. Ennek következménye a kelet-európai galériák nagyobb létszámú jelenléte és a vásárba integrált szakmai programok. URSULA KRINZINGER, Bécs egyik meghatározó galériájának tulajdonosa és a Viennafair tanácsadó bizottságának egyik tagja viszont így nyilatkozott: „Nem lesz többször öt magyar galéria.



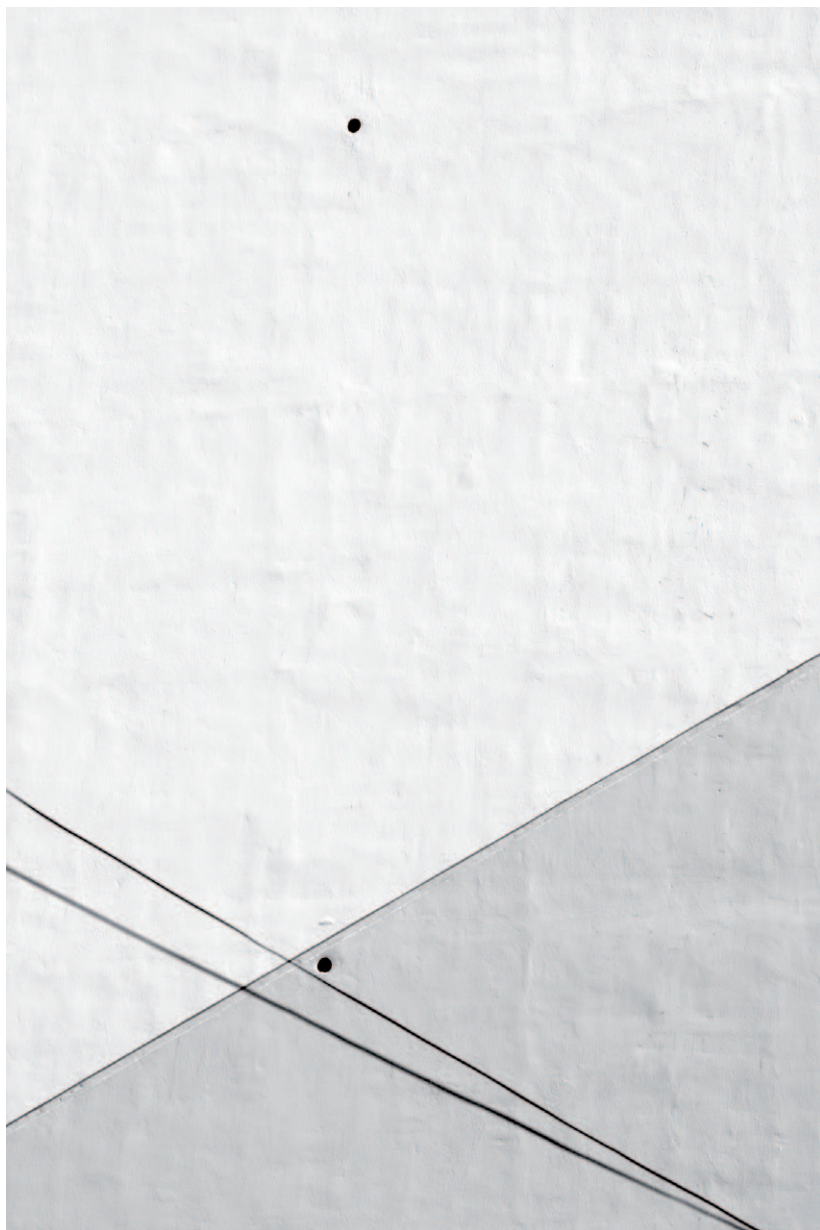
KÁLDI KATALIN
Dobókockák, 2008, olaj, vászon, 50x50 cm
Kisterem Galéria

A pályázatok beadásánál úgy nézett ki, hogy öt relatív jó galéria lenne.” A vásáron látottak alapján viszont „az ország túl van reprezentálva, szigorúbban kell kezelni a jövőben a dolgokat, hogy Magyarországon is megtanulják, hogyan kell minőségi munkát csinálni”.¹ A negatív ítélet ellenére Krinzinger is lát fantáziát a keleti szomszédban, a közeljövőre tervez egy magyarországi utat, és Szombathely közelében vásárolt már több műtermet is, ahol nemzetközi művészekkel egy „kelet-nyugat” program megindítására készül.

1 Félreértések elkerülése végett az idézet eredeti formája: „Zumindest beim Einreichen so aussah, wie wenn wirklich fünf relativ gute ungarische Galerien sind. Meines Erachtens ist das Land überrepräsentiert, es ist zu viel, es muss strenger vorgegangen sein, weil auch dann in Ungarn selbst mehr gelernt wird wie qualitativ man umgeht.”

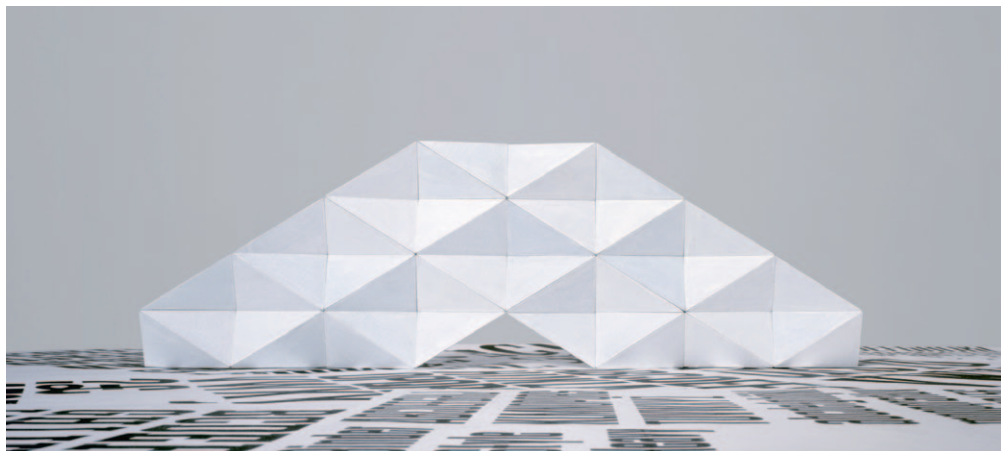
CSONTÓ LAJOS
History, I-III., 2005, fotó, 50x70 cm, Inda Galéria
© Csontó Lajos





ROBITZ ANIKÓ
Tirana, 2008, print, alumínium, 75 × 50 cm
Photon Gallery, Ljubljana

HANNES NORBERG
Binder Style Heavy, 2008, C-Print, 117 × 250 cm
© Galerie Klaus Benden
Galerie Benden & Klimczak, Köln



Magyar szempontból a *Viennafair* mindenképpen kiemelkedően fontos. Ha sikerül is más helyekre eljutni, mégis ez a legfontosabb kelet-európai vásár, és Bécs közelsége lehetővé teszi a magyar érdeklődők, illetve vásárlók itteni látogatását, továbbá az osztrák gyűjtőkkel, kollégákkal és kurátorokkal esetlegesen itt kialakított kapcsolatoknak a további kiaknázását. „Tavaly a Georg Kargl Boxban mutattam be ERDÉLY MIKLÓS kiállítását, most pedig a Galerie Christine Königgel állítottam ki JOHANNA KANDLT Budapesten” – mondja Valkó Margit, osztrák művészekkel és intézményekkel való együttműködésére utalva.

Természetesen ezen a vásáron is sikerült üzleteket kötni. Az acb VÁRNAI GYULÁTÓL 700–1.500 eurós árrésben tudott eladni műveket, Knoll szintén ebbe az olcsóbb kategóriába tartozó műveket NEMES CSABÁTÓL és ezen túl lényegesen drágább alkotásokat (többek között BIRKÁS ÁKOSTÓL és PAUL HORNTÓL). A többi kelet-európai galéria, így a varsói Simonis, a krakkói és berlini illetőségű Zak-Branicka vagy például a bukaresti Andreiana Mihail szintén az alacsonyabb (1.000–5.000 euró) árkatóriában van jelen a vásáron. Számukra is elsősorban a kapcsolatok kiépítése és maga a jelenlét az, ami középtávon kifizetővé teszi a részvételt.

Hans Knoll nemzetközi programját vonultatja fel a magyar Nemes Csaba és Birkás Ákos, illetve a bolgár származású, osztrák MARA MATUSCHKA festményeivel, továbbá az orosz AES+F *Defile #3* című nagyformátumú világító dobozaival, melyen egész alakos, színes design-ruhákba öltöztetett hullák fényképei láthatók. A *Viennafair* szervezői felajánlották Hans Knollnak, hogy – egy eredetileg a firenzei illetőségű Alessandro Bagnai által bérelt, de az ő visszalépése miatt üresen maradt részlegben – TONY CRAGG műveket állítson ki. Knollt hétfőn kérték fel erre a szervezők, és a galéria professzionális színvonalát bizonyítandó Knoll csütörtökre egy, a vásár egészét tekintve is kimagasló prezentációt állított össze. Az itt látható négy nagyméretű szürke, illetve fekete patinájú bronz szobor (140.000–290.000 eurós áron) és négy rajz a vásáron látható legszínvonalasabb alkotások közé tartozott. Ebben a felkérésben Edek Bartz szerint közrejátszott Hans Knollnak a vásár kelet-európai irányultságának kialakítása során betöltött szerepe is. Knoll szerint a külföldről érkező látogatók legjelentősebb csoportja – mint ahogy eddig is – idén is Magyarországról érkezik. Ez Knoll immár több évtizedes munkájának is az eredménye.

A vásáron a kommersz standok mellett láthatók többek között az Erste Bank Transit nevű programjának a szervezésében a szlovák STANO FILKO *Asociácie* nevű konceptalbumának lapjai 1968–1969-ből. A nyomatok az emberiség kozmikus jövőjét vetítik a néző elé, nem telje-

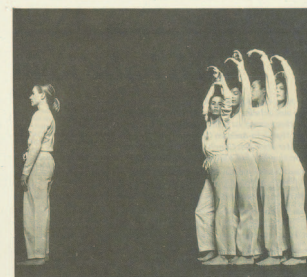
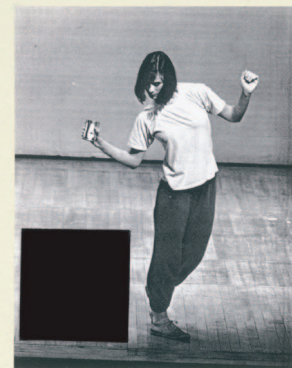
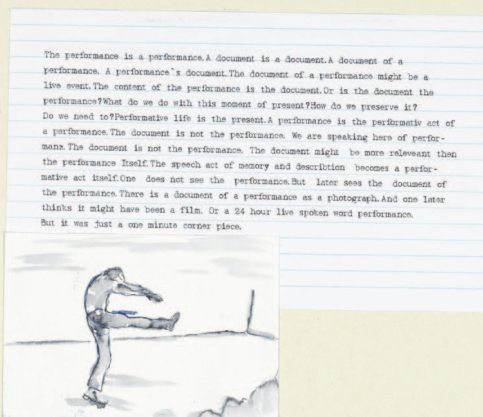
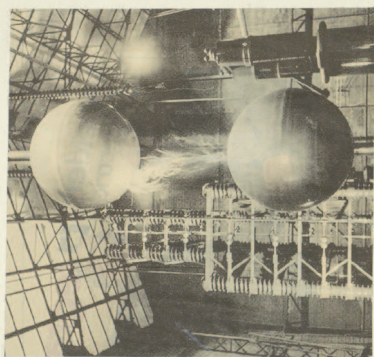
sen függetlenül azokat a szocializmus korának utópiáitól. Cragg és Filko bemutatója a vásár egészét tekintve is figyelemreméltó színfolt; lehetőséget ad egy-egy – többé-kevésbé ismert – művész tevékenységébe való rövid elmélyülésre.

Az innsbrucki KLAUS THOMAN befutott osztrák és nemzetközi művészeket képvisel, standján láthatók voltak többek között például HERBERT BRANDL monumentális hatású olaj tájképei 16.000 és 55.000 euró közötti (a vásár egészét tekintve középfekvésű) áron. A kisebb formátumokból többet is sikerült eladni nemzetközi, elsősorban német és olasz gyűjtőknek. Kelet-európai, esetleg magyar gyűjtők nem keresték még fel. MARIO MAURONERNÉL többek között Tony Cragg *Subcommittee* című műve látható 288.000 eurós árban (ami körülbelül az itt található legfelsőbb árkategória). A szobor egyik változata a washingtoni Hirschhorn Múzeumban áll – indokolja Mauroner az árszabást.

Mindez természetesen – különösen a jelenlegi nehezebb gazdasági periódusban – nem lenne lehetséges állami és az intézményes támoga-

tás nélkül, amely többféle csatornán is érkezik: a rendező Reed Messe és Bécs városa közötti kedvező bérleti szerződés, az Erste Bank támogatása és az osztrák gazdasági kamara *departure* elnevezésű programja mind hozzájárul a sikerhez. A vásárral egy időben több olyan program is látható Bécsben, amely a város nyújtotta lehetőségeket próbálja az eseményhez kapcsolni. Így a *curated by* című válogatás összesen tizenkilenc jónevű helyi galéria termeiben, illetve a *Breathless* a 3. kerületi, valamikori vásárcsarnok lebontás előtt álló, valójában életveszélyes épületében. Mind a két program nagyszerűen használja ki a kiállítóhelyek kínálta adottságokat. A 2009. június 6-áig látogatható *curated by*-ban a legszínvonalasabb bécsi galériák neves nemzetközi kurátoroknak – így DAN CAMERONNAK, JEROME SANSNAK vagy MATTHEW HIGGSNEK – adták át kiállítótereiket. Négy-hat egymás szomszédságában található galéria kiállítótermeiben egy-egy összefüggő programból egy-egy nagyméretű kiállítást alakult ki, teljesen új összefüggésbe vonva az ismert helyeket, ahol a program nem a közvetlen eladást szolgálja, hanem a galéria művészetet közvetítő szerepének kiemelését és presztízisének növelését. A *Breathless* a romos kiállítóteremnek megfelelően radikális formai és tartalmi megoldásokat választó, street art-szerű jelekkel dolgozó, gyors, olcsó és direkt műveket állít egymás mellé – olyasmit felmutatva, ami eddig nem volt jellemző az osztrák képzőművészetre. A május végéig látható kiállításon többek között CAROLE DERTNIG diaprojekcióin betű- és szóköllázsai, illetve négy grafikai alkotása látható. (A *Breathless* többek között ANDREAS HUBER szervezésében jött létre, akinek néhány éve a 6. kerületi Capistrangassében működő galériája kapta az idei *Viennafair* egyik, díját, a fiatal művészekkel – így többek között Carole Dertniggel – végzett következetes munkájáért odaítélt díját is.)

