

THOMAS RUFF
zycles 3060, 2008, Ink-jet-print vászon / on canvas, 306 x 236 cm
Courtesy Thomas Ruff © VBK, Wien 2009

túl is visszatérve azokhoz. Több ezer felvétel és átdolgozott variáció közül azokat választja, amely az idő és a sorozat kényszerének próbáját egyaránt kiállják, és ezzel a kortárs fényképészet egyik legkövetkezetesebb és legmeggyőzőbb munkacsoportját hozta létre.

A *Felületek és mélységek* sorozat a *Portré* kiállítás szomszédságában természetesen érdekes párhuzamok és ellentétek megfigyelésére ad alkalmat.

Az *Éjszaka 5 III* például ugyanúgy elmosódóan kísérteties hatást kelt, mint Braeckman számos alkotása. A kihalt német város fluoreszkáló árnyai és a belga lakásbelső szürkéséből kibontakozó berendezés képe egyaránt az ismert és hétköznapi világ egy-egy nyugtalanító lenyomata.

Ruff képei – így portréi is – józanul, tárgyilagosan hatnak. Alapos kimunkáltság és precizitásuk jelzi a fényképész szakmai felkészültségét. A művek sorozatba állítása érzékelteti, hogy az egyes képek egy bizonyos téma egyik lehetséges megfogalmazásai. A kiállításokon egymás mellett sorakozó képek így nem csupán önmagukért állnak (egy olyan gyűjteménnyel vagy múzeummal szemben, ahol csak egy-egy alkotás szerepel), hanem egy témát, a mögötük levő képötletet szemléltetik. Ruff képei tehát – szemben a *Portrén* látható legtöbb alkotással – nem „érdekességükkel”, hanem inzisztálásukkal hatnak. A nagy méret ugyanebbe az irányba mutat, magára vonja a néző figyelmét, utat nyit az elmélyüléshez, a képben megjelenő témára való koncentrációhoz. Ruff az izolálással, az elmélyült tanulmányozással, a lényegre koncentráló ábrázolással vizuális világunk egyes jelenségeire, azok lenyűgöző arányaira irányítja a figyelmet.

Természetesen Ruff portré-felfogása is érdekes lehet számunkra. Weiermaier a *Portré* kiállításba több Ruff művet is felvett, őt is beiktatva az általa értékelt kortárs portréfényképészek sorába. A válasz első pillanatra az lehet, hogy Ruff elkerüli a hatásos beállításokat, a témára, az arcra koncentrált, és pedig kifejezetten hétköznapi arcokra – abban az esetben is, ha esetleg a képen egy ismert személyiség lenne látható. Nagyjából egykorú – Ruff baráti és ismeretségi köre Düsseldorfban az 1980-as évek végén –, semleges háttér elé állított, pózok és (a hajviseletüktől és ruhájuktól eltekintve) minden individuális jegy nélküli személyekről készült, útlevelekészpérv felvételek ezek. Egy uniformizált világ képviselői – jöllehet a képeken látott személyek Németország egyik legfontosabb művészeti főiskolájának hallgatói.

De hogyan illeszkedik Ruff portréfényképészete a többi ciklushoz? Úgy tűnik, számára ez is egyike a lehetőségeknek, egyike a képzőművészet témáinak. Az arc Ruffnál az a felület, ahol az ember a gondolatok, érzelmek, sorsok, a személyiség végtelen változatait képes megkülönböztetni. Egy mindennapi-ságában és ismertségében alig felülmúlható látvány, amely végtelen gazdagságával az emberi kommunikáció egyik legfontosabb eszköze. *I. Graw* nyílt és bizalmat keltő pillantása talán még naivnak is hathatna (ha nem olvastuk volna mindannyian Graw művészetelméleti elemzéseit és nem tudnánk, hogy milyen lényegretörők azok).

Nagy Edina

Árulkodó nyomok

Kontroll

➤ zB Galéria, Budapest
➤ 2009. június 28 – augusztus 31.

