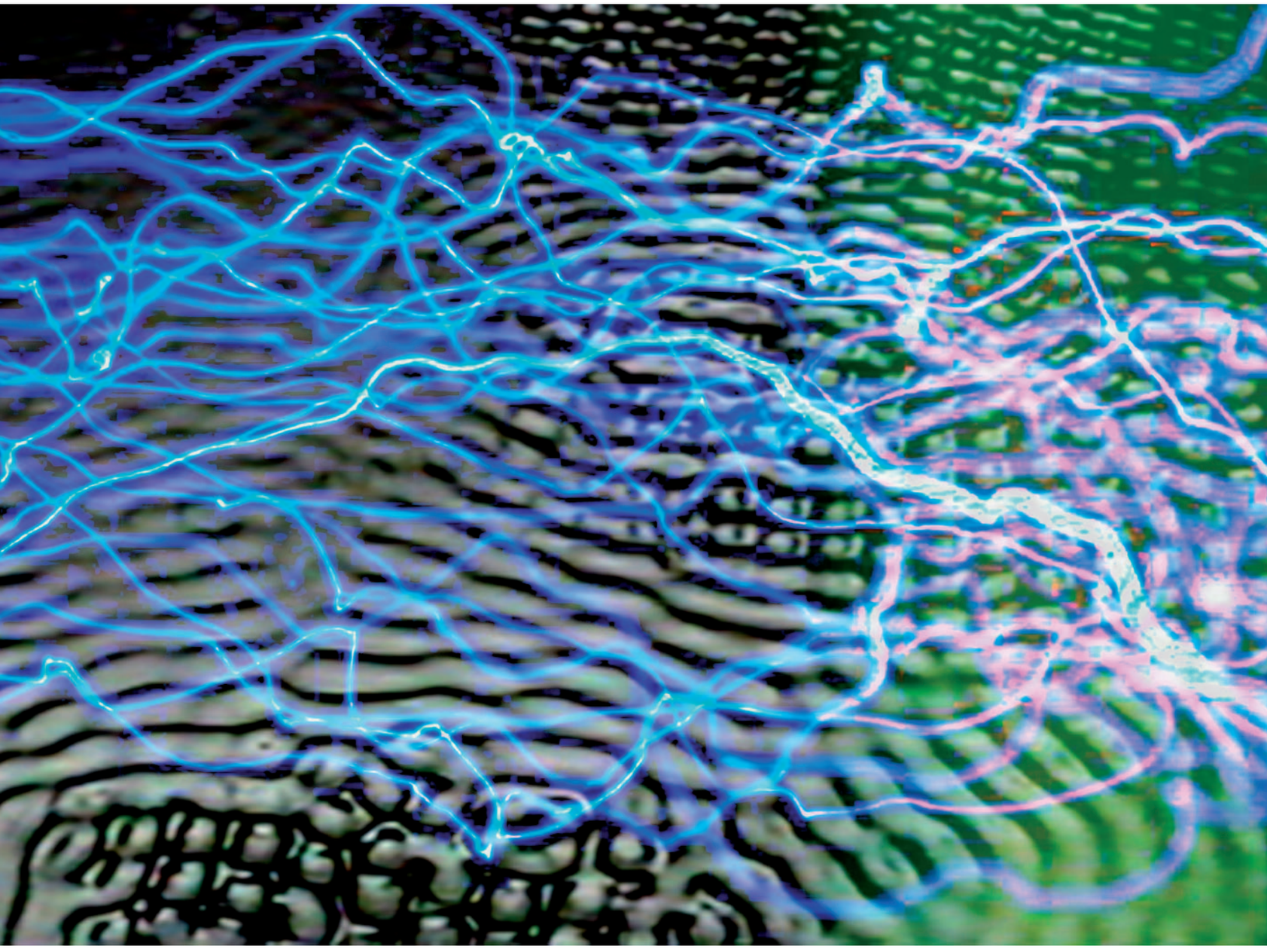
Balkon

2009_11,12

kortárs művészeti folyóirat ▫ Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft

09012

9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Köztes idő: AD HOC (ET NUNC)
● DOROTTYA GALÉRIA
www.mucsarnok.hu
Budapest V., Dorottya u. 8,
2009. 11. 25 – 12. 18.

Moizer Zsuzsa
Tigrisek és más történetek
● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.t-online.hu
Budapest VI., Jókai tér 1.
2009. 11. 27 – 12. 19.

Herczeg Klára díjasok: feLugossy László, Szörényi Beatrix
● LABOR
http://labor.c3.hu
Budapest V., Képíró u. 6.
2009. 12. 08 – 12. 22.

Interfészek
● FÉSZEK GALÉRIA
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2009. 12. 01 – 12. 25.

Ferenczy Zsolt
Landmark
● ATELIERA PRO ARTS / A.P.A.
www.ateliers.hu
Budapest VIII., Horánszky u. 5.
2009. 12. 04 – 12. 30.

COMICS
● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
2009. 10. 17 – 12. 31.

Amerigo Tot
Párhuzamos konstrukciók / paralell conctructions
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2009. 10. 08 – 2010. 01. 03.

Marina Gadonneix
Zavarszimuláció
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2009. 12. 08 – 2010. 01. 05.

Losonczy István
Változatok azonos tónusú színkörre
● APROPODIUM GALÉRIA
www.apropodium.hu
Budapest IX., Ráday u. 9.
2009. 12. 09 – 2010. 01. 06.

Név nélkül – A VII. Miskolci Művésztelep kiállítása
● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2009. 12. 01 – 2010. 01. 08.

REMIX 1. – Műalkotások a dunaújvárosi Modern Művészetért Közalapítvány gyűjteményéből
● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2009. 12. 11 – 2010. 01. 08.

Chintan Upadhay
Mistake
● INDA GALÉRIA
www.indagaleria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2009. 12. 19 – 2010. 01. 08.

Tony Cragg
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2009. 09. 10 – 2010. 01. 09.

Akt, csajok
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfok u. 14
2009. 11. 26 – 2010. 01. 09.

Csiszér Zsuzsi
Dilemmák
● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfok u. 11
2009. 11. 26 – 2010. 01. 09.

Csontó Lajos
Válogatás / Selection
● RAIFFEISEN GALÉRIA
www.raiffeisen.hu
Budapest V., Akadémia u. 6.
2009. 11. 16 – 2010. 01. 10.

A melankólia pillantása / Párbeszéd: Soós Tamás – Antal Péter (Antal–Lusztig-Gyűjtemény)
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2009. 12. 11 – 2010. 01. 10.

Altorjai Sándor, Erdély Miklós, Szenes Zsuzsa, Tarján Hédi
Képeslaptervek (1964)
● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT
Budapest V., Petőfi S. u. 5.
2009. 12. 06 – 2010. 01. 11.

Nagy Karolina
A lisszaboni ágy
● DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2009. 12. 04 – 2010. 01. 12.

Kassák és Kassák / Festmények, rajzok, kollázsok 1957–1967
● KASSÁK MÚZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
www.pim.hu
Budapest III., Fő tér 1.
2009. 10. 14 – 2010. 01. 14.

Barabás Zsófi
Uenotól Nipporiba
● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2009. 12. 03 – 2010. 01. 16.

Upcoming II. Szemtől szembe
● VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX.,Ráday u. 56.
2009. 12. 11 – 2010. 01. 16.

Jaki 100
● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2009. 12. 11 – 2010. 01. 16.

MONOKRÓM KÉPEK – a VASS László gyűjtemény vendégkiállítása
● SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
www.szepmuveszeti.hu
Budapest XIV., Dózsa György út 41.
2009. 10. 16 – 2010. 11. 17.

Ernszt András, Nyári Zsolt
Képzelt liget
● MOLNÁR ANI GALÉRIA
www.molnaranigaleria.hu
Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.
2009. 11. 12 – 2010. 01. 22.

Schmal Károly
Fotómunkák / Photoworks 1977–1987
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2009. 12. 01 – 2010. 01. 22.

Tehnica Schweiz (László Gergely, Rákosi Péter)
A garázs projekt
● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM
www.karton.hu
Budapest V., Alkotmány u. 18.
2009. 12. 09 – 2010. 01. 22.

Fülöp Gábor
● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2009. 12. 10 – 2010. 01. 22.

Hatházi László
Kirakat rendezés alatt
● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-8.
2009. 12. 11 – 2010. 01. 22.

Szikora Tamás
Osztott tér / Segmental place
● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2009. 12. 09 – 2010. 01. 23.

Csörgő Attila
Archimédeszi pont / Archimedean Point
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2009. 10. 29 – 2010. 01. 24.

reconnaitre
● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2009. 11. 18 – 2010. 01. 24.

Drozdik Orshi
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2009. 12. 03 – 2010. 01. 24.

Földi Péter
● NÓGRÁDI TÖRTÉNRTI MÚZEUM
Salgótarján, Múzeum tér 2.
2009. 11. 27 – 2010. 01. 30.

BANÁNKÖZTÁRSASÁG – A '80-as évek lengyel expresszív művészete
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2009. 11. 19 – 2010. 01. 31.

Magyarósi Éva, Pócsy Ferenc
Mozgás
● PIXEL GALÉRIA (MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millenaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2009. 12. 10 – 2010. 01. 31.

Arc-kép, éngond – 150 év klasszikus és kortárs egoértelmezése
● MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK ZRT. BANKFIÓKJA ÉS GALÉRIÁJA
Budapest XII., Istenhegyi út 40/A.
2009. 11. 20 – 2010. 02. 20.

MÁS HANGOK, MÁS SZOBÁK – rekonstrukciós kísérlet[ek] / a BBS 50 éve
● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2009. 12. 15 – 2010. 02. 21.

Az Antal–Lusztig Gyűjtemény legszebb rajzai
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2009. 10. 22 – 2010. 03.

Gerhes Gábor
Bolond Világ / Silly World
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
2009. 11. 21 – 2010. 03. 15.

Kicsiny Balázs
A szobafestő halála
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.molnarannigaleria.hu
2009. 12. 16 – 2010. 05.

Fekete J. József

„Teremtve vezekelni"

Siflis András
A bevezetőt írta Szombathy Bálint. Timp Kiadó, Budapest, 2008, 112 o., 4400 Ft



Szombathy Bálint művészeti író és szépségkutató átfogó tanulmányokkal mutatja be gazdagon illusztrált köteteiben az avantgárd szenzibilitásához közel álló, a Vajdaságból Magyarországra költözött képzőművészek pályaszakaszait. Monografikus prezentációi és reprezentációi sorában Bada Dada lezárult életműve mellett drMáriás képzőművészeti tevékenységének két évtizedét mutatta be, és megközelítőleg ugyanekkora pályaszakaszt fog át a Szabadkán született, Budapesten élő Siflis András munkásságából a Timp Kiadó által megjelentetett képzőművészeti albumban. A három képzőművész munkásságának figyelemmel kísérését indokolja, hogy hasonló körülmények közt, hasonló művészeti elképzelésekkel indultak: autodidaktaként vágtak bele a képzőművészet világának abba a szeletébe, amit Szombathy Bálint szerint Maurits Ferencnek a korszerű európai figuralizmus nyomán létrejött rajzművészete és Kerekes Lászlónak az olasz transzavantgárdra visszavezethető művészete készített elő számukra, hogy azután Bada Tibor az újprimitivizmus, Máriás Béla pedig a groteszk antropomorf ábrázolás vonzáskörében alkosson, Siflis András pedig a „líraiságba ágyazott emberközpontú újexpresszionizmus" jegyében induljon el a pályáján. Siflis András se akadémián tanult festeni vagy rajzolni, rá-adásul viszonylag későn fedezte fel a képzőművészet iránti elkötelezettségét, korábban ékszerészként dolgozott. Amikor a nyolcvanas évek közepén szakított polgári foglalkozásával, és az alkotóművészetre tette fel életét, monográfusa szerint „zaklatott lelkületre utaló, kezdetlegesen nyers, kiműveletlen, kusza vonalvezetésű rajzokon" vetült ki eruptív ereje, ami elemi ösztönként szabadult fel, és akkor se, később se tartotta szem előtt a szabályokat, irányzatokat, elvárásokat. A maga útját járja kezdettől fogva, nem társult alkotói csoportosulásokhoz, és Szombathy Bálint szerint ez az egyik oka annak, hogy se szülőhazájában nem igazán tartják számon, se választott hazájában nem tartozik a naprakészen megnyilatkozó és kiállító alkotók élbolyába. Az pedig, hogy nem kötődik a „vajdasági lelkülethez", hanem egyetemes „emberi kérdéseket vet fel, látomásai a legtágabb értelemben vett kollektív emlékezetből, az emberiség mitológiai mélyrétegéből fakadnak, és az embert mindenkori érvényű archetípusként tételezik", kettős hátrányt jelent: a Vajdaságban művészete nem tekinthető sem a helyi színek, sem a hely szelleme iránti nosztalgia kifejezésének, Magyarországon pedig nem lehet a provincia egzotikumának megtestesítője.
Siflis András művészete a monográfia szerzője és az általa idézett hozzáértők szerint tágasabb horizontban, de szűkebb körben helyezhető el: Grünewald, Bosch, Blake, Turner, Pollock, Kondor, Konkoly, Altorjai, Georg Baselitz, A. R. Penck, Per Kirkeby, Mimmo Paladino munkásságának előkelő társaságában a helye. Kívülállásának, a mindennapok kérdései fölé emelkedésének okát Szombathy Bálint egyebek közt abban látja, hogy Siflis „időmérése nem a mi világunk, hanem egy másmilyen világ ritmusára üktet. Siflis órája nem a mi időnket méri, hanem saját belső idejét, amely jelentősen elhajlik a kollektív úton megélhető időtől."
A kötet gazdag képanyaga meggyőz bennünket a monográfus állításának igazáról, arról hogy az emberábrázolás kezdettől fogva jelen van a Siflis-alkotásokon, – rajzokon, festményeken egyaránt –, és alkotói programját olyan következetességgel valósítja meg, mintha az indulás első pillanatától fogva pontosan tudta volna, milyen irányban kell haladnia és hová kell eljutnia. Pedig e következetesség másként is alakulhatott volna. Már csak abból kiindulva, hogy Siflis András korai, gyermeki leegyszerűsítést idéző vizuális világa, valamint értelmi-érzelmi-gondolati tapasztalata újabbnál újabb ismeretekkel és kihívásokkal gazdagodott.
A monográfia szerzője ezeket pedánsan számba is veszi, és mindegyiket elhelyezi az alkotópálya ívén, itt csak mutatóba említem közülük a vallást, a szakrális és spirituális tartalmakat, az antik világ képzőművészeti kifejezőeszközeit a görög vázarajzokon, az etruszk síremlékeken, a pompeji villák freskóin, az ókori népek mítoszait, a barlangrajzok ábrázolásait. Pályamódosító esemény lehetett volna Siflis András életében, hogy alig egy évtizedes alkotómunka után, pszichiátriai kezelés alatt alkotás-ellenes öncsonkítást követett el, csuklóból levágta jobb kezét. A visszavarrt kéz alkalmatlannak bizonyult az ecsetkezelésre, ezért a művész csak két év múltán látott újra munkához, addigra tanult meg írni és rajzolni a bal kezével. Az pedig csodával határos, hogy ekkor ugyanott folytatta az alkotást, ahol abbahagyta, pályaívén nem hagyott törést a tragédia, szögezi le Szombathy Bálint. Ezzel szemben a formakultúra tekintetében a radikális dinamizmus, az energiák nyers kitörése a spirituális felkészülés révén az alkotás tudatosságát, a poétikához szelídített indulatok harmóniáját hozta a műalkotásokba, amelyekről végül ismét a monográfiaszerző Szombathy Bálintot idézem: „Nem a 'dolgok' anyagi állapotai, a definiálható jelenlevőségek vonzzák, hanem azoknak aurája, az éteri vagy isteni tünemények természetfeletti kisugárzása – a megfoghatatlanság, a bizonytalanság – az, amit láthatóvá kíván tenni. Ikonikus szerkezetei olyan képlékeny, vagylagos közeget működtetnek, amelyben mindenkor benne van a mozgás, a változás, az átalakulás lehetősége. Egy olyan világ lehetségessége, amelyben nincs állítás, csak feltételezés, s amelynek nincs szigorúan behatárolt definíciója, csak sejtetése."
Mindezek folyománya, hogy Siflis András művészete nem első rápillantásra tárulkozik ki rajzlapjain, nem elsősorban az érzelmi megközelítésre ad lehetőséget, rajzait, festményeit rétegelt építkezésük nyomán kell értelmi szinten a „titokfejtők türelmével és alázatával" jelentésükig lebontanunk, a lélek hétköznapokat felfüggesztő ünnepéig, a teremtve vezekelés poétikájáig. Siflis András monográfiájában is a felépítés-visszabontás eme kettőssége segíti művészetének megközelítését: Szombathy Bálint ragyogó tanulmánya időrendi folyamatosságában tárgyalja az alkotó életútját, míg a gazdag illusztratív anyag fordított időrendben szemlélteti az alkotó poétikájának és képi nyelvének kontinuitását.

A borítón: **JÚLIUS GYULA:** *Rezgőkör,* 2006, installáció, részlet

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:

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

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

E-mail: balkon@c3.hu

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

Előfizetési díj:
Egy évre: 7.080–,Ft
Fél évre: 3.540–,Ft
Negyed évre: 1.770–,Ft

Előfizetési ár:
590–,Ft

Árusítási ár:
880–,Ft

Összevont szám ára:
1080–,Ft

2 Önnéző
Hajdu István beszélgetése Major Jánossal

11 **Krasznahorkai Kata**
A tér képe
Úton Walter de Maria Lightning Fieldjéhez

15 **Mestyán Ádám**
Miből él az ember?
11. Isztambuli Biennálé, Isztambul

18 **Baglyas Erika**
Szavakból kép/let(t)
Szöveghasználat Benczúr Emese műveiben

22 Szűkített mezők – tágított tér
Valkó Lászlóval beszélget Szarvas Andrea

26 **Csanádi-Bognár Szilvia**
'Második művészettörténet'

30 **Hornyik Sándor**
Az elektromágnesesség nyelve
Médiumok és médiaművészek a posztmédia korszakában

35 **Hermann Veronika**
A folyosón a villanyt
Low-Tech. Csörgő Attila, Július Gyula, KissPál Szabolcs,
Pacsika Rudolf, Sipos Melinda – Németh Péter, Sugár János kiállítása

38 **Pfisztner Gábor**
Manipulating Art, avagy a művészet mint politikai eszköz
Manipulating Reality ⧅ How Images redefine the World

40 **Stanczel Dóra**
PARRatlan világ
Planète Parr / The Martin Parr Collection

42 **Soós Borbála**
Glokális indiai művészet
Chalo! India (Gyerünk! India)

44 **Ligetfalvi Gergely**
Lakásszínház
Markus Schinwald: Zsebtörténet

46 **Dékei Kriszta**
Ötletbörze
Mindennap lefekvés előtt tizenhat órát gondolkodom

47 **Kint vagyunk**
Beszélgetés az FKSE senior tagjainak kiállítása kapcsán

49 **Ligetfalvi Gergely**
Tárgylemezek
Káldi Katalin kiállítása

50 **Debreceni Boglárka**
Végtelen tükör
Tükröm, tükröm... Ágnes Lőrincz és Katharina Roters kiállítása

52 **Horváth Gyöngyvér**
Kettős centenárium ⧅ Kettős centenáriumra emlékezik idén
a művészettörténész-szakma: száz éve hunyt el Franz Wickhoff
(1853–1909), száz éve született Sir Ernst H. Gombrich (1909–2001)

54 **Szabó-Székely Ármin**
A pestis megállíthatósága
Bertol Brecht: Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése

56 **Králl Csaba**
Kétszázasok klubja
Akram Khan Company & National Ballet of China: bahok
Ultima Vez / Wim Vandekeybus: nieuwZwart

59 **Végső Zoltán**
Mozart és Cage egy időben
Csalog Gábor szóló zongora koncertje

Önnéző

Hajdu István beszélgetése Major Jánossal

■ (A beszélgetést – mely kifejezetten Körner Éva ösztönzésére kezdődött – 1996 őszén vettem magnóra Major lakásán. Úgy éreztem, mindketten élvezzük, az öt „szeánsz" igazán barátságos hangulatban telt. János eleve készült, minden alkalommal előre kikészített, „felkínált" művekkel várt, így alakult ki az interjú sajátos szerkezete, mely egyszerre követi az időrendet és a technika módosulásait. A leírt és megszerkesztett változatot látta, jóváhagyta, már csak a fotóztatás lett volna hátra, amikor váratlanul elbizonytalanodott, kérte, halasszuk egy ideig a megjelenést, majd néhány hét múlva kimondta: nem szeretné, ha publikálnám az interjút. Nem akarna senkit megbántani – mondta, s amúgy is érdektelen a múltja. Bizonygattam, hogy érvei gyengék, a szöveg, de persze főként a képek művészetének aktualitását, eredetiségét, erejét igazolnák, ám hajthatatlan maradt. Jó néhány évvel később telefonált, hogy esetleg folytathatnánk, beszéljünk új munkáiról, mintegy „elfedve" azokkal a korábbiakat, de erre már nem került sor. Az interjú most a Major János Alapítvány engedélyével jelenik meg.)

Reggel, Levegőzők

Major János: 1956 után kerültem vissza a főiskolára, mert egy évig ki voltam zárva. Előtte festő szakra jártam, és grafikára vett vissza Koffán Károly, akit nagyon tiszteltem. 56 után egy darabig még ott volt, de aztán kitették a főiskoláról.

Hajdu István: *Ki volt a tanárod a festő tanszakon?*

Papp Gyula, Bán Béla.

Ők nem voltak valami nagy jellemlovagok, meg festőnek sem voltak különösebben jelentősek, azt hiszem. Bán Béláról persze – négy-öt éve talán – kiderült, hogy nem is volt rossz festő.

Tehetséges ember volt, csak hát olyan generációhoz tartozott ugye, amelynek elég hányatott volt, már művészi szempontból is, a sorsa. Fiatalon a modern törekvések izgatták, majd egy pár évig próbálkozott realista dolgokkal, és aztán meg el is ment Magyarországról.

Voltak rád valami hatással? Tanultál tőlük valamit?

Nem, hát ezek nem tartoztak a tisztelt mesterek közé. A főiskolán nagyon becsültem Barcsayt, őt mindenki tisztelte. Bernáthot nem szerettem, Szőnyit sem. Egyedül Koffánt szerettem. Nagyra becsültem már azért is, mert ismertem egy pár rajzát, s korábban a főiskolai művésztelepen is az ő keze alatt voltam. A Derkovits-örökség folytatójának tartottam a grafikában. És nagyon rokonszenves ember volt.

Abból az időből egy 1957-es, *Akasztott ember* című munkám maradt, melynek modelljét, egy a lábánál fogva fölkötött embert látnom kellett a Köztársaság téren. Több változatot is csináltam, s volt egy rajzom, aminek alapján naturalisztikus rézkarc is készült. Ez inkább expresszionisztikus, és a figurának van valami kondoros jellege, végül is ez nyilvánvaló. Kondor akkor már nagyon nagy név volt, és számomra még most is azok a munkái a legtiszteltebbek, amelyeket az ötvenes évek közepén készített, például a Dózsa-sorozat, ami 56 tavaszáról vagy tán még 55-ből való. A Dózsa-sorozat lapjait tulajdonképpen nem is láttam akkor, bár amikor 1957 tavaszán bementem a főiskolára s éppen folyt Kondor diplomavédése, megnézhettem volna, de úgy látszik, valamiért nem jutott rá időm. Viszont megjelent egy cikk Németh Lajostól Kondor Béláról az *Új Hang* című folyóiratban[1], egy viszonylag terjedelmes méltatás, és elég jól reprodukálva közölték néhány munkáját. Sokáig megvolt az *Új Hang*nak ez a száma, és rám olyan hatással volt, hogy mindig, ha valamit csináltam, elővettem ezeket a reprodukciókat és hozzájuk néztem a munkáimat, hogy elérik-e azt a szintet.

A Dózsa-téma elég régi volt, és sok formában jelen volt a magyar művészetben. Opera is készült belőle és sok festmény, Derkovits is feldolgozta, s az 50-es években, egészen 56-ig rengeteg Dózsa-festmény, grafika meg szobor készült. Lényegében Kondor is az ismert témát vette elő, no de hogy? Áldozatnak, apatikus, hősiesség nélküli, tragikus alaknak ábrázolta, a fején töviskoronával. S a figurát nem emelte ki: körülötte a társai, akik beleharapnak, s a tömeg, akik csak mint látványosságot nézik a szenvedését vagy oda se figyelnek, s mind valami különös ritmusra vonaglanak. Abszolút modern és újszerű hangot ütött meg. És a stílusa is rendkívül egyszerű, ökonomikus és eredeti volt. Ami viszont érdekes, hogy azt a szót, hogy egzisztencializmus, vele kapcsolatban nemigen írták le. Például Németh

1 Németh Lajos: *Kondor Béla rézkarcairól.* Új Hang, 1956 augusztus

Lajosnak van egy szép könyve Kondor Béláról[2], de az egzisztencializmust nem is említi. Egyedül Maurer Dóra emlékezik úgy a pályakezdő Kondorra egy interjúban, hogy „Kondor és Csernus voltak az ellenzék az akkori magyar művészeti életben, az ember figyelt rájuk. (...) Kondor grafikáiban Dürer és Rembrandt kifejezési eszközeit láttam, mely a tágabb Európából megerősítést kapott, az akkoriban nagyon divatos, de később csalódást keltő Bernard Buffet szálkás grafikájában. Kondor nagy volumenű világképet fejezett ki, amely az egzisztencialista filozófiára támaszkodott."[3] Mondom, ez az egyetlen olyan emlékezés Kondorra, amely az egzisztencializmushoz kapcsolja őt. Most az az érdekes szerintem, hogy amikor Kondor a Dózsa-sorozatot csinálta, akkor még nem hallott az egzisztencializmusról. Ez 1957 után lett ismert Magyarországon, akkor adták ki a *Közöny*t, valamivel később a *Pestis*t, és egy tanulmány is megjelent a Nagyvilágban az egzisztencializmusról. Ezt a szót nyilván a háború után induló írónemzedék ismerte, de aztán nem került be a köztudatba. És Kondor nem hallhatott róla. Tehát ő, szerintem, hasonló világképet fejezett ki a Dózsa-sorozattal, vagy legalábbis azt a hangulatot keltette, mint Camus Pestise. Szóval Kondor olyan zseni volt, aki valamire ráérzett.

Volt vele személyes kapcsolatod? Hiszen csak két évvel volt nálad idősebb.

Szinte semmi. Egy-két évvel a főiskola után a Bécsi utcai műterme már egyfajta művészeti központ volt, de én sohasem jártam ott.

És kikkel voltál akkor kapcsolatban?

Részben az osztálytársaimmal, de a legszorosabb barátságban Kovásznai Györggyel. Zseni volt a többiekhez képest. A művészeti kérdésekben igen tájékozott, és hát rendkívül eredeti szellem volt. Ő vitt engem, hogy úgy mondjam, húzott maga után. Szóval az akkori munkáim stílusán érződik Kondor hatása, de mondjuk kevésbé részletezőek és valamivel dekoratívabbak.

A háttér részletei, a faktúra furcsa szürrealitása már olyan, mint a későbbi munkáidon.

Maguk a lemezek is másként készültek, mint Kondoréi. Nincsenek olyan mélyre maratva, a tónusozás szürke-marás, s a felület szélesen, karistolás-szerűen képződik.

1958-ban egy sorozatot akartam készíteni. Ennek az a története, hogy 1956 előtt egy üzemben dolgoztam, miután kitettek a főiskoláról. (Kirúgták az egész Bán-osztályt szakmai elégtelenség miatt, s ez akkor nagyon súlyos dolog volt, mert akármilyen botránnyt is csinált az ember, attól még vissza lehetett kerülni a főiskolára, de ha azt írták be, hogy szakmailag elégtelen, akkor elvben soha. Amikor Bán összeveszett a főiskola vezetésével, a növendékeit szétszórták – én Hinczhez kerültem –, és valahogy rajtunk keresztül álltak bosszút Bán Bélán. Amúgy nekem addig mindig jelesem volt a művészeti tárgyakból.)

A grafikai osztályon nem hiányzott a szín, a festés?

Otthon még festettem néhány portrét, majd abbahagytam. És aztán azokból az élményekből, amelyeket az üzemben szereztem, úgy gondoltam, csinálok egy sorozatot, aminek a révén rivalizálni akartam Kondorral is. Valami olyasmit próbáltam – mert Kondoré mégiscsak tragikus világkép volt -, ami humánusabb, realistább, valami kisebb világot ábrázoló sorozatra gondoltam. A szocialista művészet fogalmát ebben az időben már nemigen használták, de mégis, én valami ilyesmit próbáltam csinálni, mert ugyan azt akartam, hogy nagyszerű és tragikus vagy expresszíven kifejező és megragadó legyen, ugyanakkor emberi és szép is... De hát felemásan sikerült.

A komikum, az irónia nem érdekelt?

Nem, nem... Ezt a lapot – a *Reggel*t – egy lányról csináltam, akinek udvaroltam. Nagyon érdekes arcú lány volt, olyan mint egy gótikus vagy inkább reneszánsz Madonna. És ez a furcsa félmosoly az arcán, amit, azt hiszem, sikerült megragadnom, azt jelzi, hogy talán tehetséges ember voltam, és azt hiszem, normális is. Hogy miért gondolom, arra elmesélek egy gyerekkori történetet. Tízéves korom körül kaptam egy sakk-készletet és a híres sakkozó, Maróczy Géza köny-

Major János
Reggel, 1958, cinkkarc



2 Németh Lajos: *Kondor Béla*. Corvina, Budapest, 1976
3 Sinkovits Péter: *Kvázi képek. Beszélgetés Maurer Dórával*, Művészet, 1987/5

vét, amelyben van egy feladvány, amit megfejtettem. Egészen izgalomba jöttem, hogy sikerült, roppant boldog és büszke voltam, míg tovább nem olvastam a könyvet, melyben Maróczy úgy folytatja, hogy a feladvány az úgynevezett fojtott mattról szól, melynek megfejtése minden kezdőre mély benyomást gyakorol. Visszatérve a rajzra, lefényképeztem a lányt és annak alapján készítettem a grafikát, de a fotó, azt hiszem, a különös alexponáltsága miatt szebb volt, mint a rajz.

A rajz viszont – az én szememben – erősen ironikus…

Inkább érzékenységet mondanék, érzékenység, amivel észrevettem talán a félmosoly mögött valamit. Az irónia szándékolatlan. Nézd, a stílusa, a felfogása inkább dekoratív, a dekorativitása, a komponálás lényegében Derkovits örökségére utal, esetleg Kondor komponálás-módjára. A perspektíva egy kicsit hamis, nem lehet tudni, hova futnak a vonalak, nem érezhető a helyes térbeliség. Később levetítették nekünk Dejnekának azt a képét, amelyen katonák vonulnak,[4] és a perspektíva felfogással kapcsolatban sok hasonlóságot találtam, de addig más, hasonlóan hamis perspektívájú képet nem ismertem. A *Levegőzők* című lapon sem valóságos a perspektíva, és montázsszerű a kompozíció.

Ez is fénykép alapján készült, nem? Hiszen az arcban van valami fotografikus hűségre emlékeztető.

Nem, de az arc tényleg megint csak érdekes. Holmi kifejezőerőt akartam megfogalmazni, de nem naturalista módon. Tudod, mit néztem állandóan, amikor ezt az arcot rajzoltam? Marat halotti maszkját. Látod, ennek a lapnak is dekoratív az elrendezése, nincs tér, hátul csak el van kaparva az alapozás, a perspektíva sem igazi, pláne nem olyan, ami térileg rendben lévő lenne. A perspektívával is valami modernet akartam. Amikor még a gimnáziumba jártam, gyakran átmentünk a Fővárosi Képtárba, ami akkor a Károlyi-palotában volt, és ott nagyon tetszettek Dési Huber és Derkovits képei – egyiket sem kultiválják mostanában.

A *Déli pihenő* című Dési Huber kép különösen megragadott, hiszen annak a perspektívája is különös, nem lehet tudni, hogy hamis-e vagy sem. Derkovits is meg Dési Huber is tanultak a kubistáktól, de különösen Cézanne-tól, akit Lázár Béla[5] csak úgy emlegetett, hogy a csendéleteiről legurulnak az almák, mert hamis a perspektíva. Szóval ez hatott rám, meg a német reneszánsz, Dürer és Cranach, mert az ő figuráikat néztem, hogy valamiképpen az *embert* rajzolhassam meg.

Akkor mégiscsak van valami ironikus az ábrázolásmódban, legalább annyi, amit a német rajzosság realizmusa jelent vagy közvetít az olasz reneszánsz idealizmusához képest a 20. században.

Igen, engem éppen a realizmus érdekelt, nem pedig az idealizálás. Ugyanakkor ez nem a 20. századi avantgarde, olyan fiatalon nem is csinálhattam volna, ez inkább valami ösztönös keresgélés volt. Hogy mégis van némi karikaturisztikus vonás az arcokon és az alakok mozgásában is talán, nos az valóban lehetséges. Szóval ez volt a diplomamunkám, a munkás-sorozatom, de sok sikert nem hozott. Akkori tanáromnak, Ék Sándornak nemigen tetszett, de nem bántott érte. Furcsább élmény ért Kovásznai Gyuri barátom részéről, akit példaképként tiszteltem, akivel közös platformot éreztem – mindig úgy képzeltem, hogy olyanok vagyunk mi ketten, mint Goethe és Schiller, csak azt nem tudtam, hogy melyikünk az egyik és ki a másik –, szóval megmutattam neki ezeket a lapokat, s ő azt mondta: „Te is behódoltál a Kondor-féle sötét szürrealizmusnak." Kovásznai nem szerette Kondort. Én viszont nem sokat tudtam a szürrealizmusról. Először 14-15 évesen hallottam ezt a szót, amikor Jaschik Álmoshoz jártam rajzolni, s Jaschik említette valakivel kapcsolatban, s én akkor azt hittem, hogy ez valami magyarkodó, nacionalista dolog a szűr szó miatt. Sokáig éltem ebben a hitben. Később Kondorral kapcsolatban hallottam újra ezt a kifejezést: Németh Lajos veti fel az Új Hang-beli cikkben, hogy „Kondor további útja vagy a szürrealizmus, a Buffet-i, Gromaire-i elembertelenedés, vagy a szocialista művészet".

Valószínűleg aztán még ebben az évben megtudtam, hogy mi a szürrealizmus. Végh Lacitól kölcsön kaptam egy rororo[6] kötetet, a *Manier und Manie in die Europeisches Kunst* címűt, mely a manieristákról és a szürrealistákról szólt. Ebben láttam Parmiggianino tükrös önarcképét, meg hasonló érdekességeket a manieristáktól és úgy emlékszem, Max Ernst kép is volt benne. Egészen kicsi reprodukciók voltak, de azt ki lehetett venni, hogy ezek a képek erősen tárgyszerűek voltak, tárgyiasan megfestett dolgokat ábrázoltak, de persze a technika nem derült ki.

És 59 végén történt az is, hogy Kovásznai barátom fölvitt Jakovitsékhoz és valószínűleg ott láttam szürrealista könyveket. Ez nyitás volt valami új felé: úgy éreztem, hogy ezeken a lapjaimon van valami modern, szürrealista és expresszív az arckifejezésekben. Ezért is hagytam meg ezeket, mert hiszen a többi lemezt már akkor kidobtam – azokat csak azért csináltam, hogy legyen elég kép a diplomamunkához, őszintétlenek voltak, csak rutinból készültek, szóval ezeket a munkákat láttam én progresszívnek, jövőbe mutatónak. Talán éppen azért, mert ezeket már akkor szürrealistának tartottam, ugye, már eleve a grafika, a szürke lemeztónus, a fekete olyan komor, tragikus hangulatot ad a dolgoknak.

Nevető

Lehet, hogy még a Jakovits-látogatás előtti időben csináltam. Ez ugyanaz a lány, mint a *Reggel* című lapon, de már teljesen groteszk az ábrázolás, és ez Maurer Dóra hatása. Ugyanis Dórának valami egészen különös képessége volt a – nem is a karikírozásra, mert amit rajzolt, az nem karikatúra volt, hanem a karaktervonásokat úgy tudta kiemelni, hogy a modellek gyakran megsértődtek – ő maga is idézi ezt a már említett interjúban. Valahogy a karikatúra felé ment anélkül, hogy eltúlzott volna valamit, inkább csak kiemelt. Volt is egy rézkarca, ami valami kamrát ábrázolt, ahol egy delikvenst kínoznak mindenféle figurák, és az áldozat arca rólam készült. Azt hiszem, ez mélyen hatott rám, mert én addig nagyon nagy gondot fordítottam – gondolom láttad – az idealizálásra, igyekeztem az embert szépnek láttatni, pláne a nőket. Azután pedig vagy a kor levegője, vagy az élmények, melyeket a barátaim és a nők részéről kaptam, késztettek arra, hogy a groteszk felé forduljak. Nézd, ebben az időben jelentek meg olyan könyvek, mint Camus-é, Beckett is talán, tanulmányok az egzisztencialistákról, ekkor adták elő a Koldusoperát, ekkor láttam Kovásznai barátommal Jacques Tati *Hulot úr nyaral* című filmjét. Ezek nekem olyan nagy élmények voltak. Fiatal voltam, és egy kudarc után, mert a diplomamunkám nem sikerült, látszott, hogy új irányba kell mennem, és ez volt az az idő, amikor elkezdődtek a technikai kísérletezéseim, mert látod, ezeken a lapokon az aquatintát egészen festőien használom, mintha akvarelleznék. Ebben az időben Kondor ilyeneket még nem csinált, nem használta a foltmarást, talán csak később.

A Nevető lányon viszont vannak olyan felületek, amelyek a 19. századi fametszetekre emlékeztetnek.

4 Petrográd védői, 1928
5 Művészettörténész, tanár, író. Nagyvárad, 1869. febr. 8. – Budapest, 1950. máj. 28.
6 Dr. Végh László orvos, műgyűjtő. A rororo a rowohlt Verlag 1950-ben indult népszerű zsebkönyvsorozata

Nahát ez az, elsősorban ez aquatinta, mert ez imitálja a vakolatot. Itt akartam először imitálni a faktúrát, egy felületet úgy megoldani, hogy egy technikai trükkel olyan hatást keltsek, mintha igazi fal lenne. A másik pedig, amitől ez a lap érdekes, hogy egy fúvócsővel vizet fújtam az aquatintára, amitől a felület pezsgett és buborékos lett, de még inkább, hogy belenyomtattam egy valóságos hálót. Na most: vajon honnan vettem én ezeket a dolgokat, mert állítom, hogy ilyeneket nem ismerhettem még, Max Ernst technikai trükkjeit sem. Noha láttam egy Max Ernst képet, és éreztem, hogy az is ilyen apró technikai trükkökből áll, de hogy miképpen, azt nem tudhattam. Abban az időben az ilyesmire még nagyon nyitottak voltunk, nagyon sokan spaknival festettek a főiskolán, mert ecsetet használni már olyan idejétmúlt dolognak látszott. Már a főiskolai mesterek sem festettek ecsettel, Domanovszky[7] meszelővel dolgozott, Bernáth Aurél szélesen festett, gyakran valami véletlenszerűség adja a báját; azt, hogy ecsettel aprólékosan fessenek, ezt már senki sem csinálta. Szóval az, amit szocialista realizmusnak neveznek, az a magyar művészetben csak epizódszerű dolog volt, talán egy-két ember, ha művelte, és nem a neves mesterek, a főiskola hallgatósága pedig abszolút nem, hiába képzelik most azt, hogy az egy általános szellem volt. Szóval a technikai ismeretek: éppen Derkovits és Dési Huber talán tudattalanul is hatottak rám. Na most az, amire te azt mondod, hogy olyan, mint a fametszet, az úgy készült, hogy gombostűket fogtam össze, s azokkal húztam párhuzamos vonalakat. Ezekre valószínűleg hatottak a Jakovitsnál látott Max Ernst reprodukciók. A másik forrás az lehetett, hogy a Bernáth-osztályon volt egy Dezső József nevű hallgató, aki vakkernek nevezte azt az eljárást, hogy két zsilettpengét addig ütögettek össze, amíg kicsorbulva olyanok nem lettek, mint egy szabálytalan fogazatú fűrész, és azzal kaparta, vakarta vissza a festéket, és furcsa, plasztikus hatást ért el. Amikor Ék-osztályos voltam, plakátot kellett tervezni, s az enyémen egy utcakövön fekvő halott volt látható, akin átmegy egy tank. „Európa vigyázz!" volt a címe, Thomas Mann valamelyik írása alapján. A hullán áthajtó tankot úgy oldottam meg, hogy egy hengerrel vittem fel a festéket. Ilyen anyagszerű dolgot akkor itt senki sem csinált a grafikában. Szóval ez a fésűs dolog vagy a vakkerből, vagy Max Ernst kollázs-szerű dolgaiból jött. Ebben az időben, lehet, hogy egy hónappal előbb, lehet hogy egy hónappal később láttam egy Max Ernst lapot, amelyen erős rövidülésben egy nő látható hátulról, tehát főleg a feneke, egy pisztollyal,

7 Domanovszky Endre (Budapest, 1907. jan. 23. – Budapest, 1974. máj. 15.) festő, 1956 és 1972 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola igazgatója



Major János
Nevető lány=Emlék, 1959, cinkkarc, akvatinta

mely természetesen fallikus szimbólum, és ez erősen hatott rám. A másik meg a metszet technikája, tehát a stílus. Ugyanis ezt a múlt századi stílust, az acélmetszetet és a tónusos fametszetet már akkor is főként reprodukálásra használták, nem beszélve arról, hogy az impresszionizmussal egyidőben csinálták. Ipari tevékenység volt és a polgárság képigényét volt hivatott kielégíteni az újságokon, könyveken keresztül. Ugyanakkor igen nagy munkával járt megcsinálni. Pedig gyönyörű, fantasztikus stílus, ha újra születnék és időm is lenne rá, akkor ebben a szakmában dolgoznék. Emellett ez a stílus a polgári világ biztonságát, a tárgyakba, a tudományba vetett hitet sugallja, és Max Ernst éppen ennek a stílusnak a felhasználásával ábrázolja a polgári értékek felbomlását. Mint ötlet is rendkívül paradox és jó, ugyanakkor egy új és más világ, mint amit ismertem. Nem a valóság, hanem valami különleges atmoszférájú dolog. Nyilván, ha ezt nem is fogalmaztam akkor meg, de már ennek a hatása volt, hogy elkezdtem régi könyveket gyűjteni. És nagy divatja lett a múlt századi vagy századfordulós hirdetéseknek is, mások is fölfedezték. Elhatároztam, hogy ezeket a régi nyomdatechnikai eljárásokat valahogy megtanulom, mert hiszen a főiskolán szinte semmit nem tanultunk. Volt egy nagybátyám, akinek az egyik ismerőse nyomdász volt, az ő révén elkerültem Vertel Józsefhez[8] és ő megtanított a rézmetszésre. Aztán egy másik nyomdász megtanított a cinkográfia elvére. Tehát hogy a tollrajzot mélynyomásba viszik át. Már főiskolás koromban próbáltam ilyet csinálni, de nem nagyon sikerült. Szóval ez és az aquatinta vizezés lett az én fő technikám.

