

Balkon

2009_6

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Györfffy László
Nerm érzek hálát, amiért részt vehetek a teremtésben
 ● STÚDIÓ GALÉRIA
 http://studio.c3.hu
 Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
 2009. 06. 17 – 07. 07.

Várnai Gyula
Hang- és videóinstalláció
 ● VIDEOSPACE BUDAPEST
 http://videospace.c3.hu/
 Budapest IX., Ráday u. 56.
 2009. 05. 29 – 07. 17.

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

SCHWEIZ / KONKRET – festészet Svájcól
 ● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 3-7.
 2009. 05. 23-tól

Kerezi Némere
Blind Date
 ● APROPODIUM GALÉRIA
 www.apropodium.hu
 Budapest IX., Ráday u. 9.
 2009. 06. 11 – 07. 24.

Where is your Art? – Kinetikus hanginstalláció
 ● DEÁK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.t-online.hu
 Budapest VI., Jókai tér 1.
 2009. 06. 30 – 07. 25.

Várady Róbert
A régieknél újabb képek
 ● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., VárfoK u. 14
 2009. 07. 02 – 07. 25.

Martin C. Herbst
Most már dereng
 ● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., VárfoK u. 11
 2009. 07. 02 – 07. 25.

Cityscape Videómunkák
 ● MUMUS
 http://budapestberlin.blogspot.com
 Budapest VII., Dob u. 18.
 2009. 06. 25 – 07. 26.

LawickMüller
perfectlySUPERnatural
 ● COLLEGIUM BUDAPEST
 Budapest I., Szentháromság u. 2.
 2009. 06. 26 – 07. 26.

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

Swimmingpool
 ● FERENCZI ÉS TSAI
 AUKCIÓSHÁZ ÉS GALÉRIA
 www.ferencziaukcio.hu
 Budapest V., Falk. M. u. 3.
 2009. 07. 01 – 07. 30.

Lia Perjovschi
 Köztes idő: Terv (a Tudás Múzeumához)
 ● DOROTTYA GALÉRIA
 www.mucsarnok.hu
 Budapest V., Dorotyya u. 8.
 2009. 06. 24 – 07. 30.

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

TÖRÉDEK AZ EMBERNEK Schaár Erzsébet művészi hagyatéka / Válogatás az Antal–Lusztig-gyűjteményből
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2009. 06. 20 – 07. 31.

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

Strausz Éva
Egy fotográfus Hollandiából
 ● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2009. 07. 01 – 08. 02.

Konok Tamás
A gondolatmenet struktúrája
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM - TEMPLOMTÉR
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2009. 07. 02 – 08. 02.

Magyar Elektrografikai Társaság
 ● *Agora Digitálában*
 ● MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSEK HÁZA
 Budapest, XIV. Olof Palme sétány 1.
 2009. 07. 03 – 08. 02.

Solti Gizella
 ● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest V., Szabad sajtó út 5.
 2009. 07. 02 – 08. 09.

Monika Berezecka, Monika Redzisz
Átlagosak
 ● PLATÁN GALÉRIA
 www.polinst.hu
 Budapest VI., Andrásy út. 32.
 2009. 06. 18 – 08. 14.

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

Re:InSitu – kortárs kanadai-magyar művészek
 ● MŰVÉSZETMALOM
 www.muveszetmalom.hu
 Szentendre, Bogdányi u. 32.
 2009. 07. 02 – 08. 23.

Pácser Attila
 ● BUDAPEST GALÉRIA
 KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2009. 07. 09 – 08. 23.

Pillanatgépek – Hogyan keletkeznek a képek? A Werner Nekes gyűjtemény a kortárs művészet szemszögéből
 ● MŰCSARNOK
 www.mucsarnok.hu
 Budapest XIV., Hősök tere
 2009. 07. 20 – 08. 23.

Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíjasok
 ● ERNST MŰZEUM
 www.ernstmuseum.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 8.
 2009. 06. 26 – 08. 30.

Kerekes Gábor Mefigyelések / Observations
 ● RAIFFEISEN GALÉRIA
 www.raiffeisen.hu
 Budapest V., Akadémia u. 6.
 2009. 07. 06 – 08. 30.

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

Szépség és szemlélet
 ● CSIKÁSZ GALÉRIA – MŰVÉSZETEK HÁZA
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 17.
 2009. 06. 05 – 08. 30.

Kontroll
 ● ZB GALÉRIA
 www.pipacs.hu/Zb
 Budapest IX., Ráday u. 47.
 2009. 06. 28 – 08. 31.

Jakatics-Szabó Veronika
Unterurban
 ● MOLNÁR ANI GALÉRIA
 www.molnarani.galeria.hu
 Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.
 2009. 06. 11 – 09. 11.

konstruktív konkrét kerestetik 2.
 ● VASARELY MŰZEUM
 www.vasarely.tvn.hu
 www.osas.hu
 Budapest III., Szentlélek tér 6.
 2009. 05. 20 – 09. 13.

ÜRLENYOMAT
 ● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2009. 06. 26 – 09. 13.

Palkó Tibor
Másolatok – pöttös háttér
 ● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Országház-ló tér 3.
 2009. 06. 05 – 09. 13.

3. Fal- és TértexTil Triennálé
3. Textildesign Triennálé
3. Nemzetközi Miniatúrtextil Triennálé
3. Nemzetközi Zászló Triennálé
3. Szalag Triennálé
 ● SZOMBATHELYI KÉPTÁR
 www.elender.hu/~szkeptar
 Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
 2009. 06. 20 – 09. 13.

Pán Márta
 ● SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.szepmuveszeti.hu
 Budapest XIV., Dózsa György út 41.
 2009. 07. 07 – 09. 20.

Eperjesi Ágnes
Rövid ima
 ● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Országház-ló tér 3.
 2009. 05. 09 – 09. 20.

Szépfalvi Ágnes
Préda
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2009. 07. 09 – 09. 27.

Robert Capa
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2009. 07. 02 – 10. 11.

VIDÉKI NYILVÁNOSSÁG a hetvenes-nyolcvanas években
 ● HATVANY LAJOS MŰZEUM
 Hatvan, Kossuth tér 11.
 2009. 06. 26 – 2009. 10. 31.

KÜLFÖLD Ausztria

Anna Jermolaewa
 ● ENGHOLM ENGELHORN GALÉRIA
 www.engholmengelhorn.com
 BÉCS
 2009. 05. 19 – 07. 31.

formulated. Convergences of Writing and Image
 ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2009. 06. 19 – 08. 30.

The death of the audience
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2009. 07. 03 – 08. 30.

Nora Schultz & Pernille Kapper Williams
 ● GRAZER KUNSTVEREIN
 www.grazerkunstverein.org
 GRAZ
 2009. 06. 26 – 09. 05.

Rock – Paper – Scissors. Pop Music as Subject of Visual Art
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthaustraz.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.

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

BODY AND LANGUAGE – Contemporary Photography from the Albertina.
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2009. 06. 18 – 09. 27.

MODERNISM AS A RUIN – An Archaeology of the Present
 ● GENERALI FOUNDATION
 http://foundation.generali.at
 BÉCS
 2009. 06. 19 – 09. 20.

Common History and Its Private Stories
 ● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
 www.musa.at
 BÉCS
 2009. 06. 26 – 10. 03.

Tony Cragg
Second Nature
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 06. 24 – 10. 04.

Cy Twombly
Sensations of the Moment
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2009. 06. 04 – 10. 11.

The Portrait. Photography as a Stage
 Kunsthalle
 www.kunsthallewien.at
 Bécs
 2009. 07. 03 – 10. 18.

Collection FOTOGRAFIS / Bank Austria
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2009. 06. 20 – 10. 26.

Art on the Rooftops of Linz
 Ok Offenes Kulturhaus
 Oberösterreich
 www.ok-centrum.at
 Linz
 2009. 05. 29 – 2009. 10. 31.

Transitory Objects
 ● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2009. 07. 03 – 2009. 10. 31.

Belgium
Passing Through / Joe Scanlan and Cabinet Jurino / Potential Estate
 ● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ATWERPEN (KMSKA)
 www.kmska.be
 ATWERPEN
 2009. 03. 26 – 09. 10.

Csehorország
Carlos Amoraes
Boken animals revisited
 ● MEETFACTORY GALLERY
 www.meetfactory.cz
 PRÁGA
 2009. 06. 25 – 07. 26.

The Eventual
 ● FUTURA
 www.futuraproject.cz
 PRÁGA
 2009. 05. 16 – 08. 19.

Prinzhorn Collection Damien Hirst
Life, Death and Love
 ● GALERIE RUDOLFINUM
 www.galerierudolfinum.cz
 PRÁGA
 2009. 05. 21 – 08. 30.

Monument of Transformation
 ● MÉSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2009. 05. 29 – 08. 30.

David Cerny
 ● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2009. 06. 04 – 09. 29

Olaf Breuning
 ● LANGHANS GALÉRIA
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2009. 06. 19 – 09. 27.

Dánia
Green Architecture for the Future
 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2009. 05. 29 – 10. 04.

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

Finnország
DEFIANCE & MELANCHOLY German Painting from the Dresden Albertinum / Galerie Neue Meister
 ● TAIDEMUSEO MEILAHTI
 www.taidemuseo.fi
 HELSINKI
 2009. 04. 24 – 08. 30.

Tracking traces
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2009. 03. 27 – 12. 31.

Franciaország
Kandinsky
 ● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2009. 04. 08 – 08. 10.

André Kertész
The Private Pleasure of Reading
 ● MUSÉE D'ART ET ARCHÉOLOGIE
 AJRILLAC
 2009. 06. 30 – 08. 29.

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:



Terjesztés:

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

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

2 Kocziszky Éva

Archeológia és képzelőerő
Három fragmentum archeológia, költészet és művészet
diskurzusáról

7 Irene Bariera – Kocziszky Éva

Archeológia, emlékezet és képzelet a 20. században

9 Krasztev Péter

A dolog maga □ Gellér B. Isván: A Növekvő Város

10 Lénárd Anna

Nem tudom én se magamat felfogni...
Tárlatnézés felugossy Lászlóval (Kifürkészhetetlen)

15 Németh Ádám

Hiánymetaforák □ Tilo Schulz: Ghost Rider (Szellemlovas)

17

Mi Vida □ Augustín Perez Rubióval, a MUSAC igazgatójával
beszélget Vámos Éva

19 Nemes Z. Márió

A felejtés utáni kultúra □ Verité exposée – Az emlékezetről

21 Dékei Kriszta

Kis lépés ez az emberiségnek
Próbálg tenni valamit, még ha csekélység is! / Try to make
a simple gesture, no matter how small!

24 Hermann Veronika

A valós képek halmaza □ Folyamatok II. – Valós kép

27 Lévai-Kanyó Judit

Egy nagyváros mint műalkotás – Budapest
Lévai Zoltán videoinstallációja

29 Palotai János

Új hajtások □ Gáyor Tibor kiállítása

30

Ami mögötte van □ Csiszér Zsuzsival beszélget Erdős Ibolya

33 Nemere Réka

Hétköznapi heroizmus □ Szűcs Levente képei

35 Schmal Róza

Idill, kórház, kisautó □ Dunaújvárosi Fotóbiennálé

38 Györfly László

Semmit a szemnek
THE PORN IDENTITY. Expeditions into the Dark Zone

40 Kókai Károly

Wittgenstein és a divat
9 festival for fashion & photography

41 Gyenge Zsolt

Túlbeszélőshow
16. Titanic Nemzetközi Filmfesztivál

Kocziszkó Éva

Archeológia és képzelőerő

Három fragmentum archeológia, költészet és művészet diskurzusról

1. A torzó és a romok

Rainer Maria Rilke Clara Rilkehez írt levelében így számol be August Rodin műtermében tett egyik első látogatásáról:

A helységben „több méter hosszan csak fragmentumok hevernek, egyik a másik mellett. Meztelen aktszobrok torzói, egyik-másikuk nem nagyobb, mint a kézfejem. Mindegyik csak töredék, egyik sem egész: gyakorta csak egy kardarab, vagy egy lábszár része, éppen ahogy egymás mellé kerültek. Arrébb a törzsnek egy torzója, amely szorosán hozzájuk tartozik. Azután egyik torzó egy másiknak a fejével és egy harmadiknak a karjával [...], mintha valami minden képzeletet felülmúló hatalmas vihar, egy semmihez nem hasonlítható pusztítás söpört volna végig ezeken a műalkotásokon. És mégis, minél közelebből szemléljük ezeket a fragmentumokat, annál inkább az az érzésünk, hogy sokkal kevésbé lennének egészek, ha ép testek volnának. Minden egyes töredék olyan különleges, olyan megragadóan egyedülálló, olyan egyedülálló, és annyira nincs szüksége a kiegészítésre, hogy szinte elfelejtjük: voltaképpen csak különböző testek csonka tagjairól van szó.”¹

Rilke ebben a beszámolóban egy olyan esztétikai tapasztalatot fogalmaz meg, amely ugyan már a német romantika egyes gondolkodóinál, Friedrich Schlegelnél és Novalisnál is érzékelhető, mégis csak a századfordulót követően vált általános érvényűvé. Ebben a fordulatban, vagyis a töredékesnek, a megcsonkítottnak, a torzónak az egész műalkotással szemben megfogalmazott esztétikai elsőségében az esszék mellett a költők, így elsősorban éppen Rilke verseinek is kiemelkedő szerep jutott. Ettől kezdve a görög hagyomány mindig a fragmentumra asszociál, a fragmentált alak az ember és a halál közössége. A német archeológiának több nemzedéke nőtt fel az *Archaikus Apolló torzón*, olyan neves tudósok, mint például Ernst Buschor, Karl Schefold vagy Ernst Langlotz, akik hangsúlyozták, hogy a modern költészet és a kortárs művészet egyes szignifikáns alkotásai sokkal inkább hozzájárultak a görög szobrok elmélyült „szellemi” megértéséhez, mint a gyakorta fennhéjázó tudományosság.

Két évvel Rilke idézett levele előtt, 1900-ban fogalmaz meg igen hasonló észrevételt az antik romokkal kapcsolatban Richard Dehmel. Görögországi utazása egyik állomásáról, Megalopoliszból írja egy képeslapon: „A romokat pedig vigye el az ördög, noha némelyikük olyan szép, hogy nem szabad szomorkodnunk mindazon a pusztuláson”, amely bennük megmutatkozik. Vagyis az elpusztult antik szentély, a maga csonka, töredékes állapotában szebbnek, a modern

szemlélő által jobban megközelíthetőnek mutatkozik, mintha fennmaradt volna a teljesen ép épület. A német költő számára egyébként leginkább csalódást okozott a görögországi utazás, és ezzel korántsem állt egyedül. Azonban éppen Dehmel kritikus, antiklasszicista attitűdje kellett ahhoz, hogy felfedezze a romokat mint romokat, melyek éppen ebben a csonka, töredékes állapotban bontják ki igazi szépségüket. Ezt az esztétikai élvezetet már nem hatja át a romantikusok melankóliája, a pusztulásban lelt szomorúság gyönyörűsége, hanem azon modern tapasztalat felé mutat, amely nemcsak a befejezett, zárt műalkotást, hanem a részben elpusztult, a természet munkájával átformált romot is autonómnak tekinti. Egy tradícióváltás ment végbe, a modern szemlélő számára az antik romok immár nem a régi kor, az antik Róma vagy az antik görögség letűnt nagyságának allegóriái, a múlt dicsőségének és nagyságának a tanúsítói, meditációra inspiráló kulisszák, hanem önmagukban, mint romok váltak érdekessé. Ebben a töredékességükben rejlik az esztétikai kisugárzásuk, hogy érzéki jelenlétük szimbólumképző ereje meglepetésszerű hatással társul. A romok emlékeztetnek a halálra, a végességre, felidéznek az emberi történelemben munkáló kegyetlen, sötét erőket, azokat a történelmi és természeti katasztrófákat, amelyek a pusztuláshoz vezettek. A modern szemlélő számára megbomlik az a kényes egyensúly, amelyet egyfelől a megmaradt forma és a pusztulás munkája, a halál és az enyészet békességet és csendet sugárzó légköre, illetve a pusztulás erőszakossága és könnyörtelensége között a romban korábban észleltek. A önmagára utaló, önmagában

¹ Rainer Maria Rilke: *Briefe*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, 39.

teljes rom megmarad feszültségteli paradoxon-
nak: a múlt jelenlévő emlékjelének, jelenlévő
távollétnek.

Eme sajátos, Rose Macaulay vagy Robert
Ginsberg² által perverznek is nevezett eszté-
tikai élvezethez – vagy éppenséggel az ellen-
kezőjéhez, az averzióhoz – olykor egy rendkí-
vüli, a normalitás és a racionalitás kategóriával
megragadhatatlan lelkiállapot is társul, melyet
álomszerűnek, irracionálisnak, a képzelet felfo-
kozott munkájának is tekinthetünk. Tudtommal
Hermann Lingg német költő memoárjában talál-
ható az első feljegyzés egy ilyesfajta jelenség-
ről. 1848-ban a paestumi antik szentélyek rom-
jainak megtekintése során a következő eset-
ről tudósít: „Amikor búcsút vettünk a templom-
romoktól, különös láz akart megtámadni, ros-
szul lettem, hideg veríték gyöngyözött a homlo-
komon, s az alvilági istennők lehelete áradt rám.
[...] És valóban, mindig, amikor egy elmúlt kor-
szak a régi kultúra képével közvetlen közelünkbe
kerül, például szentélyek vagy sírok formájában,
akkor szinte körbefon minket félelmetes vad-
ságának, keménységének, nyers szokásainak
és könyörtelenségének minden rettenetével és
szorongásával.”³

Nyilván nem véletlen, hogy éppen azok a
paestumi romok váltották ki Linggnél ezt a saját-

tos rosszulletet, amelyek a maguk masszív erőteljességükkel, és a táj teljesen
festőietlen lapályával már jó fél évszázaddal korábban is inkább nyomasztóan,
sőt irritálóan hatottak a látogatóra. Gondoljunk a már halálosan beteg Piranesi
különös, szinte valótlán archeológiai tájat megjelenítő paestumi metszeteire vagy
pedig Goethe kurta bejegyzésére az *Itáliai utazás*ban, mely szerint e templomok
zömök oszlopsorai „nyomasztóak és rettenetesek”.

Aby Warburg a múlt vizuális emlékjeleit „energiakonzerveknek” nevezte.
Ez a meghatározás különösen illik az olyan szignifikáns romokra, mint amilyenek
Paestum vagy Akragas szentélyei, vagy éppen az athéni Akropolisz, amely ma is
megtestesíti mindazt, amit az antik Hellásról Európában gondoltak és álmod-
tak. Poseidonia dór templomainak inkább félelmet, iszonyt, mintsem harmóni-
ával társult szépérzetet keltő hatása lényegében megelőlegezte a görögországi
antik romok ugyancsak inkább zavart és idegenséget keltő hatását a századfor-
dulón. A görögországi antik helyek csak 1900 körül váltak általánosan ismertté,
amikor számos költő, gondolkodó és művész – Hugo von Hofmannsthal, Richard
Dehmel, Albert Ehrenstein, Oskar Kokoschka, Hermione von Preuschen, Isolde
Kurz, Sigmund Freud, Le Corbusier – jutott el Hellászba. Ez a valóságos Görögor-
szág azonban legtöbbjüket sokkolta, s szinte semmiben sem felelt meg annak a
klasszicista, humanista elképzelésnek, amely bennük élt. A vigasztalanul sivár-
nak érzett rommezők meglehetősen csalódást okoztak, ezért többen közülük, így
Dehmel után például Hofmannsthal is, az utat megszakítva sietve hajóztak visz-
sza Itáliába, az ő „igazi mediterrán” hazájukba.

Hofmannsthal 1908-as görögországi utazását Harry Kessler gróf utóbb tel-
jes tévedésnek deklarálta. Hofmannsthal saját útfeljegyzéseiből és leveleiből
annyit tudunk meg, hogy irritálta a vakító görög fény, szorongással töltötte el az
antik tájak üressége, a romokat pedig a múlt időtlen jelenléteként kísértetiesnek
találta. „Ez az ország – írta Thurn und Taxis hercegnőnek – nem a múltnak a
világa, mint ahogyan Itália az, mert itt titokzatosan jelenvaló minden, s egyszer-
smind üres és túlzottan szűzies, érintetlen is.”⁴ Azt pontosan nem lehet rekonst-

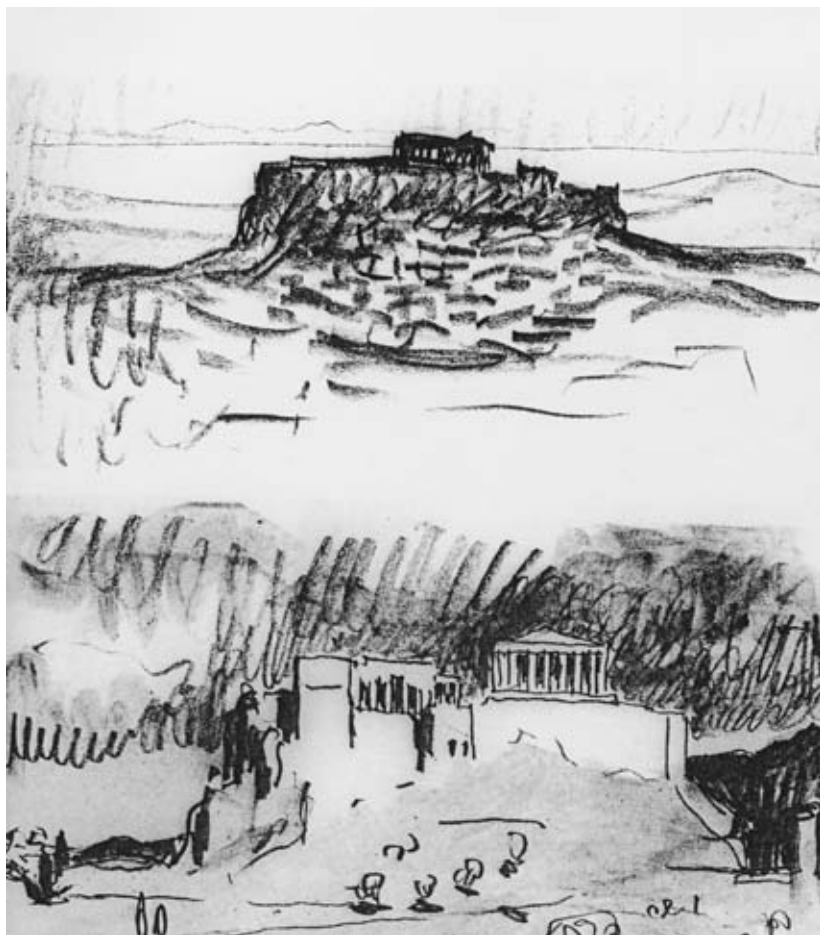
2 Rose Macaulay: *Pleasure of Ruins*, New York 1977; Robert
Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi 2004.

3 Hermann Lingg: *Meine Lebensreise*, Berlin 1899, p. 58.

4 Martin E. Schmid hrsg.: *Hugo von Hofmannsthals Brief-Chronik*. Regest-Ausgabe, Heidelberg
2003, p. 1134.



GIOVANNI BATTISTA
PIRANESI
Paestum, 1778



LE CORBUSIER
Az atheni akropolisz

ruálni, hogy mi történt vele az Akropoliszon, abban a rosszulleszterű, különös lelkiállapotban és abban az éber álomlátomásban, melyet a költő maga sokkal később dolgozott fel irodalmilag a *Görög pillanatok*ban.

Tényszerűen közismert, mégis továbbra is rejtélyes Freud rosszulléte, sajátos emlékezetkiesése, amelyet 1904-ben élt át az Akropolisz megpillantásakor. Az az érzése támadt, hogy amit lát, nem valóságos. Néhány évvel később a híres francia építésszel, Le Corbusier-vel történik hasonló eset, mely azonban a részletes útinaplónak köszönhetően jól dokumentált. Corbusier így ír a Parthenón romjainak megpillantásáról: „A félelmetes, rideg-mereven feltornyosuló sziklaszirt már önmagában is lenyom, és rémületet kelt. Úgy érzed, mintha rád nehezede a minden emberin túlmutatató végzetszerűség. A Parthenón, ez az iszonytató gépezet, felőröl és leural mindent. [...] Hirtelen mintha eltörtéltek volna az elmúlt kétezzer év; valami keserű poézis kerít hatalmába. A fejedet kétségbeesetten temeted a karjaid közé, leroskadsz egy antik lépcsőfokra, iszonyatos megrázkódtatást élsz át, s remegve tápászkodsz fel.”⁵

Az építész egyébként hosszasan taglalt, mértanilag pontos megfigyeléseihez is hozzávegyül a szürreális, az álomszerű: a Parthenón hirtelen hatalmas gépezetnek tűnik, amely mindent felmorzsol. Az antik rom megelevenedik, de nem Pygmalión kelti életre, hanem valami démonikus erő, mely Corbusier szerint a végzetel rokon. Ugyancsak lidércnyomásos látomás lehet a háttérben Albert Ehrenstein egészen más, inkább szürreális, mintsem expresszív vagy futurista szatirikus versének is, melynek már a címe is egyesíti az ironikus szójátékot a nyomasztó látomással: *Akropolypen*. A vers az Akropoliszt sokkarú szörnyeteghez hasonlítja, melyen a turisták „fehér majomállatok”-ként nyüzsögnek. Ehrensteintől nyilván nem állt távol az avantgárd bálványromboló ars poeticája, melynek hevében az olasz futurizmus jeles alakja, Marinetti egyenesen az Akropolisz lebontását javasolta.

⁵ Le Corbusier: *Reise nach dem Orient. Unveröffentlichte Briefe ...* etc. Zürich 1991, p. 329.

2. Költők és művészek archeológiája

A költők és a művészek archeológiai emlékezete – Jan Assmann szerint – az inkább anarchisztikus, tudományos gondolkodással ellentétben előzetesen nem strukturált és nem fegyelmezett; inkább a „*memoria mundi*”-hoz hasonlítható. A romok keltette emlékezet a képzeletőerő által vezérelt, az álommal rokon jelenség, mivel az idő és a tér különböző rétegeit mindenfajta rendszerezés, kronológia nélkül halmozza egymásra.⁶ A romokban inkarnálódó *memoria mundi* példáiként idézhetnénk Jochen Gerz *Görög darabjait*,⁷ Andreas Schön antik rommezőit⁸ vagy Anne és Patrick Poirier azon munkáit, melyek a görög romokra asszociáló templomépítményeket ábrázolnak. Ezek közé tartozik a *100 oszlop temploma* vagy az emberi agyba elhelyezett antik templom, a *Mnemosyne*. Ezek az antik archeológiai romok azonban ebben a formájukban sosem léteztek, a képzelet szüleményei, éppen azáltal jelentenek kihívást a nézőnek, hogy egy történetileg soha nem létezett kultúra emlékei, vagyis a lélek tájai, egy dekonstruált jelen képei. Reto Krüger monográfiáját, illetve Gladys Fabre nagyszabású katalógusát lapozva megalapozottnak tűnik az az állítás, mely szerint az elmúlt évtizedek művészetében észlelhető valamelyest egyfajta visszatérés a klasszikus művészetek ismert, otthonos rendszeréhez.⁹

Az antik romokkal való találkozás félelmetes, sokkoló eseményről, egyszersmind inspiratív erejéről is számos költői és művészi megnyilatkozás tanúskodik. Egyes archeológusok szerint maga az európai irodalom is egy archeológiai élmény kapcsán született meg, mivel a homéroszi eposzok keletkezésében szerepet játszhatott Trója romjainak ismerete vagy legalábbis a róla való hiteles híradás. Archeológia és költészet hasonló egymásra hatása érvényesül néhány modern nemzeti irodalom alapítási mozzanatánál is, Németországban például Martin Opitz az antik kultúra vizuális emlékeinek gyűjtője, szakértője volt. A modern romköltészet kezdete valószínűleg Petrarca, majd Du Bellay és mások Róma-élményében gyökerezik, de nem végződik a romantikusok melankolikus romkultuszában. A 20. századi költők közül példaként idézhetnénk Richard Dehmel, Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Erich Arendt vagy Günter Kunert verseit, melyek markánsan más és más

⁶ Jan Assmann: *Krypta – Bewahrte und verdrängte Vergangenheit. Künstlerische und wissenschaftliche Explorationen des kulturellen Gedächtnisses*, in: *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, hrsg. Bernhard Jussen, Göttingen 1999, p. 83-99, idézve: p. 87 sk.

⁷ Jochen Gerz: *Griechische Stücke, Ausstellungskat.* 1984.

⁸ Andreas Schön: *Tholos-Zyklus* 1994, Olynth 1994.