„How can art remain politically significant without assuming a doctrinal standpoint or aspiring to social activism?” (Francis Alys)¹

■ Az *Árulkodó nyomok* tulajdonképpen, mint azt megtudtam, egy új, valamely kereskedelmi csatornán futó tévéfilmsorozat címe. A lényege az, hogy a főszereplő kriminológusok mindenféle technikai eszközök segítségével bűntények nyomaiból kiindulva rekonstruálják az eseményeket, és végül természetesen elfogják a bűntett elkövetőjét.

Azért adtam mégis ezt a címet a zB Galéria könnyed, nyári kiállításaként semmiképp sem aposztrofálható tárlatáról szóló írásomnak, mivel szerintem a *Kontroll* hívószava a *rekonstrukció* lehetett volna. Szó szerint és képletesen is sor kerül erre a kiállított művekben, amelyek között a videók és a fotók domináltak.

A látogató mindjárt a kiállítótér bejáratánál avval szembesült, hogy csak lábujjhegyen egyensúlyozva, vigyázva lépkedhet tovább, a padlót ugyanis furcsa alakú kis gipszszobrocskák, LAURENT MARESCHAL installációjának részletei lepték el.

A kiállításról szóló alapinformáció birtokában, amely szerint a művek „... két, végletekig ellenőrzött és halmozottan kérdéses helyzetben levő társadalom – Izrael és Palesztina – táj- és portré-képeivel szembesítenek minket”,² a néző mindjárt fenyegetésre gondol, veszélyt sejt... A földön elszórt és a fal mellett felhalmozott szobrocskák például leginkább kézigránatokra vagy taposóaknákra emlékeztetik. Ezek után mosolyogtató a felfedezés (saját kényszeres asszociációinkon derülhetünk), hogy a szobrok tulajdonképpen kaktuszfügék, a régió kedvelt gyümölcsei, melyek az ott élők számára szimbolikus értékkel bírnak.

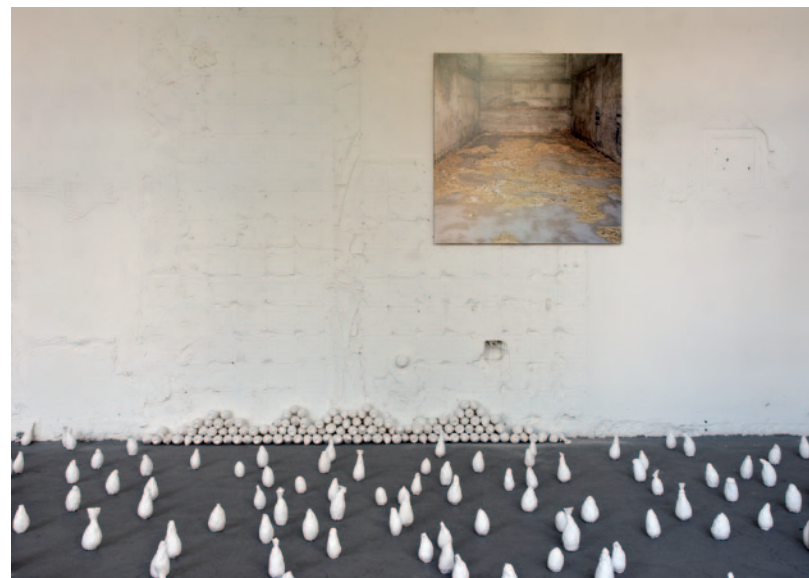
A galéria legnagyobb helyiségében látható fotók, TAMI NOTSANI és SIMCHA SHIRMAN munkái, „kortárs archeológiai leletek”³: szintén *rekonstrukciók*, az

1 Maradhat-e a művészet politikailag szignifikáns dogmatikus álláspont feltételezése vagy szociális aktivizmusra való törekvés nélkül?