Cynthia kacsája, Vasárnap, Dalida

Egészen fotószerűek a felületek.

A felületek sokféle technikával készültek, metszet, vizezett-csurgatott aquatinta és anyagnyomás, vagyis egy harisnyakötő lenyomata. Úgy készült, mintha fametszetet csináltam volna, vékonyan be van festékezve a harisnyakötő, rá van nyomtatva a lemezre. Azt hiszem, hogy ezt a technikát én alkalmaztam először. És ezen vannak fotószerű részek.

Miért pont Dalidát választottad?

1967-ben hallottam először azt a kifejezést, hogy pop-art, azt hiszem, Baranyay meg Konkoly vittek föl a Fészek könyvtárába és ott nézegettünk könyveket, folyóiratokat. Először idegennek tetszett a pop-art, de aztán én is szelle-

8 Grafikus, bélyegtervező (Dömös, 1922. január 2. – Budapest, 1993. augusztus 5.)



Major János
Cynthia kacsája, 1960, vaskarc/rézmetszet, akvatinta

mesnek tartottam, különösen Tom Wesselmannt, másrészt pedig ez volt akkor a sláger. És akkor én lefőzve éreztem magam, mert 1961-ben már egy újságkivágás alapján megcsináltam a *Dalidát*. Bár akkor én még szürrealizmust akartam, de a 60-as évek eleje-közepe táján Frank Jánosnak arra a kérdésére, hogy „szürrealistának tartja-e magát", már azt mondtam: „A szürrealizmus már a történelemé /.../ a szürrealizmus vívmányait-eredményeit a nagy realisták, a modernek, József Attila, Éluard és Picasso már meghaladták." Nehogy azt hidd persze, hogy olvastam Éluard-t, de tudtam, hogy szürrealista volt és aztán kommunista lett, és valami realizmust igényeltem, bár nem hangzott jól, de nem tudtam más nevet adni a gyereknek. Amikor jött a pop-art és kiderült, hogy ez az új irányzat, ez a modern, ez az igazi, akkor egyrészről meglőve éreztem magam, mert ugye a fiatalok mind pop-artosok voltak, mint Lakner, aki itt az egészet kezdeményezte. Lakner 1966-ban járt Velencében és azt mondja, hogy én előbb szúrtam ki a popot, mint általában Európában bárki. Biztos igaza is lehetett, de hát azért az egy nagy szenzáció volt Európában, hogy Rauschenberg akkor nagydíjat kapott. Dalidát meg akartam csinálni egészen nagyban is rézmetszetben, de csak a haja készült el, mert nappal nem nagyon tudtam haladni.

Miből éltél?

A Képcsarnoknak kisméretű lemezeket készítettem, gyáraknak megrendelésre – emblémaszerű motívumokkal – kis városképeket. Ebből éltem, és elég jól. Amikor később a munkáim egy részét „igényes zsűri" címen megvették, ötöt-hatot talán, akkor azokkal többet kereshettem volna, de mert sokkal tovább tartott elkészítésük és akkor már családom volt, kénytelen voltam továbbra ilyesmiket is csinálni.

Kémények

Ezzel az automatizmust akartam kipróbálni, ami viszont a képzőművészetben sokkal bonyolultabb, mint az irodalomban, mert valamit megrajzolni vagy megfesteni időbe telik, és a technika korlátai miatt a művész nem tud szabadon asszociálni. A lemezen anélkül kezdtem el dolgozni, hogy bármi kézzelfogható elképzelésem lett volna. Elindultam a kép jobb oldalán, hetekig dolgoztam rajta, egyik motívumot tettem a másik mellé, azt csináltam, ami éppen akkor az eszembe jutott. Belemetszettem például fényképrészletet. 1964-ben a Stúdió kiállításra gondoltam beadni, de a lemezből csak egy kis rész volt meg. Gyorsan kimásoltam egy velencei könyvből tetőrészleteket aquatintával, és hogy bevegyék a kiállításra, a tájkép jellegét erősítettem. Mert egy korábbi ilyen munkámat az országos kiállításra azért nem fogadták el, mivel absztraktnak találták. Noha a Stúdió kiállításra ezt sem vették be, de kiállítottam, mert a Stúdió csinált egy „elutasítottak szalonját" (tartama egy nap volt), de érdekes módon a katalógusban úgy szerepelek, mintha részt vettem volna a tárlaton. Laknerrel innen datálom a barátságunkat, ezen a kiállításon odajött hozzám és gratulált.

Hogy élted meg, hogy a Stúdió kiállításon és az országoson visszautasítottak, másrészt úgy gondoltad-e, hogy te avantgarde vagy, és ennek így kellett történnie... egyáltalán használtad-e ezt a fogalmat?

Nem, egyáltalán nem.

Te minek tételezted magad?

Ebben az időben nyilván szürrealistának. Valami realizmust akartam, igazi Grand Art-ot, a szürrealizmus tanulságainak a felhasználásával. És úgy éreztem, hogy már József Attilának is efféle szándéka lehetett, és Derkovits is valami realizmust akart, ami ugyan ebben az időben nem volt már valami jó szó.

Hogyan tudtad feldolgozni, hogy visszautasítottak? Mennyire sértett ez?

Egyáltalán nem. Tudtam, hogy ha Kornisst meg a többieket visszautasítják, akkor én sem kapok mást, és egyébként is a legjobbak közé valónak éreztem magam a grafikusok között Kondor és Gross Arnold mellett.

Ebben az időben nagyon sokat sétáltam Óbudán egy lány miatt. Nekem Óbuda egy teljesen más világ volt, hiszen pesti voltam. Felfedeztem a régi házfalakat, házakat, lámpákat. Akkor Óbuda még olyan volt, mint Krúdy idejében. Így jutottam el a Kiscelli Múzeumba is, és ott a múlt századi kismesterek képei meg az acélmetszetes városképek megfogtak. És érdekes módon ebben az időben csináltam két nyomatot, amit talán tanulmánynak szántam, de már egyik sincs meg, csak reprodukcióban, mert amikor elégettem az összes munkámat, már azo-

kat, amiket jónak tartottam, ezek is elpusztultak, és csak azok maradtak meg, amiket akkor nem becsültem. A szigetelő csigás képeket azért szerettem, mert már olyan popos dolgok az előadás egyszerűsége és a dekoratív kezelés miatt, meg groteszk is.

Viszont annyiban különböznek a korábbi épület- és falmotívumoktól, hogy egy különös biologizmust, erotikát sugallnak.

Lehet, de ekkor az igazi ideáljaim már Camus, Sartre és Beckett voltak, éreztem belőlük, hogy az, amit szeretnék, az az enyészet, ahogy Baudelaire megfogalmazza, a szomorúság.

Tükör

Ezeken a grafikákon minden felület külön van megmunkálva, pipettával vittem fel a savat, aztán visszamarattam, majd ecsettel módosítottam, kicsi részleteket csináltam, így senki sem dolgozott. Vaslemezt használtam, amin nagyon finom felületeket lehetett elérni. Villanykörte, amelyik bekapja a pasast. Ezt több változatban is megcsináltam, különböző címei voltak: *Beavatkozás, Hieronymus Bosch emlékezete*. Az ötletet onnan vettem, hogy egy ekkoriban vásárolt, múlt századi szülészeti kézikönyvben volt egy ábra, melyen az elhalt magzatot fogóval veszik ki – ez volt az egyik ötlet. A másikat pedig egy burleszkfilm adta, amit 59-ben vagy 60-ban láthattam, amelyben volt egy pasas bukósisakban vagy bányászsisakban, és két ember pöröllyel, akik nagyobb figurák voltak, verték ennek a fejét. Majd egy kameramozgás után kiderült, hogy a két alak hátul egy cölöpöt üt, s csak a mélységélesség trükkje miatt látszott úgy, hogy az elöl állót ütik. Az ötlet végeredményben kapcsolódhat ahhoz a szándékomhoz, hogy a szürrealizmusból realizmust kellene csinálni, tehát hogy egy távoli és egy közeli dolog között képi összefüggést találjunk, miközben valóságos kapcsolat nincs közöttük. Ezzel az eljárással sokan éltek, valószínűleg fotósok főleg, de a képzőművészetben akkor nem láttam hasonlót.

Végeredményben a koincidencia is szürrealisztikus helyzet.

Igen, igen. Ezeken a munkákon vannak egészen fotószerű felületek, például a hámló vakolatra emlékeztető faktúra, de valamiért nem mertem egészen élethűen rajzolni. Azt akartam, hogy a viszonyok felismerhetőek legyenek, nem akartam eltorzítani.

Önnézés

Ez már nem szürrealizmus, hanem valami olyasmi, mint Beckettnek *Az utolsó tekercs* című műve, vagy Camus-nak a *Közöny*e, szóval valami igazi, valami valóságos. Az ötletet egy Dali-képről vettem, arról, amelyen Jézus Krisztus fölülnézetben látszik, a feje lelóg és a hátát látni, a test pedig rövidülésben lebeg a levegőben[9]. Ez olyan, mintha a Jóisten nézné Jézust fölülről. Amikor önmagamat nézem a WC-ben, ugyanilyen a szituáció. Mert hol láthatja így magát az ember, a testet és a lábat? A WC-n, ahol gyakran van egy ablak, és az ablakban tükröződnek a fejek. Zseniális ötletnek tartottam és amolyan egzisztencialista dolognak. Szemlélődés és meditáció egy reális helyen, az árnyékszék hangulata pedig mindig olyan érdekes volt, hasonlított a temetői hangulatra, egyáltalán az enyészetre. Szóval ezt akartam ábrázolni.

Ez egy hihetetlen mazochisztikus mű.

Ahogy meg van rajzolva, talán. Apró részletekből épül, a felületek hidegtűvel készültek. Az ablakkeretben itt egy arc, de nem mertem a saját arcomat megrajzolni, nem mertem vállalni, hogy olyan legyen, mint egy fénykép, hogy igazában felismerhető legyen. Nem tudom miért, de erősek voltak a gátlásaim. Látod, azért itt egy fül, egy tar koponya, egy szemüveg, az is szürrealisztikusnak mondható, hogy a szemüvegben többször tükröződik, ahogy a valóságban egyébként nem, a környezet. Ami persze logikailag elképzelhető. És egy fénykép maradványa is látszik, ami Renata Müllert[10] ábrázolja, aki szívszerelmem volt. Nagyon híres német filmszínésznő volt a 30-as évek végén. Hitler imádta, és azt mondta, hogy ő a német nőideál. Renata Müller szerelmes volt egy zsidó íróba, akit kimenekített Németországból, aztán ő is utána ment, majd visszatért, nyilván egzisztenciális okokból, de a nácik halálba kergették! Rendkívül bájos nő volt. Most elkövettem azt az őrültséget, hogy amikor jött a pop-art és igazolni akartam, hogy korszerű művész vagyok, akkor csináltam a fényképe alapján egy külön kis lemezt.

Város

1964-ben beküldtem az igényes zsűribe a *Velencei kémények* című munkámat, és megvették. Azt hittem, talán lehet itt valamit kezdeni, és úgy gondoltam, hogy csinálok még egy *Város* című lapot. Ezen is anyag benyomások és olyan motívumok vannak, amelyeket az ablakomból lehetett látni, kis házak, grund, a régi OTI palota azóta lebontott tornya, tűzfalak, 19. századi technikával megrajzolt babakocsi foganytyúi és óvszer montázsszerűen, de mégis realistán. Lenyomtatni nem mindent lehet, de olyan tárgyat, mint például egy óvszer, igen. Ilyesmit nem csináltak mások. Ennek a lapnak azért érdekes a dátuma, mert Németh Lajos *Modern magyar művészet* című könyvében 1966-os dátummal van reprodukálva[11] – egyébként nagyon előkelő társaságba kerültem: mindössze öt kortárs grafikust reprodukál a kötet –, de úgy emlékszem, 1964–65-ben csináltam ezt a lapot.

Az agresszor lelepleződik

Ezek az írások arab vagy hieroglifa-írásra emlékeztetnek, összegyűrt papír rányomásával készültek, majd kisimítottam hengerrel, festékeztem és úgy nyomtattam le, tehát a gyűrődések hagytak nyomot. Csinálhattam volna ebből olyan nyomatokat is, melyeken csak ez a furcsa nyom szerepelt volna, de ez nem fért össze az én realista törekvéseimmel.

Scharf Móric emlékezete

A témával foglalkozni, egyáltalán azt a szót leírni, hogy zsidó, azokban az években nem nagyon volt mód. Nem tudom, hogy miért volt ez tabu, vagy talán létezett egy titkos ukáz, hogy ilyesmiről nem szabad írni, a zsidó írókat pedig talán valami gátlás tartotta vissza, hogy erről nyíltabban írjanak…? Itt-ott, memoárokban vagy ilyesmikben biztos szó lehetett róla, de én nem olvastam, és maga ez a szó, hogy zsidó, nem fordult elő. Nekem meglepetés volt, amikor megjelent Scheiber Sándornak a *Magyarországi*

9 San Juan de la Cruz Krisztusa (1951)

10 Renate Müller (1906. április 26. – 1937. október 1.) énekesnő, színésznő, halálának körülményei máig tisztázatlanok.

11 Németh Lajos: Modern magyar művészet. Második, bővített kiadás. Corvina, Budapest, 1972. 146. o.

zsidó feliratok című könyve[12], és ezt a kirakatban láttam. Elcsodálkoztam, hogy ezt „lehet"?!

Te kerested volna az ilyen fajta irodalmat?

Engem gyerekkoromtól kezdve érdekelt, ugye nyilván el akartam magamat helyezni, és hát állandóan foglalkoztatott ez a dolog. A háború után egy-két évvel megkérdeztem az anyámat, hogy mondd, anyu, az emberek miért nem szeretik a zsidókat?

Ezek szerint a családod nem volt vallásos, mert ha az lett volna, akkor ezek a kérdések egészen másképpen fogalmazódtak volna meg benned.

A zsidó értelmiség 99 százaléka ebben az időben ateista volt. Amikor apám nem jött vissza a munkaszolgálatból, anyám felsóhajtott, hogy mégsincs Isten, és hát én is spekuláltam ilyesmin, és csodálatos volt, amikor rájöttem, hogy azok a művészek, akiket tiszteltem és szerettem, Leonardótól Rembrandtig és vissza, egyik sem zsidó származású. Sokáig például azt hittem, hogy a nagy holland tájképfestő, Ruysdael, aki a *Zsidó temető* című festmény festette, zsidó lett volna. Húszéves koromban aztán felfedeztem a Révay Lexikonban a zsidóság címszót, és végül is sokáig ez volt az egyetlen forrásom. Szóval erre korlátozódott az erről való tudásom, és azt hittem, hogy ezt csak én tudom egyedül! Nyilván ebből táplálkozott az a hitem is, hogy Schwartz-Barttal[13] ellentétben én tudom az igazat erről a témáról. Elegem volt a kirótt sors mitológiájából, szerte akartam ezt foszlatni. Ez persze csak egy indíték volt, hogy a Scharf Móric[14] rézkarcot megcsináltam, a fő ok nyilván az, hogy zseniális remekművet akartam, ami méltó azokhoz az írókhoz, akiket tiszteltem.

Azt hiszem, hogy e lap révén alapvető kérdéssé válik, hogy önmagaddal és a zsidósággal miért foglalkozol ilyen önmegalázóan-kegyetlenül; irodalmi példaképeid hatását is beleszámítva lehetnél talán engedékenyebb, de mindenesetre kevésbé kegyetlen.

Mert ezt éreztem igaznak, modernnek, művészinek. A modern művészetnek az a lényege, hogy olyan területet keres, amit még nem térképeztek fel. Ebből ered aztán a baj, mert minél inkább a periféria felé megy az ember, annál kevésbé értik meg, és nem tudnak vele mit kezdeni. Nekem volt valami vonzódásom a romantikához, a végleteshez. Baudelairenek is a leg-

12 Scheiber Sándor: Magyarországi zsidó feliratok: a III. századtól 1686-ig *(Corpus inscriptionum Hungariae judaicarum a temporibus saeculi III., quae exstant, usque ad annum 1686)* Budapest, 1960

13 André Schwartz-Bart (Metz, 1928. május 28. – Pointe-á-Pitre, Guadeloupe, 2006. szeptember 30.) Goncourt-díjas francia regényíró. *Igazak ivadéka* című, magyarul is több kiadást megért regénye (1959) nagy hatást gyakorolt a hatvanas évektől máig a zsidó identitásukat keresőkre.

14 A tiszaeszlári vérvád-per (1882–1884) egyik vádlottja és koronatanúja

Major János
Scharf Móric emlékezete, első változat
(Renata Müller...), 1966, rézkarc



Major János
Scharf Móric emlékezete, második változat
(Óriási pánik....), 1966, rézkarc



szélsőségesebb verseit szerettem. Vagy megragadott Sartre egyik regényében annak a nőnek az alakja, aki megtudva, hogy terhes, vacillál, hogy megtartsa vagy elvetesse-e a gyereket, és amikor rosszul lesz és a lavór fölé hajol, s váladék folyik ki a szájából, ondószerűnek, szerelmi emléknek gondolja azt. Na, én ilyesmiben éreztem fantáziát. Amellett volt egy érdekes élményem. Egy barátom elvitt a Bűnügyi Múzeumba, ahova csak szakemberek juthatnak be. És ugye fiatal voltam, nagyon megrázott az élmény. Ott nem fényképek, hanem valóságos dolgok vannak kiállítva, borzalmas preparátumok, amelyek nagyon erős képként hatottak rám és azt sugallták, hogy ebből művészetet lehet csinálni.
Ezt tartom a főművemnek. Ez olyan dolog, amiben van eredetiség. Mert a modern korban ez az egyik legdöntőbb a művészet szempontjából. Maga a téma olyan, amivel a képzőművészetben addig senki sem foglalkozott. A tiszaeszlári per egyedülálló dolog volt, és a per fantasztikuma, hogy rávesznek egy 15 éves gyereket, hogy valljon a szülei ellen, ugyancsak rendkívüli volt. Eötvös Károly[15] remek könyvét, amit a világon minden zsidónak el kellene olvasnia, gyerekkoromban olvastam. Most lehet, hogy e munkám stílusa az első benyomásra szürrealista, és mondták mágikus realistának is, de szerintem nem az, és biztos nem mágikus realista, miután fogalmam nincs, hogy az mit jelent. Ami a stílusának eredetiségét illeti, az a benyomtatásból fakad. Minden részlet külön van karcolva, vagy metszve vagy benyomtatva, s ami a felületes néző számára nem derül ki: ez nem montázs. A kép tere egy kis épület, egy temetőben álló kis ház, amelynek nyitva az ablaka, az ablakon át lehet látni a hullát, amelyről Solymosi Eszter holttestére asszociálhatunk, de WC-re is és fürdőszobára is. A belső helyiség fala redves, hámlik, a kinyitott ablakszárny újságpapírral van beragasztva. A rajzszögek mind eredeti rajzszegekről vannak lenyomtatva, az újságpapírt karccal készítettem és Renata Müller történetéről szól, meg egy régi sajtótörténeti anekdotát elevenít fel. Ezt a lapot persze hiába küldtem kiállításokra, cionistának tartottak, amit én nem értettem. A *Scharf Móric emlékezete* miatt rendkívül sok negatív élményem volt és a legkiválóbb emberek sem értették meg. Nagyon elkedvetlenedtem.

Ez volt az egyik lapod, amellyel az Iparterven szerepeltél. Mit gondolsz, hogy kerültél a kiállításra?

Úgy emlékszem, Lakneren keresztül, de hát ismertem Keserü Ilonát, a kortársak közül nagyon jó viszonyban voltam Jovánoviccsal, Hencze Tamással. Őket tartottam a korszak és a korosztályunk legjobbjainak. Lakner két képét kifejezetten nagyon nagyra becsülöm. Az egyik, amit azóta sem láttam, 1966-ban volt kiállítva a Stúdió Kiállításon. *Várakozók* a címe. Ezenfelül Laknertől remélhettem, hogy talán csinálunk egy közös kiállítást. Bár úgy éreztem, hogy eredetibb, amit én csinálok, mellette mégis én voltam a kisfiú, gyámoltalan voltam, aki segítségre szorul. De hát a kiállításra sose került sor.

S ekkor sem jutott eszedbe, hogy újra fessél?

Nem. A technikát, amit alkalmaztam, én találtam ki, szerintem anyagbenyomást én csináltam először, de a kívülálló ezt nyilván nem érzékeli. Őt csak az érdekli, hogy mi van a képen, és hogy úgy vannak felsorolva a felületek, mint tárgyak, bizonyítékok a bűnesetről. Amellett, hogy groteszk elemek is vannak a borzalom képei között, s a szöveggel egyértelműen a groteszk felé megyünk, ráadásul a koincidencia használata –, ezek mind az én ötleteim, mind eredeti dolgok. És amikor megjelent az *Üvöltés* című kötet, akkor fedeztem fel, hogy Ginsberg a *Kaddish*-sal hasonlóképpen kezel valamit, mint én, s ez hitelesítette számomra, hogy jó, amit csinálok.

Hogy fogadták ezt a lapot vagy a Te jelenlétedet az Iparterv kiállítás résztvevői?

Volt egy csomó fiatal, akik nagyon nem adták meg nekem a kóvedot, de voltak olyan gesztusok is, amikből úgy éreztem, hogy kitüntetnek. 1969-ben a Fényes Adolf teremben Bencsik Istvánnal és Keserü Ilonával volt például közös kiállításom, és ez hivatalos kiállítás volt a maga presztízsével, és ezután jött az év végén az Iparterv kiállítás, amire viszont már végképp nem tudtam, hogy mit küldjek.

Ennek párdarabja és legalább ilyen erejű az én szememben az Avtoportret*, vagy ahogy elhíresült, a* Biboldó mosakszik *című lap.*

Akkor hallottam, hogy Bernáth kint volt Csernusnál Párizsban, és azt mesélte Laknernek, hogy milyen hülyeségeket fest Csernus, de mások is, például egy festő kacsákat fest. Ez megmozgatta a fantáziámat: a kacsa olyan fura figura, ahogy totyog, és a Donald kacsa figurája is biztos, hogy belejátszott a lap elkészítésébe. De nem szeretem, hogy ezt a lapot így emlegetik. Az eredeti címe, mely feliratként rajta van: Avtoportret. Szóval nem én adtam az általad említett címet, de sajnos így közölték. 1968-ban ki volt állítva a Műegyetem kollégiumában[16]. Nézd, én egyáltalán nem voltam abban biztos, hogy ezek a lapok jók, nem hozták vissza azt az olvasmányélményt, például Beckett *Utolsó tekercsé*nek hangulatát, amit meg akartam velük ragadni, és másoknál sem tapasztaltam, hogy megértették volna. Ez a kiállítás már a 67-es háború[17] után volt, így aztán mindenféle vád ért, hogy exhibicionista, rasszista, sőt marxista vagyok – ez az, amiről semmit nem tudtam.

Erdély Miklóssal milyen volt a kapcsolatod?

Nézd, én sajnos nem szerettem őt. Lehet, hogy jó szándékú volt, de annyira negatív dolgokat mondott nekem, és ahogy viselkedett velem… mint művészt pedig én nem becsültem.

Mindezt csak azért kérdezem, mert néhány évvel később ő is megcsinálta a maga tiszaeszlári változatát.

Én azt nem láttam.

Beszéljünk akkor a fotókról.

A Bencsikkel és Keserüvel rendezett kiállításon a poppal úgy voltam, hogy ha nem ismerik el, hogy nekem már voltak ilyen munkáim korábban, tehát olyanok, amelyeket jóindulattal popos hangulatúnak lehet nevezni, és hát nem is ismerték el, különösen a kollegák, akkor mit csináljak? És állandóan félremagyarázták a munkáimat. Persze akkor nem tudtam, de ma már igen, hogy ezek rosszindulatból eredtek. Valahogy más irányba próbáltam tehát elindulni, s a hiperrealizmust választottam. Az első ilyen rajzom címe *Táj* volt. Talán hatott rám egy osztálytársam is, Szabó Dávid, aki nagyon érdekes, különös fiú volt, és bár a Bernáth-osztályba járt, ami akkor az európéer, korszerű stílust képviselte, mégis kilógott ebből a körből, mert ő mindent nagyon alaposan megfestett. Különc figura volt, olyan, mint a nazarénusok. Nem tudom, hogy elvégezte- e a főiskolát, és később sem szerepelt a festményeivel, de néhány rajzot láttam tőle itt-ott, például a

15 Eötvös Károly: A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége. Révai Irodalmi Intézet, Budapest, 1904

16 1968. április 12–26. – Műszaki Egyetem Irinyi utcai Kollégiuma, Budapest. Lakner László, Major János, Maurer Dóra, Pásztor Gábor kiállítása.

17 1967. június 5–11. „Hatnapos" háború, Izrael és a szomszédos arab államok között.

Stúdióban, és engem nagyon érdekelt, amit csinált. Néhány rajzát még a főiskolán láttam, akantuszlevelekkel, fantasztikusan precízek voltak, amilyeneket más a főiskolán nem csinált. Ezek engem nagyon megfogtak. És akkor kezembe került néhány katalógus is – Perlsteinné[18] például – , és érdekelni kezdett a hiperrealista képkivágása, és kiállítottam egy pár hiperrealistának gondolt rajzot.
1970-ben meghívtak Essenbe, ahol vándorkiállítást rendeztek a magyar grafikusok munkáiból, és én egy 1000 DM-es díjat kaptam valamelyik rézkarcomra. Essentől vártam valamit, nem konkrét dolgot, de mégis, ha a munkámra adnak egy díjat, akkor arra gondoltam, hogy odaajándékozom nekik a lapomat.
És mutatták is a raktárukat, amelyben egy-két popos szitanyomaton kívül akkor még semmi nem volt. A díjátadásra magammal vittem két rézkarcomat, amelyeket főműnek tartottam, és az aulában a díjátadáskor nyújtottam feléjük a két karcot. De nem nyúltak utánuk, és akkor letettem egy kis asztalkára, mire a kölni ismerősöm azt mondta, hogy hülyeség ajándékozni, mert ezek olyan gazdagok, hogy ha akarnak valamit, azt meg is veszik. Mert Németországban ezrével élnek olyan művészek, akik szívesen adnának nekik, hogy szerepelhessenek a múzeumban, de hát nem fogadják el. Úgyhogy majd elsüllyedtem szégyenemben. De még szomorúbb volt, hogy ebben az időben már senkit nem érdekelt a düreri alapossággal elkészített rézkarc, csak a konceptről beszéltek.

– *És ez téged – gondolom – teljesen elkedvetlenített.*

✕ Igen, ekkor kezdtem konceptet csinálni. Ha nem is közvetlenül, de megismertem Philip Roth írásait, és olvastam egy ismertetést a *Portnoy*ról. A konceptjeimben az el nem olvasott, de mégis ismertnek vélt Portnoy a saját sztorijait mondja el, majd, mert nekem is voltak sztorijaim, azokat dolgoztam fel.

Sírkövek

Ekkor kezdtem szisztematikusan a temetőket járni. Ebben az időben jött divatba a szociológia és az ízléskutatás, tulajdonképpen ilyen szempontból kezdtem fényképezni a temetőket, már nem az esztétikai szempontok vagy a szürrealitás érdekelt, inkább a kuriózumokat, a különösségeket, a mókás ellentmondásokat gyűjtöttem. Olyanokat, mint például, hogy Galamb Sándor síremlékén sas ült, Adler Józsefén meg galamb. Rendkívül érdekes sírköveket találtam, az egyikről például Beke is hosszan írt a Fotóművészetben[18]. És hát hogy születik egy ilyen sírkő? Ebben nagyon nagy szerepe van a megrendelőnek. Nyilván a sírköves mutat mintákat, amelyek gyakran konvencionálisak, kevéssé érdekesek. Amik érdekesek, azokat valószínűleg nem a sírköves találja ki, hanem a megrendelő. És nagyon végletes ötletek is vannak. Az egyik sírkövön például az állt: „az életed olyan volt, mint a befejezetlen szimfónia", és rá is volt faragva a *Befejezetlen szimfónia* néhány taktusa. Ezt biztos, hogy nem a sírköves találta ki. Az az érzésem, hogy ez a pár pesti temető ebből a szempontból az egész világon ritkaság lehetett. Az utóbbi években már csak a Farkasrétibe járok, itt az egyetlen eredetiség, hogy a futballista Schlosser sírjának mintájára van egy-két labdás sírkő. A fő ötlet viszont a szerelmespár. Ilyen először a Góth Sándor nevű színész sírján volt. Aztán megismétlődött Kemény Simonén.

– *Amikor ezeket fényképezted, grafikát már nem készítettél?*

✕ Nemigen. Egy rézkarcom van, de az egészen más stílusban készült: ez egy comics 1974-ből. 1975 előtt rajzoltam még két-három ilyen sorozatot, de ezekből nekem már csak gyenge reprodukcióim vannak.

– *Beszéljünk* Kubista Lajosról, *s hogy mi nem történt Magyarországon?*

✕ Ez a történet is tele van félreértéssel. Amikor 1970-ben hazajöttem Németországból, engem annyira letört az az út, hogy egy hétig ágyban feküdtem.
És jött a feleségem, hogy Maurer Dóra anyagot gyűjt egy német kiadvány számára, s adjak én is. Mondtam, nem, de a feleségem rámszólt, valamit küldenem kell. Volt néhány sírkő-fotóm, és bár nem tudtam, hogy mi a koncept, azt láttam, hogy fotóval dolgozik, és hogy egy modern dolog, a sírkövek pedig elérhetőek voltak, tehát ezekből küldtem. Góth Sándor és Barabás Miklós síremlékének fotóját meg a Kossuth mauzóleum feliratát választottam, gondolván, hogy ezt megértik. Postafordultával jött egy levél, hogy tetszenek a fotóim, de írjam meg, hogy mi a koncepcióm. Erre zabos lettem. Ugye, divat most a koncept, akkor konceptet kell írni, akkor be kell adjam a derekamat a nyugati áramlatnak, mert csak úgy vesznek be, akkor számítok valakinek. És ebből az indulatból származott az a szöveg, amiről én úgy véltem, hogy mindenki a magyar sirámként fogja érteni: itt akármi születik, az a temetőbe jut. Innen már semmi nem megy tovább, ide mindig csak bejönnek az eszmék, Budapesten behódolnak nekik, de innen már nincs út sehova, mert ez a végállomás.
Senki sem ezt olvasta ki belőle, legalábbis a visszhangok erre utaltak. Vilt Tibor például azt mondta, hogy az igaz, hogy a kubizmus halott, de minden, ami a 20. században történt, abból származott. Hát én sem azt írtam, hogy a kubizmus halott, hanem hogy Kubista Lajos a Farkasréti temetőben nyugszik, de a kubizmus nem Budapesten született.
De ezeket a munkáimat nem szeretem, nem tartom jónak, ezek egy megkeseredett ember próbálkozásai.

– *És ezután mi történt?*

✕ Nem akarok ezekről a régi, harminc-harmincöt évvel ezelőtti dolgokról beszélni. Ez már történelem, és inkább úgy beszélek magamról, mint egy régi ismerősről.

– *És a cezúráról sem akarsz beszélni?*

✕ Csak annyit, hogy a barátaim reakciói a munkáimra és az epizódok a rendőrséggel egy csomó téves gondolatra vezettek. Így aztán majd tíz évig csak rejtvényeket és sakkfeladványokat fejtettem. Minden héten megvettem a Fülest, amiben először a sakkfeladványt, majd a keresztrejtvényeket oldottam meg. És előfordult például, hogy a Fülesben az egyik keresztrejtvényben a híres francia énekesnő nevéből már megvolt a Da, de nem mertem kitölteni, mert féltem, hogy a halált hívja elő.
Aztán 84-ben kezdtem újra rajzolni.
Egy matematikus barátom valamelyik külföldi útjáról egy nagyméretű Escher-reprodukciót hozott. Az első benyomásom az volt, hogy ez meseillusztráció színvonalú dolog, aztán jobban megnézve rájöttem – merthogy a perspektíva mindig szenvedélyesen érdekelt és a főiskolán talán én voltam a legjobb ebben –, szóval kiszúrtam Escher trükkjét, és akkor jöttem rá, hogy az én koincidencia-ötletem, amiről korábban beszéltünk, csak akkor értelmezhető, ha a testek nagyon világosan, tisztán láthatók. Ez már talán Escher hatása az újabb rajzaimon. Most az, amit én csinálok, az nem perspektívacsalás – Escher munkáival szemben –, hanem itt csalódásról van szó. A csalódás abban áll, hogy az ember *értelmezi* a rajzi elemeket, és olyan logikát talál közöttük, ami a valóságos helyzetüknek akár ellent is mondhat.

(1996 október–novembere)

18 Beke László: *Fotó-látás az új magyar művészetben.* Fotóművészet, 1972. 3.

Major János készülő életmű-katalógusához várjuk mindazok jelentkezését, akiknek a művésztől származó grafika, fénykép, írásmű, levél, vagy egyéb dokumentum van a birtokában.

Véri Dániel
06 20 594 8153
danielveri@gmail.com

Krasznahorkai Kata

A tér képe

Úton Walter de Maria *Lightning Field*jéhez

A villám árnyékában

Az amerikai land art ikonikus művének, a *Lightning Field*nek elkészülte után három évvel, 1980-ban az *Artforum* címlapján megjelent egy fotó, melyet a kép kétharmadát betöltő, hatalmas égi vérkeringésre emlékeztető villámlás ural a több száz csiszolt nemesacél rúddal teleszórt tájban. A Walter De Maria rendelkezésére bocsátott nyolc oldalon – az 52. és 59. oldal között – szerepel szinte az összes, a művésztől származó képi és szöveges információ, amely az elmúlt huszonkilenc évben hozzáférhetővé vált. A művész hallgat, mindig is hallgatott; hallgatását csak ezzel az *Artforum*-cikkel törte meg. Egyszer. Saját archívuma nem nyitott a kutatás számára, a Dia Art Foundation, a mű tulajdonosa és finanszírozója pedig csak a recepciótörténethez nyújt adalékot. Így teljesen magunkra maradtunk a huszadik század egyik legkülönösebb szobrászati jelenségével szemben.
A fotón látható rudak annak a monumentális műnek a részét képezik, amit Walter De Maria 1977-ben *Lightning Field*nek nevezett el, és amely a new-mexicói magasfennsíkon, 2200 méterrel a tengerszint felett, a Datil Mountains vonulataival körülhatárolt egy mérföld hosszú és egy kilométer széles területen fekszik. De Maria öt éven keresztül járta Észak-Amerika sivatagjait, Arizonától Nevadán keresztül Texasig, míg megtalálta azt a teret, mely megfelelt az általa kívánt követelményeknek: azaz kellően izolált, vízszintes, illetve vihar- és főként villámlás-intenzív. A négyszáz rúd egy hatalmas rácsszerkezetet alkot, melynek csúcspontjai tökéletesen vízszintesek, úgy, hogy ha ráhelyeznénk egy üveglapot, azt minden csúcs érintené, így a rudak magassága a talajviszonyoktól függően 4,5 m (a legalacsonyabb) és 8,23 m (a legmagasabb) között ingadozik. A rudak egymástól 5,6 méter távol helyezkednek el és tökéletesen párhuzamosak. Az egész terület minden pontját milliméternyi pontossággal mérték ki, amit azóta is – azaz több mint harminc éve – háromévente ellenőriznek és korrigálnak. A cikkben felsorolt technikai adatokon túl pontos utasításokat kapunk a munka látogatására és befogadására vonatkozóan is, mint például "It is intended that the work be viewed alone, or in the company of a very small number of people over at least a 24h-period" („a művet lehetőleg egyedül vagy kis társaságban kell megnézni, legalább 24 órán át"), melyeket olyan rébuszok egészítenek ki, melyeket azóta is, próbálnak megoldani, értelmezni és vonatkoztatni a művészettörténészek. Így például: "Isolation is the essence of land art" („az izoláció a land art lényege"), vagy "The land is not the setting for the work but part of the work" (kb.: „a táj nem a mű háttere, hanem a mű része")
A villámlást megörökítő fotó több hónapos munka eredményeként született meg, melynek során az akkor ismeretlen amatőr fotográfus, John Cliett a Dia Art Foundation megbízásából 1979 júliusában kiköltözött a *Field*-re, egy erre a feladatra kifejlesztett speciális kioldó-szerkezettel, egy ún. "Grafmatic Back"-kel felszerelkezve, melyet Richard Orville, a NASA munkatársa fejlesztett ki. Eredetileg a híres fotográfust, Ansel Adams-et kérték fel a feladatra, de sem ő, sem más nevesebb fotós nem vállalta a Dia által szabott rigorózus copyright-feltételeket: a képek teljes joga a Dia és De Maria tulajdonába megy át, a fotós semmilyen módon nem szólhat bele sem a képek kiválasztásába, sem publikálásuk körülményeibe. Cliett ugyanakkor élete nagy fotóját akarta megcsinálni, mely saját kijelentése szerint „túlszárnyalja magát a művet". A 'big shot' pedig – De Mariával és a Diával egyetértésben – az lett, ahol keleten egy villámlás, nyugaton pedig a naplemente látható. Cliett egy 2001-es interjúban a kiválasztási folyamatról: több százból alig egy tucatot választottak ki mint autorizált felvételt, és a választásban döntő szerepe volt annak, hogy a fotón villámlás legyen látható. Azóta sem-

A Lightning Field felé, Acoma, New Mexico közelében
© fotó: Krasznahorkai Kata



milyen más reprodukció nem került forgalomba, minden egyéb fotó publikálása azonnali jogi következményekkel jár.
A több hónapos munkának eredetileg két célja volt: egyrészt egy sorozat a *Life* magazin számára, másrészt egy motívum tervezése a New-York-i Grand Central Station egyik nagy reklámtáblájára. Egyik terv sem valósult meg, mert a *Life* magazin olyan feltételeket szabott (saját fotós, portré a művészről a helyszínen, stb.), ami De Mariát arra kényszerítette, hogy már a szerződés megkötése után meghúzza a vészféket. Ennek következtében a végül az *Artforum*ban közölt fotók a második választás eredményei (Cliett szerint a *Life*-féle verzió sokkal jobb volt). Mégis, ezek azok a felvételek, melyek alapvetően meghatározzák a *Lightning Field*ről alkotott képünket. Olyannyira, hogy minden körülmény: a fotók, a cím, a De Maria-szöveg a terület kiválasztásának kritériumairól, az a tény, hogy a csak előzetes bejelentkezéssel látogatható mű arra hivatkozva, hogy júliustól augusztusig nagyobb a villámlás lehetősége (!), mindez azt sugallja, hogy a munka csak akkor teljes, ha villámlik, és ha nem villámlik, akkor nem is igazán mű a mű.
A reprodukció a művész által tudatosan irányított befogadói mechanizmus révén – mely szigorúan ellenőrzött – a mű „eredetijévé" válik, és mélyen bevésődik a művészeti publikum „kép-emlékezetébe". Ha sok, vagy akár csak több egymással konkuráló reprodukció létezne, akkor világos lenne, hogy mindegyik csak egy nézetét adja vissza az eredeti munkának, és így állandóan az eredetire utalnának. Így viszont az a kevés, a land-art ikonjává vált reprodukció az eredeti helyét veszi át. Ha akár művész, akár művészettörténész foglalkozik a *Lightning Field*del, akkor ezekre a reprodukciókra utal, mint például Jonathan Monk egy 2006-os, *Untitled (Walter De Maria`s Lightning Field painted in the style of Jack Goldstein, 1986)* című képén, melynek alapját az *Artforum* címlapfotója nyújtja. Es amikor a *Cabinet* című amerikai művészeti lap 2001-ben számos művészt – köztük Liam Gillicket és Aziz+Cuchnart – felkért, hogy rajzolják le emlékezetből a *Lightning Field*et, a legtöbb vázlaton és rajzon a villámoknak legalább olyan kiemelt szerep jutott, mint a rudaknak, azaz a szobornak magának.[1] Azaz, még ha ott is járt valaki, a fotóreprodukció képi ereje olyan intenzív, hogy adott esetben elnyomja a reális műre vonatkozó személyes emléket is. Pedig ez a mű – minden külső manipuláció ellenére – nem a villámlásról szól. De ez csak a helyszínen derül ki.

"This is God's land"

Ezen a nyomon, vagyis inkább csak sejtésen elindulva ez év júliusában a new-mexicói Quemadóban találtam magam. Robert Weathers – a *Ligthning Field* gondnoka, aki annak idején részt vett az építésében, amúgy John Wayne karakterének mintájául szolgálhatott egy százharminc szarvasmarhát számláló ranch tulajdonosaként – így jellemezte a helyet: "This is God's land", amit úgy lehetne fordítani, hogy „Istentől elhagyatott, elfelejtett vidék". Ahol nem az ember az úr. Miközben felszálltunk a New-York-i La Guardia reptéren Albuquerque felé egy denveri átszállással és órákon át repültünk egy olyan táj fölött, ahol 3000 mérföld alatt az volt az érzésünk, hogy Denveren kívül New York és Albuquerque között nincs civilizáció, alattunk a legelképesztőbb tájjal, mely lassan sivataggá vált és hatalmas kör alakú mintázatokat vett fel, mintha tényleg földönkívüliek leszállópályája fölött repültünk volna át; miközben kibéreltünk egy connecticuti rendszámú Chevrolet-t, amivel elindultunk Acoma felé, hogy megnézzük az egyik „mesa"-n, egy rezervátumban élő indiánok kilátástalan és tragikus életkörülményeit, majd ráfordultunk a volt Route 66-re, hogy Grants-ben, a Southwest Motelben keresgessem az HBO csatornát, majd igyunk valamit az "Outlaw Saloon"-ban, ahol néhány fiatal fiú barátjuk 21. születésnapját ünnepelte és Johnny Cash-számokat üvöltött egy karaoke-gépbe; de még másnap is, miközben a természet csodái, az Ice Cave és a Sandstone sziklák mellett vezettünk, ahol már napok óta nem volt térerő és egyetlen autóval sem találkoztunk, keresztül a lávaföldön, a sztyeppés sivatagon, keresve azt a várost, amit a Dia információs lapja szerint 15.30-kor el kell érnünk – nos, közben végig azon gondolkoztam, hogy elkezdődött-e már? Vagy ez még nem az? Már Walter De Maria kezében vagyunk? Ez már mind annak a műnek a része, amit *Lightning Field*nek hívnak?