CAROLA DERTNIG
Cím nélkül, 2008, ceruzarajz, kollázs, papír, 52 x 73 cm
Galerie Andreas Huber, Wien



Király Judit

9+12 / 2

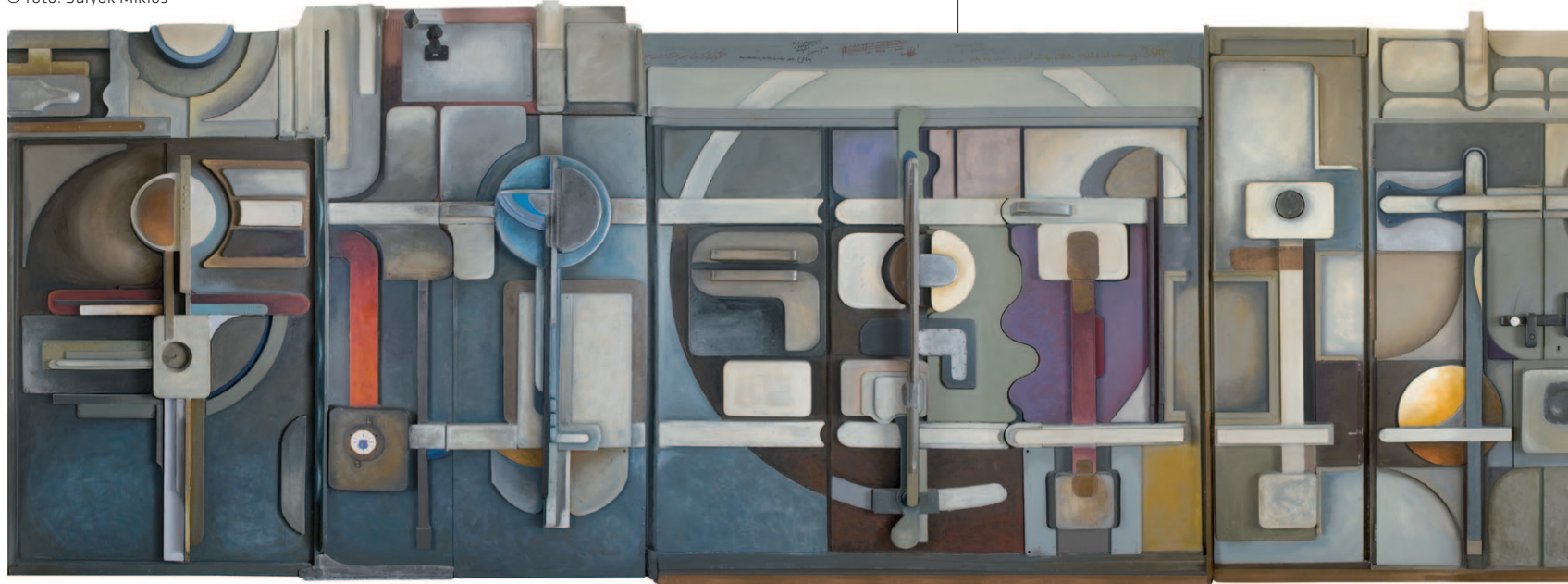
A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-műhely és Egy kis Amerika című kiállítása

- Vasarely Múzeum, Budapest
- 2009. február 11 – április 26.

Egyszerre két, a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) által szervezett kiállítás fogadta a Vasarely Múzeumba április végéig elzarándoklókat. Az egyesület az OSAS-műhely című tárlattal ünnepelte három éves fennállását, *Egy kis Amerika* címmel pedig az USA-ban élő tizenkét kortárs művész munkáit láthatta a közönség.

Egy-egy életmű vagy hosszabb alkotói periódus vizsgálata alkalmat ad a művészi attitűd és gondolkodásmód folyamatos alakulásának, a problémakörök és „megoldási módszerek” egymásból való kibontakozásának megfigyelésére, az oeuvre ívének rekonstruálására. Az alkotás során feltámadó, hol termékenyen kibomló, hol elhaló vagy jelentősen megváltozó gondolatok meglesésére azonban ritkán adódik alkalom a (művészet)történész számára. Márpedig ez a „titkos vegykonyhába pillantás” minden esetben érdekes lehet, ám véleményem szerint különösen izgalmas a konceptuális gyökerű, szeriális-strukturális művészet esetében. Éppen ezért volt kiváló ötlet a vázlatok és a „kész műalkotások” együttes szerepeltetése az OSAS-műhely című kiállításon. A koncepciót a résztvevő kilenc művész mindegyike máshogyan értelmezte, volt, aki korábbi vázlatait és legfrissebb munkáit mutatta be, más önálló munkákat szerepeltetett vázlatként, s megint más valóban műhelymunkákat adott – „kész” művek nélkül. A befogadó szempontjából azt a megoldást tartom a legszerencsésebbnek, amikor a kiállított művekhez készített vázlatok szerepeltek a tárlaton.

HARASZTY ISTVÁN
Szekrénykép Deák Dénes tiszteletére, 1992–2009, C print, 1:2 másolat, 100 × 360 cm
© fotó: Sulyok Miklós



Ezt a megoldást választotta MAURER DÓRA és NEMES JUDITH. Maurer esetében egy 1999-ben és egy 2008-ban készült festmény, illetve a hozzájuk készített vázlatok egyrészt az egyes művek létrejöttének fázisait demonstrálják, másrészt a korábban említett ív egy szeletének rekonstrukcióját teszik lehetővé. A tárlat látogatója felfedezheti, hogyan fordul át látszólag a korábban csupán meggömbült sík, s azt is, hogy ez milyen színkeveredéssel jár; de emellett bepillantást nyerhet abba is, hogyan kérdez, érvel, vitatkozik önmagával Maurer, amíg a gondolatban felmerülő szín- és formavariációkat kis méretben megfesti, modellezi.

Nemes Judith egy egészen friss munkáját (*09/Zeta/539*) és előkészítő vázlatát állította ki. A figyelmes látogató észrevehette, hogyan módosultak a színek és az arányok a tervezés során. Az azonban előre eltervezhetetlen volt, ami a művet élővé és izgalmassá tette. A kiállítóteret megvilágító, különböző színhőmérsékletű és erősségű természetes illetve mesterséges fény hatására a festmény részét képező fakockák több árnyékot is vetettek, s az egymást mindig másképpen metsző, különböző színű árnyékok folyamatosan vándoroltak a mű felületén.

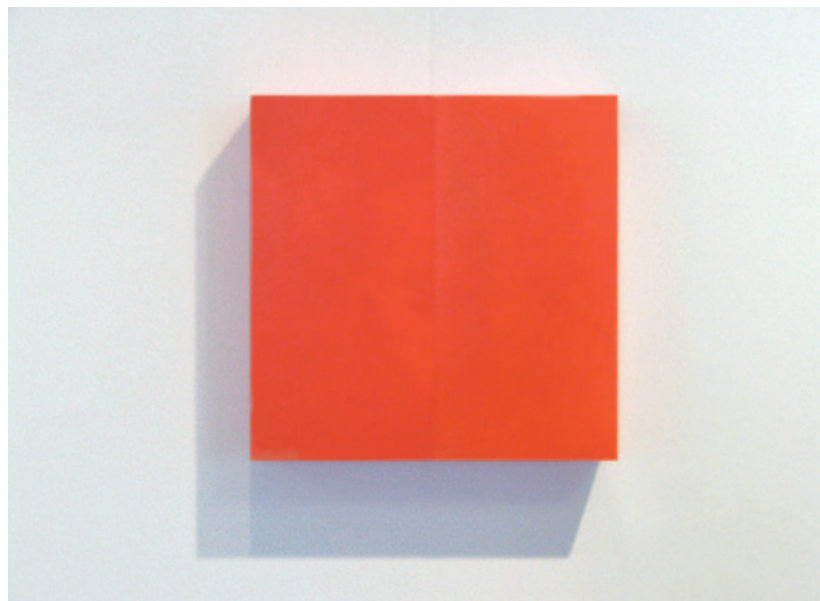
GÁYOR TIBOR *Műhelymunkák* című sorozatával – térbeli munkái után – a két dimenzióba tért vissza, ám egy kétszínű felület fehér alapra helyezése, szétvágása, hajtogatása által kapcsolatban maradt a térrel is. Kisebb egységekre tagolódnak, mindkét irányból „olvasható” szekvenciáinak elemei háromszögek, illetve négyzetek, amelyek egymásból következnek, hol bonyolódó, hol egyszerűsödő rendszerei a formák átalakulásának folyamatát, a zárt rendszeren belüli mozgást ragadták meg.

KONOK TAMÁS és HETEVY KATALIN kiállított munkáik mellé korábbi, a hatvanas, nyolcvanas és a kilencvenes évekből származó vázlatok sorát

mellékelték. Ezeknek egymással és a kiállított művekkel való összevetése a művészi fantázia szárnyalását, a gondolkodás logikáját példálták, illetve azt, hogy radikálisan újnak tűnő formák / művek hogyan köthetők mégis korábbi munkákhoz, s egy-egy alkotás egyes elemeinek kiragadása és felnagyítása (Konok) hogyan vezethet új formavilág kialakításához.

HARASZTY ISTVÁN mobiljai gyakran mondanak ellent a fizika, a mechanika törvényeinek, s ez jellemezte a Vasarely Múzeumban kiállított *Nyolc konyhakész szobrot* is. A különböző fémekből összeállított szerkezetek számomra a megállított és kimerevített pillanatot jelentették, hiszen a statikusnak és stabilnak tűnő tárgyegyüttes elemeit egyesével szemügyre véve rá kellett jönnünk, hogy a tárgyak lehetetlen helyzeteket tükröznek: a golyóknak a következő pillanatban le kellene csúszniuk, el kellene fordulniuk. Harasztý azonban nem csak a mechanika törvényein gondolkodta el a nézőt, hanem a műalkotás, illetve a kiállított tárgy státuszával kapcsolatban is. A tárlaton ugyanis szerepeltek Harasztý *régi vázlatai és mai eszközei*, s a tárlóba helyezett, geometrikus alapformákból kialakított, nemes egyszerűségű eszközei a kiállítás részeként talált tárgyaknak, igényesen megmunkált műalkotásoknak tünnek.

NÁDLER ISTVÁN, két darab 2008-ban készült festménye mellett jegyzetekkel ellátott vázlatokkal szerepelt a kiállításon. Nádler munkáit ismerve csak sajnálhatta a néző, hogy ez utóbbiakon a színek csupán fogalmilag, „narancs”, „lila”, „kadmiumsárga” feliratokként jelentek meg. A vázlatoktól függetlenül kiállított festmények viszont meglepetéssel szolgáltak, színviláguk (halványszürke, halványsárga, halványzöld) lényegesen csendesebb, mint Nádler korábbi műveié. HAÁSZ ISTVÁN vázlatai annyira kidolgozottak és finoman megmunkáltak voltak, hogy akár



SHAWN WALLIS
Fatime keze II., 2000, olaj, fa, vászon gipsz-alap, 46 × 46 × 10 cm
kölcsonözve: Galerie Lindner, Wien

NÁDLER ISTVÁN
Két lépés (részlet), 2008, kazeintempera, vászon, 240 × 180 cm; © fotó Sulyok Miklós



önálló pasztellképeknek is tarthattuk volna őket. A három vázlat és a három részből álló 09.01.27. I–III. című sorozat különböző arányban osztott négyzeteket sorakoztatott fel. Szintén négyzetek osztásával alkotott számítógépes grafikákat láthattunk MOLNÁR VERÁTÓL. A 2006-ban készült *Három derékszög*, *A széria* illetve *B széria* fekete négyzeteit különböző vastagságú fehér vonalak bontották meg.

A négyzet kiemelt szerepet játszott az *Egy kis Amerika* című kiállításon is, amelynek anyaga a bécsi Peter Lindner Galériából és a müncheni Rupert Walser Galériából érkezett Budapestre. Mindkét galéria profilja a geometrikus és konceptuális művészet, s mindkét helyről grafikákat, illetve viszonylag kisméretű festményeket láthatott a magyar közönség.

A tizenkét kiállító művész között olyan ismert nevek is szerepeltek, mint ROBERT BARRY, SOL LEWITT, JAMES REINEKING, ED RUSCHA, RICHARD SERRA, s megjelentek kevésbé ismert, fiatalabb alkotók is, mint például az ukrán szülők gyermekeként 1945-ben Németországban született, s jelenleg New Yorkban él JERRY ZENIUK. A kiállított anyagot tekintve hangsúlyos volt a konceptuális jelleg, amit a műveken szereplő szavak, feliratok megjelenése is tükrözött (Robert Barry, Ed Ruscha).

DAVID RABINOWITZ japán papírra készített háromrészes fametszetsorozata expresszív jellegével és finom kidolgozottságával tünt ki, s az absztrakció azon fokát képviselte, amikor a mű még éppen felfogható valamely konkrét dolog ábrázolásaként is. A fehér alapon piros, kék illetve zöld felület- és vonalháló szabad asszociációkat engedett meg, organikus-biológiai képzeteket keltett.

Az amerikai származású, ám 1980 óta Németországban élő JAMES REINEKING szobrai, rajzai és grafikái geometrikus alapformák – leggyakrabban négyzet és kör – felszabdalásával, majd a kivágott felületek enyhén elcsúsztatott visszaillesztésével jönnek létre, ami által a művek fontos alkotóeleme a részek között megjelenő, hajszálvékony anyag-hiány. A Vasarely Múzeumban kiállított három papíralapú mű esetében is tépést, vágást – egy esetben a hordozó vágását is – alkalmazta a művész.

A monokróm festészetet képviselte többek között SHAWN WALLIS, PHIL SIMS és ROY THURSTON. Thurston alumínium /akril-polyurethan műve – talán a megvilágítása miatt is – anyag-talanul lebegni látszott.

Természetesen (és szerencsére) sem az OSAS-tagok, sem pedig az amerikai művészek tárlata nem tükrözött egységes képet, mégis három különböző, autonóm világ élt együtt a Vasarely Múzeumban február és április között: egy szelet Magyarország, egy kis Amerika és Victor Vasarely univerzuma.