2 Részlet a kiállítási tájékoztatóból, szöveg: Stenczer Sári.

3 Uo.

Kiállítási részlet; LAURENT MARESCHAL, TAMI NOTSANI munkái
© Fotó: Kudász Gábor Arion



emlékezet számára támpontul szolgáló tárgyi dokumentumok. Egy állapot, egy sokszor leginkább az abszurd szóval minősíthető helyzet fotópapírra rögzített lenyomatai. Kihalt tengerpart, szinte néptelen strandok, amelyekre csak a riadót vagy készültségi állapotot bejelentő, villanyoszlopokra szerelt hangszórók vetnek árnyékot. Semmire sem szolgáló épületmaradványok, teherautó- és épületbelső, ottfelejtett, valamikor bizonyára létfontosságú, bomlásnak indult tárgyak, látszólag sehová sem vezető utak. A fotókon életnek szinte nyoma sincs, úgy tűnik, hogy a művészek szerint ezeknek a kordokumentumoknak ez az egyik legfontosabb karakterisztikuma. A képeket felidézve egy furcsa párhuzam, ám ha jobban meggondolom, inkább ellenpélda jut eszembe, az idei *Mediawave* díjnyertes szerb alkotása, a *Viszlát, hogy vagy?*⁴. A film képi alapanyagát szintén archív (a balkáni háború a mindennapokon hagyott nyomaikat rögzítő) dokumentumfelvételek alkotják, amelyeket a rendező szatirikus aforizmákkal kommentál. Ezek a felvételek azonban nem „sterilek”, sokkal inkább azt mutatják, hogy ezek a nyomok, maradványok miként épültek be a mindennapokba – olykor épp a túléléshez szükséges humor és irónia segítségével –, hogyan hasznosítják őket, miként veszi (újra) birtokba az élet a mementóként árválkodó objektumokat. Az izraeli (Simcha Shirman) és a Franciaországban élő (Tami Notsani) komor fotográfiaira azonban elsősorban a szikárság, a tényfeltárás igénye, és a monotóniából talán szükségszerűen következő melankólia jellemző.

Szintén a *rekonstrukció* a témája a vetítőteremben pergő két filmnek, RONEN EIDELMAN *Manshia szelleme* (2007) és LAURENT MARESCHAL *White Line* (2007) című alkotásainak, amelyek mindegyikében a krétapor játssza a főszerepet. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy az egyébként jó minőségben és fényviszonyok között vetített filmek műélvezetéhez nem feltétlenül szükséges a térben ágaskodó kettészétra és egyéb installálási eszközök, használati tárgyak látványa). Eidelmanra jellemzőek az olyan helyspecifikus akciók, mint amilyen a központi kiállítóteremben látható, Weimarban forgatott filmjének tárgya is (egy izraeli katonai dzsip kétdimenziós papírmakettjét sétáltatja végig a városon), vagy például budapesti akciója, amelynek során fordítói segítséggel eredt a Ráday utcában és környékén fellelhető névtáblák nyomába. Ez utóbbi során ismert és kevésbé ismert személyek neveivel szembesítette az adott házban vagy utcában élőket: villámkimittud-interjúkat készítve szedte, gyűjtötte össze azokat a dr. Prokopp Sándorral, Dórits Istvánnal és társaikkal kapcsolatos információkat, amelyeket azután angol nyelvű változatban a galériában a látogatók rendelkezésére bocsátott. Ezek az akciók is sajátos *rekonstrukciók*: a személyes és kollektív emlékezet találkozási pontjainak leképezései. *Manshia szel-*