⁹ Reto Krüger: *Nach der Antike. Studien zur Antikenrezeption in der bildenden Kunst nach 1967*, Düsseldorf 2004. Gladys Fabre, ed.: *Antiquität/modernität en l'art del segle XX*, Barcelona 1991.

módon újítják meg az érzéki vizuális élmény révén az antikvitással való modern viszonyt. A század első évtizedeinek költőit Nietzsche nagy mértékben befolyásolja, ami nemcsak a görög kultúra hódolása, dionüszikus, sőt az „orientális” vonásainak kiemelésében mutatkozik meg, hanem a tudományosság, így éppen az archeológia kritikájában is. Rilke, George Dehmel és mások meg vannak győződve arról, hogy a tudomány poros, élettelen görögségével ellentétben éppen ők azok, akik a múltat, a görög világot igazán értik és maiságát be tudják mutatni.

A romantikusok ars poeticája szerint a költői emlékezet képes arra, hogy az archeológiai helyeknek visszaadja az eredeti alkotás auráját, hogy megelevenítse azt a múltbéli világot, melyet ezek az omladozó műemlékek számára megidéznek. A 20. század második felének költőit ezzel szemben a múlt romjai gyakorta a modern romokra emlékeztetik, mindenekelőtt saját testük romjaira.

Archeológia és képzelőerő sokrétű diskurzusból kiemelhetnénk a két vezérmotívumot: a romokat és a testet, a test torzóját. Az athéni Parthenón iszonyatos „torzójának” látványa inspirálta Rose Ausländernek a 60-as években írt versét:

*Öffne dich
nicht Ruinen
eine Stadt
will in dir wohnen
aber die Angst
hier zu bleiben als Torso
und vergangener Glanz.*

(Ne nyisd meg magad
romoknak
egy egész város
lakozzék benned
ámde a félelem
hogy itt maradok torzóként
mint elhamvadt dicsőség.)

A felépíthetetlen romok látványa általában is a test széthullásának képzetét kelti, az esendőségre, tökéletlenségre, a testi lét ama romlandóságára utal. Még inkább igaz ez az antik romokra: Vitruvius hipotézise óta ugyanis elválaszthatatlanul kapcsolódik egymáshoz az oszlop az emberi test, következésképpen a töredékes, megcsönkített antik oszlop eo ipso a testi halált idézi fel, amit korunk embere éppúgy ki akar zárni a maga világából, ahogyan Rose Ausländer idézett versének beszélője is tette, amikor visszaborzad az antik templom romjainak látványától. A testről mint ideális, tökéletes egészről alkotott klasszikus képnek éppúgy ellentmond a romlásnak ez az állapota, mint a humanista görögségességének az antik Hellász valóságos romjai.

A jelenkor tükröződik az antik romokban Günter Kunert vagy Stefan Hermlin költészetében. Az

antik romok őket a történelem ama kataklizmáira emlékeztetik, melyeket maguk is megélték. A múlt relikviáinak szemlélése során mintegy megnyílik a történelem a maga rétegeiben, s a történelmi emlékezet egymásra rakódott szintjei egyszerre válnak láthatóvá: a régmúlt és a közelmúlt romjai, tárgyi relikviái egymásra utalnak, egymást értelmezik, szimultán láthatóvá teszik a tragédiák, vérontások, gyilkos vérengzések végzeteszerű ismétlődéseit. A költő és a művész archeológiai kíváncsisága ebben a vonatkozásban szorosan érintkezik egymással, mindegyik az emlékezet nyomain haladva kutatja a történelem azon igazságát, amelyet Arisztotelész a történelemírással szemben a fikción alapuló narratíváknak tulajdonított.

Irodalomtörténészként nem vállalkozhatok arra, hogy a kortárs művészetnek az archeológiával folytatott diskurzusát akár csak nagy vonalakban is vázoljam. Ezt a Collegium Budapest fókuszcsoportjában együttműködő művészettudósok teszik majd meg. Az irodalomtudóst is foglalkoztatja azonban az a fordulat, mely 70-es évektől kezdve egyre fokozódó mértékben megmutatkozik. A modernitás romjai felől tekintve az antik hagyomány maradványai izgalmas poláris ellentétet alkotnak a jövő apokaliptikus képeivel, s a megőrzés, az emlékezet, a nyomok kutatása több művész és író pályának vezérmotívumává vált. McKenna archeológiai kollázsai a törmelékek világának káoszát idézik fel, míg más alkotókat a kutató és gyűjtő szenvedély, a „reáliák”, a történelem „anyaga” iránti szenvedélyes érdeklődés jellemez. A múlt tárgyi emlékeinek összegyűjtésére irányul például Gerhard Roth írásművészete vagy Christian Boltanski egész művészi tevékenysége. Boltanski a múlt valós és fiktív tárgyainak gyűjtésével a személyes és a tárgyi emlékezetet kapcsolja össze, s konstruál egy imaginárius világot szövegek, fényképek és tárgyak vitrinekbe rendezett, quasi „muzealizált” prezentálásával. Amiképpen ezek a talált, összegyűjtött, és rendszerezett tárgyak rá vannak utalva a művész-archeológusra, aki biztosítja azokat a nyomokat, amelyeket ezek a tárgyak hátrahagytak az utókorra, ugyanígy az archeológiai tárgyakat szemlélő költő is abban látja a sajátos feladatát, hogy nyelvet adjon a néma tárgyaknak, a történelem tárgyi maradványainak, s ezzel egyszersmind emlékezetet is adjon nekik, vagyis történelmet írjon. A költő szóra bírja a néma múltat, a saját hangját, szavait kölcsönzi a relikviáknak, ám ezzel egyszersmind azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy megérező gesztusa paradox módon éppen az ellentétébe fordul. A múltból való beszéd a múlt tárgyi világát egyszersmind meg is semmisíti, hiszen egy új párhuzamos világot, egy nyelvi valóságot állít elő. Ez a nyelvi valóság azonban már csak azért sem lehet az emlékezet nyelve, mert maga is múlandó. Mint Kunert írja *Az archeológus* c. versében:

*Vom Karthago blieb ein Zitat
In ausgestorbener Sprache*

(Karthágóból egy citátum maradt,
kihalt nyelven)

3. A természetfölötti tökély: a LawickMüller pár fotósorozata

Az „Archeológia és képzelőerő” projekthez egy kiállítás is kapcsolódik, mely a fenti gondolat mentén inkább a művészetarcheológiával hozható összefüggésbe, konkrétan a winckelmanni hagyománnyal. A berlini művészpáros, FRIEDERICKE VAN LAWICK és HANS MÜLLER kiállítása a projekt részeként nyílt meg a Collegium Budapestben. A projekt fotósorozatai egy-egy közismert antik szoborhoz hasonították hozzá a lefotózott személyek portréfotóit, computeres technika segítségével. Az Athéna Velletrihez hozzáigazított portrészorozat személyei például Nina, Valerie, Simone és Isabelle, első pillantása szép arcok. Minél tovább szemléljük azonban ezeket a fotókat, annál inkább félelmetesnek tűnik a hasonlóságuk, annál inkább irritálja a nézőt az a közösség, az az általánosan szép, ami a szobor vonásainak finom áttűnésével ezeket az arcokat megfosztja az individualitásuktól és az elevenségüktől is.

Kézenfekvőnek tűnik, hogy ez az experimentális klasszicizmus az ember önformálása iránti szkepszist, a tudomány kínálta lehetőségek (a géntechnológia, a

plasztikai sebészet) esztétikai kritikájára kívánja rávezetni a nézőt, amire az első, párizsi kiállítás katalógusa és sajtóviSSzhangja is utal. A hasonlóság félelmetessége azonban nemcsak a mai tudomány kínálta önformálást kérdőjelezi meg, hanem egyúttal magát azt a hellénizáló esztétikai ideált is, melyet két évszázadon át különböző társadalmi-politikai célokhoz idomítottak. A hétköznapi ember és a görög istenek ideálja közötti közvetítés az 1920-as, valamint az ideológiailag kiváltképpen megterhelt 30-as évek fotóművészetének egyik alap-témája volt. Franz Fiedler mellett hivatkozhatunk Nelly fotóira, aki nemcsak atléta-testeket inszenált antikizáló stílusban, hanem az NSDAP megrendelésére olyan görög arcokat fényképezett, melyeket párhuzamba állíthatott „ógörög előzményeikkel”, klasszikus istenszobrokkal. A *perfectlySUPERnatural* sorozat tehát egy több mint két évszázados antropológiai ideált mutat meg a maga időszerű konzekvenciáiban, s az előzményeket ismerő néző előtt nem marad rejtve a képsorozat előzményeinek sötét történelmi kontextusa sem. Ezáltal a LawickMüller páros első látásra valóban egyszerűen csak szép, mondhatni szinte a fotóalanyok naiv szépségvágyát kifejező fotósorozata ebből a nézőpontból még provokatívabbnak mutatkozik, mondhatni visszakanyarodik a fotóművészet ama lényegi sajátosságához, hogy a fotó – mint Susan Sontag írta – eo ipso *hazugság*, hogy már a retusálásnak az 1840-es években történt feltalálásával deklaráltnem őszinte.¹⁰ A modern digitális technika intervenciós és manipulatív eljárásai csak tovább tágították ezt az eredendően a fotóban

10 Susan Sontag: *A fényképezésről*, Budapest 2007.

Athéné 'Velletri Pallas' mellszobra, másolat az i. sz. 2. századból athéni Kresilas fogadalmi szobra alapján (i. e. 430-420)., Glyptothek München http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust_Athena_Velletri_Glyptothek_Munich_213.jpg



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
AthenaAnna, 1998-2002
digitális print



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
Athenalsabelle, 1998-2002
digitális print



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
AthenaNina, 1998–2002
digitális print



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
AthenaSimone, 1998–2002
digitális print

benne rejlő lehetőséget. A Velletri sorozat fotói jól példázzák, hogy többnyire a valóságos emberektől való averzió vezet az antik plasztika csodálatához.¹¹

A fenti fejtegetésekhez kapcsolódva hadd idézzek végül egy verset, Oliver Fasnacht *Heurekáját*:

*Geimpft
Mit den Lehren der Humanisten
Stieg ich
Empor zur Akropolis
Sah mich
Unter vielen hundert Touristen
Gezwängt.
Verlor
Meinen Baedeker,
Suchte vergeblich
Den Kopf der Athene.*

*Es trösteten mich Lamm und Retzina,
Gesichter,
Freundlich entspannt.
Ich verglich sie mit
den klassischen Skulpturen
und freute mich
über den Unterschied.*

(Nyersfordításban:

Beoltva / a humanisták tanaival / felhágtam / az Akropoliszra / Láttam magam / sok száz turista közé / szorítva. / Elvesztettem / a baedekeremet / hiába kerestem / az Athéné fejét.

Megvigasztalt a bárány és a retzina / arcok, baráti derűje. / Összevettem őket / a klasszikus szobrokkal / és örültem / a különbségnek.)

¹¹ Gladys Fabre, op. cit. p. 311.

Irene Bariera – Kocziszky Éva

Archeológia, emlékezet és képzelet a 20. században

Margináliák

„A múltban úszunk, mint a halak, és nem tudunk belőle kikecmeregni.”¹

A LAWICKMÜLLER alkotópár *perfectlySUPERnatural* című, a Collegium Budapestben június 26-tól megtekinthető kiállítása egy interdiszciplináris kutatási projekthez illeszkedik, mely *Archeológia és képzelőerő* munkacímével szer-

¹ E.J Hobsbawn: *The social function of the past: some questions*, in : *Past and Present* 55 (1972) 17



EDWARD J. STEICHEN
Isadora Duncan a Parthenón portálján, 1921
<http://disembedded.wordpress.com/2009/03/24/isadora-duncan-a-dance-prodigy-or-ridiculous-charlatan/>

veződött. E kutatási programban történészek, irodalmárok, klasszika archeológusok és művészettörténészek vesznek részt, többek között olyan világszerte elismert kutatók, mint Barbara Stafford, Susanne Marchand vagy Alain Schnapp. A kutatás fókuszában a régészet, mindenek előtt a klasszika archeológia áll, melynek modern kori kultúrtörténetéhez kívánnak a kutatók egy-egy szignifikáns fejezettel hozzájárulni. Hogyan hatottak az antik múlt legismertebb tárgyi emlékei, kiásott rommezői a 20. századi kultúrára? Hogyan jelenítették meg ezeket a tárgyi maradványokat, mire és hogyan használták a turisztikai ipartól kezdve a sporton át a reklámgigáig? Mennyiben járult hozzá a régészet a társadalmi identitás formálódásához, és mennyiben volt alárendelve az identitásteremtő/formáló (politikai vagy nemzeti) akarathoz?

A május végén rendezett konferencián LUCA GIULIANI a diszkoszvetés modern technikáit vezette le a Myronnak tulajdonított híres *Diskobolos* replikáiból, rámutatva arra, hogyan járult hozzá a szoborban megjelenített mozdulat helytelen értelmezése a 19. századi diszkoszvetési technika kialakításához, s milyen érvek

szólnak amellett, hogy a szobor – éppen ellenkezőleg – a mai sportgyakorlattal nagyjából egyező mozdulatot ábrázol.

ADOLF BORBEIN az archeológia és a turizmus kölcsönhatását elemezve több olyan konstruált romot mutatott be, melyet össze nem tartozó elemekből építettek régészek Agrigentóban, Epheszoszban és másutt. E konstrukciók célja abban áll, hogy a nem szakember, a turista, az egzakt rekonstrukció helyett az imagináció révén képet alkothasson magának az egykori helyszínről. ARTEMIS LEONTIS az antikvitáshoz kapcsolódó modern táncművészetet mutatta be Isadora Duncan híres athéni, az Akropoliszon tartott performance-ától Eva Palmer Sikelianos-nak a század 30-as éveiben bemutatott produkcióiig. Izgalmas elemzéssel vezette végig a táncmozdulatok, gesztusok, az öltözék felhasznált archeológiai forrásait, elsősorban antik vázáképeket.

Az antiquarianizmus kezdeteihez nyúlt vissza ALAIN SCHNAPP előadása, s mutatta be az archeológiai leleteknek és az archeológus munkájának első középkori és reneszánsz ábrázolásait. ELISABETH DÉCULTOT előadása az archeológia atyjának tartott Johann Joachim Winckelmann szoborleírásán illusztrálta a képzelet szükségzerű társulását a tudományos elemzéshez. Ezt kövözően SUSANNE MARCHAND mutatta be a Kelet művészetének Strygowski munkásságában fellelhető társadalomtudományi aspektusait.

Az irodalmi, esztétikai megközelítések széles skálán mozogtak: Róma romjainak funkcionális szerepétől, melyet Wilhelm von Humboldt elégiájában betölt (CARSTEN DUTT), a Porta Nigra George versén bemutatott allegorikus történelmeként (WOLFGANG BRAUNGART), valamint a modern és antik romoknak a II. világháborút követő időszakban egymásra utaló recepcióján át (ELENA AGAZZI) az athéni Akropolisz 20. századi költői képeit vezetőig (KOCZISZKY ÉVA). Mindközben az elemzéseket végig kísérte a nietzschei antikvitáskép árnya (RÜDIGER GÖRNER tartott róla előadást), melynek hatása alól a modernitás legismertebb alkotói sem tudták kivonni magukat, mint például Gariele D'Annunzio (akinek etruszk-görög, wagneri szceneriáit MAURIZIO HARARI elemezte), vagy éppen Gottfried Benn és a George-kör (JAN ANDRES előadása).

Egy esti külön előadásban értelmezett BARBARA STAFFORD egy sor modern műalkotást a látás, az érzékelés és a vizuális látványnál történő elidőzés szempontjából, a szemlélődésnek mintegy spirituális értelmet tulajdonítva. Mint arra ERIC HOBBSBAWM rámutatott, az emberi közösségek és társadalmak számára a múlt alapvető módon határozza meg a jelen mintázatát. Amikor a társadalmi változások felgyorsulnak és a társadalmak gyökeresen megváltoznak, a jelen társadalmi modell keresve mindig a múlthoz nyúl vissza, de ez a visszanyúlás egyben a múlt alapvető megváltozásával is jár. Egy Udine környéki város mikrotörténetének régészeti esettanulmányával példázta ezt IRENE BARBIERA. Előadása szerint: „A modern nacionalista mozgalmak is, amelyek – Renan szavaival élve – szinte mindig a múltjukról megfelelő vagy a múltjukat félreértő mozgalmak (mivel céljaikban nélkülözik a történelmi precedenseket), önmagukat többé-kevésbé történelmi fogalmak segítségével akarják definiálni, és e fiktív történelem egy részét valósággá is akarják tenni.”

Milyen szerep jut tehát az egyre inkább történetietlenné, az időt kiszorító jelen kulturális áramlataiban az archeológiának, mennyiben határozza meg a múlt való emlékezés szempontjait? Olaszországban a 20. század első felében a római kori emlékeket soha nem látott intenzitással tanulmányozták, mivel ezek jelképezték a nemrég egyesült ország dicső múltját. A rómaiakkal szemben a birodalom kora középkori meghódítóiban (az írott források „barbárjaiban”) az állatias, visszamaradott betolakodókat látták és láttatták, akárcsak az egykori római írók. Ugyanezekben a barbárokban, a határ túloldalán (vagyis német nyelvterületeken) büszke harcosokat láttak, és bennük ünnepelték a német nemzet megalapítóit. A konferencia előadásai alapján bizonyosnak tűnik, hogy az archeológia a transzmissziós folyamat az adott társadalom vagy kor kulturális és ideológiai kontextusában értelmezve magyarázható.

Krasztev Péter

A dolog maga

Gellér B. Isván: *A Növekvő Város*

- Rozsnyói Bányászati Múzeum, Szlovákia*
- 2009. május 13 – június 28.

Ha még egyszer azt halom egy bennfentestől, hogy egy beérkezett képzőművész minden tárlata mindig ugyanaz másképp, és hogy ezek a jóemberek csak pontszerzésnek tekintik a kiállítgatást, na jó, az esetleges eladás reménye még helyel-közzel izgalomba hozza őket, az illetőt letiltom a mobilomról, fel se engedem a gmailre, wiw-re, facebookra, skype-ra és elrántom előle az utolsó pohár bort a legközelebbi kiállítás megnyitón.



GELLÉR B. ISTVÁN
A Növekvő Város,
Rozsnyói Bányászati
Múzeum, 2009
© Fotók:
Rajnai Richárd



* A Magyar Köztársaság Pozsonyi Kulturális Intézetének támogatásával

Mert, lássuk be, első hallásra a Rozsnyói Bányamúzeumban kirakni a műtárgyakat a szűk szakma szemében nem ér sok pontot, meg hát átütő biznisszel sem kecsegtet egy olyan gömöri kisváros, melyet – a helyiek szerint – még a gazdasági válság is elkerült, mert már sokat rontani úgy sem tudott volna rajta. Ezen még az a tény se nagyon módosít, hogy Európa egyik legnagyobb bányászati gyűjteményéről van szó, több mint négyezer, nagyrészt középkori tárgyat gyűjtöttek be a szorgos muzeológusok a múlt század fordulója óta. Manapság kirándulóbuszok szállítják oda a bámsz iskolásokat, akik végignézik, mivel kaparták eleik a rézsüt, mitől duzzadt a fénykorban a német polgárok bukszája, miből építették fel az egykor virágzó települést, közben, nyilván, alig várják, hogy mikor lesz már a szabadprogram.

De mi történik, amikor egy ilyen álmos városka amúgy vérprofi múzeumába bekerekedik egy másik város, jelen esetben Gellér B. István Növekvő Városa? Rendszerint semmi, mert az efféle komoly tudományos szentélyek szakmai őrei helyből el szokták hajtani a bizonytalan eredetű és rendeltetésű művészeket. Aztán ha mégis megesik rajtuk a szívük, mutatnak egy ficakot, hogy rámoljanak le oda, csak hozzá ne érjenek az értékes régiségekhez, mert mindig a nyúlkálásból van a baj. Mert ki látott már olyat, hogy az ezer kínnal feltárt múlt, a valódi történelem viszonyba keveredjen valamiféle kitalációval, „magánmitológiával”, ahogy ezek az esztéták nevezik? Hát hogyan keveredhet az ocsú meg a búza, amikor mind a kettőnek megvan a maga helye a világ rendjében?

Rozsnyón – hála érte az igazgatónak, álljon itt a neve: CSOBÁDI JÓZSEF – megesett ez az apró csoda, valós és fiktív történelem egymásra kacsintott, majd egymásba gabalyodott és bizalmas suttogásba kezdett. Az előtérben a szokásos utazóláda és a világutazó-archeológus egyéb attribútumai fogadják a látogatót, oldalt, mintegy mellékesen ott lóg a Növekvő Város (kvázi) légifelvétele. Aki nem figyel fel rá, magára vessen, elbukhatja az egész Gellér Brúnó-féle időturizmus élményét. Mert bent, a kiállítótérben aztán olyankor lát az ember, ami nem hétköznapi: a Rozsnyó környékét ábrázoló klasszikus terepasztal fölött vagy egy tucatnyi agyagtestamentum (már amennyiben egyáltalán az a tojásformából kibomló emberarc) lóg zsinóron, néhány hanyagul rajta is hever a domborzaton, agytójások és labirintusok aranyfüsttel bevont szegmensei világítanak ki a földön elszórt szerszámok közül, egy bányagép két furatába beillesztettek egy szamurájkardra emlékeztető, interaktív esőcsináló eszközt (átmeneti tartózkodási helyéből kihúzva olyan hangot ad az üre-

ges, talán bambuszából készült cső, mint a bőséges a nyári eső); a falon a tárnák műszaki ábrái között ott lógnak a Növekvő Város feltáróinak nem kevésbé szakszerű rajzai. Sehol egy felirat, támpont, sehol egy tárlatvezető, aki magyarázatot adhatna.

Amikor aztán leesik a nézelődőnek, miről is van szó, onnantól nincs is szükség idegenvezetőre: az exponátumok hirtelen történelmi ready-made-ekké változnak, elkezdnek műtárgyként viselkedni (hiába vannak többen), Gellér B. kerámiaobjektumai és képei a bányák láthatatlan, de feltételezéseink szerint bizonyosan létező szellemvilágának materializációivá válnak. Egy olyan láthatatlan történelem bizonyossága lehet ez, mely jóval izgalmasabb a valódinál, mert egyrészt nem olvashatunk róla a bédekkerekben, másrészt nem szült annyi erőszakot, félremagyarázást és kódosítást, ami a szlovák-magyar viszonyban sem elhanyagolható szempont. Amit a pécsi képzőművész az elmúlt negyed évszázadban lassan felépített, kiállításról kiállításra bővített, fejlesztett, a város, melynek saját nyelve, ábécéje, belső története, mitológiája, vallása van, ismerjük a rítusait, játékait, csecsebecsét stb., Rozsnyón megtalálta a tökéletes helyét, itt összeér a múzeumi és az elképzelt múlt, hiszen mind a kettőt utólag konstruálják, csak az egyikre előássák a bizonyítékot, a másikra pedig kitalálják. És egy óvatlan pillanatban a szemünk sarkából megláthatjuk, amint az objektumok mögül elővilánnak Borges, Milorad Pavić, Ismai Kadare, Orhan Pamuk, Danilo Kiš elégedett ábrázata, a szerzők és munkagépek között feltűnik Tsúszó Sándor és Jára Cimrman, a két kitalált művész alakja, majd mindannyian felemelkednek a föld fölé, együtt kuncognak és levitálnak a többi kitalált szellem és démon között.

Ilyenkor az ember csak áll, és némileg megrendülve megkérdi magától: ez csak egy kiállítás, vagy a dolog maga? Alighanem az utóbbi, de semmiképp sem ugyanaz másképp.

Pedig kerek húsz éve, 1989-ben jártam először Gellér Brúnó posztmodern városában a budapesti Dorottya Galéria kiállításán. Akkor is hasonlók jutottak eszembe, mint amiket most leírtam (a történelmi ready-made-ekre vonatkozó rész nélkül, persze). Azóta elég sok helyre elvetődtem, megnéztem Armageddont, a Colosseumot, az ankarai hettita múzeumot, láttam rengeteg várostervezési és ideális városokat bemutató kiállítást: nekem ez mind a Növekvő Városhoz képest volt az, ami. Mondják Rómáról, Szentpétervárról, Barcelonáról, Prágáról, hogy rabul ejt. Aki egyszer bejárja a Növekvő Várost, azt minden más város csak hozzá képest ejti rabul, egyedül itt ér össze a kint és bent, a fent és lent, teremtés és alkotás, az egyetlen hely, ahol az ember nem turista, hanem otthon van, a sajátjai között.

Lénárd Anna

Nem tudom én se magamat felfogni...

Tárlatnézés feLugossy Lászlóval (Kifürkészhetetlen)

• MűvészetMalom, Szentendre
• 2009. március 8 – április 13.

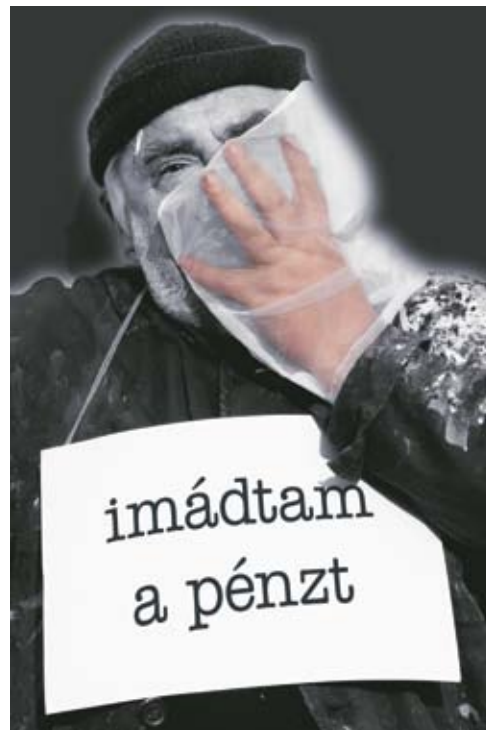
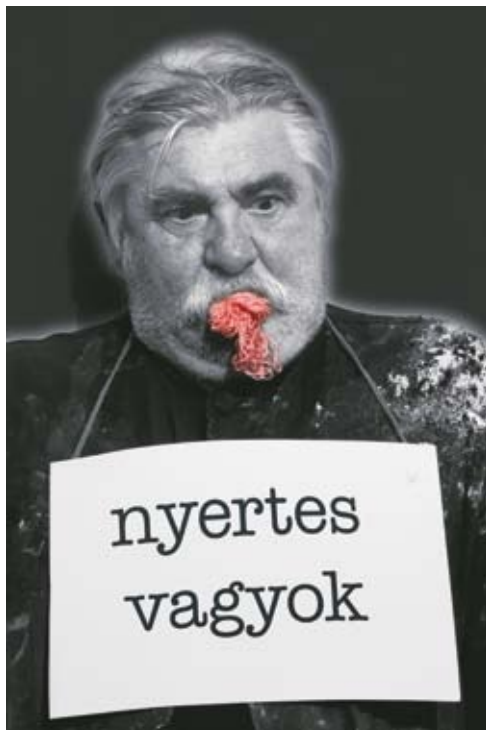
• **Lénárd Anna:** *Tavaly volt kiállításod a Szentendrei Képtárban,¹ ehhez képest idén a Művészetmalomban teljesen új műveket mutatsz be. A mostani kiállításon minden azóta készült, a tavalyi egy év termése?*

• **feLugossy László:** Nem, a tavalyi kiállítás visszatekintőbb volt, a nyolcvanas évektől kezdve adott egy szűk áttekintést. Ott csak egy új installációt készítettem, a hely szellemének megfelelően. Viszont ezek a képek itt a Művészetmalomban az elmúlt három évben készültek, gyakorlatilag újak, még soha nem mutattam be őket. Azért akartam új munkákat bemutatni, mert – furcsa módon – még mindig fiatal művésznek érzem magam, mármint lelkileg, az új munkáim mindig jobban izgatnak, mint a régebbiek. Mindig az új helyzeteket szeretem, bírom jobban, azt, amit az adott pillanatban művelek. Mindig az aktualitás, a jelen idő inspirál, az, ami éppen körülvesz minket. Szeretettel gondolok vissza a régi képeimre is, amelyeket a hetvenes-nyolcvanas, illetve

1 feLugossy László: *DERMEDTEN*. Szentendrei Képtár, 2008. júl. 26 – aug. 31.

FELUGOSSY LÁSZLÓ

Álönvallomások a /V/ álság ellenére I-V-ig, 2008, C-print, 60 x 40 cm egyenként



a kilencvenes években készítettem, de mozgat egyfajta aktualitás, fontosnak tartom, hogy a művészet mai, de mégis idő nélküli legyen. Arra persze sosem gondolnék, hogy a konkrét napi hírekre reagáljon, inkább arra, hogy az aktualitás mint absztrakció formálódjon, alakuljon át időtlenné.

☛ 1997-ben költöztél el Sárospatakra, de azóta is rendszeresen megjelenysz Szentendrén, kiállítás...
 ☛ A kapcsolat nem szakadt meg, visszajárok, itt másfajta lehetőségeim vannak – már kiállítások terén –, mint Sárospatakon. Azt gondolom, hogy Szentendre azért elég fantasztikus egy kisváros...

☛ Még mindig?
 ☛ Még mindig. Bár a kohézió már nem olyan tökéletes a dolgok építésére, mint a nyolcvanas-kilencvenes években volt...

☛ Még mindig?