Mivel egy várost kerestünk, abban a pillanatban, mikor órák óta tartó sivatagi utunk után a 36-os útról jobbra fordultunk, készületlenül ért az a kb. hat omladozó ház együttese, mely egy amerikai és mexicói konyhát ígérő 'Caféból', egy ún. háztartási boltból és egy étterem melletti benzinkútból állt. Kisebb kérdezősködés után (kizárólag Wrangel-jeansbe öltözött cowboyoktól, l. Robert) a település Quemadónak bizonyult. Mi egyáltalán nem érdekeltük a cowboyokat, de ők annál jobban minket. Itt kellett rádöbbennem, hogy az a kép, ami az Outbackről, a cowboyokról és a Vadnyugatról bennünk él – és erre ott jöttem rá, egy kitömött bölény alatt ülve a Cafében, egy hatalmas almáspitével küzdve – nem fikció, nem túlzás, nem megrendezett jelenetek sora, hanem a színtiszta valóság. Most már végképp az volt az érzésem, hogy egy olyan történetbe kerültem, mely fölött nincs hatalmam, melynek csak szemlélői, de részesei soha nem lehetünk. Azt hittem, elkezdődött.
A Dia Art Foundation weblapján olvasható utasítás szerint 15.30-kor egy fehér, kétemeletes ház előtt kellett lennünk. Meggyőződtünk róla, hogy egyetlen fehér ház van az egész „városban". Itt két nő ült, akik közölték velünk, hogy ők nem a Diá-hoz tartoznak, de várjunk, mindjárt jön valaki. Ez volt az egyetlen renovált ház, a földszinten egy üres térrel, amit kiállítótérnek szántak (a Britannica következő kiadásához egy javaslat: az „abszurd" címszóhoz csak ennyit: „kiállítótér Quemadóban").
A nőknek igazuk lett, tényleg jött valaki. Azt hittem, hogy az egyébként teljesen humormentes Foundation-nek vagy De Mariának ebben a kissé felfűtött közegben mégis megjött a humorérzéke, amikor megjelent egy kockás inges, cowboy-kalapos és -csizmás, napszemüveges, láthatóan nagyon másnapos, hatvan körüli férfi és azt mondta: "Are you ready for the Lightning Field?" Innen ugyanis nem volt viszszaút, ezt mindannyian tudtuk. Rá kellett döbbennünk, hogy Robert valódi, azaz az itt velünk történő valóság tényleges része, és most be kell szállnunk egy hatalmas terepjáróba és elmenni vele, bárhova is visz.
Robert megszokta már az egy órán át földutakon és ranch-határokon keresztül vezető úton a furfangos művészettörténészek saját maguk által furfangosnak hitt kérdéseit, és tökéletesen udvarias, de kitérő válaszokat adott az olyan kérdésekre, mint: mikor volt itt a művész legutóbb, hogy választotta ki épp ezt a helyet (egyáltalán, honnan tudta, hogy ez a hely létezik), milyen reprodukciók léteznek (bár nem vette el a kamerámat, holott tilos fotózni), úgyhogy inkább áttértünk az ő személyére, hogy elmesélje: egyszer volt New Yorkban, 25 éve, Walter kiállításán, de Santa Fé-ben is körülbelül ekkor utoljára, utál bemenni a városba (Quemado), de minden nap új turnus jön, és egyre nő a Field

1 Ehhez lásd: Wolfgang ULLRICH: *Raffinierte Kunst.* Übung vor Reproduktionen, Wagnebach Verlag, Berlin, 2009

látogatottsága. Láthatóan szórakoztatta az a kérdésem, hogy mit csinálok ott kint, egyedül, ha ő elmegy és megmar egy csörgőkígyó, amiből errefelé sok van. Nevetve annyit válaszolt: "You pray" (majd imádkozol).
Az első tíz percet még egy betonozott úton tettük meg, majd rátértünk egy szélesebb földútra, majd arról egy labirintusnak tűnő pályán egy keskenyebbre, és elképzelhetetlennek tűnt onnan nézve, hogy létezhetnek nagyobb városok is, mint Quemado, sőt, már az is túlnépesedettnek tűnt. Innentől harminc percig a sztyeppén mentünk, a táj teljesen semleges, semmilyen kivehető kontúr sehol. Olyan volt, mint egy hatalmas optikai illúzió, mert mindenhova oda lehetett képzelni bármit, és az lehet, hogy ott is volt, de sem ebben, sem abban nem lehettél biztos. Aztán Robert tényleg lassított, bekanyarodott egy cölöpház elé és közölte, hogy megérkeztünk. Kiszálltam és nem láttam semmit.

Nemhogy nem négyszáz, cirka hét méter magas cölöpöt, de semmit sem. Tudtam, hogy ott kell lenniük, de nem voltak sehol.
Aztán lassan, nagyon lassan ki tudtam venni egyet – nem volt messzebb, mint ötven méter –, és ennek tengelyét követve, a szememet megerőltetve és a tudatomra támaszkodva ebben a pillanatban, 2009. július 8-án, 16 h körül még megláttam kb. tíz rudat. Teljes csalódás. Mit fogunk mi itt csinálni másnap reggel 11-ig, mikor Robert – remélhetőleg – értünk jön? Ott voltunk, a világ végén, az izzó hőségben, a sztyepp-sivatagban, olyan csöndben, ami addig még soha nem ütötte meg az érzékszerveimet. Itt embernek nincs helye, se szerepe, se jelentősége, se rendeltetése. Fölösleges részei lettünk a teremtésnek.
Az első fél óra után, melyben helyzetünket próbáltam bemérni, kiálltam a ház teraszára, mely a Field-re van tájolva, és néztem, néztem a semmit. Néztem a horizontot keretező hófödte hegyláncokat, a fűcsomók alól kiugró mezei nyulakat, az izzó napot és a hatalmas eget, melynek puszta létezése sem volt eddig semmilyen módon elképzelhető számomra. Teljesen tiszta volt az ég, és Robert már felkészített, hogy valószínűleg nem fog villámlani (még mindig abban a tudatban voltam, hogy ez az egész a villámlásról szól). És ahogy néztem ezt a tájat és hallgattam ezt a csöndet, megdöbbentem, mennyire nem tud ennek semmit ellenvetni ez a New-York-i művész, hogy milyen abszurd és nevetséges, megalomán az az ötlet, hogy itt, bármi, amit ember csinált, megállná a helyét.

Walter De Maria
The Lightning Field, 1977, tájinstalláció Quemado közelében, New Mexico
fotó: John Cliett; © Dia Art Foundation



Hogy mennyire elszámította magát a maga gőgjében, és hogy mennyire móresre tanítja őt a táj. Megvolt az ítélet. Vesztettünk.
A művészi utasításnak megfelelően kimentem a terepre, hogy egyszer körüljárjam az egészet, hogy egyedül legyek – de féltem. Féltem oda kimenni, mert az világos volt, hogy ott kint köztem és köztem nincs semmi, nem működnek a hárító- és elterelő mechanizmusaim, az öncsalás kifinomult technikái. Kimenni a *Field*re 16 és 18 óra között, mikor a nap olyan függőlegesen áll, hogy a cölöpök fényes felületén „lesiklik" és nem tükröződik, minek következtében a cölöpök láthatatlanná válnak, szóval kimenni a *Field*re így, hogy részévé kell válnod a mindent zárójelbe tevő természetnek – na, ez egy valódi bátorságpróba.
Elmentem a terep határáig, amit egy harminc éve nem foltozott, rossz kerítés jelölt, mert ugyanúgy, ahogy nem tudtam, hogy hol kezdődik, azt sem tudtam elképzelni, hogy ez az egész hol fog végződni – így jobbnak láttam megkeresni a fizikai, objektívnek tűnő határvonalat. E biztos határ mentén tényleg végig lehet járni az egy kilométerszer egy mérföldes távot, ezt az utasításnak engedelmeskedve megtettem, majd a mű hatását tekintve némi csalódással visszatértem a házhoz.
Alig voltam bent pár perce, mikor majdhogynem véletlenül, csak úgy, már-már megfeledkezve az egészről, visszanéztem – és megállt a szívverésem. A semmiből, a messzeségből, végtelen lassúsággal, alig észlelhetően, a rudak önálló életre keltek, és ahogy a nap dőlésszöge változott, úgy kezdett el élni, feltűnni, mint-



Dia Office, Quemado, New Mexico
© fotó: Krasznahorkai Kata

Kiállítótér a Dia Office-ban, Quemado, New Mexico
© fotó: Krasznahorkai Kata



egy varázslat hatására láthatóvá válni a láthatatlan: az arányok megfordulni látszottak, és abban a tájban, ahol eddig a hegylánc volt az úr, átrendeződtek az erőviszonyok; egy metafizikai tér valósággá válását követhettük nyomon a nap lenyugvásának tempójában. Minél alacsonyabban állt a nap a horizonton, annál erősebben világítottak a rudak, annál élesebben lehetett most már kivenni minden egyes darabot, a hegyek körvonalait nevetséges foltokká degradálva. Pár perccel azelőtt, hogy a nap végleg lemerült volna a horizonton a vörösre festett felhőket hagyva csak maga után, egyszerre mind a négyszáz cölöp földöntúli fénnyel izzani kezdett, és annyira izzott, hogy mindent, ami eddig körülvette, a háttérbe szorított. Mindez fokozatosan, de olyan gyorsan zajlott, hogy minden perc újra és újra egy újabb megdöbbenést okozott, ezért a fokozatos átmenet miatt az egyes stációkat nem lehetett külön érzékelni, mert már ott volt egy még intenzívebb, még döbbenetesebb látvány. Abban a pillanatban, hogy lebukott a nap, még egy pillanatra teljes erővel felizzott a négyszáz rúd, átvéve a teljes és feltétlen hatalmat a táj fölött, hogy aztán az egyre mélyebb sötétséggel minden eltűnjön, és egy színházi díszlet kellékeként feljöjjön a telihold. De ez nevetséges vásári trükknek tűnt csak ezzel az elképesztő hatalmi harccal szemben, ami a szemünk előtt zajlott le.
Mindez hajnal négy órától „visszafelé" is működött, azaz a teljes sötétségből először csak felsejlő, majd a nap sugarainak előrevetülésével lassan körvonalazódó, és a napkorong felbukkanásával a pokol tüzével felizzó mező a teljes nappali világosság beköszöntével ismét láthatatlanná vált. Egy pár órára lefeküdtünk, és mikor felébredtem és ugyanazt láttam – azaz semmit – , mint tegnap 16 órakor, gyanús lett, hogy mindez nem is történt meg valójában, de az sem biztos, hogy gyanús, csak elképzelhető, hogy most vagyunk ugyanott, ahonnan tegnap elindultunk, és lehet, az egész nem volt más, mint egy másodpercnyi érzéki csalódás... vagy mégsem? Ekkor minden realitásérzékem elhagyott, minden verzió lehetségessé és egyben hiteltelenné vált.
Robert, ígéretéhez híven, tényleg megjelent 11 órakor, és beültünk ugyanabba a hatalmas terepjáróba, és ugyanúgy beszélgettünk egy órát, majd mielőtt még elbúcsúztunk volna, eszembe jutott, hogy megkérdezem, nem zavarná-e, ha lefotóznám őt magammal, mert akkor már éreztem, hogy ez a fotó lesz az egyetlen, valamennyire elfogadható bizonyítékom saját magam számára, hogy mindez tényleg megtörtént, hogy tényleg láttam a *Lightning Field*et. Azon pedig már csak alig csodálkoztam, hogy mikor vissza akartam keresni a Roberttel közös fotónkat, az volt az egyetlen, ami valahogy nem került elő. Amúgy villámlott is.

Mestyán Ádám

Miből él az ember?

11. Isztambuli Biennálé

Isztambul
2009. szeptember 12 – november 8.

„Nem tudok elképzelni olyan várost, aminek ne volna tengerpartja. Minden városnak van, csak maximum sokat kell utazni, hogy elérje az ember."
Egy bejrúti férfi (Mounira Al-Solh, *The Sea is a Stereo*, 2007-9)

■ Az *Isztambuli Biennálé*t először 1987-ben rendezték meg. A világ egyik leglátogatottabb turistavárosában, ahol a múlt és a „Kelet" ragyogó képei oly sok mindent eltakarnak a jelenkor kihívásaiból, nem véletlenül indították útjára ezt a fesztivált, amely időközben a kortárs művészet egyik legfontosabb találkozópontjává vált. A kétévente, egy-egy hangsúlyozottan nem-török kurátor koncepciója alapján megrendezett szemle alapfeltétele, hogy a kiválasztott kurátor olyan eszmei keretet határozzon meg, amelynek a (török és a nemzetközi) jelen számára relevanciája van. A 2009-es Isztambuli Biennálé középpontjában Brecht *Koldusoperá*jának „Miből él az ember?" kérdése állt.[1]
A német eredeti – „Wovon lebt der Mensch?" – angol (What keeps mankind alive?) és török (Insan neyle yaşar?) verziója óriásplakátokon virít Isztambul utcáin, filmek szüneteiben hangzott el a tévécsatornákon. Nyilvánvaló, hogy a szervezők elsősorban a hazai közönséget célozták meg. És valóban, az *Isztambul Biennálén* (röviden *11.B*) a körülbelül két hónapos nyitvatartás alatt török lakosok tízezrei vettek részt, bizonyítva, hogy a kortárs művészet iránti érdeklődés nagyon is eleven. Úgy tűnik, sikerült olyan alkotókat, illetve munkákat elhozni, amelyek aktuális problémákkal foglalkoznak, s kérdéseiket az „átlag néző" számára is érthetően, s ugyanakkor magas színvonalon teszik fel.
Idén a török alapszervezet (IKSV – Istanbul Kültür Sanat Vakfı, Isztambul Kulturális és Művészeti Alapítvány) a Zágrábban székelő What, How, and for Whom (WHW) közösséget kérte fel a koncepció kidolgozására és a művek összeválogatására. A választás telitalálat. A WHW négy hölgyből áll – Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović –, akik amolyan művészeti „thinktank"-ként működnek Horvátországban és elsősorban a kortárs politikai, társadalmi problémák, valamint a különböző közvetítő felületek (ezekből csak egy a kortárs művészet) kapcsolatát vizsgálják, komoly baloldali hevülettel.[2]
Ahogy azt az egyébként rendkívül ötletes (*The Guide* címet viselő) katalógusban írják, Brecht kérdését azért választották mottóul, mert úgy látják, hogy a politikai és a gazdasági problémák középpontba állításával „a biennálét egyfajta metaeszközként lehet újragondolni, amely megújíthatja a kritikai gondolkodást a környező művészeti és politikai kontextus által."[3] Én azt gondolom, hogy a WHW ízlésesen, ötletesen, provokatívan tett fel egy már unalomig ismételt kérdést.
A *11.B* legfontosabb jellemzője a frissesség, s noha – különösen a volt-kommunista országokban – furcsán cseng a mozgalmár vagy a forradalmár jelző, úgy tűnik, hogy ez a kiállítás képes valóban felrázni az embert.

Állítják, hogy mai a politikát éppenséggel a depolitizáltság, a „kulturálódás", a retorika mindent elborító hatalma jellemzi. Ezért szerintük a „kultúrát kell politizálni", vagyis radikálisan be kell vonni a politikai kérdéseket a kulturális produktumok sokszor elzárt világába. Így például a megnyitón – a Resistanbul aktivistái – forradalmi szövegeket olvastak fel, papírokkal dobálták meg az ott ülő politikusokat és üzletembereket, miközben más aktivisták éppen beszélő társaik mondanivalóját próbálták érthetetlenné tenni hangosbemondóval. Mielőtt automatikusan arra gondolnánk, hogyha ennyire idegesítetik a WHW-t a pénzemberek, akkor miért fogadták el a pénzüket, vegyük észre az idézőjelet, pontosabban az idézőjel megszüntetését is, amely minden „balos" kiállítást körbevesz.
A katalógus első lapjait ugyanis az önkritikának szentelték: a mintegy 2 millió euróból, tehát több mint 600 millió forintból, létrehozott kiállítás (és most sunyjuk le a fejünket) pénzügyi alapját mutatják be. Meglepő módon a pénz fele helyi szponzoroktól – fő támogató a Koç Holding, Törökország egyik legkapitalistább (és egyben a legbőkezűbb mecénás) családja – illetve az egyes művészek országainak művészeti ügynökségeitől származik. A költségadatokat is közlik (mindent összeadva, a kurátorok kb. 6%-át emésztik fel az összegnek, 8.29% jut a rendezésre, 8.53 % a művek szállítására, a művészek pedig tiszteletdíjat nem, csak szállást kapnak), és számtalan egyéb statisztikát is. Így például megtudhatjuk, hogy a 70 kiállító művész zöme a Közel-Keletről (28) és Kelet-Európából (18) származik, s azt is, hogy a nemek megoszlása közöttük szinte ideális: a 30 nő és 32 férfi mellett fennmaradó 8 embert a többszemélyes projektek „adják ki".
A *Biennále* három épületben található: az Istanbul Modern mögötti nagy hodályban (Antrepo No3), egy elhagyott görög iskola területén és egy régi dohányraktárban. A helyszínek és művek bejárása több napot vett igénybe, gazdag és tartalmas az anyag. Teljesen up-to-date a kortárs közel-keleti képzőművészetből, de Kirgizisztántól kezdve Párizsig mindenhonnan találhattunk művészeket, még Nam June Paik-ot is iderakták a Life-címlapos munkájával, amit azért nem igazán ért az ember, hacsak az igazi média-mester iránti tisztelgést nem veszzük a szocialista szolidaritás erényei közé. Magyarországról Szentjóby Tamás egy régi, csodálatos munkáját hívták meg (*Kentaur*, 1973–75), amelyet törökül és angolul felváltva feliratoztak (az ACAX-nak köszönhetően).[4] Ide kívánkozik még a soknyelvű Société

1 www.iksv.org/bienal11/ (korábban: Szipőcs Krisztina: *Amikor a művészet tesz igazságot. Poetic Justice. 8. Isztambuli Biennále, 2003. szeptember 20 – november 16.* Balkon, 2003/10.)
2 http://www.mi2.hr/whw/
3 THE GUIDE, Editors: WHW, İlkay Baliç, ISTANBUL: IKSV, 2009., 39.

4 Az eredeti, befejezett, épp az isztambuli meghívás apropóján (az ACAX-nak köszönhetően) restaurált és digitálisan felújított változat magyarországi premierje 2009. november 12-én volt a Toldi Moziban, Budapesten. (ld. http://hungary.indymedia.org/node/14419)



St.Auby Tamás
Kentaur, 1973–1975, FF, 16 mm, 36', filmképek



Igor Grubić
East Side Story, 2006–2008, videóinstalláció

Artur Żmijewski
Democracies / Demokráciák, 2009, videóinstalláció



Réaliste térkép-projektje is, amelynek egyik – Jean-Baptiste Naudy-t kiegészítő – fele Gróf Ferenc személyében magyar.

Két jellemző tendenciát szeretnék kiemelni: az első, már évek óta megszokott módon, a videóművészet hangsúlyos jelenléte. Az ide tartozó munkák között meghatározó csoportot alkotnak a dramatizált, végső soron a színpadi vagy szó szerinti drámai kereteket használó művek: így például a közönség, s az én személyes kedvenceim is voltak az orosz Chto delat (Mit kell tenni?) alkotóközösség *Songspiel*-videói (2008, 2009), melyek az orosz peresztrojka, illetve a poszt-jugoszláv állapot tipikus figuráit egy-egy antik dráma szereplőiként mutatják be, kórussal, énekelve, profin és a végsőkig ironikus módon.

A második jellemző az erőszak jelenléte és az alkotások dokumentarista jellege. Az állami, családi, huligán, vagy háborús erőszak a kortárs művészet régi-új témájaként jelentkezik. Három olyan rendkívül erős művet kell megemlíteni mindehhez kapcsolódóan, amely az embert – talán túlzás nélkül állíthatom – lénye legmélyéig megrendíti. Az első Igor Grubić *East Side Story* című munkája (2006–2008), mely két videót tartalmaz: az egyik a 2001-es belgrádi és a 2002-es zágrábi melegfelvonulás ellen tüntetők cselekedeteit dokumentálja, míg a másikon később ugyanazokon a helyszíneken táncosok „reinterpretálják" az eseményeket. A szerb és horvát ellentüntetők brutalitása, embertelen kegyetlensége és e kegyetlenség észtveszejtő banalitása hihetetlenül felkavaró (itt nem néhányszáz újnyilas huligán tombol, mint Budapesten, hanem ezrek és ezrek) – miközben a rúgások, verések éles kontrasztban állnak a csendes zágrábi utcán pózoló mozgásművészekkel.

A második kiemelendő mű, Artur Żmijewski lengyel művész munkája 13 videót tartalmaz, amelyek egy hosszúkás szobában egymással párhuzamosan futnak. Többek között palesztin és izraeli tüntetéseket, Jörg Haider temetését, a varsói gettólázadás újrajátszását, vagy a mesterséges megtermékenyítést elítélő lengyel katolikus körlevél felolvasását egyesítő filmek egy egészen eszement világról adnak számot, ahol a képernyők egymással szemben, egymással is vitatkoznak. Nem hiába a cím: *Democracies* (2009).

A harmadik egy, a katalógusban feministának nevezett alkotás, amelyben azonban szerintem azon kívül, hogy egy nő készítette és másik nőről, nem igazán van feminista jelleg. Canan Şenol *Ibretnüma* (Példázat, 2009) című animált filmje a török népmesék hagyományait felelevenítve meséli el egy vidéki lány életét, akit a hagyományok szerint adnak férjhez. A két család által előre elrendezett házasság után a férj saját fiúkat erőszakolja meg, s később már a megkeseredett nő maga is, lányait árusítja ki.

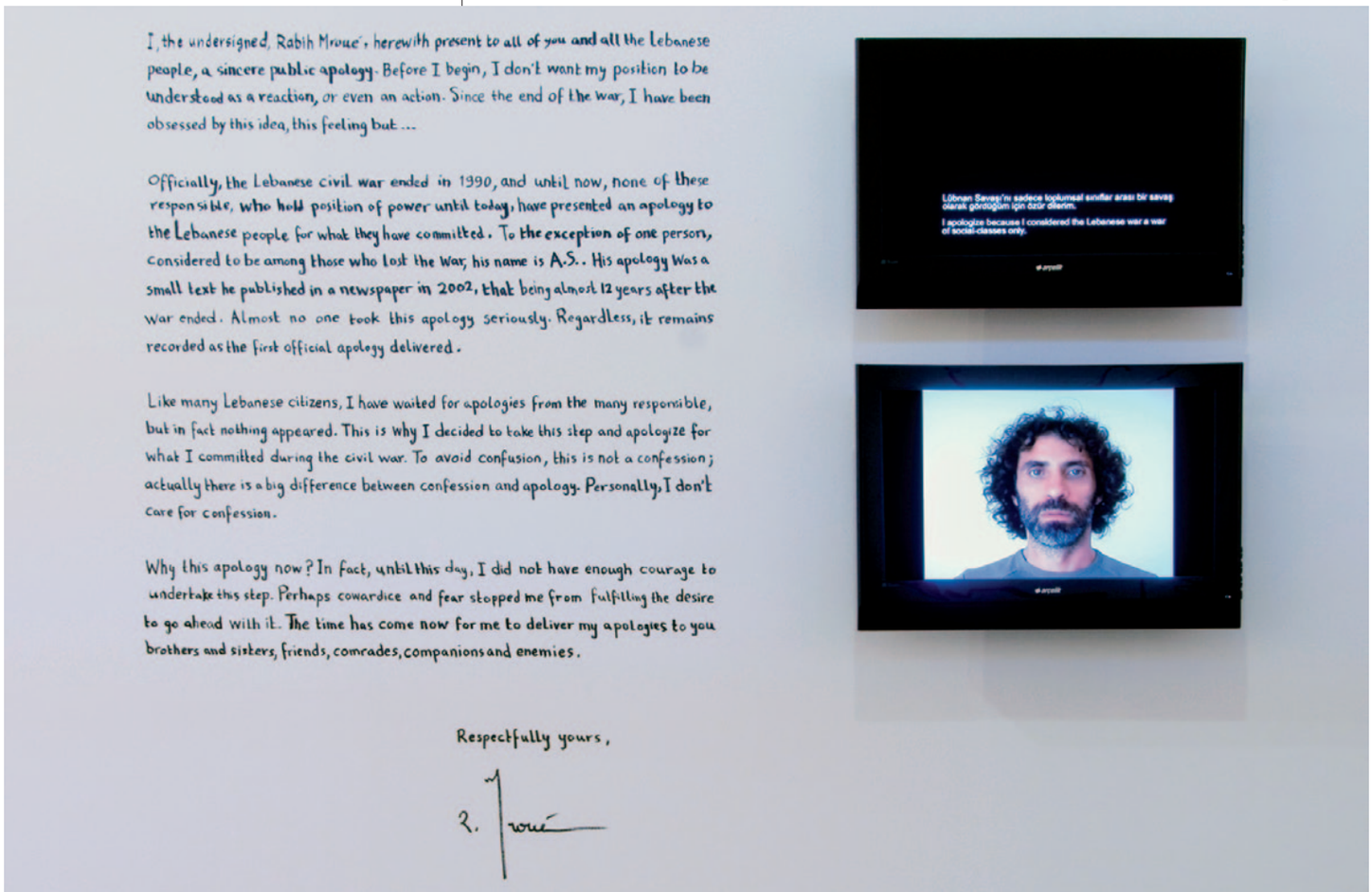
Zárójelben jegyezném meg, hogy ez a szoba állandóan zsúfolt volt látogatóktól. Ugyanő jegyzi az emblematikus *Fountain* (2000) című művet, mely két nagy női mellet ábrázol, amelyekből lassan csöpög a tej.
Lehetetlen bemutatni a kiállítás összes művészét/művét, így a kairói Doa Aly-t (aki talán egyetlenként egy túlesztétizált, meglehetősen individualista alkotást mutatott be), a talán túlságosan is „népszerű" palesztin-izraeli konfliktust feldolgozó felemás munkákat (amelyek közül kiemelkedik az izraeli Avi Mograbi egy volt kommandóssal folytatott – szintén brechti kórussal kísért! – beszélgetése, aki parancsra, egy merénylet megtorlásaképpen ártatlan palesztinokat lőtt le[5]), vagy a szellemes bejrúti Mounira Al-Solh-t (Muníra Al-Szolh), akinek *The Sea is a Stereo* (2007–2009) című munkája zseniális: olyan bejrúti férfiakat mutat be, akik megszállottan járnak úszni a tengerre, s még akkor is a férfiasságukkal kérkednek, amikor körülöttük a háború dúl. A túlzottan politikai, s ezért szájbarágós és érdektelen munkákra nem érdemes időt pazarolni (ilyen pl. az Etcétera... argentín csoport gigantomán *Errorist Kabaret*-ja, 2009).
Két fontos fotósmunkáról/montázsról viszont mindenképpen szót kell ejteni, az egyik a bakui

5 A *Z32* című film (Avi Mograbi, Israel & France, 2008, 81') nemrégen látható volt a 6. *Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztiválon* is (Cirko-Gejzír Mozi, Toldi Mozi, Budapest, 2009. nov. 3 – 8., ld. http://www.verzio.ceu.hu/

Rena Effendi fotósorozata, mely a Baku-Tbiliszi-Ceyhan olajvezeték megépítése után maradt állapotokat és élet(körülmény)eket mutatja be (*Pipedreams*, 2002–2007), páratlan éles szemről és együttérzésről téve tanúbizonyságot. A második az amerikai Oraib Toukan összetett projektje (*The equity is in the circle*, 2007–2009), amely a Közel-Kelet teljes kiárusítását vázolja fel, tökéletesen profi gazdasági, PR- és politikai dokumentumokat gyártva. Kedvencem az Emírségek egyik öblét ábrázoló gyönyörű reklámja a felirattal: „Own this view – and everything in it". Az *Own this view* egyébként arab betűkkel a különszoba bejáratánál is ironikus felkiáltójelként áll.
Végezetül a *Biennále* egyértelmű sztárját, a bejrúti Rabih Mroué-t szeretném bemutatni. Mroué ismert név, még Magyarországon is szerepelt nemrég a Trafó KMH-ban egy közös projekttel.[6] Itt két munkával is jelen van, az egyiken (*I, the Undersigned*, 2007) bocsánatot kér a libanoni polgárháborúért (ha már senki más nem tette meg), a másikon pedig eltűntek helyébe illeszti be magát, hogy indivudalitást nyerjen. Igazi nagy dobása azonban a megnyitón bemutatott performansza volt, tulajdonképpen egy vetítéssel egybekötött fergeteges előadás, *The Inhabitants of Images* címmel.
Egy politikai poszterből indult ki, melyen Nászer egyiptomi elnök és Haríri libanoni miniszterelnök együtt láthatóak. Minthogy Nászer 1970-ben meghalt és Haríri csak 1992-ben lett miniszterelnök, a kép nyilvánvalóan montázs – vagy mégsem? teszi fel Mroué az ironikus kérdést. És majd másfél órán keresztül okosan, fantasztikus humorral beszél a képek működéséről, a terrorizmusról, a libanoni polgárháborúról és sok minden másról, hogy végül megállapítsa: a képen a két politikus barátkozás közben, a haláluk *után* látható.
Elmenőben még hallom, hogy a mellettem ülő angol kurátorok azt vitatják meg, hogy mekkora eseményt csináljanak Mrouéból Londonban. Nem tudom, hogy a jelenlévő magyar kurátoroknak megfordult-e a fejében egy meghívás. Mindenesetre ideje volna már Magyarországon is keletebbre, a Balkánon is túlra tekinteni, ahol épp úgy érvényes kérdés az ember megélhetése és élete; meglepő párhuzamokat találhatnánk a magyar valósággal.

6 Rabih Mroué – Tiago Rodrigues – Tony Chakar (Libanon, P): *A tegnapi férfi* (Yesterday's Man), Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2009. okt. 5., 6.

Rabih Mroué
"I, the Undersigned", 2007



Baglyas Erika

Szavakból kép/let(t)

Szöveghasználat Benczúr Emese műveiben

„(…) az ember azért alkot új képeket, hogy az adott lehetőségekből a váratlant bontakoztassa ki."[1]

■ Képeket pedig azért alkot az ember önmaga és mások számára, mert egy egyedülállóan emberi képességgel rendelkezik: képzelőerővel. Vilem Flusser az *Új képzelőerők* című tanulmányában kétfajta képalkotási gesztust különböztet meg: az első absztrahált tényállásokat, a második kalkulációkat jelenít meg. Az egyik a megtapasztalthoz, a leképezetthez és ennyiben a megélthez kötődik, a másik pedig előre mutat, konkretizál és kivetít. Az előbbiben tényállás leképezéséről van szó, amely az adott dolog „jövőbeni kezelésének mintájaként szolgálhat", az utóbbi során pedig a váratlan kibontakoztatásáról.

Benczúr Emese is képeket készít, bár nem a szó szoros értelmében. Amennyiben vizuálisan megjelenít, annyiban képet is alkot, de nála a képalkotás akarata helyett a képzelőerő hatalma mérvadó. Műveiben mindenkor erős a szövegek jelenléte, hiszen különböző anyagokkal, eszközökkel és technikákkal szavakat, mondatokat jelenít meg. Az élet és a művészet határait kutató installációi a felhasznált szövegek miatt nemcsak nézhetőek, de olvashatóak; az alkalmazott anyagok okán pedig gyakran tapinthatóak is. Mindazonáltal munkáiban az olvashatóság és a kézzelfoghatóság nem markánsabb a láthatóságnál és a képiségnél, hanem ezekkel egyenrangú.

Benczúr műveinek eszköztára tehát a nyelv vizuális megjelenítését is magába foglalja. Így a mű nyelve a közbeszéd nyelvét is tartalmazza, hiszen az informális módon ott rejtőzik abban, ahogyan a mű információt közöl (informál). Azért informálisan, mert nem általánosan hangzó vagy írott formát ölt (betűk a papíron, kimondott szavak), mely tisztán a saját értelmében van jelen, hanem anyagok és eszközök segítségével jelenítődik meg. Megjelenése tehát az anyagok és az eszközök jelentéseivel is terhelt, ami a szavakat, a szöveget (azaz a nyelvet) a fehér, tiszta lap semleges dimenziójából egy olyan dimenzióba rántja át, ahol a befogadás, vagyis a látás és az olvasás egyidejű mozzanatai (át)értelmezik a nyelv amúgy önmagába szoruló, de itt abból kiszabaduló lehetséges jelentéseit. A nyelvnek ebben az esetben nem nyelvi környezete van, azaz nem szövegkörnyezetben található meg, hanem anyagba és technikába ágyazódik, ezek egyvelege artikulálja. A nyelvet a technikai kivitelezés teszi láthatóvá – így amiből/amivel létrehozta, eggyé válik azzal, amit létrehozott. Benczúr esetében szöveg és anyag kapcsolata leginkább nem paradoxonokat jelenít meg; általában nem az ellentmondás természetét használja, hanem a természetes illeszkedést, és mégha van is humoros tautológia műveiben, a matéria és a szó tökéletes szimbiózisban marad egymással. Az általa használt szójátékok, közmondások, kijelentések finoman navigálnak az értelmezés és kivitelezés közötti feszültségben. Művei (legyenek akár egy intézményben, az utcán, vagy az erdőben) magától értetődő módon teremtenek intim helyzeteket, amelyekben a privát kommunikáció univerzálissá tágul, s ezért gyorsan felismerhető. Több műve is jó példa erre, de most a teljesség igénye nélkül veszek néhányat sorra. A *Be Touched* (2005) című műtárgy egy rózsaszín műszőr borítású ülőalkalmatosság, a felületén olvasható mondat szelíden szólítja fel a nézőt a cselekvésre, hogy ezáltal teljesítse be annak értelmét és a műtárgy küldetését. „Légy megérintve", mert csak így tudod befogadni a művet, használd, mert csak így értelmezheted. A befogadás tehát a használatba vétellel lesz teljes.

A tapintástól, az óvatos ülésen át a bukfencezésig bármi elképzelhető, a bátraknak még egy délutáni szieszta is belefér a kiállítótér hűvösében. Az értelmezés a befogadás tekintetében sokféle: lehet csak olvasni, és/vagy érintve lenni általa, funkcionalitásában pedig interak-

1 Vilém Flusser: *Az új képzelőerő*. Atheneum 1993, I. kötet 4. füzet.

Benczúr Emese
Be Touched, 2005



cióra invitálja a nézőt, amelyben a nyelv, a műszőr huzat és – a néző szabadidős tevékenységének révén – az idő is összeér. Vagy akár a *Brighten Your Mind* (2003), amely (az angol nyelvben is élő szóképként jelenlévő) felirat a kínai piacról származó olcsó, ám ragyogó kütyükből áll össze képpé csillogó egyszerűséggel, arra hívogatva a nézőt, hogy „fényesítse az elméjét", gondolkodjon, értelmezzen, miközben a vizuális remekmű aurájában – vagy épp azon kívül – tartózkodik. Benczúr munkáiban azonban nem pusztán felhasznált alapanyagokról van szó, amelyek alázatosan darálódnak be egy új identitás, jelesül egy műtárgy megszületésekor, hanem anyagukban is jelentéssel bíró „eszközökről". Éppúgy érvényes ez a varrással készült művei során használt textilekre, mint egyéb, önmagukban is funkcióval bíró tárgyakra. „(...) nekem az anyag nem pusztán üres felület, amit fel lehet használni, hanem ezernyi kóddal ellátott dolog."[2]
Ilyen kódokkal terhelt alapanyag a gombostű is, amelyből az Óbudai Társaskör Galériában készített installációt[3]. A holokausztról megemlékező mű egyik erényének az tekinthető, hogy a művész tűpontosan fogalmazott. ARRA EMLÉKEZZ állt össze a felirat a temérdek, falba szögelt tűből, majd folytatódott a fal elé belógatott fémhálón: AMIT FELEJTENÉL. A fal és a fémháló között alig embernyi rés volt, de oda nem kívánkozott senki, mert a hegyes végükkel bántóan kitüremkedő – amúgy szelíd – varró segédeszközök fegyverténnyé váltak, amelyek sértik az ember önérzetét, ha célba találnak. És itt célba találtak, már csak ránézésre is: Benczúr megadóan szelíd kijelentéseit felváltotta a felszólítás, melynek tartalma örökérvényű, mert tudja, hogy az igazság konok követeléséből fakadó, önmagunkkal való kényszerű szembenézés nem kerülhet el senkit. A tű a fájdalom metaforájaként a kiszögelt mondat olvasásával egyidejűleg hatol a tudatba és ejt sebet az értelmezésen. Az emlékezés és felejtés ambivalenciája hevíti a jelentést arra a fokra, ahol már csak a lelkiismeret marad kiútként, s hagyhat embereket hidegen. Ennél a sarkalatos pontjánál ragadta meg Benczúr a holokauszt problémakörét.

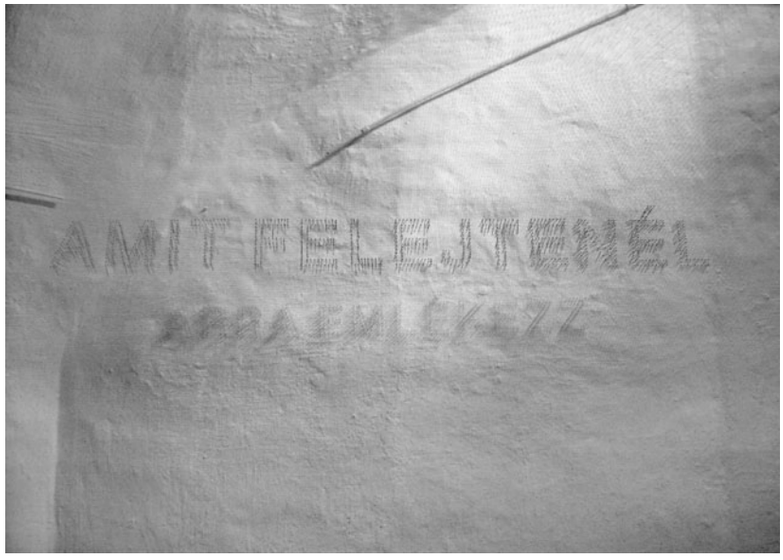
Varróeszközök, textilek, cérnák. Benczúr munkái már csak eszközhasználatuk tekintetében is jellegzetesen női művek, mégis elkerülik a feminista diskurzus közhelyeit. A legegyszerűbb használati tárgyakhoz nyúl a lehető legegyszerűbb módon, ezért árad az otthonosság érzete belőlük. A személyes időtöltés (varrás, hímzés, összeszerelés, tűszögelés) során a privát időt állítja a figyelem fókuszába – azt, amiből manapság oly sok fogy és olyan kevés marad. A művész kitartó és precíz munkája során versenybe száll az idővel, magára zárja saját idejét, ugyanakkor kitágítja a privát idő értelmezését, összemossa a szabadidő és a munka idejének határait, és miközben művészként folyamatosan dolgozik, a befektetett munka súlyának problematikáját is felveti. Az „időhöz" sokkal inkább kapcsolódnak a kötelességeink és a feladataink, mint a szabadidő. Benczúr ugyanakkor azáltal, hogy teljesíti a kötelességét, nemcsak az időt és ehhez való viszonyát vizsgálja felül (tevékenység és időtöltés), hanem a mindennapok rutinját szakítja félbe – időemlékműveket hoz létre.
Korai művei egyikében – *„Ha száz évig élek is – Napról napra gondolok a jövőre"*, amelyet 1997. december 17-én kezdett el hímezni – kiszabta életadagját. 100 éves koráig bebiztosította magának mindennapi tevékenységét: naponta ráhímezi az előre gyártott (*Day by Day* felirattal ellátott) szalagokra az *I THINK ABOUT THE FUTURE* feliratot. Ahogy gyarapszik a mű, úgy fogy a rendelkezésre álló idő. Egyszerre hagyatkozik a fogalomra, néhány szó jelentésére, valamint a pusztán érzékelhető (látható, szagolható, tapintható), gyakran eleve jelentéssel bíró anyagokra, amelyeket műveiben használ. Öltéssel, varrással készült munkái közül például: a *De jó lehet annak, akinek ennyi szabadideje van* (1994) festővászonra; a *Ma sem voltam a strandon* (1994) nyugágy-vászonra; a *Munka közben az utazásra gondolok* (1997) MÁV sötétítőre; *Az egyformaság viszonylagos* (1996) levágott farmer szárakra; a *Fruit of my work* narancshéjra (1996); a *Try to see the word through* (1999) pedig rózsaszín selyemre lett hímezve, míg a már említett *Be touched* műszőrre, szivacsra applikálva jelent meg.

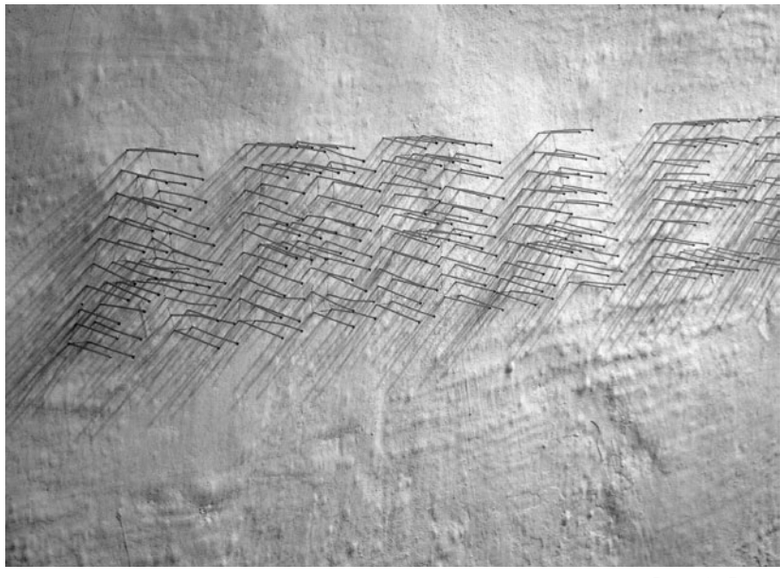
A fenti időemlékművek a hímzést, varrást mint jellegzetesen női (szabadidős) tevékenységet is átfogalmazzák. A hímzésbe beleölt idő Benczúrnál nem a múltba hull bele, nem pusztán a közben átélt és eltöltött idő (órák, napok, hónapok, majd egy egész élet) mértékegysége. Itt a céljáért dolgozó ember tettéről van szó, amelynek – a hímzett terítők hiábavalóságán túl, hiszen műtárggyá válik – jövőbeni érdeme van. A szavakat megragadó hímzőcérna a nézőkhöz szól nyelvi eszközökkel, és hagyományos funkcióját maga mögött hagyva mond is valamit. A hímző magányának itt párbeszédre hajlandó kommunikációja van, amelyben szót kaphat, aki kér.

Furcsa, hogy az időről beszélünk és nem egyéb fogalmakról, holott Benczúr munkái igazán gazdagok, s ugyanakkor zártak is fogalmi szempontból. Hiába az élet dolgait behálózó tartalmak nyelvbéli megjelenése: minden fogalom alulmarad az idővel szemben, mert az idő, amelyet Benczúr tevékenységébe öl, átüti a látszat falait és a befektetett munka éppen annyira válik láthatóvá, mint az, amit az adott mű éppen jelent. Önmagába visszaforduló jelenségek megmutatásáról, azok plasztikussá és transzparenssé tételéről van szó, ahol a nyelv általi befogadás párosul az átéléssel. Mivel műveiben egyszerű kijelentéseket tesz, így a befogadás során gyakorlatilag egybeesik a nézés az értéssel. A gondolkodás, mint egy megkerülhetetlen hosszabb-rövidebb processzus, nem hiúsítja meg a tapasztalásból származó közvetlen élményt. Benczúr művei ebből a szempontból nem azért „jók", mert nem kell rajtuk gondolkodni, hanem azért, mert a bennük/rajtuk lévő szöveg ahelyett, hogy akadályozná a művel való „valódi" találkozás élményének létrejöttét, inkább segíti azt. Nem kell „megérteni" műveit, elég, ha érzékelhetjük őket: az értelmezés lehetséges jelentésrétegei automatikusan hívódnak elő belőlünk.