4 Do vidjenja, kako ste? (2009, Szerbia), rend.: Boris Mitic.



LAURENT MARESCHAL
White Line, 2007



FRANCIS ALYS
Green Line, 2005



SIMCHA SHIRMAN
Izraeli tájkép, 2000, fotó

leme című munkája egy többszereplős performansz, amelynek során a közreműködők egy valamikori arab falu utcáit, fiktív térképet rajzolják fel pályavonalazók segítségével a Tel-Aviv és Jaffa között átjárót képező tengerparti park homokjára. A művész kezében térképpel instruál, s az arra járókat, kíváncsiskodókat is a performansz részesévé teszi: általuk nyer igazolást vagy épp kérdőjeleződik meg az akció lényege. A rekonstrukció nyomán létrejött efemer helységtérkép pedig, ha csak egy délutánra is, de az emlékezés, a békés művészi demonstráció helyszínévé válik. Ugyanilyen illékony a *White Line*, a Laurent Mareschal által meghúzott fiktív határ. A filmben Mareschal egy (kifogyhatatlan) krétaporos zsákot cipelve jelöli ki önkényesen egy izraeli és egy palesztin falu jövőbeli határát, amely nem azonos sem a jelenlegi (ugyanilyen illékony) határral, sem az 1967-es hatnapos háború nyomán rögzített úgynevezett Zöld Vonallal (*Green Line*).⁵ Helyenként egy-egy ösvényt követve, máskor csak úgy, a hegyoldalban, utcákon, vagy épp kertek alatt, játszótérreket kettészelve szórja a krétaport a művész, azzal a paradox szituációval szembesítve nézőjét, hogy, miként azt az 1948 után zajló történelmi események és napjaink történései is bizonyítják, a határok kérdése néha csak a hatalmi önkényen múlik, ami időszakosan vagy akár tartósan, de tetszőleges pozíciókat is érvényesnek tekinthet. Az Izrael és Palesztina helyzetét jellemző feszültségterhes bizonytalanságban nincsenek mindenki számára érvényes határvonalak, s, mint azt Mareschal filmje példászerűen bizonyítja, ebben a légkörben még egy egyszerű, ártalmatlannak tűnő művészi akció is fenyegetést jelent, aminek erőszakkal vetnek véget (ez esetben palesztin falusiak). A filmet nézve óhatatlanul felrémlik Francis Alÿs 2004-es munkája, a *Green Line*⁶, amelyet 2005-ben a jeruzsálemi Israel Museum önálló kiállítás⁷ keretében mutatott be. A séta, amit Alÿs (Walter Benjaminhoz hasonlóan) több művében programjává tett, a maga érintőlegesen beavatkozás jellegével is poétikus-politikai aktus.⁸ A kiállításon bemutatott filmek közül LÁSZLÓ GERGELY és SOMOGYVÁRI GERGELY munkája (*Interjú Moshe Greenberggel*, 2009) valahol a riport- és a dokumentumfilm határán mozog. A film tévéképernyőn fut, a tévé alatt kis üvegvitrin, benne sűrilyokot, vízimadarakat ábrázoló természetfotók. Az interjúalany egy motorcsónakban ül, a kérdező „láthatatlan”, a kérdések nem, csak a válaszok hallhatók. A férfi a munkájáról beszél: kiderül, hogy ő a tó felügyelője, amolyan vízi vadőr. A kamera hosszasan időz a csónak körül keringő madarakon, amelyekről egy rövid ornitológiai kitekintés során meg is tudjuk, milyen fajtájúak. Természetfilm. Riport. Ahol a kérdezt mindennek válaszol, majd egyszer csak magától is beszélni kezd. Az idillinek tűnő hatalmas vízfelületről kiderül, hogy tulajdonképpen szennyvíz-derítő, amely a vízparton elterülő arab város szennyvizét fogja fel. A csónakban ülő férfi részletesen elmeséli a szennyvíztisztító létrehozásának történetét, ami a helyi kibuc teljes vízellátását biztosítja (az ivóvizet természetesen nem). Az elbeszélésbe időnként beleszóvi a „tó” partján elterülő két város történetét is, amelyek között már egy ideje nincs átjárás. Viszont: minél több a (palesztin) város lakó, annál több a szennyvíz és persze a hasznosítható vízmeny-

5 A *Zöld Vonal (Green Line)* a hatnapos háborúban háborús hőssé avaszt Moshe Dayan izraeli védelmi miniszter nevéhez fűződik, aki állítólag zöld tollal (ami a legenda szerint kb. 75 000 dollárért kelt el az ebay-en) jelölte ki a térképen Izrael és Palesztina határát.