☛ Még mindig. Bár a kohézió már nem olyan tökéletes a dolgok építésére, mint a nyolcvanas-kilencvenes években volt...

☛ Mennyi maradt meg a régi városból?

☛ Kevés, minden kommercializálódott. Maga a város is kommerszebb lett, turistaparadicsommá vált. Ez a maga módján nem biztos, hogy baj, sőt... Örülhetünk is neki, hogy az emberek szeretik ezeket a kacskaringós kis utcákat. Ugyanakkor sok minden megváltozott, mint ahogy bennem is megváltozott sok minden. Jobb kicsit távolabbról szemlélni a dolgokat, mint benne élni ebben a kicsit stresszesebb, Budapesthez közeli kisvárosban... Már nem ugyanaz, a báját elvesztette... De vannak más bájai, van egyfajta erő benne most is, nem rossz itt létezni, de nekem az elvonulás szükségesebb volt, mint az állandó pörgés.

☛ A Művészetmalom három emeletét megtöltő kiállítást, amelynek kurátora FARKAS VIOLA volt, nem megnyitóbeszédrel, hanem két performansszal nyitottátok meg...

☛ Nem szeretem az ünnepélyes beszédeket a megnyitókon, arra gondoltam, hogy a megnyitó legyen annyira szabad és élő, amennyire csak lehet. Nonkomformista megnyitót akartam – amit nem turbózunk fel –, felszabadult hangulatban, mindenféle mesterkéeltség nélkül, fiatalokkal és a régi barátaimmal.

☛ A fiatalok között ott van a Vajda Lajos Stúdió új generációja is...

☛ Ennek örülünk, mert mi voltunk az első generáció, akik elindítottuk a Stúdiót. Akkor ez nem fogalmazódott meg még így bennünk, de vágyunk volt, hogy a fiatalok folytassák a maguk módján, amit mi elkezdtünk...

☛ A megnyitón az egyik fiatal Stúdió-tag, CSATÓ MÁTÉ felidézte egy, a hetvenes években készült performanszodat. Annak idején befújtál borotvahabbal és megborotváltál egy tévékészüléket, Máté erre az ötletre alapozva készített önálló művet, egy videóperformanszot.²

☛ A Godot Galéria szervezett egy performanszest-sorozatot a Gödörben³, ott láttam a munkát, nagyon tetszett, meghívtam Mátét a megnyitóra. Lényegében egy filmről van szó: a videó Máté fejét mutatja, a megnyitón aztán jött Fekete Jéé a borotvahabbal, és ahogy borotválta a tévékészüléket, úgy kopaszodott a filmen Máté feje. Közben hihetetlenül erős, szuggesztív hatású hangokat keverték alá, de ezeket sokszor nem is értetted, olyan gyorsan mentek egymás után a computerrel összevágott szavak, mondatok... csak nagy nehezen jöttél rá, ki mit is mond...

☛ Te is előadtál egy performanszt SZIRTES JÁNossal és MOLNÁR ÁGival. Köteleket feszítettetek ki az oszlopok közé, amiket azután az emberek kezébe is adtatok. Ez a közönség bevonásával készített háló mindenkit megtartott, aki rá mert dőlni...

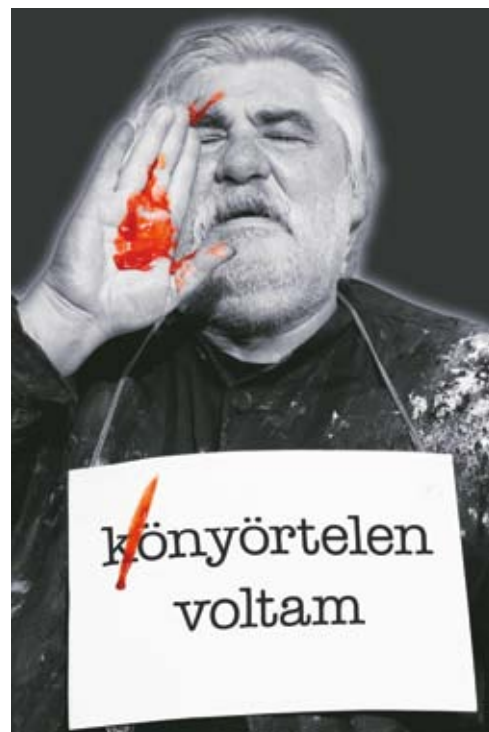
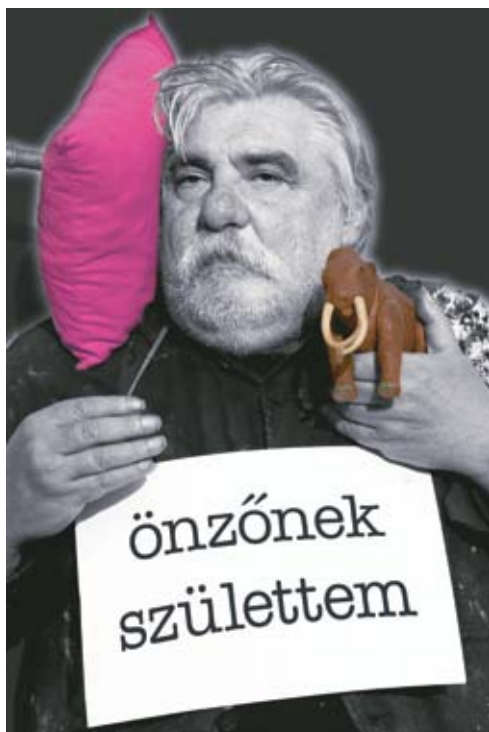
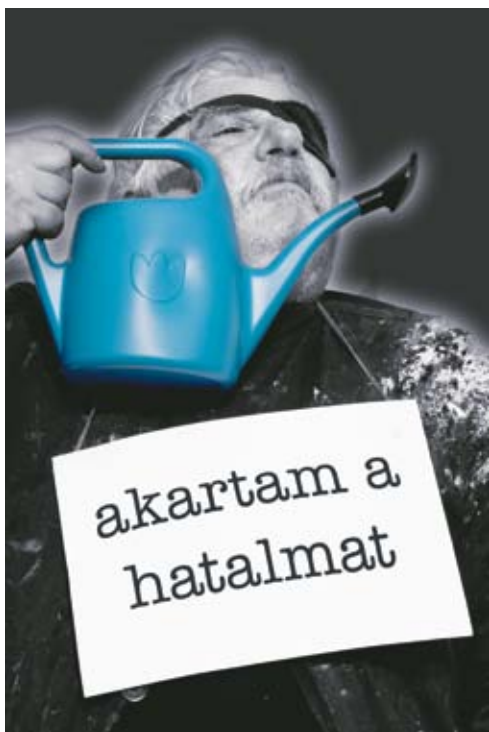
☛ A performansznak több rétege is volt. János és Ági az emberek kezébe adta a végtelennek látszó kötél egy-egy szakaszát, hogy fogják meg és tartsák meg úgy, hogy a végén rádőlhessünk és ne zuhanjunk le a földre. Megnyugtatóan jó kezekbe kerültek a kötél szakaszai, mert nem zuhantunk el. Ez a bizalom rétege volt.

☛ „Az önmagunkra fordítható fejadag folyamatosan csökken.” Ez az egyik kiállított mű címe, és ennek a szövegnek egy hosszabb változata ment a performansz ideje alatt. Alapproblémának tartod, hogy nincs időnk?

☛ Ez volt a performansz verbális rétege. Gyakorlatilag lassan nem lesz, nincs időnk magunkra... A világ annyira telezsúfolja az agyunkat, és millió álfontos feladattal próbálkozik, hogy önmagunkkal már nem igazán tudunk foglalkozni, pedig

² Csató Máté: Konvergens evolúció, videóperformansz, 2009.

³ Godot performansz estek 2., Gödör Klub, Budapest, 2009. febr. 25.



erre is nagy szükségünk lenne. Tudatos, hogy az embertől el szeretnék venni önmagát. Többretegű a kizsákmányolás, nemcsak fizikailag, anyagilag, hanem szellemileg is. Ha kicsit érzékenyebbek vagyunk, reagálnunk kell erre a dologra. Valamilyen módon meg kell ezt fogalmazni.

⊕ *Vizuálisan vagy verbálisan?*

⊗ A történelmi időkben sokkal lényegesebb volt a vizuális, mint a verbális gondolkodás. Ma az emberek szeretnek beszélni, és azt gondolják, beszéddel mindent el tudnak mondani. Pedig a szavak nem is ugyanazt jelentik nekem, és neked és nekik. Különböző jelekkel beszélünk, de ez egyben egyetemes jel is, kozmikus. Meg kell találnunk a pontosabb arányokat. Imádom a költészetet, de az igazi dolgok ott is vizuálisan történnek, jelképekben, metaforákban, asszociatív. A modern költészet radikális megnyilvánulásaiban a szavakat mintha eltörölnék, talán azért, hogy jobban érvényesüljön a megfogalmazandó élmény kitárulkozása. De nemcsak szavakkal vagy képekkel állíthatunk dolgokat, hanem magával a létezéssel is. Nem fontos még műveket sem csinálni, de ha olyan a létezés, akkor az formát – magatartásformát – ölt, ami minta tud lenni. Ugyanúgy elmondhatja az egész életet, mint Homérosz a saját korában, vagy egészen mások, egészen máshol.

⊕ *Az interjú elején az aktualitás, a reagálás fontosságáról beszéltél, most pedig egyfajta magatartás-formáról, művészi alapállásról, amely megtart a kaosz közepette. A meghívón is szereplő, öt printből álló sorozatod (Álönvallomások / a (V) álság ellenére, 2008) mintha éppen azt mutatná, hogyan állsz meg a saját létezésedben a jelenlegi gazdasági-szellemi válság közepette.*

⊗ Örök válság van szerintem. Amióta én élek, mindig szó volt erről. Átmeneti korszakban élünk, ahogy Krúdy Gyula mondta a Szindbádban – mindig egy átmeneti kor résztvevői vagyunk... Itt már annyi átmenet és válság volt, hogy már bele sem szeretnék gondolni. Azt csak reméljük, hogy jobb lesz a jövő, közben pedig nem lesz jobb.

⊕ *Rögtön a bejáratnál egy négy printből álló sorozat felirataként találkozunk a kiállítás címével. Két előember társaságában Mona Lisa, előttük kis asztalon műtárgyak, alattuk a felszólítás: ÓVAKODJ AZ INFORMÁCIÓTÓL! A LÉNYEG NEM VÁLTOZIK!*

FELUGOSSY LÁSZLÓ
Kiállítási enteriőr; © Fotó: Szilágyi Lenke

LÉGY KIFÜRKÉSZHETLEN! És a középső szöveg alatt: CSAK A TÖMÉNYSÉG VÁLTOZIK. Mit jelent a kiállítás címadó szava és miért az aggodalom?

⊗ Elképesztően, idegesítően racionális és anyagi világban élünk, amit nehezen visel az ember, miközben azt sem tudja, hogy mi az, amit nehezen visel. A *Kifürkészhetlenségben* egy pillanatra megpróbáltam kimerevíteni az időt, hogy aztán ismét magamra engedjem, hogy megláthassam, amit meg kellene, hogy lássak, s megérezzem a létezés tömény ürességét. Félreértéseket szerettem volna eloszlatni, mert azt tapasztalom, hogy az emberek szeretik direkt félreérteni egymást, és ez a félreértési kényszer csak fokozódik...

⊕ *Egy most nem kiállított, de szintén a közelmúltban készült munkádon pedig a NE LÉGY HÍRES felirat szerepel az önarc képed alatt (Tipikus mintha szlogenek, 2008). Sőt, egyszer azt mondtad, hogy senkinek sem lenne szabad híresnek lennie, ehhez képest Téged elég sokan ismernek. Híres vagy?*

⊗ Ezt nem tudom és nem is érdekel. Remélem, hogy nem... Talán egy kicsit híres vagyok, de nem jó annak lenni. Elvonja az energiáidat, másra kezdesz figyelni. Azért mondtam, hogy ne légy híres, mert egyszerűbb így... a létezésed egyszerűbb. A létezésedben tudsz természetesebb lenni vagy maradni. Én elég későn lettem az, ami, és akkor már nem vágytam azokra a dolgokra, amikre esetleg fiatal koromban vágy-



tam volna. A hírnév allűröket hoz elő az emberből, elveszti a természetességét, megváltozik a jelleme, és nem pozitív értelemben. Elsikkad a jellem a felszínességben... Vannak dolgok, amelyek természetüknél fogva híresek lesznek, mert sok ember felfigyel rá, de ez más. A kreált híresegeket nem nagyon tudom szeretni. Nem szimpatikus, ha fiatal korában éri az embert ez a fajta dicsőség, meg is romolhat tőle... Elvesztheti az arányérzékét, és akkor már nem látja olyan pontosan a világot, nem tudja a valóságot önmaga számára megítélni. Előfordulhat, hogy néha a hamis dolgokat is igaznak érzékeli. Ez nem jó. Az egész világ arányt tévesztett azzal, ahogy mi is kizsákmányoljuk a saját környezetünket, pedig annak semmi szüksége ennyi emberi beavatkozásra. Sokkal egyszerűbb lenne a létezés, ha nem szeretnénk annyira a saját kényelmünk érdekében birtokolni dolgokat.

☞ *Filozofálsz...*

☒ Igen. Nem! Ez egyszerű, ökológikusnak tűnő gondolkodás, de még az sem. Arra kéne megtanítani a gyerekeinket, hogy elégedjünk meg annyival, amennyiből meg tudjuk teremteni azt, ami a létezésünkhöz szükséges. Ha hideg van, csak annyi energiaforráshoz akarunk jutni, amennyi valóban kell... De az ember nagyon nagyon keményen terheli a környezetét, mindent onnan akar kiszedni. Rá kellene jönnünk, hogy vannak olyan energiaforrások is, amelyekkel nem pusztítunk, például napenergiával is fűthetnénk... esetleg önzetlenséggel.

☞ *Az előbb említett portrékon kívül a földszinti rész nagy részét üvegeképeid töltik ki. Mi vitt arra, hogy átlátszó hátteret válassz a festményeidnek?*⁴

☒ Ezek papírból kivágott, két üveg közé helyezett, majd bekeretezett munkák. Az, hogy a háttér átlátszó, kivágott, egyfajta koncentrációt jelez, így a figyelem csak arra esik, amit ezek a kivágások jelentenek. Mintha jégtáblába lenne befagyva a rajz, a festmény...

☞ *Miközben harmadik dimenziót nyitsz a táblakép két dimenziója mellett...*

☒ Igen, ez síkplasztika, ami gyakorlatilag kétdimenziós szobor is. Szeretem a táblaképeket, de már elszakadtam tőlük, és fontosabb nekem, hogy a szemléletem kivágja azt, ami engem érdekel. Ezzel a problémakörrel már a nyolcvanas években elkezdtem foglalkozni. Mindig születnek variációi, mint annak idején például, amikor a szűnyoghálóra applikáltam különböző ragasztókkal. Ott is transzparencia született, csak másfajta.

☞ *A második emeleten főleg installációkat látunk, illetve egy kollázst, amely a már fent említett címet⁵ viseli. Hogyan válogattad a kész tárgyakat, amelyeket felragasztottál?*

4 Többek között: *Rád vagyok kíváncsi* (2008) és *Sivatagi macska és társai* (2008)

5 *Az önmagunkra fordítható fejadag folyamatosan csökken*, 2008



FELUGOSSY LÁSZLÓ
501. polgár, 2008, karton, akril, vegyes technika, 140 × 200 cm
© Fotó: Szilágyi Lenke

☒ Ez egy nagyon egyszerű válogatás: övek, konyhai eszközök. Az egyik az emberen van, a másikat az ember használja. Leggyakrabban ezeket a hétköznapi dolgokat találok meg... és hát egy jó ragasztót is, ami mindent rögzít, szeretek ragasztgatni – így született meg ez a kis direkt dadaisztikus összeállítás. A tárgyak mellé pedig még odatettem a nulla és az egyes számjegyeket, hadd járjon körbe, mint az óra. A másik munka pedig egy kis smirglitorony (*Asztali torony*, 2008). Halványan utalok vele arra a másik *Toronyra* (2008), ami a harmadik emeleten van. Ez talán emlékeztet a két leomlott toronyra is, legalábbis engem biztos.

☞ *Az itt kiállított munkák – egy festménysorozat és három installáció – mintha egy összefüggő gondolatmenetet alkotna...*

☒ Itt van ez a hat festmény, a *Hétköznapi* (2006). Alig változik valami a hat festményen, egyformák a napok, de apróságokban mégis változnak. Jelen van, ami az élethez szükséges – az ivóvíz. Az asztalokat pedig egy kicsit kifordítottam

FELUGOSSY LÁSZLÓ
Szöveg és súly, 2008, C-print, 50 × 50 cm





FELUGOSSY LÁSZLÓ
Torony 1., 2008–2009 installáció, változó méret
© Fotó: Szilágyi Lenke

a formájukból (*Lottópingpong*, 2008). És hát a szerencse – a lottószámok... És a női táskák mint sétáló *Fantomnők* (2009), akik ezen a fehér vonalon ellebegnek. Nekem ezek a hétköznapok, ezt látom minden városkában: nők jönnek, mennek, különböző elegáns vagy nem elegáns táskákkal, élnek a mindennapjaikat, viszik magukkal az életükhöz való szükségszerűségeket, isszák a kis vizüket, várják a szerencséjüket... Én se tudom, honnan jönnek ezek az ötletek, követem magam valamennyire, de nem tudom én se magamat felfogni. Ha becsukom a szememet, akkor világosan látom maga előtt mindezeket, és ott nem szükséges szavakba foglalnom a fentieket, és mennyivel árnyaltabb az egész.

⊕ *Egyszer bevallottad, hogy az egész Bizottságot azért csináltátok, hogy csajozhassatok.*

⊗ Hát lehet, de erre nem emlékszem, az ember időnként beszél össze-vissza. Az erotika tök komplex dolog, igen... vagy nem? Csak azért vagyok ennyire bizonytalan, mert mindig az voltam... Ugyanakkor maga a szerelem csúcsköltészet. Ma már minden az erotikáról szól. A nyolcvanas években, mikor direkt ezzel foglalkoztunk, sokkal prűdebb volt a világ. Ma már bulvártéma, így már nem érdekel, mert mindig a bulvárt sze-

retném kompenzálni. Ami túlteng, mindig annak ellenében akarok menni, így már ez sem érdekel különösebben. De ha egyedi látásmódban beszélsz róla, akkor fontos dolog, mert ez élte az embert. Ebből születnek a gyerekek, meg minden. A szerelem még fontosabb, de az már kiveszőfélben lévő szellemi kapcsolat férfi és nő között. Kamaszkorom óta mindig úgy éreztem, hogy az a költészettel függ össze. Az egész költészet arra találódott ki, hogy szublimáljuk az alapvetően kudarcra ítéltetett érzelmeinket.

⊕ *Felértünk időközben a harmadik emeletre...*

⊗ Hát, ezek a munkáim itt elég profán dolgok.

⊕ *Éppen azt akartam kérdezni, hogy ugye nem véletlen, hogy legfelülre, a padlás-térbe kerültek a szakrális munkáid...*

⊗ Lehet így is mondani... profán és szakrális egyszerre. Egyfajta „hétköznapi memento mori”, ahogy Csizmadia Alexa írta a *Műértőben*,⁶ hogy tőle is idézzek. Ez nekem így soha nem jutott volna eszembe...

⊕ *Ezek a munkáid is a táblakép lehetőségeinek határait feszegetik.*

⊗ El akartam szakadni a táblaképtől mint formátumtól, de mégis festéssel akartam foglalkozni... Számokat, képeket, szövegeket akartam egymással összefüggésbe állítani, de nem konceptuális, hanem festészeti módon.⁷ Attól függetlenül, hogy a képek több részből állnak, tagoltak, mégis eggyé válnak, egyetlen egységgé. Ez is egyfajta kollázsos módszer...

⊕ *Sok ember a kicsi, bekeretezett képekből összerakott T betűből egyfajta kereszt motívumot asszociál.*

⊗ Én is láttam ezt, és többen is kérdezték. A hétköznapijaimnak tényleg egyfajta memento morija... Emlékezhetünk a halálra, a halandóságunkra, arra hogy néha az ember azt hiszi, örökéletű, és bizonyos emberek úgy is viselkednek. Semmi nem gátolja őket, és nagyon gátlástalanul vágják a rendet a világban, pedig, ha odafigyelünk magunkra, akkor tudjuk, hogy majd vége lesz az életünknek.

⊕ *Az, hogy görög katolikus neveltetést kaptál, közbejárszik az attribútumokhoz való vonzódásodban? A görög szimbólumrendszer kétezer év óta töretlen, az ősi liturgiát használják ma is.*

Te pedig egész szimbólumrendszert teremtettél magad köré...

⊗ Nem tudom, ennek én ilyen formában nem tulajdonítok nagyobb jelentőséget. Ez már az abszolút privát szféra. Talán a tudattalanomban benne van. Lehet, hogy ez egyszerű atavisztikus visszaemlékezés különböző dolgokra, de ezen sosem gondolkodtam.

⊕ *Tudatosan valószínűleg nem is működne ez a dolog...*

⊗ Kisfiúként csak egy kevésbé érdekelt a vallás, viszont nagyon sokat jártam képek közé, templomba, múzeumba. Akkor nem is gondoltam arra, hogy később én is ezzel fogom tölteni az időmet, mert más dolog foglalkoztatott – a színház, a színhátszínház. Színésznek készültem, 17 éves koromban billentem a képzőművészet felé... persze sokat játszottam később is színészként, filmekben is, de a képek jobban izgattak. És főleg az, hogy a képzőművészet milyen komplex módon tudja alkalmazni a társzművészeteket, mennyire természetes módon integrálja a mozgást, a mozgóképet, a hangtól az installációig. Nagyon szélesek a lehetőségek...

⊕ *Engedj meg egy rossz kérdést. Miért csinálod?*

⊗ Ha én azt tudnám... Az ember mindig egy dologra gondol: a jövőre, és a jövő közönsége, azok a fiatalok. Nekünk azért kell megmutatni, amit csinálunk, hogy át tudjunk valamit adni. Bár ez nem olyan tömeges dolog, mint egy rock vagy popkoncert... kevesebb fiatal érdeklődik iránta, de azért ha belegondolok, ez is egyfajta lehetőség, mert amit csinálunk, közvetett módon megy át a szellemi és a lelki létezésbe. A tömegkultúra nyersessége nagyon egyszerű módon löki be magát a tudatba, és manipuláció révén rengeteg embert fogyasztóvá tud tenni. De mi nem fogyasztókban gondolkodunk, hanem egyéneknél, akik majd továbblátják az élet jövőjét, ha lehet ilyen nagy szavakat használni. Vagy nem...

6 Csizmadia Alexa: *Laca, a kifürkészhetetlen*, *Műértő*, 2008/4.

7 Többek között: *Ízig-veéig* (2008), *Valld be!* (2008), és *Jövőbe látni (anti-Malevics)* (2008)

Németh Ádám

Hiánymetaforák

Tilo Schulz: *Ghost Rider (Szellemlovas)*

- Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
- 2009. március 19 – április 17.

1949-et írunk, valahol Kelet-Európában, ami még előttünk áll: negyven év diktatúrájának keményebb és puhább korszakai, kirakatpercek, ideológiai viták és forradalmak sorozata. Ugyanezt a négy évtizedet egyúttal korábban nem tapasztalt mértékű iparosítás jellemzi, továbbá az oktatás társadalmi kiszélesítése, a szociális elosztás reformja, urbanizáció, női emancipáció, és számos más olyan vívmány, amely Nyugaton – legalábbis a vasfüggöny innenső oldaláról nézve – kevesebb szenvedést és traumát követelt.

2009-ben, húsz év demokráciával és jónéhány, a kollektív múlt feldolgozására tett kísérlettel a hátunk mögött, ez a négy évtized, illetve a hagyatéka még mindig központi témája a hazai társadalmi diskurzusnak: a jelen, politikai hovatartozástól függetlenül, nagymértékben a múlttal való szembesülés függvényében kerül megítélésre. Mindeközben egy olyan, a rendszerváltás után született generáció válik felnőtté, amely a kollektív múlt interpretációját családi narratívák, történelemkönyvek, médiatermékek, a pártpolitikai küzdelmek retorikája és nem utolsósorban kiállítások („Terror Háza”), és tárgyi emlékek (retró) kontextusában sajátítja el.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az itthon – és más poszt-szocialista országokban is – tapasztalható társadalmi feszültségek sok szempontból a múlt eseményeinek leegyszerűsített értelmezéséből fakadnak. A konfliktusban álló és a kommunikációra képtelen csoportok rendszerint olyan, a saját értékeikhez és érdeke-

TILO SCHULZ
Ghost Rider (Szellemlovas), 2009, Sasha, (részlet); Rétegek, (részlet); © Fotó: Eln Ferenc



ikhez igazított fekete-fehér olvasatokkal, kézenfekvő válaszokkal, tendenciózus elbeszélésekkel és exkluzív kánonokkal rendelkeznek, melyek kategorikusan meghatározzák a tettes és az áldozat, a hős és az áruló, a haladó és a maradi szerepét. Az ilyen elbeszélés többnyire konkrét és explicit, és igyekszik figyelmen kívül hagyni a történeteken belüli ellentmondásokat, az események sokrétű értelmezésének lehetőségét. Dunaújvárosban nemrég – ebben a pártállami múlttal esszenciálisan terhelt „új városban” – egy olyan kiállítás jött létre, amely megpróbál szembemenni ezzel a tendenciával. TILO SCHULZ „szociális formalizmusa” önmagában, a huszadik századi művészettörténet hagyományos olvasatából kiindulva, egy ellentmondásos fogalom: az erős figuratív tradíciójú ún. Lipcsei iskola képviselőjeként¹ alapvetően konceptualista jellegű műveinek absztrakt, minimalista vizuális világa társadalmi, társadalomtörténeti és politikai konnotációkat hordoz, a poszt-szocialista kontextusban a hivatalos kultúrpolitika hátszélétől megfosztott szocialista realizmus szerepét véve át, egyúttal azonban problematizálva is annak társadalmi funkcióját és közlésmódját. Schulz dunaújvárosi installációja sok mindennel játszik: a társadalomtörténeti és a művészettörténeti múlttal, a kiállítótérrel, a médiummal – de leginkább a befogadóval. Míg a cím némileg hatásvadász, és könnyedén rávezet a múltidézés témájára, maga a látvány jelentése és üzenete első benyomásra megfoghatatlan, nehezen vagy csak esetlegesen értelmezhető. Ebben kétségkívül erősen közrejátszik, hogy Schulz váltalan személyes, szubjektív benyomásokból építkezik, és egy olyan alkotó perspektívájából elemzi előszeretettel a szocialista múlt, az ötvenes évek formalizmus-vitáinak vagy a közösségi terek használatának témáját, aki ezidáig nagyjából ugyanannyi évet élt a honeckeri NDK-ban, mint az egyesített kapitalista Németországban. A kiállítás mint hely-specifikus térinstalláció valójában egy kompakt művet alkot, jöllehet a térben elkülönülő négy eleme különböző címetek hordoz. A *Rétegek* elnevezésű kompozíció az előtérből belépve jobboldalt két, vékony fehér átlós vonalakkal szabdalta fekete sáv, amelyek között, ezek által részben fedve, a magyaros asztalterítőkről ismerős virágminta húzódik. Balról egy függöny zavarja meg a nézőt, amely L alakban takar egy fekete monokróm sávot, illetve a szalagablak egy részét, és így mind belülről, mind kívülről nézve a látvány elé ékelődik. A kiállítóter közepén egy deszkaépítmény áll, folyosó-

¹ A művész szerepelt a Műcsarnokban nemrég megrendezett, a Lipcsei iskolát bemutató tárlaton is (*A Lipcse-jelenség*, 2008. márc. 28 – máj. 18, a témához lásd még: Hornyik Sándor: *A téridő szoros olvasata – Az új lipcsei iskola képeiről; Mi van a függönyön túl? Tilo Schulz-cal Nagy Edina, a Lipcse-jelenség kurátora beszélget; A festészetnek kalandnak kell maradnia. Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművész-szel. Balkon*, 2008/5., 8-14; 15-19., 20-22.)