A Rozsda-rejtély

Alba Romano Pace-val Vámos Éva beszélget

✚ **Vámos Éva:** *Rozsda és Rossellini – a 20. századi kép és film labirintusa került egymás közelébe a lyoni Szépművészeti Múzeum legutóbbi kiállításán. A kozmikus léptékű Rozsda-művekben a rejtélyt emlegeti Dominique Desanti a művészről búcsúzva. Most Budapesten páratlan eseménysorozaton – egy időben hat Rozsda-kiállításon láthatjuk a magyar és francia köz- és magángyűjteményekből egyaránt kölcsönzött műveket. Rozsda Endre álmaitól, a Budapest Galériából elindulva érkezünk a Várfook utcába, ahol a galériások elszántságának köszönhetően négy – köztük szabadtéri – kiállítás nyílt. A dokumentumfilm-vetítés után következnek a teljes életműből válogatott fotók a Francia Intézetben.¹ A kiállítást ALBA ROMANO PACE nyitotta meg. A Párizsban élő fiatal szicíliai művészettörténészt először is arról kérdeztem, hogyan talált a Rozsda-képekre.*

✚ **Alba Romano Pace:** A szurrealisták miatt mentem el a Bateau-Lavoir-ba, ahol Rozsda műterme érintetlenül áll, pontosan úgy, ahogyan tíz évvel ezelőtt hagyta. Szembetalálkoztam a *Kékszakállú* című képével – és azonnal a hatása alá kerültem.

¹ *Rozsda Endre álmai.* Budapest Kiállítóterem, Budapest, 2009. ápr. 20 – máj. 17.
Rozsda Endre. Festő – fotográfus, Francia Intézet, Budapest, 2009. ápr. 22 – máj. 22.
Rozsda korai papírmunkái / Rozsda's Early Paperworks (1935–1995). Várfook Galéria Várfook Terme, Budapest; *Korai festmények – Rozsda a második világháború előtt / Early Paintings – Rozsda before World War II,* Várnegyed Galéria, Budapest; *Rozsda szurrealizmusa – Rozsda a második világháború után / Rozsda's Surrealism – Rozsda after World War II,* Várfook Galéria XO Terme, Budapest; *Rozsda Endre (1913–1999). Japánban megölték egy európai / A European has been killed in Japan,* Galéria 19, Budapest I., Várfook utca emelkedője, 2009. ápr. 21 – máj. 23. (címek kurzívák!).

ROZSDA ENDRE
XIV. Lajos Bizáncban, 1963, olaj, vászon, 90 x 116 cm, magángyűjtemény, Párizs



Úgy éreztem, ez a kép hozzám szól. A színek spirálisa tragikumot hordoz: felidézi a kékszakállú herceg végzetes titkát. Az egész ott látható képanyag magával ragadott. Ott, a Bateau-Lavoir-ban rendezkedett be a Rozsda Baráti Társaság, ahol azután José Manganival, a művek örökösével is beszélgettem. Rozsda-élményemről a firenzei ArteDossier-nak írtam. Természetesen sok más nagy gyűjteményben, mint a párizsi Centre Pompidou-ban, Dijon-ban, vagy Budapesten a Szépművészeti Múzeumban és a Magyar Nemzeti Galériában is megtalálhatók a művész képei. De még mindig nem ismerjük Rozsdát.

Tudjuk, hogy egészen fiatalon 1936-ban a Tamás Galériában rendezett kiállításán már nagy sikere volt. Mégis, valami megmagyarázhatatlan nyugtalanság volt benne. Bartók játéka és zenéje budapesti koncertjén arra ébresztette rá, hogy nem mond igazán újat a festészete. Párizsba utazott, a Montparnasse-on élt, és közelről látta a legújabb művészeti irányzatokat, megismerkedett Giacomettivel, és a szürrealistákkal. A háború miatt hazatért – sokkal inkább az absztrakt irányába váltott –, ekkori képeit a konzervatív itthoni kritikusok nagyon támadták. Szürrealista lett, absztrakt – írták megrovóan. Azután másodszor is nekivágott Párizsnak, és közelebbi kapcsolatba került Bretonnal és a szürrealistákkal.

☛ *Sajátos, ambivalens a viszonya a szürrealistákkal és Bretonnal – mi a véleménye erről?*

☒ Úgy gondolom, hogy van olyan korszaka, amikor teljes mértékben szürrealista –, de ő sokkal inkább hermetikus. Kontrollált automatizmus egészen más, mint például Magritte vagy Dali világa. A tudattalan nála olyan formákkal jelenik meg, amelyek leginkább Masson, Oscar Dominguez vagy Gordon Onslow Ford művészetével rokonítják. Azután volt idő, hogy Rozsda is távolabb került a szürrealizmustól, mégis az álom, a rejtély továbbra is főszerelő műveiben. Breton azt mondta, hogy Rozsda nem tartozik a szürrealista iskolához, művészi látásmódja és egész életvitele mégis szürrealista. És ennek megfelelően mindig Bretonnal és a szürrealistákkal együtt írnak róla. Meghívták az ötvenéves szürrealista mozgalom müncheni kiállítására, és Milánóba is. Végül is összejárt a szürrealistákkal, és Breton írt róla 1957-ben a kiállítására: „Halál és szerelem erői mérkőznek itt egymással: a legelszántabb szökevény a feketébe forduló levelek, az elpusztított szárnyak magmájába temetkeznek” – írta. Tulajdonképpen az első meghatározó találkozást velük a véletlen hozta: Rozsda a Saint-Germain-des-Prés-n sétálva meglátta Tanguy kiállított műveit a Fürstenberg galériában. Ezért ment be, majd a galéria tulajdonosával Simone Collinet-vel, Breton első feleségével is megismerkedett. Simone először egyáltalán nem akart tőle képet venni – majd amikor megismerte a munkáit, lábba jött, és odahívta Bretont is.



ROZSDA ENDRE
Harmat a smaragdon, 1974, olaj, vászon, 27 × 46 cm, Várfok Galéria, Budapest

☛ *Rozsda Meditáció című vallomására külön felhívták a figyelmünket: mi a szerepe az idő-dimenzióknak nála?*

☒ Ez az ő manifesztuma. Rozsda megszállottja az idő-dimenzióknak. Egymás fölé helyezte a különböző idő-rétegeket. Így jött létre az a sajátos, és fantasztikus univerzum, amely kaleidoszkópszerű látvány-antológiát teremtett. A régi, a történelmi réteg nála a jelen lett, a jelen pedig a jövő. Az emlékezetnek ez az újrakeverése nála különös jelentést kap. Nagyon sok traumát élt meg: korán elvesztette a szüleit, apja öngyilkos lett, édesanyja deportálásban pusztult el. A háború idején bujkált. Fiatal művészként a diktatúrával szemben dolgozhatott csak. Az elfojtott emlékek új életre kelnek különös kép-szövedékein. A geometrikus formákból nála újabb és újabb rétegek, emberi arcok jönnek elő. Sok önarcképpel is találkozunk. Egyik első ilyen képén a festőművész pózában látjuk. Szép ember és „született művész volt”, ez utóbbit Françoise Gilot mondta róla, aki Dominique Desantival együtt különösen közel állt hozzá. A szabadszelleme emberek körében érezte jól magát. Nagyon közel állt hozzá Françoise Gilot és Dominique Desanti – szabadszelleme emberek körében érezte jól magát. Dominique Desanti mesélte, hogy a nála levő Rozsda-kép valóságos utazás számára – minden alkalommal felfedez valami újat a képen.

☛ *Már-már legendás Rozsda sokoldalúsága – hogyan jutott ideje festészetre, grafikára és fotográfiára?*

☒ Reggel, amikor felkelt, elindult a párizsi utcákon, és fotózott. Azután éjszakáig festett és rajzolt – ezért is olyan álomszerűek a képei. Nagyon fontos szerintem, hogy most láthatóak a fotói is. A nosztalgia, a harmincas évek fekete-fehér képei után következnek a későbbi színes fotók. Tíz évvel Rozsda Endre halála után itt az ideje, hogy az életművet a maga teljességében ismerjük meg Magyarországon is. Nemhiába látnak „magyar fantáziát” színes, burjánzó képein. A poszt-impreszionista képekkel induló művész újabb és újabb eszközökkel kísérletezett, mindig teljesen autonóm művész maradt. Hozzám a szürrealista korszaka áll legközelebb. Művészetére olyan erejű, hogy egyedüli magyar művészként választották ki munkáját a Lyoni Szépművészeti Múzeum legutóbbi kiállítására, amelynek címe *O-ról újraindulni*. Auschwitz után, a háború szörnyűségein csak ilyen művészettel juthat túl az emberiség. Ezekből a művekből elemi erővel tör fel a tehetség: mind eruptív, olyan, mint a vulkán. Ezekben a képekben a haragos sötét színektől végül eljutunk a finom kékig és rózsaszínig és az érzékeny zenei harmóniáig.

Szövényi Anikó

KURAFUTO – a hiperszofisztikált japán mindennapiság

WA: A mindennapok harmóniája Kortárs japán design

- Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2009. április 9 – május 31.

Bicikli, mobil telefon, lámpa, etetőszék, autó, kenguru, mosógép, táskák, edények. Mintha csak a Gazdálkodj okosan! pályáján gyűjtötték volna be őket. Mi a közös ezekben a használati tárgyakban?

A szellem, amely tiszteli a hétköznapokat, és amely úgy tekint minden egyes nap minden egyes pillanatára, mint lehetőségre a tisztább látáshoz. Alázattal fordul a mindennapok történései, élő és élettelen szereplői felé: a cél az adott cselekvésben való tökéletes elmélyedés, a mindennapokban való teljes „benne-levés”. Természetesen zen.

Több száz kifinomult és okos tárgy figyelget szerényen a tárlókban. A japán design az elmúlt 15 évben túllépett a 20. században rá jellemző, szimplán a nyugatot csodáló vagy a nyugatit és keletit mixelő hozzáállásán és elkezdett japán lenni:

WA: A mindennapok harmóniája – Kortárs japán design; Részlet a kiállításról; balra: FUKUNISHIKI szakéshordó (Design: ISSAY KITAGAWA / GRAPH, 1993; Gyártó: Fukunishiki Co., Ltd.); © fotó: Eln Ferenc

a high end technikai tudáshoz tradicionális szűrőkön átszított formavilág adódott. Mit tudnak ezek a tárgyak? Kezdjük a végén, hogy az eleje is értelmes legyen, az idegen szavak jegyzékénél.

kurafuto: japánul kézművesség, az angol *craft* szó átírása többletjelentéssel; minden, ami kézművesség, de nem feltétlenül tradicionális anyagokkal, technikákkal, hanem akár új, ipari vagy újrahasznosított elemek használatával.

kime: aprólékosság, finomság, a tárgyak minden részletre odafigyelő kidolgozása. Ez zen tradíció: csak akkor van értelme valaminek, ha azt teljes „benne-levéssel”, átszellemüléssel végzik, készítik, vagyis megadják a módját. A padlót is fel lehet söpörni zen módra alaposan, teljes odafigyeléssel vagy csak „úgy”.

minimal: minimalista, tiszta formák, a minél egyszerűbb, annál szebb matematikai szabálya szerint. Az „egy ecsetvonással tökéletes kört rajzolni és benne a világ” elve szintén zen tradíció.

wa: a harmónia szelleme.

A kiállításon szereplő tervezőket a világhoz való viszonyulásnak ezen módjai sorolják közös halmozba, legyenek akár a japán design klasszikusai – mint ISAMU NOGUCHI, SORI YANAGI, vagy olyan kortárs sztárok, mint NAOTO FUKASAWA, SHUNJI YAMANAKA, MAKOTO KOIZUMI és TOKUJIN YOSHIOKA.

A könnyű használhatóság, az érzékenység és a mindennapiság együttese olyan magától érte-





KEN CHUJO superkönnyű kerékpár
(Design: KEN-N CHUJO, 2004; Gyártó: Interdesign ARENCE)

Name-off
(Design: MIKA WATANABE, 2004; Gyártó: inf. Design)



tődően áramlik ezekből a munkákból, hogy még akkor is természetközelinek nevezném őket, ha az anyaguk nem is feltétlenül igazolná ezt a megállapítást. Valószínűleg ez az a *wa*, amiről a kiállításrendezők beszélnek...

A hagyományos ázsiai alapanyagok használata mellett (pl. bambusz étkezészet, rizsalapú esőköpeny, cédrus gyümölcsstároló, washi papírlámpa, fa szakéshordó) az újrahasznosítás is mind fontosabb szemponttá válik Japánban is: a recycling papírból és öntapadó fóliából készült táskák, vagy az újrahasznosított porcelán étkezészet szép példái e nemes törekvéseknek.

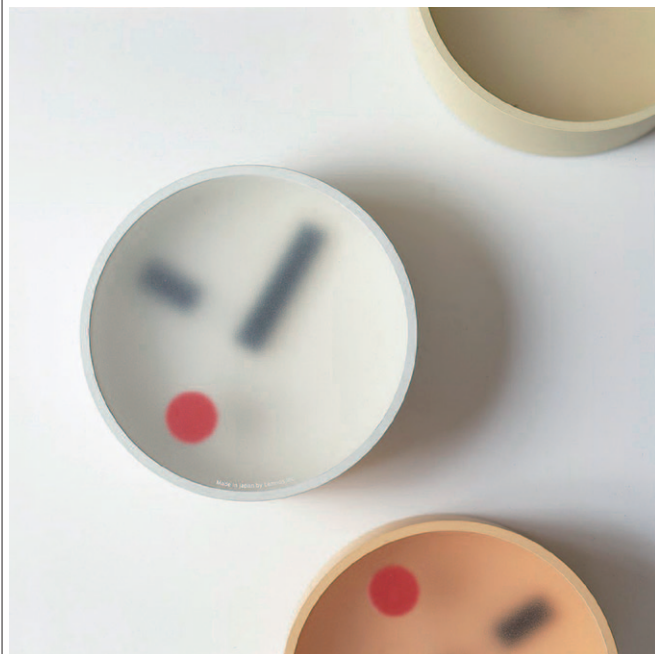
A *kime* és *wa* együtt adja, fejezi ki a mások iránti figyelmességét. A törekvést a harmóniára, az egyensúly megtartására és így az élet kellemessé tételére. A designban mindez az emberek igényeinek maximális figyelembevételét jelenti. Erre a super-praktikusságra példa a *Name-off* (Design: MIKA WATANABE, 2004; Gyártó: inf. Design) irodaeszköz, amely kívülről egy szimpla tűzőgépre hajaz, de valójában személyes adatok papírokról történő gyors eltüntetésére találták ki. Hasonló elveket követ a *Thoughtbook* (Design / Gyártó: Panasonic Corporation, 2006) is, egy tengeralattjáró fekete dobozára emlékeztető laptop, amelyet a kemény körülmények (építkezés, gyár, stb.) között dolgozók számára készítettek – nem csodálkoznék, ha ez a számítógép majd a *Madmax IV.-ben* köszönné vissza. Ide sorolnám még a praktikum és a fölöslegesség határán mozgó játékos ötleteket, a „nem tudtam, hogy nekem kell ilyen, de most már belátom, hogy igényelem” fogyasztói magatartást motiváló hordozható lámpát, a kampós nyelű kisseprűt, a cédrusból készült, leginkább a szendvicses doboz és a klasszikus autóstáska nászából született „diplomata táskát”. Belátom, hogy ilyen ötletek megszületését a totális helyhiány okozhatta, így például a néma gitárét, a feltekerhető zongorabillentyűzetét, a virágvázává változó nejlonzacskóét, a kétdimenziósra hajtható útipapucsét, s a textil csomagoló táskáét, magyarul batyuét, mely egy négyzet alakú kendő, és kiválóan ráköthető kiegészítésként más csomagokra vagy csak egyszerűen kézben is vihető.