6 Az akció keretében Alÿs 2 napos sétát tett Jeruzsálemben, hóna alatt egy lyukas zöld festékesdobozzal. A séta útvonala lazán követte a Moshe Dayan vonalat.

7 Francis Alÿs: *The Green Line*. Israel Museum, Jeruzsálem, 2005. aug. 11 – nov. 26.

8 Mark Godfrey cikkében (*Walking the line. The art of Francis Alÿs*) idézi Alÿs művéhez fűzött kommentárját. in: *Artforum*, 2006/május



LÁSZLÓ GERGELY, SOMOGYVÁRI GERGELY
Interjú Mosche Greenberggel, 2009, részlet; © Fotó: Kudász Gábor Arion

nyiség az izraeli közösség számára. A víz, ami errefelé aranyat ér, Izrael számára már a múlt század közepe óta sarkalatos kérdés. Az egyre növekvő népesség és a mezőgazdaság igényei szinte megoldhatatlan feladatot jelentenek, amire, mint a film is bizonyítja, mégis van (szükség)megoldás. László és Somogyvári filmjének „főszereplője” azonban annyira magától értetődőnek tekinti a bemutatott helyzetet, hogy szinte a nézőt is meggyőzi arról, hogy ez a normalitás. Élvezi a munkáját, és kihasználja a vele járó apró örömeiket – a vitrinben látható fotók Greenberg amatőr természetfotói.

A cikk mottójára röviden visszatérve azt hiszem, a kiállított munkák közül ez a film mutatja meg a leginkább azt, miként lehet politikailag szignifikáns művészetet csinálni dogmatikus állásfoglalás és a szociális aktivizmus igénye (és kényszere) nélkül. A munka ugyanakkor kiegészít bennünket a nézőpont csapdájából is. A kiállítás anyagát nézve ugyanis összességében az a benyomásunk támadhat, hogy nem mentes némi didaktikus szándéktól. A művészek számára, érintettségük okán, annyira meghatározó a mindennapok drámaisága és feszültsége, hogy ez nem hagy teret a könnyedségnek, a fentebb hiányolt humornak, iróniának, amit mi, akik csak egy kiállítási kontextusban konfrontálódunk a helyzettel, adott esetben hiányol(hat)unk. Az interjúfilm azonban annyira közel hozza a feszültségteret, s ugyanakkor annyira mindennapiként ábrázolja azt, hogy a filmben így, anélkül, hogy bárki is keresné, „binnen lesz” az élet.

Nagy T. Katalin

Kelesztés

Pál Csaba kiállítása

- Óbudai Társaskör, Budapest
- 2009. szeptember 8 – október 4.

„Azért beszélek nekik példabeszédekben, mert van ugyan szemük, de nem látnak, van ugyan fülük, de nem hallanak.”

Mt 13.14.

■ Művészet és természet mindig is szorosan összefonódott. A művész teremtő lény csodálattal és irigykedve tekintett a világra. A természet az ábrázolás fő tárgya lett és maradt évszázadokon keresztül. Aztán egyszer csak a természet maga lett a műalkotás. A hatvanas években sokan, köztük számos női művész, megérintve a land art szellemiségétől, sérülékeny anyagokból dolgozott. Nem a műtárgy maga volt figyelme középpontjában, hanem a folya-

mat, mely elvezette a műhöz. A process art vagyis folyamat-művészet legfőbb sajátossága, hogy benne elsődleges szerephez jutott az idő. Megjelentek a mesterséges tájak, palántanevelő laboratóriumok, virágos zacskók, konténer a kiállítóterekben.