TILO SCHULZ
Ghost Rider (Szellemlovas), 2009, Átjáró, kamra, cella, fülke, (részlet); © Fotó: Eln Ferenc



TILO SCHULZ
Ghost Rider (Szellemlovas), 2009, (részlet); © Fotó: Eln Ferenc

szerű szűk belső tere a börtönzárkák nyomasztó légkörét idézi. A fordulójában festékekkel permetezett vászon van kifeszítve, mellette vékony priccs, rajta összegyűrt üres papírlap. Az előtérrel szemközti falon *Séta a történelem mezején...* címmel egy hosszú fekete sávban tíz keretezett kép látható, mindegyik fehér alapon kék mezőt ábrázol. Schulz a galéria külső környezetét is átalakította: sárga és fekete cellulxszal vont be a hátsó ablakok egy részét éppúgy, mint a belül található építményhez hasonló deszkafalat. Az egyes elemek finoman vonatkozathatóak egymásra – míg a *Rétegek* rusztikus virágmotívumának pixelesített kidolgozása a *Sasha* esetében a falra festett minimalista, monokróm kompozíció és az elé húzott függöny kölcsönös raszter-hatásában köszön vissza, addig az *Átjáró, kamra, cella, fülke* furnérdeszkafalát támasztó átlós lécek a *Rétegek* srégen végigvonuló vonalainak ritmusát veszik fel. Még izgalmasabb az a mód, ahogy Schulz a Mies van der Rohe-i üvegfalú, jellegzetesen modernista, transz-

parens kiállítóteréhez viszonyul. A függöny, a furnérlemez-folyosó, valamint a kívül található, cellulxszal leragasztott felületek akadályozzák az átláthatóságot, eltakarják, megbontják, megzavarják a tér szerkezetét. Az eltakarás és elfedés az installáció egységes központi motívumai közé tartoznak. Noel Field történetét felhasználva, aki 1949-től fogva börtönben ülve, távollétében volt a legjelentősebb kelet-európai koncepciók perék koholt vádiratainak kulcsfigurája, Schulz a hiány, a távollét, illetve az átláthatatlanság és a manipuláció metaforáit hozza létre. A minimalizmusra és a concept art-ra jellemző formavilágon és anyaghasználaton keresztül egyszerre utal a mű kézenfekvő és világos jelentésének hiányára, a fizikai-optikai eltakarásra, valamint az ideológiai diktatúrának az információkat és az embereket egyaránt elrejtő, elhallgató manipulatív mechanizmusaira. A kollektív múlt történeti allúzió ezen kívül jól kikövetkeztethető a Kiefer-i felütésű *Séta a történelem mezején...* képegyüttesében, valamint a *Rétegek* kompozíciójában, ahol az absztrakt sáv a virágmintákkal kontrasztot alkotva a rurális Dunapentele Sztálinvárossá „modernizálásával” hozható összefüggésbe. Az elválasztás, az eltávolítás Schulz jónéhány munkájában kiemelt szerepet játszik, amelyekben gyakran függönyöket vagy falakat alkalmaz. 2007-ben a lipcsei Kortárs Művészeti Galériában kiállított² (ugyszintén) *Sasha* című munkájában például nylon csipkefüggönnyt húzott az ablak elé, s ugyanott, egy sötét, cellaszerűen bezáruló gyöngyfüggönyre nagyméretű fehér betűkkel a „cold” és a „war” szavakat írta fel. Ezenfelül, szintén 2007-ben, a berlini Galerie Jan Winkelmann-ban rendezett *BACK STAGE* című kiállításán³ az Egyesült Államokban kémkedés vádjával kivégzett kommunista házaspár, Julius és Ethel Rosenberg perét dolgozta fel, amely Noel Field kirakatperének mintegy ellenpárjaként fogható fel, azonos logikával és azonos motívumokkal.

Tilo Schulz nem egy történelmi eseményt tematizál, nem narratívát épít vagy sérelmeket orvosol. Műve inkább megközelítésmódokat problematizál, elbizonytalanít és hiányérzetet kelt. Azáltal, hogy disszociációs játéka és fizikai eltávolításai, eltakarásai mintegy akadályozzák a teljeskörű hozzáférést, mintha azt sugallná, hogy a közvetlen jelenlét hiányában és a rendelkezésre álló információk korlátozottsága folytán végső soron mindig önkényes értelmezésekre kényszerülünk, megfosztva az objektív és végérvényes igazságtétel bármiféle reményétől.

² Tilo Schulz: FORMSCHÖN. Galerie für Zeitgenössische Kunst, Lipcse, 2007. jan. 20 – ápr. 7.

³ BACK STAGE (In Memory of Julius and Ethel Rosenberg), Galerie Jan Winkelmann, Berlin, 2007. márc. 10 – ápr. 21.

Mi Vida

Augustín Perez Rubiával, a MUSAC igazgatójával beszélget Vámos Éva

- Műcsarnok, Budapest
- 2009. március 24 – május 22.

✦ **Vámos Éva:** *Leon, a zarándokairól és román katedrálisáról nevezetes álmatag középkori, spanyol királyi város életébe szinte berobbant új, 21. századi modern művészeti múzeum, a MUSAC. AUGUSTÍN PEREZ RUBIÓVAL Budapesten beszélgettünk gyűjteményükről és a Mi Vida című kiállításról, amelyet a Tavaszi fesztiválra a Műcsarnokkal közösen rendeztek.*

✦ **Augustín Perez Rubió:** 2005 áprilisában nyílt meg Leonban múzeumunk, amelynek gyűjtőkörébe elsősorban a legfiatalabb kortárs művészek munkái sorolhatóak. Régóta készültünk arra, hogy valami sajátosat hozzunk létre nemcsak a múzeumi épület formájában, hanem gyűjteményünkben is – jelenjen meg benne mindaz, ami a régiókra jellemző, és hozzuk be ide az egész világ kortárs művészetét. Nem akartuk, hogy a madridi Reina Sofía Múzeum, vagy a barcelonai MACBA, vagy akár a Guggenheim klónozott kiadása legyen a miénk.

PIPILOTTI RIST
Homo Sapiens sapiens, 2005, videoinstalláció, vegyes technika; © Fotó: Eln Ferenc

Ezért is húztuk meg a vonalat – ha nem is a 21. század kezdeténél, de 1989-nél –, hiszen akkor jelentős társadalmi erjedés kezdődött világszerte. Spanyolország perifériájáról elindulva Ausztráliáig, a Balkánig és Koreáig is eljutottunk a műtárgyak vétele során. Természetesen magyar művésztől, BENCZÚR EMESÉTŐL is vásároltunk még korábban két munkát, amelyek közül az egyik most visszatért a Műcsarnokban rendezett kiállításra.

✦ **Benczúr Emese villogó kitűzőkből formált műve – a „Fényesítsd meg elmédet” ironikus szöveggel fogadta mindjárt a bejáratnál a közönséget, amely lelkesen vette birtokba ezt a különleges kiállítást. Az élet örömeivel, hedonista élvezeteinek ábrázolásával kezdhettünk – az első nagy teremben dizájn-ágyakra heveredve nézhettük a mennyezetre vetített Pipilotti Rist-művet.**

✦ **PIPILOTTI RIST** munkája paradoxon az Édenről. A világ kezdetéhez, a születéshez nyúl vissza, és az általa elképzelt édenkertben mindjárt két Évát jelenít meg. Mondhatnánk, mágikus és hedonista világ az övé. A zöld mezőben megjelenő meztelen lányok, az agresszív, gyümölcsre taposó gyerekek mégis különös paradicsomi világba vezetnek bennünket. CARMELA GARCIA viszont fiktív női világot ábrázol. CANDICE BREITZ a hollywoodi sztárok anyaszerepeit dokumentálja, de több művész hozza újra emberközelbe az anya figuráját és a család-





ENRIQUE MARTY
A család, 1999, installáció, olaj, tábla; © Fotó: Eln Ferenc



THOMAS HIRSCHHORN
ENSZ miniatúrák, 2000, installáció, vegyes technika; © Fotó: Eln Ferenc

dot, a barátokat. A szeretkezés, a gyümölcsös csendélet, az utazás képei fotón, videón, sőt festményeken is azt a 90-es évektől megjelenő tendenciát illusztrálják, ahogyan egyes művészek a valósághoz akarnak visszatérni. Ezek a képek nagyon kellemesek, de a japán TABAIMO digitális animációja – ahogyan a tetovált test díszei elfonnyadnak – már az élet múlandóságára figyelmeztet. A koreai KIMSOOJA utazása a folyón, a találkozás a halállal ugyancsak arra figyelmeztet, hogy az emberi élet véges.

☛ Menny és pokol alcímhez a kiállítóterekben a fiktív édenkerttől hamarosan eljutottunk mindennapjaink tragikus konfliktusaihoz. Hogyan reagált ezekre a sokszor meghökkentő effektusokra kiállításaik közönsége?

☛ Ezen a kiállításon a néző könnyen azonosulhatott a művésszel, aki éppen úgy napjaink társadalmában él – éppen úgy megvannak mindennapi gondjai. Gondoskodnia kell a családjáról, lakbért kell fizetnie. Éppen úgy szórakozik, élvezti a tengerparti strandot, majd megrendül az odazúduló természeti katasztrófáktól. Több művész is fotókon, transzparensen és videó-művekben a családon belüli bűnöket beszéli el, szenvedő, elnyomott nőket ábrázol. Különösen borzongatóak ENRIQUE MARTY groteszk családi képei. MARINA ABRAMOVIĆ Balkáni erotikus eposza is az erőszak ellen, a nők jogaiért kiált.

JOANA VASCONCELOS ritmikusan vezérelt, nagy csattanással földre zuhanó női burka élő felkiáltójel. Megállás nélkül figyelmeztet arra, hogy mennyi tragikus női sorssal találkozhatunk még mindig világszerte. Sokféle, eltérő kulturális közegből érkeztek a művek a kiállításra. A sokszor nagyon erőteljes, kemény művekkel – úgy érzem – gondolkodásra nevelhetjük az embereket. A 20-21. századi történelmi események, politikai konfliktusok, a nemzeti identitás kérdései mind-mind megjelentek ezen a kiállításon. Az eltűnt idő és az emlékezet nyomában járnak ANGEL DE LA RUBÍA spanyol fotóművész képei a spanyol polgárháború megidézésétől Boszniáig. Ez az a háborús konfliktus, amelyben sokszor a televíziós híradófelvételek ihlették a képzőművészeket. LUC DELAHAY fotói történelmi sorozatában Kabultól tudósítanak. A koszovói háborút, és egyáltalán az utóbbi évtizedek minden jelentős háborús konfliktusát eleveníti meg THOMAS HIRSCHHORN installációja. Ezen a hatalmas terepasztalon a bonyolult építmény maga a pokol. Égett karton és olvadt műanyag jelzi az aknamezőket. Keresztül-kasul bejárható az installáció. Az utak mentén felállított akasztófákon drótokkal belógatott válogatott könyvek, röpiratok. Ezek az írárok és a humanitárius segítséget mutató fehér ENSZ terepjáró autó-modellek mégis a reménynek mutatják, hogy a szörnyűséggel szembe szállnak az emberek. A lyoni Biennáléra készült a mű, amelyet mi ott megvásároltunk, majd egy hatalmas bazilikában állítottuk ki – most itt a Múcsarnokban építettük újra.

☛ Hogyan készült a MUSAC-ban erre a bemutatkozásra, és hogyan érvényesült a kiválasztott anyag a Múcsarnok kiállítási terében?

☛ Igazán jók a múcsarnoki kiállítótermek.

A MUSAC-ban nagy a belmagasság, és nagy tér áll rendelkezésünkre – itt hasonló lehetőségekkel találkoztunk. PETRÁNYI ZSOLTTAL közösen sikerült gyűjteményünk egy részét kimondottan a Múcsarnok adottságaihoz alakítva installálni. A kiállítás ideje alatt otthon öt másik kiállításunk volt látogatható. Mi mindent a regionális kormánytól kapunk, és a mostani nehezebb időben igaz, hogy 30 százalékkal kevesebb pénzzel, de több fantáziával tervezzük az újabb érdekes eseményeket. Mert múzeumunk egyúttal érdekes konferenciák színhelye is: értelmiségi találkozóhely hatalmas videotárával és könyvtárával együtt. Jómagam művészettörténet és esztétika szakon végeztem és doktoráltam Valenciában és Torinóban, és nagyon sok irányban tájékozodom és publikálok. Érdekel az építészet, az urbanisztika, a gender, a videó és a filmművészet éppen úgy, mint a divat, a design és a zene. Ezért is örülök, sőt természetesnek érzem, hogy a kiállításon bemutattuk CARLES CONGOST futurisztikus zenei színpadát.

Nemes Z. Mórió

A felejtés utáni kultúra

Verité exposée – Az emlékezetről

● Ernst Múzeum, Budapest
● 2009. április 10 – május 31.

Az Ernst Múzeum *Verité exposée* című kiállítása négy flamand képzőművész alkotásait mutatta be. A kiállítás az emlékezet témája köré csoportosítja SVEN AUGUSTIJNEN, DAVID CLAERBOUT, ANA TORFS és ELS VANDEN MERSCH munkáit. A koncepció elsősre kifejezetten izgalmasnak tűnhet, de az Ernst Múzeum teremt végigjárva nyilvánvalóvá válik, hogy mennyire kétséges vállalkozás egy ennyire tág fogalmi keret segítségével bemutatni itthon kevésbé ismert alkotók csekély számú művét. Az univerzális témaválasztás ugyanis a veszéllyel járhat, hogy az „ismerősség” revelációja helyett a felszínes semmitmondás határozza meg a kiállítást, és így sem az emlékezet művészi vizsgálatának kortárs kérdéseiről, sem az alkotókról nem tudunk meg semmi érdemit. Ezt a veszélyt a *Verité exposée* csak részben tudta elkerülni: vannak plasztikus pillanatok és emlékezetes találkozások, de az összkép mégis vázaltszerű.

A szubjektív és kollektív emlékezet összjátéka jelenleg az interdiszciplináris kultúr- és humántudományos vizsgálatok egyik központi motívuma, s ezzel párhuzamosan az elmúlt évtizedek képzőművészeti törekvéseinek is meghatározó vonatkoztatási pontja. Aleida Assmann egyenesen „emlékezet-művészet-

ANA TORFS
Anatomy (Anatómia), diafotó, 2006; © Ana Torfs



ről” (Gedächtnis-Kunst) beszél, amikor a második világháború utáni művészeti színtér egy jelentős vonulatát próbálja jellemezni.¹ Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdson, Christian Boltanski, Anne és Patrick Poirer művei úgy közelednek az emlékezet-emlékezés-felejtés témakomplexumához, hogy nem a „felejtés előtt, hanem a felejtés után” lépnek működésbe, vagyis arra emlékeztetik a kultúrát, hogy már nem emlékezik. Esetükben egyfajta kárterápiáról van szó, maradványok és veszteségek leltározásáról és felmutatásáról, hiszen a művészeti tevékenység mint emlékezésmunka képtelen magyarázatot (vagy egyáltalán hiteles „képet”) adni a katasztrófákkal és traumákkal sújtott történelemlről. A művészet negatív archeológiává válik, vagyis olyan esztétikailag szimulált nyomok halmozásával, melyek nem utalnak rekonstruálható egészre. Ezzel magának a kulturális rekonstrukciónak a semmisségét mutatják be az alkotók, ugyanis az emlékezetnélküliség állapotát jelzik és hangsúlyozzák ki.

Míg Kiefer, Sigurdson, Boltanski a dologszerűség materialitását helyezték előtérbe, hogy ezzel a gesztussal az emlékezés-felejtés anyagtalánító tendenciáját tegyék kérdésessé, addig a *Verité exposée* művészei a kevésbé érzéki médiumokat kedvelik. A kiállított művek nagy része a film- és fotótechnikát keveri, vagyis a relikviák fizikai „súlyossága” helyett a manipulációnak kitett technikai kép és a valóság viszonyrendszerét vizsgálja. Az emlékezet valós referencia nélküli digitális archívumként jelenik meg, mely szabadon alakítható és (újra)írható.

ANA TORFS huszonnégy printből álló címadó munkája ennek a felfogásnak hatásvadász és meglehetősen lapos manifesztuma. A printeken különböző szögekben vetül a sötét háttérbe az eltorzított négyzet formájában megjelenő fény, s az alakzat közepén mindig ugyanaz az egy szó olvasható: *Verité* (igazság). A fogalmi konceptualitást a médiumreflexióval szembeesítő képsorozat az *adekvációként*, vagyis megfelelések kölcsönviszonyaként felfogott igazságfogalom kritikájaként is felfogható, de a nagy ívű gesztus a programszerűség terhével szenved. Torfs *Anatomy* című installációjában ezt az igazságkritikát próbálja tovább mélyíteni, méghozzá úgy, hogy egy konkrét történelmi epizód, Dr. Karl Liebknecht és Rosa Luxemburg meggyilkolása ügyében lefolytatott eljárás dokumentumait használja alapanyagként. A perben elhangzott vallomásokot Torfs egy antik tragédia szövegeként kezeli, melyet fiatal német színészek adnak elő egy két monitoron futó videofelvételen. Ezeket a hangsúlyozottan mai és stílzátlan felvételeket

¹ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, Verlag C. H. Beck München, 2006. 360. o.



SVEN AUGUSTIJNEN
Johan, 2001, videó still, videó, 23:38 perc, színes, hangos,
flamand nyelven, angol felirattal
A művész és a Jan Mot, Brussels tulajdona



SVEN AUGUSTIJNEN
Francois, 2003, videó still, videó, 22:50 perc, színes, hangos,
flamand nyelven, angol
A művész és a Jan Mot, Brussels tulajdona



ELS VANDEN MEERSCH
A Monument of post-political oblivion (A posztpolitikai feledés emlékműve), részlet, 2007
fotók, diavetítés, installáció, vegyes technika; © Fotó: Csozó Gabriella
A művész és a Gallery Annie Gentils, Antwerp tulajdona
© Els Vanden Meersch

DAVID CLAERBOUT
Bordeaux Piece, 2004, egycsatornás színes videoprojekció, dv-cam (progressive)
mereklemez, sztereó hand fejhallgató és hangszórón, teljes hossz: 13 óra 43 perc
A művész és a Galerie Micheline Szwajcer tulajdona



a berlini Anatomisches Theaterben, a Charité kórház anatómiai előadótermében készült fekete-fehér diaképek sorozata ellenpontozza. A teátrális fotókon négy generáció tizenhét ismert színésze jelenik meg, egy görög kórust, illetve a tárgyalás imaginárius közönségét személyesítve meg. Az anatómiai előadóterem az installáció panoptikum-aspektusát erősíti fel, hiszen a reprezentatív viseletben megjelenő színészek egy gyilkosság leírását követhetik végig, vagyis a „leíró” szöveg és az „ítélkező” tömeg vizuálisan távollévő, szenvedő testeket fog közre. A kiállító művészek közül talán Torfs áll a legközelebb az „emlékezet-művész” nagy generációjához: művészetének kollektív tétjei és történelem-kritikája ebbe az irányba mutat, de a Verité exposée-n látható műveiben mégis túl sok a bántóan hangos ideológia.

SVEN AUGUSTIJNENTŐL összesen két rövid videót (*Johan, 2001; Francois, 2003*) láthatunk, melyek afáziában szenvedő betegek portréi. A videók hiánypótló dokumentumok, hiszen az afázia (az agy nyelvközpontját sújtó betegség) már évtizedek óta a tudományos érdeklődés fókuszpontjában áll. A két krónikus emlékezetkiesésben szenvedő beteg számára nehézséget okoz a legegyszerűbb kategorizálási feladatok megoldása, a fogalmi és nyelvi struktúrák közti szakadós kapcsolatrendszer állandó mozgása ellehetleníti a hétköznapi kommunikáció lehetőségét. Augustijnen, Torfstól eltérően, személyes irányba tereli az emlékezet-diskurzust, s a betegek testi jelenlétét szembesíti szakadós valóságérzékelésükkel. Az eredmény intim és személyes, miközben – a kiállítás egész kontextusára kitekintve – az az érzése támad a nézőnek, hogy az afáziások „ellenemlékezet” az emlékezetnélküli kultúra antropológiai példázata is egyben.

DAVID CLAERBOUT munkái a konceptuális személyesség irányába haladnak. Nagylélegzetű videodrámái a kiállítás legérzékibb alkotásai, s egyben talán a legmegközelíthetőbbek is. A *Bordeaux Piece* (Bordeaux-i darab, 2004) című alkotás hatvankilenc tizenkét perces filmből áll. A szekvencia mindegyik darabja ugyanazt a melodramatikus szituációt követi végig, mely apa és fiú, illetve egy fiatal nő között zajlik. A hiánnyal tagolt jelenet egy modern lakóház transzparens üvegfelületei mögött és az épülettel szinte egybeolvadó természeti tájban játszódik le újra és újra, csak az idő „telik”, melyet a fényviszonyok váltakozása jelez. Az állókép és a mozgókép határait a tartam végtelenítésével elbizonytalanító kísérlet hipnotikus hatású, de a monotonia érzékiségét a jelenet túlbeszéltsége és esetlegessége akadályozza, így végül a blöff gyanúja is felébred a nézőben, akinek nincs feltétlenül tizenhárom órája arra, hogy egy közepesnek mutatózó műalkotás „feljavuljon”. Sokkal sikerültebbnek tűnik a *Sections of Happy Moment* (Egy boldog pillanat metszetei, 2007),

mely a kiállítás igazi meglepetése. Claerbout ezen munkája fekete-fehér képek sorozata. Itt egyetlen jelenet (lakótelepi házak között játszó család) van szétfényképezve, s a különböző beállításokból megörökített pillanat monumentális tablóvá térbeliesedik a folyamatos vetítés során.

A családi fotók nosztalgikus hangfekvése is megidéződik, de a mű állandó feszültségben tartja a lírai ellágyulást, hiszen ilyen perspektívából nem szemlélheti bennfentes tekintet az eseményeket. Antropomorf voyeurizmusról sem beszélhetünk, hiszen a lakótelep geometrikus alakzatai mögül szenvtelenül regisztráló optika valójában az emberi látás lehetőségein túl működik. Az esemény ilyen rekonstrukciója „kontemplációból és imaginációból összeszótt művészileg szimulált emóció”,² mely egyfajta kísérteties vitalitást közvetít, hiszen valami olyan létesül, ami magában hordja folyamatos törlődését is.

A kiállítás másik csúcspontja ELS VANDEN MERSCH *A monument of post-political oblivion* (A posztpolitikai feledés emlékműve, 2007) című puritán installációja. Vanden Mersch műveiben általában zárt belső terek, katonai objektumok téralakzatai képezik a kiindulópontot az ún. „építészeti emlékezet” játékba hozásához. Ennek a munkának az alapjául Prora, a Rügen szigeten épített náci üdülőhely architektúrája szolgált. Az installáció két részből áll. A kiállítótér egyik részében egy horizontálisan nyújtott tárolón vízszintesen elhelyezett „fotószőnyeg” található, melyen Prora romos épületegyüttese fal-szerűen sorakoznak egymás mellett. Eldönthetetlen, hogy a képek vajon egyszerre készültek-e, és az sem világos, hogy hogyan lehet belőlük az épület valós kiterjedésére, „alakjára” következtetni. A néző végigsétálhat a képsorozat előtt, ezzel mintegy körbesétálja Prorát, de az így kirajzolódó struktúra fikcionális, hiszen sablonszerűen egymásra pakolt elemek kombinációjával találkozunk, mely mögül végleg eltűnt a történelmi és ideológiai referencia. Az installáció másik részét a három képernyőn futó filmszekvencia alkotja, melyen ablakokkal ellátott belső terek tűnnek át egymásba. Itt „belülről” szemlélhetjük azt a kiterjedést, amit előzőleg „kívülről” végigsétáltunk, de Prora most sem lett határozottabb, csupán az építészeti emlékezet fluxus-hatása vált erősebbé.

A Verité exposée tehát több izgalmas művet is képes felmutatni, Els Vanden Mersch és David Claerbout különösen meggyőző hatást keltenek, de összességében mégis hiányérzete marad a látogatóknak. A téma megérdemelt volna egy nagyobb tárlatot is, hiszen a kapcsolódások és átkötések legtöbbször esetlegesnek és/vagy kidolgozatlanok tűntek. Talán legközelebb nagyobb teret kaphat a felejtés utáni kultúra panorámája, hiszen a probléma rendkívül aktuális.

Dékei Kriszta

Kis lépés ez az emberiségnek

Próbálg tenni valamit, még ha csekélység is! / Try to make a simple gesture, no matter how small!

● Trafó Galéria – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
● 2009. április 7 – május 24.

A Liliom utcai galériában látható kiállítások általában a kortárs képzőművészet egyik fontos, politikai/szociológiai/aktivista elkötelezettségű vonulatát mutatják be már-már radikális vagy inkább finomabb és konceptuális műveken keresztül. A SIMON KATI által most kiválogatott anyag egy olyan kiábrándult, összetársadalmi „lélekállapot” terméke – s egyben reflexív lenyomata –, amely a szocialista blokk összeomlását követő optimizmus kihunyásával az ezredforduló környékén jelent meg: e reményvesztett és fásult közérzet szerint egyre kisebb az esély arra, hogy a rosszul működő rendszerek megváltoztathatók legyenek. A kurátor által említett korábbi kiállítások és projektek¹ nyomán kialakult kép szerint az illúzióit feladó közönség egyre kevésbé kíváncsi a forradalmi hevületű pro-

¹ *Ausgeträumt...*, Secession, Bécs, 2001. nov. 29 – 2002. febr. 3., illetve a *Now what? Dreaming a better world in six parts*, BAK, Urtecht, 2003. nov. 1 – dec. 14.

Kiállítási enteriőr, MÉCS MIKLÓS és KATEŘINA ŠEDÁ munkái
Trafó Galéria, 2009; © Fotó: Csoszó Gabriella



jektekre, ami azonban nem jelenti azt, hogy az „elkötelezett” művészek bizonyos típusú produktumaira ne lenne vevő. Így például járható útnak tűnik az a módszer, amikor az alkotó egy-egy konkrét társadalmi helyzetet, lokális emberi szituációt minimálisan felülír/megváltoztat, kismértékben mintegy beavatkozik egy alrendszer működésébe. A kiállítás koncepciója éppen ezt az apró gesztust állítja középpontba, amelynek nyomán megteremtődik a lehetőség arra, hogy a jelen realitása új megvilágításba kerüljön, és a jövő elmozduljon valami más, valami több, valami jobb felé.

DANIEL KNORR munkássága a példa rá, hogy egy minimalista gesztusnak is létezhet abszolút végpontja: 2005-ben a *Veleneci Biennále* román pavilonját „üresen” állította ki – a nézők figyelmét így az esetleges és kétévente megjelenő tárgyak/művek helyett a csupaszs térre, a múltó idő kitörölhetetlen nyomaira irányította. De ugyanilyen láthatatlan közvetítő maradt a hetedik *Manifesta* (2008) egyik roveretői helyszínén, ahol a bejárati ajtót távolította el abból a célból, hogy a kiállított műveket bárki és bármikor megtekinthesse. Míg e két példán érezhető egyfajta aktivista művészetfelfogás, amely egyrészt felhívja a közönség figyelmét a történelem emléknymaira, másrészt a kiállítások befogadásának megrögzött rítusaira, illetve a „white cube” zárt elitizmusára, a Trafó Galériában elhelyezett lámpácska interpretációi között felsejlik egy olyan olvasat is, amelyben előtérbe kerül a művészi/valóságos én. Az *Awake Asleep* (*Ébren / Alva*, 2008) című munka egyetlen kicsiny, vörösén izzó LED lámpa, melyet Knorr sms-ben tájékoztat arról, hogy mikor alszik (a lámpa nem ég), és mikor nem (ekkor a lámpa világít). Ha az égő folyamatosan, a nyitva tartás idején kívül is működik (mert mondjuk soha nem áramtalanítják a helyiséget), akkor a művész alkotásán keresztül virtuálisan (még legédesebb álma alatt is, minden jelzés nélkül) mindvégig jelen van a kiállító-helyiségben, mintegy csak önmaga számára megnyitva a műtárgyakat őrző teret. Ha azonban valami miatt Knorr akkor szunyókál, amikor látogatók is beléphetnek a térbe, számukra ez az aprócska gesztus szinte szó szerint látthatatlanná vagy éppen annyira „jelentésgazdagá” válik, akár egy a falba vert és az előző kiállításról véletlenül ottmaradt szög; olyan üres jellé alakul, amit csakis a kiállításhoz rendelt kis katalógusba írt értelmező szöveg tölt meg tartalommal. Számomra ugyanilyen üres és semmitmondó jel a kolozsvári CIPRIAN MUREȘAN felirata: *Communism never happened* (2006), amelynek betűit – mint olvasható – a művész olyan, 1980-ban kiadott bakelitlemezekből vágta ki, amelyeken eredetileg egy Ceaușescu útmutatása/kérése alapján írt mű, a *România dala* volt hallható. Bár e munka illeszkedik Mureșan remake-jeinek, újrahaznosított műveinek sorába (elkészítette Maurizio Cattelan híres, egy meteoritcsapás miatt földre rogyó férfit – magát II. János Pál pápát – ábrázoló szobrának (*La Nona Ora*, 1999) az új verzióját, melyen a pápa helyébe Teoctist román ortodox egyházfő alakját

ARTHUR KLEINJAN
Skipping, 2004, DVD, 3:17 min/loop
A művész és a Gallery Ronmandos tulajdona



helyezte), itt mégis inkább egy már-már önnön farkába harapó, *hamis* paradoxonról beszélhetünk, amely nemcsak hamisnak tűnik, hanem valóban az is, hiszen egy valótlan feltételezésen alapul.²

MÉCS MIKLÓS három leharcolt monitoron megtekinthető projektje³ egy létező, a társadalmi szolidaritás minimális (mert a szegényebb népcsoportokkal történő közvetlen érintkezést kizáró) technikai megoldásának kritikája. Egy-egy használtruha-gyűjtő konténerért látunk valahol Drezdában, Grazban és Solymáron. A felvételeken felbukkanó fiatalember (a művész maga) egyenként megszabadul ruhadarabjaitól, majd a konténerbe dobja őket – aztán meztelenül kísétál a képből. Egy nyugati, szinte hétköznapi gyakorlat ütközik itt a keleti – pontosabban a kelet-közép-európai – térség anyagi helyzetével, hiszen itt általános, hogy a ruhatár olcsó és igényesebb felrészítésének forrása kizárólag a nyugat-európai „ruhalomi”, a turkáló, következképpen a népesség nagy része fizet azért, hogy a jóléti állapotokban már kidobásra ítélt öltözékben járkaljon. A szó szerint mindenét odaadó művész hatalmas áldozatot hoz a szolidaritás oltárán, rámutatva arra, hogy a napi rutinként letudott gesztus mennyire távol áll a valós és tevékeny segítségnyújtástól – s nem mellesleg, ruhadarabjait újraindítja a kelet elesettjei felé vezető úton is. A harmadik monitoron futó képsorok Solymáron készültek, s a figyelmesebb nézőknek feltűnhet, hogy a felvétel nemcsak a művész, de más adakozók sem jelennek meg. A ruhakonténerek köztéri, érintetlen műtárgyként funkcionálnak, igazolva azt a szomorú ténytet, hogy még az egyik leggazdagabb budapesti agglomerációs településen sem alakult ki az adományozás minimális gyakorlata.