A *Never close enough to things* (2002) című munkájában is inkább az átélésben és megtapasztalásban, mintsem a megértésben foganatosítja üzenetét, holott ismét egy értelmezendő szövegről és előélettel rendelkező alapanyagról van szó. Egy, a teret kettéosztó hatalmas „pukkanós" fólia bizonyos buborékjait úgy töltötte fel üvegfestékkel, hogy azokból a fönti mondat vált összeolvashatóvá. A műanyag fólia részleges transzparenciájából adódóan finoman átderengtek a mögötte lévő dolgok, pontosabban az emberek, akik két ajtón át (a fólia által kettéosztott tér ellentétes oldalairól) közelíthették meg az installációt. *„Sosem juthatsz elég közel a dolgokhoz"*– állt statementként vérvörös színű betűkből a lebegő hatást keltő fólián. A pillekönnyű műanyagon a nehézkes kinyilatkoztatás, a megismerés útvesztőit állítja elénk csomagolóanyag és szavak képében. A törékeny és sérü-

2 Részlet Benczúr Emese diplomadolgozatából
3 Benczúr Emese: *Emlékezz arra, amit felejtenél* (2009, gombostű, fémháló). (Kiállítva: *Utómunkálatok*. Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2009. ápr. 29 – máj. 24.)



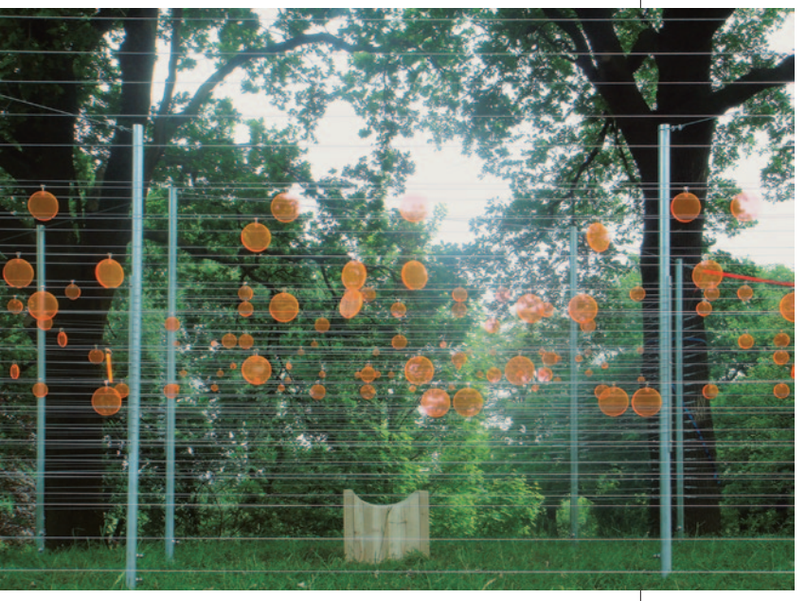


Benczúr Emese
Emlékezz arra, amit felejtenél, 2009, gombostű, fémháló
Utómunkálatok. Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2009. ápr. 29 – máj. 24.

lékeny tárgyak becsomagolására használt anyag funkciója a védelem: befedi, eltakarja, megóvja az adott tárgyat tőlünk; bennünket pedig kirekeszt a tárgy aurájából és megakadályoz a tapintásában is. Az olvasás reflexe irányítja a befogadás ütemét, a fólián lévő felirat képként tárul elénk, és benne képpé válik a tér másik fele is. Az „elég közel" itt lép igazán érvényre: maradnak olyan dimenziók, amelyeknek csak a sejtésével kell beérnünk. Körülbelül ezen a ponton kezdődik a mindennapok súlyának értelme, amely Benczúr kijelentéseinek igazságtartalmát szolgálja. Azonban nem bocsátkozik felesleges moralizálásba, kijelent, néha felszólít, de inkább mérlegel. Így alkot szavakkal képet.

Benczúr Emese művei szövegtartalmuk miatt bizonyos értelemben determináltak, mégis a bennük rejlő jelentések finom önreflexiójából adódóan folyamatosan képesek megújulni. Ez a megújulás nem csak az eszköztárára vonatkozik, ahol továbbra is markáns közszereplő a nyelv, de emellett/ezzel együtt a legváltozatosabb anyagokkal dolgozik a cérnától a világító ledeken át a gombostűig. Így tár fel műveinek tartalmi vonatkozásaival aktuális bölcseleteket. Ez a megújulás érvényes legújabb művére is, amelyet eredetileg az utrechti *KAAP Biennálé*ra készített. 2008 nyarán Mark Kremer kurátor 7 és 12 év közötti gyerekeknek szóló biennáléra kért fel művészeket. A kiállítás célja és egyben üzenete a fiatalok művészetbe való bevezetése volt; bepillantáson, belehelyezkedésen, átélésen és – nem utolsósorban – képletesen, de szó szerinti értelemben is a rátalálás élményén keresztül. Az 1800-as években épült, vízzel körbehatárolt, néhai katonai erődítmény területén, egy szögletes szigeten jött létre a *KAAP*[4], melynek keretén belül, szabadtéren valósult meg Benczúr Emese *Find Your Place* (2009) című helyspecifikus installációja. Fémvázak és fémhuzalok alkotta „falakból" állt az a labirintus, amelyben a nézőnek ugyan számtalan helye volt, de csak egy ponton vált értelmezhetővé számára az installáció. Egy tájban vagyunk tehát, ahol szél mozgatja a fémhuzalokon függő, különböző méretű, narancssárga plexi korongokat, amelyek előbb távolról apró pontokként, majd közelebbről tapintható tárgyakként kínálják magukat nem csak a taktilis érzékelés számára. Jellemzően felfedezésre váró mű, amely nem mutatja meg azonnal valódi arcát. Az ember nézőként szabadon mozoghat benne, de a mű befogadójává csak akkor válik, amikor megtalálja azt a nézőpontot, ahonnan az addig kaotikusnak tűnő, élénk színű korongrengetegből egy mondat betűi olvashatóak össze: „FIND YOUR PLACE". Ismét egy, Benczúr Emese munkáira olyannyira jellemző felszólítás. Ám a nézőnek e mondat értelmét önmagára vonatkoztatva beteljesíteni nem is olyan könnyű.
A legalapvetőbb hatásra, a megtapasztalás élményére épít, ezen keresztül közvetíti önmagán túlmutató bölcsességét. Az installáció befogadása ugyan az olvasással (így az értelemmel) függ össze – az olvasás pedig a képiséggel, ez pedig a nézéssel, továbbá a látással és a tájékozódással, a megfigyeléssel, ezen belül pedig a szemlélődéssel –, de az olvasás lehetőségéhez itt előbb hozzá kell jutni. Ahhoz pedig szükséges egy megfelelő pozíciót találni: próbálkozni, helyezkedni és kalkulálni kell.
A pozíció itt egyrészt a fizikai helyre vonatkozik, de tartalmazza Benczúr aktuális ars poeticáját is. A művész általában véve kérdező típus, még akkor sem válaszadó, ha válaszokat kínál. Alapvetően kételkedő, és kijelentéseivel sem pusztán kijelent, hanem azt kérdezi: biztos vagy-e abban, amit csinálsz? Benczúr esetében az a felszólítás, hogy találd meg a helyed, egyúttal egy kérdés arra vonatkozóan: jó helyen vagy-e? Ebben a műben megtalálhatja a néző a maga helyét, ha tud játszani. A gyerekek még tudnak, így valóban ők alkotják a mű legkiválóbb közönségét, de mindez nem csak számukra érdekes.
A kontempláció kiveszőben lévő nyughelyeinek egyikét kínálja az installáció, amelyben áttételesen nem egy fizikai hely az, amit meg kell találni. Létkérdések megválaszolásáról lévén szó, ez a nehezebb feladat.
A természethez fizikailag és elvont módon is kötődő installáció egy pont a tájban, amelyben az ember még kisebb, még jobban elveszik, miközben tettének következményei uralják őt magát, környezetét és a művet is. Ebben a felál-

4 *KAAP-KUNST KAAPT FORT*, Fort Ruigenhoeck, Groenekan, Utrecht, 2009. máj. 31 – jún. 12.





Benczúr Emese
Find Your Place, 2009
KAAP-KUNST KAAPT FORT, Fort Ruigenhoeck, Groenekan, Utrecht, 2009. máj. 31 – jún. 12.

lásban Benczúr kiszolgáltatottá tette a katasztrófákat generáló lényt, és egy olyan szituációt teremtett a számára, amelyben egyetlen megoldást kínál (kijelöli a néző helyét), ugyanakkor nem állítja azt, hogy általában a megoldások száma egyetlen vagy akár véges lenne. A gondtalan szemlélődés lehetősége ritka pillanat úgy az életben, mint műalkotások nézegetésekor. Mindez azoknak, akik bejárták a művet, megadatott Utrechtben. De a szemlélődés ajándéka még nem minden, volt egyéb hozadéka is. Lehetőséget adott a résztvevőknek arra, hogy az adott helyzetből valami váratlant bontakoztassanak ki: a gondolkodásban elbizonytalanodott, folyton kételkedő, kiutakat kereső egyén homo ludenssé válhatott.

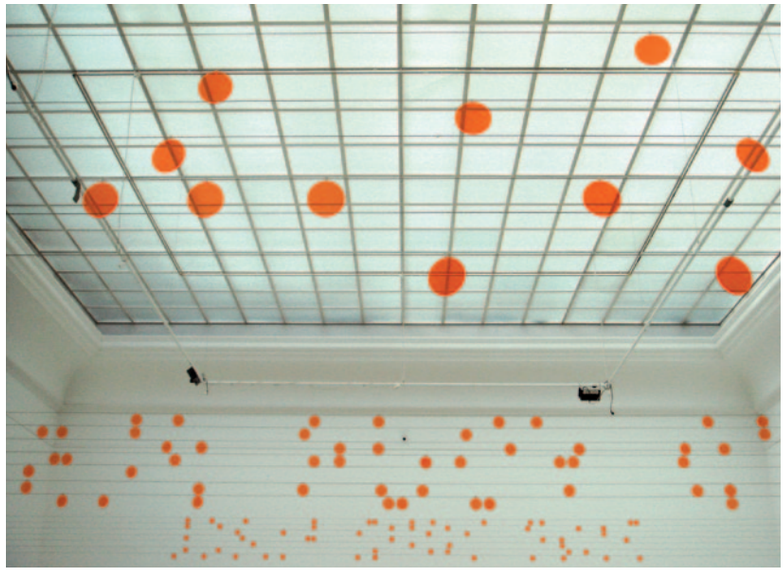
E cikk írásakor éppen az Aviva Képzőművészeti Díjért versenybe juttatott művészek kiállításainak[5] installálása zajlott a budapesti Műcsarnokban. Benczúr Emese ezzel a művel száll ringbe, ám az installáció itt kiegészült egy teniszbírói székkel is. A keresés és a labirintus játéka falak közé szorult, a zárt kiállítótérben elveszett a természetes kontempláció: a természet itt nem hatott át semmit, a tapintás élményétől elidegenített installációt láthattunk, amely megfeszített húrokként lebegett fölöttünk. A játékos, azaz a néző pozícióját Benczúr a nyertes pozíciójával váltotta fel, amelyet szerény iróniával élve ugyan a művön belül, de a játék terén kívül, a döntőbírói székben helyezett el. De nem csak a mű kulcsát szerezheti meg az az ember, aki a székbe beleül, hanem mindenek fölött egy új nézőpont tulajdonosa is lehet. A mű interakciója csorbul, jelentése más hangsúlyok felé mozdul el.

Az utrechti terepen a benne való lét és rátalálás, a felfedezés öröme volt a meghatározó élmény, amely tartalmazta a tájban lévő pontnyi ember melankóliáját is, aki a határtalan zöldben finom határok mezsgyéjén mozoghat. A kiállítótérben a néző figyelmet, hatalmat kap, kiemelt helyen ülhet, ritka szemszögből tekinthet szét, ám becses pozíciójának elnyerése a mű testközeliségének elvesztésével jár. Benczúr Emese képet ad és szóval tart, amikor újra a mindennapok súlyáról, és dilemmáiról beszél. A lecke üzenete most is a közhelyek mindenki által érthető nyelvén szól, ám a bírói székkel most meghaladja az embert. A létkérdések végváraikba szorultak, de a feladat praktikusan ugyanaz: maradjunk a játék terepén, és ebben a konstellációban – nevezzük karámnak – találja meg a helyét, aki tudja!

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM

A szerző 2009-ben az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténészi-műkritikusi ösztöndíjában részesül.

Benczúr Emese
Find Your Place, 2009
Aviva Képzőművészeti Díj, 2009, Műcsarnok, Budapest, 2009. szept. 2–16.



5 *Aviva Képzőművészeti Díj, 2009*. Műcsarnok, Budapest, 2009. szept. 2 – 16.

Szűkített mezők – tágított tér

Valkó Lászlóval beszélget Szarvas Andrea

Szarvas Andrea: *Harmincöt évvel az első bemutatkozása után november 12-én a pécsi Hattyúház Galériában nyílik újra önálló tárlata az utóbbi évek termésből az EKF Pécs 2010. felvezető éve rendezvényeként. A kiállítás címe* Európai mezők. *Témája egy szűkebb válogatás az utóbbi időben készített munkáiból. Ez alkalomra jelenik meg a Balassi Kiadó gondozásában egy áttekintő kötet, katalógus a munkásságáról Szegő György, valamint Tolnai Ottó írásával. Ezek az események összegzésre, válogatásra, át- vagy továbbgondolásra serkenthették. Bizonyos témák, tematikák azonban újra és újra megjelennek a műveiben. Az identitás kérdése, illetve keresése, a történelem, a múlt, amelyek által pedig a személyes és kollektív idő tapasztalata is előtérbe kerül. A visszatérő témákat érintve inkább egy folyamatot tapasztal, vagy képes mindig máshogy értelmezni, újragondolni a felvetéseit, majd azokat illeszteni egymáshoz?*

Valkó László: Így utólag úgy gondolom, hogy mindig ugyanaz foglalkoztatott, csak ezt más és más témában variálgattam. Más-más aspektusát hangsúlyozva, asszociálva egyéb tartalmakra. Mi is ez a „mindig ugyanaz"? Azt nehéz lenne tömören, verbálisan meghatározni, talán majd mások megteszik helyettem.Az első témák már a 70-es évek elején megjelentek: tubusok, cipők, később kesztyűk, zoknik. Olyan tárgyak, amelyek valaminek a negatív burkolatai, lenyomatai. Kapcsolódnak a szobrászathoz és a nyomatokhoz is, illetve az előállításuk révén a sorozatgyártáshoz, tömegtermeléshez. Állapotuk provizórikus, használat után eldobandó hulladék. Ugyanakkor azáltal, hogy emberek testének, testrészeinek burkai, formáinak nyomatai, az emberábrázolás műfajához tartoznak – annak minden drámaiságával – és nem a csendélet műfajához. Nagy tömegben együtt, pedig akár már a történelemhez. Mert tudjuk, mihez kapcsolódik a nagy tömegű emberi hulladék képe a XX. században!

Ami a kiállítást illeti: a címében is megjelenő „mezők" itt elsősorban olyan sík terepet jelentenek, ahol nyomokat hagytak az olyan történelmi vagy művészeti, kulturális behatások, – akár közvetlenül, akár szimbolikusan –, amik erre a térségre, elsősorban Közép-Európára, illetve rám meghatározó hatással vannak, voltak. A mező szó itt konkrét és metaforikus értelmében egyaránt működik. A világ legcsendesebb, ugyanakkor legtragikusabb mezője: Birkenau. Magyarul nyírfaligetet. Milyen idillikusan is hangzik!

A mezőn békésen legelésző állatok, a boldogság (jel)képei a művészetben. A festészetben a vászon síkja, az ábrázolás mezője. A magyar festészetben is hagyománya van ennek a témának. Az utóbbi időben folytatott, ezirányú törekvéseimben a XX. századi magyar történelmi és tájképfestészet műfajával érzek rokonsági kapcsolatokat, illetve valamiféle viszonyítási alapot a történelmi, képi szimbólumok kapcsán.

Hogyan lehet reagálni a történelemre?

Erre a magyar képzőművészetben nincsenek olyan erőteljes példák, mint például a német festészetben Anselm Kiefer, Gerhard Richter, az angoloknál a Chapman fivérek, vagy számos kitűnő művész a lengyeleknél. A magyar festészetben a XX. század tragédiái nem hagytak nyomot. Mintha tabu témák volnának, amelyek kívül esnek a művészet világán. Ennek nyilván több oka is van, és nemcsak művészeti, hanem kulturális és politikai is.

Mennyire különül el a festészet és a grafika műfaja egymástól, mi a viszonyuk egymáshoz az ön művészetében?

Az 1970-es évek elején azzal indultam, hogy a festészet akkori állapotától, magyarországi lehetőségeitől kissé eltávolodva, magamban megteremtve ennek lehetőségét, mindent tiszta lappal akartam kezdeni. Ezt azonban nem formai szempontból próbáltam megközelíteni, mint az akkori modernnek számító formalisták, az úgynevezett absztraktok. Hanem épp a „forma csinálás" elsődlegességét elhagyva, a kész képből, látványból, fotóból, tényszerű,

Valkó László
Magyar föld II., 2007, olaj, vászon, 130×150 cm



pozitivista alapállásból kiindulva, új összefüggéseket létrehozva. Már akkor is úgy gondoltam, hogy a XX. század legnagyobb hatású képeit nem a festészet, hanem a fotográfia, a dokumentumfotó, és film hozta létre *(Auschwitzi album)*. A gondolatok nem feltétlenül fogalmakban, hanem képekben születtek meg. Amikor pedig próbálom az elképzeléseimet megvalósítani, akkor mindegyikhez kapcsolódik egy anyag, egy lehetőség.

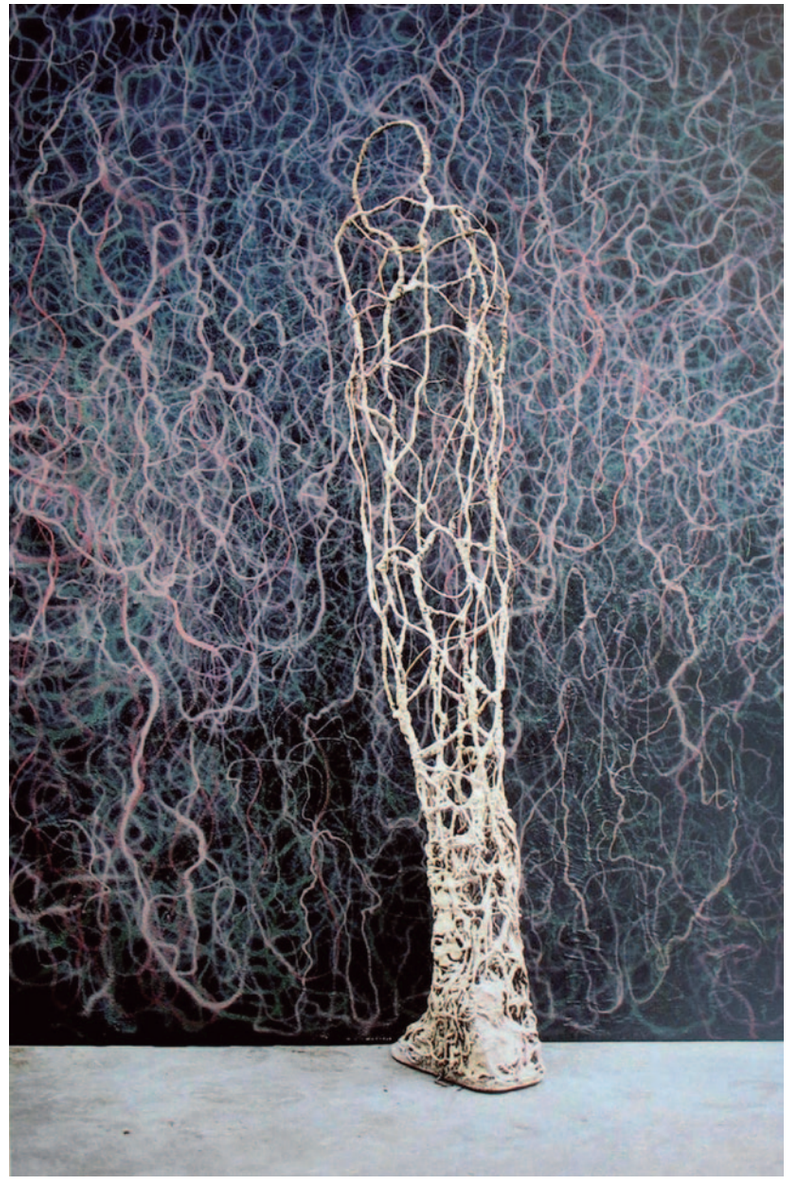
A fotó, illetve a dokumentumfotó-hatású képek szolgáltak alapjául a grafikai nyomataimnak. Később a nyomatok hatására jöttek létre azok a gyűrt festmények, amelyeken a nyomólemezhez hasonlóan magát a vásznat gyűrtem, alakítottam. A digitális nyomtatás lehetősége akár nagy képméretben is lehetővé tette azt, hogy sokszor csupán a kép jellege határozza meg azt, hogy kinyomtatom, vagy a festészet nyelvén fogalmazom-e meg az elképzeléseimet. A festés mindig a festészetről (is) szól, s ez egy folyamatos párbeszéd a festészet több évszázados történetében, állandó utalások, kapcsolódási pontok gazdagodó rendszere és maga a mesterség ismerete. A valóság képei manapság olyan hihetetlenül nagy számban „kéznél vannak" a digitális fotó és az internet jóvoltából, hogy a mai „képcsinálásban" már nem a megformáltság, a manuális mesterség a döntő, hanem maga a választás, a kiválasztás. A képalkotó festő (képzőművész) nem közvetlenül alakítja a formát, hanem médiát, eszközt választ ahhoz.

Gyűrt hatások, a struktúra véletlenszerű szépsége külsődleges formai rokonságként másoknál is megjelent. Eleinte lágy alapba helyezte gyűrt applikációit, majd magát a nyomólemezt formálta. Pauer Gyula a látszat és a valóság közti határ mezsgyéjén kutat. Önt mi foglalkoztatja leginkább ebben a lehetőségben?

Engem inkább a tárgyakon végbemenő olyan destrukció foglalkoztatott, ami sokkal közelebb áll az expresszionisták, az expresszív festők torzításához. Főleg figurális elemeken dolgoztam, a lemezek, grafikák után pedig a saját arcomon kísérleteztem *(Önarckép-variációk, Gyűrt figurák)*. Többek között így sikerült közelebb kerülnöm egy engem állandóan foglalkoztató témához: az időhöz. Minnél jobban és érzékelhetőbben fel akartam tárni azt a nyomot, amit az idő múlása előhoz, előidéz. Az utóbbi években azonban már nem egyszerűen meggyűröm a formát, hanem elsődlegesen úgy választom ki a valóságból, hogy megfeleljen ezeknek az elvárásoknak, az általam kívánt képnek.

A föld, mint téma, mint anyag pedig megfelelt ezeknek a kritériumoknak?

Többek között a föld is. Érdekel az anyagban rejlő kifejező erő, illetve annak közvetlen vagy szimbolikus jelentései. A föld, a földdarabok, a hantok sokasága pedig eleve olyan felületet ad, olyan granulátum, amely mintha már eleve



Valkó László
Befelé, 1996, olaj, vászon, spárga, 200×140, 170×30 cm

Valkó László
Tározó A.ból 3., 2008, olaj, vászon, 140×160 cm



meg lenne gyűrve. A ládákba zárt földek esetében *(Föld-táj, Föld)* az ember által behatárolt, perspektivikusan beszorított végtelen tájak kitágítása vagy a végtelen mezők, a horizont bezárulása játszódik le. Részben valóságos mezők, részben pedig szimbolikus megfogalmazások, a képzelet mezeje *(Tiszta ingek mezeje, Tározók sorozat)*. Ezeket a képeket aztán vagy megfestem, vagy a képet egyszerűen vászonra nyomtatom. Ebben az esetben azonban már nem avatkozom bele a létrejött látványba, nem festem felül, nem keverem a technikákat.

Az idő és az időtlenség esetében inkább a változás ellenére is fennálló állandóság, statikusság vagy egy bizonyos nézőpontból tekintve az azt követő, dinamikusabb mozgás, esetleges pusztulás az, ami az ön számára előtérbe kerül?

Azt gondolom, hogy az állandó változás a fontos. Épp az az örök benne, hogy folyton telik. Számomra minden művészet az idővel is foglalkozik. Különböző korokban persze másként jelent meg az idő a képzőművészetben. Az időnek a halálhoz vezető útját sokkal inkább magamban érzem. A különböző képalkotó médiák is másként viszonyulnak az időhöz. A fotó a legmelankolikusabb műfaj (családi, portré fotó). Miután mindig egy pillanatot exponál, folyamatosan az idő elmúlására emlékeztet. A festményben mindig van valami időtálló. A manuális megfestés időigényes, mindig egy korszakot rögzít, nem egy pillanatot, ezért mindig van benne valami a halhatatlanságból. A korábbi aquatinta – később szitanyomatok – szándékom szerint a történelem, a történések, az idő nyomai a mindennapi tárgyakon, házakon, tájon stb. Szimbolikusan megjelenített, nem is eseményei, inkább érzései a képek témája *(Emlékműterv, Adorno üzenete, Michelangelo emlékére, Dokumentumok, Táj,* és a gyűrt, illetve roncsolt üzletportálok, épületek és arcok grafikai sorozatai tartoznak ebbe a vonulatba). Ugyanekkor, mint később is, egyidejűleg foglalkoztatott az anyag felületi hatása, struktúráltsága, faktúrája. Ezért is használtam sokféle anyagot: gyűrt vászont, papírmassza-reliefet, fát, földet homokot, kenderkócot, műgyantát, mint a mű (alap)anyagait, amelyek a továbbiakban témává is váltak a föld-láda-táj sorozatok által.



Valkó László
C. D. Friedrich 2009-ben, 2009, C print, vászon, 140×190 cm

Valkó László
Promenád, 2009, akril, print, 151×200 cm



A kortárs művészetben jelenlévő probléma, kérdés a fotográfia, a számítógépes print hatása a festészetre. Megfesteni a képet, vagy már nem megfesteni, csak printelni? Festészet vagy inkább képi ábrázolás? Hogyan ítéli meg, illetve hogyan illeszti be ezeket a lehetőségeket a munkásságába?

Az utóbbi 10 évben újra felbukkantak régebbi grafikai témáim is, amelyeket nagyobb méretű festményeken gondoltam újra. Az alapja ezeknek is a fotografikus leképezés és a festészet kapcsolata, illetve újra gondolása, most már a számítógép, és a digitalizáció adta lehetőségek felhasználásával. Úgy gondolom, és – ezt a festészet szakon is így tanítom –, hogy ma a festészetben a képalkotás döntés kérdése arról, hogy milyen eszközt használunk, nem a manuális formaképzés a meghatározó. Ezért a nyomatot is festménynek, a festészet részének tekintem, nem fotográfiának. A szemlélet és irányultság dönt, nem a technika. Az alap, a kiindulópont már nem a valóság maga. A valóságról alkotott képünk vagy látványunk nem közvetlenül a valóságból ered. Régen sem teljesen így volt, de mindig a természetre esküdtek a festők. Valójában az elsődleges a forma és a tapasztalat megszerzése, amelyeket az előző korokból vettek át. Ma a kép elsődleges forrása a kép maga.
A képi források azonban már nem csak a festészet, hanem a végtelenül kitágult lehetőségek tárházából kerülnek ki. Nagyon izgalmas számomra, hogy a különböző képi médiumok hogyan viszonyulnak, illetve hatnak egymásra. Először

a festészet hatott a fotóra, majd a fotó a festészetre, és így tovább. Nincs már eredeti. De ez már nem is lényeges. Nem is a forrás a fontos, hanem az, hogy ki mit tudott ahhoz hozzáadni. Eredetit, új jelentést. Ezzel lehet még teremteni, ez által lesz még művészet.

Domborműszerű képek, plasztikai alkotások, installációk? Miért van szüksége egy festő-grafikusnak a harmadik dimenzió felé törekvésre?

A fotóalapú grafikák *(Gyűrt figurák)* alapja már eleve egy térbeli elrendezés, installáció volt. A 70-es évek vége óta kivágtam a figurákat, a fotókat és valós térbe helyeztem őket, például kövek, kavicsok közé. Azután újra fotóztam az így modellált látványt. Ez később is kiinduló módszeremmé vált. A plaszticitás és a tromp l'oeil hatások a későbbi táblaképeken odáig fokozódtak, hogy már úgy gondoltam, akár ki is léphetnek a valós térbe *(Kaddis, Fal előtt, Befelé,* stb.). Így összességében azonban mindez se nem szobrászat, se nem installáció. Számomra ezek a munkáim inkább térbeli képek. Térbe készített modellek. Plasztikus képek, vagy már majdnem plasztikák. Különösen foglalkoztatott a háttér és az előtér viszonya. Ezért a formák egyszer csak a leváltak a háttérről. Úgy éreztem ez lehetne a következő lépés. Plasztikusan vagy relief-szerűen formáztam meg őket. Függőleges, síkszerű kenderkóc, gipsz képződmények. Érdekes egy ponton elválasztani az előtér és a háttér kapcsolatát, a figura és háttér viszonyát.

Mekkora távolságot enged meg az előtér és a háttér?

Csupán nagyon finoman meghatározható távolságokat enged meg a viszonyuk. A képek félkörben körbejárhatóak, ez a terület játszik a beállításuknál is.

Gyakran fogalmaz meg művészettörténeti utalásokat (Hommage à Grünewald I-II.), *hogy viszonyul az elődök képihez, mi alapján válogat belőle a saját művészete számára? Foglalkozik most más művész alkotásaival?*

A másolat vagy adaptáció mindig fontos kiindulópontja, és hajtóereje volt a művészetnek. Nálam az adaptáció vagy parafrázis nem az első gondolat egy kép tervezésénél, és nem is feltétlen a „kedvenc" festőimet választom. A kép első fázisaiban felismerek utalásokat, hasonlóságot egy, vagy akár több momentumban is más, ismert képpel. Ebben az esetben esetleg már törekszem az összevetésekre. Caspar David Friedrich *Jegestenger* című képének átiratát két variációban is megcsináltam. Egy volt laktanyát alakítottak át Pécsen bevásárlóközponttá, és egy hatalmas, lebetonozott, rideg területet törtek fel darabjaira. Ez volt az eredeti látvány. Friedrichnél befagyott hajó, nálam betontengerbe szorult betontörő gép *(Beton tenger)*. Mindkét kép egy konkrét eseményre is utal, mégis igen szimbolikus.



Valkó László
Tiszta ingek mezője II., 2009, C print, vászon, 92 × 120 cm

Valkó László
Nyífaliget 1, 2009, C print, 90 × 98 cm



Csanádi-Bognár Szilvia

‘Második művészettörténet’

■ Az év elején jelent meg *Elképzelés, A Magyar konceptművészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971* címmel[1] Beke László *Elképzelés*-projektjének reprintkiadása. A kötet, akár – a projekt felfogásának megfelelően – kiállításkatalógusként, akár forráskiadványként interpretáljuk, nélkülözhetetlen a 70-es évek művészetének értelmezéséhez. Megszünteti azt a több mint harmincév óta fennáló problémát, hogy a gyűjtemény csupán Beke László lakásán – majd egy ideig az Artpoolban, illetve néhány éve egy része annak honlapján – volt megtekinthető. Aktualitását azonban, ahogyan a korai koncept aktualitását is – véleményem szerint – az a Beke által nem implikált következmény adja, amely a 70-es évek más írott műgyűjteményeinél (s ezek, talán nem véletlenül, szintén kivétel nélkül magángyűjtemények) is jelentkezett, nevezetesen, hogy a múzeumügy, a publicitás, a kurátori munka és a művészettörténeti értelmezés éles kritikáját adja.

Hans Belting Duchamp munkáitól számítja azt a jelenséget, amelynek eredményeképpen a műalkotás és a róla szóló szöveg tautológiává válik, majd a konceptuális művészet megjelenésével a szöveget nem csak behelyettesíteni lehet a művel, de maga a szöveg válik műalkotássá. Ahogyan Kosuth esetében fogalmaz: „a kommentár győz a mű felett és eltünteti azt”.[2] Belting *A művészettörténet vége* című könyvében többek között így érvel amellett, hogy a művészettörténeti diskurzus, abban a formájában, ahogyan azt ismerjük, érvényét vesztette, hiszen lám, a művészet maga vette át a kommentár szerepét. Belting voltaképpen nem a művészetről szóló diskurzus végét jelentette itt be, hanem inkább a többféle elbeszélés lehetőségét vázolta fel, mégpedig olyanokét, amelyek nem feltétlenül illeszkednek abba a keretbe, amelyet ezidáig a haladás vagy stílusok egymásutániságának elve, illetve az általános történelem határozott meg. A művészetről szóló beszéd létrehozásának szándéka ugyanis éppúgy működik a történészben, a muzeológusban, a kritikusban és a művészben. Az elbeszélés lehetőségei közül az egyiket tehát maguk a művészek teremtették meg, és nem csak Duchamp-mal, hiszen a művek már évszázadok óta reflektálnak a művészet történetére, egyes művekre, önmagukra. Ez a sokszálú kapcsolódási háló – a művészettörténet hagyományos értelmezésétől nem oly eltérő módon – a történeti elbeszélést írja elő, de mondhatjuk úgy is, hogy felül, illetve a saját – jelenbeli – pozíciójából értelmezi a múlt alkotásait, mintát adva ezzel a Belting által is javasolt interpretátori feladatnak, és alternatívát kínálva a rekonstrukciós történeti szemlélettel szemben.

A szöveges értelmezés előtérbe állítása a képzőművészet körében a legkövetkezetesebb módon a konceptuális művészetben valósult meg. Az a tény, hogy ez egyáltalán lehetséges, a századelő avantgárd művészetének abból az értelmezéséből következik, amely szerint az egyes irányzatok egy-egy kijelentésként lennének leírhatóak, mint ahogy később Kosuth az egyes műalkotásokat tartja kijelentésnek.[3] Itt azonban a szavakra redukálás eljárásával a minimalizmus egészen szélsőséges változata jött létre, ami sokszor a kritika formai követelményeit öltötte magára. Henri Meschonnic – meglehetősen radikálisan – az egész modernitás poétikáját kritikaként értelmezi. Ezen belül a konceptualizmus megoldását azonban egy tovább aligha fokozható – a „művészet halála” gondolatot leginkább beteljesítő – spekulatív formaként értékeli, amely magát művek nélkül nyilvánítja művészetnek, s ugyanakkor a maga tiszta formájában megpróbálja értelmezni a művészet és a világ helyzetét.[4] Az a tudatos beszéd, amelylyel a 20. század második felében a művészek maguk kezdték meg a kommentárok alkotását, egyrészt a kultúra rendszerében felettük hatalmat gyakorló kommentátorok hangja mellett, másrészt a logocentrizmus hatalmi pozíciójával szemben szólalt meg. Ez utóbbi magukat a műveket szorította / szorítja háttérbe, megteremtve ezzel egy *második művészettörténet* olvasatának a lehetőségét, de egyben el is lehetetlenítve azt, lévén, hogy szólamai nem egységes komponálási elvekbe simulnak bele. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy ez a Duchamp-hoz kötött fordulat csak a winckelmanni művészettörténet-írás felől, azaz a művészettörténet mint tudomány megjelenésétől értelmezhető fordulatként, így amikor a művészek tollat ragadnak, csak visszaszerzik a jogaikat, amelyek a művek értelmezésében őket és a költőket annakelőtte megillették. Nem ilyen könnyű azonban visszaforgatni a történelem kerekét. Küldetésük és lehetőségeik éppen azáltal változtak meg, hogy Winckelmann az antik normakövetés elvével megváltoztatta a történeti értelmezés irányát, és a tudományosság immáron nem a jelen művészete felől tekint a múlt műveire, ahogyan azt évszázadokig tette.[5]

Erre a beszédmódra és az általa felvetett problémákra kiemelkedő jelentőségű magyar példa a Beke László felhívására, képzőművészek által létrehozott *Elképzelés-gyűjtemény*, de az eredményeit tekintve mellette kell megemlíteni a Bán András ötletéből, nyolc évvel később létrejött, leírókartonokat tartalmazó *Magyar Avantgárd Művészet Múzeumát*[6], vagy akár a költészet oldaláról, Tandori Dezső 1974 és 1978 között írt *A verébfélék katedrálisa* című leírásgyűjteményét, amely csak később, 1983-ban jelent meg *A feltételes megálló* kötetben.[7] Tandori ezen versei, Bán projektje és a reprintben tanulmányozható *Elképzelés* ahhoz az évszázadokat átölelő tradícióhoz közelítenek, amelyet az *ekphrásisz* (képleírás) terminusa jelöl a literatúrában, és amely a magyar irodalomban Kazinczy óta szintén fel-felbukkan, noha ezt a projektek résztvevői a játékszabályokhoz való alkalmazkodásukhoz mérten és a konceptualitásról alkotott felfogásuknak megfelelően különböző fokon valósították meg.

(A kritikus hatalma) A Beke László által indított akció alapja a MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA tétel volt, amely már önmagában is a műértelmezés számos kérdését veti fel. Reflexióiban Beke úgy értelmezi az akciót, hogy azzal egyrészt a magyar művészeti életről kívánt helyzetképet rajzolni, miközben a magyarországi konceptuális művészet előmozdítását is szolgálta, másrészt egy dokumentációs archívumot akart létrehozni a korszak kiállítási és publiká-

1 *Elképzelés, A Magyar konceptművészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971* (szerk. BEKE László), Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-tranzit.hu, Budapest, 2008

2 BELTING, Hans: *Das Kleid der Braut, Marcel Duchamps Großes Glas als Travestie des Meisterwerks*, in: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins: van Gogh, Malewitch, Duchamp*, szerk. BACHMAYER, Hans Matthäus, RÖTZER, Florian, München, 1992, 70-90., idézi: BELTING, Hans: *A művészettörténet vége*, ford. TELLER Katalin, Atlantisz, Bp., 2006, 45-46.

3 Idézi: HAJDU István: *Concept art*, in: Tájékoztató, Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1976/2., 12.

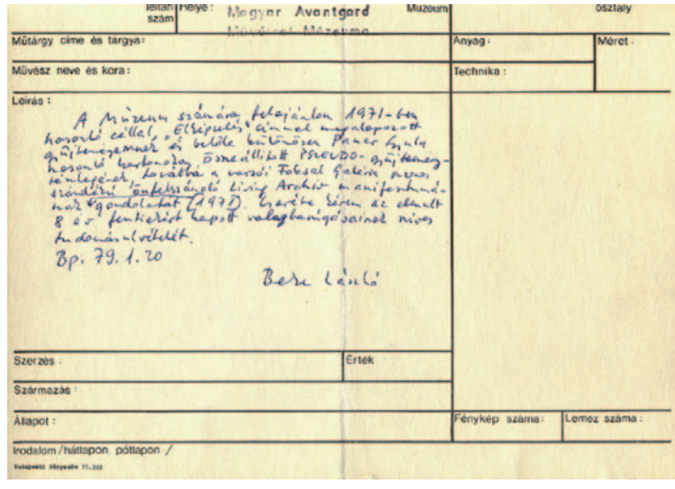
4 MESCHONNIC, Henri: *A modernitás poétikája mint az esztétika kritikája*, ford. Z. Varga Zoltán, in: *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikoletta, Kijárat Kiadó, Bp., 2001, 241-253.

5 CLAIR, Jean: *Kronosz és Mnémoszüné*, ford. SZOLLÁTH Dávid, in: *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikoletta, Kijárat Kiadó, Bp., 2001, 257.

6 Ezt a gyűjteményt – egy nagyobb anyag részeként – Bán András a 1990-es évek elején az Artpool Művészetkutató Központnak ajándékozta. Ld.: http://www.artpool.hu/Ban/index.html, http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/mamuzeum/ban.html

7 TANDORI Dezső: *A feltételes megálló. Versek 1976–1980*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1983. Tandori egyébként maga is kapott Beke László felhívásából 1971-ben, de végül nem küldött anyagot hozzá. BEKE László: *Elképzelés, A magyar konceptművészet kezdetei*, 2008, X.