PÁL CSABA sok műfajt felsorakoztató kiállítása bár szellemében rokonítható a process art törekvéseivel – elsősorban az időhöz fűződő viszonyában –, de lényeges eltérés, hogy Pál mindig átír, festményben, fotóban, filmben gondolkodik, sohasem direkt módon jeleníti meg tárgyait, jelen esetben a csírázó babot, mint mondjuk Lois és Franziska Weinberger, akik élőművészes installációk mellett használnak fotódokumentációs világító dobozokat.

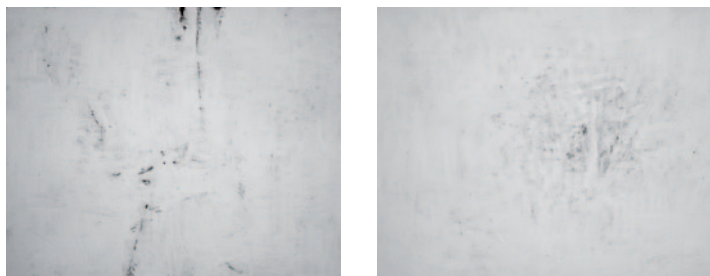
A kiállítás helyszíne a főváros egyik legenigmatikusabb terme, az Óbudai Társaskör Pincegalériája. Pál Csaba mindig érzékenyen reagál a tér adottságaira, ahhoz igazítja többszámú installációit. Így tett most is, és az anyagok, a színek, a fények kivételesen harmonikus és költői együttlétét valósította meg. A kiállítás minden eleme – a virágcserepes tárgy-installáció, a falra vetített film és a kép-sorozat – tökéletesen megtalálta a helyét a térben. A barlangterem fehér falára elhelyezett képek szervezen izesülnek a meszelt fal domborzatával, a kép rétegei váratlan párbeszédbe elegendnek a fal érzékelhető, ám láthatatlan rétegeivel. Pál igen alázatosan bánik a térrel, megőrzi a terem atmoszféráját, s a nézőt folyamatos mozgásra, leginkább köröző mozgásra készíti. Körbejárjuk a cserepeket, nem egyszer, mert a fázis-művek nézése mindig ismétlésre ingerel, megnézzük a kisképeket, oda-vissza többször, hogy lássuk a különbségeket, majd lecövekelünk a vetítés előtt, s miután nem tudjuk, hányszor néztük meg, visszatérünk a kis képekhez, hogy beleláthassuk azt, amit a művész az imént megmutatott.

A *Kelesztés* című installáció művészi példázat és misztikus csapda. A pollocki gesztusfestészet nyomán dolgozó festő megkísérli megértetni velünk a művészet szemünk előtt rejtett dimenzióit. A mag csírázásának, pontosabban általa végzett és dokumentált csírázatásának folyamatával érzékelteti a művészi munka nem látható rétegeit, felmutatja a belé oltott időt, láthatóvá teszi a láthatatlant. Lehetetlen vállalkozás, melyet a művészekben szunnyadó marszúszási bátorság táplál. Az emberiség nagy technikai vívmányainak segítségével, amilyen a fotó és a film, olyat tud rögzíteni és láttatni, amit nélkülük nem látnánk. A cserepeket borító két plexilap közé helyezett és átvilágított nyomatok röntgenkép érzetét keltik, még inkább erősítve bennünk a hitet, hogy szabad szemmel nem látható dolgot szemlélhetünk. Pál a „hiszem, ha látom” attitűdre és a kíváncsiságra alapozza installációját. A művész feltételezi, hogy ahogy tudni akartuk, hogyan tör a fényre egy babszem, hogy növekedjen, ugyanúgy tudni szeretnénk, hogyan születnek a képek? Mert a kép nézője nem elégszik meg a kép nézésével, az ábrázolás érzékenységgel, a faktúra gazdagságával, az elhelyezés szépségével. Pál fellebbenti a fátylat, mely mögé annyira szeretnénk benézni, elhúzza azt a bizonyos függönyt, ahogy Vermeer és mások előtte tették, megállítja nekünk a megállíthatatlan időt, bepillantást enged a teremtés misztériumába.