Míg Mécs kritikus demonstrációjához önnön testét használja fel, úgy tűnik, a svéd JOHANNA BILLING jobban szeret másokat dolgoztatni. A filmjében (2005) szereplő gyerekek egy lepattant zágrábi kultúrházban Sidney Barnes fekete énekes 1968-as számát adják elő. Mivel a *Magical World* dallama betölti az egész ter-

² Ha valós paradoxonnak tekintjük a művet, több következtetésre is juthatunk. A „kommunizmus nem történt meg” állítás egy kommunista terméken jelenik meg, s ez a létező tárgy hamissá teszi az állítást. Tény viszont, hogy a hangszerelem témája maga is hamis, hiszen egy nem létező, idilli és hazug állapotot sugall. Két hamis állításból pedig nem vezethető le az „igazság”. Az állítást csak úgy tekinthetjük igaznak, ha arra utal, hogy Romániában nem kommunizmus volt, hanem valami más. Következtetés 1. kommunizmus nem volt, mert nem lehet, a kommunizmus egy utópia, 2. nem volt, de még lehet. Mint alternatív olvasat felmerülhet még a holokauszt-tagadás mintájára a történelmi múlt mint olyan tagadása vagy ismeretének hiánya, s e tudatlanságból táplálkozó mozgalmak veszélyessége... De minnek? A mű sajnos nem tűnik többnek egy szimpla és ironikus gegnél.

³ Mécs Miklós: *Altkleider* (Egy közép-kelet-európai Kelet-Közép-Európában), Drezda, 2006, DVD, 1:30 min, kamera: Bodó Sándor; *Caritas*, Graz, 2009, DVD, 2:37 min, kamera: Vándor Csaba; *Altkleider*, Solymár, 2009, DVD, 12:16 min, kamera: Vándor Csaba.



YEONDOO JUNG
 Bewitched, 2001 – folyamatban lévő projekt, 135 mm-es diavetítés
 A művész tulajdona; © Yeondoo Jung
 Elvarázsolva #16, Nizza, 2005
 A francia lány – mint nem sokára rájöttem –, kemény munkát végzett. Barna sálját szorosan a nyaka köré tekerve dohányzott az utcán. Látta az „Egy fecske csinált nyarat” című filmet a lányról, aki egy farmon telepedett le. Az volt az álma, hogy egy turistaházat nyisson a hegyekben



met, „ráül” a többi műre, amivel magának a kiállításnak is egyfajta melankolikus, szomorkás, egyúttal mégis reménytelen hangulatot kölcsönöz – de érzésem szerint ez nem baj. A problémát inkább az okozza, hogy a megrendezett jelenetben a gyerekek igyekezete inkább az előadásmódra, semmint a dal témájára irányul, s így egyfajta eszközzé válnak egy olyan példázatban, amely egy lehetséges szebb jövőt ígér a háború sújtotta Horvátországban, hideg és üres, „poszt-szocialista” lakótelepi környezetben felnövő nemzedéknek. Ha már zene és gyerek, ARTHUR KLEINJAN *Skipping (Ugrálás)*, 2004) című pekingi videója sokkal közvetlenebb: megható és mégsem giccses, ugyanakkor eldönthetetlen, hogy a művész beállí-

KATEŘINA ŠEDÁ
 There is Nothing There, 2003, installáció, vegyes technika;
 (részlet, videó stíll)
 A művész tulajdona; © Kateřina Šedá

© Fotó: Vásárhelyi Zsolt

Játékszabály

NINCS OTT SEMMI

1. A játékot 0-tól 200 éves korig akárhányan játszhatják.
2. Valamennyi játékos egyszerre kezd.
3. Mindenki ugyanazt teszi a játék végéig.
4. A játékot nem lehet megzavarni.
5. Játékos nem zárható ki.
6. Nincs győztes és nincs vesztes sem.
7. A játékot mindenki egyszerre fejezi be.



7. All players end the game at the same time.

tásán vagy egyszerűen csak egy talált helyzeten alapul.⁴ Az ugrókötelező, a feladatban néha megakadó kislány és a lányát néző, vele azonos ütemben ugráló apuka mozgását elegánsan könnyed, megkapó keleti zene kíséri: a hétköznapi jelenet így a szeretet és az összetartozás gyönyörű metaforájává változik.

A koreai YEONDOO JUNG egyik korábbi, a Műcsarnokban is bemutatott projektjében álom és valóság közötti világokat megjelenítő gyerekrajzokat ültetett át egy teremtett fotós valóságba; a most kiállított és 2001 óta futó munkája pedig felnőttek vágyaiból indul ki. A *Bewitched* (Elvarázsolva) című projekt számos hasonlóságot mutat Bakos Gábor és Weber Imre 1999-ben indult Vágy projektjével, vagy Boris Missirkov és Georgi Bogdanov 2005-ben készült *A rózsás jövő útján* című fotósorozatával. E két példában közös, hogy a képeket hosszabb interjúk előzik meg, és az elmesélt vágyakat az alkotók egyfajta szolgáltatókként, montázslemezekből építkező plakáton vagy megrendezett környezetben és díszletek között jelenítik meg. Az élőbeszéd jellegzetességét megőrző szövegek vagy a képen (Vágy-projekt) vagy a kép mellé helyezett feliraton (bolgár művészpáros) szerepelnek, de a képi világ mindkét esetben művi, stilizált.⁵ Jung sorozata viszont véletlen találkozásokon, személyes kapcsolaton, beszélgetéseken és barátságokon alapul, a vágy vagy az álom pedig az együttműködés alapján realizálódik. A hétköznapi vágyak (egyetemi tanulás), megvalósíthatatlannak tűnő helyzetek (megmutatni a már halott nagymamának, hogy mire jutott az unokája), extrém hóbortok (saját bár, amelyben ott vannak a rajongásig tisztelt élő és holt sztárok) vagy másoknak érthetetlen álmok leírásakor szinte minden esetben megjelenik Jung reflexiója is. Például: „A Mito kulturális központ közvetítésével levelet kaptam a helyi középiskolától. Nagyon rendes tinédzser volt, aki meg akart mászni egy magas hegyet, és onnan akarta nézni a naplementét. Nem tudom, mire gondolt a csúcson a naplemenete közben, de barátokká

⁴ Ugyanígy a fikció és a valóság közötti egyensúlyoz a holland művésznak a Lumen Galériában és az idei Médiawave-en is bemutatott *Moments of Considered Time* című filmje is, amely a narrátori szöveg szerint egy ismeretlen fotósnak a Kairó hídjain beszélgető/udvarló párok meglesett pillanatairól készült, majd egy fotólaborban ottelejtett képeit használja fel.

⁵ 2008-ban a *Vágy*-projekt újabb elemekkel bővült. A Szociális és Munkaügyi Minisztérium felkérésére a kettes és a hármas metróban öt plakátot helyeztek el – a vágyközlők mindegyike roma volt. Ha megvizsgáljuk például Ónodi Péter színész vizualizált vágyképét („A vágyam az: ha öreg leszek, egy nagy tornácú házat szeretnék. A tornácra üldögélnék a gyerekeimmel. Sok gyereket szeretnék. Hosszú ősz hajjal képzelem magamat, gitárral a kezemben, egy hintaszékben, és azzal a nővel, akit most szeretek. Vele szeretnék nagy családot. Vele szeretnék megöregedni.”), a játékoság mellett feltűnő a mesterséges és ezáltal elidegenítő effektusok nagy száma. Nemcsak a vágyközlő játszik színészi szerepet (ősz parókában, megöregedve látjuk), hanem környezete is művi: a tornácios épület mintha egy utazási katalógus szepre retusált világából, az előtér virágai pedig mintha egy kertművelőknek szánt növénykatalógusból származnának.

váltunk a kilenc órás út alatt.” (Bewitched 8.) A valóság és az álomkép a diavetítés során egymásba fordul: a szereplők ugyanabban a pózban állnak a mindennapjaikra jellemző képen, mint a megvalósult vágy színterén – rávezetve a nézőt is arra, hogy talán mindannyiunkban megbújhat egy kis elvarázsolt lény, akire néha nem ártana felfigyelnünk.

A hét kiállító művész közül talán KATEŘINA ŠEDA a legkevésbé ismert a hazai kiállításlátogatók számára,⁶ viszont az ő projektje a legizgalmasabb. A *There is nothing there* (2003) című diplomamunkája egy Brno közelében lévő faluban, Ponětovicében valósult meg, ahol a helyi lakosok szerint sosem történik semmi. Šeda hosszas munkával feltérképezte a falusiak hétvégi napi-rendjét, amely meglepő hasonlóságokat mutatott – ez egyébként arra is utal, hogy a körülbelül háromszáz lakosú falut eddig még nem szállták meg a városból kiköltöző, ingázó emberek –, majd ebből, már a falusiakat is bevonva összeállított egy közös napirendet. Eszerint ugyanabban az időpontban mindenki ugyanazt a tevékenységet folytatta: szellőztetett, söprögetett, biciklizett (a közmegállapodás értelmében ez csak a gyerekekre vonatkozott), ebédelt (mindenhol knédlit ettek paradicsomszósszal), sétált, délután kocsmába ment, este megnézte a tévéhíradót, majd tíz órakor lámpát oltott és lefeküdt. A lakók motiválására a boltban egy-egy terméket olcsóbban árultak, és a sör is ingyen volt, mégsem ez, hanem a közös játék öröme működtette a projektet. („A feleségem már alig tudott várni. Az előszobában állt már hatkor, mikor mondtam neki, hogy nyugodtan viszszafeküdhet, mert a vásárlás csak hétkor kezdődik.”) Az egyszerre végzett hétvégi, de igencsak hétköznapi aktusok elemelődtek a valóságtól, a „szereplők” szinte megtálosodtak a feladattól. A játék, amelyben nem voltak se vesztesek, se győztesek (legfeljebb a művész, hiszen sikerült elérnie a célját), összehozta a falu közösségét, s egy csekély, de igen fontos lépést tett egy élhetőbb és szerethetőbb világ felé. Miért is gondoljunk mégis kicsit rezignáltan, hogy ilyesmi csak a kedélyes csehekkel eshet meg?

⁶ Mureșan a Trafóban (*A veszélyeztetett test állama*, 2007. jan. 30 – márc. 4.) és a Laborban (*Emlékmű a változásnak. Töredék #6: A munka napja*, 2008. ápr. 29 – máj. 23.), Jung és Johanna Billing pedig a Műcsarnokban szerepelt csoportos kiállításon (a *The Projection Project: Budapest episode* tárlatán, illetve az *Álmok égő tájain. Kortárs művészet Észak-Európából* című kiállításon /mindkettő: 2007. jún. 22 – aug. 26./). Előbbihez ld.: Balkon, 2007/7-8., 2-9; utóbbihoz: Balkon, 2007/3., 13-20.) Billing egyébként már korábban is kiállított a Trafóban (*green box*, 2004. máj. 13 – jún. 13.), Daniel Knorr pedig részt vett az Impexben, a német-magyar együttműködésben megvalósult berlini *Parcella projektet* dokumentáló tárlaton (2007. szept. 27 – okt. 18., ld.: Balkon, 2008/2, 25-28.).

Hermann Veronika

A valós képek halmaza

Folyamatok II. – Valós kép

- Videospace Budapest, Budapest
- 2009. március 20 – május 22.

A Videospace galéria *Folyamatok II. – Valós kép* című kiállítása már címében is utal az ugyanitt, tavaly februárban nyílt *Folyamatok – Művészvideók'* elnevezésű tárlatra, s bár magunkat idézni kevésbé elegáns, ez esetben talán kivételt tennék, hiszen fontos összefüggések derülhetnek ki a koncepcióról. Nagyjából egy évvel ezelőtt az első *Folyamatokról* írtuk, hogy akár folytatása is lehetne egy korábbi, lightboxokat bemutató kiállításnak², hiszen a tér és az alkotások elrendezése hasonló, a korábban csupán álló fénydobozok azonban megelevenednek³. A második *Folyamatok* kiállítás pedig mindezek (tematizált) „továbbgondolása”, ami egyben azt is jelenti, hogy a Videospace galéria olyan kicsiny sziget kortárs művészeti életünk tengerén, amely koncepciózusan tartja magát egy nagyon is újszerű és revelatív gondolathoz, miszerint a médiaművészet korántsem csupán technoszobok nehezen kivitelezhető (befogadható) és obskúrus informatikai panelekkel operáló szűk körű mulatsága: egyre többször megesik, hogy éppen

¹ *Folyamatok – Művészvideók*. Videospace Budapest, 2008. febr. 13 – márc. 21.
² *Light Box – fényképek, digitális grafika, objektumok világító dobozban*. Videospace Budapest, 2007. november 28 – 2008. január 25. Kiállító művészek: Csáky Marianne, Eperjesi Ágnes, Keserue Zsolt, KissPál Szabolcs, Ravasz András, Szabics Ágnes, Várnai Gyula (ld.: Balkon 2008/1., 24-26.)
³ Bővebben ld. Hermann Veronika: *Jelet adok a gépnek – Folyamatok, Videospace in Balkon 2008/4., 19-21.*

Kiállítási enteriőr; RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ: PR, 2009; KORONCZI ENDRE: katt, 2008
 OLGA KISSELEVA: My Self Portrait – Red Flag Factory, 2003; AGGTELEK: Le Ensayo Eculatório, 2008
 Videospace Budapest, 2009; © Fotó: Eike



egy videóinstalláció reagál a legadekvátabb módon korunk valamely égető társadalmi és / vagy művészetelméleti problémájára.

A *Folyamatok II.* kiállítóterében hat installáció – három magyar és három külföldi művész (illetve, egy esetben művészcsoport) munkája – fogad: a *Folyamatok* paradigmájához igazodva a valóság digitálisan rögzített képeit emelik be a kiállítóter falai közé, amelyek már csak azért is valós képként reprezentálódnak, mert valójában fölvevett, igazi kamerafelvételekből összeállított alkotásokról van szó. Azért fontos ezt az első olvasásra redundáns információt hangsúlyozni, mert a videók egyike sem alkalmaz animációs, vagy torzított elemeket, vagyis úgy válnak műalkotássá, hogy hétköznapi képként jelennek meg. Az elnevezés nemcsak az előző kiállítással vállalt közösségre, de a jelenlegi installációk közötti kapcsolatra is utalhat, hiszen az egyes videók mind tematikájukban, mind ritmikailag valamilyen módon koreferálnak egymással. A *Folyamatok II.* azonban nemcsak ritmusában, vizuális megoldásaiban, de szerkezetében is következetes, hiszen az installációk mindegyike valamiféle identitást idéz meg, ad vagy ajánl fel, esetleg őriz meg, s tesz ki mindezt azzal a médiummal, amely mostanában a leghatásosabban tud működni az üzenet közvetítésében: a képpel.

SZACSVAY PÁL *Magasabbra a tetőt* (2008) című installációja nem véletlenül hozza játékba J. D. Salinger először 1955-ben megjelent *Magasabbra a tetőt, ácsok* című regényét, hiszen a videón egy bérház homlokzata látszódik, amelyre rávetül a napsütésben, a vele szemben lévő ház tetején dolgozó munkások árnyéka. Az ablakba kitett kamera árnyjátékként rögzíti a mozgó alakokat a szemközti ház falán, de ezeket az árnyakat csak a napsütés „hívja elő”, tehát véletlenszerűek, esetlegesek. A „napsütötte sávot” megjelenítő kamerában – jóllehet a látvány nem szokatlan – a dolgozó emberek valamiféle egzotikus filmként tételeződnek, s az „árny-lét”, különösen a magasban tevékenykedő munkások esetében egy metafizikai(bb) értelmezést is megenged, miszerint hiába csak a napfényben látszódnak, mégiscsak árnyként élnek mellettünk, akik hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy házaink maguktól épülnek, kenyerünk magától sül, kukánk magát üríti. Van tehát egy mélyebb, mondhatni társadalomfilozófiai üzenete is ennek az installációnak, ami egyébként azért is tűnik rendkívül hatásosnak, mert a kiállítóterben falra vetülő árnyékok falra vetített játékaként jelent meg.

KORONCZI ENDRE *katt* című 2008-ban készült installációja egy végtelenített kínzás és/vagy tűrőképesség-teszt rögzítése. Koronczai, akinek munkáira egyébként is jellemző az idővel és annak végességével való manipuláció, ezt a művét már kiállította a Magyar Műhely Galériában rendezett önálló kiállításán⁴, amely a nem bírom tovább – bírom még ellentétéből fakadó dinamikával dolgozott.

A művész egy kifacsart lótszülés-szerű pozícióban fekszik, amely már alaptól nem egy kényelmes helyzet, miközben apró cseppekben „hullik” rá a víz, amelynek nemcsak a hangja irritáló, de már maga a metódus is – nem véletlen, hogy már az ókori Kínában is létezett egy hasonló kínzási módszer. Az installáció a kínzás-kínládás végtelenségét metaforizálja a médium, vagyis a végtelenített, de valós kép segítségével. A *katt* utalhat a kattanásra, vagy a bekattanásra, amikor már sem az érzés, sem a látvány nem elviselhető: a kínzás már nem a testre, hanem a szellemre irányul. A Magyar Műhely kiállítóterében a magasság-mélység, hátrafelé haladás, zuhanás-szerű effektek tették háttorzongatóvá a befogadást, a Videospace-ben „csak” a megállíthatatlanul csöpögő vízcseppekkel fakir módjára harcoló művész jelenik meg a „minden Egész eltörött” szimbolista képzetét erősítve.

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ *PR* (2009) című videóinstallációja egy falon elhelyezett plazmatévében, HD minőségben látható. A cím ezúttal egy pár kirakatban elhelyezett cipőre, vagyis annak reklámozására (vagy a reklámozás ironizálására) utalhat, a tévé képernyőjén ugyanis egy állóképet látunk egy kirakatról, amelyben harsányan sárga-ezüst háttér előtt lila színű lakkszandálok hevernek, avagy lila dalra kelnek, hogy még egy irodalmi allúzióval éljünk. A 10 perces videó statikussága azonban csalóka: a lila szandál díszcsatján tükröződik egyfelől a kirakat, másfelől a kirakat előtt mozgó emberek alakjai. A Koronczai videó idegtéppő monotóniája után ez a videó tökéletes állóképnek tűnik, miközben részleteiben mégis mozog. A sárga-



SZACSVAY PÁL
Magasabbra a tetőt, 2008, videó, 15:00

lila kontraszt pedig még erőteljesebbé teszi az ezüstsínű, domború felületek tükörijátékát. Az AGGTELEK elnevezésű⁵ spanyol művész-duó (Xandro Vallés és Gemma Perales) videóját (*Le Ensayo Eculórico*, 2008) már csak témájából fakadóan is, meglehetősen nehéz érzékletesen leírni, az installációban ugyanis – melyet tévén nézhetünk – a teremtés és rombolás, illetve rend és káosz feloldhatatlannak tűnő ellentéteit járják körül. Mindezt ráadásul szándékosan felgyorsított képeken, s látható, hogy a folyamatosság, a koreferencia az installációk ritmusa között is fennáll: amíg az egyik teljesen statikusnak tűnik, a másikon pedig kevés mozgás van, addig az Aggtelek videóján már szándékosan felpörgetett a kép, hogy még erőteljesebben hasson a látvány, amely egyébként nemcsak installációnak, de performansznak is tekinthető. Jóllehet a felvétel helyszíne egy stúdió, a folyamatos pakolással, összerakással, tapétázással, festéssel egy költözés rohanó hangulatát is megidézi az installáció, amelyben a szereplők a felsoroltakon kívül még egyéb cselekvések sokaságát hajtják végre – és persze mindet felgyorsítva, ezzel is valahogy végtelenítve magát a *folyamatot*. Doboz-tornyokat építenek, majd rombolnak le, újságpapírral vonják be a szobát, amit azután leszaggatnak, mindezt pedig jelmezbe beöltözve teszik: például fehér csuklyában hatalmas rózsaszínű kalappal, vagy Michelin baba-szerűen ragasztószalaggal betekerve. A teremtésnek majd rombolásnak ez a folyamatos ellentéte adja ennek a különös videónak a nyugtalan, vibráló atmoszféráját, és bár annyira olcsó azt írni, hogy korhangulatot megidéző összhatását, de ez mégis így van.

5 A névnek nincs köze a magyarországi cseppkőbarlanghoz, állításuk szerint a világhálón kerestek valami számukra értelmetlennek hangzó nevet...

4 Koronczai Endre: *Katt*, Budapest, Magyar Műhely Galéria, 2008. márc. 19 – ápr. 18.



Kiállítási enteriőr; AGGTELEK: *Le Ensayo Ecultórico*, 2008; SZACSVAY PÁL: *Magasabbra a tetőt*, 2008; CASPAR STRACKE: *Doppel*, 2004; Videospace Budapest, 2009; © Fotó: Eike

CASPAR STRACKE német származású, az Egyesült Államokban élő művész *Doppel* (2004), vagyis „kettős” vagy „másolat” című HD videója egy osztott képernyős plazmatévéen látható. A munka két „kultikus” épület eredetijét és más térben található pontos más(olat)ait montírozza egymás mellé, hol a különbségre, hol az egyezésre koncentrálva. A *folyamat* ezúttal az identitás, a kultusz, a reprezentáció áttételezhetősége, s ugyanakkor halványan még az aura is játékba hozható, a kérdés ugyanis az, hogy egy emblemikus épület más helyszínen felhúzva érhet-e el hasonló hatást. Bár a válasz nyilvánvalóan nem, a művész nem a Las Vegas-i Eiffel-tornyot, vagy egy mini Kínai Nagy Falat választott a videó tárgyául, hanem két olyan épületet, melyeknek szimbólumértéke még a felsoroltaknál is nagyobb, s melyeknek másolatait nem a látványosság, nem az utánpótlás gyönyöre miatt hozták létre, hanem egyfajta identitáskonstrukcióként. Az egyik épület a római Szent Péter bazilika, a katolikus egyház mindenkori fellelegvára, a másik pedig az athéni Akropolisz, az antik tudás évezredes metaforája. A bazilika mását egy elefántcsontparti diktátor saját hatalmának szimbólumaként építtette meg, s távolról a megtévesztésig hasonlít az eredetihez. Középről szemlélve természetesen látványossá válnak a különbségek, a berakások dísztelensége, a kupola torzulása, valamint az a tény, hogy az építmény márvány helyett betonból készült. Az Akropolisz mása pedig egy washingtoni egyetem mellett található, nyilván az európai szellem, az antik örökség hordozójaként, bár kis különbség az eredetihez képest, hogy nem romos. Ezek az épületek nem pusztán másolatok, hanem egy identitást, egy eszmeiséget kívánnak sugallni, a probléma azonban az, hogy az identitás elsősorban nem választás, de még csak nem is erőszak kérdése: jó példa erre a hatodik kiállított installáció, OLGA KISSELEVA Párizsban élő orosz média-művész *My Self Portrait – Red Flag Factory* című 2003-as alkotása, amelyet a szentpétervári Vörös Zászló gyárban forgatott, (ex-)szovjet munkásnők főszereplésével. A gyár egykor – 1956-ban 50000 munkással – a Szovjetunió legnagyobb fehérneműgyára volt, mára viszont, amikor már csak a tengerészeknek gyártanak felsőruházatot, a munkások száma 300-ra csökkent.⁶ A gyárban csak nők dolgoznak, őket jeleníti meg, mutatja be a videó tablószerűen, az arcukra közelítve. A szereplők a felvétel készítésekor látták magukat a képernyőn, így a kamera egy-

6 Az itt gyártott fehérneműket egyébként annak idején az egész birodalomban viselték, s ez a tény persze egy újabb jelentésréteget mozgat meg, „hoz játékba”, hiszen ez nem pusztán a diktatúra uniformizáló erejére utal, hanem arra is, hogy a diktatúra hatalmi technikája nem csak az intimitást, az egyéniséget, de még a testtel közvetlenül érintkező fehérneműt is igyekezett a saját képére formálni.

ben tükörként is funkcionált, amit ki is használtak: egyesek a hajukat igazgatják, mások az arcjátékot próbálgatják, így próbálva meg egyensúlyozni az önmagukról alkotott és a szerintük mások által elvárt kép között. A kamera épp ebből következően nem csupán tükörként funkcionál, hanem a mindenkori befogadó, vagyis a mindenkori másik szemének reprezentánsa is, amelyen keresztül az éppen felvett munkásnő a másik által elvárt képet saját identitásának a részévé teheti.

A környezet, ahogy egy ex-szovjet gyártól elvárható, nyomasztó és sivár, a nők pedig láthatóan éppúgy idegenkednek a situációtól, mint a médiumtól. A fantomgyárban fölvevő videó az identitást vizuális toposzként használja, s így földézheti Hajas Tibor *Öndivatbemutató* című rövidfilmjét, mely a Balázs Béla Stúdióban készült 1976-ban. Az *Öndivatbemutató*hoz hasonlóan a *My Self Portrait* is a nézés tárgyává teszi a zavart, amelyet a kamera jelenléte okoz, így a kamera nem csupán a mindenkori másik, de a hatalom, a diktatúra jelenléteként is értelmezhető. Ebből az aspektusból nézve a filmben a hatalom gyakorlásának eszköze a kamera, amely a szó szoros értelmében megfigyel, rögzíti az előtte állót, ugyanakkor – Walter Benjamint idézve – a néző szemét is meghatározott módon irányítja. A munkások „kettéválnak”: figurájukban jelen van az általuk elképzelt, de másokra alkalmazott önazonosság, miközben egy kollektív identitás is megképződik. „A metaforikus totalizáció nemcsak a megismerésben, hanem az identitásképzésben is meghatározó retorikai művelet.”⁷

A művész egy beszélgetés során⁸ elmondta, hogy a gyárban ma is dolgozó néhány száz munkás a Szovjetunió identitását „hordozza magában”: nem tudtak beilleszkedni az új rendszerbe. A gyár hatalmas területen helyezkedik el, ennek ellenére nem bontották le, jóllehet kihasználatlansága ezt indokolná. A kommunista rendszer mementójaként áll ma is Szentpéterváron, megfáradt, identitásukat veszített, vagy talán soha meg sem talált munkásaival együtt, szinte példázatként Kukorelly Endre megállapítására: „Ha pedig a szovjetek bárhonnán kivonulnak, akkor, így szól a parancs, – de honnan szól, és mi parancsol? – mindent összetörnek, amit nem visznek magukkal, pusztán a szovjetónió marad ott, azt nem viszik magukkal.”⁹

A Michel Foucault által bemutatott panoptikus felügyelet a különféle diktatórikus rendszerekben valósággá vált. A felügyelet önkényes, csak az erőszak és hatalom terminusaiban gon-

7 Odorics Ferenc: *A narratív identitás tropológija*. In: Rákai Orsolya – Z. Kovács Zoltán (szerk.) *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, Budapest - Szeged, Gondolat Kiadói Kör - Pompeji, 2003, 71.

8 Videospace Budapest, 2009. május 17.

9 Kukorelly Endre: *Rom. A komanizmus története*, Pozsony, Kalligram, 2006, 15.

dolható el. A diktatórikus rendszerben – a panoptikusságnak megfelelően – megszűnik a magánélet és közélet közötti határvonal, mindenki megfigyeltté és egyben megfigyelővé válik, ez a paranoia az, amely voltaképpen fenn tudja tartani a rendszert. „Elérik, hogy állandóan hasson a felügyelet, még akkor is, ha ténykedésében megszakított; hogy a tökéletes hatalom arra irányuljon, hogy fölösleges legyen nyilvánvalóvá tenni gyakorlását.”¹⁰ A szubjektum ennek következtében nem őrizheti meg szuverenitását, és óhatatlanul kiüresedett jellé válik. A hatalom mint intézmény nem akarja közelebb hozni a tárgyat, nem akar azonosulni vele.