Beke László által visszaküldött múzeumi leírókarton a Bán András által kezdeményezett Magyar Avantgárd Művészet Múzeumához, 1979
(az Artpool Művészetkutató Központ tulajdona, ajándék Bán Andrástól)



ciós nehézségeinek áthidalására. Kezdeményezése az adott kultúrpolitikai helyzetben a „hősiesség" mellett a műkritikus művészetszervező tevékenységét is demonstrálja, míg a művek egy része érdekes módon épp ezzel szemben kérdezett rá a kritikus művek feletti uralmára: Ki lehet befolyással a művészeti életre? De akár tágabb értelemben is: Ki rendelkezik a művek felett?[8] (Ez utóbbi kérdés a művek magángyűjteménybe zárásával csak még élesebbé válhatott volna.)
Beke László projektjére Pauer Gyula egy újabb projekttel válaszolt, amely mintegy az előzőt tökéletesítve, a muzealizáló kényszerből emeli ki a dokumentumokat, és ironikus módon egy másik múzeumi helyzetbe teszi át azokat.
Amíg ugyanis Beke kifejezetten írásban rögzített konceptuális terveket várt, addig Pauer valódi művek leírásából akart gyűjteményt létrehozni. Az első gesztus a konceptuális alkotást műtárgyként értelmezi ugyan, de saját bevallása szerint (és ez a múzeum tipikus hozzáállása) mégis dokumentációként kezeli, a második pedig a valódi tárgyról készült leírókartont ismeri el műalkotásként és gyűjteményt hoz létre belőlük.
Pauer feltevése az akcióhoz:
A KARTOTÉK AZ EGYETLEN OLYAN OKMÁNY, AMELY A MŰTÁRGY LÉTEZÉSÉT, AZONOSSÁGÁT HITELTÉRDEMLŐEN IGAZOLJA!
Ez persze egy ironikus kijelentés, ami a múzeumi kanonizációs gyakorlat kritikájaként is értelmezhető, hiszen ha igaz lenne, akkor azok a nem múzeumban található tárgyak, amelyek nem rendelkeznek leírókartonnal, nem léteznének, vagy nem lennének azonosak önmagukkal. A felvetés világossá teszi azt a problémát, amely a múzeum kortárs művészettel szembeni ambivalens viszonyára vonatkozik, és amely végső soron a winckelmanni történeti értelmezés irányának a következménye. A problémára Pauer levelének záradéka is utal: „Kedves Barátom, kétségtelen, hogy ezen ajándékozás részedről bizonyos áldozatokkal jár, hiszen nevezett műved Kartoték hiányában elveszti »személyazonosságát«." Az eljárás így tehát egy pótlólagos kanonizációs tevékenység lenne, amit a gyűjtemény alapításával, és az ahhoz kapcsolódó kiállítás ígéretével) maga Pauer Gyula végez el. Bár az akció elindításának indoka, „a kiállítási és publikációs nehézségek áthidalása" nyilván nem oldódik meg, azonban Beke, mint az akcióban résztvevő művészettörténész, mégis a kulturális és kanonizációs folyamat bonyolítójává válik. Ezt a szerepet veszi fel ironikusan Pauer mint művész a saját akciójával, amely – lévén, hogy Beke akciójától függetlenítve a felhívását ténylegesen elküldi 16 művésznek – az első akcióba beépülve jelenik meg, így nem csak átírja és átértelmezi azt, de bizonyos értelemben ki is sajátítja.
Beke koncepciója az *Elképzelés* témájára épült, és a 70-es évek történelmi helyzetében reflektált arra is, hogy a művészeti munkák – ugyan ügyesen bújtatott intézményi rendszeren keresztül –, de mégis cenzúrázva vannak, és az avantgárd művészek a tűrt kategóriába soroltatnak. A MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA ötlet a meg nem valósult, vagy nem megvalósítható elképzelések gyűjteménye lenne, vagyis a gondolatok megmentésére és átmentésére szolgálna. Csakhogy míg az elképzelés valóban nem cenzúrázható, addig a dokumentáció nagyon is. A gondolatok dokumentációs mentése egyre sűrűsödő, végtelen jegyzeteléshez vezetne, amely kísértetiesen emlékeztet a kommunista hatalom alattomos információgyűjtésére és őrzésére. Ugyanezen gondolatmenet alapján az akció a lehallgatások és megfigyelések művészeti eljárásba öltöztetett, tehát a hatalom eszközeivel a hatalom szándékai alól kibúvó megoldásnak is minősíthető. Ezzel az interpretációval azonban eljutunk a kívülállás lehetetlenségéhez, hiszen amint a cenzúrázhatatlan elképzelést dokumentáljuk, az potenciálisan cenzúrázhatóvá válik, és politikai értelemben is dokumentumként viselkedik. Az elképzelések archiválása ugyanakkor hasonlatos a régészeti leletek gyors mentéséhez, amely legalább annyira az elvesztés mint a megtartás eszköze, a gondolatok dokumentatív spájzolása pedig éppen annyira a felejtés, mint a megőrzés lehetősége. Mindez nem a projekt elhibázott voltának a bizonyítéka, hanem sokkal inkább a muzealizálás paradoxona, amit az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA csak felszínre hozott.
Pauer rafinált kritikáján kívül még Donáth Péter fogalmazott meg levélben érveket Beke akciójának ellentmondásaival kapcsolatban, bár a felhívásra ennek ellenére ő is több alkotással válaszolt. A projekt következetlenségei közül például rávilágít arra, hogy nem csak Nyugaton vált a konceptuális művészet a piac kiszolgáltatottjává azon törekvése ellenére, hogy a politika és a piac törvényein kívül helyezkedve akart alkotni, hanem – bár más politikai helyzetben – Magyarországon is. Véleménye szerint, ugyan az átideologizált művészetpolitika megnehezíti a művészek érvényesülését, azok a divathullámokat követve mégis a nyugati piacon próbálnak érvényesülési utakat találni. Az *Elképzelés-projekt* tézisének elfogadásával a művész ugyan kizárja magát a társadalmi realitásokból, de ezzel is a társadalmat irányító ideológiák kezére játszik, hiszen annak célja épp a hegemóniáját veszélyeztető tényezők elszigetelése és kiiktatása. Ha nem zárná ki magát a művész, bekerülne a politikai és piaci gépezet működésébe, tehát célját ugyanúgy nem érné el.[9] Nagyon pontos és nagyon korai értelmezése ez az underground-művészet helyzetének, amiről Forgács Éva a 90-es években azt gondolta – de sokan még máig is ezen a véleményen vannak –, hogy egy olyanfajta ellenreakcióban született művészet volt, amely mentessé válhatott a politika, a kritika és a piac befolyásától.[10] Az *Elképzelés* sem tehet tehát függetlenné.
(A kommentár mint hatalom) A leírás kérdésének tematizálásával szembesülünk Lakner László Pauernak visszaküldött leírókartonján. Minden rubrikát üresen hagyott, kivéve a tárgyfotó helyét, ahová ez volt kézzel bejegyezve (valószínűleg minden résztvevő számára): *Tárgyfotó!*, illetve a leírás helyét, ahová ennyit írt: *imagery*. A lap alján még fel van tüntetve, hogy xerox. Beke a mű értékelésekor úgy véli, Lakner sajnálatos módon elrontotta az angol szó írását, és ezt kellett volna írnia: *imaginary*.[11] Azonban itt nem tévesztésről van szó, még csak nem is szándékos rontásról. Az *imagery* ugyanis szóképet, hasonlatot, mentális képet jelent, a leírókartonra illesztve pedig az az asszociáció jön létre, amely hitként minden műleírás mögött szükségszerűen ott kell, hogy álljon: a képek nyelvi képekkel megragadhatóak.[12] Ha a mű nem is lehet teljesen a birtokunkban (még az elképzelést végrehajtó birtokában sem), és abbéli törekvésünk sohasem lehet teljes, hogy a műveket birtokoljuk, a szavak mégis valamiféle kapaszkodót képeznek, jelét adják annak, hogy megértettünk valamit belőle. Az angol az *imagery* szót használja az emblémák, a képi allegóriák megnevezésére is[13], vagyis pontosan arra, amire Winckelmann oly nagyon vágyott az allegóriával kapcsolatban, az érthető, *kibetűzhető* képes beszéd megteremtésére. Vagy megfordítva: a rendelkezésre álló képek ilyen szótárszerű megfejtésére, ami szintén a kommentár feladata volna. Az *imagery* azonban nem a szótározó, kategorizáló, kartotékozó kényszert fejezi ki elsődlegesen, hanem a megragadás, az átfordítás vágyát, és végső lehetetlenségét is. A műalkotás szövegbe fordítása, annak erőszakos, kategóriákba szorító módján, mindig roncsolás, ám nem a műre, hanem az értelmezésre nézve, ahogyan a leírókarton is az, a maga függőleges és vízszintes osztásai közé kényszerítő szándékával.
A leírások ilyen önkényes rongálásának gondolatával játszott el Erdély Miklós is, amikor Beke gyűjtéséhez egyetlen libazsírral átitatott vattát adott, azzal a felszólítással, hogy *„Ne izolálj!"*, vagyis abbéli kívánságát fejezte ki, hogy helyezze a vattát a többi karton közé. Az ötletben persze sejthetjük az avantgárd ravasz csínyét is, amellyel szembefordul a művészet mindenféle muzealizálásával, a papírlapok összezsírozása azonban annak a bizonyítása is, hogy bármennyire is konceptuális művekről van szó, hordozójuk, a papír anyag, és mint ilyen sérülékeny. A dokumentumok ilyetén megkárosítása – Lakner megoldásához hasonlóan – a szövegek és az értelmezés sérülékenységére is felhívja a figyelmet. Ugyanakkor mind a szövegek, mind a papírhordozó roncsolása újabb jelentéssel gazdagítja a műveket, illetve az egész gyűjteményegyüttest, amelyet a terv szerint átjárna egy másik mű hatása, ami jelen esetben, végtelenül szemtelen módon: a libazsír.
Az akció tehát nem hagyja érintetlenül a *kommentár* kérdését sem, amely a nyelvet sokszor minden más művészi szándék helyettesítőjeként kezeli. Ebben a gondolatkörben válik a nyelv mint hatalmi reprezentációs eszköz szerepe is ingataggá. Erdélynél másutt az *értelmezés* egyenesen *mint veszélyes cselekedet* jelenik meg. A Bán András felhívásra érkezett munkáján egy leírókartonra ragasztott leírókarton állt, a nagyobbikat feltehetően Bán küldte a felhívás mellékleteként, a kisebbik a Pauer-féle akcióhoz tartozhatott. A két karton eltérő mérete a szabványok változását is mutatja, ami azonban a kartonok tartalmi követelményeiben nem jelentett jelentős eltérést. A két kartonra Erdély

8 Vö. AKNAI Tamás: *A koncept (fogalmi) művészet*, in: uő.: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*, Dialóg Campus Kiadó, Bp.-Pécs, 2001, 334-335., 338.

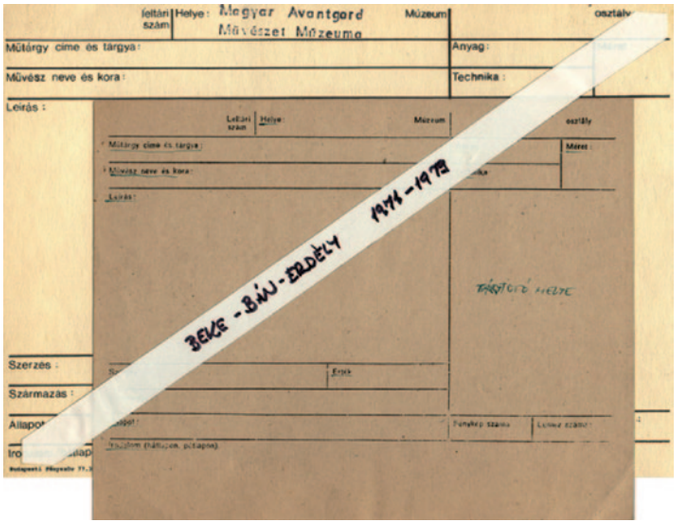
9 DÉKEI Krisztina: *Donáth Péter az Elképzelés-projektben*, in: *Donáth Péter 1938–1996*, szerk. SASVÁRI Edit, SZÁZADOS László, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998, 36-42.

10 FORGÁCS Éva: *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*, in: *A modern poszt-ja. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről*, szerk. KESERÜ Katalin, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Bp., 1994, 15-28. Az Underground helyzetére reflektál a mind Beke mind Pauer felhívására ugyanazzal a művel reagáló Hencze Tamás az *Udergound-projekt* címet viselő kartonnal. A leírás egy Land-art munka terve, amelyben a földfelszínen az UNDERGROUND felirat jelenne meg monumentális méretben. Léptékjavaslatai: 1:10, 1: 100, 1:1000,1:10 000, 1: 1000 000. Beke későbbi értelmezésében itt az a paradox probléma jelentkezik, hogy a földfelszín válik Undergrounddá, ami visszássága mellett az elzárkózó művészek kiszolgáltatottságát és törekvéseik abszurditását is mutatja, mint Donáth kritikája. (23.)

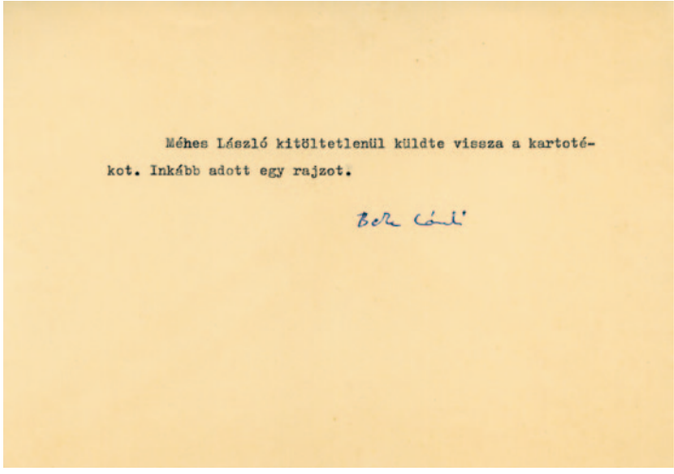
11 BEKE László: *Elképzelés, a magyar konceptművészet kezdetei*, 2008, XVI.

12 Ld. Még ehhez Lakner Beke felhívására érkezett *Roman-Stele* című munkáját, amelyben az írás és a képzőművészet közös történetéből a felirathagyományra hivatkozik.

13 Ld. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, kiad. MASER, Edward A., Dover Publications, New York, 1971



Erdély Miklós által visszaküldött múzeumi leírókarton a Bán András által kezdeményezett Magyar Avantgard Művészet Múzeumához, 1979
(az Artpool Művészetkutató Központ tulajdona, ajándék Bán Andrástól)


Méhes László kitöltetlenül küldte vissza a kartoté-
kot. Inkább adott egy rajzot.

Méhes László
műtárgyleíró kartonja és ceruzarajza, 1971
(Pauer Gyula műgyűjteménye)

egy papírcsíkot illesztett, amely a *Beke-Bán-Erdély 1971–1979* feliratot tartalmazza, ezzel mintegy összevonva a két projektet a saját beleegyező, hitelesítő eljárásával. A nagyobb kartonon található pecsét: MAGYAR AVATGARD MŰVÉSZET MÚZEUMA a kisebb karton őrzésének jelölésére szolgál, de lehetne a mű címe is, ez esetben pedig „bemutatja" az egész leírásügy problémarendszerét: a nagyobb, kitöltetlen karton mint múzeum ad otthont a kisebb kitöltetlennek, kettejük összjátéka pedig (amelyben legalább látszatszerűen megjelenik a kitöltöttség) szimbólumává válik a 70-es évek konceptuális törekvéseinek.[14] A karton kitöltetlenségét talán (meg)magyarázza Erdély befogadással foglalkozó tanulmánya: *A művészet mint üres jel* című esszéjéhez készített jegyzetében ugyanis kifejti, hogy miért nem tekinti jelnek a műalkotást, helyesebben miért tekinti üres jelnek. „Míg egyezményes jel esetében a jelentés sok jelöltre vonatkoztatás közben beszűkül, addig az ikon-index típusú jeleknél a poliszémia a jelentések elhalványodásához, elérvénytelenedéséhez, minden határon túl pedig, mint a műalkotás esetében, kiürüléshez vezet." Véleménye szerint a műalkotás a jeleket egymás rovására felerősíti, és végül kioltja, a befogadó pedig a műveknek ezt az ürességét kénytelen elismerni. Ennek elfogadása jelentkezik a befogadó megnyilatkozásában, amikor azt mondja: „szép", vagyis üres kijelentést alkot. Ez a kijelentés azonban nem melankolikus, hanem inkább felszabadító lenne Erdély értelmezésében, mert a felismert szükségszerűség létrehozza a befogadóban a meg-nem-valósult számára a „helyet".[15] A művészetről való beszéd lehetetlenné nyilvánítása a műalkotások védelmét is jelenti ebben a kontextusban a tárgyiasító hozzáállással szemben. Ahogyan Gadamer kései írásaiban – a „szép" üres kijelentéséhez hasonlóan – az „így igaz" kijelentéssel határozza meg a mű szemlélése során előálló tapasztalatot, hogy azt a tudományos megismerés eltárgyiasító magatartásával szemben megvédje.[16]

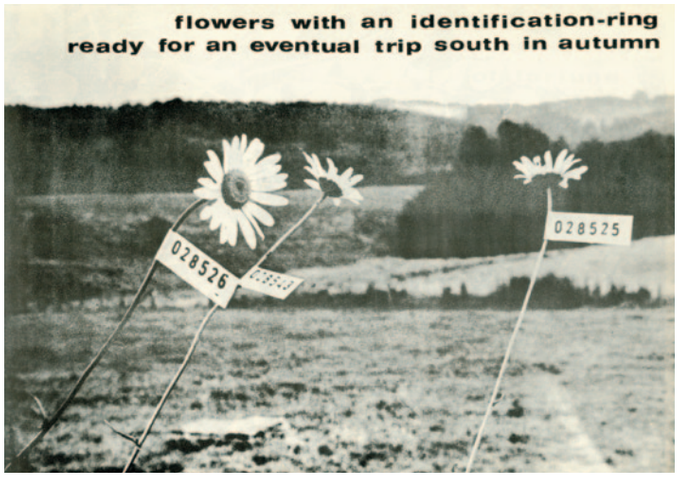
(Muzealizáló kényszer) A múzeumi gépezetben a leltári számon keresztül a tárgy, a leírókarton és a dokumentáció összetartozik. Ahogyan a kulturális életben vagy a kanonizációs folyamatokban a műtárgyhoz tartozik az összes sérülés, amit létrejötte óta elszenvedett, a restaurálások, a kiállítások, amelyeken szerepelt, az értelmezései, valamint a szakirodalom, ami azokat létre hozta, úgy tartozik a múzeumi környezetben ennek sterilizált változata, adatszerű rögzítése a műhöz. A műtárgyak azonban – ahogyan Boehm megjegyzi – túlmutatnak faktikus jelenvaló létükön, ha nem így lenne, akkor elegendő lenne a leírást néhány olyan protokolltételben meghatároznunk, mint például a nagyság, a szín, az állapot, az elhelyezés.[17] Márpedig az elképzelés dokumentációja vagy a leírókarton többnyire ezt a tovább alig fokozható egyszerűsítést valósítja meg, a hazai muzeológia leírásgyakorlata pedig a dokumentálás pozitivista álmának lenyomataként értékelhető, ahogyan Beke gyűjteményében Perneczky Géza *Identification-Program*ja is, amely a felhők, a virágok, a levelek, a hullámok, az időjárás, a lélegzetvétel kényszeres számozását és iktatását karakírozza. Méhes László ugyanakkor hiperrealista ceruzarajzot készített egy kitöltetlen leírókartonról, amit 1999-es retrospektív kiállítása alkalmából *Múzeumi kartotéka* címmel felvett a művei közé is, tehát egyértelműen műtárggyá nyilvánított.[18] Eredetije, a kitöltetlen leírókarton ezzel utólag a rajz leírásává is vált, vagyis létrejött közöttük az a folytonos egymásra utalásban zajló kapcsolat, ami a normál leírókarton és az általa leírt műalkotás között – mint reprezentációs viszony – ilyen tökéletesen sohasem jönne létre, csak a másolás képes ennek a helyzetnek az előállítására. A leírókarton festménnyé emelésének ötlete megjelent egyébként egy évvel később Lakner *Karton a Néprajzi Múzeumból* sorozatán. Méhes munkájával ellentétben itt kitöltött leírókartonok vannak felnagyítva megfestve a tárgy fotójával és a szöveggel együtt szintén hiperrealista módon.[19] A leírókarton műtárgygyá válása mellett itt szerepet játszik a néprajzi emlék műtárgyként való kezelésének kiemelése, de ezzel együtt a duchamp-i talát tárgy műalkotássá avatásának gesztusa is: amit a muzealizálás részben véghezvitt már, azt a képzőművész egyértelműsíti. A leírókarton itt nem válik ugyan a festmény leírásává, de a muzeológiai érték hatását kölcsönösen erősítik. A karton mint festmény a rajta szereplő tárgy apotheózisa, és ezzel ellentéte is a leírókartonnak, amelyen az anyag, a származási hely és a leltári szám, valamint egy részlet-

14 Beke László hasonló gesztussal ajánlotta fel Bán András gyűjteményébe az *Elképzelés-gyűjtemény*, illetve Pauer gyűjteményrészlegének ötletét, valamint a varsói *Living Archive* manifesztum gondolatát.
15 ERDÉLY Miklós: *A művészet mint üres jel, Marly-i tézisek, A tézisek mellé*, in: uő.: *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Bp., 1991, 127-132., 122-125.

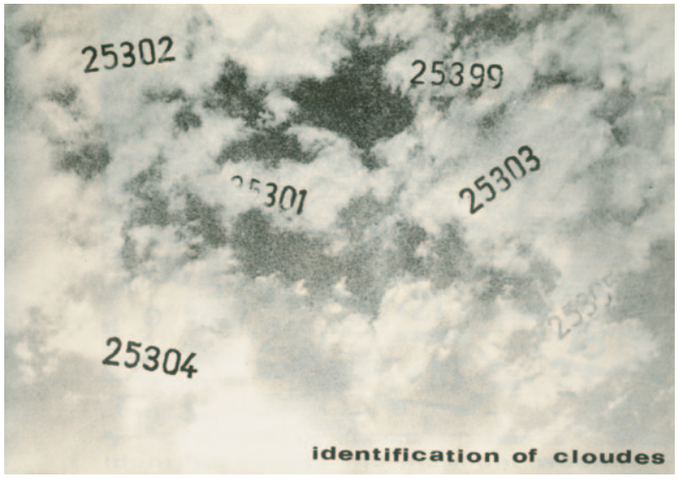
16 GADAMER, Hans-Georg: *Szó és kép – „így igaz, így létező"*, [1992], ford. SCHEIN Gábor, in: uő.: *A szép aktualitása*, vál. BACSÓ Béla, T-Twins, Bp., 1994, 249-259.
17 BOEHM, Gottfried: *A képleírás, A kép és a nyelv határairól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit, in: *Narratívák* I., szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Bp., 1998, 26.
18 MÉHES László, [kiállítási katalógus], Műcsarnok, Bp., 1999
19 LAKNER László: *Metamorphosis*, szerk., NÉRAY Katalin, HIRSCH, Thomas, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp., 2004, 90-91.

Lakner László
„Suba" a Karton a Néprajzi Múzeumból-sorozatból, 1972
olaj, vászon, 150 × 200 cm, Kiscelli Múzeum Fővárosi Képtár tulajdona
© fotó: Tihanyi-Bakos Fotóstúdió









Perneczky Géza
identification – program, 1971 (Elképzelés, Beke László gyűjteménye)

fotó képviseli mindössze a tárgyat. Ebben az értelemben a leírókarton redukció, a műtárgy alárendeltje, és lekezelő (*leíró*) képviselője.

Az *Elképzelés-gyűjtemény* megalapítása – ugyanakkor paradox módon – az avantgárd törekvések konszolidálódásának kritikáját is jelentette. „A múzeum létezésével definiálja önmagát, gyűjteményével rekategorizálja tárgyát, kategóriáival meghatározza hagyományainak érvényét, miközben megkérdőjelezi létjogosultságát, kategóriáit és hagyományait; *tevékenységének tehát néven nevezés a célja,* s az, hogy deformálja az Ön tudatát."– írta később Bán András a *Magyar Avantgard Művészet Múzeumának* felhívásában.[20] Az avantgárd hagyományokkal, így a múzeummal is szemben álló lényegi törekvése a saját múzeum megalapításával, még ha ez egyedi kánon kialakítását jelzi is, szertefoszlik. Hasonló lépést tett Duchamp, amikor létrehozta magángyűjteményként a *Hordozható műtermet* (1941) saját műveinek reprodukcióival[21], majd 1974-től Andy Warhol az *Időkapszulák* gyűjtésével, ami szintén egyedi szempontok alapján, és nem a hagyományos művészeti gyűjtésnek megfelelően zajlott, ma mégis a popkultúra dokumentumait látjuk benne, és a gyűjtő gesztusát művészinek tekintjük. Mindazonáltal magánmúzeum alapítása a 70-es években lehetetlen Magyarországon, tehát mind az *Elképzelés-projekt*, mind a *Magyar Avantgard Művészet Múzeuma* – alternatív módon, de mégis – ellene dolgozott az országban fennálló múzeumi és gyűjteményi rendszer követelményeinek.

Mindkét akcióban jelentkezett a kortárs művészetnek az az igénye, hogy a múzeum intézményével dialógust teremtsen, és kritikával illesse, vagyis hangot kapott az a – totalitárius időkben elképzelhetetlen – törekvés, hogy a múltat, és ezzel együtt a múlt művészetét, át lehet és kell értékelni.[22] A konceptuális művek a maguk dokumentálható, de igen nehezen kiállítható formájában[23] elvileg kizárták ugyan magukat a kiállítótermekből, mégsem tudták azonban kizárni magukat a művészeti életből, így a kritikai tevékenységük maradt az elsődleges. Ez alapján tudom értelmezni Beke László kijelentését: „Meggyőződésem, hogy összességükben mindannyiuknak, az 1970-es évek egész avantgárd művészetének, az volt a művészeten túlmutató jelentősége, hogy a kifejezőeszközök konceptuális-mediális önvizsgálatával előkészítették 1989-90 társadalmi-politikai fordulatát – pontosabban ennek nyelvi-kommunikációs rendszerét."[24]

A dokumentációs lapok és a leírókartonok könyvszerűen, olvasásra, forgatásra, nézegetésre szánva, de mégis azzal az előnnyel működnek, amit az összefűzetlenség jelent. Ezért sajnálatos, bár a kivitelezés szempontjából érthető az *Elképzelés*-projekt lapjainak könyv-formátumú megjelentetése. A lapok sorrendje ugyanis az eredeti, mappába rendezett megoldásnál alphabetikus volt, de befogadási sorrendjük a lapok rakosgatásának megfelelően véletlenszerű vagy akaratlagosan alakítható. Ezzel a kartonok ellene mondtak annak a múzeumi struktúrának, amelyben a kiállítás révén a látogató egy – a kurátor és a kánon által – meghatározott rendben ismerheti meg a műveket, vagyis ezzel egy hatalom és hagyomány által előírt struktúrával szegültek szembe. A papírlapok rakosgatása magányos munkát igényel, amelyben az olvasáshoz hasonlóan maradunk együtt a művel, igaz ez a kiváltság a magángyűjtemények tulajdonosainak jár ki elsőként, akik személyes invenciójuk alapján alakították ki gyűjteményeiket, és akiknek a neve éppen ezért e gyűjteményektől soha nem lesz megvonható. A magányos elmélyülés helyzete ugyan nem vitatható el a hagyományos múzeumi kultúrától, de a befogadói rendszerezés itt mégsem lehet soha ilyen intenzív, ahogyan a kurátor jelenléte sem, akit a múzeum önnön retorikáját tagadó magatartása állít háttérbe.

Az *Elképzelés*-projekt első lépésben ugyan a megtűrt művészet helyzetére reagált, de számos alkotása tanúskodik a konceptuális művészet megmutató-erejének kutatásáról is. Lehetőséget biztosított arra, hogy a művészek a maguk eszköztárát felhasználva gondolkodjanak arról a művészeti közegről, amelyben alkotnak, sőt annak egy alternatív változatát hozzák létre. A gyűjteményalapítás a művészeti pluralizmusnak ebben a korai szakaszában megelőlegezte a webmúzeumok, kis közösségek, egyedi törekvések eltérő elvek mentén szerveződő gyűjteményeit, megteremtve ezzel a művészet történetének különböző elvek mentén való újragondolásának lehetőségét. Az elképzelés dokumentációja vagy a Pauer által előírt leírókarton-forma a szigorúan szabályozott művészettörténeti munkához hasonlóan szigorú kereteket biztosított a művészek számára. Alkotásaikkal nem ahhoz a hagyományhoz tértek tehát vissza, amelyben saját művüket helyezhették volna el egy rendszerben, ahogyan azt nagyszabású munkájában Vasari is tette, hanem pusztán dokumentálták, rögzítették műveik létezését egy olyan eszközzel, amely elsődlegesen nem nyelvi meghatározottságában jelentős, hanem reprezentációs logikája miatt.

20 Részlet Bán Andás Felhívásából: www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/mamuzeum/ban.html (2006. jan. 29.)

21 Ducnhamp ezirányú tevékenységéhez ld.: Stefan Heidenreich: *A művészet intézményi kerete. Például Marcel Duchamp.* Balkon, 2003/6-7., 19-23.

22 Vö. GYÖRGY Péter: *Az eltörölt hely – a Múzeum*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 2003, 15-17.

23 2001-ben az Artpool *Lehetetlen realizmus* című kiállításán asztallapon, üveglap mögött szerepelt a MAMM, 2005-ben Pauer Gyula retrospektív kiállításán, a Műcsarnokban pedig egy posztamensre felpakolva az *Elképzelés-projekt* Pauer-féle részlege, ami azt is jelentette, hogy kézbe venni, forgatni egyik kiállításon sem lehetett a kartonokat, és ezzel – bár állományvédelmi szándékkal – éppen a kartonok lényegi tulajdonsága veszett el. (33. kép)

24 BEKE László: *A hetvenes évek avantgárdja*, in: *A második nyilvánosság*, szerk. KNOLL, Hans, Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002, 247.

Hornyik Sándor

Az elektromágnesesség nyelve[1]

Médiumok és médiaművészek a posztmédia korszakában

■ A Videospace Budapest *Low-tech* kiállítása[2] alapján talán nem túl ártalmas elgondolkodni azon, hogy mi is az a magyar médiaművészet. Első közelítésben nyilván egy kiállítás alcíme, ha tetszik egy címke, vagy inkább egyfajta legkisebb közös többszörös, amely egészen pontosan így hangzik: „magyar médiaművészek". De vajon a kiállító művészek milyen képet generálnak erről a bizonyos magyar médiaművészetről? Vajon mi a közös Sugár János és KissPál Szabolcs, Július Gyula és Csörgő Attila, Sipos Melinda és Németh Péter, valamint Pacsika Rudolf „médiaművészet"-ében? A címkéknél maradva, amelyek szükséges velejárói mind a művészeti világnak, mind a művészettörténetnek, a következő intellektuális montázs rakható ki: intermédia, „kékacélosok", kitchenbudapest (design és újmédia), valamint a VLS, vagy inkább „új szentendrei művészet" (jobb híján mondom ezt, később majd kiderül, miért). Ez ugye egy elég érdekes spektrum, vagy inkább feszültségtér. Kritikai művészet így, úgy és amúgy…

A videó tere és ideje

Ha minden igaz, akkor a videó nagy újítása a filmhez képest az volt, hogy ugyanarra a szalagra rögzítette a hangot és a fényt is. A videón nincs külön hangsáv, amelyet a fotografikusan rögzített mozgókép filmjéhez kellene illeszteni, de még „igazi" képek sincsenek rajta, csupán elektromágnesesen rögzített jelek. Metaforikus értelemben ez akár felidézheti (ígérem, nem sokáig fogja) a téridő einsteini forradalmát is, melynek során az idő és a tér otthonos képe átadta a helyét egy homogén, négydimenziós koordinátarendszernek. A *videospace* kifejezésben számomra igen erőteljesen ott rezonál ez a téridő, hiszen a videó valahol ugyanúgy szintetizálta a képet és a hangot, ahogy a relativitáselmélet szintetizálta a tér és az idő korábban egymástól függetlennek tételezett mátrixát. Szóval konkrét jelentésein túl (teret adni a videóművészetnek és megmutatni a videóművészet különféle tereit) nagyon jó kis elnevezésnek gondolom ezt a bizonyos *videospace*t, amelyet éppen egy évtizede talált ki Eike Berg, Németh Hajnallal és Várnai Gyulával közösen. Én 2000-ben a Győri Városi Múzeumban láttam egy nagy kiállításukat Kaszás Gábor rendezésében[3], amely egy igen gazdag válogatáson keresztül mutatta meg, hogy mit is jelent a videóművészet mint közeg és mint közlésforma. A médiaművészet apropójából és kilenc év távlatából visszaemlékezve Eike és Németh munkái a képernyő és a közlésforma keretein belül maradva reflektáltak a videó és a videón megjelenő identitás különféle kulturális jelentéseire, miközben Várnai *A Hold túlsó oldalá*val (1997) „lelépett a vászonról" és megmutatta, hogy a valóság és a képernyő közötti résbe szinte bármi (akkor és ott egy dominókból kirakott árnyék) belefér. A *Low-tech* kiállításról most talán azért hiányzott (legalábbis nekem) a dunaújvárosi „elektromágus", mivel egy-egy nagyobb melója be se fért volna a térbe, meg bizonyára azért is, mert nem olyan régen a *Jelhullás*sal már jelezte, hogy számára mit is jelent a médiaművészet és a *videospace*.[4]

Nem pusztán a feszültségkeltésért mondom, de Várnai Gyula szerintem nem is igazán médiaművész (ahogy Csörgő és Július sem igazán az), hanem inkább „médium-művész", akinek már csak a low-tech (vagyis az egyszerre ironikus és filozofikus barkácsolás) kultúrtörténete (akit ez érdekel, kezdje a cikk végén) miatt is itt a helye.[5] Várnai előző videospace beli kiállítása az egyszerre személyes és ikonikus motívumok (hangszórók és tipográfia) esztétikus felmutatásán túl elég nyilvánvalóan a médiumok természetét vizsgálta, a *Jelhullás*-ban ugyanis a hang és a hangzás, illetve a kép és képzés (oké, legyen inkább képi jelölés) természete öltött testet az egyik oldalon a fülhallgatók függönyfalával, a másikon pedig a betűk zuhatagával.[6] Az egyik oldal különálló zajai a zuhogás hangjává interferálódtak a befogadóban, míg a másik oldal betűfüggönye a zuhogó eső vizuális képeit hívta elő a nézőből. De a cím alapján arra is gondolhatunk, hogy a hallás és a látás mint érzékelés leképezésén túl Várnai a jel-zaj viszonyt is vizsgálta, amely kultúránk egyik alapvető mutatója.[7] A jelek halmozása ugyanis technikai segédeszközök nélkül szinte lehetetlenné teszi azok értelmezését, így az elektromágneses jelek interferenciája egész egyszerűen zajt eredményez. Ha nyugati, kultúrkritikai perspektívából nézem, akkor nemcsak az audiovizuális jelek sűrűségén lehet siránkozni, de azon is, hogy az ember már mennyire elidegenedett a médiumoktól (egyre kevesebb ugye az olyan figura, mint Kittler vagy Várnai, akinek nem okoz különösebb gondot összerakni egy erősítőt). Ha viszont a zen-buddhizmus szellemisége felől vizsgálódom, mely szintén nem idegen Várnaitól, akkor a paradoxon oldódik: ha feladjuk az állandó és kényszeres elemzés (honnan erednek az egyes hangfoszlányok, és miért kerültek össze? Milyen lingvisztikai és ismeretelméleti linkek nyílnak meg a többrétegű betűzuhatagból?) igényét, akkor élvezhetjük a primér szenzuális ingereket, azt a békét és oldott nyugalmat, amelyet ideális esetben (ha éppen nem kell szőlőt kapálnunk) a jó szagú természet és a zuhogó eső idéz elő. A zen és a modern fizika Várnai-féle flörtje arra az állításra ragadtat, hogy Várnai nem is annyira a jelek, a betűk és a számok művésze, mint inkább az anyagé, azé az anyagé, amely hol korpuszkulárisnak, hol pedig hullámszerűnek tűnik. Hol nagyon is anyagszerű és kézzelfogható, mint a *Na mi van?* kiállítás[8] fahasáb-mozaikja (*Most már tudom*, 2008) esetében, hol pedig éppen, hogy állandóan mozgásban lévő, tér- és fényhatásokkal operáló, mint az *Idő legújabb cáfolata* esetében.[9]

Várnaihoz hasonlóan egy másik „kékacélos", Július Gyula is elég régóta foglalkozik a médiumok természetével, példának okáért az 1991-es *Oszcilláción* is együtt állítottak ki.[10] A *Low-tech*en bemutatott hullámának (*Oszcilláció,* 2009) is majd húsz éves előtörténete van, mely egyrészt arról szól, hogyan hozhatjuk létre egy állóhullám képét, másrészt pedig arról, hogyan készíthetünk táblaképet, vagy annak látszó objektumot nem hagyományos eszközökkel. Július esetében jellemző, de nem kizárólagos módon ez kémiai folyamatokra építve történt és történik, savak és fémek közreműködésével. Ezzel együtt is 1991-ben speciel egy olyan műve (*Hommage à Marchand du Sel / A Sókereskedő emlékére*) nyerte el a Stúdió-díjat, amely Duchamp rotoreliefjeit idézte meg egy horgászzsinór keltette állóhullám segítségével, mely nem mellékesen egy festővászon közepébe pörgött bele. Még komplexebben reflektált a festői képalkotásra a *Rezonancia* kiállítás vetített „szikrarajza", amely egy saját maga (illetve a szikrázás hangja) által megrezegtetett hullámzó folyadékfelületen jelent meg! Szóval ez is médiaművészet, csak éppen nem úgy. Vagyis Július is médiaművész, csak másképp, mint mondjuk Szegedy-Maszák Zoltán vagy Waliczky Tamás. Várnaihoz hasonlóan ő is inkább bütyköl, mint vetít, de ha már vetít,

1 A szerző a tanulmány készítésének idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült.

2 *Low-tech*. Videospace Budapest, Budapest, 2009. szept. 11 – okt. 24.

3 *Videospace Budapest: Out of Shape (videóinstallációk). Eike, Németh Hajnal és Várnai Gyula kiállítása*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2000. ápr. 28 – máj. 28.

4 *Várnai Gyula: Jelhullás – Hang- és videóinstalláció*. Videospace Budapest, Budapest, 2009. máj. 29 – júl. 17. (ld. Még: http://www.balkon.hu/ballon/2009/ballon_13_2009.pdf)

5 Várnairól sokan és sokszor írtak már jókat, nem véletlenül. Csak az illusztráció kedvéért: Dékei Krisztina: *Rejtvényfejtés. Várnai Gyula kiállítása az acb galériában*. http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=285 és Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005. 155-157. Várnai pályaképéhez: *„Kis hozzányúlással gondoltam valami nagyot csinálni." Várnai Gyulával beszélget Szipőcs Krisztina*. Balkon, 2002/7-8., 18-23.

6 A kiállításról bővebben: Mélyi József: *Betűzuhatag*. Élet és Irodalom, 2009. június 19., http://www.es.hu/?view=doc;23275

7 A jel-zaj viszony mediális kultúrtörténetéhez lásd: Friedrich Kittler: *Jel és zaj távolsága*. In: Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Ráció, Budapest, 2005. 455-474.

8 *NA MI VAN?* Műcsarnok, Budapest, 2008. jún. 21 – aug. 31.

9 A mű többek között látható volt Budapesten a Kiscelli Múzeum templomterében (*Ritka pillanatok egyike. Várnai Gyula kiálltása*, 2006. okt. 12 – 31.), illetve a Magyar Nemzeti Galériában (*Az idő legújabb cáfolata. Kortárs magyar műalkotások az Irokéz Gyűjteményből 1988-2008*, 2008. okt. 30 – 2009. febr. 1.)

10 A komáromi Hatos bástyában, majd a Műcsarnokban is megrendezett *Oszcilláció* azon kevés kiállítás közé tartozik, amelyek valamilyen fizikai vagy kémiai fogalom köré szerveződtek. Ilyen volt még az 1994-es *V = A x Ω* Székesfehérvárott, a Csók István Képtárban, illetve az 1996-os *Pillangó-hatás* a Műcsarnokban, valamint a szintén '96-os *Jenseits von Kunst* a Ludwig Múzeum és a C3 rendezésében, legutóbb pedig a 2006-os *Rezonancia – Elektromágneses testek* a Ludwigban, valamint idén az *Oszcillogrammok* a budapesti 2B Galériában. Július Gyula médiumairól: *Bambuszlevél-akció. Július Gyula és Szipőcs Krisztina elektronikus levelezése, avagy furcsa regény, a hősök jellemfejlődésével, de végkifejlet nélkül*. Balkon, 2000/1-2., 31-35.

akkor legalább megbütyköli a vetítőt, hogy ne nézzék tartalomszolgáltató bölcsésznek. Egy szó mint száz, Júliust a mechanikus eszközökkel történő hullámgenerálás már a kilencvenes évek elején is foglalkoztatta. Vagyis akkor, amikor a kékacélosok túl korai, poszt-szocialista művészete még nem tudta meghódítani se a hazai, se a külföldi műtárgypiacot, mivel az ehhez szükséges feltételeket az új lipcsei iskola még nem teremtette meg. Július korábbi pörgetései most annyiban fejlődtek tovább, hogy a mechanikus úton (horgászdamil motoros megforgatásával) keltett állóhullámok egy digitális kamerán keresztül egy LCD-képernyőn is láthatók, miközben a néző a „feketedobozba" is betekinthet, mivel az installáció teteje (Július egy korábbi „festménye") nyitva van. Sőt ez a bizonyos táblakép maga is egy fényjelenséget tár elénk mechanikus eszközökkel: villámokat, elektromágneses hullámokat látunk, melyeket az alkotó rézdrótokkal jelenít meg – tehát oszcillál itt szépen minden: fizika, metafizika és patafizika (ez utóbbihoz tessék megnézni Jarry, Duchamp és Baudrillard melóit), hogy elbizonytalanítson bennünket a dolgok és a művészet valódi természetét illetően.

Hullámokkal szokott dolgozni KissPál Szabolcs, és néha még Csörgő Attila is, de róla később még bővebben lesz szó. KissPálról viszont akkor is írnék, ha meg is ígértem volna a szerkesztőnek, hogy nem kifejezetten a *Low-tech* kiállításról fogok írni. Szóval KissPál olyat tesz, amit a természet nem nagyon szokott: kicseréli az okot és az okozatot, de ennek megértéséhez kell némi előképzettség. *Körhullám* (2003) című installációján nem egy vízcsepp hangját halljuk, hanem a hang csöppenését látjuk. Még költőiebben: KissPál a hangból csinál képet. Kicsit konkrétabban, a vízcsepp hangját rákényszeríti, hogy létrehozza a csepp képét, illetve a csepp lenyomatának képét, hiszen maga a csepp nem is létezik, csak a fodrozódó víz látszik. Még egyszer nekifutva: van neki egy hangja, amit lejátszik egy cédéről, és ez a hang egy kis helyen megrezegteti a hangfalat, melybe a művész vizet töltött, és így már kész is a nem létező csepp után fodrozódó vízfelület. És az egész cucc szép, régi diavetítőkkel van megvilágítva, szóval van neki stílusa, és van benne kraft is, hiszen túl azon, hogy láthatóvá teszi a hangot, rávilágít arra is, hogy nem csak a fénynek és a hangnak van „hullámtermészete", hanem mindennek, de ehhez tessék utánanézni Heisenberg határozatlansági elvének és Schrödinger macskájának (KissPál ugyanis tutira ismeri) a wikipédián. A *Low-tech* kiállításról még csak annyit (hihihi), hogy Sugár János egyik műve, a *Hallhatatlan tettesek* (1988) is egy igen konkrét (és ráadásul nagyon korai) médiumelméleti vizsgálódás, amely meglehetősen provokatív zenei köntösbe burkolózik. A lehető legrövidebben arról van szó, hogy Sugár Litván Gábor zeneszerző közreműködésével egy operát szerzett a videómagnó működéséről. A médiumok és a kultúrtörténeti perspektívák montírozása üdítően (na, jó inkább zavarba ejtően) brutális hatást kelt. Sugár hihetetlenül komplex pályagörbéjét leegyszerűsítve most csak annyit jegyeznék meg, hogy az utóbbi években a médiumok némiképp elsikkadtak nála a média és a kultúra barikádjai között.[11] A Videospace-ben is kiállított *Mute* (amelyben van egy kicsi Erdély *Partitá*jából és Szentjóby *Kentaur*jából is) persze megmutatta[12], hogy az elektronikus – és kifejezetten „közszolgálati" célokra létrehozott – kép is kezelhető kreatívan a média-hekk iránymutatásai szerint, viszont a *Wash your dirty money with my art*-ban (2008) nyilván nem a médium (grafiti) kreatív használata a domináns, hanem a kultúraipar kritikája.[13] Persze az emlékezetes *Polifónia* óta[14] tudható, hogy a társadalmi és politikai kérdések előtérbe állítása a régió művészei számára létszükséglet, de az sem utolsó szempont, hogy az üzenet önmagában még nem legitimálja a médiumot, legyen az bármily avantgárd is önmagában, illetve éppen, hogy nem önmagában, hanem a domináns tömegkultúra kontextusában.