Közben azonban rejtett utalások sokaságát kódolja a kiállításba, melyeket, ha észlelünk, egyszerre csak rájövünk, hogy be lettünk csapva, azt ígérte a

PÁL CSABA
Kelesztés, 2009, installáció, vegyes technika, 50 x 300 cm





PÁL CSABA
Kelesztés, 2009, részlet, vegyes technika, vászon, 24 x 30 cm egyenként

művész, hogy mindent megmutat, de közben jelképek és szimbólumok lavináját zúdítja ránk, s kiderül, hogy hiába tette/tettük láthatóvá a láthatatlan dolgokat csodás technikai eszközeinkkel, még mindig maradt épp elég láthatatlan réteg és felfoghatatlan összefüggés.

Ilyenkor a művészettörténész kerül leginkább csapdába, hiszen él-hal a jelképekért, azt hiszi, ehhez ért is egy kicsit. Felfedezi, hogy hét kicsi kép van a falon, hét cserép áll a földön, hét kivetített animáció ismétlődik a terem végében. A hét hófehér, kört alkotó cserépben a csírázás hét fázisa látható, a magból növény lesz, hogy magja lehessen. A hét cserép, bár nem követi pontosan, de hét körével felidézti az élet virága geometriai alakzatot, mely oly sok kultúrában ismert, s ami a bibliai értelmezés szerint a teremtés napjait jelképezi. A hét kis képen zajlik a festői körforgás, míg képből kép lesz, hogy aztán kép lehessen. A különböző varázslásokban hétszer mondják el a varázsigét, hétszer járják körbe a szent állatot, így teljesülnek vágyaik, a művész hétszer ismétli meg a gesztus-sort, mely elvezet a feketétől a fehérig, hogy aztán visszajusson a feketéig. Hétszer hét, azaz negyvenkilenc fázisból áll a filmes animáció. A tibeti buddhizmus tanítása szerint a bardo, azaz a köztes lét, amíg a halott lelke elhagyja a testet, hogy új testbe költözzék, hétszer hét, azaz 49 napig tart.

A hetes számnak az emberi élet bizonyos szakaszaiban is fontos szerepe van; ezekből az elképzelésekből csak egyet idéznék, mely a körforgás gondolatához kapcsolódik; az emberi test sejtállománya hét évenként újul meg. Ezek után nem állhattam meg, hogy megnézzem a lexikonban, hány éves a művész, és hát 42 éves, vagyis ebben az évben éppen egy kicsit újjászületik.

És egy személyesebb értelmezés. A földön álló világító hófehér cserép tetején elhelyezett felvételek, melyek alapvetően az életről szólnak, a babszem csírázását mesélik el, nekem az elmúlást is idézik. Gyermekkoromban soha nem volt szabad a lámpát a földre tenni, mert az halált jelentett. Ez talán nem mond ellent a művész szándékának, mely szerint a vetített és a festett képeket köldökként köti össze az energiát adó cserépes installáció, mert a mag az élet és a halál jelképe egyszerre, hiszen a mag nem más, mint a halálból fakadó élet. Pál Csaba filozofikus installációja misztériumjáték az alkotásról, az élet körforgásáról, arról, amiről Szabó Lőrinc azt írja egyik versében:

„Ez a semmi a magban,

Ez nő meg fává, ez a láthatatlan;

Ez a lélek, a mindenség csírája.”

PÁL CSABA
Kelesztés, 2009, DVD, loop, vászon, 5,12 perc, filmstill



Zsikla Mónika

Il teatrro delle anime morte – Halott lelkek színháza

Jannis Kounellis kiállításai Bergamóban

- 📍 Galleria Fumagalli, Bergamo
- 📍 San Lupo volt oratóriuma, Bergamo
- 📅 2009. május 23 – szeptember 26.