A videó szereplői egyszerre tételeződnek egy fiktív montázs szereplőiként, és egy volt diktatórikus rendszer mindennapjainak tipizált karaktereiként is. A típusok mögött ugyanakkor szintén felsejlik egy folytatóság – egy nagyváros karaktereinek átlagos történetei, egy sajátos kor tükröképei –, a filmben bemutatott karakterek dokumentum-szerűségükben is a fikció egy-egy szálát képviselik. „Nem járunk végére a történetének.” – hangzik az *Öndívatbemutató* egyik emblematikusnak is tekinthető mondata, amely éppen azt teszi nyilvánvalóvá, hogy minden individuum mögött egy történet fikcionalizálható, mely ugyanakkor a valóság elemeiből tevődik össze. Ezek a történetek, a fikció valóságból szőtt száalai azok, amelyek az identitás metanarratíváinak is tekinthetők. Az installáció ilyen értelemben archívumként is olvasható, mely felviláglantja, mintegy leltárba veszi a kor szereplőit, hogy aztán a jövő majd a kollektív emlékezet segítségével múltat konstruálhasson belőle. A kérdés az, hogy a diktatúra milyen archívumot hoz létre saját magáról, vagyis bukása után milyen a diktatúra történetét konstruáló „emlékezetgép” léphet működésbe? Az archívummal létrejövő megfordított időtapasztalatnak nagyon fontos része az emlékezés mindenkori jelenidejűsége, ebben az esetben ez tekinthető a filmnézés aktuális jelen idejének. S ne feledjük mindeközben, hogy a film szereplői kivétel nélkül nők, ami azonban szintén a diktatúra keretein belül értelmezhető. Az egyéniségre semmiféle totalitárius rendszerben nincs szükség, gondoljunk csak a Hitlerjugend uniformisára vagy az ötvenes évek divatnak aligha nevezhető ruhaviselési szokásaira. Nem volt szükség individuumra, mert a hatalom megképezte a saját identitását, és másokban is ezt kívánta viszontlátni. A *My Self Portrait* különösen aktuális kérdéseket feszeget, miközben ironikussá is válik, mivel megoldást nem kínál.

Lévai-Kanyó Judit

Egy nagyváros mint műalkotás – Budapest

Lévai Zoltán videoinstallációja

● Örs vezér tér, Budapest
● 2009. március 27.

Van az Örs vezér téren egy hatalmas kivetítő, ami reklámokat sugároz egész nap. Rövid szövegeket és képeket, amiket a járókelők már szinte észre sem vesznek, hiszen annyira természetes, hogy mindenütt ezek, hiszen mindenütt ezek kísérnek, vesznek minket körül az újságokban, tévében, villamoson, vagy a metróban. LÉVAI ZOLTÁN ezen a kivetítőn mutatta be filmjét, mely egy távirányítós kisautóra szerelt kamerával készült Budapesten. A kamera egy eddig ismeretlen nézőpontból rögzíti a várost. Ebben a spontán filmben nincs előre megtervezett látvány, minden véletlenszerűen történik. A film befogadásához azonban intuíciós készség kell. Az ellenállás helyét fedezhetjük föl abban, amint a film ellenszegül a manipulált reklámok dömpingjének, a posztmodern kultúra giccseinek. A kivetítőn látható film reflexió a városról, amely most egy másik aspektusból látható: máshol és máskor fölvetett spontán pillanatokban, ahogy a távirányítós kisautóra szerelt kamera rögzítette. Az idősíkok (a film ideje és a vetítés ideje) egymásba játszanak, összezsúsznak, egymást fölerősítve növelik a vizuális káoszt. A kivetítő a zavaros nagyváros pillanatait mutatja a zavaros nagyváros közegében: szétesett képi világot a szétesett városban, miközben annak hangzavara, artikulálatlan morajlása és bűze is érződik. A film egyfajta kamuflázs-ként, álcázásként beleolvad ebbe a káoszba. A reklámok uralta világban minden reklámmá, látvánnyá, manipulációvá változik, amit szinte észre sem veszünk, hiszen mi is részei vagyunk. A film reklám-magatartással tűnik föl, miközben antireklám-

LÉVAI ZOLTÁN
Videoinstalláció, 2009; © Fotó: Pál Tamás



¹⁰ Foucault, Michel: *A panoptikusság*. In: uő. *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Budapest, 1990, 274.



LÉVAI ZOLTÁN
Videoinstalláció, 2009; © Fotó: Pál Tamás

identitást hordoz. Ez a kettősség zökkenti ki a város lakót a mechanikus szemlélődésből. Az Örs vezér tér, a hely, Budapest legforgalmasabb pontja. Naponta több mint egymillió ember halad át rajta. Mi egy hely valódi élete? Hogyan tapasztalják meg az emberek ténylegesen? A hely részben pszichológiai jellegű, érzéseket, érzelmeket kiváltó, részben a tudattal felfogható jelenségek halmaza, ami ha múlttal és jelentéssel is bír, sugároz valamit, amit a „hely szellemének” nevezhetünk. A modern nagyváros helyei általában nem sugározzák ezt a többletet, ahogy a kaotikus és értelmezhetetlen Örs vezér tér sem. A városnak mégis vannak olyan helyei, amelyek megszólítanak, ahogy Louis Kahn építész megfogalmazta: „ahol a kisfiú, amikor sétál, láthat valamit, ami megmondja neki, hogy mit akar kezdeni az életével.” Ez a tér azonban nem ilyen. Itt sebezhetőnek, védtelennek érezzük magunkat, ahonnan minél előbb menekülnünk kell. Lévai filmje pedig felveti a kérdést: ami eddig eszünkbe sem jutott: hol vagyunk? Mert itt nem lehet lenni, s ez a „nemlevés” félelmetes, míg valahol lenni a paradicsomot jelenti.

Célunk a világban, hogy megtaláljuk a helyet, ahol létezhetünk, ami a miénk. Az Örs vezér tér egy tipikus kulturális városi táj, ami nem a miénk: kellemetlen, élvezhetetlen, kaotikus, jelentés nélküli. 1967-ben Michel Foucault egy előadásában így fogalmazott: „A jelen korszak talán mindenekfelett a tér korszaka lesz. A szimultaneitás korszakában vagyunk; a közel és a távol, az egymás melletti és a szétszórt korszakában.”

Világunk ugyanakkor az esztétika uralma alatt áll. Mindenütt képek vesznek körbe, s ez a túlesztétizáltság mára egyfajta érzéketlenséghez vezetett. A vizuális ingerek egyre erősebb fokozása miatt az ember elvesztette képességét az érzékelésre – ez az anesztézia. Eljuthatunk oda, hogy már semmi nem tud ránk hatni, személyiségünk védelmében egyszerűen kikapcsoljuk a külvilágot. A túlesztétizált korban Lévai Zoltán filmje antiesztétizál, a szinte fogyaszthatatlan (nézhetetlen) mű az esztétikai élvezet helyett a gondolatosságot kínálja. A művész által használt anyag a város maga, érzelmességtől mentesen. A mű tulajdonképpen *decollage*, azaz a meglévő képi struktúra lebontása: a kivetítőhöz fűződő mechanikus fogyasztási (reklámolvasási) képzetek kényszerének megszüntetése egy új esztétikai jelenség létrehozásával. A film azzal, ahogy ezen a helyen megjelenik, finom ironiát sugall. Nem akar sokkolni, valószínűleg csak kevesen veszik észre szatirikus jelentését: a fogyasztásra épülő társadalom valójában egy szürke, unalmas, arctalan életet kínál a nagyváros sivatagában. Lévai Zoltán művészi tevékenysége *Junk Culture* jellegű, mert a modern tömegcivilizáció fogyasztói magatartása által elhasznált hulladékok, tárgyak művészi újrafeldolgozása a célja. Jelen esetben ez az „alapanyag” a reklám, amivel a fogyasztói társadalom minden nap táplálkozik. Maga a film is reklámként viselkedik, hiszen ilyen típusú kivetítőn jelenik meg, és lélektanilag hatásos, riktó effektusokat használ, sőt beépít magába valódi reklámot is. De a művészi feldolgozás révén új jelentés-összefüggéseket hordoz, észrevétlenül dekonstruál. A filmben szinte nem történik semmi, a városban viszont igen. A reklámok sorozata megszakad, az arra járók lehetőséget kapnak, hogy egy pillanatra kizökkenjenek. Néha talán soha többé nem tudnak már úgy átmenni az Örs vezér téren mint annak előtte, s ezzel a mű elérte célját.

Lévai akcióművészete bizonyos értelemben a legklasszikusabb műalkotás, hiszen „tűkröt tart a természetnek” és hordozza a műalkotásnak azt a lényegét, amit a piaci körforgásba bekerült, áruként viselkedő művek jórészt elvesztettek: az ellenállást. A pillanat műalkotása ez, ami egy adott időben és helyen született, utalva arra, hogy a korban, amelyben élünk nemcsak hogy semmi sem állandó és örökérvényű többé, de még az állandóság reménye sincs meg. A film, ahogy a kivetítőn látható és ahogy a befogadás révén művé válik, felteszi azokat a kérdéseket, amikre az intuitív kíváncsiság sarkallja. Mit tartunk fontosnak? Mi irányít minket? Mit látunk meg és mit nem veszünk észre magunk körül? A jelenségek értelmezése a néző kultúrájától és személyiségétől függ. A mű az értelmezéssel együtt alakul ki, amelyben a nézők társalkotó szerepe nyilvánvaló. A műben világossá válik, hogy mindannyian egy történeti világhoz tartozunk, s ezzel a mű elvégezte dolgát. A jelenség nyugtalanító, sokkoló jellege az igazság felismerésének élményéhez vezethet. Az ember a művel való találkozás során saját létét értheti meg. A megértés azonban nem állandó, folyamatosan fölülírjuk azt. Egy koncept mű „szól valamiről”. Lévai Zoltán akciója a művész integritásáról is szól. Dokumentarista jellegű, mert a film manipuláció nélkül mutatja be a várost úgy, ahogy van. A konceptualista művészet „bizalmi válsága” után nehéz hiteles művet létrehozni, miután kiderült, hogy az „idea art” is a kereskedelmi művészetre támaszkodik. Ez a mű a legpiacibb eszközt, a reklámfelületet használja fel, abba „épül be” s ezzel tudja az ellenállás tényét nyilvánvalóvá tenni. A mű maga (a film, ahogy a kivetítőn az adott időben látható volt) beleavatkozott a város életébe. Központi gondolata szerint piacellenes, mindennapi és formaellenes. Lévai Zoltán művészi tevékenysége csendesen lázadó. Évek óta készíti különböző műfajú műveit a „Nagyváros mint műalkotás” témájára. Fölfestékezte és papírra nyomtatta a város egy-egy aszfaltdarabját, amit aztán kiállító teremben mutatott be; spontán, véletlenszerű filmeket és fotókat készített a városról; rögzítette annak zörejét, amit utána monokróm festményekbe transzformált. Egy nagy zöld monokróm képet, amelyre „A város zöreje” szöveget írta, a körút közepére állított, hogy az elsuhanó autókban ülők láthassák. Lévai Zoltán ösztönösen tudja, hogy a művészet feladata életünk és világunk ellentmondásainak az összegyűjtése.

Palotai János

Új hajtások

Gáyor Tibor kiállítása

- KAS Galéria, Budapest
- 2009. május 27 – június 20.

„mindennek, ami testszerű, mélysége is van. A mélységet pedig szükségképpen a siktermézet veszi körül, s ha ez a síklap derékszögű idom, akkor háromszögekből áll”.

Platon *Timaios*zában megfogalmazódik a sík és a tér dichotómiája, s a forma minta, ami a képmásával szintén egy – ambivalens – kettőst alkot. A minta hasonlóságára születik a keletkező: testszerű vagy lenyomat a térben. A tér önmaga „híján van mindazon alakoknak, amiket be kell fogadnia”. Azaz formátlan, láthatatlan, s „kikutathatatlan módon részesül a gondolati létezőben, s nehezen fogható fel”. Ezt *Timaios*z a harmadik fajnak nevezi a felfogható és érzékelhető mellett. Meghaladja a logosz és a mítosz, a filozófia és a költészet/művészet polaritását: megkülönböztetve azoktól, és azoktól is, amiket a tér befogad: önmagában üres vagy geometrikus térnek „tekinthető”. Az ókori – vákumos illetve plenáris – tér felfogások értelmezése Descartes-tól Derridáig, a modern kort is foglalkoztatja. Erre alapozza Peter Eisenman „anarchista” építészetét, „folding”-ja a lenyomatra épül.

Az építész végzettségű GÁYOR TIBORNÁL a hajtogatás nem a „techné”, hanem az „ars” eleme, a tektonikát pedig saját értelmezésében használja, a műalkotás belső felépítésére, struktúrájára. Jelen kiállítása három részből épül fel. Elsőként sík-

geometriai/planimetrikus elemeket kombinál, konfigurál. A korábbi térből átfordítások után itt a hajtást síkbeli lenyomatokon végzi, s tiszta tárgynélküli – forma – világot látat a „fehér négyzeteken”. Ezek közelítenek a platonai tökéletes elemi háromszöghöz, négyzethez, amiből a testek létrejöttek. A négyzetet visszahajtv (6 és 10 tabló) szabálytalan alakot nyer, s egyben ritmust ad a tablón belül, illetve azok között, mivel 12 elemből áll a sorozat. Az utolsó elem látható rombuszok formailag átvezetik a tekintetet a következő 6 tablóra. A módszerbe bevezetőt követő 2. rész egy stílusjáték bemutatja: a korábbi egyenes vonalakat hogyan lehet ívvé hajlítani. Ezt homorú-domború háromszögek prezentálják. Itt kevesebb szerepe van a hajtogatásnak, mint a 3. részben, ahol egy téglalapot formál szabálytalan alakká, az ívelések továbbvitelével. Az első rész hajtásai, egymásba fonódó, illetve transzparens vonalai, formái a látás beidegződéseinek adják a cáfolatát, az utolsó 8 tabló a geometriai kánont kérdőjelezi meg. A labirintus szerűen tekeredő, de önmagukba visszatérő (Möbius?) szalagok a bezártság tudatát kelthetik, bár az utolsó(k) nyitánya, vázlata egy nagyobb opusnak. Az új hajt(ogató)ások már nem a texturális anyagszerűséget hordozzák, s nem is a metaforikus jelentéseket. Túl vannak azokon a képeken, amelyek felszabadítanak a logosz uralma alól. Hasonló folyamat figyelhető meg a mai fotóban is: a fiatal fotográfusok eltüntetik az információt, jelentést a képek „kifehérítésével”. Gáyor munkáit lehet kvázi képeknek minősíteni – ahogy teszik is –, de nevezhetők rizomatikusnak, ahogy viszont nem szokták: egy töről fakadónak, amelyek szabadon nőnek, terjednek különböző irányokban.

GÁYOR TIBOR
Műhelymunkák, 2008–2009, kollázs falapon, 33,5 × 33,5 cm; © Fotók: Sulyok Miklós

GÁYOR TIBOR
Műhelymunkák, 2008–2009, kollázs falapon, 33,5 × 33,5 cm



Ami mögötte van

Csiszér Zsuzsival beszélget Erdős Ibolya

Nem is olyan rég volt, hogy CSISZÉR ZSUZSI művészetében a nagyméretű portrékat felváltották a hasított arcképek. 2009 januárjában, az El Kazovszkij tiszteletére rendezett kiállításon¹ láthattuk először legújabb képeit, amelyek a kollázzst, a dekollázzst és a képregényt ötvözik egyfajta személyes mitológiával fűszerezve, már a valóságban is alkalmazva a visszatépés technikáját. Kitartóan kutatja, hogy mi vagy ki van a felszín mögött, ahogy egyik festményén is írja: „Is there anybody behind it?”

Kilenc évvel ezelőtt, amikor megismerkedtem vele és képeivel, tranzisztorokat festett és vastagon festékpöttyözött „Space” képeket. Aztán a pöttyök kezdtek elfogyni a vásznonról, helyet adva egy széteső metropolisz képének. Azóta festett lemezborítókat, füves képeket, buborékfújó arcokat, nőket, elmosódó portrékat, fátol mögé rejtett női arcokat, majd jöttek a felsértett képek, először csak megfestve, most pedig már valóságosan is. Csiszér Zsuzsit a saját maga és a világ megismerése iránti vágy hajtja, és ez a művészetében is megnyilvánul.

¹ Hommage à El kazovszkij. VárfoK Galéria XO Terme, Budapest, 2009. jan. 8 – febr. 7.

CSISZÉR ZSUZSI
Am I Funny?, 2009, olaj, vászon, papír, 200 × 150 cm



✚ **Erdős Ibolya:** Legutóbbi képeiden több stílust remixelsz: felfedezhetjük a kollázzs, a dekollázzs, a pop-art nyomait; vannak ragasztott, visszatépett, festett és rajzolt részletek is. Hogy jött ez a kicsit meghökkenítő lépés ahhoz képest, amit egy-másfél évvel ezelőtt festettél?

✚ **Csiszér Zsuzsi:** A remixszel kapcsolatban eszembe jutott a „bootleg” zenei kifejezés. Lényege, hogy a már kész, de merőben különböző stílusjegyeket hordozó dalokból jön létre egy újraértelmezés. Ilyen értelemben valóban beszélhetünk kollázzsról: a női portrék poposak, aztán visszakaparom az egészet, így dekollázzsá válnak. Álomszerű, ugyanakkor humoros graffiti-fejeket is festek, hogy minél változatosabb legyen a vizuális kommunikáció a képen belül. Ellenőrzöm, hogy hol nem ragadt a vászonhoz rendesen a papír, s ha talállok ilyet, azt még ezután letépem.

✚ **Ezek a képek annyira részletgazdagok, hogy a néző sokáig elidőzhet rajtuk. Először a képeket uraló női szereplők ragadják magukhoz a tekintetünket, akik moziplakátok, magazinok, képregények idealizált ikonjai a múlt század közepétől napjainkig, és csak ezután képes a szemlélő felfedezni a szerényebben jelen lévő részleteket, amelyek sokszor ellenpontozzák a szupernők által felkínált vizuális hatást. Mi motivált, amikor kialakítottad ezt a képszerkezetet?**

✚ **A kihívás az volt, hogy megváltoztassam az általam már megszokott képi dinamikát, hogy formailag, tartalmilag kizökkentsem a nézőt. A ragasztással többet tudok közölni – legalábbis így gondolom. A kinagyított arcok más jelentést kapnak ebben a túlradó képi világban, a kis részletek jobban kiemelkednek, míg az arcok emberibbek lesznek. Itt arra gondolok, hogy a tekintetek mire utalnak, hogy mennyire érzékeny vagy hidegen lehet megoldani egy portrét, mivel ezek nem ragasztva, hanem festve vannak.**

✚ **A végső összképet meghatározzák a részletek, az elemek, amelyekből összeáll a kép. A képeken régi tévéújság darabjait, fekete-fehér családi fotókat, magyar filmszínészek régi portréit, plakátnőket láthatunk az 1950-es évektől mostanáig. Meglehetősen nosztalgikus hangulata van a képeidnek – mintha egy a padláson talált dobozt túrtál volna fel.**

✚ **Van egy komoly képgyűjteményem: régi fotók és képeslapok, újságsorozatok, filmrészletek képei. Sőt, van egy hiányos bélyeggyűjteményem is; örökölt és piacon turkált dolgok. Így van mihez nyúlni, amikor egy kollázzs ötlete megszületik. A fotók árulkodnak arról is, hogy a családi közegben mennyire megváltoztak a tradíciók, de arról is, hogy miként tudom ezt beilleszteni a tágabb környezetembe, hogy mennyire vagyok kívülálló a divat diktálta világban.**

✚ **A festményeken stencilezett feliratok is megjelennek, hol magyar, hol angol nyelven. A betűti-**



Csizsér Zsuzsi
Mini Me, 2009, olaj, vászon, papír, 120 x 150 cm

pus miatt olyan érzésem támad, mintha a képet megbélyegezték volna ezekkel a feliratokkal, mint egy rakomány banánt. Ugyanakkor ezek nagyon személyes üzenetek is: „Am I funny?” (Vicces vagyok?), „There is something behind it” (Van mögötte valami), „Beszéljess velem”, stb. Számomra a feliratok teszik befejezetté azt, amit látok.

⊗ A feliratok további rétegét adják a képeknek. A felirat mindig látszik, azonos sablont készítettem hozzájuk, hogy minden képnél egységbe foglaljam az általuk hordozott információt. Mintha egy mesterséges falfelületet képeznék, amire valamikor hirdetéseket, plakátokat, mindenféle papírt ragasztottak, majd jött egy graffitista, és az egészre ráírta a maga kis üzenetét. Az üzenet mindig az adott munkához való viszonyomról szól. Pl. a „Van mögötte valami” arra inti a nézőt, hogy kicsit emelje el a faltól a képet és nézzen mögé. Ez egy játék.

⊕ Úgy érzem, 2008-as felsértett festményeid tekinthetők e művek előképének, bár akkor még nyilván más dolgok motiváltak.

⊗ Akkoriban az foglalkoztatott, hogy amit látunk, csak egyfajta valóság, és mögötte még létezik még egy és még egy, vagyis az ábrázolt dolog nem is az, ami. Ahogy Heidegger is ír a nem létező létezőről, hogy a látszatfátyol maga a semmi. Azokban a festményekben a képrombolás egy sajátos módját alkalmaztam. A mostanihoz képest finomabb és misztikusabb hangulatuk volt.

A megkomponált képen belül a tépések tudatos véletlenszerűségek lenyomatai voltak. Elkezdtem beletépni a megfestett síma felületekbe (persze a tépés is festve volt), darabokra tép-



Csizsér Zsuzsi
It Is Amazing, 2009, olaj, vászon, papír, 120 x 150 cm

Csizsér Zsuzsi
Beszéljess velem!, 2009, olaj, vászon, papír, 120 x 120 cm



Nemere Réka

Hétköznapi heroizmus

Szűcs Levente képei

- Budai Polgárok Társasága, Budapest
- 2009. március 13 – április 30.
- Erlin Galéria, Budapest
- 2009. április 1 – május 1.

A képeken megörökített hősökkel bármikor és bárhol találkozhatunk: egy szobában, ha kinézünk az ablakon, ha elmegyünk az uszodába vagy a tengerben úszkálunk, vagy ha éppen kirándulunk a pusztába. Itt a hősies a banálissal kapcsolódik össze, és ha el is tekintenénk a heroizmustól – feltéve és elfogadva, hogy a világ olyan amilyen, miért is izgassuk magunkat? – akkor maradnak a hétköznapi tárgyak és szituációk. SZŰCS LEVENTE ezeket játékosan újra csoportosítja, újraalkotja, és így írja át élményeit.

Az animizmus többek között az a hiedelem, miszerint a természetnek és a tárgyknak van lelke: ezeken a festményeken valami hasonlót érzek. Hős bárki, bármi lehet. Például gyakori a glóriászerű, elliptikus, az ég közepén elhelyezkedő baljóslatú, egyben védelmező felhő. Mintha biztosítaná a dolgok törvényszerű zajlását. Sok helyen cölöpölnek antropomorf életfák, más néven tuják, ame-

SZŰCS LEVENTE
KRSNA, 2004, olaj, farost, 40×50 cm



lyek kifejezően erre-arra dőlnek, esetleg meghajlanak, mint rosszul sikerült tv-paprikák vagy uborkák – talán ezzel fejezik ki sorsukat vagy véleményüket. Pálmafákat is láthatunk. Nagy kókuszszemmel bámulnak, ha például éppen egy jegesmedve le szeretné róluk rázni kókusz-szemüket. Utak vezetnek időtlen tájakban, de el sem lehet képzelni, hová. Emberek is szerepelnek, például az *Akción* című képen, ahol egy áramvonalasan hegyes orrú lokomotívon harcolnak. A szembeszél miatt talán nem fognak róla lelesni, a sínek mentén álló tuják pedig csodálkozva nézik a jelenetet. Ha csendéletet fest, akkor az is banális tárgyakat ábrázol, sokszor furcsa csoportosításban. *Csendélet* című képén bal oldalt piros WC-kefe tartó, mellette a piros nyelű, fekete szűrő kefe és valami tévé- vagy számítógépes alkatrész. Az előtérben balról fölénk hajol egy kristályvizes üveg, jobbról úrharcosra emlékeztető, zöld asztali lámpa, a képből kivezető fekete kábelhurokkal, amelynek formája rímel a WC-kefére.

Szűcs Levente festészetével mesél, képein a helyszínek, helyzetek és hősök jelképesek. Nonszensz történetek ezek, mintha abszurd színházi jeleneteket látnánk, vagy egyenesen Abszurdisztánban járnánk. A valóság keveredik a képzelettel, és ha nem éppen egy Borges-kötetet látok műtermében, akkor eszembe juthatna a *Száz év magány*. Ami helyenként gyermeki festészetnek tűnhet, annak komoly tartalma van, és többrétűen értelmezhető, akár a gyermekese. Ettől a megfogalmazástól a komoly tartalom könnyeddé válik. Sok képén mesés a környezet, akár játékvásút kellékei is lehetnének a fák, figurák, állatok és kocsik, ami bennem olyan érzést kelt, mintha ebben a világban talán minden és mindenki egy megrendezett film szereplője – vagy az élet és sors bábuja volna.

Saját bevallása szerint bármi inspirálhatja a festésre: séta az utcán, film- vagy képnézés, olvasás, zenehallgatás. Gyászolja a régi négyes-hatost, figyel, hogy a nőfaló cápához hogyan sietnek az apró sebeit orvosoló nők, rácsodálkozik egy zöld lényre, ahogyan tükörbe néz vagy cipekedik, tortaszeletekre negyedeli az esős és a nem esős városrészeket, együttérez II. Lajossal, zebrán táncoltatja Krishnát és Krishna barátját, átéli a honfoglalást – de a magyarázható kontextus nem izgatja, állást nem foglal. Szuverén módon festi meg, ami éppen érdekli, és így ragadja meg a mindennapi pillanatokat. Ezeket a pillanatokat a festés módja köti össze. Gyorsan festi meg olajképeit, melyek olykor akvarellszerűek. Többnyire tört, zavaros színeket használ, amelyeket néha felvált egy-egy tiszta, erős szín. Együttérez hőseivel, és a gyakran tragikomikus, általában hétköznapi helyzeteknek megfelelően festésze is látszólag egy-



SZÜCS LEVENTE
Eső, 2004, olaj, farost, 80 x 132 cm



SZÜCS LEVENTE
Honfoglalás, 2009, olaj, vászon, 100 x 120 cm

SZÜCS LEVENTE
Akción, 2009, olaj, farost, 20 x 30 cm



szerep: visszafogottan, de rendkívül érzékenyen és pontos slampossággal, minden virtuóz vagy vizuális bűvészkedéstől mentesen olyasmit valósít meg, ami ritkán látható, és amit magamban a legjobb értelemben vett 'festészeti understatement'-nek nevezek. Történeteket és helyzeteket mesél képeivel, és ezzel festészetileg nehéz területen mozog. Bármelyik pillanatban átbillenhetnének a képei illusztratív leírásba, de sikeresen kivédi ezt a veszélyt. Ilyen szempontból festészetével kötélenszonglörködik, a magasban. Van-e alatta háló? Szerintem nincs, és bátorsága izgalmas. Munkáit végignézve feltűnik, hogy széles skálán mozognak képi megoldásai. Olykor dominál a festészeti eszközzel létrehozott feszültség és némiképp háttérbe szorul a történet. Máskor a szükséges feszültséget inkább a képi történetek idézik elő, és néha összejön mindkettő. Formailag honnan eredhetnek képei? Eszembe jutott a képregény, a film. De valójában egyikre sem hasonlítanak. Bevillanhat valamelyik, de ezek csupán képek, és nem hangsúlyos, a filmre, fényképre vagy képregényre utaló megoldás. Szűcs Levente úgy építi fel festményeit, a kép téri viszonyok tisztázására, mint egy korai reneszánsz képet: háttérrel indul, előtérrel fejezi be. A korai reneszánsz viszont, új perspektívát keresve, visszanyúl a római, illetve pompeji festészethez, ami részben az etruszk művészetből ered. Az etruszk művészet sokáig az animizmus és a velejáró bálványimádat, és a iónoktól eltanult racionális, látványhű ábrázolás határmezsgyéjén mozgott. Onnan akár vissza lehetne kanyarodni a múlt századi *pittura metafisica*-ig, ami szintén reálisan ábrázol, ugyanakkor elidegeníti a valóságot látvány jelentését. Azzal, hogy megszemélyesíti a természetet és tárgyakat, Szűcs Levente is átírja a látvány elsődleges jelentését. Néhány kép kompozícióján, színhasználatán, és néha oldottságán Farkas István hatását lehet érezni; és bizonyos képtémáknál (Zöld lény, szörny, ufó, stb.) fel lehet fedezni párhuzamokat Max Ernst munkáival, ami egybevégt Szűcs Levente sci-fi- és fantasy-irodalom iránti érdeklődésével. Philip Guston is eszembe jutott, de talán csak azért, mert szeretem. Az ő korai és késői képei szintén visszanyúlnak az olasz trecento, illetve quattrocento festészetéhez; és még valamiben hasonlítanak egymásra Szűcs Leventével: mindkettőjük humora mély és finom. Szűcs Levente munkáit semmilyen festészeti irányzathoz nem lehet kötni. Sok minden érdeklő, és képi megoldásként is alkalmazza mindazt, amit éppen célszerűnek talál. Szabadon alkot, és jókedvűen, ítéletmentesen tárja fel előttünk az élet abszurditását – képeit nézve azon kezdtem gondolkodni: vajon ez is valamiféle realista festészet?