A „bárcsak az enyém lehetne” áhítatával járjunk a tárgyak között, miközben Japánban ezek teljesen hétköznapi szereplői az életnek, egyszerű, boltokban megkapható termékek. A kívánság-listámon – ha esetleg valaki arra járna... – szerepel a piros, superkönnyű kerékpár; egy falóra, amelyen a mutatók egy tejüvegen keresztül homálylanak át, épp hogy csak sejtetve az időt; és egy pár munkáskesztyű, amire derékszőget és hossz mértéket nyomtattak. Kisgyermekes szülőként had' említsem meg ezen a ponton még azt az egyszerű babakonyhát (és etetőszéket) is, amelyet csak akkor tudunk értékelni, ha már fel-

mértük a hazai játékboltok siralmas fröccsöntött és szagosított, mégis egy hónap után darabjaira hulló alternatíváit. S ha már gyerekek, akkor cukiság: nemcsak piciknek és tiniknek készülnek a *kawaii* (magyarul cuki) stílusú tárgyak, hanem bármilyen nemű és korosztályú embert magával sodorhat ez a trend Japánban, ahol egy kenyérpíró is lehet cuki. Ez a stílus kicsit alulreprezentált a kiállításon, pár rajzfilmfigura jellegű, cipzár-szájú edénycsomagoló táska, egy háromlábú papírlámpa és egy nagydarab, kicsit butus, egyszemű *Tilted-drum* (Design / Gyártó: Panasonic Corporation, 2007) elnevezésű mosógép sorolható ide.

Mivel így előkívánkoztak a kultúrák közti különbségek, utoljára álljon itt még egy japán fogalom: a *tezawari*, vagyis az érintés, tapintás. A mi európai tárgykultúránkban a hat érzék közül a tapintás kiszolgálása teljesen háttérbe szorul. Természetesen mi is kézbe vesszük a tárgyainkat, de az már lényegtelen számunkra és a készítőik számára is, hogy az a tárgy milyen érzetet kelt az ujjainkban: selymességet, bársonyosságot, érdességet, stb. Persze a luxus termékek itt is kivételek, de hogy egy párologtató, egy játék gumipecsétnyomó, egy mobiltelefon vagy egy ajándékok becsomagolására szolgáló papír (*kami*) kellemes tapintású legyen, az már ezen a féltéken a tapasztalásainkon kívül esik sajnos...

Egyébként épp a fenti, többnyire a tudat alatt működő kulturális különbségek megértésének át-nem-adása tekinthető a kiállítás legfőbb hiányosságának is. Keveset lehet valóban kézbe venni a tapintás funkciójára hangsúlyozottan építő, „számító” tárgyak közül, és ugyanez a helyzet azok esetében is, amelyeknél fontos lenne az illat. Ezek az információk csak elolvashatók a tárgyak melletti szövegekben – ilyenek vagyunk mi, szinte minden érzetet csak a látás csatornáján keresztül igyekszünk kielégíteni. Épp mindezek tükrében félrevezető a kiállítás információs tábláinak egyikén olvasható kijelentés is, amely szerint „Japánban azért dolgozzák ki a tárgyakat a szükségesnél aprólékosabban, mert azt „jó dolognak” tartják.” – kérdés ezek után, létezik-e olyan, hogy „szükségesnél aprólékosabb”, hiszen a kiállított tárgyak a bizonyítékai annak, hogy a maximalista alaposág az alaprendeltetésén túl újabb funkcióréteggel gazdagíthatja a tárgyat anélkül, hogy tovább bonyolítaná azt.



KEHAI falióra
(Design: MATOKO KOIZUMI, 2004; Gyártó: Lemnos Inc.)

WA: A mindennapok harmóniája – Kortárs japán design
Részlet a kiállításról; © fotó: Eln Ferenc



Ivacs Ágnes

Kortárs színházminta-vétel

PENDULUM – színházi ingajarat

- Lengyel Intézet; Trafó; Toldi Mozi; Moszkva tér; Budapest
- 2009. április 8–28.

Mit értünk ma a színház fogalma alatt – ezt a kérdést kívánta körbejárni a Trafó *Pendulum* fedőnéven indított hét részes áprilisi programja keretében, azaz, a „pendulum” nyelvén szólva: kilendíteni az ingát a két végpont, a klasszikus színház és a kísérletező színjátszás között. Ebben az összeállításban, ahol voltaképpen az egyetlen klasszikus proscénium-előadás is rendhagyónak számított – hiszen PETER BROOK *Beckett-töredékei* sem tekinthetők a szó szoros értelmében hagyományosnak –, kortárs színházi körképet kaphattunk a rituális indíttatású összművészeti produkciótól az izgalmas törekvésekig, melyek a színház bizonyos aspektusait vagy elemeit vizsgálják. Milyen lehetőségei vannak a speciális helyszíre kihelyezett vagy egy intim térben létrehozott előadásnak, a színész és néző közti határ radikális felszámolásának, az improvizáción vagy pusztán a rendezői instrukciókon alapuló színháznak? A nemzetközi színházi ingajarat résztvevői brit, francia, belga, magyar, holland társulatok voltak, melyek a műfajokon túl egyúttal a helyszínek (Lengyel Intézet, Trafó, Toldi Mozi, Moszkva tér) között is ingáztak.

England című darabjában a színész-drámaíró TIM CROUCH, akit a mai angol színházi élet egyik legmarkánsabb alkotójaként tartanak számon, egy szakadatlan virtuális utazásra viszi a nézőt a Platán Galéria falai közül elindulva. Miközben Sugár János

TIM CROUCH, HANNAH RINGHAM
© fotó: Martin Kaufhold



ENGLAND



England; plakátterv: Jane Prophet

egyik munkájától a másikig vándorolunk a szűk térben, képzeletben beutazzuk a két színésszel Angliát, meg sem állunk Edinburghig, Amszterdamig, Oszakáig, egy londoni otthonból körterembe kerülünk, majd hotelszobában landolunk – első látásra a műkincs-kereskedelem országhatárokat átívelő útvonalát követve. Ám a felbecsülhetetlen értékű műtárgyak finom iróniával megjelenített csodálatos vándorútja lassanként a transzplantációra alkalmas emberi szervek után folytatott életbevágó hajszá metaforájává lesz, amikor visszavonhatatlan bizonyossággá válik, hogy a főhősnő életét csakis egy új szív beültetése mentheti meg. A szervátültetés következtében kapott új élet természetesen égetően aktuális téma, komoly társadalmi és morális kérdéseket vet fel (hogy mást ne mondjunk, a pénzen vásárolható egészség kérdését), önmagában azonban, ha a darab metaforarendszere és kísérletező előadásmódja nem mutatna túl rajta, könnyen banálissá válhatna. Crouch érdeme, hogy a dolgok folyamatos egymásba csúsztatásával nemcsak egy szív kerül át egyik testből a másikba, hanem egyik kultúra a másikba, a színház a galériába, egyetlen karakter két szereplőbe, a néző színházhoz való viszonya a színész színházhoz való viszonyába. Miben áll a színházi élmény, mi a játéktér szerepe, és hogyan befolyásolja néző és színész kapcsolatát ennek a térnek egy más közegbe helyezése s szokatlan kihasználása – ezt kutatja a kísérletező kedvű színházi alkotó társával, HANNAH RINGHAMMAL. A néző pedig érdeklődve, testközelből követi őket a fiktív utazáson, a térrel és személyekkel való játékban, ám alighogy véget ér a szórakoztató sétaperformansz, és helyet foglalunk a Lengyel Intézetben, lehvad a szünni nem akaró brit mosoly a két szereplő arcáról, s az előadás is leül a túlsorduló moralizálásban.

A ROTOZAZA *Etiquette*-je a kommunikáció lehetőségét vizsgálja, azt a Jean-Luc Godard által is felvetett filozófiai kérdést, hogy kifejezhető-e

gondolataink a szavak által, képes-e a beszéd közvetíteni a mondanivalót. Godard idős gondolkodójának és fiatal prostituáltjának alakját magunkra öltve, nyomban fejest ugrunk a filozófiai dilemmába, hogy saját bőrünkön tapasztaljuk, hogyan foszlanak jelenetről jelenetre semmivé a – film vagy a színház világából kölcsönzött – szavak előhívta képek és alkotnak új jelentést. Különös élmény egy teljesen hétköznapi közegben – a Toldi Mozi kávézójában – belekerülni egy rendkívüli helyzetbe. Nevezetesen a színházi helyzetbe, ahol mi vagyunk a színész és a néző is, amikor társunkkal egy történet kellős közepébe csöppenünk, melyet egyikünk sem ismer, fejhallgatóból kapva a rendezői utasításokat: mit kérdezzünk, mit válaszoljunk, milyen helyszínre képzeljük magunkat, mit tegyünk. Az asztal a színpad, a szélén sorakozó apró tárgyak a kellékek, egy ismeretlen játék részesei vagyunk, szakadatlanul záporoznak ránk az információk. Szabadságunkban áll eldönteni, rábízzuk-e magunkat az instrukciókkal irányított intimitásra, a partnerünkre, a szánkba adott szavakra, a kívülről sugallt képekre, hogy fél órára azonosuljunk a ránk ruházott szereppel – az előadó felelőssége nélkül.

A felelősség kérdése kezdettől foglalkoztatja az ANTHONY HAMPTON író-rendezőből és SILVIA MERCURIALI színésznőből 1998-ban alakult brit Rotozazát. 1999-es *Blake* produkciójuk létrejöttét kimondottan az a szándék inspirálta, hogy egy barátjuk számára, aki még sosem szerepelt színpadon, olyan helyzetet teremtsenek, amelyben az előadót nem terheli semmiféle felelősség, mert nem tesz mást, csupán végrehajtja a kapott utasításokat. Az első kísérletet aztán számtalan újabb követte, melyekben ennek a színházcsinálási stratégiának a lehetőségeit, illetve különféle aspektusait járták körül hangulatukban, tartalmukban, indíttatásukban és formájukban nagyon eltérő előadásokkal (felkészült vagy a színpadi szituációt nem ismerő színészek/civilek bevonásával, rejtett instrukciók elhelyezésével vagy az előzetes próbafolyamat ellenére kaotikus eleggyé formálódó produkcióval). Az „Autoteatro”-nak keresztelt öngeneráló előadói stratégiák jelentik a Rotozaza számára a legújabb irányvonalat. Ennek első darabjában, az *Etiquette*-ben a magát Jean Tinguely szobráról elnevezett alkotópáros a dada szellemében megkísérli felszámolni a határt néző és színész közt, megvizsgálni a szakadékot nyelv és jelentés között, intim teret varázsolni egy nyilvános helyen, s egy időre szüneteltetni a gondolkodás, szó és tett felelősségét.

WAYN TRAUB, a belga színház extravagáns fenyegereke köztudottan ellentmondásos személyiség és alkotó: provokatív, olykor egyenesen botrányal kacérkodó színházával végletesen megosztja a médiát és a közönséget. Füttyül a nép-



ROTOZAZA
Etiquette; © fotó: Sacha Lee

szerúságra, célja „kegyetlenül” szembesíteni a nézőt önmagával és megváltoztatni (ha ugyan nem megváltani). A színházcsinálásnak ez a módja pedig, Traub bevallása szerint, felér az újrakereszteléssel. A klasszikus baletton nevelkedett, filmes és művészettörténeti tanulmányokat végzett alkotót Artaud, Brook és Grotowski hatására ragadták el egy csapásra a színházforradalmasító ideák: a megfeneklett racionalizmusnak hadat üzenve mozgósítja a színpadon az ösztönöket és az erotikát, mai kódokkal és vizuális nyelvvvel szabadon idézi és újraértelmezi a keresztény mitológiát. Hozzá vérbeli történetmesélő, aki rendre rituális-misztikus légkörbe ágyazza kifogyhatatlan mesetöredékeit. Összművészeti produkciói költészet, szöveg, színpadkép és film egyedülálló polifóniáját valósítják meg a színpadi cselekmény és film ritmusát diktáló zene vezérfonala mentén. *The Animal Manifesto, a preparation for a theatre trilogy* címmel huszonnégy évesen lefektette színházi programját, melyet következetesen meg is valósított

WAYN TRAUB
Maria-Magdalena, avagy a hét fátyol tánca (Wayn Wash Trilógia III.); © fotó: Koen Broos



a 2002-ben színpadra állított *Maria-Dolores*szel (ezzel vendégszerepelt 2007-ben a Trafóban) és a 2004-es *Jean-Baptiste*-tal. A *Maria-Magdalena* a tézisében meghirdetett reformtrilógia befejező része, az előzőekhez hasonlóan önéletrajzi motívumokból táplálkozik, s egyben azok folytatása, továbbgondolása. A záró művet – mely talán színházcsinálói tevékenysége lezárása is – bámulatos radikalizmussal vagy vakmerő excentrikusságból csupán egyetlen személy (színész-énekes-rendező-filmes önmaga) színpadi jelenlétére komponálta, az előadás részét képező filmet viszont Kínában forgatta közel száz szereplővel. A *Maria-Magdalena* szertartásmestere a beavatási rítust végző kortárs sámán-pap és a nyolcvanas évek egykor trendi gótikus pop-rockénekesének hibridje – leszámítását tekintve a *Jean-Baptiste* Keresztelő Jánosának kissé átfazonírozott utódja, az angyalarcú falsettóé, aki mindenkit elbűvöl személyével, ám énekével páni félelmet kelt a hallgatókban. A popkultúra sötét ikonja is egyszerre csábít és riaszt: az ördögi mágus bőrre bújít ízig-vérig showmant forgószínpad szállítja az oltárok között, miközben a katolikus egyház szertartásait mímelve felmutatja a fogyasztói társadalom torzképét.

Ébresztő – éneklő Wayne Traub – a konzumvilág szépséggel, fiatalsággal, sikerrel és haladással kecsegtető (rém)álmából: roppant vállalkozásához az életadó és elveszejtő Anyát hívja segítségül magánmitológiájából, aki hol az érzéki táncot lejtő Salome, hol a szenvedő Mária Magdolna, hol az emberi mélységétől megfosztott Szűzanya mitikus képében ölt testet. E sokarcú anya elhagyott gyermekei elvesztették saját idejüket, amikor a csábítás áldozatául estek, s most vágyaik rabságában őrlődő, meghasonlott, manipulált konzumemberek. Ezt a tézist demonstrálják a film párhuzamosan futó történetszálai, melyek bábeli (nyelv-, kultúra- és térbeli) zűrzavarában, s az egyre halmozódó szimbólumok és jelek labirintusában a biztos pontot kereső értelem, úgy tűnik, eleve vesztesre ítélte, hacsak el nem fogadjuk, hogy a totális színház nem racionális énünkhöz, hanem a tudatalattinkhoz akar szólni.