A médiumok természete

Erről a bizonyos átpolitizálódott tömegkultúráról szól KissPál Szabolcs legújabb, kifejezetten médiaművészeti kiállítása is[15], amelynek kulcsa szerintem az *Over The Shoulders* (2008) című (az Ernst Múzeumban most nem látható) mű[16] amely – hogy kellőképpen szofisztikált legyek – Maya fátylának szövőszékét (azaz a nagy, „magyar" híradók stúdióit) mutatja nekünk műsor-szőttes nélkül.[17] A nagyon is jól átgondolt kiállításon számtalan eltérő médiumon keresztül feslik fel a látványtársadalom képernyőkultúrájának fátyla, arról nem is beszélve, hogy a kiállítást áthatja a jó értelemben vett politikai liberalizmus antirasszista (ha Amerikában lennénk, azt mondanám antifasiszta) ideológiája. Az üzenetnek és a kiállítás komplexitásának azonban ára van, az új műtárgyak már nem bírják el azt a mediális mélységet, melyet a korábbiak még felmutatnak. A *Legkisebb közös többszörös* persze nem adta fel a médium-elméleti vizsgálódások hagyományát, de ezzel együtt is a politikai jelentések tolakodnak előtérbe, még akkor is, ha az ideologikus illúziókeltés és a média-spektákulum mögött szinte mindig felsejlik maga az apparátus, mely létrehozza a valóság megkérdőjelezhetetlen illúzióját. Médium-elméleti szempontból nézve viszont izgalmasabb mű a Kossuth-téri reflektorok premier plánba állítása, mint az Országház és az Alkotmánybíróság ironikus leképezése. Az egyiken

11 Orosz Márton: *Tanárok a Képzőművészeti Egyetemen IX. – Sugár János*. ArtMagazin, 2006/4. 60-65. (ld. még: *A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít. Sugár Jánossal beszélget Hajdu István I-II.* Balkon, 2005/5, 4-14.; 2005/6., 4-10.)

12 *Sugár János: Mute.* Videospace Budapest, Budapest, 2007. szept. 5 – okt. 7. Sugár videóinstallációjában öt ország (Magyarország, USA, Németország, Franciaország és Olaszország) elnök-, illetve miniszterelnökjelöltjeinek választás előtti tévévitája látható elnémítva, miközben egy szövegszalag fut a kép alján, ahol Sugár művészeti közegbe helyezett vicceket ad a politikusok szájába.

13 Sugár az említett szöveget fújta rá festékszóróval és sablonnal a VAM Design Center falára, illetve a KOGART előtti járdára. Előbbi intézmény ezért a „művészeti" akciójáért be is perelte az alkotót. Sugár művének tágabb kontextusához lásd Turai Hedvig interjúját az ARTMarginson: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=180%3Awash-your-dirty-money-with-my-art-freedom-of-speech-or-new-censorship&Itemid=94

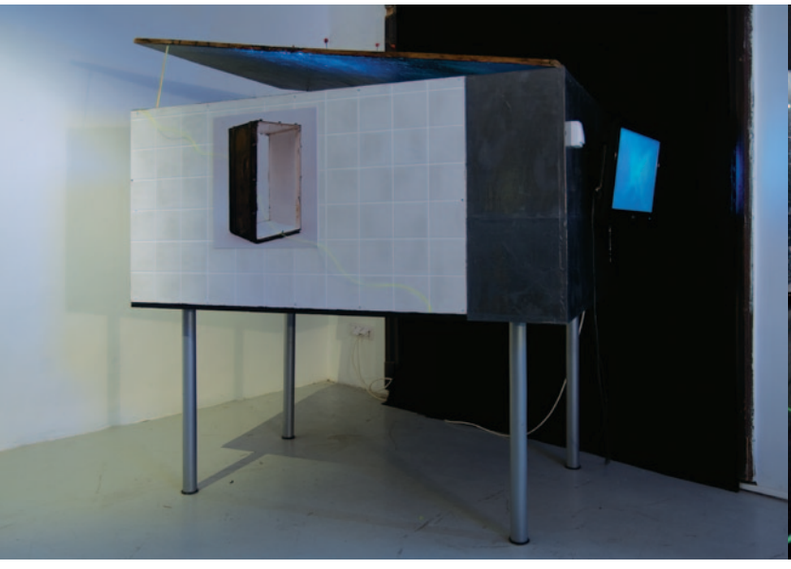
14 *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. Hely-specifikus művek és installációk*, Budapest, 1993. nov. 1 – 30.

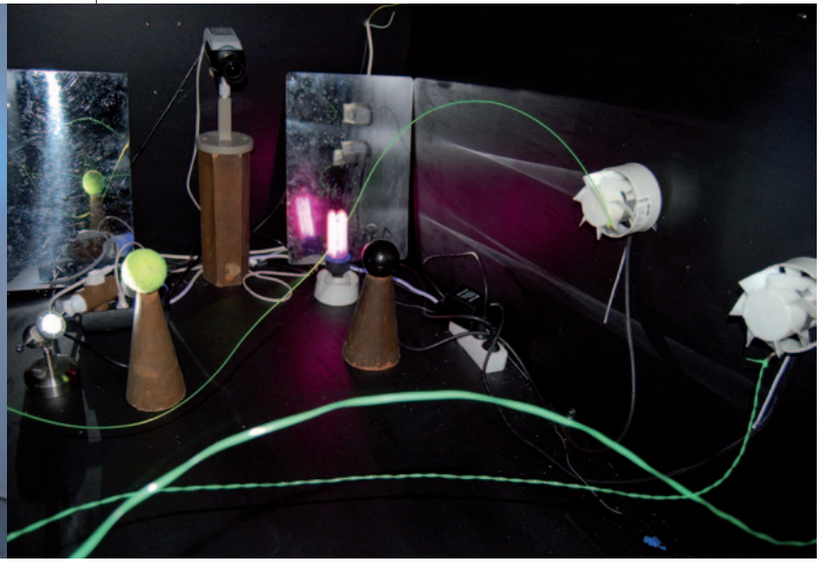
15 *KissPál Szabolcs: Legkisebb közös többszörös*. Ernst Múzeum, Budapest, 2009. szept. 18 – dec. 13.

16 Kiállítva: *NA MI VAN?* Műcsarnok, Budapest, 2008. jún. 21 – aug. 31.

17 V.ö.: Angel Judit katalógus-tanulmánnyal felérő vezetőjének szövegét: *KissPál Szabolcs: Legkisebb közös többszörös*. Ernst Múzeum, Budapest, 2009.

Július Gyula
Oszcilláció, installáció, 2009
doboz, motorok, műanyagzsinór, monitor, UV fény; © fotó: Eln Ferenc, Július Gyula





ugyanis a médium, azaz a reklámhordozó függönyfal csupán eszköz a politikai üzenet közvetítéséhez, a másikon viszont maga az apparátus, a reflektor lesz a mű főhőse. A kiállítás kontextusában ráadásul a korábbi médium-művészeti alkotások mélysége is elveszik. Példának okáért a 3×3-as, minimalista „nagy üveg" (*Gap event*, 2005 – jó kis cím, rengeteg utalással: Fluxus, generation gap, mind the gap, és persze a Gap mint brand) a Molotov-koktél-lánc (*Konszenzus*, 2009 – ezt nem kommentálnám) társaságában kevesekben fogja előhívni Marcel Duchamp vagy Clement Greenberg figuráját.

No de boncolgassuk egy kicsit azt a fránya teóriát is. Médiaművészet helyett médium-művészet? Hülye egy szó, de talán egy kicsit titokzatos, vagy ahogy Mézgáék mondanák: misztikus és utópisztikus. Nem is gondolnák mennyire! Az ötletet W. J. T. Mitchell és Perenyei Mónika adta. Előbbi éppen egy – médium és nem média! – elméleten dolgozik, utóbbi pedig a médiumtudatos művészettel foglalkozik, és volt oly kedves, hogy felhívta a figyelmemet a médiumok következetes képzőművészeti analízisének fontosságára és progresszivitására.[18] Perenyeihez hasonlóan Mitchell is úgy gondolja, hogy a nagy egyesített médiaelméletek (Ongtól Luhmannig, hogy csak a legdurvábbakat említsem) kora lejárt, ezzel szemben egyre égetőbb a hiánya a médiumok specifikus elméletének. Az ötlet persze nem új, és rengeteg buktatóval jár, hiszen ahány konceptuális keret, annyi médium; ráadásul korábban éppen Mitchell volt az, aki a képi fordulat elméletének kritikája során kihangsúlyozta, hogy nincsenek tiszta médiumok, minden média „mixed media". Vagyis a médiumok a kódexek (de lehet, hogy a papirusz-tekercsek) kora óta nagyon is keveredtek egymással, és az elektromágneses hullámok felfedezése csak tovább rontott a helyzeten. Ettől függetlenül nagyon tetszetős, ahogy Mitchell összeolvassa McLuhan, Luhmann, Kittler és Greenberg médiumait (hogy Woody Allenről most ne is beszéljek) azzal a szándékkal, hogy értekezhessen egy annyira megfoghatatlan, vagy inkább sokrétű fogalomról, mint a médium, amely (és most kell meglepődni) a kilencvenes évek elejétől egyre több tudomány képviselőjét foglalkoztatja a szociológiától az antropológián át az irodalomtudományig.[19] Mitchellben az az izgalmas, hogy az absztrakt festészet nagy teoretikusát, Clement Greenberget is behozza a képbe, de ennek okát nem annyira nála, mint inkább neves amerikai kollégájánál, Rosalind Krausснál kell keresnünk. Krauss az optikai tudattalan elmélyült történeti vizsgálata után a kilencvenes években visszatért a kortárs művészethez, és rögtön be is dobott a szcénába egy új fogalmat: „poszt-médium állapot", és a médiaművészek máris kezdhetnek reszketni! Krauss ugyanis fogta magát és Marcel Broodthaers művészetét és a greenbergi önreflexivitás imperatívuszát pimaszul kiterjesztette a médiaművészetre és a konceptualizmusra.[20] Nagyon durván leegyszerűsítve azt állítja, hogy ha a multimedialitás és a konceptualizmus, azaz az ő szóhasználatában a „poszt-médium állapot" technológiai és intellektuális norma a későkapitalizmus korában (és ezt nehéz lenne tagadni), akkor ennek tematizálása önmagában nem sok újdonságot hozhat. Greenberg nyomán még ahhoz is veszi a bátorságot, hogy napjaink konceptualizmusát a giccs tartományában utalja, mivel Kosuth követői a maguk önreflexivitásával nem tesznek hozzá különösebben sokat a domináns kultúrához (annak létrehozásához és fogyasztásához), és ezt bizonyos értelemben bárki megtapasztalhatja egy-egy innovatív reklám kapcsán.[21] Greenbergtől eltérően azonban Krauss már némileg bizonytalan abban, hogy mi is az a médium. Greenberg még festészetben és szobrászatban gondolkodott, és kifejezetten kilelte a hideg a pop-art katyvaszától, illetve a konceptuális művészet üres fecsegésétől. Krauss ezért gyorsan ki is dobja a médium szót a szótárából, és helyette „technical support"-ról beszél, ami legalább olyan nehezen definiálható, mint az általa kritizált konceptualizmus. Vajon mi is lehet az a technikai háttér, vagy inkább hátország, amelynek intenzív kiaknázása és önkritikus vizsgálata megőrizheti a greenbergi avantgárd erényeit? Krauss példái önmagukért beszélnek! Ed Ruscha esetében az autózás, James Coleman-nél a diavetítés, Sophie Callenál pedig a tényfeltáró újságírás. (Speciel Mitchell elég nagy gondban lesz majd az autózás elméletével, hacsak ki nem adja az egyik doktoranduszának.)

18 W. J. T. Mitchell: Addressing Media In: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago, 2005, 201–221. és Medium Theory. *Critical Inquiry*, 2004/2, 324–335.Perenyeitől pedig: Cinema like never before. Balkon, 2006/9. 6-11. és egy konkrét – nem mellesleg „videospace-es" – mű kapcsán: Duett. A „vágy új nyelvezete" Németh Hajnal munkáiban, különös tekintettel Recording Room című videótrilógiájára. Balkon, 2007/6. 12-16.

19 Egy összefoglalás a mediális fordulatról tőlem: *Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és a művészettörténetben. (Az Intézményesség és kulturális közvetítés című kötet kapcsán.)* Balkon, 2006/2. 15-19.

20 Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson, London, 1999. valamint: *Reinventing the Medium*. Critical Inquiry, 1999/2. 289–305.

21 Rosalind Krauss: *Two Moments from the Post-Medium Condition*. October, 116, 2006. 55-62.

Krausstól ugyan meglehetősen eltérő alapokon, de az amerikai-orosz újmédiazseni, Lev Manovich is kukába akarja dobni a médium fogalmát, és helyette a software és a hardware rendszere alapján akarja megalkotni a maga posztmédia esztétikáját. (Erről szóló cikkét egyáltalán nem mellékesen éppen KissPál Szabolcs fordította magyarra.[22]) Manovich ugyan McLuhantől indul, amikor azt gondolja, hogy minden médium tartalma egy korábbi médium, de szerinte az elektronikus adatfeldolgozással új korszak vette kezdetét, hiszen a fotó, a film és a videó egyaránt digitalizálható a számítógép szupermédiumán keresztül. De, még ha a pásztázó elektronmikroszkópia és a VR-technológia ugrásszerű fejlődésén keresztül vizionálható is egy olyan világ, ahol az emberi elme nem tudja elkülöníteni a valóságtól egy topless-bár szimulációját, akkor is nehéz elképzelni egy Giotto-festmény „élethű" digitális reprodukcióját. Amúgy Manovich Krausshoz hasonlóan egy kicsit ködösen fogalmaz, amikor a fotót és a filmet éppúgy médiumnak tekinti, mint a festészetet, a szobrászatot és nota benne a Fluxus-művészek happeningjeit, de hát lelke rajta. Mindenesetre még ha egy-egy jövőbeli, specifikus médium-elmélettel lesznek is gondok, az tagadhatatlan, hogy még mindig egzaktabbak lesznek, mint a posztmédia, amely még Kittler után is hisz a software kultuszában.[23] Szóval a posztmédia esztétika-elképzelése leginkább arra jó, hogy ne dobjunk könnyedén a kukába olyan dolgokat és fogalmakat, amikről nem tudjuk, hogy mire is lehetnek még jók egyszer.

No de ha ilyen cudar a helyzet már médiumok frontján is, akkor minek foglalkozzunk a médiaművészettel? Egyáltalán van ezzel a címkével bármi gond? Dehogy is van! A „media art" és a „new media" a magyar nyelv leleményeitől függetlenül is létezni fog. Viszont a média szó konnotációi mára már nagyon egyértelművé váltak (legalábbis kis hazánkban), így a szűk szakmán kívül szinte senki se gondol a média kapcsán olajfestékre, vagy éppen objektekre, esetleg ötletes és önreflexív szerkentyűkre. A média nagyjából egyenlő a tömegmédiával, ráadásul azzal a tömegmédiával, amely a technológiai konvergencia (egyszerűbben a számítógép és a digitális adatfeldolgozás) korszakába lépett. Így persze egy médiaművésztől elvárható, hogy tartalmilag és ideológiailag is reflektáljon a tömegmédia technológiáira és intézményeire, de ez könnyen válhat olyan tartalomszolgáltatássá, melynek során komolyan fennáll a beolvadás veszélye (mondom ezt annak, aki ilyesmitől retteg). Gondoljunk csak Bakos Gáborra a *Reggeli*ben, vagy éppen Till Attillára a *Megasztár*ban – és ezzel egyáltalán nem akarom minősíteni korunk vizuális kultúrájában betöltött szerepüket, hiszen az igényes szórakoztatás képviselőiként mindketten egyfajta misszionáriusi szerepet látnak el a reklámok és a bulvársajtó által behálózott médiadzsungelben. És ha már itt tartunk, akkor essen egy szó az intermédiáról is, amely a magyar szakmai köztudatban hajlamos összeolvadni a médiaművészet fogalmával.[24]

Hogy van-e valami gond az intermédiával? Természetesen nincs! Mindazonáltal a kifejezés nálunk egy olyan tanszéket jelöl, ahol Peternák Miklós, Tillman J. A. és St.Auby Tamás nem feltétlenül ért egyet abban, hogy mi is az intermédia. Nekem speciel az inter- előtag jelentésével vannak problémáim. Pontosabban azzal, hogy ez a médiumok közötti munkát, a médiumok közötti kísérletezést vagy szörfölést idézi fel bennem, nem pedig egy adott médium kitartó és szükségképpen belterjes elemzését, vagy egy olyan következetes alkotói program kivitelezését, amely például Csörgő Attila vagy éppen Szabó Dezső munkásságát jellemzi. Ezzel persze nem azt akarom sugallni, hogy Dick Higgins és a Fluxus ideje már rég lejárt volna, hanem azt, hogy a médiumok radikális keverése a hatvanas években élte fénykorát, és a Fluxus is – oly sok más avantgárd társához hasonlóan – valamivel szemben, egyfajta ellenkultúraként jött létre. És lehet, hogy ez a bizonyos ellenség azóta nem sokat változott, de a szubverzió stratégiái annyira sokoldalúvá váltak, hogy manapság mintha már nagyobb lenne a respektje a mélybúvároknak, mint a szörfösöknek.

Low-tech

A low-tech gyökerei, akárhogy is nézzük, az „érzéki konceptualizmus"-hoz vezetnek, Andrási Gábor fogalmán keresztül pedig a nyolcvanas évek posztkonceptualizmusához, mint a transzavantgárd alternatívájához.[25] És akit nem rémített meg a rengeteg ronda terminus technicus, annak azt is mondanám, hogy Erdély Miklós természettudományos konceptjei, valamint a „gondolat szépsége" és a „szépség gondolatisága" bölcseleti párosa felé mutatnak.

22 Lev Manovich: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium*. (2001) http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227

23 Friedrich Kittler: *There is No Software!* (1995) http://www.hydra.umn.edu/kittler/software.html

24 Az Intermédia Intézet (akkor még Tanszék) médiaművészetről alkotott (amúgy kellőképpen komplex) képéhez lásd bővebben a 2000-es *Média Modell* kiállítást a Műcsarnokban, illetve annak katalógusát Peternák Miklós bevezetőjével.

25 Andrási Gábor: *A gondolat formái*. Nappali Ház, 1993/2. 70-77.

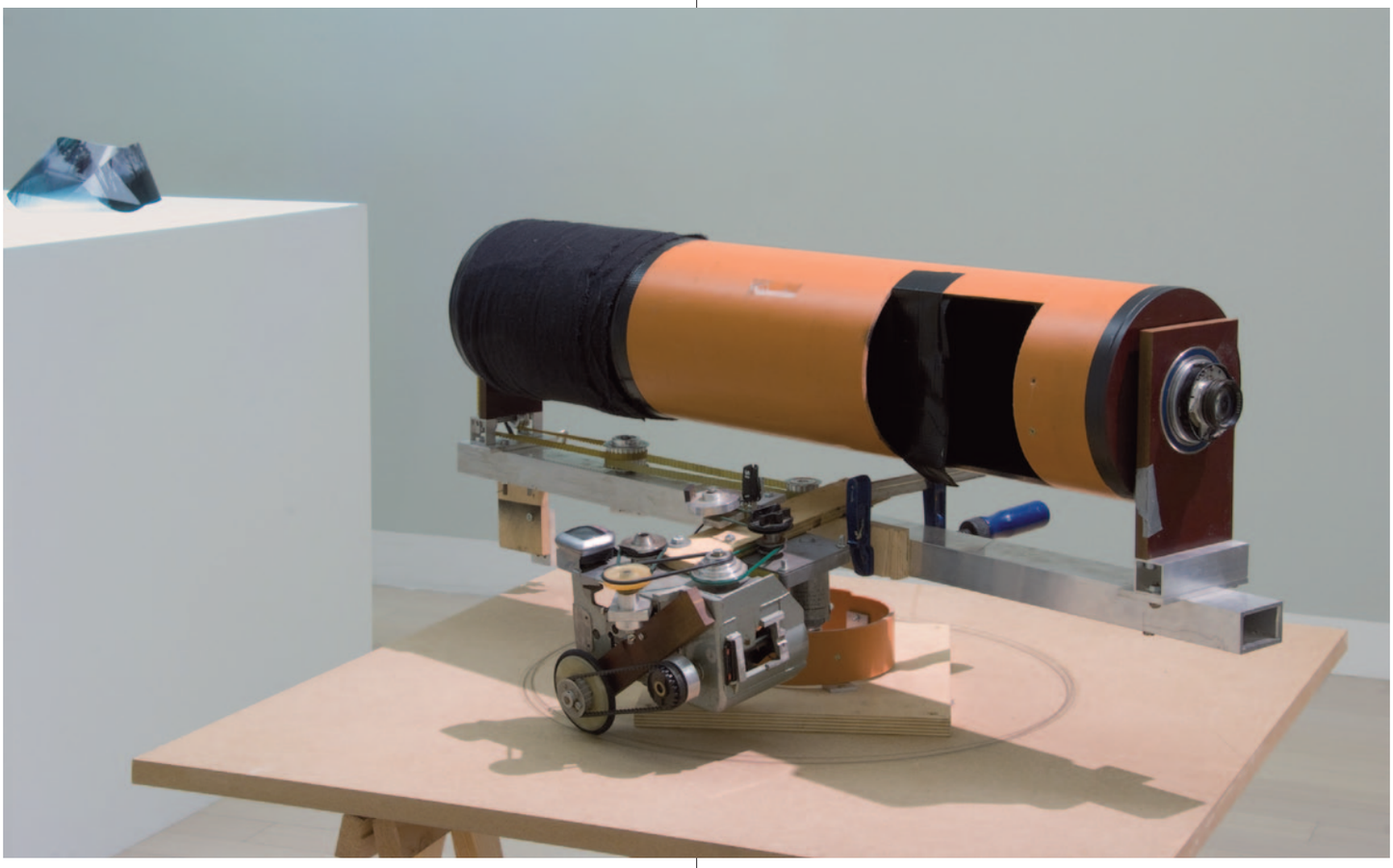
Erdélynek barkácsoló emberként már csak azért is itt a helye, mert a magyar médiaművészet megszületésében is kiemelkedő szerepet játszott, hiszen az Intermédia Intézet alapítói, Sugár János és Peternák Miklós is az Indigo csoportban[26] kezdték pályájukat, melynek korai kiállításai (pl. *Szén és szénrajz*, 1978; *Homok és mozgásformái*, 1979; *Művészkijárat*, 1979) a „képzőművészeti" médiumok nagyon korai, és szisztematikus vizsgálataiként is felfoghatók.
De ugyanez elmondható a videó kapcsán a *Kreativitási gyakorlatok*ról is. Erdély művészetében manapság a gondolatiságot szokták hangsúlyozni (legalábbis én magam sajnálatos módon ezt tettem[27], de már bánom), pedig csúnya szóval élve a medialitás avagy a médium-tudatosság is izgalmas benne. Erre az egyik legjobb példa Erdély filmművészete, amely a BBS-en keresztül arrafelé tereli a sztorit, hogy a médium-művészet valahol a hetvenes évek elején kezdődött a filmnyelvi kísérletekkel, Bódy Gáborral, Szentjóby Tamással és Maurer Dórával, a magyar művészettörténet-írás azonban – érthető politikai okokból – az avantgárd művészek esetében elsősorban a témára, illetve újabban az alkotások kultúrtörténetére koncentrált és koncentrál.[28] Jó példa lehet a *Verzió* (1979), amely a zsidókérdés miatt került a figyelem középpontjába, miközben egy nagyon izgalmas filmnyelvi (film a filmben, avagy mennyire képezhető le a valóság, és kié is az a bizonyos valóság?) kísérletként is értelmezhető. De még jobb példa a *Partita* (1974), amely igazán low-tech eszköztárral, filmhulladékból és vidéki arcok vicceiből lett összevágva, és olyat mond etikailag, politikailag és ismeretelméletileg az Univerzumról, hogy az karfaszorító élmény.
De térjünk vissza Andrási alternatív nyolcvanas éveihez, aki amúgy az elsők között hívta fel a figyelmet a „kékacélosok" nemzedékére, akiket elsodort az új szenzibilitás, aztán meg a neoavantgárd intézményesítése miatt kellett várni a sorukra.[29] Szóval ezek az alternatív médiaművészek (előre is elnézést kérek tőlük, de Gerbert és Gerhest is idesorolnám) a kilencvenes években még ugyan nem kaptak teret a biennálékon, de az általuk is művelt posztkonceptuális objekt- és installáció-művészet már igen. Mégpedig éppen tíz éve, az 1999-es Velencei Biennálén *A techné vállalása* fedőnév alatt, amelynek koncepciója amúgy expressis verbis is tartalmazta a „low tech" meg a barkácsolás fogalmát, amelyet most a *Low-tech* kurátorai (Eike, Kozma Zsolt és Berg Andrea) újrainstalláltak a forrás feltűntetése nélkül, pedig Csörgő Attila már tíz éve is low-tech volt, no de nem ez a lényeg. Hanem az, hogy Sturcz János, a kiállítás kurátora jó művészettörténészhez illően mindkét fogalmat rendesen meg is ideologizálta, sőt Andrási és András Edit nyomán egy kis kultúrpolitikát (merthogy a kultúrpolitika kritikája is kultúrpolitika, ugyebár) is csempészett az egészbe.[30] Sturcz „antimodernista" válogatása Bukta Imrével (ha muszáj, akkor szemtelenül „újalföldi festészet"-ként címkézném) indult, és az „új generáció"-val, Csörgő Attilával, Erdélyi Gáborral, Imre Mariannal és Benczúr Emesével folytatódott, akik bizony igen komoly mediális kísérleteket folytattak a szó nemesebbik, médium-tudatos értelmében.[31]
Ehhez a fajta low-tech vonalhoz kapcsolódik nálam Pacsika Rudolf objektművészete is, aki akár ott is lehetett volna a tíz évvel ezelőtti csapatban, de nem volt, hanem inkább valahol Hollandiában kóborolt.[32] Az elején azért említettem a Vajda Lajos Stúdiót, mert Pacsika „szentendrei" művész és többször is kiállított velük, miközben installációi még a VLS széles spektrumában se igen találják helyüket, és engem fura módon Erdély és az Indigo objektjeire és environmentjeire emlékeztetnek (v.ö.: *Damm Working By Electricity,* 1990). A low-teches (valójában 2004-es) *Konspiráció-elmélet generátor* is igen komplex mű, és sok mindent magába sűrít Pacsika hol egészen abszurd, hol inkább ironikus objektművészetéből, amely paradox módon a rajzoktól a fafaragványokig ível, és a maga rizómatikusságában (Pacsika „link"-művészetének Deleuze felőli olvasatához lásd Müllner tanulmányát) természetesen arra törekszik, hogy ne lehessen odarajzszögezni semmilyen művészettörténeti tipológiához. Ennek pendantjaként a KITCHENBUDAPESTet se nagyon lehet betuszkolni semmilyen eszme- vagy művészettörténeti kategóriába, már

26 *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986.* (szerk.: Hornyik Sándor és Szőke Annamária) MTA MKI – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008
27 Hornyik Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában.* Művészettörténeti füzetek, 30., Akadémia Kiadó, Budapest, 2008
28 Erdélyen, Szentjóbyn és Maurer Dórán kívül a Balázs Béla Stúdióban többek között a következő képzőművészek készítettek filmet: Birkás Ákos, Sugár János, Révész László László, Peternák Miklós, Uglár Csaba, Nemes Csaba, fe Lugossy László és Wahorn András. Lásd bővebben: www.bbsarchiv.hu
29 V.ö.: Andrási Gábor: *A modernizmuson túl. Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében*. In: Néray Katalin (szerk.): *Omnia mutantur*. Az 1997-es Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának katalógusa. Budapest, 1997. 5-8. A „kékacélos" törzsgárdához tartozott: Július Gyula, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Kicsiny Balázs és Kungl György, de hogy zavart keltsek, kiállított velük Sugár János, Révész László László, Roskó Gábor és a Hejettes Szomlyazók is.
30 Andrási már említett tanulmánya mellett lásd még András Edit írását is a '97-es Velencei Biennálé katalógusában: *Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei*. In: *Omnia mutantur*, 17-21.
31 Sturcz János: *A techné vállalása. Posztkonceptuális objekt- és installációművészet Magyarországon*. In: *A techné vállalása*. Az 1999-es Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának katalógusa. Budapest, 1999. 5-12.
32 Pacsika pályaképéhez lásd 2006-os szentendrei katalógusát (Szentendrei Képtár) Sz. Szilágyi Gábor interjújával (ld. http://balkon.c3.hu/2006/2006_10/2abszurd.html) és Aknai Katalin, Müllner András, valamint Nemes Csaba szövegeivel.



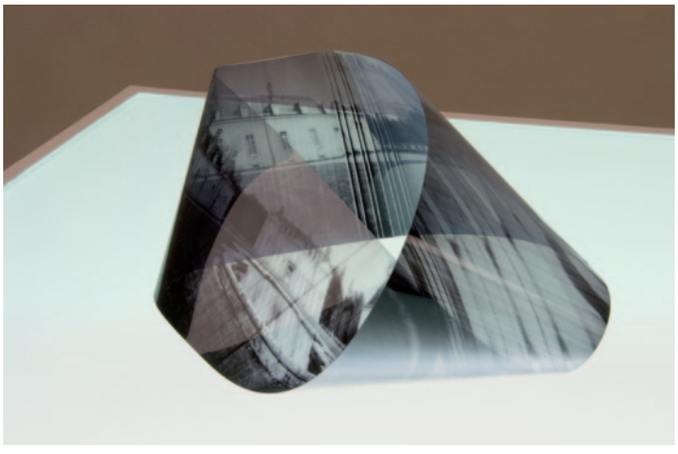
Várnai Gyula
A Hold túlsó oldala, 1997
BTM / Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 1997. jún. 26 – aug. 24.





Csörgő Attila
Möbius-tér kamera, 2006
saját építésű fényképezőgép, objektív, lefolyócső, forgó alkatrészek, elektromotor

Csörgő Attila
Möbius-tér, 2006–2009
fekete-fehér film, világítóasztal; © fotók: Rosta József



csak azért sem, mert nem képzőművészek csinálják, hanem a modern digitális vizuális kultúra innovatív felhasználói. Szóval ez egy nagyon is high tech kezdeményezés az új médiát kutató és alkalmazó Sipos Melindával és Németh Péterrel. Persze a *Fénylugas* (2008) legalább annyira low-tech az ikeás alkatrészekkel, mint amennyire high-tech a programozásában, hiszen arról van szó, hogy a fénylugas digitális mozgóképeket interpretál újra, mégpedig úgy, hogy a meglévő képet reduktívan nem hetven ezer, hanem hatvanhárom pixel segítségével jeleníti meg egyfajta absztrakt fényorgonán.

De az újmédia után búcsúzóul még egyszer visszatérnék a low-tech igazi magyar sikertörténetéhez, amely szintén tíz éve (bár ha São Paolot is számításba veszem[33], akkor tizenöt) kezdődött Andrási kiváló ismeretelméleti és „stílustörténeti" elemzésével Csörgő Attila avantgárd tudományáról.[34] Na jó, nem Andrási szövegével kezdődött, hanem a „hitehagyott" festő objektjeivel és téridomaival, plátói testeivel és narancshámozásával, amely majd tíz évvel később médiumot váltva, kameraként hódította el a Nam June Paik-díjat.[35] Persze nem csak a kamera kapott díjat, hanem a „narancshéj"-filmből alkotott gömb is, mely valóban nagyon eredeti leképezése a térnek, illetve az einsteini téridőnek. És akkor még ott a Möbius-film és a Möbius-kamera is, és már mondani se merem, de Erdély Miklós köpönyege is ott lobog a téridő huzatában. Csörgő tehát a szó legnemesebb értelmében barkácsol, pontosabban kísérletezve épít, és számolva szerkeszt meg biciklizik, ha ráér. Általában van egy kérdése (pl. hogyan képezhető le maradéktalanul a nézőt körülvevő tér?), és van egy elképzelése (egy gömbfelületen), ehhez keresi a technét, a technikát, és nem csak keresi, hanem meg is találja és meg is építi.[36] De Csörgő számomra – ezzel együtt is – Várnaihoz hasonlóan nemcsak a szerelés, hanem a téridő és a leképezés művésze is. A narancs-tér és a Möbius-tér ugyanis egyszerre elméleti és gyakorlati konstrukció, mely felidézheti a téridőben önmagába csavarodó (véges, de határtalan) Univerzum Einsteinre visszavezethető elképzelését is. Miközben magára a médiumra is reflektál, hiszen a Möbius-szalag egyúttal azt is megjeleníti allegorikusan, ahogy a leképezés és a képalkotás, a felvétel és a nagyítás, a sík és a tér, a fotográfia és a szobrászat elválaszthatatlanul egymásba csavarodik, és ehhez nincs szüksége, se számítógépre, se médiára, se médiaművészetre.

33 22. Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brazília, 1994. (Bukta Imrével és Drozdik Orsolyával.)

34 Andrási Gábor: *A gondolat szépsége – Kételkedés a formában. Operatív geometria Csörgő Attila művészetében.* In: *A techné vállalása*, 1999. 26-30.

35 Csörgő sikerének és pályájának legvilágosabb foglalatai: Dékei Kriszta: *„Amikor az egyenlet testet ölt az utcában." Csörgő Attila képzőművész, a 2008-as Nam June Paik-díj nyertese*. Magyar Narancs, 2008. december 18., http://www.magyarnarancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=18082, illetve: Mélyi József: *Csörgő Attila kapta a Nam June Paik-díjat*. (2008) http://tranzit.blog.hu/2008/10/21/csorgo_attila_nyerte_a_nam_june_paik_dijat

36 Csörgő konstrukcióinak értelmezéséhez: Dékei Krisztina: *A gömbbe zárt világ. Gondolatok Csörgő Attila: Fél-tér című művével kapcsolatban*. (2002) http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=65 Peternák Miklós: *Möbius-tér. Csörgő Attila műveiről*. (2008) http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=603 és Mélyi József: *Feljegyzések a kockadobálógépről*. Élet és Irodalom, 2008. november 14., http://www.es.hu/?view=doc;21355, valamint: Bordács Andrea: *A technika és a művészet metszéspontjában*. Új Művészet, 2009/1-2., 30-33.

Hermann Veronika

A folyosón a villanyt

Low-Tech. Csörgő Attila, Július Gyula, KissPál Szabolcs, Pacsika Rudolf, Sipos Melinda / Németh Péter, Sugár János kiállítása

Videospace, Budapest
2009. szeptember 11 – október 24.

■ Az utóbbi évtizedek zajos (kontextus)váltásainak köszönhetően ma sok területen megjelenik egy áramlat, amely az alapokhoz, a természet(esség)hez, a gyökerekhez való visszatérés sürgetésével az egyszerűséget és a letisztultságot helyezi középpontba. Bár uralkodó pozícióba még nem került, annál mindenképpen nagyobb mértékben van jelen a mindennapi életben – a művészetekben, vagy a populáris kultúrában egyaránt –, hogy el lehetne tekinteni a létezésétől és lehetséges üzeneteitől. „Back to the basics" – hangzott például 1993-ban John Mayor egyik politikai üzenete az Egyesült Királyságban, miközben ugyanez volt a címe legalább tíz különféle könnyűzenei albumnak és a jelszava divatkampányoknak, skandináv minimál bútoráruháznak és minimál zenének éppúgy, mint a potenciális fogyasztókat a természetesség paradoxonával megcélzó kozmetikai cégeknek, vagy életmód magazinoknak. A Videospace *Low-tech* című kiállítása szintén az „alapokhoz" nyúl vissza, azokhoz a technikai előzményekhez, amelyek – egy jóval fejlettebb technológiai paradigma után – nem vissza, hanem előrelépésnek is tűnhetnek, hiszen ne feledjük el, hogy a kezdetek feltárása mindig a megértés magasabb fokához vezet. „Nem az a lényeg, hogy sok az utánérzés a posztmodern művészetben, sokkal inkább azt érdemes hangsúlyozni, hogy befogadója óhatatlanul is a múlt fényében látja a kortárs kultúrát."[1] Hét művész hét installációja reflektál azokra a kritikákra, amelyek a médiaművészet technológiai determináltságára irányulnak, s megy szembe azokkal a vádakkal, amelyek szerint az új médiaművészeti alkotások „kreativitása" kimerül a minél fejlettebb és látványosabb technikai eszközök alkalmazásában. A meghívó ehhez a szellemhez igazodva egy keménypapír-szerencsekerék, amelynek forgatásakor az adott művész nevével átellenben művének fotója bújik elő a takarásból. A kiállítás narratívája ezért nem pusztán a kiállított, vagyis fizikai valójukban látható tárgyakból, hanem mintegy térbeli, ok-okozati és időbeli logikai alakzat létrejöttéből rajzolódik ki, hiszen a formától ezúttal függetleníthető tartalom amellett, hogy sokszor atavisztikusnak ható eszközökhöz nyúl, nagyon is időszerű problémákra koncentrál.

Pacsika Rudolf 2004-es *Konspiráció-elmélet generátor* című „objektje" látszatra egy afféle sarki kocsmákban is fellelhető nyerőgép, félkarú rabló. Pénzt nem kell beledobni, viszont gombnyomásra véletlenszerűen – a cseresznyék és dollárjelek helyett – olyan tulajdonneveket, kifejezéseket és eseményeket pörget egymás mellé, azok között ok-okozati kapcsolatot teremtve, mint például „Hamas", „scientology", „Marylin Monroe's Death", „Eurodisney", „9/11", illetve a Magyarországon mostanában kellemetlenül csengő „IMF", vagy esetleg maga „Donald Rumsfeld". A felhasznált technológia meglehetősen egyszerű: a nyerőgép-alakú kék doboz mögött egy számítógép rejlik, a monitoron pedig újraszövődnek az összeesküvés-elméletek fogalmi hálói, amelyet egy, a külső felületen „nyomógombként" megjelenő beépített egér vezérel. Az értelmezést a szerkezet elején valamiféle fólia-szerű anyagon megjelenő képek és feliratok montázsa „gazdagítja" tovább. A felső részén idősebb Pieter Bruegel ikonikus *Bábel tornyá*nak – a Tatlin-féle *III. Internacionálé emlékművének tervé*vel kombinált – változata magasodik, amely – figyelembe véve azt, hogy az üldözési mánia-készletben a „9/11" mellett „Osama bin Laden" neve is felbukkan – azt a részben a korabeli – sajnálatosan jellegzetes homogenizációval élve nevezzük így – közel-keleti (!) híradások által is sugallt képzetet erősíti, hogy a World Trade Center ikertornyainak leomlása a modern Bábelben, vagyis New York Cityben bekövetkezett katasztrófa volt. Csakhogy, ameddig az eredeti bibliai történet egy, mondhatni nyelvi szintű zavart eredményezett (ld.

1 Szegedy-Maszák Mihály, *Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?* In: Uő. *„Minta a szőnyegen" – A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi, 1995, 243.

Pacsika Rudolf
Konspiráció-elmélet generátor, 2004
installáció; számítógép, fa, műanyag, print; © fotó: Eln Ferenc



például Kosztolányi Dezső finom allegóriáját a műfordítók születéséről híres esszéjének elején[2]), addig a 2001-es esemény, illetve annak értelmezése egy sokkal fenyegetőbb és egyben kézzel foghatóbb kulturális válság nyomán, s azt erősítve konstruálódott, amely a kulturális és politikai kontextusok sokféleségével és egymásra való reflektálatlanságával hozható kapcsolatba.
Az ikertornyok leomlása nem pusztán a palimpszesztusként szituálódó (poszt) modern nagyváros, hanem a hasonló kulturális kódokkal építkező úgynevezett „nyugati" világ városi testén ejtett – úgy tűnik – nem hegedő sebet.
A jól ismert, félelmet vagy szorongást, de legalábbis kényelmetlen fészkelődést kiváltó szavak hivalkodó felhasználása mellett Pacsika munkája vizuális közhelytárként is működik, hiszen a bábeli képzetet Francisco Goya talán leghíresebb rézkarcával, az 1799-ben megjelent *Los Caprichos* sorozat egy lapjával, *Az ész álma szörnyeket szül* cíművel is összefüggésbe hozza. Az elhíresült címhez (ami pedig voltaképpen a műalkotás szövegszerű tematizálása) hozzákapcsolódik az installáción a pörgő szavak alatt elhelyezett metszet képe is. Goya alkotása részben pont a címe miatt lett a leghíresebb az egyébként 80 lapból álló grafikai sorozatból, hiszen az eredeti spanyol címet (*El sueño de la razón produce monstruos*) kétféleképpen is lehet fordítani. A valamivel gyakoribb változat, melyet jelen dolgozat is idézett, Az ész álma szörnyeket szül (angolul például: *The sleep of reason produces monsters*), a másik pedig egy feltételességet sugalló alárendelő szerkezetet használ, *Ha alszik az értelem, előjönnek a szörnyek*.[3] Az ész álmának és a transzcendentális, mindenütt jelenlévően fenyegető gonosz képzetét játssza meg, hozza működésbe az installáció, amely mindenképpen ironikus kontextusba helyezi a 90-es évek óta jelen lévő össztársadalmi paranoiát. Az installáció elején található „Change your preconception" illetve „Refresh your conspiracy theory – by random!" felszólítások az 1990-es évek összesküvés-elméleteken alapuló sikersorozatának legjobb hagyományát idézik meg. Mintha egy mosolygó jelet rajzolnánk az *X-akták* jelszava mellé: trust noone.
Kisspál Szabolcs *Körhullám* című 2003-as, hétköznapi tárgyakból és minimális technológiával összerakott audiovizuális installációja monoton csepegéssel és vetített fényekkel operálva teremt békebeli hangulatot. A csepegő hang egy lejátszóból jön, s megrezegteti a vizet, a hangfalon álló cserépedényben. A cserépedény oldalról és hátulról is meg van világítva, így a falra két – rezgő – árnyék is kivetítődik. A hangfallal együtt nyolc elemből álló installáció a kör jelentéseit mind metaforikus, mind valódi értelemben megjeleníti, hiszen ebben az esetben hang, fény és árnyék csak egymás által és egymásban elmondhatóan léteznek, míg az elemek körben állnak a kiállítótérben, első ránézésre szabálytalan rombuszt, összességében azonban inkább egy kört alkotva.
A *Fénylugas 0.2* című alkotás a Kitchen Budapest, egészen pontosan Sipos Melinda és Németh Péter 2008-as fejlesztése. A KIBU többi projektjéhez hasonlóan kombinálja az innovatív technológiai fejlesztést a megfelelő dizájnnal, figyelembe véve mindemellett a piaci szempontokat is. A katalógus szerint a *Fénylugas* „intelligens világítórendszer", amely különféle fényjelenségeket reprodukál, s amely „alternatívát nyújt a nem szöveg és kép alapú kapcsolatteremtéshez, másrészről különböző vizuális jelenségek absztrakt közvetítésére tesz kísérletet."[4] Az alkotás hengerformájú, 7x9-es pixeles LED- kijelzőkből áll, a hengerek mögött villódzó színes fényekkel. Ez utóbbiak nem mások, mint a rávetített videók átdolgozásai vagy transzformációi olyan jelekké, amelyek egy egészből állnak ugyan, de végül azt dekonstruálva új esztétikai minőséggé, egyben talán használati tárggyá is átváltoznak. Kész videók mellett például webkamera is csatlakoztatható, így téve az alkotást a tömegkommunikáció felé is nyitottá. A sorozatgyártás állítólag már folyamatban van, így könnyen lehet, hogy nemsokára leírható lesz róla, hogy a médiaművészet hétköznapi felhasználását illusztrálja.
Július Gyula *Oszcilláció* című, 2009-es installációja meglehetősen összetett képet mutat. Az alkotás alapja egy nyitott tetejű terepasztal, illetve a terepasztalba húzott zöld színű damilok. A terepasztal külső oldalán egy kapcsoló és egy monitor található, amellyel az installáció elindítható, s amely mozdulat magát az oszcillációt generálja. A damilok egy valódi oszcillográf által létrehozott elektronikus jelsorozat mozgását imitálva kezdenek el pörögni, s ezt a monitor mögé rejtett kamera élő adásban közvetít. Az asztal belsejében talál-



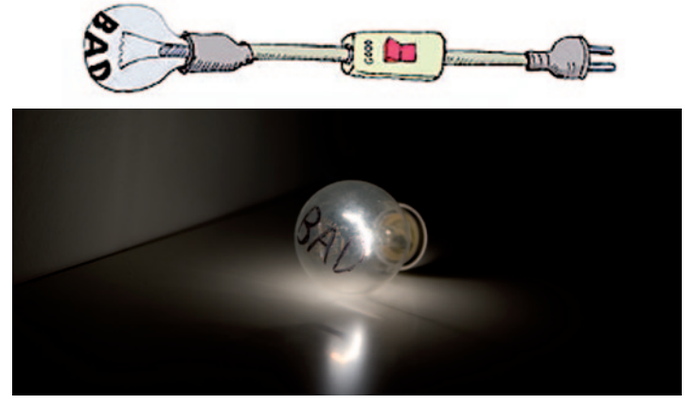


Sipos Melinda – Németh Péter (Kitchen Budapest projekt)
Fénylugas 0.2, 2008, installáció;papír, LEDek, számítógép
© fotók: Eln Ferenc



Csörgő Attila
Óramű, 1993/2009, objekt; vekkerórák, falemez

Sugár János
Omega pont (demo), 2000
objekt; villanykörte, kapcsoló, festék



2 Id. Kosztolányi Dezső, *Ábécé a fordításról és a ferdít*ésről in: Uő. *Nyelv és lélek*. Az írásokat összegyűjtötte és a szövegeket gondozta Réz Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1971, 514.
3 Feltétlenül ide kívánkozik, hogy ezeket az interkulturális utalásokat Térey János *A Nibelung-lakópark* című munkájában hasonlóan alkalmazza, ott a Goya-rézkarc a Wagner *Ring*-jének első részéből jól ismert, bűvös hatású „ködsüveg" hallucinogén droggá való transzformálódásának metaforájaként, míg Bábel képzete a szöveg negyedik részében a World Trade Center leomlását megidéző, s a Walhalla pusztulását parafrazeáló Notung-torony felrobbantásában jelenik meg.
4 Bircsák Eszter – Sipos Melinda – Somlai-Fischer Szabolcs (szerk.) *Kitchen Budapest katalógus 2009/tavasz*, Budapest, Kitchen Budapest, 104.