Schmal Róza

Idill, kórház, kisautó

Dunaújvárosi Fotóbiennále

- Dunaújváros – Kortárs Művészeti Intézet, Kassák Galéria, Szivacs Galéria, Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza, Dunaújvárosi Főiskola, Mozi presszó, Corner Cafe
- 2009. április 25 – május 31.

A második alkalommal megrendezett Dunaújvárosi Fotóbiennalé hét helyszínen 45 fiatal (vagy legalábbis pályája elején álló) alkotó munkáit mutatta be. A rendezés nem erőltette tendenciák felmutatását: igyekezett a helyszínek közül a megfelelőt megtalálni egy-egy sorozat számára, de a nézőre bízta, hogy kapcsolódási pontokat keressen. Élve ezzel a lehetőséggel, a továbbiakban önkényes szempontok mentén szeretnék néhányat kiemelni a kiállított munkák közül. Bizonyos tárgyak nemcsak egyetlen sorozaton belül bukkantak fel, de különböző alkotók egyébként gyökeresen más megközelítésből született munkáin is. Ezek a mindnyájunk számára ismerős holmik sajátos – és minduntalan változó – megvilágításba kerültek, ahogy egyik képtől a másikhoz léptünk, vagy egy helyszínről a következőre érkeztünk. A hasonló tárgyak fel- és eltűnése zenei motívumhoz hasonlóan, de véletlenszerűen teremtett kapcsolatot akár látásmódban, technikában, témában és térben is egymástól távol eső fotók között. Ott voltak először is a tájképek, amelyek a szó szoros értelmében a háttérbe húzódtak, látszólag mellékes elemei voltak az enteriőröknek. Megidéztek a külső teret a belsőben, az előírásos, egyszerű, sorozatban gyártható és eladható idillt

ERDŐS GÁBOR
Csók, 2009



egy bonyolultabb és ellentmondásosabb szituációban. ERDŐS GÁBOR Csók című sorozatának több darabján is feltűntek a falon függő olcsó festmények eszményi erdővel, hegyvel, kék éggel. Az ellentét a szobák szegényes kényelme, az idilli otthon megteremtésére való látható igyekezet ellenére is szomorú kopottság, és az olajképek földi paradicsoma között magáért beszélt, sőt, talán szájarágós is lett volna, ha az eleven szereplők nem csavartak volna egyet ezen a szimpla kettősségen. A csókban összeforró párok azonban a valódi, egyszerre nagyon hétköznapi és nagyon éteri boldogság hihetőbb, és ezért súlyosabb jelenlétét állították a fényképezőgép lencséje és a giccs-képek által közrefogott szűk térbe. A kamera ugyanis érezhetően része és nem pusztán rögzítője volt a jeleneteknek: a fotós és a helyzet, a megörökítés ténye és a csókra való felszólítás, ami nyilvánvalóan megelőzhetette, a beállításokban, szegénylős kis nevetésekben tetten érhető volt. A mozdulatok és arckifejezések őrizték a szelíd kényszer és a zavar nyomait, ugyanakkor azt a spontán természetességet is, ami jelezte, hogy a jelenet „tartalma” nem mesterséges – csak az éppen látható csók született biztatásra, a megihitség valódi. Olyannyira, hogy a festmények és a lakások kiálló ellentéte felszámolódtott abban az egyszerűségében is meglepő tényben, hogy a falra akasztható álmodott idillek alatt alig észrevehetően, és talán nem megszokások nélkül, de ellakhat egy hús-vér idill is.

HERMANN ILDI kettős képekből álló sorozatán kórházfalon, vizsgálatra vagy kezelésre várakozó súlyos betegek „felüdítésére” hivatva lógtak a bekeretezett táj-fotók. Egy-egy kép éppen úgy kiemelte őket, mint a művirágokat, ezeket az – Erdős Gábor egyik fotóján szintén hangsúlyosan megjelenő – mindent túlélő dekorációkat, amelyek a virágzó fák színes nyomataival közösen harcolnak az otthonosság érzetért folytatott nemes küzdelemben. Nem könnyű feladat az övek: ha megnéztük a sorozat többi képét, láthattuk, hogy ijesztő berendezések, kinzó-eszközre emlékeztető orvosi-székek szomszédságában, életük határvidékére tévedt emberek számára kellene meleg hangulatot és vigaszt adniuk, akárcsak a virágkoszorúval övezett nuszis függőnek a 'Vigyázat! Sugárveszély!'-tábla közelében. A kontraszt itt egyfelől a bekeretezett természet idilli egyenbékéje, és a szerény, ám elpusztíthatatlan művirágok semmilyenége, másfelől a kopaszra nyírt fiatal nő rezzenéstelen arca, a sorozatból kiolvasható emberi történet között feszült. Tudjuk, hogy mivel jár a kételéses betegség, de olyan közelségből, amilyenből ezek a képek mutatták, mintegy a tárgyakra bízva a beszédet, nem sokan ismerjük: a mosdóban gyülekező hajcsomók, az orvosságosüvegek sokasága arcmagasságban, az éjjeliszekrény mint szűkös gyűjtőhelye mindannak, ami

fényképeszi alapállásának szöges ellentétéből született. PÁLYI ZSÓFIA munkái hangsúlyozottan beállított, mesterségesen megkomponált képek voltak, amelyeken a világítás, az el- és berendezés legapróbb mozzanatain túl a modellek ránk szegeződő tekintete is a fényképezés/fényképezkedés pillanatának kitüntettségét húzta alá. Gyerekek néztek szembe velünk szűk, éles fény-árnyék kontrasztokkal barlangszerűvé tett terekből, amelyekben játékaik abszolút urának tűntek. Legtöbbjüket egy olyan alaposan összeválogatott tárgy-együttes vette körül, amelyhez ők maguk is hasonulni látszóttak, és ettől mikrobirodalmaik véresen komolylyá váltak. A negédesen mosolygó vöröshajú kislány tágra nyílt szemei a mellette üldögélő tigrisével mutattak meglepő rokonságot, a katonái és puskát tartó mackója felett cseppet sem gyerek-szemekkel néző kisfiút a beállítás közönyös kíméletlenséggel ruházta fel, a dzsungelkompozíció úrnőjének tekintetében pedig olyan ravasz hidegség fénylett, amiről nehéz elhinni, hogy játszani tudná egy ekkora kislány. Felmerülhetett bennünk a kérdés, hogy mi köszönhető a fotós sikeresen kersztülvitt koncepciójának, és mi az, ami a koncepció létjogosultságát megteremtő, ihlető valóság, vagyis, hogy a gyerekvilágok *játszott-megrendezett* és *valódi* groteszk kegyetlensége között hol húzódik a határ.

VÁRADI VIKTOR saját egykori játékaival fényképezte le egy legóból készített lyukkamerával. Ahogy a mellékelt szövegben leírta, először a kamera megépítése érdekelt, csak ezután kezdte foglalkoztatni, hogy mit is kéne fotózni vele. A válasz magából a megkezdett játékból adódott; fiókok mélyén sorakozó kisautóit, a szekrényben felakasztott ruhák alól épphogy előtűnő legóit örökítette meg. Nemcsak Váradi soraiból derült ki, hogy ezek a tárgyak arra várnak, valamikor megint játszani velük, de a körültekintésből is, amellyel hosszú, de nem örökre szóló elzárásuk helyét és módját megválasztották. A képek elfeketedő szélei, a látványt megörökítő eszköz kerek nyílásának nyoma hangsúlyossá vált; mint egy nagyító vagy távcső, amelyen át pillanatra a múlt és a jövő is felsejlik, bár amire irányul, az elég kopott, elég hétköznapi, és a jelenben egyértelműen mellékes holmi. A kisméretű képek, a dobozszerű fekete keretek és a tárlóban a szöveggel együtt kiállított lego-kamera összehangolt installációja egyrészt őrizte a fotók intimitását, másrészt dominánssá tette az eszközt, amely nemcsak létrehozta őket, de témájuk kiválasztását is kiprovokálta.

SÍPOS DÁNIEL képei mellett is olvashattunk egy szöveget, az alapjában véve szép koncepció ismertetését: olyan nőket fényképezett, akik munkájuk miatt már hozzászokhattak ahhoz, hogy megmutassák a testüket, a fotóssal közös munka során viszont – Sipos szán-

dékai szerint – a lelküknek kellett volna lemeztelenednie. Minden egyes modell esetében megtudhattunk valamit a munkafolyamatról, a bizalom könnyebb-nehezebb megszületéséről, a gyakorlott vetkőző mozdulatok természetesebbé válásáról –, de csak a gépelt sorokból, mert a képek nem sikerültek ilyen beszédesre. A fiatal táncosnőt körülvevő hideg tárgyak, a testét borító, de belső szexuális leleplező fehér bunda, mind olyan motívumok, amelyek jelentésüket nem a fotókból, hanem a szövegből nyerték – ha a képek kiragadott filmkockák lettek volna és az ismertető mellett csupán illusztrációként, az egész műre való utalásként álltak volna, nem lett volna semmi baj. Így azonban csak a kérdés maradt, hogy vajon a meglátott és leírt lehetőségekből lesznek-e később olyan képek, amelyek a maguk nyelvén és magukért beszélnek. Ezzel együtt Sipos sorozata a helyén volt a Mozi Presszó emeletén, ahogy a felvonultatott munkák többsége is fontos eleme lett a Biennálé vállalt heterogén kiállításainak, amelyeket végigjárva lehetett örülni az erősebb és gyengébb fotóknak, a kirajzolódó rokonságoknak és a magányos farkasoknak. Ehhez az élményhez azonban kellett maga a város, kellett a helyszínek sokfélesége, a sorozatba rendezett munkák egymást erősítő közelsége, és a szabadság, amellyel helyek és képek között kedvünkre cikázhattunk – ahogy most én is tettem.



PÁLYI ZSÓFIA
Bátor, 2009



SÍPOS DÁNIEL
Models/Private, No.5, 2009

Györfly László

Semmit a szemnek

THE PORN IDENTITY.
Expeditions into the Dark Zone

● Kunsthalle, Bécs
● 2009. február 13 – június 1.

A leskelődők nemzedéke lettünk

(A *Hátsó ablak* című Hitchcock filmből)

Túl vagyok a szexen / Túl vagyok a szexen / Túl vagyok a szexen

A szexuális szabadságomat egy idegroncstelepen töltöm el

Mindenki azt kapja, amit megérdemel

(Kontroll Csoport)

A bécsi Kunsthalle *The Porn Identity* című kiállítása a sajtóanyag szerint a képzőművészet és a stimuláció vizuális kultúrájának hasonlóságait és különbségeit vizsgálja egy olyan közegben, ahol a pornográfia kiterjed a hétköznapi minden területére. Ez a túlbujánzás persze a fatális közöny állapotát vonja maga után, abban a baudrillard értelemben, ahogy „megfertőződik minden kategória”, „így a szexualitás, már nem a szexualitásban van jelen, hanem mindenütt más-hol”.¹ Jake Chapman szerint pont a pornográfia a 21. századi szexualitás tökéletes megjelenése, mert az ismétlés és a sokszorosítás aktusán keresztül utal a szexre. A tárlat alcíme (*Felfedezőutak a homályzónába*) elsöre vonzónak tűnik, de mint kiderült, éppolyan homályos, mint a koncepció maga, mely furcsamód éppen Freud praxisának vonzaskörzetében nem szentelt figyelmet a halál és a szex tudatalatti mezsgyéjének. Az esztétika orgiája helyett egy olyan művészet-felfo-

1 Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermédia, Budapest, 1997, 13.



EON MCKAI
Eastside Story, 2007
(film still)
R: Vena Virago,
Courtesy Vivid Alt

gás posztkoitális depressziójával szembesülhetünk, amelyből éppen csak a látvány hiányzik, ezért a kiállított művek egy (egyébként ismeretlen) kutatási projekt szerény vizuális segédanyagaként hatottak, de ez a fajta textualitás nem képes olyan *minőségű* unalmat kiváltani a nézőből, mint például Sade irodalmat meghaladó, önműködő íráskísérlete.

A tárlat kezdetén JOHANNES WOHNSEIFER résznyire nyitott ajtaja (*In Front of the Green Door*, 1996) csábít a *scopophilia*, azaz a nézés szeretetének örömeire, melynek erogén zónája az emberi szem. Az idézett Hitchcock film a voyeurizmust a fotográfiával azonosítja, amelynek tárgyaként nem csak a szex, hanem a horror is kiválthat libidinális izgalmat, hiszen „minden kép, ami vonzó test meggyalázását ábrázolja, bizonyos mértékben pornográf” (Susan Sonntag).² A kiállításon a nézőnek inkább az izgalmától megfosztott voyeur szerepe jutott, ahol a szexualitás gépezetének története MARCEL DUCHAMP *Biciklikerekével* (1913) indul, (amely csak egy árva alkatrész a *Nagy Üveg* (1915–23) komplex konstrukciójához képest). A tárlat monitor-erdeje is az ember-gép viszony intimitására játszik: a jelen írást megszőülő notebookokon végzett kézimunka is rendelkezik erotikus konnotációkkal, ha a technológiát az emberi test protetikusan meghosszabbításának tekintjük (Cronenberg jobb filmjeiben az organikus és szervetlen hierarchiáját eltörölő szexualitás már egyenesen elmosza a határokat író és írógép, autó és utasa között).³ A futurisztikus álmok kevésbé asszociatív formajegyeit láthatjuk a tárlat központi termében, ahová beemelték STANLEY KUBRICK nagyhatású művének, a *Mechanikus narancsnak* (1971) egyik díszletelemét, a Karóva-tejbar jégáurájú szobrának másolatát, amely egyszerre feltárukozó és visszahúzó gesztusával a tárlatot hivatott reklámozni. A művészi fetisizmus másik reprezentánsa ED és NANCY KIENHOLZ női lábakkal megerősített játékautomatája (*The Bronze Pinball Machine with Woman Affixed Also*, 1980), egy olyan folyamat felejthető állomásaként, amelyet Hans Bellmer kezdett el, és Sarah Lucas vagy Flóra Sigismondi tökéletesített a 90-es években. Ugyanitt MONICA BONVICINI a meleg szubkultúra egyik kliséjét, az építőmunkás férfi figuráját nagyítja óriásplakáttá, kiegészítve azt

2 Susan Sonntag: *A szenvedés képei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2004, 100.

3 David Cronenberg: *Meztelen ebéd*, 1991, *Karambol*, 1996



A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjasa.

a hirdetések kommunikációjával. A meleg tematika része a záró installációnak is, ahol a monitorokból emelt fal nem elválaszt, hanem beolvaszt: a pornófilmek különféle narratíváit (hetero, homo, leszbikus, transzszexuális) felvonultató *Rainbow Wall* (2009) a sokféleség média által semlegesített masszájával árasztja el a nézőt. A központi tér plafonjáról lógó, párba állított fekete képernyők egyszerre utaltak a videó-kabinok és a biztonsági kamerák klausztrófóbiás világára, a rajtuk futó pornó- és kvázipornófilmek azonban sikeresen kioltották egymást: a pornográfiára reflektáló alkotások üzenetét elnyomta érzéki regiszterük, ezért ugyanolyan *élvezhetetlenné* váltak, mint a kiállítótér kontextusában működésképtelen valódi pornófilmek, így kész *mazochizmus* volt végignézni legtöbbjüket.

TOBARON WAXMAN *True Spirit* (2001) című, kézikamerával készült rövidfilmjében a szadistikus orális szex tematikájának ürügyén három fiatal férfi cserélgeti domináns-szervilis helyzetét, a videó-megosztó portálok elterjedt amatőr felvételek közvetlenségét idézve. Az abszurdításba hajló erőszak a vezérmotívuma RICHARD KERN 1986-os *Fingered* című rövidfilmjének, melynek főszereplője az öntudatosan provokatív fellépéseiről elhíresült LYDIA LUNCH. Lunch ezekben a durva hardcore jelenetekben a saját testén keresztül értelmezi a mindennapi élet drámájának pszicho-szexuális dinamikáját, maradandó sebeket okozva ezzel a feminista filmkritikának, amely hagyományosan a nők megaláztatásának erotizálása és a férfitekintet dominanciája ellen harcol. Hasonlóan eredeti álláspontot képvisel a dokumentum-riportok közt feltűnő ANNIE SPRINKLE, a pornóbirodalom posztmodernistája, aki egyszerű dívából kortárs művészzé vált, egyszerre kiszolgálva és értelmezve a szexipart, majd a téma tudományosan kvalifikált elemzőjévé képmezte magát, egészen a PhD fokozatig egy kaliforniai egyetemen. A tárlaton szintén szereplő ikonikus 70-es évekbeli sztár, MARILYN CHAMBERS csak egyetlen A-kategóriás film erejéig mondott le pornó-identitásáról, amikor elvállalta a *Vesztett* (1977) című Cronenberg body-horror főszerepét, amelyben ironikus módon egy mutáció révén szexuálisan terjedő, halálos kór hordozóját testesíti meg. RON JEREMY, aki a színház deszkáiról lépett be a pornó-pokol bugyraiba, annak köszönheti hírnevét, hogy képes volt az autofellációra, (amely elég erős metafora a művészet hatékonyságára). Jeremy, aki már önmagában kimeríti a *bizarr szex* kategóriáját, sajátos humort csempész produkcióiba, így a kiállításon vetített jelenete – amelyben elszántan közöszül egy valósággumival – groteszk céltalanságával felidézheti Paul McCarthy *Édenkert* *parafrázisát* (*The Garden*, 1992), ahol egy gépember gyömszőli szüntelenül a műanyag-fatörzset.

STANLEY KUBRICK
Karóva-tejbár,
1971/2007, Liz Moore
másolata
© Fotó: Bob
Goedewaagen and
Witte de With



A kiállítás legszellemesebb műve, a Los Angeles-i T. ARTHUR COTTAN videója (*Pornographic Apathic*) – melyen egy sivár szobában két nő és egy férfi szavalja szenvtelenül egy pornófilm forgatókönyvének obszcén dialógusait – önkéntelenül modellezte az egész tárlat pozícióját. Ugyan a kiállításnak nem állt szándékában vágyat ébreszteni, ez mégis sikerült azáltal, hogy a látogató folyamatosan olyan emblematikus művek sorát képzelte maga elé, amelyek feltűnően hiányoztak a válogatásból. A kurátorok a pornográfia narratíváinak *analizálása* közben megfeledeztek mind a szexualitás indukálta félelmetes pszichés energiákról, mind a *transzgresszió* felszabadító erejéről. Láthatatlanságba burkolták a test újraértelmezésének eredményeit, amelyeknek pedig gazdag arzenálja áll rendelkezésünkre a 20. század (végének) képzőművészetéből. A szellemi impotenciát kompenzáló hipertudatos elgondolás egy végtelenül leíró kamara-kiállítássá zsugorodott, amely előjátéknak talán még elég lett volna, de az orgazmus ezúttal elmaradt.



MARLENE HARING
Az én cicim, a te cicid,
2007, photobooth-
autograph
© VBK, Wien, 2009

Kókai Károly

Wittgenstein és a divat

g festival for fashion & photography

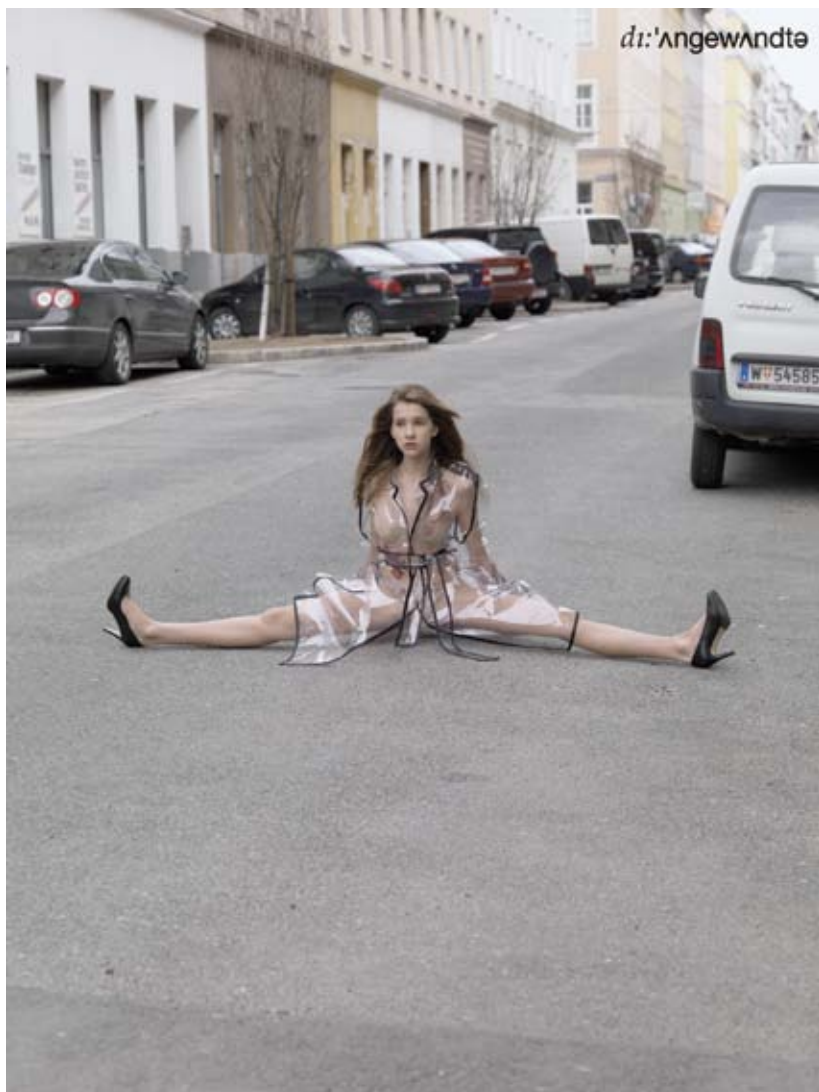
● Bécs

● 2009. május 28 – június 10.

Az idei *g divat és fényképészet fesztiválon*,¹ az *Unit F* iroda szervezésében számos fotókiállításra, pódiumdiskusszióra, illetve divatbemutatóra, vásárlókörútra és partira került sor az osztrák fővárosban,² továbbá egy úgynevezett *Fashion Blogger Dayre* a fesztivál egyik központjában, a Wittgenstein házban, melyet eredetileg Ludwig Wittgenstein nővére építtetett magának, és tervezésében az épí-

1 A kilences szám 2009-re vonatkozik, nem pedig arra, hogy ez a kilencedik fesztivál lenne, hiszen a rendezvény csupán néhány éve létezik.

2 A részletek a www.gfestival.at oldalon találhatóak. A fesztiválnak természetesen van weboldala; egyik fontos témája a „divat a világhálón”.



Fotó: ERWIN WURM,
asszisztens: CLAUDIA
LARCHER, konzulens:
MANFRED UNGER,
modell: NICOLA S.,
ruha: ZELJKO RUZIC
© Erwin Wurm

tész Paul Engelmann mellett a filozófus testvér is részt vett. Az események nem csupán a fesztiválközpontokban – így a Wittgenstein ház mellett az építészeti nem kevésbé figyelemreméltó Semper Depotban – zajlottak, de számos olyan, Bécs sajátos atmoszféráját árasztó „party location” is bekapcsolódott, mint például a Präter szauna vagy a Rosenhügel filmstúdiók termei. Végül, de nem utolsósorban az internet virtuális tere is lényeges szerepet kapott.³ Az esemény számos részlete figyelemreméltó volt tehát: a rendezvények helye, az internet kínálta virtuális tér, illetve az itt teremtett vizuális kultúra. A rendezvény sikere így nem csupán a látogatók számában és a felvonuló cégek forgalmában, hanem az itt megnyíló lehetőségekben is mérendő.

A *g fesztivál* a divatot és a fotográfiát állítja egymás mellé. Fényképészet és divat szorosan összetartoznak, hiszen a divat legtisztább formájában a divatfotókon létezik, a fényképészet pedig technikai szempontból az egyik legizgalmasabb terepet találta meg a divatfotóban. A fesztiválon résztvevő fényképészek közül kiemelkedik az utóbbi években képzőművészként sikeres ERWIN WURM, valamint IRINA GRAVRICH és OTTMAR SCHAUMBERGER. A divattervezők közül nem a „nagy nevek”, hanem egy sokszínű helyi csoport volt jelen; az osztrák – vagy Ausztriában aktív – divattervezők közül a nemzetközileg elismert HELMUT LANG nemrégiben visszavonult. Az Iparművészeti Egyetem divatosztályának gyakran változó vezetői alig tartózkodnak Bécsben, azonban – ahogyan ezt rendezvény is bizonyítja – létezik egy feltörekvő iparág, amely előbb-utóbb képesnek bizonyulhat arra, hogy egy saját magát eltartó és belső dinamikájának megfelelően működő kreatív ágazattá fejlődjön.

A divat, a design, az alkalmazott fényképészet és mindezek internetes fellépése, a fesztivál programsorozata elérhető közelségbe hozta azt, amit egy bizonyos vizuális kultúra megteremtésére tett kísérletnek is nevezhetnénk. Az itt szokásos kódok (a logók, a „label”, az egy-egy divattervező nevével fémjelzett áru vagy stílus) és a társadalmi értékek (a különlegesség, az elit kulturális közeg, a jólét és luxus határterületei) egy olyan jól felismerhető, a résztvevők azonosulására lehetőséget kínáló közeget teremtenek, amely alapvetően a vizualitáson keresztül hat. A működési mechanizmust tekintve itt érezhetően előtérbe kerül a pózolás, a kommercialitás; a divatvilág ezért lényegesen különbözik más kulturális területektől, amelyek hasonló eszközökkel dolgoznak, viszont mindezek elkendőzésére komoly erőfeszítéseket tesznek.

3 Lásd: www.stylekingdom.com, <http://g.unlike.net>, www.notjustalabel.com, www.creativespace.at. A jelek szerint továbbá sikerült olyan nemzetközileg elismert portálokat is megnyerni, mint a <http://stylebubble.typepad.com>, a www.lesmads.de és a www.businessoffashion.com.



HELGA TRAXLER
Portré © Otmar Schaumberger

A divat- és design-ipar, illetve a kortárs képzőművészet állami támogatása kísértetiesen azonos sémák szerint működik. Ugyanazok a támogatók: a design és a divat egyenértékű a képzőművészettel; úgy tűnik, hogy a hivatalból szponzorálók szempontjából összetartoznak. A képzőművészet területén is aktív Erste Bank a *Kontakt. Fashion Award by Erste Bank* díjjal szponzorálja az eseményt, amelyet egy közép- vagy kelet-európai designer kap, idén a horvátországbeli TANJA BRADARIC. Az Unit F tevékenységét – és így ezt a rendezvénysorozatot is – az Osztrák Kulturális Minisztérium művészet szekciójá és Bécs városának kulturális alapja szponzorálja, valamint többek között az osztrák iparkamara *departure* néven futó kezdeményezése. Az ismerős szponzorálási, zsűrizési és díjazási sémák, az eseményeket kísérő kiállításmegnyitó-szerű találkozók, a látottak fogyasztásának jellemzői, a médiák figyelme tovább erősítik a párhuzamot. Ily módon válhat számunkra nyilvánvalóvá, hogy voltaképpen a képzőművészetet is mint a kreatív ipar egyik ágazatát támogatja az osztrák állam – és fogyasztja közönségének jó része.

Sylvia Plath a 'Szomorú vasárnap' sorozatból, 2008
© Angelo Cricchi, courtesy DROME magazine



Gyenge Zsolt

Túlbeszélőshow

16. Titanic Nemzetközi Filmfesztivál

- Uránia, Toldi, Kino, Örökmozgó; Budapest
- 2009. március 26 – április 5.