Egy azonban biztos: a filmen látható történetek szereplői, így vagy úgy, mind kihullottak az időből, és meghasonlottságuk tébolyult megszállottsággal vagy mindent elnyelő, halálos rettegéssel fenyegeti őket a mediatisált világban. Kisfiú gyón webtelefonon egy jezsuita telepapnak kínzó érzéki vágyáról és gyilkos szándékáról; egy férfi spycamjével sorra járja a jövő szuperfogyasztói társadalmának kultikus helyeit Kínában; ingatlanügynöknő a mindent szentesítő haszonelvűség nevében és a kereslet-kínálat egyre terebélyesedő spirálját követve a szakralitással kufárkodik, és történet a történetben: a testi vágyai miatt önmagát kasztráló szerzetes kísérteties, ősi legendája (a tökéletesség felszíne alatt kitörésre váró katasztrófa előérzete). A ráció nevében az irracionálist kutató archeológusnő alászáll saját tudatalattijába, és legyűri a félelmet; rettegő kínai katona egy temetőben tér magához, összecúsúznak elméjében az idősíkok, és énje folytonossága misztikus körré zárul. A hetedik történetet tekinthetjük akár valamennyi kvintesszenciájának: az énekes GABRIEL RIOS egyenesen az előadást celebráló Wayne Traubhoz beszél, kiszól a filmből – ő az egyetlen szereplő, akinek a technikai médium segítségével sikerül az élő előadással kapcsolatot teremtenie. És bár agyunk eredendő megosztottságáról értekezik, végül eljut a két félteke egyesítésének világmegváltó ideájához, amitől már csak egy apró lépés, hogy a rendező még készülő filmjében férfi létére női szerepet, azaz Mária Magdolna szerepét kérje. De Rios hermafroditizmus-vágyának, mint az egzisztenciális meghasonlottság ideális megoldásának, melyet negatív előjellel már megelőlegezett a szerzetes története, gátat vet az időcsavar. Az idősíkok folytonos összecúsztatása révén a jövőből befejezett jelen, magyarul múlt lesz („Már benne vagy a filmben” – szól vissza most a rendező), és így a történetek töredezett időszilánkjai, félelmet és rettegést feloldva, a szemünk láttára egyesülnek egyetlen pontban – az előadás idejében. S természetesen a hön áhított nemi egység, avagy a tökéletes ártatlanság mitikus állapota is megvalósul a spycames férfi szakrális önkasztráló rítusában.

Tetszik vagy sem, bezárult a kör – akár véget érhetne itt az előadás. Wayne Traub azonban nem adja ilyen könnyen: még kifordítja a vásznat, és a visszajára vetít egy világvégét hirdető sajtótájékoztatót, amit aztán a vászon visszafordításával visszavon. Ez a jelenet jobb esetben technikai bravúr, rosszabban idézőjelbe

teszi az eddigieket, míg az ezt követő múzeum-beli kultúrfecsegés már tényleg csak hab a tortán. Kvázi világmegváltó igénnyel fellépni, s ezt aztán annak várható recepciójával megfelelni kétségtelenül ironikus gesztus, de mindezt aztán még egy tanmesével is értelmezni – határozottan zavaró. Bár de facto itt, az első történetből elmaradt tanmesével ér körbe a történetek lánc, a szájbarágós üzenet a szabadság árról a tudatalatti totális színházában felettébb kiábrándító.

Az ARDAI PETRA és LUC VAN LOO alapította holland–magyar Space társulat *Worldwideheroshow*ja a néző színházát valósítja meg egy eredeti hőstehetség-kutató vetélkedő formájában. A helyszín a Trafó tere tévéstúdióknak berendezve, óriáskivetítővel felszerelve és lakályossá alakítva. Az alkotók valószínűleg Andy Warhol zseniális gondolatát vették alapul a mindenkinek kijáró tizenöt percnyi hírnévről, mely itt rögtön megduplázódik. A félórás interaktív játék során a vállalkozó kedvű nézők kipróbálhatják magukat a rájuk osztott hősszerepben, és miután kiállták a próbát, hősként ünnepelethetnek magukat és sütkérezhetnek a „világhírben”, bekerülve a worldwideheroshow virtuális pantheonjába – egészen addig, amíg át nem adják a helyüket a reménybeli hősök következő csapatának. Az előadás a felszabdult játék örömmünnepe a szerepekbe beavató ismert színészek, filozófus, táncos, zenész és operaénekes közreműködésével, izgalmas feladatokkal és a tévéből jól ismert médiaesemények valamennyi elmaradhatatlan kellékével: fotózással, interjúval, labdajátékkal, rivaldafénnyel, tapsviharral, és ebből a sorból, természetesen, a világnak küldött üzenet sem maradhat el. A Space leleményesen médiaszínház-rituálévá ötvözi a cirkusz, a tévés vetélkedők és showműsorok, a népmesék és a rég elfeledett iskolai jelmezbálok elemeit. „Le a megasztárokkal! Le a celebekkel!” – így hirdeti programját, hogy félórára helyükbe léphessen a médiaszínház-néző mint a hétköznapok hőse. Hősnek lenni persze legfeljebb a musicalek habkönnyű giccsvilágában jelenti ugyanazt, mint sztárnak lenni, de Andy Warhol, ha élne, bizonyára rábólintana erre az örömteli csúsztatásra, s egy műhajszála sem rezdülne.

Nyilvánvaló, hogy Tim Crouch, a Rotozaza, Wayne Traub és a Space nagyon eltérő színházmodellt képviselnek. Úgy tűnik azonban, mindannyiuk számára fontos, hogy zavart keltsenek abban, amit valóságosnak fogadunk el, és amit fikciónak hiszünk, hisz a zavar tükrözi a leghívebben a világ mai állapotát. A Rotozazával szólva, megmutatni, eljátszani a zavart övező félelmeket és azok ellenszerét lehet az út ahhoz, hogy belső egyensúlyra leljünk.

Králl Csaba

Páratlan

Emanuel Gat és Hofesh Shechter társulatának vendégszereplés

- Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
- 2009. március 6–7. és 2009. április 3–4

Két koreográfus, akinek nevét feltétlenül érdemes emlékezetünkbe vésni a tavaszi tánckínálatból: EMANUEL GAT és HOFESH SHECHTER. Mindketten az évtizedek óta magas árfolyamon jegyzett kortárs izraeli táncművészet új generációjának prominensei. Jóllehet nem szülőhazájukból, hanem már Nyugat-Európából robbantak be a nemzetközi táncéletbe, ahová tapasztalatszerzés és a biztosabb szakmai előrejutás reményében települtek át az évtized első felében.

Shechter 2002-től az Egyesült Királyságban, közelebbről Londonban, Gat 2004-től Franciaországban él, itt alapította meg ki-ki a saját társulatát is. Közös vonásuk a zene iránti elkötelezettség is. Gat karmesternek tanult, és csak 23 évesen kezdett el egyáltalán táncot foglalkozni, majd két évre rá, 1994-ben készítette el első koreográfiáját. Zeneválasztásai talán ezért is esnek jóval nagyobb százalékban klasszikusokra (Bach, Schubert, Mozart, Sztravinszkij), mint a kortárs koreográfusoké általában. Legújabb munkáját, melynek bemutatója – Nacho Duato és Angelin Preljocaj koreográfiájával közös estén – áprilisban volt, a párizsi Opera felkérésére készítette *Hark!* címmel.

Shechter a jeruzsálemi Táncakadémia elvégzése után a világhírű Batsheva táncosaként olyan alkotókkal dolgozhatott együtt, mint Wim Vandekeybus, Tero Saarinen és Inbal Pinto, majd megfordult Jasmin Vardimon társulatában is. Táncos elfoglaltságai mellett előbb Tel Avivban, később pedig Párizsban folytatott zenei

EMANUEL GAT
Téli utazás; © fotó: Gadi Dagon



tanulmányokat ütőhangszereken, így nem meglepetés, hogy koreográfiáinak zenei alapjait is többségében ő maga jegyzi.

Gat és Shechter teltházassal trafós estjei ugyan nem szerepeltek a Tavaszi Fesztivál hivatalos programkínálatában (miért is szerepeltek volna: hiszen ez nem professzionális bulvár, mint az amerikai Trey McIntyre Táncegyüttes estje, nem pátoszba merített provincializmus, mint a Prágai Nemzeti Színház Balettegüttes fellépése és nem is olyan a modernkedéssel pántlikázott (ál) egzotikum, mint, amit az ausztrál Bangarra Táncszínház mutatott be; merthogy nekünk – legalábbis a fesztiválszervezők szerint – ez kell!), az igazi inyencek számára mégis ők jelentették a *tavaszi fesztivált*.

Míg idehaza a kortárstánc szcénája majd' megfeszül, hogy valami említésre méltót kiizzadjon magából, idejön két fiatal külföldi koreográfus szinte az ismeretlenségből, és szó szerint folyik, ömlik, hömpölyög belőlük a tiszta tánc. Semmi komplikáltság, semmi allűr, semmi delej. Csak valami hallatlan érzékenység a szabad kifejezés iránt.

EMANUEL GAT izraeli és francia táncosokból álló társulata két előadással érkezett. A *Téli utazás* egy férfikettős, amit a koreográfus Schubert azonos című romantikus dalciklusának három dalára és zene nélküli részekre komponált, s amely rövidege, alig tizenöt percnyi futamideje ellenére is valami felfoghatatlanul időtlen, kozmikus lebegésbe és termékeny szemlélődésbe röpíti a nézőt. Ami bizonyára a dalciklus érzelmeiktől túlsorduló, fájdalmasan melankolikus hangvételéből is fakad (Schubert e művet 1827-ben, halála előtt egy évvel írta, betegen, súlyos depressziótól gyötörve). Ám Gat nem enged a csábításnak, nem hagyja, hogy patetizmus, szenvelgés itassa át a koreográfiát, s annak ellenére, hogy eltartja a mozgástól a zene érzemességét, különösmód mégis összhangra jut vele. A mű két férfi összetartozásának, barátságának, kölcsönhatásának belső világát tárja fel, amely az első pillanattól az utolsóig át meg át van szöve a mozdulatok férfiasan határozott, ugyanakkor finom és érzékeny hangsúlyaival, miközben tökéletesen mentes a homoerotikus utalásoktól.

Két tuskés hajú, borostás férfi áll a közönséggel szemben – ROY ASSAF és maga a koreográfus –, álló nyakú, ujjatlan, hosszú, szürke klepetusban. Olyanok, mint az egyiptei ikrek; fizimiskájuk és öltözetük alapján akár buddhista szerzetesek is lehetnének. Schubert még sehol, csak a ruhák selymes surrogása hallatszik, ahogy a táncosok indításként átfutnak az egyik sarokból a másikba. Aztán kezdetét veszi egy szelíd, kimért, de barátságos és mérhetetlenül izgalmas mozgásjáték a kölcsönösség, az elfogadás jegyében. Időközben persze beúsznak a Schubert dalok is – a táncosok pedig meg-megeredő



EMANUEL GAT
Tavaszi áldozat; © fotók: Jókuti György



lendülettel kergetik egymást; nem versengés ez, hanem játékos együttlét, testvéri hajsza, közös imamalom. Mozgásuk mintha egy önfeledten játszadozó csikópár futkározásának dinamikai váltásait követné le: az egyik férfi nekiiramodik, a másik a nyomában, mozdulataikat szinkronba hozzák, kétszólamba rendezik vagy tükröztetik egymással, míg végül a szólamfelelős egyszercsak lefékez, kocogásba vált, szinte kilép a táncos szerepből, tesz egy civil kört – társa ugyanígy –, majd amilyen hirtelen előbb megakasztotta a folyamatot, ugyanolyan hirtelen nekilődul egy újabb sebes mozgásfutamnak, mágnesként „húzva” magával a másikat. Ezek a „kizökkenések” azért is érdekesek, mert a két táncos olyan intim közelségbe kerül egymással, hogy az a külső szemlélő számára már-már feszélyező, miközben valójában nincs éle, sugallata a jelenségnek. Formai megoldás „csupán”. Végpontokkal való játék. Annak demonstrálása, hogyan lehet eljutni a párhuzamos robogásból – a stand by-állapotnak megfelelő – költői testközelségig.

A társulat másik darabja, a *Tavaszi áldozat* rövid időn belül a második olyan interpretáció (az elsőt tavaly a kínai származású, de az Egyesült Államokban élő és alkotó Shen Wei szolgáltatta a Táncfórumon), amely lebontja a mű heroikus tartalmát és merész formai megoldással él. Gat a latin világ ezernyi változatban honos, tüzes, erotikus fűszerezésű páros táncát, a salsát illeszti rá Sztravinszkij muzsikájára, mintegy „talált tárgyként”, ami első hallásra meglehetősen bizarrnak tűnik, miközben a végeredményt tekintve viszont igencsak zseniális működik. A döntően ritmusképletük hasonlósága-azonossága alapján összeegyeztethető és egymásra írható zenei és táncforma találkozása Gat boncasztalán mindazonáltal nem a szürrealizmus, hanem az absztrakció pimasz diadalát hozza. Sztravinszkij zenéjéről lehántódik a mítosz, a salsából – a táncosok szándékoltnan hideg, távolságtartó előadásmódja miatt – kihuny a libidó, ennek ellenére mégsem mondhatjuk azt, hogy az előadás a zene és salsa valamiképpen „lebutítása” okán teljességgel mítosztalanított és aszexualizált lenne. Gatnak ugyanis megvannak a maga kis finom dramaturgiai fogásai, amivel „titokban” mégiscsak megvalósít egy – súlyos kifejezéssel élve – sorstragédiaként is fölfogható színpadi helyzetet, illetve a produktív, az élettel teltség, a drámaiság illúzióját is fenn tudja tartani. Hiszen már az öt táncos – két férfi és három nő – felosztás is jelzi, hogy ebben a társastáncos körforgalomban egy lány mindig pár nélkül marad, kvázi mindig van vesztes, áldozat a csapatban, aki a levegőt markolja a partner irányító keze helyett, s akinek így csak az élmény, a siker illúziója jut, mégha ez a szerep forgandó is.