KissPál Szabolcs
Körhullám, 2003, installáció; hangszóró, víz, diavetítők, lencse
© fotó: Eln Ferenc

ható még két gúla, az egyiken teniszlabda, és egy tükör, amelyben a másik gúla megkettőződik. Az összkép így zavaróan vegyes: egyfelől elidegenítőleg hat és az értelmezés rovására mehet, miközben a sokféleség valamiféle otthonos bájt is kölcsönöz az *Oszcilláción*ak.

Csörgő Attila duplikált órája, amely – back to the basics – az *Óramű* (1993/2004) címet viseli, egy piros polcon van kiállítva. A már felemlegetett skandináv minimalizmust ezúttal az óra puritán egyszerűsége, letisztultsága idézi meg: semmi giccs vagy dizájn, csak a nyers fa. A mutatók a polccal harmonizálva pirosak, s ez mind a hatra igaz, merthogy két, egymásba épített óramű alkotja ezt az installációt, amelyek pontosan egyszerre, csak éppen ellentétes irányba haladnak, mérnöki pontossággal beállítva, nehogy összeütközzenek, vagy egymásba akadjanak. Friss és ötletes alkotás, egyszerűségében egyértelmű és elgondolkodtató, így talán kihagyhatóvá válik az eltűnt és megtalált időről szóló, az egymással szemben haladó mutatókban az időnek mint az emberi létet elsődlegesen meghatározó tényezőnek (© Martin Heidegger) az absztrakcióját, illetve az absztrakció lehetetlenségét körüljáró eszmefuttatás. Nem azért, mert nem ide tartozik, hanem mert ezt mások már megtették úgy, hogy utánuk már ne legyen érdemes.[5]

Sugár János *Halhatatlan tettesek* című, a Szkéné Színházban 1988. február 18-án bemutatott operájának bizarr dinamikáját az operaáriák keltette befogadói hozzáállást és a videókészítés folyamatának technokrata leírását kombináló paradoxon működteti. Van valami kiszámítottan meghökkentő abban, ahogyan a konvencionális, sztereotip kelléktárat használó operaelőadások látványvilágát megidéző jelmezekbe bújtatott szereplők teljes képmezőről és huszonöt képkockáról énekelnek. Sugár (ön)értelmezése szerint a két szereplő egyfajta modern Bonnie és Clyde-ként vagy Jancsi és Juliskaként írható le, a zeneszerző Litván Gábor pedig neo-operáról beszél, amely nem illeszkedik a műfaj hagyományos kereteibe – bár Kovalik Balázs nyilván manapság is szívesen megrendezné. „Jancsi és Juliska – Bonnie és Clyde ifjú szerelmespárjával ellentétben – nem lefűrészelt csövű vadászpuskával dolgozik. Jelen változatban a fegyver helyett a kezükben a videó van, amellyel a kenyérmorzsázás önfeledt időszakában emlékképeket rögzítenek a szituációk fontosságának megfelelően. A gyilkossággal, azaz a REC gomb fölengedésével átalakulnak zárt lánccá, amely az események sebességével halad, azaz a kamerának a megjelenése lesz maga az esemény."[6]

Fontos kiemelni, hogy amit látunk, az egy szigorúan megkonstruált alkotás, hiszen elvileg egy színházi előadás felvételéről van szó. Ez a kiállítótér kontextusában egy meglehetősen önreflexív és transztextuális értelmezést implikál, hiszen egy bevallottan nem-konvencionális, videóra forgatott alkotás, magának a videókészítésnek a szabályait írja le, a videót mint eszközt és mint médiumot egyaránt egy élet-halál metafora főszereplőjévé téve. Sugár János másik, *Omega pont (demo)* című installációja egy villanykörte. Egy falra szerelt (egyébként a *Fénylugas* alatt elhelyezkedő) fehér polcon fekvő csupasz villanykörte, amelynek kapcsolóján a GOOD, a körtén magán pedig a BAD felirat szerepel, s szintén a szerző szerint Pierre Teillard de Chardin francia jezsuita szerzetes elméletére reflektál, amelyben az omega pont „a komplexitás és a tudatosság legfelső szintje." A mű természetesen játékba hozza a nyugati kultúrában meghatározó jelentéssel bíró *alfa* és *omega* pároshoz kapcsolódó szimbólumokat: a létértelmezéstől a médiahekkig hosszú az út.

Mindig fontos kérdés, hogy egy közös térben kiállított műtárgycsoportot mennyire lehet és kell együtt értelmezni, mennyire alkothatják egymás reflexióját. Jogos és elvárható feladat ez, avagy éppen ellenkezőleg, az értelmezői önkény megnyilvánulása még akkor is, ha a műtárgyak hasonló tematikát jelenítenek meg? A Kisspál-installációban folyamatosan hallható csepegés és a csupasz, tompa fényével is harsányan jelen lévő villanykörte akár még a háború utáni költészet egyik enigmatikus és ikonikus versét, Pilinszky János négy sorának plasztikus látványát is megidézheti: „Alvó szegek a jéghideg homokban. / Plakátmagányban ázó éjjelek. / Égve hagytad a folyosón a villanyt. / Ma ontják véremet."[7]

Ez utóbbi asszociációs sor, ha nem is értelmezői önkény, de nyilvánvalóan egy szubjektív véletlen eredménye. Mégis jelzi, hogy a történetiség kihangsúlyozása folyamatos működésben tartja a műalkotások és a hétköznapi tárgyak értelmezését, megmutatja, hogy a jelen felől szemlélve miként változik a korábbi technológiák befogadása. Ezért működnek a low-tech alkotások is a Videospace kiállítóterében: az egyre összetettebbé váló kulturális terek és alkotások kontextusában a korábbi új jelentést kap, a jelen pedig a megértés összetettebb tapasztalatát ígéri.

5 Például Marcel Proust.

6 Sugár János, *Halhatatlan tettesek* in: http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/muveszek_hu.php?id=336&mid=124 (2009 októberi találat)

7 Pilinszky János, *Négysoros* in: *P.J. összes versei*. Szerkeszetette, a szöveget gondozta és az utószót írta Hafner Zoltán, Budapest, Osiris, 2001, 56.

Pfisztner Gábor

Manipulating Art, avagy a művészet mint politikai eszköz

Manipulating Reality How Images redefine the World

- Centro di Cultura Contemporanea Strozzina, Firenze
- 2009. szeptember 25 — 2010. január 17.

■ A média, a „tömegtájékoztatási eszközök" démonikus működésének felemlegetése ma a tömegkultúra része, az alkalmazott technikák – ezek között is elsősorban a manipulatív elemek – említése pedig egyértelműen pejoratív. A manipuláció azonban többértelmű kifejezés. Egyik jelentése szerint valaminek a meghamisítása a megtévesztés nyilvánvalóan leplezett céljával, másrészt jelentheti a másokra kifejtett hatást, esetleg irányítást – önös érdekből vagy mások szolgálatában. Leginkább a közvélemény befolyásolása kapcsán szokták emlegetni. A szó azonban önmagában nem negatív jelentésű: minden attól függ, hogy milyen célokat kívánnak elérni a manipuláció által.

Cindy Sherman
Untitled #468, 2008, színes fotó, 178,4 × 137,2 cm
Courtesy Sprüth Magers, Berlin / London
© Cindy Sherman



A valóság manipulálása, avagy miként definiálják újra a képek a világot címmel[1] rendezett kiállítás azonban inkább a rossz képzettársítások motiválta érzésekre hagyatkozik, és mintha az ezekből fakadó indulatokat szeretné mobilizálni. A szervezők elsősorban a „valóság" és a valóság jelentésével felruházott entitás manipulációját állították a középpontba, eközben pedig főként arra keresték a választ, hogyan jelenítik meg a művészek „a világ reprezentálásának[2] különféle eljárásait, valamint azt a bizonytalanságot és kétséget, ami a valós és az annak látszó, a konkrét és a nyilvánvalónak tűnő, a jelen idejű és a múlt idejű között húzódik."[3] Vagyis azon eljárások leleplezésére törekedtek, amelyekkel a néző – aki nem azonos a szemlélővel vagy a befogadóval[4] – megtéveszthető.

A kurátorok ehhez a programhoz válogatták és ennek szemléltetésére használták fel a főként az elmúlt egy évtizedben készült műveket. Túl azon, hogy már feltárt és elemzett problémák újbóli bemutatására törekedtek,[5] felvetődhet a kérdés, hogy az itt összeválogatott művek egyáltalán erről a témáról szólnak-e. A rendezők és a katalógusban megjelentetett tanulmányok szerzői ezt a koncepciót erősítik, még akkor is, ha nem is arra kíváncsiak elsősorban, hogy a fénykép megmutatja-e a valóságot, hanem főként arra, hogy miként lehetséges ez egyáltalán.[6] A szövegek ennek az emberi tapasztalás számára valamiként adott világnak az érzékelhetőségéről és a technikai képalkotó eljárások által teremtett valóság-imitációk / látszatvalóságok / pszeudo-valóságok kettőségéről szólnak.

A hangsúlyt azonban itt mégsem a miként kellene helyezni, hiszen egy adott fénykép valamit mindig csak egyféleképpen képes megmutatni. Ezt a mechanizmust pontosan vázolja Flusser. A megmutatott felismerése és azonosítása, valamint az erre irányuló megértés feladata a befogadóra hárul. Flusser azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy milyen veszélyeket rejt a néző számára a látszólag egyértelmű „rámutatás" arra, amit a képen látható (akár indexikusan) jelöl.[7] Ezért meglátása szerint nem a 'miként' igazán lényeges, sem nem az, hogy az a dolog miképpen változtathatja meg azt, amit valóságnak szoktunk tekinteni. A technikai képek ugyanis eleve úgy működnek, hogy látszólagos egyértelműségükkel és konkrétságukkal megtévesztik a nézőt és elleplezik valós mivoltukat.[8] Flusser úgy véli, hogy az apparátust és annak programját kell megérteni. De rossz szándékot sejtetni ezek mögött szerinte fölösleges, mivel a fényképek (vagy általánosabban a technikai képek) előállításakor használt apparátus (a képrögzítő, illetve a közvetítő, projektáló eszköz) programja „ostoba automatizmussal" íródik. A kritikai tudatot lehet persze mobilizálni – így Flusser – a technikai képek átláthatóvá tétele érdekében, de ez a kritikai vállalkozás nem vezet feltétlenül a „képek mágiátlanításához", azaz valós lényegük megismeréséhez. Ez az oka annak, hogy a kritika is mágikus töltéssel rendelkezhet, így „funkcionálissá" válhat,[9] meghatározott célokat szolgálhat.

Felvetődik tehát, hogy mennyire szerencsés megterhelni ezeket a műveket az alkotók szándékaitól függetlenül – azt részben vagy egészében figyelmen kívül hagyva – a kiállítási koncepció alapjául szolgáló kritikai elmélettel? Mennyire lehet, érdemes vagy szabad egyetlen adott szempontrendszer körébe vonni a művek megértésére irányuló kísérleteket? Mennyiben instrumentalizálható a mű, illetve mennyiben válhat eszközzé? A vizuális kultúra részeként természetesen nem vonhatják ki magukat a művek az

1 *Realtá Manipolate. Come le immagini ridefiniscono il mondo / Manipulating Reality. How Images redefine the World.* A kiállítás Brett Rogers (Photographers' Gallery London), Luminita Sabau (DZ Bank Art Collection of contemporary photography, Frankfurt), Martino Marangoni (Fondazione Marangoni, Firenze) és Franziska Nori (CCCS) közreműködésével jött létre.

2 A reprezentáció szó itt a megjelenítés értelmében fordul elő a kiállítás katalógusához írt szövegekben, miközben zárójelbe kerülnek az elmúlt éveknek a reprezentáció miléntjét és lehetőségét érintő vitái.

3 A kiállítás sajtóközleményéből.

4 Vö: Achim Hochdörfer idézi Jeff Wall-t, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy a kiállítás látogatója ma már inkább néző, (spectator), nem pedig szemlélődő befogadó (beholder), aki nem pusztán figyelemmel kísér valamit, hanem reflektál is arra a kontempláció során. Hochdörfer, Achim: *Betrachtung einer Unordnung, Jeff Walls historisierende Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst*, in: *Jeff Wall, Photographs*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003. 48. o.

5 A valóság megmutatásának, leképezésének, ha úgy tetszik re-prezentációjának (újból elő-állításának) lehetetlenségére, illetve képtelenségére már sokan, sokféleképpen felhívták a figyelmet. A hatvanas évek legelején Les Krims műveiben, később Sontag esszéiben, de erről szólt a „fotókritika" is a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján vö: Hubertus v. Amelunxen [szerk.] *Theroie der Fotografie IV. 1980-1995.* München, Schirmer/Mosel Verlag, 2000.

6 Vö: Nori, Franziska: Realitá Manipolate, in: *Realitá Manipolate, Come le immagini ridefiniscono il mondo*, Fondatione Palazzi Strozzi, 2009. 11-19. o.

7 Vö. Barthes, Roland: *A kép retorikája*, In. Filmkultúra 1990/5, 64-72. o.

8 Vö: Flusser, Villem: *A fotográfia filozófiája*, Budapest, Tartóshullá-Belvedere-ELTE BTK, 1990. 52. o.

9 Flusser ibid. 52. o.

ilyen törekvések kényszerítő ereje alól. Ettől nem kevésbé problémás az a redukáló rendezői szemléleten alapuló stratégia, amely következtében a néző mintegy felmentést kap az alól, hogy egy széles horizonton kísérelje meg értelmezni a művet.

Úgy tűnik, hogy ez alkalommal a tudományos diskurzusok köpönyegébe bújó magyarázatok rátelepszenek a művekre, és kisajátítják lehetséges jelentései számukra fontos mozzanatait, eleve megvonva a mélyebb rétegek és az ott rejtőző összefüggések feltárásának esélyét. A fotográfia mint médium[10] esetében nem épp kockázatmentes a látvány és a valóság kapcsolatára, a kettő közötti különbségekre visszavezetni minden alkotói szándékot. A valóság látszatszerűsége ma már közhelyes megállapítás. Látszat és valóság viszonya ugyanakkor sokkal összetettebb, semmint egyszerűen redukálható lenne arra, hogy a mediális képek miként torzítják el azt, amit valóságnak tartunk.

A rendezők gondolatmenete szerint léteznie kellene egy, valahol a képeken túl létező valóságnak, amelyről bizonyosan állítható, hogy az teljes egészében megismerhető és feltárható. A hétköznapi tapasztalat számára viszont mindig csak az válik hozzáférhetővé, ami megmutatkozik, ami jelenlétével tüntet.

A mediális képek továbbította látvány esetében a manipuláció nem is feltétlenül, illetve nem kizárólag a rögzítés során valósul meg, ami így esetleg még tetten érhető lehetne, hanem már azt megelőzően. A tágabb értelemben vett politika által generált valóság, amely áttételesen vagy közvetlenül leképeződik a mediális képekben, már semmiféle módon nem kérdőjelezhető meg személyes tapasztalatokra hivatkozva. Ezért az, aki erre ilyenformán rákérdez, maga is a „manipulálás" és instrumentalizálás gyanújába keveredhet. A képeket ő is csak „használja": nem kívánja átfogóan és magukban vizsgálat tárgyává tenni azokat, hanem egyetlen aspektusra fókuszál, amelyet jelenlévőnek feltételez, azt felnagyítva és kizárólagossá téve. A kurátorok (egyébként helyesen) a képet természetesen nem pusztán képként értelmezik, hanem hangsúlyt fektetnek a médiumra is, amely eleve azzal a hendikeppel indul ebben a diskurzusban, hogy manipulatív módon viszonyul ahhoz, amit megjelenít. Nem annak realitását tárja fel, teszi megtapasztalhatóvá, hanem egy attól független, alternatív realitást mutat meg olyan meggyőző erővel és olyan evidenciával,[11] ami miatt az valóban azonosnak tűnik azzal, ami nyersanyagául szolgál. Horst Bredekamp fel is hívja a figyelmet arra, hogy a fotografikus képek, amelyek a többek között a tudományos fényképezés gyakorlatának is köszönhetően tüntetnek objektivitásukkal, sosem voltak pusztán indexikusak, hanem mindig is konstitutív szerepet kapott esetükben az alkotás.

Végül pedig fontos elgondolkozni azon, hogy elsősorban önreflexív módon az általuk használt eszköz leképezési és ebből fakadó reprezentációs sajátosságát játsszák-e ki az alkotók, avagy ennél sokkal komplexebb kérdésekkel foglalkoznak ennek a még mindig problémás médiumnak az alkalmazása révén. Pedig Hubertus v. Amelunxen provokatív módon, kérdés formájában állítja, hogy a fotográfia státusa alapvető változásokon ment keresztül az utóbbi csaknem két évtizedben,[12] ami által gazdagodott a „jelentése", s amely szintén megjelenik a mű értelmezési horizontján és nagyban befolyásolja azt. A cím viszont egyértelmű állítást takar, valami izgalmas felfedezést, érdekes felismerést: „a valóságot manipulálják". Ezzel egyben meghatározzák azt a keretet is, amelyen belül a művek látszólag egyértelmű jelentést hordoznak, csábítóan egyszerűvé téve képletüket.

A fényképezés kezdettől alkalmas eszköznek bizonyult a vélekedés befolyásolására, hiteles állítások valóságosnak ható képi megjelenítésére. A technikai kép önmagában azonban nem fogalmaz meg igaz vagy hamis állításokat. Csak egy dologról, illetve eszközről van szó, amelynek segítségével más dolgok, illetve azok viszonyai egymáshoz leképezhetők, vagy még inkább: amely segítségével ilyen viszonyrendszerek létrehozhatók. Már ezért is figyelemre méltó az a naiv hozzáállás, amelyet a mindenkori befogadók alakítottak ki a technikai médiumokkal szemben. Dacára annak, hogy tisztában voltak a képek létrejöttének (létrehozásának) körülményeivel, mégis leginkább a felületükön látható dolgok „realista és obektív" megmutatásának tekintették őket. Azaz hinni akartak nekik, alkotóiknak, akárcsak annak, amit a képek eléjük tártak. A kétség csak akkor uralkodott el rajtuk, amikor azt kellett látniuk, hogy ezek a médiumok olyan hatalmi struktúrákhoz kapcsolódnak, amelyekkel már nem kívántak közösséget vállalni: sem eszméiben, sem tetteiben, sem döntéseiben, sem pedig azok következményeiben. Akkor tehát, amikor a közönség rádöb-

10 A szót itt Hans Belting értelmezésének megfelelően használom. Vö. Belting, Hans: *Kép-antropológia, Képtudományi vázlatok,* Budapest, Kijárat Kiadó, 2003.

11 Vö: Cacciari Massimo: *Das „Fotografische" und das Problem der Räpresentation*. Aus einem Gespräch mit Paolo Costantini. 1987 in Amelunxen Hubertus. v. [szerk] *Theroie der Fotografie IV. 1980-1995*. München, Schirmer/Mosel Verlag, 2000. 324. o. ff.

12 Amelunxen, Hubertus von: *The Terror of the Body in Digital Space,* in: *Photography after Photography*, http://hyperart.com/lib/ph_after_ph.html (utolsó letöltés 2009. 10. 27.)



Thomas Demand
Presidency, 2008 (részlet)
© Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn/SIAE, Rome

Melanie Wiora
Skyline, 2004, az Eyescapes sorozatból
lambda print, dibond, 83 × 84,5 cm
© Melanie Wiora



bent arra, hogy érdekeivel ellentétes az, amit a látvány segítségével nyomatékosított világmagyarázatban felfedezni és megérteni vélt.

Az alkotók kiállított műveit az ilyen világértelmezési kísérletek struktúráját felfedő, működését leleplező alternatívaként bemutatni igen leegyszerűsítő eljárás, legyen szó akár Thomas Demand sajtóképek alapján konstruált tereiről, Cindy Sherman „portréiról" vagy Andreas Grusky hatalmas méretű, a bahreini versenypálya látványát feldolgozó printjeiről. Nem kevésbé restriktív az eljárás Olivio Barbieri műszaki kamerával készült, a látványt sajátos makettvilággá transzponáló látképei esetében sem, hiszen a négy jól ismert művész ennél lényegesen komplexebb problémákkal foglalkozik. Demand eddigi képein a bemutatott (megkreált) helyek sivárságát és műviségét, emocionális üresség hangsúlyozta, miközben folyamatosan lebegteti, hogy miként teremt saját valóságot a fényképezés folyamata. Sherman inkább foglalkozott műveiben az uralkodó mediális reprezentáció különféle változatairól, miközben ráirányította a figyelmet ezek működési mechanizmusaira, míg Gursky a korai „tájképeket" követően inkább a fogyasztói társadalom negatív vonásait emelte ki jellegzetes helyszínek ábrázolásával, később pedig egyre inkább előtérbe került a hatalom és annak a kívülálló számára abszurd önreprezentációja. Barbieri a különféle topográfiai helyek sajátos vonásaira, jellegzetességeire összpontosít, miközben kritikusan viszonyul a mai európai és észak-amerikai életformához annak tipikus megnyilvánulási módjait kutatva. Az emberi tapasztalás korlátaival foglalkozik többek között Melanie Wiora, aki mintha saját szemén keresztül tárná fel a világot; akként láttat dolgokat, mintha mi is az ő szemével nézhetnénk. De vajon kinek a tekintete válik itt a sajátunkká? – kérdezhetnénk. Képei egyben arra is rámutatnak, hogy a realitás nem feltétlenül a technikai kép révén deformálódik, változik meg és válik fikcióvá. Ehhez hasonlóan viszonyul a realitás kérdéséhez a háborús riportokat idéző Paolo Ventura, aki megrendezett jeleneteivel utal magának az eseménynek a látszatszerűségére, amit csupán a technikai eszközök tesznek az érzékelésünk számára reálisan létezővé.
Gregory Crewdson valamelyest kilóg a művészek sorából, hisz az ő képeinek referenciája szándékoltan és deklaráltan nem a valóság. Egyértelműek hivatkozásai a nagy depresszió festészetére, Hollywoodra, valamint a pszichoanalízisre, ezek mindegyike fontos „attribútuma" állandó „szereplője" Crewdson képi világának. Hozzá hasonlóan Elena Dorfman törekvései is messze állnak a tanulmányokban értelmezett fogalmak képi megformálásától. Művészetében inkább foglalkozik az emberi kapcsolatok lehetetlenségével, illetve annak pótlására tett szánalmasnak ható kísérletekkel. Beate Gütschow vagy Osang Gwong is inkább a kép és képhasználat formáira, illetve a fotografikus kép más jellegű hatásaira (miként válunk magunk is képpé) és egyéb funkcióira mutat rá munkáiban. Az olasz Moira Ricci, aki fiatal kortársként került a válogatásba, szintén a kurátori koncepciótól eltérő kérdéseket feszeget. Ő saját családi fényképeinek felhasználásával készíti saját műveit, amelyekben édesanyja helyébe illeszti önmagát (az arcot cseréli ki a képeken), és ezáltal keres a megszokottól eltérő kapcsolatot anyjához, illetve teremt új személyes történeteket, amelyekben megélhetővé teszi a maga számára is a hozzáférhetetlen múltat.

Tény, hogy a kortárs művészetben a fotó már nem pusztán a valóság előállítása, re-prezentációja a szó hagyományos, illetve a Heidegger által bevezetett jelentésében, bár a fotó továbbra sem puszta képalkotó eszköz. Mindig magában hordozza ugyanis mindazokat a jelentéseket, amelyek aktuálisan és történetileg is összekapcsolódnak a fényképpel, még akkor is, ha jelenleg a kép-jelleg (ikon[13]) erősebb, továbbá ha el is vitatják, hogy lenne olyan realitás, amely időben megelőzi a képen feltárulót és azzal kapcsolatba is hozható. A kiállításon bemutatott alkotások éppen ebből a kettősségből, illetve az erre való hivatkozásból és utalásból nyerik hatásukat. Mégsem egyenlőek a médiumhoz köthető jelentéstartalmakkal, nem redukálhatók csupán arra a különbségre, ami láthatóvá válhat a fénykép által megjelenített és a között a valóságmozzanat között, amely rögzült a fényképen. Ilyen módon nem korlátozódik arra sem, hogy ennek a különbségnek az evidenciáját feltárja és mindenki számára megtapasztalhatóvá tegye.

13 Vö. Wilibald Sauerländer megjegyzését a Gottfried Boehm által bevezetett „Iconic Turn" fogalommal kapcsolatban. in: u. ő. *Iconic Turn? Egy szó az ikonoklazmusért*, in: Nagy Edina [szerk]: *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan Kiadó, 2006. 123-124. o.

Stanczel Dóra

PARRatlan világ

Planète Parr / The Martin Parr Collection

- Jeu de Paume – site Concorde, Párizs
- 2009. június 30 – szeptember 27.

Martin Parr: *Parrworld*

- BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead
- 2009. október 17 – 2010. január 10.

■ Anglia bármely pontján, bárkivel találhatunk közös társalgási témát anélkül, hogy bármit is megtudnánk a beszélgetőpartnerünk személyéről, politikai, illetve vallási beállítottságáról, vagy akár csak egyszerűen valamit az ízléséről. Ez a szeretettel dédelgetett, elkerülhetetlen téma az időjárás. Minderről az Angliába költözött és híressé vált magyar író, Mikes György *How to be an alien?* (Anglia Papucsban az első magyar kiadás szerint, avagy Hogyan legyünk idegenek?) című könyvében így ír: „Ez a legfontosabb társalgási téma a szigeten. Ne hagyja magát félrevezetni fiatalkori emlékei által, amely szerint ha valakit kivételesen unalmasnak talál, arról általában kiderül, hogy 'Ő az a típusú ember, aki az időjárásról társalog.' Mindezzel ellentétben kivételt képez Anglia, ahol ez egy állandóan érdekes és izgalmas téma és jobb, ha jó az ember az időjárásról való társalgásban..." Mindezek után leír egy jó és egy rossz időre szabott társalgási sémát, amely segítségével az, aki frissen került a szigetre, bármely szituációban elboldogulhat. Az 1946-ban kiadott, az angolokat igaz humorba oltva, de erősen kritizáló könyv kirobbanó sikert aratott, ami egyébként jelzi az angolok egészséges önkritikáját. Nemcsak meghallgatják egy „outsider" kritikáját fura nemzeti szokásaikról, de még jól is szórakoznak rajta.
Ez a fajta angol nemzettudat, és egyben a hozzá való erős kritikai hozzáállás tűnik szembe Martin Parr képein is*, amelyeken szeretettel és cinikus humorral beszél hontársairól. Pályafutása elején a *Bad weather* (Rossz idő, 1982) című fekete-fehér sorozatában az időjáráson keresztül nemcsak a „nemzeti ízlést", hanem társadalmi változásokat is dokumentálta. A kilencvenes években ismét ez a téma kerül munkája középpontjába videofilm és fotósorozat (*Think of England* / Angliára gondolva, 2000) formájában. Észak-Anglia tengerparti városaiban barangolva, az utca embereit hazájukról faggatva kerül abszurd helyzetekbe, hogy azután elénk tárja az angol átlagember ezzel kapcsolatos gondolatait: így például azt, hogy „Anglia a hely, ahol lenni kell. Nem mennék külföldre nyaralni, mert ott annyiféle vírus van, és azokra gyógyszert kellene szedni." „Riportalanyai" esőben, a süvöltő szélre dőlve haladnak előre, az esernyő kicsavart állapotban, tetemként hever a kezükben, s mégis mindenféle irónia nélkül jelentik ki: „Nem is esik, szép az idő!" Parr a képanyag és a mondanivaló közötti nyilvánvaló disszonanciát – a szemmel láthatóan esős idő nyilván nem hihető gyönyörűnek, mint ahogy az angol reggeli sem kimondottan egészségesnek – fokozza erőteljes kontraszttá. A megható szeretet és az abszurditás kifigurázásának kettőssége a realitás objektív és szubjektív oldalára világít rá. Parr ezen az úton elindulva, az időjárástól, a nyaraláson és a fogyasztáson keresztül jut el később a gazdagság és divat vizsgálatáig. Fotói,

* Martin Parr-ról ld. korábban: Győrfi Réka: *A hétköznapok harsány unalma. Martin Parr retrospektív 1971–2001*. Balkon, 2004/7.

videói, de legfőképp tárgy-, könyv- és képeslapgyűjteményén keresztül nyerhetünk betekintést ebbe a különös világába, amelyet a párizsi Jeu de Paume *Parr Bolygó*-nak titulálva mutat be.

A hetvenes évek angol fotográfiai színtere untatta ezt a dél-angol, pimaszul kíváncsi, kezdő fotográfust. Az akkor divatos, a társadalmi szituációkat dokumentum-szerűen leíró fotográfia nem érdekelte, nem idealizálni akarta a látottat, hanem az abból kisugárzó belső érzelmeket kívánta megjeleníteni. Saját útját keresve fedezi fel az amerikai fotográfia olyan nagyságait, mint Garry Winogrand vagy Lee Friedlander, és igen jól ismeri Tony Ray-Jones munkáit, amelyek a hidat jelentették a számára az angol és az amerikai fotográfia közötti, s egyben segítettek a modern és a tradicionális közötti feszültség megértésében, feldolgozásában. A dokumentumfotózás hagyományaira épülő, új társadalmi ideálok, szerepek feltérképezésére irányuló fotográfia (Friedlander, Winogrand vagy Diane Arbus) nem idealizálni akar: a kimódolt mosoly eltűnik, a képeket valós érzelmek hatják át; a részletekben felfedezhető valóság az egyéni, de legfőképp a társadalmi szerepek törékenységére világít rá. Parr az élet nehezen körülírható „lényegét" megragadó fotográfia csodálatából merít, s a banálison és kaotikuson keresztül alakítja ki sajátos stílusát. Tanulmányai során nagy hatást gyakorol rá Robert Frank munkássága is, aki szintén a valóság rejtett pillanatait, s azok sérülékenységét rögzíti**.**
A manchesteri Politechnikum a fotográfia technikai ismereteit nyújtja, de nem segít a gondolkodásban, a saját út megtalálásában. Ezen változtat az inspiráló, észak-angol ipari környezet, ahol első sorozatában a mindennapok bemutatásán keresztül a társadalmi mozgásokat, a tradíció átalakulását ábrázolja egy eltűnő kultúra szemtanújaként.
Fotóin radikális változást hoz a szín használata. A nyolcvanas évek jelentős társadalmi változásait a szabadidő eltöltés, a fogyasztás, a felpörgetett turizmus, a divat vagy a kommunikáció új sémáin keresztül írja le. Ahogy a nemzeti tudatot az időjáráson keresztül vizsgálta, úgy a fogyasztást a nyaralás tükrében mutatja meg. A tömegkultúra és a gazdaság liberalizálásának agresszivitása alapvető változásokat okoz a társadalom szinte minden területén. Az Írországból visszatérő Parr megdöbbenve veszi kezébe fényképezőgépét és elkészíti a *Last resort* (1986) című, meglehetősen szarkasztikus hangvételű fotósorozatát. A Thatcheri-politika eredményeként az emberek újradefiniálják magukat, mégpedig nem a szociálisan örökölt viszonyítási pontok vagy a műveltség mentén, hanem a fogyasztás nyújtotta keretek között. A képzeletnek itt nem marad hely, a tömeg igényeket kielégíteni vágyó kereskedelem, az elsődleges vásárlói impulzusokra hat. A közízlés radikálisan megváltozik, az eredetiség eltűnik, marad a látszat-valóság. A vakációzást az északi országrész munkásrétege a társadalomban való felemelkedéseként éli meg. Parr azonban kíméletlen iróniával közelít rá az Észak-Anglia homokos tengerpartjain zajló „üdülési tevékenységre": az északi, elfelejtett munkásvárosok helyzetét az idillinek tűnő nyaraló család és az azokat körülvevő szeméthalom kontrasztjában mutatja be. Képein a gyerekek zavartak vagy közönségesek, a felnőttek unatkoznak vagy ijedten figyelik környezetüket. Az egyik legfeltűnőbb változás az étkezési szokások hirtelen átalakulása: tömegek tolonganak az újonnan megnyílt gyorsétkezdék előtt, vagy mohón habzsolják a fagylaltot. A szín használata fontos kifejező eszköznek bizonyul ebben a kiglancolt díszlet-világban, amelyet mindenki új valóságnak fogad el. Parr a részletekbe belemerülve új arányokra talál rá, amelyek „felszabadítják", dinamikusabbá és „valószerűbbé" teszik felvételeit. Emberek grimaszait, természetes mimikáját kapja lencsevégre, olyan helyzetekben, melyek nem válnak előnyükre, s ahol nem tudnak a megszokott módon pózolni. Ilyen például a nyolcvanas évek végén készített sorozata a *One day trip* (Egy napos út, 1989), a fogyasztás lázában égő angolokról, akik egynapos hajóúttal kelnek át Franciaországba olcsóbb áruk beszerzése végett. Parr a fogyasztás felfokozott, extrém-állapotában követő tülekedő, modortalan és gyakran részeg angolokat mutat be. Képein már felismerhető sajátos stílusa, amelyben a lecsupaszított valóságot cinikus humorral és kritikai hangvétellel fűszerezi.
A kilencvenes évek felé közeledve érdeklődése, a munkásréteg és középosztály után, a külvárosokban élő tehetősebbek felé fordul. A korabeli szociofotókon megjelenő társadalmi szituációkat most az „ellenkező irányból", a jólétben telő mindennapok felől vizsgálja, számára a társadalom folyamatai innen nézve is éppúgy leírhatóak, mint a szegényebbek világának bemutatásán keresztül. Saját társadalmi rétegét fényképezve mutatja be a thatcheri-politika friss haszonélvezőit. Nagylátószögű lencsével és flash használatával hatol az unalmas társadalmi összejövetelek pszichológiai dimenzióinak „mélyére", ahol emberek közötti (áthidalhatatlan) távolságokat, magányt és egy egyensúlyvesztett állapotokat talál. Az anyagi világ biztonsága egyáltalán nem teszi az embereket magabiztosabbá, elégedettebbé vagy vonzóbbá. Az énközpontúság és az izoláció megakadályozza a mélyebb társas kapcsolatok kialakulását. A jólétben a materiálison, a kézzel fogható javakon túl, nincs más, több: marad az egyedüllét, a társadalmilag elvárt viselkedésformák szerepei mögött szomorú és boldogtalan emberek bújnak meg.
Parr a társadalmi helyzetelemzést a státusz szimbólumként kezelt nyaralással folytatja: a *Small world* (Kicsi világ, 1995) sorozata ismert turisztikai helyeken vándorol, végig kísérve az azokat ellepő turistákat. Bemutatja, hogy egy hely jelentőségét nem egyedisége, hanem hírneve, szimbólum-értéke adja: a hely maga – tehát annak kulturális, az emberiség történetében játszott szerepe, értéke, netán „szellemisége" –, többé már nem fontos, sokkal lényegesebb az ott eltöltött pillanat rögzítése. Az ismert helyek státuszkérdéssé válnak, egy adott társadalmi réteghez való hozzátartozást fejeznek ki: az ott készült fotográfia értéke sokkal jelentősebb, mint a térben töltött idő. Sőt, a pillanat a térben lecsökken egy fénykép elkészítésének idejére. Parr a turisztikát, mint századunk egyik legjelentősebb gazdasági forgalmát fenntartó és generáló fogyasztói ágat mutatja be, igaz, a maga paradox mivoltában: ember-



Martin Parr
Japán. Miyazaki. Mesterséges tengerpart az Óceán Dómon belül, 1996, (Kicsi világ-sorozatból) színes fotó, 140 × 175 cm© Martin Parr, Magnum Photos / Kamel Mennour

Martin Parr
USA. Hollywood. Jótékonysági rendezvény résztvevői, 2000, (Luxus-sorozatból) digitális nyomat, 45 × 55 cm © Martin Parr, Magnum Photos / Kamel Mennour



tömegek nagy utat megtéve jutnak el hosszan kígyózó sorok végére vagy válnak a gyors profitszerzés és nyereségvágy áldozatává. A nyaralás fogalmában „eredetileg" benne lévő élvezet és kikapcsolódás Parr képein unalomtól és közönytől szenvedő emberi arcok sokaságává alakul át. Sorozata egyik legerőteljesebb képe Japánban készült, s egy mesterségesen kialakított kupola alatti tengerpartot rögzít. A tömegtől színes, giccses kép zavarba ejtően művi, s még inkább megdöbbentő, ha tudjuk, hogy ezen mesterséges strandszakasz több látogatót fogad be, mint a mellette lévő, természetes part. A dóm tetőszerkezete a rossz időt kizárva befedhető, a víz hőmérséklete és hullámzásának mértéke szabályozható. A „nyaralás" tökéletesen megfelel a fogyasztási-elvárásoknak, s az időjárás, mint zavaró elem kiküszöbölhető.
Parr a társadalmi mechanizmusok leírásával kísérletezik legújabb sorozataiban is, ahol immár a világ leggazdagabbjait teszi fotográfiái tárgyává. A vagyon megmutatásának, „használatának" módjait vizsgálja: a horribilis összegű ruhakreálmányok, a kódolt tevékenységi formák vagy az étkezési szokások mögött azonban megint csak az elvárt viselkedésmódoknak eleget tevő, unatkozó és magányos embereket talál. A pezsgőspohár és szivar mindennapi alkatrész, a mobiltelefon és a napszemüveg persze nélkülözhetetlen. Mindebbe Parr dinamikát varázsol a részletek kiemelésével, ismét felfedve a tökéletlen és törékeny valóságot, ahol az emberi természet igazi, kendőzetlen megnyilvánulásira vethetünk néhány pillantást. Ilyenek az étkezésekre, bankettekre, partikra fókuszáló fotográfiák, melyeken például csinosan, elegánsan felöltözött embercsoportok táplálkoznak a szabadban, a napon izzadva, a legkevésbé sem kulturált módon. A kosztümön lévő zsírfolt, valahogy egyértelművé teszi ennek az „anyagi(as) világnak a hamisságát, amely sem műveltséget, sem kultúrát, sőt önmagában, egyáltalán semmilyen emberi értéket nem ad.
Martin Parr nemcsak kiemelkedő fotográfus, hanem gyermekkora óta szenvedélyes gyűjtő is. Bolygójának bemutatásához nélkülözhetetlen volt évtizedek óta gyűjtött tárgyainak bemutatása is. Eleinte bélyeget, buszjegyet és nem utolsó sorban fotográfiai témájú könyveket, albumokat gyűjtött a világ minden tájáról, majd amikor már megtehette, fotográfiákat is vásárolt. Így kerültek a birtokába a témájuk vagy az esztétikai értékük szerint ritka fotográfiák, majd híresebb kortárs fényképészek (Paul Seawright, John Hinde, Pieter Hugo vagy Bernd és Hilla Becher) munkái. A világot kaotikusan elárasztó tárgyak kategóriákba rendszerezése és egymással való összefüggésbe helyezése teszi nemcsak szenvedélyes, hanem kiváló gyűjtővé. Azok az egyedi és tiszavirág életű tárgyak érdeklik, amelyen keresztül a társadalom fogyasztási szokásainak jellemzői, minősége és mennyisége is leírható. Az egykor divatos – az adott korszakot jellemző – majd hirtelen értéktelenné, haszontalanná tárgyak izgatják fantáziáját: tálcák, tányérok, lámpák, képeslapok, órák és minden más, ami haszontalan vagy giccses. Első, személyhez kötődő tárgyairól, amelyek Margaret Thatchert ábrázolják, így ír: „...Utálom Margaret Thatchert. Nehezen hittem el, hogy képes vagyok egy Thatcher képével nyomtatott csészét gyűjteni... Emlékszem, hogy még egy csekket is képes voltam aláírni a Konzervatív Párt javára, hogy megkaparinthassak egy nagy tányért a „vaslady" képével. Majdnemhogy kompenzációként gyűjtöttem az 1984 és 85-ös bányász sztrájkhoz tartozó tárgyakat... kiskorúak által készített tányérokat is vettem, amelyek által adományokat gyűjtöttek a bányászoknak..." Parr eleinte sok időt tölt tárgyai beszerzésével, de amióta léteznek az árverésre szakosodott weboldalak, mindez sokkal könnyebbé vált a számára. Ezek útján olyan tárgyakhoz is hozzájut, amelyek azelőtt valószínűleg a szeme elé se kerültek volna: ilyen például a Bin Laden képét magán hordozó édességcsomag vagy a Spice Girlt reklámozó óriási chips-csomag, de ide tartoznak az olyan valószerűtlennek tűnő dolgok is, mint a Szaddam Husszeint dicsőítő órák, vagy a kommunizmus nagyjait formába öntő tárgyak.
Parr gyűjtői foglalatossága és fotográfiai munkája szorosan összefügg, hiszen mindkettő a banális és a groteszk, a mindennapi vagy az őrületesen egyedi után folytatott lankadatlan vadászatának terepe, s egyben eredménye. A társadalmat leíró olyan témák, mint a fogyasztás, a mobilitás vagy a vagyon kezelése legalább annyira fő „témái" a tárgyainak, mint fotográfiáinak, amelyeken keresztül a valóság leírására törekszik. Munkái között azonban (igaz ritkán, de) található olyan sorozat is, amely a valóságon túli, képzeletbeli világot tár fel. Ilyen az *Unatkozó párok* (1993) című fotósorozata, amelyben éttermi vagy kültéri környezetben, a pózok kimódoltságát, természetellenességét kivételesen megtartva teremt olyan pangó, unalommal terhes hangulatot, amelyből könnyen következtethetünk a megörökített párok lapos kapcsolatára. Azonban ez az eltúlzott mesterkéltség már annyira tagadja a valóságot, hogy „képzeletbeli" helyzetet hoz létre. Mindezzel pedig Parr a valóság rögzítésének veszélyeire utal: a pillanatszerűen rögzített nem feltétlenül írja le a valóságot, hanem annak egyedi interpretációjává is válhat, s mint ilyen, könnyelmű következtetések kiindulópontja lehet.