■ A két helyszínt összekötő láthatatlan fonál mentén haladva egy élet, pontosabban *Az Élet labirintusának* útvesztőjét járhatja be a néző.

A forgatókönyv pofonegyszerű képlete: alfától eljutni omegáig. Az Ariadné helyébe lépett mágus pedig nem más, mint az arte povera legendás ikonja, JANNIS KOUNELLIS, aki virtuális fonalával a lombardiai Bergamo XX. században épült alsó városából – Citta bassa –, a ma is csaknem érintetlen, fallal körülvett középkori felsőváros – Citta alta San Lupo – exoratóriumáig vezet. Piilinszky szavaival élve egyenes labirintus ez, amelynek ösvénye a szubjektum olyan speciális lenyomatainak keresztül rajzolódik ki, amelyek spontán keletkezésükkel indirekt módon hagyják hátra az egykori létezés nyomát. A textíliában megbúvó, a test saját működési törvényei által létrejött ember láthatatlan szobra iránti tisztelet már a hetvenes évek elején a kabátok költészetéhez vezette a mestert. A szintetikus matéria – mintegy rejtett, a véletlen által generált humán laboratórium a felületen hátramaradt verejtékcseppekkel, hajszálakkal, fagyútól kifényesedett kopásokkal – esszenciálisan hordozza az egyént reprodukálható DNS láncolat összetevőit.

A kabát motívum az évtizedek alatt a kounellis-i életmű központi hivatkozásává vált, amely később kalapokkal, s elhasznált cipőkkel kiegészülve az individuális mitológiák egész sorát hozta létre. Az 1975-ös *Civil Tragedy*² arany fala előtt fafogason lógó felöltő, a polgári életformát jelképező bowler kalap kíséretében a halott hős képét eleveníti meg. A kalap és a felöltő a történelem és a művészettörténet hivatkozásrendszerében szinte mindenkor legendás alakokhoz köthető attribútumnak számított. Gondoljunk csak Magritte, Beuys, Poirot kalapjára, Szent Márton vagy Gogol köpönyegére, illetve Chaplin milliárdot érő relikviáira. Ezek a tárgyak médiumként idézik meg egykori viselőjüket. Azonban ezt a végtelen konnotációkat hordozó utalásrendszert Kounellis az emberi lét kifejezésének alapmódusaként értelmezi. Munkáin az ismeretlen ember-lenyomatokat hordozó kabát narratívája már nem az egyest, hanem az általánost hivatott jelölni, a létezés közös tapasztalatának vizuálisan megjelenített történeteként. A Kounellis-zarándoklat első állomása a Galleria Fumagalli, ahol két, speciálisan a galéria terére komponált installációt láthatunk (kurátor: Annamaria Maggi). A kétszintes kiállítótér utca szintjén található mű egy a falra erősített acélhálóra, nagyjából két sorban, hústartó kampókkal felakasztott kabátokból áll. Az óriás kirakatnak köszönhetően nem szükséges a galériatérbe lépnünk ahhoz, hogy az egész látnivaló elénk táruljon. Sőt, az utcáról betekintve a felakasztott kabátok drámai vízióban – mint a hentesüzlet falán lógó megkopasztott, megnyúzott állatok – elevenednek meg. Ez a tiszta, „konyhakész” állapot a még, vagy már identitás nélküli születés pillanataként is megfogalmazható. A fazonok és színek kavalkádján keresztül pedig a szubjektum sokszínűsége jut kifejeződésre. Csupán a hétköznapi nyüzögő ökröket hordozó húskampók jelenléte rendkívüli, melyeken most az egyéni történetek lógnak, mint emberi belsőségek. A felakasztással szimbolizált steril, heideggeri belevettség állapotot az alagsor installációjában a szigorú és merev társadalmi konvenciórendszer satu-

1 HEGVI LÓRÁNT: *Utak az avantgardból. Tanulmányok a kortárs művészekről*, Jelenkor, Pécs, 1989

2 Galleria Lucio Amelio, Nápoly, 1975 május