Gat nagyon is tudatosan egy alig pár négyzetméteres, vörös alaptónusú perzsaszőnyegre sűríti, koncentrálja az eseményeket. Egy izzó magma, egy lázasan pörgő-forgó testkavalkád gomolyog szakadatlan a nagy fekete puszta-ság közepén, mely élő, lüktető organizmus csak ritkán veszi a bátorságot ahhoz, hogy átlépje a szőnyeg által kijelölt demarkációs vonalat. Amikor aztán megteszi, kifehérednek a fények, sejtelmes derengés vonja be az egész színpadot, miközben megnyúlnak, kiteljesednek a mozdulatok, attraktív emelések keverednek a koreográfiába, s lesz hely a latinus nyüzsgés energizáltabb változatára is, egészen odáig, hogy a partner-kidobós aktus néha már fizikai attakká fajul. S bármily hihetetlen, mindez stabil, meginghatatlan alapon, Sztravinszkij elementáris erejű muzsikáján nyugszik. Ráadásul a végén fellélegezhetnek a szűzsé-hívek is, mert ha implicit utalással is, de megtörténik az áldozat: amikor az egyik nő kiválik az ötfős csoportból, kibontva hordott haját kontyba fonja (ezzel is érzékeltetve kívülállását), besétál a szőnyeg közepére, s mintegy önkéntes „áldozatként” iszonyú lassan és puhán hanyatt fekszik a földön. Nincs túlideologizálva, túljátszva a sztori. A mártíromság bemutatására elvont, nemesen egyszerű művészi megoldás születik.

HOFESH SHECHTER két koreográfiája, az *Uprising* (2006) és az *In Your Rooms* (2007) akár egy előadás különböző tétele is lehetne, olyan sok rokonságot mutat egymással. Noha az *Uprising* eredetileg nem az *In Your Rooms*-szal van párban, hanem – Shechter első koreográfiájával – a *Fragments*-cel (2002) és a *Cult*-tal (2004) alkot trilógiát *deGENERATION* címmel.

Az *Uprising*-nek már a felütése is brutális. Nem finomkodva veszik le a nézőtéri fényt a teremben, hanem se szó, se beszéd lekapcsolják a villanyt, majd ugyanezzel a kreffttel szembereflektorozzák a közönséget. Az ellenfényben gomolygó masszív füstből azután hét utcai szerkós, nagyvárosi „dzsungelharcos” tör elő vonalban az első széksorig. Balettpózba vágják magukat, hosszan kitartják a figurát, végül egyesével visszazállingóznak a vadregényesre világított térbe. Az első, homályból kihámozódó kettősben egy hiperérzékeny vonalú, a baráti gesztusból gyorsan erőfitogtatásba, agresszív incselkedésbe váltó mozgásakció zajlik.

Az egyik férfi eleinte csak ringatja a másikat, majd felfüggeszkedik rá, később dulakodni kezdenek, szabadfogású birkózóként kapaszkodnak össze, végül – mintegy jelezve, hogy a dolog nem vérre ment – megölelik egymást. Ez a mozgás érzékeny ambivalenciájára játszó, kimondott, de rögtön vissza is vont, jelentésképző gesztusnyelv azután végigkíséri a koreográfiát. Valaki fejen kólintja a társát, majd megveregeti a hátát, és barátságosan megbúbolja. Durván leteperi a földre, azután fölsegíti. Haverian megöleli, majd ellöki magától, s kezéből pisztolyt formálva eljátssza, hogy fejbe lövi. Az egyik emlékezetes jelenetben például a hét táncos szabályos kört alkotva eleinte csak szolid vállveregést ad tovább egymásnak, aztán egyre emberesebb ütések, míg végül az ártatlannak induló körjáték hatalmas verekedésbe torkollik.

Mondanám, hogy mindez a pozícióharc, a „ki az úr a mi bandánkban” című belháború része, amelyben valaki biztosan uralkodni fog, míg a többiek szolgamód követik, de Shechternél fel sem merül a koreográfiának ez irányba való didaktikus kikerekítése. Az *Uprising* nem mesél történetet, mégha szociográfiai igazolások-

HOFESH SHECHTER
In Your Rooms; © fotó: Jókuti György





HOFESH SHECHTER
In Your Rooms; © fotók: Jókuti György



kal is bír. Ezek a mozgásimpulzusok úgy olvadnak fel a koreográfia szédületesen dinamikus, dzsungelsűrűségű organikus világában, mely helyenként puha, animális mozgásokat is magába szív, mint forró kávéban a csokoládé.

A tér különböző pontjaira zuhanó fényfüggöny (LEE CURRAN munkája) bravúrosan emeli ki és csoportosítja a ködfelhőből innen-onnan támadó – egymásban folytatózó vagy egymás mellett elsuhanó – egy, két vagy többszereplős rohamokat.

A koreográfia fontos eleme a szinkronitás és sok a párhuzamos akció is, de nem lesz törvény egyikből sem. Magányos harcosok, öntörvényű monológok éppúgy helyet kapnak benne, mint ellenpontoszerű, a mozgást fejlődésben szemléltető táncreakciók. A zene is egészen kiváló: a zakatoló afroritmus fölé úsztatott lágy dallamokból kevert hangzást maga Shechter jegyzi.

És hogy a címhez is legyen leágazás: az utolsó, kimerevülő képben a táncosokból összeálló gúla csúcsán az egyik szereplő kis girbegurba faágon vörös zászlócskát lenget. Pál utcai *férfiak* a barikád tetején.

Ha az *Uprising* dupla fordulatszámra pörgő posztmodern „törzsi” (tánc)vágta, melyben szerényen bennfoglaltatik a férfinem apológiája is (noha hiányzik belőle az egyik legfontosabb tematizáló erő: a Nő), akkor az *In Your Rooms* még össze-

tettebb gondolati körben forog. S nem csak azért, mert táncosnők képében megjelenik a másik nem is, hanem mert a darab kicsit olyan, mint egy csoportlélektani esettanulmány némi konyhafilozófiával megspékelve. Az előadást szöveges rész vezeti fel, és töri meg többször a későbbiekben is. A felvételtől bejárt kissé blőd, más tekintetben viszont vicces és hangulatos, szakaszolt monológot fel-felvillanó mozgásképek, rövid ritmusos beállítások poentírozzák, illusztrálják, karikírozzák. A férfihang a káoszról megteremtett rendről, mint civilizációs kényszerről, valamint annak ellentmondásosságáról, a renden belül kialakult káoszról filozofál: „Amit mi rendnek hiszünk, az nem más, mint a körülöttünk lévő véletlenszerű rend kaotikus elrendezése.” Bizonytalan mondandója tele van önköltő megállapításokkal, paradoxonokkal, miközben magára az előadás folyamatára is folyamatosan reflektál; megállítja, „visszatekeri”, újraindítja a darabot, majd zavarát nem leplezve saját szómenésébe bonyolódik bele. Bár kibök még egy fontos igazságot: csak beszélünk, beszélünk az érzésekről, ahelyett, hogy átéljük őket. Ami Shechter koreográfiájára kiváltképp igaz. Paradoxon a koreográfia (szöveges) vége is: az egyik férfi táblát tart maga elé, rajta kézírásos felirat, „Ne kövessetek vezetőket!”, majd megfordítja, melyen ez áll, „Kövessetek engem!”

És tényleg: sokszor tűnik úgy, mintha Shechter a tömegpszichózis, a nyájszellem lélektanának analízatorna volna. Vannak emblemikus mozdulatok, melyek különféle apróbb módosulásokkal, lassítással-gyorsítással végigkísérik a darabot, s mivel a tizenegy táncos általában tömeget alkot, e mozgások nézőre gyakorolt hatása iszonyatosan felerősödik. Ilyen az ökölbe szorított, magasba lendülő karok erdeje, a görnyedt háttal, előre nyújtott karral, felfeszített tenyérrel történő csoportos menetelés vagy a fél lábón rugózva végzett közös körbeforgás. Természetesen több mindenre asszociálhatunk ezekről a mozgásokról, a partykultúrától kezdve a sportrendezvényeken át a politikai gyűlésekig, hogy csak az elsőként említett mozgásjelenséget vegyük. De persze fontosabb ennél, hogy egészében is felfedezzük magunknak azt a szikrázóan gazdag, nyers és békés erőteljes feszítet, az elmosott finom gesztusoktól a dinamikus kitörésekig a skála szinte minden regiszterén virtuózan végigzongorázó mozgásvilágot, ami ettől a találkozástól fogva már óhatatlanul Shechter nevével fonódik majd egybe.

A darabban el van bűjtatva egy magányos szál is, mely szembemegy a tömeggel. Egy férfi hektikus monológja, akit zavarodott pillanataiban egy nő csillapít le folyton. A Shechter-i összkép nem túl derűs, de korunkra tekintve meglepően őszintének és igaznak látszik. Tömeghisztéria az egyik oldalon, hisztérikus magány a másikon. Vagy van esetleg más megoldás is?

Ivacs Ágnes

Befejezni a játszmat

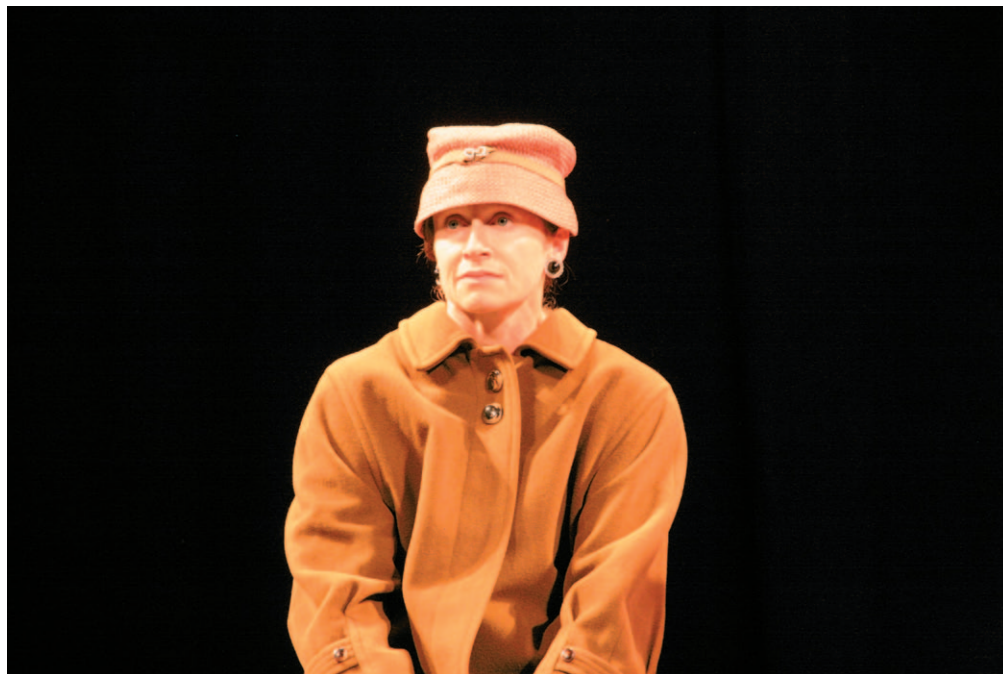
C.I.C.T. / Théâtre des Bouffes du Nord (F): Töredékek (Fragments) – Peter Brook rendezése, Samuel Beckett szövegei alapján (PENDULUM – színházi ingajarat)

- Trafó – Kortárs Művészetek Háza
- Budapest, 2009. április 9–11.

*Időfonalak*¹ című önéletrajzi írásában meséli PETER BROOK azt a történetet, amikor afrikai útjuk során meghívást kap csoportjuk egy helyi színjátszó társulat előadására. Az afrikai társulat Oidipusz tragédiáját adja elő joruba nyelven, Nigériában most először. Bár Brook csoportjában afrikaiak is vannak, természetesen egyikük sem ért egy szót se az előadásból, de, úgy tűnik, nincs is rá szükség, mert a gesztusok, karakterek, a cselekmény önmagukért beszélnek. Az elsőként színre lépő joviális, köpcös színészben hamarosan felismerik a megnyerően furfangos Oidipuszt, akinek tettei egyre nagyobb derűtséget váltanak ki a nézőkben, hiszen a világon mindenütt ismerik ezt a megmosolyogtató embertípust, akit folyton bajba sodor túlzott kíváncsisága. A színházmegújító kísérletet végző európai társulat kezdeti elragadtatása mégis fokozatosan ellenérzéssé válik a „magas kultúra” olcsó viccé silányítása láttán, amikor váratlanul megszakad a harsány nevetés: ebben a pillanatban lepleződik le az apagyilkosság, s a fergeteges komédia hirtelen elborzasztó tragédiába fordul, a vérfertőző nász hallatán pedig a mély-

¹ Peter Brook: *Időfonalak*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999

C.I.C.T./THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
Töredékek (Fragments); Peter Brook rendezése, Samuel Beckett szövegei alapján
Hayley Carmichael; © fotó: A. Franc



séges megrendülés katartikus állapotába hullik. Hol a választóvonal tragédia és komédia közt? – teszi fel a kérdést döbbenetesen Brook.

1973-at írunk (talán). A Nemzetközi Színházi Kutatóközpont vállalkozó szellemű, maroknyi kis színészcsoportha számtalan élményt és felismerést gyűjtött már a közös tapasztalatok tarsolyába: nagy elszántsággal fejtik le magukról mesterségük rutinszerű készségeit és fogásait, teszik félre a tanult jelrendszereket és technikákat, hogy felkutassák saját testük határait, a leghétköznapibb gesztusokat, mozdulatokat, szavakat, hangokat – azaz a kulturális kódok és sztereotípiák univerzális gyökerét, melynek megértéséhez nincs szükség magyarázatra.

A színházi valóság / jelenlét igazságát kutatják. Az intellektuális gondolkodást, értelmezést, elemeztetést zsigeri érzékelésre, érzésre, a figyelem összpontosítására cserélik, így keresve azt a pontot, ahol „együtt szólal meg test, gondolat és lélek”. Legfontosabb munkamódszerük az improvizáció, s mivel a színész aligha lehet meg a közönség előtt játszás fizikai izgalma és a megmérettetés próbája nélkül, biztonságos bázisukról kimerészkednek a hétköznapok világába. A tét óriási: az előadásra itt nem lehet felkészülni, s ettől valóban élesben folyik a játék, a mérce pedig egyértelmű: hálás öröm az arcon vagy az alkalmatlansággal való szembesülés. Megjárták már Párizs külvárosait, vendégmunkásszállókat, kórházakat, az iráni Shiraz-i Fesztivált, s most épp az afrikai vadon takarásában meghúzódó falvakban próbálnak szerencsét, útjukat szántsándékkal a véletlenre bízzák. Kigöngyölik a szőnyegüket, a képzelet szimbolikus terepét, a közepére helyeznek egy hétköznapi tárgyat – dobozt, cipőt, kenyeret –, és máris életre kelhet a képzelet. De fel kell ismeriük, hogy a képzelet és valóság határa nem egyformán egyértelmű a világ minden pontján, ezért ettől kezdve először fel-alá járkálva, egyszerűen megmutatják magukat a közönségnek, ki-ki egy saját ritmussal azonosítja magát, aztán mindenki számára átélhető gesztusokkal, mozdulatokkal, hangokkal tréfálkoznak, hogy elnyerjék a nézők bizalmát és bevonják őket a játékba. Mert a színjáték a világnak ezen az ősi pontján még közös szórakozás – színészeké és nézőké együtt –, ahogy a gyász is közösségi élmény, amivel akkor szembesülnek, amikor idegen létükre meghívják őket, vegyenek részt egy bensőséges halotti szertartáson, ahol megrendülésükből és odaadásukból egy különös korál születik – „nem belőlük, csak általuk”.