A hagyományos értelemben vett film és különösen a mozi intézményének válsága már a jelenlegi gazdasági recessziót megelőző években megjelent, de ettől függetlenül is egyértelmű volt – a gazdaságban rendelkezésre álló pénz megcsappanása csak az utolsó dőféseket jelenti a rendszernek. A médiakörnyezet utóbbi évtizedben bekövetkezett radikális megváltozására reagálni képtelen filmipar a nézőszámok folyamatos apadásával, és ezáltal a profit csökkenésével, illetve a visszaforgatható pénzüsszeg beszűkülésével szembesült. Az üzletág meghatározó alakjainak legnagyobb része, amellet, hogy az internetes kalózkodásban látva a bajok legfőbb okát a letöltők elleni inkvizíciót finanszírozta (lásd a napjainkban zajló Pirate Bay pert), minden értelemben a kockázatkerülésre rendezkedett be. A filmek tekintetében ez a szélsőséges témák, kifejezőeszközök és problémafelvetések mellőzését jelentette, annak érdekében, hogy minél kevesebb potenciális nézőt zárjanak ki a célközönségből. Ez a folyamat első körben a mainstream mozikat érintette, utána következtek az ún. midcult kategóriás alkotások, napjainkra pedig már – véleményem szerint – elérte a „hardcore” művészfilmeket is. Ebben a kategóriában ez a stratégia az üzenetek túlbeszélésében, a félreértések lehetőségének kerülésében és a nem nyilvánvaló konklúziók minél határozottabb mellőzésében nyilvánul meg. Az idei *Titanic filmfesztivál* termése – a felhozatal egyébként egészen magas minősége ellenére – egyértelműen jelzi, hogy a „szöszátyár” óvatosság szele ide is elért.

Az iráni filmek művészfilmrajongók körében kialakult kultusza a néhány sztárrá vált rendező (Kiarostami, Panahi, Makhmalbaf) által kidolgozott szikár filmnyelven, a jelenségek kommentár nélküli bemutatásán, a történetek értelmezésének nyitottságán, a lehetséges konklúziók sokféleségén alapult. A *Titanicon* bemutatott *A felhők között* azt jelzi, hogy az elsősorban európai (főként francia) koprodukciók keretében megvalósuló iráni filmekbe is beszivárgott a filmipar „közönségbaráttá” tételének folyamata. Irán és Irak határán járunk, ahol, mint minden határvidéken, a helyiek megélhetését a törvénysértés környékén mozgó tevékenységek, a határ két oldalán érvényben lévő különböző szabályok, az átlépéssel járó nehézségek biztosítják. A tizenhat éves főhős szállodai csomaghordásból és a határállomásról a legközelebbi városkába való fuvarozásból él, eközben tetszik meg neki egy illegális üzelmeket bonyolító fiatal nő, aki gyakran megfordul arrafelé. A film azt a folyamatot mutatja be, amint a fiú, akit az ismeretlen nő romantikus érzelmein keresztül felhasznál arra, hogy egy embercsempész-ügyletbe segítséget kapjon tőle, szép lassan rájön arra, hogy igaz szerelem tárgya helyett egyszerű eszközzé vált. Testhezálló téma ez egy olyan tipikusan iráni filmnek, amelyben fontos szerep jut az európai szem számára egzotikus sivatagi helyszínnek, a számunkra szokatlan társadalmi viszonyok és viselkedési szabályok által gúzsba kötött személyközi kommunikáció ábrázolásának. A fiatal ROUHOLLAH HEJAZI rendező azonban az elődei által gyakorolt letisztultság, sallangmentesség helyett a túlmagyarázást választja: mindent nyilvánvalóvá tevő beállítások és a szereplők érzéseit félreérthetetlenül jelző érzelmes zene



ROUHOLLAH HEJAZI
A felhők között, 2008

egyértelműsíti mindazt, amit érzékelteni is elég lenne. A klasszikus melodráma a hősök együttlétének lehetetlenségével és a tisztaság elvesztésének felismerésével ér kissé leegyszerűsítő módon véget.

Tipikusan skandináv párhuzamos univerzumot ábrázol a dán HENRIK RUBEN GENZ *Borzasztó boldog* című munkájában, amelyben annak ellenére működnek a dolgok kicsit másként, mint megszoktuk, hogy első pillantásra földözragadtan valóságosnak tűnik minden. Legközelebről a norvég Jens Lien *A kiállhatatlan* (Den bryssomme mannen, 2006) című filmje jut az eszünkbe, ahol az öngyilkossággal kísérletező (?) főhős egy olyan világba kerül, ami szinte minden szempontból tökéletes, s csupán néhány apró helyen feslik fel az álomvilág szövete.

A *Titanicon* bemutatott dán mű harmincas éveiben járó rendőr főhőse egy homályban maradó baklövés miatt kerül a fővárosból egy távoli tartomány apró városkájába, ahol azzal kell nagyon hamar szembesülnie, hogy a végeken minden kicsit másképp működik, és így a szokásos rutinmegoldásokkal nem sokra lehet jutni. A film magában hordozza egy kellemesen abszurd mozi lehetőségét, a rendező azonban hamarosan nagyon komolyra fordítja a „szót”, és inkább a drámai hatásokat erősíti. A kívülről ártatlannak tűnő zárt közösség sötét titkokat rejt, amelyek szépen lassan felemészti az eredetileg rövid, átmeneti állomásra készülő rendőrt. A titkok eleinte sejtelmesek, nehezen megfeythetők és sokat ígérők, a film végére azonban szép lassan szinte minden nyilvánvalóvá válik számunkra, és hiába a remek operatőri munka, valamint a néhány kiváló színészi alakítás, az evidenciák miatt kissé kielégületlenül távozzunk.

A *9 mm* című belga családi dráma szétágazó, majd időnként egymást keresztező, s ismét eltávolodó cselekményszálak pontos egymás mellé helyezésével festi meg a szereplők egyetlen, viharos napját. Nadine, a feleség rendőrségi nyomozóként éli aktív és rendszertelen életét, Roger, az apa a munkanélküliség tétlenségét alkohollal tölti ki, Laurent, a tizenéves kamasz pedig az iskola helyett a környékbeli „rosszfiúkkal” lóg és piti illegális graffitis akciókba keveredik. A film nem párhuzamosan, időben egyeztetve mutatja be a három szereplő reggel szétváló napját, hanem különböző mértékű időbeli eltolással látjuk az eseményeket, az egyes síkok hol előbbre, hol hátrébb járnak a történetben, mint a többi. Így azzal szembesülünk, hogy a családtagok sosem egymással találkoznak, hanem csupán egymás nyomait találják meg a különböző helyszíneken, és ezekből következtetnek arra, hogy mi történt időközben a másikkal. Az egymást metsző, kutató nyomkeresések felkavaró történetében az utolsó húsz percig mi is inkább csak találgatjuk az összefüggéseket, sajnos azonban TAYLAN BARMAN, a rendező a végén már nem mer semmit sem a véletlenre bízni: a nagy találkozás, valamint a családi veszekedés pillanatában mindenre egyértelműen fény derül, szájbarágósan pszichológizáló magyarázatot kapunk arra, hogy ki miért van az adott helyzetben, és miért viselkedik úgy, ahogy. S búcsúzóul, mintha mindez nem lett volna elég, a vége főcím előtt érzelmes zongorafutamoktól kísérve megismétel három fontosnak gondolt jelenetet, hogy még

a bennünk, nézőkben kialakuló érzelmi hatást is bebiztosítsa, és az általa elgondoltakhoz igazítsa. Park-Chan Wook legendává magasztosult *Old Boy*-a óta egyértelműen kultusza van a kortárs környezetben játszódó, véresen kegyetlen, de művészfilmes igényességgel és intellektuális felhangokkal rendelkező alkotásoknak – ilyenből kettő is megfordult az idei *Titanicon*. A hongkongi *Mocsok* (r.: DEREK KWOK CHI-KIN) egy mese kerettörténetbe illeszti a durva eseményeket, amelyeket a füllesztő meleg, a mindent elborító kosz, és a véres akciók tesznek szinte elviselhetlenné. Meglepő ugyanakkor, hogy a rendező mennyire nem bízik az amúgy rendkívül erőteljes képi világban: a narráció folyamatosan elmondja azt, ami a hősökkel éppen történik – tehát mindazt, amit amúgyis látunk. A film különlegessége – s ez egyébként a hongkongi akciómozik egyik jellegzetessége is – a morális értékrend megkeveredéséből, illetve annak teljes hiányából fakad.

A történet során szinte végig nem tudjuk, hogy igazán ki a jó és ki a rossz, hogy kire kellene értenünk film alatt végig hallható mese gonosz démonát. Ebben a világban annyira zavaros minden, annyira nem tudjuk, hogy kinek az oldalára kellene „állnunk”, hogy a mítoszokba rejtett vagy a mesékben megbúvó életbölcességek sem használhatók már útmutatóként.

A morális tisztaság hasonló módon kérdőjeleződik meg a fesztivál másik dél-kelet ázsiai thrillerében, *Az üldözőben* (r.: NA HONG-JIN). Itt egy a rendőrség kötelékéből korrupció miatt kikerült alak a főhős, aki lányok vaskezü futtatásával keresi kenyerét. Egy őrült sorozatgyilkos képe kezd körvonalazódni akkor, amikor a lányok egyike hosszú időre eltűnik, és kiderül, hogy az

TAYLAN BARMAN
9 mm, 2008



utóbbi időben nem ő az egyedüli hiányzó a szöuli alvilág kéj-kínálatából. Hajsza, kegyetlen versenyfutás indul az idővel, ami amellest, hogy a különböző származású és helyzetű mellékszereplők bevonásával őszinte tükröt tart a nagyvárosi társadalom elé, a véres kínzások révén a gyomrunkat is próbára teszi, valamint erkölcsi ítélőképességünket is meggyötri, mikor arra kényszerít, hogy a kisgyermekes anyát a prostitúcióból kiszállni nem hagyó stricinek drukkoljunk. A film befejező képsorai – a régióból származó horrorthrillerek vizualitásának megfelelően – belefutnak az erőszak túlzás általi esztétizálásába. Itt azonban az erőteljes ismétlés, a túlbeszélés az elsődleges szinttől való elemelkedést szolgálja: a kalapáccsal szétvert női fejből lassított felvételen szanaszét spriccelő vér látványa immár nem az elborzasztást célozza, hanem a történet és a kép megszerkesztettsége felé tolja el a figyelmünket.

Indiából érkezett az idei *Titanic* egyik legkülönlegesebb filmje: a *Tahaan* (r.: SANTOSH SIVAN) alapvetően nyugati közönség számára készült, azonban dramaturgiájában megfigyelhetők a bollywood-i mozi sajátosságának nyomai is. A Kasmírban játszódó, lényegét tekintve realista történet egy nagyjából tízéves kisfiú szemszögéből mutatja meg a térséget megnyomorító végtelen szegénységet, háborút és a határokon átnyúló terrorizmust, valamint mindazt, ami a történelmi távlatokból kevésbé látható: mindennek az egyéni életekre gyakorolt végzetes hatását. A film azért különösen érdekes, mert az eseményeket folyamatosan kommentáló, a korabeli gyerekekhez hasonlóan rengeteget beszélő/okoskodó, fürge eszű kissrác révén a túlbeszélés itt hitelesen illeszkedik a főhős élethelyzetébe. A sztori felépítése a nyugati történeteszerkesztéshez szokott néző számára szintén a „túlcsordulás” jegyeit hordozza: a hősnökkel megcsó szinte hihetetlen események legalább három film dramaturgiai csúcspontjának is megfelelnek, itt azonban – a zenés-táncos indiai melodrámáknak megfelelően – újabb és újabb fordulatok következnek, amelyek további, még drámaibb pillanatok felé görgetik a csupán pillanatokra megpihenő, mindezek ellenére lélegzetelállítóan hitelesnek maradó és egyúttal magával ragadó cselekményt.

A túlmagyarázásba kényszerülő (?) filmesek – úgy tűnik – csak ritkán találják meg azokat a történeteket és vizuális megoldásokat, amelyek ezen keretek között is lehetővé teszik számukra a hiteles megszólalást. Pedig jelen helyzetben, a hagyományos mozifilm keretein belül, ez a legnagyobb kihívás, aminek meg kellene felelni: másképp nehéz lesz a leegyszerűsítés, az egyértelműsítés kényszerén felülemelkedve komplex üzeneteket megfogalmazni. Különben nem marad más, mint az idei *Titanic* túlbeszélőshow-ja.



NA HONG-JIN
Az üldöző, 2008



HENRIK RUBEN GENZ
Borzasztó dolog, 2008



SANTOSH SIVAN
Tahaan, 2008

Henkel Art.Award 2009

Magyar döntő

Idén nyolcadik alkalommal hirdette meg a Henkel Central Eastern Europe (Henkel CEE) a Henkel Art.Award. nemzetközi pályázatot, mely az egyetlen átfogó művészettámogatási díj Közép- és Kelet-Európa, illetve Közép-Ázsia 31 országában. Célja, hogy a Henkel CEE támogassa az üzleti tevékenysége területén élő művészeket.

A Henkel Art.Award. 2009 díjért kortárs képzőművészet kategóriában (festészet, grafika, fotó, videó és installáció területen) 5-10 alkotással pályázhattak a művészek.

Az első három helyezett alkotásai Bécsbe kerülnek, ahol a szeptember elején összeülő nemzetközi zsűri értékeli őket, és a résztvevő országok pályázói közül kiválasztja azt az öt jelöltet, akik esélyesek a Henkel Art.Award. 2009 díjra.

A pályázat eredményét ünnepélyes díjátadó gála keretében november 25-én hirdetik ki Bécsben, ahol kiállítást szerveznek a díj nyertesének és az öt jelöltnek a munkáiból.

A nyertes díja 7000 euró (kb. 2 000 000 forint) pénzjutalom, valamint lehetőség a hazájában saját kiállítást szervezésére a Henkel támogatásával. Most először a győztesnek arra is módja nyílik, hogy műveiből nemcsak hazájában, hanem 2010-ben a MUMOK-ban (Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig) is önálló kiállításon szerepeljen. A Henkel CEE szakmai együttműködő partnere a KulturKontakt Austria és a MUMOK.

Art.Award. 2009 magyar pályázók

Az áprilisban közzétett pályázat benyújtási határideje június 8. volt. Magyarországon 101 művész nyújtotta be műveit, melyeket egy hazai zsűri bírált el. Közülük három művész jutott tovább a nemzetközi mezőnybe.

A hazai zsűri tagjai:

Wrobel Péter, a zsűri elnöke (Barcsay-díjas képzőművész)
Aknay János (Munkácsy-díjas festőművész)
Bán Miklós (grafikusművész)
Winkler Nóra (újságíró)
Kultsár Emília (kommunikációs vezető, Henkel Magyarország)

A Henkel Art.Award. 2009. nemzetközi mezőnyébe jutottak:

Kiss Ágnes Katinka (festészet)
Nagy Barbara (festészet és grafika)
Tarr Hajnalka (installáció és grafika)

A magyar zsűri külön dicséretben részesítette a következő pályázókat:

Baglyas Erika, Basa Anikó, Boros Mátyás, Keller Diána, Réthely-Prikkel Tamás, Rizmayer Péter, Soós Ágnes, Szabó Dorottya, Szabó Eszter, Szemethy Orsolya és Szűcs Levente.



Millenáris | C épület | Pixel Galéria
2009. május 21 – augusztus 20.

<p>SPY NUMBERS</p> <ul style="list-style-type: none"> ● PALAIS DE TOKYO www.palaisdetokyo.com <u>PÁRIZS</u> 2009. 05. 28 – 08. 30.
<p>Dans l'oeil du critique - Bernard Lamarche-Vadel et les artistes</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.mam.paris.fr <u>PÁRIZS</u> 2009. 05. 29 – 09. 06.
<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 <u>GRENOBLE</u> 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 <u>PÁRIZS</u> 2009. 06. 09 – 09. 13.
<p>Laurent Grasso</p> <p><i>The Horn Perspective / Marcel Duchamp Prize 2008</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr <u>PÁRIZS</u> 2009. 07. 17 – 09. 14.
<p>vraoum!</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MAISON ROUGE www.lamaisonrouge.org <u>PÁRIZS</u> 2009. 05. 28 – 09. 17.
<p>Lynna Cohen</p> <p><i>Cover</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● LE POINT DU JOUR www.lepointdujour.eu <u>HERBOURG-OCTEVILLE</u> 2009. 07. 04 – 09. 20.
<p>Planète Parr / The Martin Parr Collection</p> <ul style="list-style-type: none"> ● PÁRIZS JEU DE PAUME – SITE CONCORDE www.jeudepaume.org <u>PÁRIZS</u> 2009. 06. 30 – 09. 27.
<p>Roni Horn aka Roni Horn</p> <ul style="list-style-type: none"> ● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com <u>AVIGNON</u> 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 <u>PÁRIZS</u> 2009. 04. 29 – 11. 22.
<p>Born in the Streets / GRAFFITI</p> <ul style="list-style-type: none"> ● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com <u>PÁRIZS</u> 2009. 07. 07 – 11. 29.
<p>Hollandia</p>
<p>Fluid Architectures</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl <u>AMSZTERDAM</u> 2009. 05. 30 – 08. 16.
<p>Brazil Contemporary</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN www.boijmans.nl

<ul style="list-style-type: none"> ● NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE http://en.nai.nl/ www.brazilcontemporary.nl <u>ROTTERDAM</u> 2009. 05. 30 – 08. 23.
<p>Sarah Engelhard</p> <p><i>Still Wild</i></p> <p>Hans van der Meer</p> <p><i>Work & Play</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl <u>ROTTERDAM</u> 2009. 06. 13 – 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 <u>AMSZTERDAM</u> 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 <u>AMSZTERDAM</u> 2009. 05. 29 – 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 <u>TILBURG</u> 2009. 05. 30 – 09. 06.
<p>Massimo Vitali</p> <ul style="list-style-type: none"> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl <u>AMSZTERDAM</u> 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.kunsthal.nl <u>ROTTERDAM</u> 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 <u>GRONINGEN</u> 2009. 05. 17 – 09. 20.
<p>Günter Brus</p> <p><i>Mitternachtsröte</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl <u>HÁGA</u> 2009. 05. 15 – 09. 27.
<p>Brazil Contemporary</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl www.brazilcontemporary.nl <u>ROTTERDAM</u> 2009. 05. 30 – 09. 27.
<p>Billy Apple®, A History of the Brand</p> <ul style="list-style-type: none"> ● WITTE DE WITH AND WESTERGASFABRIEK www.wdwn.nl <u>ROTTERDAM</u> <u>AMSZTERDAM</u> 2009. 05. 30 – 09. 30.
<p>I z r a e l</p>
<p>Wild Exaggeration / The Grotesque Body in Contemporary Art</p> <ul style="list-style-type: none"> ● HAIFA MUESEUM OF ART www.hma.org.il <u>HAIFA</u> 2009. 07. 18-tól.

<p>Í r o r s z á g</p>
<p>Between Metaphor and Object: Art of the 90s from the IMMA Collection</p> <ul style="list-style-type: none"> ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie <u>DUBLIN</u> 2009. 05. 14 – 2010. 04. 04.
<p>L e n g y e l o r s z á g</p>
<p>Dora Maurer, Jozef Jankovič</p> <p><i>Phases of Movement</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● DOMINIK ART PROJETS www.dominikprojects.com <u>KRAKKÓ</u> 2009. 06. 19 – 07. 25.
<p>Invasion of Sound. Music and the Visual Arts</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl <u>VARSÓ</u> 2009. 04. 07 – 08. 02.
<p>ALL & NOW - art from Armenia, Azerbaijan and Georgia</p> <ul style="list-style-type: none"> ● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE www.csw.art.p <u>VARSÓ</u> 2009. 06. 28 – 08. 09.
<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 <u>BIALYSTOK</u> 2009. 06. 19 – 08. 23.
<p>BAKU, YEREVAN, TBILISI: ROGER! / Caucasian Cities</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl <u>VARSÓ</u> 2009. 06. 27 – 08. 30.
<p>L i t v á n i a</p>
<p>Big in Japan</p> <ul style="list-style-type: none"> ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt <u>VILNIUS</u> 2009. 06. 20 – 08. 16.
<p>L u x e m b u r g</p>
<p>Florian Pumhösl</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu <u>LUXEMBOURG</u> 2009. 06. 16 – 09. 13.
<p>N a g y - B r i t a n n i a</p>
<p>Aurélien Froment</p> <p><i>Froebel Suite</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● GASWORKS www.gasworks.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 07. 09 – 08. 16.
<p>Gilbert & George</p> <p><i>JACK FREAK PICTURES</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) ● WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com <u>LONDON</u> 2009. 07. 10 – 08. 22.
<p>Poor. Old. Tired. Horse.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ICA www.ica.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 17 – 08. 23.

<p>Classified: Contemporary Art at the Tate Britain</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 22 – 08. 23.
<p>Richard Long</p> <p><i>Heaven and Earth</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 03 – 09. 06.
<p>Per Kirkeby</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE MODERN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 17 – 09. 06.
<p>Walking in My Mind</p> <ul style="list-style-type: none"> ● HAYWARD GALLERY www.hayward.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 23 – 09. 06.
<p>Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk <u>LIVERPOOL</u> 2009. 05. 29 – 09. 13.
<p>Abstract America: New Painting and Sculpture</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk <u>LONDON</u> 2009. 05. 29 – 09. 13.
<p>Jeff Koons</p> <p><i>Popeye Series</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org <u>LONDON</u> 2009. 07. 02 – 09. 13.
<p>Johanna Billing</p> <p><i>'I'm Lost Without Your Rhythm'</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● CAMDEN ARTS CENTRE www.camdenartscentre.org <u>LONDON</u> 2009. 07. 10 – 09. 13.
<p>A DUCK FOR MR.DARWIN</p> <ul style="list-style-type: none"> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com <u>GATESHEAD</u> 2009. 04. 10 – 09. 20.
<p>Futurism</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE MODERN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 12 – 09. 20.
<p>BP Portrait Award 2009</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 18 – 09. 20.
<p>Super Contemporary</p> <ul style="list-style-type: none"> ● DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org <u>LONDON</u> 2009. 06. 03 – 10. 04.
<p>Radical Nature - Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009</p> <ul style="list-style-type: none"> ● BARBICAN CENTRE www.barbican.org.uk <u>LONDON</u> 2009. 06. 19 – 10. 18.
<p>N é m e t o r s z á g</p>
<p>Steppenwolf – or the sound of urban space</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST)

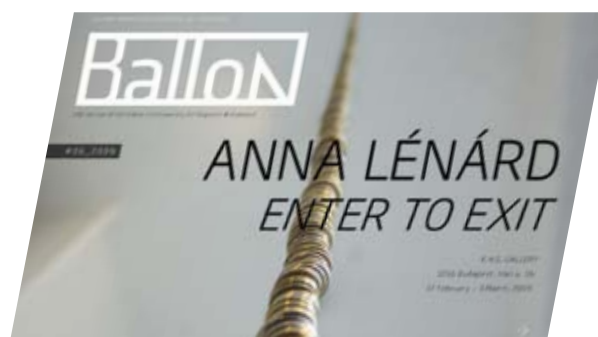
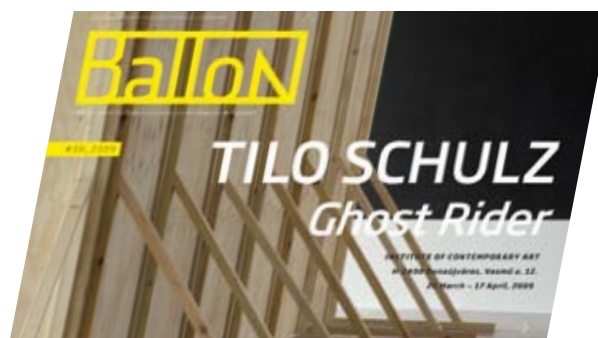
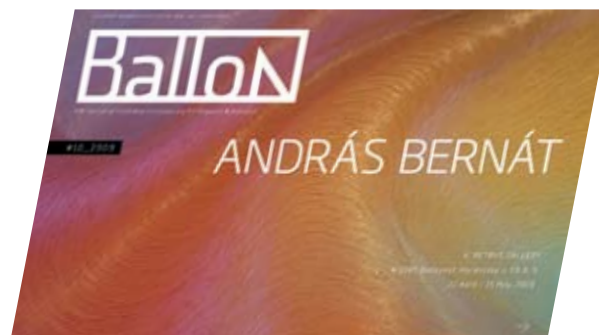
<p>http://ngbk.de</p> <p><u>BERLIN</u></p> <p>2009. 06. 27 – 07. 26.</p>
<p>Wolfgang Zurborn</p> <p><i>Drift – Photography 1980 – 2006</i></p> <p>Herbert Tobias</p> <p><i>Blicke und Begehren</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● DEICHTORHALLEN HAMBURG www.deichtorhallen.de <u>HAMBURG</u> 2009. 05. 07 – 08. 16.
<p>Dance of Colours. Nijinsky's Eye and Abstraction</p> <ul style="list-style-type: none"> ● HAMBURGER KUNSTHALLE www.hamburger-kunsthalle.de <u>HAMBURG</u> 2009. 05. 10 – 08. 16.
<p>Monica Bonvicini / Tom Burr</p> <ul style="list-style-type: none"> ● LENBACHHAUS / KUNSTBAU www.lenbachhaus.de <u>MÜNCHEN</u> 2009. 05. 30 – 08. 16.
<p>ISTANBUL-OFF-SPACES / Unabhängige Kunsträume im Dialog</p> <ul style="list-style-type: none"> ● KUNSTRAUM KREUZBERG / BETHANIEN www.kunstraumkreuzberg.de <u>BERLIN</u> 2009. 07. 04 – 08. 16.
<p>Subversive Practices – Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / South America / Europe</p> <ul style="list-style-type: none"> ● WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART www.wkv-stuttgart.de <u>STUTTGART</u> 2009. 05. 30 – 08. 02.
<p>Photography meets Painting – The Wilde Collection at the Sprengel Museum Hannover</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SPRENGEL MUSEUM www.sprengel-museum.com <u>HANNOVER</u> 2009. 02. 15 – 08. 30.
<p>As time goes by / Artworks concerning time</p> <ul style="list-style-type: none"> ● BERLINISCHE GALERIE www.berlinischegalerie.de <u>BERLIN</u> 2009. 02. 27 – 08. 30.
<p>The Making of Art</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de <u>FRANKFURT</u> 2009. 05. 29 – 08. 30.
<p>In The Making... / Works from the collections</p> <ul style="list-style-type: none"> ● HAMBURGER BAHNHOF - MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de <u>BERLIN</u> 2009. 05. 19 – 09. 04.
<p>RECORD > AGAIN! - 40yearsvideoart.de - Part 2</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de <u>KARLSRUHE</u> 2009. 07. 18 – 09. 06.
<p>In Grenzen frei / Mode, Fotografie, Underground in der DDR 1979-89</p> <ul style="list-style-type: none"> ● KUNSTGEWERBEMUSEUM www.smb.spk-berlin.de <u>BERLIN</u> 2009. 07. 04 – 09. 13.

<p>The world becomes a city</p> <ul style="list-style-type: none"> ● IFA-GALERIE www.ifa.de <u>STUTTART</u> 2009. 07. 03 – 09. 13.
<p>ROMANTISCHE MASCHINE</p> <ul style="list-style-type: none"> ● GEORG-KOLBE-MUSEUM www.georg-kolbe-museum.de <u>BERLIN</u> 2009. 06. 26 – 09. 06.
<p>Le Corbusier</p> <p><i>Art and Architecture</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de <u>BERLIN</u> 2009. 07. 09 – 10. 05.
<p>O l a s z o r s z á g</p>
<p>GREEN PLATFORM – Art Ecology Sustainability</p> <ul style="list-style-type: none"> ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org <u>FIRENZE</u> 2009. 04. 24 -07. 19.
<p>Sarah Morris</p> <p><i>China 9. Liberty 37</i></p> <p>Seth Price 2009</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MAMBO www.mambo-bologna.org <u>BOLGNA</u> 2009. 05. 26 – 07. 26.
<p>Lee Miller, Tony Vaccaro</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SCUDERIE DEL QUIRINALE www.scuderiequirinale.it <u>RÓMA</u> 2009. 07. 03 – 08. 30.
<p>Robert Rauschenberg</p> <p><i>Gluts</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION www.guggenheim-venice.it <u>VELENCE</u> 2009. 05. 30 – 09. 20.
<p>Glenn Brown</p> <ul style="list-style-type: none"> ● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org <u>MODENA</u> 2009. 05. 28 – 10. 04.
<p>Dennis Oppenheim</p> <p><i>Intersezioni IV</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● PARCO ARCHEOLOGICO DI SCOLACIUM www.museomarca.com <u>CATANZARO</u> 2009. 07. 31 – 11. 03.
<p>In-finitum</p> <ul style="list-style-type: none"> ● PALAZZO FORTUNY <u>VELENCE</u> 2009. 06. 06 – 11. 16.
<p>53rd Internatioal Art Exhibition, La Biennale di Venezia</p> <p>Forgács Péter</p> <p><i>Col Tempo – The W-project</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● HUNGARIAN PAVILION, GIARDINI DI CASTELLO www.coltempo.hu www.labiennale.org <u>VELENCE</u> 2009. 06. 07 – 11. 22.
<p>Jorge Otero-Pailos</p> <p><i>The Ethics of Dust</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● DOGE'S PALACE www.tba21.org <u>VELENCE</u> 2009. 06. 07 – 11. 22.

www.balkon.hu/ballon



Letölthető
PDF magazin
önálló tartalommal.



T Á M O G A T Ó :

nka
Nemzeti Kulturális Alap