Tehát itt Afrikában teszi fel magának a kérdést Brook: hol van a választóvonal tragédia és komédia közt? Mi teszi a tragikus végzetre szánt ember életének lépéseit, melyek elkerülhetetlen sorsa beteljesedéséhez viszik közelebb, komikussá, s hogy e kénytelen, lassú araszolgatás közben hol jön el az a pont, ahol már



C.I.C.T./THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
Töredékek (Fragments); Peter Brook rendezése,
Samuel Beckett szövegei alapján; Hayley Carmichael
© fotók: A. Franc

nem tudunk nevetni? Miben áll a fordulópont? És kiből van jelen, történik meg: a szereplőben vagy a nézőben? Ha Beckett szerint az előadás olyan hajó, amely nem messze a parttól süllyed el, miközben a közönség tehetetlenül figyeli a szikláról, hogyan fulladnak vízbe a kapálódzó utasok, akkor talán érthető, hogy hosszú pályafutása során Brook miért nem igyekezett Beckett-darabokat rendezni, az *Ó, azok a szép napok!* kivételével, noha köztudottan jó barátság fűzte a szerzőhöz. „A mi három évig tartó bolyongásunk más megközelítést sugallt. Megszoktuk, hogy a nézővel saját terepén találkozunk, kézen fogjuk és vele együtt indulunk felfedező útra.” Nem csoda, ha a hagyományos Beckett-értelmezés, mely többnyire az emberi nyomorúság melankolikus felfogására helyezi a hangsúlyt, s ezáltal kirekeszti a nézőt, mert nem hagy neki terepet az azonosulásra, riasztja Brookot. Ha viszont a nézőt kézen fogva mesét mond neki, magát fogja látni, s ennek Beckett esetében egyetlen módja, ha komédiaként állítja be a sorsok folytonos ismétlődését, a kilátástalanságot, a cél hiányát, a lét alapvető értelmetlenségét. Beckett apatikus víziója így nyomban más színezetet ölt, s talán lehetővé válik a katarzis is, ami végig ott csillogott darabjai kútjának mély fenekén.

A *Fragmentumok* minidarabjai Brook rendezésében változatok ugyanarra a történetre. Rövidségük okán drámatöredékek, de ugyanakkor olyan töredékek, melyeknek jóformán pillanatnyi kiterjedésében benne foglalják az egész élet. Létünk pillanatai, mint valami miniatürizált szanszára, örökösen ismétlik egymást: a féllábú újra találkozik a vakkal, de társulásuk minduntalan megghiúsul; a redőny mögül kileskelő magányos nő cinikusan, mégis reménykedve tovább ringatja magát egy álomba; az egymást batyuként továbbcipelő két férfi mindig újból útnak indul; s az iskoláslány-lelkű öregasszonyok is már időtlen idők óta ülnek együtt a padon. Az emberi sors önmagából kitorni képtelen nyomorúság, oktalan és céltalan, mert ebben a világban – Beckettében – már ismeretlen fogalom a hübrisz vagy a bűnbeesés, a büntető isten vagy istenek, akárcsak a megváltás vagy a pillanatra felvillanó kegyelem. Az önmagába zárt, (önnön) másiktól elszigetelt én csupán nevetségesen pitiáner játsszmákra képes már: nagyszabású hatalmi harc helyett kisszerű megalázásra (*Színműtöredék I.*), valódi keresés helyett cinikusan megélt passzív menekülésre (*Altatódal*), kérdés helyett silány átkozódásra vagy ostoba önállatásra (*Némajáték II.*), a jelen átélése helyett a fel-

idézhetetlen múlton rágódásra (*Jövés-menés*) – az emberből egyedül a szünni nem akaró, hiábavaló küzdelem maradt, ami Brook számára most a komikum kiapadhatatlan forrása.

Mindez azért érdekes, mert ez a nagyravágyásban is érzékeny kereső, akit folyton két irányba húztak képzeletbeli lovai: ha beszipantotta a show business világa, a spirituális fejlődés útjára vágyott, ha a szellem világába tett metafizikai kirándulást, a próbák és bemutatók fizikai izgalma után sóvárgott, s a színházban sokáig idegenkedett az ún. nagy szimbolikus témáktól, a *Mahábháratá*val, e rendkívül sokrétegű indiai eposz feldolgozásával elérkezett a történelemnek egy ősi, metafizikus víziójához. A kor, amelyben ma élünk – mondja –, a Kali Juga, az emberiség korszakai közül a legsötétebb. „Világunk egyre mélyebbre csúszik abba a keserű borzalomba, amit a *Mahábháratá* megjövendölt; itt van körülöttünk a sötétség kora, és ezzel, úgy látszik, eljutottunk az emberi lény végső lealjasodásához – messze túl azon, amit az ókori szerzők előre láthattak.” S bár a történelem mozgásai elkerülhetetlenek, de semmiképp sem negatívak, „minden egyes múlt pillanatban megnyílhat egy új lehetőség, és az életet mégis meg lehet élni a maga teljességében”. Hogyan? Ez a mélyen humánus és életpárti rendező, aki egykor csaknem felháborodottan neheztelt Oidipusz tragédiájának olcsó viccé silányítása miatt, most maga neveteti ki az ember hiábavaló küzdelmét? Igaza volna annak a kritikának, mely azt állítja, a humor itt csupán arról szól, hogy „a reménytelenség ellenszere a nevetés, és nem kell olyan komolyan venni a tragédiákat vagy az emberi természet kicsinyességét”?² Én inkább úgy képelem, a három színész – ANTONIO GIL MARTINEZ, CÉSAR SARACHU és HAYLEY CARMICHAEL – hol jóformán eszköztelen, hol farce-os túlzásba hajló játéka és Brooknak a szerzői instrukcióktól való eltérése talán éppen az örök körforgásból való kitörés esélyét igyekszik felvillantani: legközelebb oda-csap Sarachu (az életbe nem, de a) megaláztatásba belefáradt vak, és – mit ad isten – talál is; holnap valóban átringatja magát a túlvilágra a Beckett estélyi ruhás, profi önámítóját cinikus, józan realistára hangoló Carmichael-karakter; ha még egyszer megböki a tüske, végre felmerül a talán már formálódó kérdés a Martinez alakította átkozódóban, mi végre veszi fel újra a ruhával együtt léte elviselhetetlen terhét, és ezúttal úgy dönt, nem húzza tovább; s a harmadikként kibeszélt öregasszony (Ru) mi-van-ha-mégsem-játszom-el-a-szerepem magánszáma sem pusztán önmagáért való komikus betét, hanem öntudatlan kísérlet a játszma befejezésére. Vajon hol a játszma vége?

2 „Sirva vigadunk – TÖREDÉKEK, BOUFFES DU NORD”.
2009. április 10. <http://kultura.hu/>

A négy Beckett darab és egy vers egybegyúrásából komponált előadás láttán az egyik kritikus, bizonyos Paul Taylor³ a zenére asszociál a művek bravúros összefűzése, s a fények váltakozásával jelzett finom átmenetek nyomán. Az előadás, akár „egy különös, kísérteties, humoros kamazemenő” – írja –, „melyben a három mozgás scherzót alkot”, azaz olyan műformát, melynek hangulata mindig szeszélyes, tréfás, de ezt a hangulatot ritkán tartja meg kezdettől végig, hanem ellentétes hangulattal szakítja meg s azután tér ismét vissza az eredetihez. Valóban, Brook rendezéseit kezdettől fogva bevallottan a zenére, mozgásra, ritmusra való érzékenység jellemezte, és talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Fragmentumok* megértéséhez is az előadás zeneiségének, ha úgy tetszik, ritmusképletének kibontásán keresztül visz az út. Maga Beckett is nagy szerepet tulajdonított a színpadi mozgások irányának, sematikus rajzaival lelke-

3 <http://www.trafo..hu/programs/1621>

C.I.C.T./THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
Töredékek (Fragments); Peter Brook rendezése,
Samuel Beckett szövegei alapján
© fotó: E. Rodrigues – Agencia Estado



sen és kéréletlenül precizitással instruálta darabjai előadását, mintha a kiüresedett szavakon túl a térbeli irányok kombinatorikája határozná meg művei fizikai szövetét és szimbolikus rétegét, térbeli kompozícióját. A *Színműtöredék I.* fél-lábúja egyre táguló-szűkülő köröket ír le furcsa járművével, s körbe-körbe forgatja őt a vak is, aki viszont rendre a földön találja magát, hogy újra meg újra föltápaszkodjon. Ki a kiszolgáltatottabb: a vak, aki soha nem érzi magát annyira szerencsétlennek, hogy föl ne keljen, vagy a fél-lábú, aki viharban hanyóródó, törékeny hajó módjára forog és forgattatik örökösen körbe-körbe? (Vajon Beckett fent említett előadás-metaforáját csempészte itt be az előadásba a rendező?) Mintha a szavak is, melyek Brook rendezésében akkor is a brutális cinizmus hangján szólalnak meg, ha éppen lenyűgözően líraiak (Vak: Nem tudom, nappal van-e vagy éjszaka / Fél-lábú: Nappal... éjszaka Néha úgy tűnik, a föld bedöglött, nem forog már, egy borús, téli alkonyon), azt súgnák, nem tudhatjuk, mi az igazi csapás: nem látni, vagy látni saját tehetetlen sodródásunkat. Az *Altatódal* önmagába vissza-visszatérő minimálköltsézetű monológja a „vége legyen már” és a „tovább” felszólítások paradox refrénjébe zárva a lent és fent vertikális tengelye között mozog, ez a fogolymozgás mégsem több mint egyhelyben billegés, vég nélküli hinta-palinta, hogy a „ringasd innen el/odaát”-tal végre elmozduljon egy fizikailag meghatározhatatlan irányba és kiszabaduljon a szimbolikus dimenzióba. A *Némajáték II.* farce-szerűen túljátszott, nehéz szimbólumokkal terhes pantomimja ugyan halad egy irányba, de mintha ez az irány, a jobbról balra, a „haladás civilizációjának” jelrendszerében épp a visszafelé lenne, ráadásul folyton felcserélődnek benne a pozíciók: a sorsát káromló és az önmagát álltató szereplő, akárcsak a vak és a fél-lábú, nem egymás ellentétei vagy erkölcsi alá-fölrendeltjei, annál inkább egymás absztrakt, reménytelen kiegészítői. Sőt, menjünk tovább: a két karakter, aki egymást váltva bújjik ki a zsákból és ölti magára ugyanazt a ruhát, hogy vagy átkozódva, vagy önámítva húzza tovább zsákbamacska-terhét (a másikat), talán ugyanazon személy, aki ma így, holnap úgy viszonyul a saját létéhez. Egyik viszonyulás feltételezi a másikat, mert mindkettő végletes – létük épp ettől olyan terhes. A *Neither* (Sem egyik, sem másik) zaklatott, lírai monológja mintegy horizontális keresztet rajzol az *Altatódal* vertikális lent-fent tengelyére, miközben a menedéket kutató ember kapkodva ingázik a belső és külső homály, az áthatolhatatlan én és az áthatolhatatlan nem-én között, de egyikbe sem nyer bebocsátást. Végül, amikor az önmagától és önnön másiktól végleg eltávolodott én felhagy a kereséssel – a versmondó pedig kilép pályája centrumából – és megszűnik a hang is, lágyan felsejlik a „kimondhatatlan otthon”. A *Jövés-menés*ben már nem szól a szó, nincs mit hallani: a felidézhetetlen múlt rágódás hangtalan, üres puszogássá lett, a mozgás pedig szakadatlan helycsere és kényszerű körbenforgás. Mégis, a statikussá merevedő zárókép egyszerre komikus-szimbolikus kézfogás rituáléjában végül összekapcsolódnak az eddig egymástól (és önmaguktól is) egyre távolodó szereplők, hogy e scherzo-szerűen az ellentétek és kiegészítések váltakozó ritmusára komponált előadásban, akár egy pillanatra felvillanó tableau vivantban, immár explicit módon érintkezzen egymással a két véglet: komikum és tragikum. Bezárult a kör. Az üres tér belakva, az irányok bejárva, a kimondhatatlan kimondva. 2009-ben, Budapesten, sok évvel Peter Brook afrikai útja után, egy évvel párizsi visszavonulása előtt.

Mit érzünk a játék végén, a kezdeti néma áhítat, a roppant feszültség, a székek recsegésében feltörő megkönnyebbülés, a felszabadult nevetés után? Kitérhetnek-e a szereplők az örök körforgásból? Válasz híján talán az is elég, ha a rendezővel együtt feltesszük a kérdést – ha csak kísérletképpen is, mert, ahogy Brook mondja *Az üres tér*ben,⁴ a „ha” a mindennapi életben fikció, a színházban azonban kísérlet; a mindennapi életben kibúvó, a színházban viszont igazság –, ám színház és élet brooki egységében ez paradox módon egyszersmind azt jelenti, el tudjuk képzelni, hogy „minden egyes múlt pillanatban megnyílhat egy új lehetőség, és az életet mégis meg lehet élni a maga teljességében”. Ahogy, valószínűleg, ő is teszi.

4 Peter Brook: *Az üres tér*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999

Ember Sári fotói

K i r a k ó d á s



SHOWROOM SZIDONIA SZEP

1056 Budapest, Molnár utca 5.

2009. május 22 – június 20.

www.szidoniaszep.com



SYNOPTIC

VIZIOAUDIÁLIS
MŰVESZETI
TALÁLKOZÓ

**2009.
JÚNIUS
15-20.**

**„BÁZIS” GALÉRIA
HATTYÚHÁZ
NEMART GALÉRIA**

**MEGNYITÓ:
JÚNIUS 15, 19.00 HATTYÚHÁZ**
(PÉCS, PÉCS, KIRÁLY U. 15.)

HEKZETVŐZŐ VÁLTOZTÁS | RENDEZER | GLOBALIZÁCIÓ
PREZENTÁCIÓ | KÖZÖNY | KLÍMAVÁLTOZÁS | VÍZÜZEM
KORRUPCIÓ | POLITIKAI MANIPULÁCIÓ | IDENTITÁS
PERFORMANSGAZDOK | DEVIANCIA | POLIKULTURA | KRÍZIS
RETEK | SZABADSÁG

TOVÁBBI INFO:
WWW.SZEMMART.HU
TOVÁBBI ANYAGOK ÉS PROGRAMFÜZET
A HATTYÚHÁZBAN TALÁLHATÓK.

SZERVEZŐ/TÁMOGATÓK



INSTABIL

FÖLDALATTIZZ!



A Budapesti Kulturális Klaszter bemutatkozása a Múzeumok Éjszakáján 2009. június 20-án,
a Földalatti teljes vonalán 18-23 óráig.

AKKU • Balkon • Crosstalk • Eventuell Galéria • Formanek Színház • Hungarofest Kht. KLASSZ
Zenei Iroda • KREA • Lex Koan Communications • L'Office • Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem •
Ludwig Múzeum • Mai Manó • Merlin Színház • naprolnapra.hu • Ráday Könyvesház • Studio Metropolitana

Együttműködésben a BKV Zrt.-vel és a
Múzeumok Éjszakájával.

raygun:



<p>BODY AND LANGUAGE – Contemporary Photography from the Albertina.</p> <ul style="list-style-type: none"> ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2009. 06. 18 – 09. 27.
<p>Common History and Its Private Stories</p> <ul style="list-style-type: none"> MUSEUM AUF ABRUF (MUSA) www.musa.at BÉCS 2009. 06. 26 – 10. 03.
<p>Cy Twombly</p> <p><i>Sensations of the Moment</i></p> <ul style="list-style-type: none"> MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at BÉCS 2009. 06. 04 – 10. 11.
<p>Tony Cragg</p> <p><i>Second Nature</i></p> <ul style="list-style-type: none"> MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2009. 06. 24 – 10. 14.
<p>Transitory Objects</p> <ul style="list-style-type: none"> THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY www.tba21.org BÉCS 2009. 07. 03 – 2009. 10. 31.
<p>Belgium</p>
<p>Yang Fudong</p> <p><i>EAST OF QUE VILLAGE</i></p> <ul style="list-style-type: none"> MUHKA www.muhka.be ANTWERPEN 2009. 02. 06 – 06. 27.
<p>Dias & Riedweg</p> <p><i>Moving Truck and Recent Works</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA www.argosarts.org BRÜSSZEL 2009. 05. 05 – 06. 27.
<p>Pascal Bernier – Patrick Codenys – Harun Farocki</p> <p><i>Jeux de massacre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS www.mac-s.be SITE DU GRAND-HORNŪ 2009. 03. 22 – 06. 30.
<p>Csehország</p>
<p>Jiří Straka, Martin Eder, Jonathan Meese, Josef Bolf</p> <p><i>Spodní proud / Undercurrent</i></p> <ul style="list-style-type: none"> GALERIE RUDOLFINUM www.galerierudolfinum.cz PRÁGA 2009. 05. 07 – 08. 16.
<p>Olaf Breuning</p> <ul style="list-style-type: none"> LANGHANS GALERIE www.langhansgalerie.cz PRÁGA 2009. 06. 19 – 09. 27.
<p>Jiří Anderle</p> <p><i>Frog-Mouse Wars and Other Petty Tussles</i></p> <ul style="list-style-type: none"> DŪM U KAMENÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE) www.ghmp.cz PRÁGA 2009. 06. 12 – 10. 04.

<p>Dánia</p> <p>A K Dolven</p> <p><i>Works</i></p> <p>Per Bak Jensen</p> <p>In our Midst</p> <ul style="list-style-type: none"> GALLERI BO BJERGGAARD www.bjerggaard.com KOPPEHÁGA 2009. 03. 26 – 06. 27.
<p>Funen Art Academy</p> <ul style="list-style-type: none"> BRANDTS EXHIBITION COMPLEX http://uk.brandts.dk ODENSE 2009. 05. 29 – 08. 13.
<p>Green Architecture for the Future</p> <ul style="list-style-type: none"> LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2009. 05. 29-tól
<p>Qiu Anxiong</p> <p><i>UTOPIA</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHØJ 2009. 02. 06 – 11. 22.
<p>Finország</p> <p>DEFIANCE & MELANCHOLY – German Painting from the Dresden Albertinum / Galerie Neue Meister</p> <ul style="list-style-type: none"> TAIDEMUSEO MEILAHTI www.taidemuseo.fi HELSINKI 2009. 04. 24 – 08. 30.
<p>Tracking traces</p> <ul style="list-style-type: none"> KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2009. 03. 27 – 12. 31.
<p>Franciaország</p> <p>William Eggleston</p> <p><i>Paris</i></p> <p>Beatriz Milhazes</p> <ul style="list-style-type: none"> FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2009. 04. 04 – 06. 21.
<p>See Italy and Die. Photography and Painting in 19th Century Italy</p> <ul style="list-style-type: none"> MUSÉE D'ORSAY www.musee-orsay.fr PÁRIZS 2009. 04. 07 – 07. 19.
<p>Alexander Calder</p> <p><i>Les années parisiennes (The Parisian years), 1926-1933</i></p> <ul style="list-style-type: none"> CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2009. 03. 18 – 07. 20.
<p>Jean-Luc Mylayne</p> <p><i>Alan Vega</i></p> <ul style="list-style-type: none"> MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON www.moca-lyon.org LYON 2009. 05. 15 – 08. 02.
<p>Henri Cartier-Bresson</p> <p><i>à vue d'oeil</i></p> <ul style="list-style-type: none"> LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE www.mep-fr.org PÁRIZS 2009. 04. 15 – 08. 30.

<p>SPY NUMBERS</p> <ul style="list-style-type: none"> PAKAIS DE TOKYO www.palaisdetokyo.com PÁRIZS 2009. 05. 28 – 08. 30.
<p>Images & (re)présentations / The 1980s – part two</p> <ul style="list-style-type: none"> MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE GRENOBLE www.magasin-cnac.org GRENOBLE 2009. 05. 31 – 09. 06.
<p>Agustí Centelles</p> <ul style="list-style-type: none"> JEU DE PAUME – SITE HÔTEL DE SULLY www.jeudepaume.org PÁRIZS 2009. 06. 09 – 09. 13.
<p>vraoum!</p> <ul style="list-style-type: none"> MAISON ROUGE www.lamaisonrouge.org PÁRIZS 2009. 05. 28 – 09. 17.
<p>Roni Horn aka Roni Horn</p> <ul style="list-style-type: none"> COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2009. 06. 21 – 2009. 10. 04.
<p>Le Grand Pari de l'agglomération parisienne</p> <ul style="list-style-type: none"> CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE www.citechailot.fr PÁRIZS 2009. 04. 29 – 11. 22.
<p>Hollandia</p>
<p>Gerhard Richter</p> <p><i>48 Portraits</i></p> <ul style="list-style-type: none"> DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2008. 11. 01 – 2009. 06. 14.
<p>PRIXDEROME.NL 2009</p> <ul style="list-style-type: none"> WITTE DE WITH AND WESTERGASFABRIEK www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2009. 05. 09 – 06. 14.
<p>Bewogen Beelden / Moving Images, biblically inspired video art</p> <ul style="list-style-type: none"> GROTE/LEBUINUS-CHURCH www.nimk.nl DEVENTER 2009. 05. 28 – 06. 21.
<p>David Claerbout</p> <p><i>The Shape of Time</i></p> <ul style="list-style-type: none"> DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2009. 03. 14 – 2009. 06. 28.
<p>Marks of Honour 08 (MoH) – A striking library</p> <ul style="list-style-type: none"> FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 05. 29 – 07. 05.
<p>Exile on Main St. / Humour, exaggeration & anti-authoritarianism in American art</p> <ul style="list-style-type: none"> BONNEFANTENMUSEUM www.bonnefanten.nl MAASTRICHT 2009. 02. 17 – 08. 16.

<p>Fluid Architectures</p> <ul style="list-style-type: none"> NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl AMSZTERDAM 2009. 05. 30 – 08. 16.
<p>NY Perspectives – Amsterdam discovered by NY photographers</p> <ul style="list-style-type: none"> FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 05. 14 – 08. 23.
<p>Brazil Contemporary</p> <ul style="list-style-type: none"> MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN www.boijmans.nl NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE http://en.nai.nl/ ROTTERDAM 2009. 05. 30 – 08. 23.
<p>Avant-gardes '20 / '60 – Highlights from the Stedelijk Museum collection</p> <ul style="list-style-type: none"> VAN GOGH MUSEUM www.vangoghmuseum.nl www.stedelijk.nl AMSZTERDAM 2009. 06. 26 – 08. 23.
<p>Guy Tillim</p> <p><i>Avenue Patrice Lumumba</i></p> <ul style="list-style-type: none"> FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 05. 29 – 08. 30.
<p>Paolo Ventura and Jasper de Beijer</p> <p><i>FABULOUS FICTIONS</i></p> <ul style="list-style-type: none"> FOTOMUSEUM DEN HAAG www.fotomuseumdenhaag.com HÁGA 2009. 04. 25 – 08. 30.
<p>Rob Nypels</p> <p><i>Only gaze a while longer – new views on landscape</i></p> <ul style="list-style-type: none"> HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2009. 05. 30 – 08. 30.
<p>Steve McQueen</p> <p><i>Gravesend / Unexploded</i></p> <ul style="list-style-type: none"> DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2009. 05. 30 – 09. 06.
<p>Massimo Vitali</p> <ul style="list-style-type: none"> FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 05. 29 – 09. 09.
<p>From Dürer to Kiefer – Five Centuries of Graphic Arts</p> <ul style="list-style-type: none"> ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthalthal.nl ROTTERDAM 2009. 06. 13 – 09. 13.
<p>Cuba. Art and History from 1868 to Today</p> <ul style="list-style-type: none"> GRONINGER MUSEUM www.groningermuseum.nl GRONINGEN 2009. 05. 17 – 09. 20.

<p>Brazil Contemporary</p> <ul style="list-style-type: none"> NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2009. 05. 30 – 09. 27.
<p>Izrael</p> <p>The Aesthetics of Violence</p> <p><i>Power Games / Contemporary Art from Poland</i></p> <p>Eddo Stern</p> <p><i>Flamewar</i></p> <ul style="list-style-type: none"> HAIFA MUSEUM OF ART www.hma.org.il HAIFA 2009. 01. 24 – 06. 20.
<p>Írország</p> <p>Elizabeth Peyton</p> <p><i>Reading and Writing</i></p> <ul style="list-style-type: none"> IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.modernart.ie DUBLIN 2009. 04. 01 – 06. 21.
<p>Lengyelország</p> <p>Wojciech Gilewicz</p> <ul style="list-style-type: none"> FOKSAŁ GALLERY www.galeriafoksa.pl VARSO 2009. 05. 07 – 06. 19.
<p>Invasion of Sound. Music and the Visual Arts</p> <ul style="list-style-type: none"> ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSO 2009. 04. 07 – 08. 02.
<p>Good Night and Bad Luck / Art and Fear in Poland and Israel</p> <ul style="list-style-type: none"> GALERIA ARSENAL www.galeria-arsenal.pl BIAŁYSTOK 2009. 06. 19 – 08. 23.
<p>Litvánia</p>
<p>Big in Japan</p> <ul style="list-style-type: none"> THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2009. 06. 20 – 08. 16.
<p>Luxemburg</p>
<p>Florian Pumhösl</p> <ul style="list-style-type: none"> MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2009. 06. 16 – 09. 13.
<p>Nagy-Britannia</p>
<p>Luke Fowler</p> <ul style="list-style-type: none"> SERPENTINEGALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2009. 05. 07 – 06. 14.
<p>The Photographer's Pilgrimage: Exploring Buddhist Sites in Asia</p> <ul style="list-style-type: none"> V&A www.vam.ac.uk LONDON 2009. 04. 28 – 06. 19.
<p>Duncan Campbell, Ines Schaber, Stefan Pente and Jean-Gabriel Périot</p> <p><i>What You Can't See</i></p> <ul style="list-style-type: none"> BELFAST EXPOSED www.belfastexposed.org BELFAST 2009. 05. 08 – 06. 19.

<p>Symbolism in Poland and Britain</p> <ul style="list-style-type: none"> TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2009. 03. 14 – 06. 21.
<p>Transmission Interrupted</p> <ul style="list-style-type: none"> MODERN ART OXFORD www.modernartoxford.org.uk OXFORD 2009. 04. 18 – 06. 21.
<p>Everything has a name, or the potential to be named</p> <ul style="list-style-type: none"> GASWORKS www.gasworks.org.uk LONDON 2009. 05. 01 – 06. 21.
<p>Facing Death – Portraits from Cambodia's Killing Fields</p> <ul style="list-style-type: none"> PHOTOFUSION www.photofusion.org LONDON 2009. 05. 01 – 06. 26.
<p>Michael Raedecker</p> <p><i>line-up</i></p> <ul style="list-style-type: none"> CAMDEN ARTS CENTRE www.camdenartscentre.org LONDON 2009. 05. 01 – 06. 28.
<p>Raqib Shaw</p> <ul style="list-style-type: none"> WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) www.whitecube.com LONDON 2009. 05. 20 – 07. 04.
<p>Tracey Emin</p> <p><i>Those who suffer Love</i></p> <ul style="list-style-type: none"> WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com LONDON 2009. 05. 29 – 07. 04.
<p>David Blandy</p> <p><i>The Barefoot Lone Pilgrim</i></p> <ul style="list-style-type: none"> BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2009. 04. 27 – 07. 19.
<p>Currents of Time: New Work by Zineb Sedira</p> <ul style="list-style-type: none"> INIVA (INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS) www.iniva.org LONDON 2009. 05. 21 – 07. 25.
<p>Contemporary Drawings</p> <ul style="list-style-type: none"> V&A www.vam.ac.uk LONDON 2009. 03. 07 – 07. 30.
<p>Slutter</p> <ul style="list-style-type: none"> TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2009. 04. 23 – 08. 16.
<p>Poor. Old. Tired. Horse.</p> <ul style="list-style-type: none"> ICA www.ica.org.uk LONDON 2009. 06. 17 – 08. 23.
<p>Sarah Sze</p> <p><i>Tilting Planet</i></p> <p>Tobias Putrih & MOS</p> <ul style="list-style-type: none"> BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2009. 04. 10 – 08. 31.

...to be continued

Budapest Galéria Kiállítóháza
(1036 Budapest, III. Lajos utca 158.)

2009. május 30 – június 28.

KIÁLLÍTÓK:

antalaci

Bereczki Kata

Béres Pálma

Bodolóczki Linda

Csábi Ádám

Gosztola Kitti

Gyimesi Andrea

Hollós Ádám

H. Power

Kendra Bea

Lakatos Áron

Nemes Márton

Peternák Anna

Szinyova Gergő

Tóth Anna

Varga Bertalan

Zakar Viktória