Soós Borbála

Glokális indiai művészet

Chalo! India (Gyerünk! India)

- Essl Múzeum, Klosterneuburg
- 2009. szeptember 2 – november 1.

■ Az indiai kortárs művészet három generációját felvonultató tárlaton – mely 27 művész és alkotócsoport több mint 100 alkotását mutatja be – többek között olyan sztárok szerepelnek, mint az állatfiguráiról híressé vált Bharti Kher és még ismertebb, rozsdamentes acél edényekből összeállított kompozíciókat bemutató férje, Sobodh Gupta, valamint a másik művészházaspár Jitish és Reena Saini Kallat.
A kiállításhoz egy egész napos konferencia is kötődött, ahol a meghívott művészeken kívül neves indiai közgazdászok, osztrák és indiai újságírók valamint műkritikus adtak elő. A konferencia három blokkjából azonban sajnos csupán csak egy szólt a művészetről: nagyobb hangsúllyal volt jelen a politika és gazdaság. Szó esett Ausztria (és a nyugati világ) Indiához való viszonyáról, a hasonlóságokról és még inkább a különbségekről. Érdekes volt hallani napjaink dinamikusan fejlődő Indiájának gazdasági és politikai jellemzőiről, de ahogy haladt előre az idő, egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy úgy a művészek mint a műkritikusok számára problémát jelente az, hogy miként is beszéljenek magukról a művekről. Az angol nyelven folyó konferencia sokféle akcentusa közepette azonban egyszer csak egy kristálytiszta hang szólalt meg a közönség soraiban. Az idős angol hölgy kérdése nagyon pontos, és elevenbe vágó volt: hogy lehetséges az, hogy a tanácskozás során nem sikerült szót ejteni arról, amiről a művészetnek szólnia kellene, vagyis az élet olyan nagy dolgairól mint, a halál, a szerelem, az ember helye a világban „vagy valami ilyesmi"? Miért van az, hogy a művészek szívesebben beszélnek politikai helyzetről, újságkiadásról, gazdasági fejlődésről és befektetési lehetőségekről, mint a saját műveikről? Annak érdekében, hogy a művészet – különösen egy olyan feltörekvő művészeti piac esetében mint amilyen az indiai – érvényesíteni tudja a mondanivalóját, tanácsos volna legalább félúton találkoznia a befektetők pénzének és a művészeti értéknek, amely utóbbiban pedig a művek tanúsága szerint nincsen hiány.
A kiállítás egésze az egzotikus, sokszínű és számos problémával küzdő India konvencionális képét tárja elénk, szinte tökéletesen tükrözi azt, amit elvárunk egy a kortárs indiai művészetet bemutató kiállítástól: különleges színek és hangulatok, sokféle hagyományból válogatott különös motívumok és a kortárs művészetelméletek találkozását. A hatás egy jól bevált receptnek köszönhető: a művészek külföldi tanulmányaik vagy akár indiai egyetemi éveik során megismerkedtek a nyugati tendenciákkal és beolvasztották azokat a saját művészetükbe. Kommunikációs technikáik a globalizált világ kifejezési eszközeivel szinte megegyezőek, a téma maga azonban indiai marad, vagy ahogy a konferencián is részt vevő Reena Saini Kallat tömören megfogalmazta, a művészek tudatában vannak a globális trendeknek, de a témaválasztás a lokálishoz kötődik.
A nyugati és keleti hagyományok összeolvasztásának iskolapéldái Atul Dodiya és Gulammohammed Sheikh munkái. Az előbbi *Scenes from Marriage* (Jelenetek egy házasságból) című sorozata az indiai és nyugati tömegmédia és reklámok képeit, bollywoodi, hollywoodi vagy éppen Bergman filmek jeleneteit, s ugyanakkor Picasso vagy Matisse festményeinek részleteit helyezi egymás mellé. A különböző részletek utalásokkal teli kavalkádja mégis harmonikus egységet képez. Gulammohammed Sheikh szintén sokféle tradícióit egyesít a világot ábrázoló (mappa mundi) házoltárain és videóin, amelyekben itáliai protonreneszánsz képekről származó szenteket, kerengő derviseket és indiai figurákat használ azonos hangsúllyal és helyez egymás mellé digitális kollázs segítségével.



THUKRAL & TAGRA
Phantom IX-B, 2007
olaj, akril, vászon, 182 × 367cm
Courtesy of Nature Morte, New Delhi

A kiállításon teret kap a posztkoloniális helyzetre reflektáló művészet is. Pushpamala N. performanszművész *The Native Types* című, átütő erejű sorozatában különböző háttérrel rendelkező nőket személyesít meg. A sorozatban egyrészt az angol uralom traumáit, másrészt a hindu hagyományokat dolgozza föl akkor, amikor Raja Ravi Varma, a 19. század végén és a 20. század elején alkotó igen népszerű művész istennőinek a bőrébe bújik. Pushpamala N. fotói egyszerre állítják elénk az indiai nők ábrázolásának sztereotípiáit, és képeznek egy fájdalmas történelmi tablót.

A kiállítás során visszatérő téma a szegénység és a gettók életének bemutatása. Vivan Sundaram a szeméthalmokat esztétizáltja, Gigi Scaria[1] a túlnépesedett városok új szerkezeti lehetőseit kutatja játékos képein, míg Jitish Kallat A távolság halála (*Death of Distence*) című művével egy rúpia viszonylagos értékére hívja fel a figyelmet. Egy telefontársaság új olcsó díjairól szóló beszámolóját, és egy fiatal lány pénztelenség miatti öngyilkosságának történetét írja egymás fölé Kallat a képsorozatán. A szegénység és a fejlődő világ, az érme két oldala. Hema Upadhyay egy gettó térképét, mint valami terepasztalt alkotta meg, amit végül falra akasztható képként mutat be a kiállításon. Upadhyay két másik, a klosterneuburgi kiállításon is szereplő társával (Anant Joshival és Tushar Joaggal) együtt a bécsi Krinzinger Projekte-ben is bemutatkozott a nyár végén. Az indiai művészet már a kereskedelmi galériák szektorában is megjelent Ausztriában, olyannyira, hogy meglovagolva a múzeumi kiállítás kapcsán várható érdeklődést, a Krinzinger Galériában és Krinzinger Projekte-ben szeptember 18-tól már a harmadik felvonása volt látható az indiai kiállítássorozatnak[2]. A galéria valamivel árnyaltabb képet próbál adni az indiai művészet különböző területeiről: azonos városban élő és alkotó művészek munkáiból állítja össze az egyes tárlatok anyagát.

India legalább 4000 éves kulturális hagyományokkal és négy nagyobb vallással rendelkező, soknyelvű (egy 2001-es kutatás szerint 122 nyelvet beszélnek, amelyből 22 szerepel hivatalos nyelvként az alkotmányban) ország. Rendkívül sokrétegű ország. Egyáltalán nem meglepő, hogy az ebből a tengernyi hatásból merített inspiráció mellett, épp azok feldolgozása jelenti az egyik legnagyobb kihívást a művészek számára: megtalálni az egyensúlyt az érthető és az érdekes között. India ismerete nélkül nehéz megérteni a hagyományokat, főleg akkor, amikor művészenként eltérő, hogy ki milyen és az évszázadok során nemzedékről-nemzedékre továbbadott hagyományokkal rendelkezik. A művek nagy része korábbi generációk indiai művészeinek munkáira reagáló, mitológiai vagy éppen politikai utalásokkal teli, többrétegű alkotás. Bharti Kher például tipikus indiai szimbólumokat használ nagyon látványos módon. Négy méter átmérőjű, *Supernova* című alkotása több ezer *bindi*ből, vagyis az indiai nők által a homlokukon viselt színes pöttyből áll. Az Essl múzeum előterében látható, a mintegy a kiállítás mottójának választott műve, egy életnagyságú fekvő (sérült, beteg vagy pihenő?) női elefánt, melynek teljes testét kicsi, sperma formájú minták borítják. Az 1990-es évek piaci liberalizációja óta gyorsan növekvő indiai gazdaságot gyakran hasonlítják a felébredő, vagy mozgásban lévő elefánthoz, így ez a mű nemcsak a kiállítás hanem Inda szimbóluma is.

Az 1947-es felszabadulás óta egyre szabadabb és demokratikusabb Indiában még mindig előfordulnak könyvégetések, s habár hivatalosan cenzúra nem létezik, az újságírók időnként öncenzúrára kényszerülnek annak érdekében, hogy elkerüljék az esetleges konfrontációt az egyes kisebbségek, illetve vallási irányzatok képviselőivel. A híres-hírhedt festő, M. F. Husain a kilencvenes évek óta festett műveit már fél otthon kiállítani a vallási fanatikusok újabb támadásaitól tartva. A néhány kirívó esettől eltekintve azonban nincsenek korlátozva a művészek. A konferencián az is elhangzott, hogy a folyamatosan duzzadó indiai kortárs művészeti szcéna, valamint a növekvő számú galéria egyre kevesebb helyet kap az otthoni médiában. Művészetpolitikai döntések eredményeképpen a sajtóban is kisebb helyet szentelnek a képzőművészetnek mint korábban, legalábbis ez igaz az *India Today* és a *Times of India* című, két legnagyobb példányszámú lapra.

A politikusokat, az elismert és tisztelt vezetőket kifigurázó művészetet nagyon is megszoktuk. Meglepő volt ezért arról hallani a beszélgetésen, hogy Ashim Purkayastha Gandhi arcát felhasználó antipolitikus hozzáállással készített játékos és pimasz bélyegeit és pénzjegyeit indiai kollégái kihívónak tartják.

Anant Joshi színes játékfigurákat használ műveinek létrehozásához. Bár ezek a műanyagjátékok elvileg ma már a világon mindenhol egyformán megtalálhatóak, még ezeken is érződik India sajátos íze: a szent tehenek és a szuperhősök iránti nosztalgia egyaránt megjelenik műanyagfigurák formájában is. Akár félig absztrakt masszává olvasztja össze Joshi a kis szuperhősöket és a különböző állatocskákat, akár nyársra húzva forgatja őket, nyilvánvalóvá teszi az édes külső mögött húzódó agressziót. Egy másik értelmezésben a játékok megolvasztása a pazarlás és a túlságoson magas hőfokon működő, veszélyes gyárak helyzetére is felhív(hat)ja a figyelmet. A különlegesek mellett az új médiumok is megjelentek a kiállításon. A fiatalabb generáció, mint például az Shilpa Gupta árnyékokkal operáló interaktív videója, professzionális és eredeti módon használja az új technikát, és emellett képes megtartani valamit a speciálisan indiai hangulatból.

Szinte minden alkotás, akárcsak a kiállítás egésze, az egyedi indiai hangot közvetíti. A globális és a lokális vegyítésének receptje úgy tűnik jó műveket eredményez. A kiállítás kiegyensúlyozott, mind vizuálisan, mind pedig a művek gondolatiságát illetően érdekes, s kétség kívül tartalmaz néhány kiemelkedő művet. Felmerül azonban a kérdés, hogy vajon miért csak akkor tekinthetünk „eredeti" indiai alkotásnak valamit, ha az indiai identitás a felületen is látható módon beléje van kódolva?

1 Id.: Pelesek Dóra: *India ma • Gigi Scaria: Site Under Construction Építés alatt – háromcsatornás videóinstalláció és videók.* Balkon, 2009/2., 20-22.
2 *India 2: Mumbai Under the Surface,* Krinzinger Projekte 2009. 07. 19 – 08. 22. *India 3: New Delhi,* Galerie Krinzinger, 2009. 09. 17 – 10. 17., Krinzinger Projekte 2009. 09. 18 – 10. 17.

Ligetfalvi Gergely

Lakásszínház

Markus Schinwald: *Zsebtörténet*

Műcsarnok, Budapest
2009. szeptember 26 – november 8.

■ „Testek színháza", hangzik el gyakran[1] Markus Schinwald sokféle médiumot használó, ám konzisztens világlátást tükröző művészetéről. A Bécsben és Los Angelesben élő, 1973-as osztrák alkotó színháza, melyben videót, átalakított tárgyakat (festmények, ruhák, bútorok) és művészbábukat is használ, egyfajta néma táncszínház. Zenés filmjeinek szereplői sosem beszélnek; a kortárs táncelőadásokból ismerős koreográfiák szerint mozognak a térben, amit narrátor hangja kísér. A szereplők testét gyakran mintha dróton rángatnák, életnagyságú marionett-bábuként, melyek Schinwald nagy kedvencei – a Műcsarnokba kettőt is elhozott belőlük. A szereplők mozgását automatizmusok irányítják: rögeszmés férfi próbál fel tucatnyit ugyanabból a szürke zakóból a tükrös szekrényajtó előtt (*dictio pii*, 2004); egy nő a neki háttal álló férfi testét szorítja fűzőbe; egy fiatal lány olyan széken ül, melynek szobainasra emlékeztető, hátára merőleges élű támlája vaskeretbe rögzíti fej- és testtartását, lábán ortopéd cipő, melynek orra félig a földbe fúródik.

Schinwald divattervezést is tanult, a szereplők ruhái kifinomult ízléssel válogatott, elegáns darabok. Azonban a protézisekért mániákusan rajongó művészt nem az aktuális divat izgatja az öltözködésben. A ruhák inkább állványzatok, amelyek abroncsba szorítják, uniformizálják a biológiai testet, „szalonképessé teszik", hogy alkalmassá váljon a társadalmi interakciókban kötelezően rá váró szerepekre. A rövid (legfeljebb tizenöt perces), gyakran a filmelőzetesek dinamikájával komponált videók szereplői legtöbbször egy adott térben, a XIX. század polgári otthonok enteriőrjében jelennek meg; legalábbis első pillantásra így hisszük. Ám ha tovább figyelünk, az otthoni környezet furcsán idegenné válik. A ruhafogasok karjai, a biedermeier bútorok falábai tekergő pózokba dermedtek, csápokként nyúlnak a (nyárs)polgár felé, aki – ahogyan Freud óta mondjuk – „nem úr a saját házában". Mintha „rossz közérzete", elfojtásai vetülnének ki a térbe, amely perverz látomások míves kivitelű díszletévé alakul. A romantikával született 'unheimlich' világába kerülünk, melyet Poe, Hoffman, Schnitzler vagy Hoffmanstahl írásaiból ismerünk. A megszokott, az otthonos ('heimlich') itt kísértetiessé változik.
Szokatlan deformációkon megy keresztül az otthon lakójának reprezentációja is. A falakon lógó portrékon a szájakat acélsodronyláncok zablázzák, az arcokat maszkok és bekötözött sebek borítják, vagy (az „ész rémeket szülő álmának" szimptómájaként – Goya) bőrbetegségként burjánzanak rajtuk a pápaszemek. E preparált relikviákkal nem is a filmeken találkozunk először, amikor a kiállítás bejárására indulunk. A Műcsarnok középső termeit hosszanti irányban, egészen az apszisig paravánfal szeli ketté, melyen keresztül egy mindkét irányba nyíló gardróbszekrénybe lépve lehet átjutni. E labirintus falain XIX. századi festmények függnek, többnyire névtelen kismesterek E-bay-en vásárolt portréi. Schinwald ezeket festette át, majd az átdolgozásoknak restaurátor segítségével kölcsönzött korhű látszatot.[2]
Appropriation art-jának fontos alapanyaga a bútor is. A posztamenseken álló, tekeredő asztalláb tisztelgés az ős-kisajátító Duchamp *Kalapfogasa* és *Csap-*

1 Például: Birgit Sonna: *Zugerichtete Körper*. In: Spike Art Quaterly, No. 19., 2009 tavasz, 66-75. E kifejezés megbeszélésével kezdődött az a pódiumbeszélgetés is, melyet Nagy Edina és Készman József folytatott a művésszel a megnyitót követő napon a Műcsarnokban. Ahol nem szerepel más forrás, az idézetek ebből a beszélgetésből származnak.

2 A huszadik században már jócskán a posztmodern előtt is születtek készen kapott képzőművészeti ábrázolások átalakításával készült művek. Elsőként Duchamp bajuszos Mona Lisája (1919), majd a hatvanas évek elejétől kezdve többen is applikáltak tárgyakat felnagyított fényképekre vagy festettek más festőktől származó képekre (Wols, Asger Jorn), amivel létrehozták a 'décollage' műfaját. Arnulf Rainer intuíciója, a pszichikai tartalmak megjelenítése rokon Schinwaldéval, de a legközvetlenebb előkép Daniel Spoerri *Parancsnoka* (1963) és *Ájtatos parancsnoknője* (1962), a XIX. századi portrék felhasználásával készült asszamblázs-pár, melyeknél a ráapplikált tárgyak ironikus felhangot adnak a polgári értékrend reprezentációjának. A bécsi Ludwig Múzeum e két büszkeségét Schinwald bizonyára jól ismeri.



Markus Schinwald
Zsebtörténet, (részlet a kiállításról), Műcsarnok, Budapest, 2009. szept. 26 – nov. 8.
© fotó: Rosta József

dája előtt is. Van olyan szék, melyet Schinwald a testnevelésóráról mindenkinek ismerős, barna bőrrel bevont gerendából, a „lóból" alakított át és látott el filigrán bútorlábakkal. Mindezzel a társadalmi testkondicionálásra utal, elég a régi módszerre gondolni, hogyan kényszerítették a gyerekeket hónuk alá szorított könyvekkel az étkezésnél elvárt tartás elsajátítására. De nem csak az ülés módja szabályozott, hanem a járásé is. A Schinwald-féle előadásban, ahol „a tárgyak önmaguk ellen fordulnak", a cipők már alkalmatlanok eredeti funkciójuk betöltésére: ortopéd metamorfózisukban viselőjük kimondatlan félelme rögzült bénítóvá (*Alacsony sarok*, *Görbülés*, *Kinövés*, 2006-7).
Itt megint érdemes Freudra gondolni, aki a sántaságot és bénulást több betegénél is nem testi eredetű bajként, hanem egy pszichés probléma tüneteként diagnosztizálta. A pszichoanalízis során az orvos a beteg elbeszélésének értelmezésével, a páciens nyelvét a kórtan fogalmaival dekódolva jut el a tünetek megfejtéséig, tárja fel az elfojtás okait. Schinwald az átdolgozó kisajátítással pszichoanalízist végez a polgári életvilág mára kultúrtörténetivé vált mikrokörnyezetének tárgyain. „A papíron már mindig van valami" – ehhez hozzányúlni egy idegen nyelven való beszédhez hasonlatos,[33] a készen kapott relikviák itt „más hangsúlyokkal szólalnak meg".
A lakás-labirintusból kijutva az apszis mindkét oldalára, valamint a kiállítótér oldalsó termeiben vetített filmek babonázzák meg a tekintetet – és nem pusztán retorikus fordulat, ha hipnózisról beszélünk. A fiatal nőt – aki nadrágkosztümjében és rövid, fiús frizurájával akár egy férfi gyermekkori emlékmásának is tűnhet – egy férfi figyeli a stukkós, magas mennyezetű lakás távoli pontjából (*1. feltételes rész*, 2004). De csak egy pillanatra – aztán elfordítja a fejét, kettejük tekintete sosem találkozik a film során. Mégis, meglehetősen furcsa kapcsolat van közöttük: férfihang ad utasításokat, a nő pedig, mintha dróton rángatnák, megrendezett hisztérikus roham forgatókönyve szerint viharzik végig a lakáson. Ahogy végigvonul rajtuk, a szobákban bútorok törnek össze, eséseivel és összerándulásaival szinkronban, de minden fizikai ráhatás nélkül. Az idősödő férfi ekkor már egy fotelben ül. Feje fölött az ablakot fehér árnyékoló takarja, raja álló női alakkal. A férfi nem a nőt nézi, szája sem mozdul. De a vonaglás kiváltotta, nemi gerjedelemből vagy rettegésből származó izgalomra jól látható jelekből lehet következtetni: nemcsak arca izzad, hanem szürke zakóját is lassan elborítja a foltokban terjedő nyirok. Gondolatai irányítják a nő marionett-táncát, melynek végjátéka egy fehér, fallikus, oltárszerű porcelánkályha előtt zajlik. Aztán a nő szemei oldalra pillantanak: megszabadul a férfi szuggesztiójától. Hirtelen megduplázódik: az egyik figura összeesik, 'doppelgängere' nekiront az egyik ajtót eltorlaszoló intarziás szekrénynek és eltűnik a beszakadó ajtó sötétjében.
Az utolsó videó helyszíne kivételesen nem enteriőr. A *Gyermekek keresztes hadjáratát* kísérő szövegében írja Thomas Trummer: „Az 1212. esztendőben, Kölnből és Vêndome-ból gyermekek ezrei és felnőttek mindkét nemből elindultak Jeruzsálembe, hogy felszabadítsák a Szentföldet a szaracénok fennhatósága alól. Ezek az ún. gyermek kereszteshadjáratok, illetve a hamelini patkányfogó („Pied Piper of Hamelin", ford.: Babits Mihály) képezik Schinwald filmjének történeti hátterét, melyet a Bécs melletti Mölkerbasteinél forgattak. Gyermekeket látunk, akik egy fából készült marionettet követnek, aki rejtélyesen változtatja arcait. A gyerekek összegyűlnek és boldogan sétálva éneklik Benjamin Britten 82. opusát. Ez a ritmikus ballada köti össze a 12-15 éves kiskatonák és a varsói gettó elveszett árváinak történetét.[4] A *Gyermekek kereszteshadjáratával* Schinwald kilép lakásszínházából, és szabadtéri képsorokon keresztül utal a keresztény forrásból eredő polgári világ Holokausztba torkolló végjátékára. Filmje szép és patetikus, pedig máskor legfőbb célja „hasadékot ütni a pátoszon". Most egyszerre két nagy történelmi eseményre reflektál, holott általában éppen a nagy narratíváktól igyekszik megszabadulni. Épp ezért kapta a kiállítás a *Zsebtörténet* címet, mely egyszerre fejezi ki Schinwald érdeklődését a történelmi témák iránt, valamint szándékát, hogy historikus elemek felhasználásával a személyes létezés mikrotörténeteiről meséljen. Már máskor is megesett, hogy Schinwald nem a XIX. század polgári életvilágából származó témához nyúlt. Idén tavasszal a Kunsthaus Bergenz-ben ún. 'sitcom'-ot (helyzetkomikumra építő jeleneteket) forgatott, ebből is láthatunk részleteket a Műcsarnokban. Egy elsötétített teremben posztamenseken álló, átlátszó oldalú kockákból (*Adorno-dobozok*, 2009) hangzanak fel a jellegzetes röhögés-panelek, a kockákba átlósan elhelyezett ferde tükörlapokon pedig megnézhetjük a snitteket. Schinwald otthonosan mozog a tömegkultúra világában is, a kereszteshábort megjelenítő filmjét pedig a kivitelezés profizmusa viszel a hátán. De mintha sokkal jobban értene annak felderítéséhez, milyen csontvázakat is rejt az a bizonyos polgári, háromajtós szekrény.

3 Az idegen nyelv nyújtotta távolságot Schinwald munkamódszerként is alkalmazza: angolul írja filmjeinek forgatókönyvét.

4 Britten művét a varsói gettó elveszett árváinak emlékezetére írta.

Markus Schinwald
Zsebtörténet, (részlet a kiállításról), Műcsarnok, Budapest, 2009. szept. 26 – nov. 8.
© fotó: Rosta József



Dékei Kriszta

Ötletbörze

Mindennap lefekvés előtt tizenhat órát gondolkodom

Trafó Galéria, Budapest
2009. szeptember 11 – október 18.

■ Ha látszólag úgy is tűnik, hogy manapság a csoportos kiállítások legfontosabb szereplője nem a művész, hanem a kurátor – például az Óbudai Társaskör Galéria is erre alapozta ezévi tárlatait –, kétségtelen tény, hogy a művészek együttműködésén alapuló bemutatók búvópatakként szövik át a magyar kortárs képzőművészeti életet. A teljesség igénye nélkül ide sorolhatjuk a Hejettes Szomlyazók, az Újlak csoport, a Klub VH vagy a SZ.A.F. tevékenységét, a Kis Varsó nyitott műtermét vagy a Várnagy Tibor által a Liget Galériában meghonosított kiállításrendezési gyakorlatot. Nem véletlen, hogy az FKSE éves kiállítására éppen őt kérték fel vendég- vagy társkurátornak, aki – Erőss Nikolettel – afféle mediátorként vett részt az eseményekben. Egyrészt körülhatárolta a kiállításon megjelenő tematika határait – gender-specifikusság, reflektálás a magyar valóságra, a nemzeti mitológiák, lokális kontextusok külföldiek számára is érthető bemutatása –, másrészt ösztönözte, hogy a potenciális résztvevők egymással folyamatosan kommunikálva megvitassák elképzeléseiket. A tárlathoz így szervesen illeszkedik a művészek ötleteit, terveit, a kiállítással kapcsolatos diskurzust bemutató weboldal[1], amelyből képet kaphatunk a fiatal művészek egyéb munkáiról is.
A Trafó Galéria kisméretű kiállítótermében összesen tizenkét művész és egy művészcsoport munkája, illetve egy korábbi projekt látható – a műveket pedig láthatatlan szállal köti össze a kisajátítás, felülírás, kontextusváltás, médiumváltoztatás, másolat és eredeti, replika és plágium fogalma. Ez még egy olyan, akár gender-tematikájúnak is tekinthető munkánál is megjelenik, mint a Czene Márta–Szabó Klára Petra nevével jegyzett *Add tovább!* című projekt.[2] A hozzá kapcsolódó blogon használt ruhadarabok történetét követhetjük nyomon, a kiállítótérben kiakasztott ruhák alkalmat kínálnak arra, hogy a néző – megfelelő cserealappal – maga is beszálljon a pulóverek, szoknyák, ingek és pólók örök körforgásába, s így személyes szüzséjével hozzájáruljon a nagy egészhez, a ruhák vándorlását összegző, eddig megíratlan Történethez. E mű lazán kapcsolódik a kiállítás „vegye-vigye"-típusú munkáihoz (ilyen az Erdei Krisztina hatalmas fényképgurigájáról levágható, nyolc fotóból álló szekvencia, a Kaszás Tamás fametszetéről készült, elvihető fénymásolat vagy a kiállítótértől elváló, a Trafó előterében elhelyezett *Multiplika automata* száztól hatszázötven forintig beárazott tárgyai), illetve erre reflektál Csiszér Zsuzsi próbababán bemutatott, apró sárga üzenőcetlikből összeálló ruhája. A ruhaforma maga is kisajátítás, egy plágium plágiuma (Gyulai Natália divattervező dizájnját korábban Zimány Lilla celeb nyúlta le), a post-it cetliken pedig a részvevők nevei, egyes gondolatai, illetve email-címeik olvashatók. Míg a plagizálással felvetett kérdések illeszkednek a kiállításhoz, a „cetli-mementó" nem más, mint önnön farkába harapó kígyó, egyszerű redundancia, köldöknézés, a külső interpretáció elől bezáródó terület.
Leginkább Szentesi Csabának sikerült prezentálnia a helyi ismeretekkel nem rendelkező potenciális nézőnek egy speciális – bár a volt szovjet-blokk államaiban általános – jelenség, a lokális kontextusváltozás állomásait. Három, különböző időben (1936-ban, 1983-ban és 2001-ben) megjelent útikönyvnek a budapesti Kossuth térre vonatkozó és igen eltérő kulturális emlékeket felsoroló passzusait állítja a térről 2009-ben készített montázskép mellé. Ami egy idegennek talán meglepő, az a „bennszülöttnek" sajnos közhely; a mindenkori hatalom egyik legfontosabb törekvése, hogy a saját képére formálja, önnön ideológiájának megfelelően felülírja a reprezentációs tereket (ugyanilyen átrendeződéseket figyelhetünk meg a példádul Szabadság tér esetében, de igazi élvezet végigkövetni száz évre visszamenőleg az utcanevek változásait is). Bár megjelenik némi EU-szkepticizmus is (Farkas Roland *Nyomáskiegyenlítés* című installációján egy kék szemeteszsákból sárga csillagok türemkednek kifelé), a művek többsége a magyar politikai vagy gazdasági helyzetre reflektál. A romák elleni merényletekre (Kaszás), a kirekesztésre (Erdei), az anyagi ellehetetlenülésre (Szinyova Gergő alig néhány centivel a föld fölött lebegő diszkógömbje a gazdasági válság áldozatainak állít emlékművet) vagy a pénz elértéktelenedésére (Szabó Péter fényes pénzérméje, a *Szorzó forint* nem alkalmas arra, hogy meggazdagodjunk, hiszen nullával szorozva semmiből sem lesz több, sőt). A markáns és harcos politikai elkötelezettséggel nem

1 http://studio009.freeblog.hu

2 http://addtovabb.freeblog.hu/



Minden nap lefekvés előtt tizenhat órát gondolkodom, Trafó Galéria, 2009. szept. 11 – okt. 18. (részlet a kiállításról)



Farkas Roland
Nyomáskiegyenlítés, 2009

vádolható munkák felett, a kiállítótér négy sarkában fellógatott patkók képében ott lebeg a nemzeti ikonná átlényegült „magyar" versenyló, Overdose szelleme (Király András). Király – itt nem látható – Overdose-sorozatában találhatunk ugyan karcosabb megoldásokat (például az egyes körökben igen divatos zászlómintán alapuló *Fülmelegítő Árpád nevű ménnek*), s Erdei Ózdon készített romaportréi is erőteljesebbek, a kiállított művek inkább szellemesek, vagy finoman elsiklanak a valódi problémák felett. Nem világos, hogy a határozottabb politikai állásfoglalás eliminálásáért a kurátorok a „felelősek", vagy netán maguk az alkotók estek az „öncenzúra" hibájába. A legvalószínűbb azonban az, hogy a kiállítás súlypontja, az amúgy nem sok helyet elfoglaló Multiplika Archívum szellemisége vonzotta magához az alkotókat.
Az Archívum alapja a Plágium2000 csoport által megszervezett és a Liget Galériában bemutatott első (2008), majd a 2009-es stuttgarti második Multiplika show.[3] A projekt a másolatban rejlő kreatív és demokratikus erőre épül, szemben az eredeti multiplikákkal (pl. a duchamp-i piszoárral), melyek elitisták és pénzben jól kifejezhető műtárgypiaci értékük van. A sokszorosíthatóság a tárgyak és gondolatok felszabadítását teszi lehetővé (ahogy írják, ha egy országban tízzel több Erdély Miklós-féle *Újságtorta* van, akkor egy fontos gondolat válik ismertebbé). A multiplika lehet egy fluxusterv megvalósítása (Ben Vautier nyomán az Isten feliratú palack), egy létező mű újraírása (Altorjay Gábor *Rövidzárlat-készülék*ének átemelése kortárs kontextusba), egy elveszett (vagy csak leírásokból ismert) mű rekonstruálása (Erdély Miklós *Legjobb barátomnak* feliratú dedikáló pecsétje) vagy olyan, könnyen sokszorosítható új mű, amely maga is a replikálhatóságon alapul (Kaszás Tamás: *Ajándék ex-eknek* vagy Szentjóby Tamás *Három sör* című munkája, amely három dobozos sör).
A Trafóban kis polcokon sorakozó „relikviákat" az interneten található receptek szerint bárki elkészítheti. Az ötletparádé lehetőséget ad arra, hogy aki akar, néhány percre alkotóvá váljon, s hogy maga is belépjen a brainstorming és a műteremtés folyamatába. A tanulság: a fluxus élt, él és élni fog.

3 http://multiplika2000.wordpress.com/

Kint vagyunk

Beszélgetés az FKSE senior tagjainak kiállítása kapcsán*

■ A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának vezetősége minden évben kiválasztja a 35. életévüket éppen betöltött tagjai közül azokat, akik seniorokként továbbra is aktív szereplői lehetnek az egyesület szakmai programjának. Az új tagok kiállításához hasonlóan a frissen kinevezett senior tagok is csoportos bemutatkozási lehetőséget kapnak, olyan speciális helyzetet teremtve így, melyben a kiállítók körét egy látszólag esetleges kategória, az életkor határozza meg. Ugyanakkor a „fiatal művész" művészetpolitikai és egzisztenciális szempontból nagyon is valós kategória, hiszen egy olyan célcsoportot jelöl, melyet részben filantróp, részben gazdasági megfontolásokból számos állami, nemzetközi és magán támogató igyekszik felkarolni, segíteni. Kiesve ebből a védett közegből, a Stúdió 73-as születésű tagjainak immár a művészeti élet éles versenyszituációjában kell megmérettetniük magukat. Erre a helyzetre, valamint a külsődleges kategóriák alapján szervezett csoportos kiállítások módszertani problematikájára reagáltak az idén seniorokká vált tagok, amikor egy olyan kiállítási koncepciót dolgoztak ki, mely szerint az egyes kiállítók a kortárs művészet szokásos kiállítóhelyein kívül eső intézményeknek ajánlják fel munkáikat. Így nemcsak az alkotók, hanem műveik is szerencsét próbálnak a kortárs művészeket pártoló művészeti közegen kívül, ugyanakkor egy fiktív – hiányzó – gyűjtemény elemeiként a kölcsönzésekről készült dokumentációk és a művekre vonatkozó leíró-kartonok formájában a Stúdió Galériában együtt is megjelennek.

A megnyitó előtt a kiállítás szervezőivel, Baglyas Erikával, Lénárd Annával és Orbán Györggyel beszélgetett László Zsuzsa.

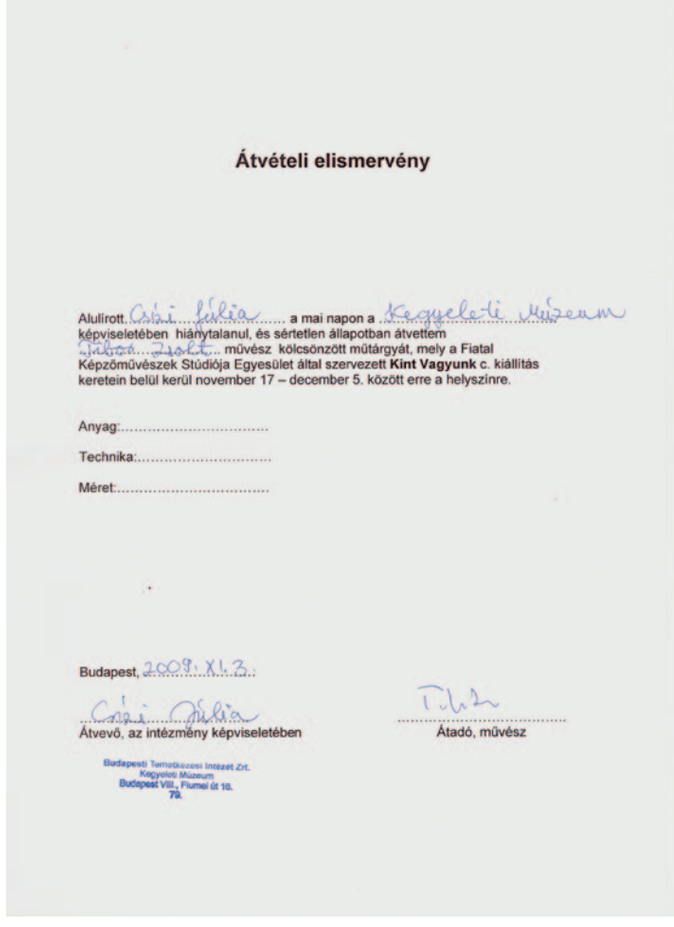
László Zsuzsa: *A kiállítandó művek különböző külső helyszíneken való bemutatását mennyire tekinthetjük – a kiállítók és tevékenységük heterogenitásának feloldására adott – praktikus megoldásnak, és mennyire a kortárs képzőművészeti kiállítóhelyek társadalmi elszigeteltségére vonatkozó kritikai állásfoglalásnak?*
Lénárd Anna: Elsőként Baglyas Erika tette fel azt a kérdést, miként lehet-e egy kiállításnak pusztán az a koncepciója, hogy az összes kiállító 35 éves.
Baglyas Erika: A heterogenitás számomra csak a művészeti közegen belül értelmezhető kategória, kilépve a szakmai színtérről és külső nézőpontból szemlélve inkább a kortárs művészet homogentiásának feloldására vonatkozó kísérletnek nevezném. Vagyis a kortárs képzőművészet – mint egy kívülálló számára homogénnek tekinthető közeg – láthatóvá tételére.
LZS: *Hogyan dolgoztatok ki mindezek alapján egy közös munkatervet?*
BE: A szervezésben résztvevők első és legfőbb törekvése a kollaboráció igénye volt, tehát az, hogy a senior pozíció elnyerésén túl is legyen valami üzenete a kiállításnak.
LA: A kiindulópont továbbra is szükségszerűen az életkor maradt. A kortárs művészeti szcéna a fiatalok felé fordult az utóbbi években, és ez sokakat irritálhat. Elsősorban azokat, akik számára hamarabb szűkül be a pályázati lehetőségek köre, mint hogy befutottnak éreznék magukat.

* „Kint vagyunk" – Az FKSE új senior tagjainak kiállítása, Stúdió Galéria 42, Budapest, 2009. november 17 – december 5. Kiállítók: Alexander Schikowski, Baglyas Erika, Huszár Andrea, Kiss Éva Emese, Kokesch Ádám, Lénárd Anna, Orbán György, Ötvös Zoltán, Rutkai Bori, Szira Henrietta, Tibor Zsolt, Varga Rita



Tibor Zsolt munkái a Kegyeleti Múzeumban
felül: Díj, linófesték, 2009, olaj, alapozott karton, 25,7 × 17,4 cm
alul: Cicák a fűben, 2009, Cicák a fűben II., 2009; mindkettő: grafit, plextol, műfű, papír, 25,5 × 18cm, illetve 18 × 25,5cm, 2009

Átvételi elismervény Tibor Zsolt munkájáról



Átvételi elismervény

Alulírott Csáji Júlia ..... a mai napon a Kegyeleti Múzeum ..... képviseletében hiánytalanul, és sértetlen állapotban átvettem Tibor Zsolt ..... művész kölcsönzött műtárgyát, mely a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület által szervezett **Kint Vagyunk** c. kiállítás keretein belül kerül november 17 – december 5. között erre a helyszínre.

Anyag:.....

Technika:.....

Méret:.....

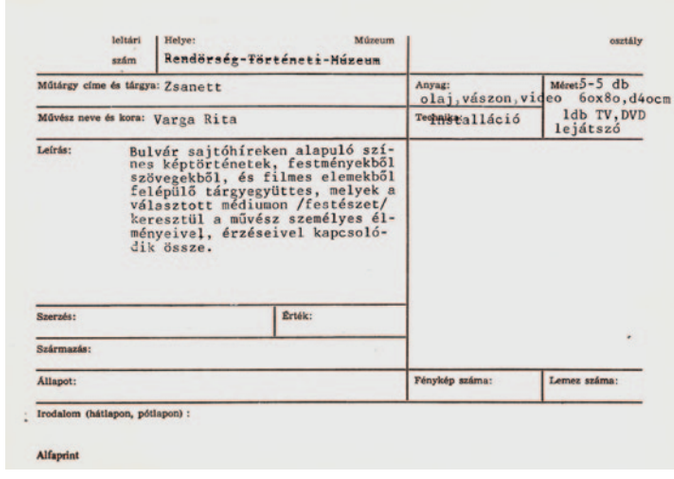
Budapest, 2009. XI. 3.

Csáji Júlia
Átvevő, az intézmény képviseletében

Tibor
Átadó, művész

Budapesti Temetkezési Intézet Zrt.
Kegyeleti Múzeum
Budapest VIII., Fiumei út 19.
79.

Varga Rita művének leírókartonja



leltári szám	Helye: Rendőrség-Történeti-Múzeum	Múzeum	osztály
Műtárgy címe és tárgya: Zsanett		Anyag: olaj,vászon,video	Méret: 5-5 db 60x80,d40cm
Művész neve és kora: Varga Rita		Technika: installáció	1db TV,DVD lejátszó
Leírás: Bulvár sajtóhíreken alapuló színes képtörténetek, festményekből szövegekből, és filmes elemekből felépülő tárgyegyüttes, melyek a választott médiumon /festészet/ keresztül a művész személyes élményeivel, érzéseivel kapcsolódik össze.			
Szerzés:	Érték:		
Származás:			
Állapot:		Fénykép száma:	Lemez száma:
Irodalom (hátlapon, pótlapon) :			
Alfaprint			

LZS: *Hogyan jutottatok el a felajánlás ötletéig?*

OGY: Az viszonylag gyorsan egyértelművé vált, hogy nem szeretnénk egy hagyományos csoportos kiállítást a Stúdió Galériában, így merültek fel alternatív helyszínek, valamint az, hogy mindezt dokumentáljuk is. Ehhez kapcsolódott, hogy a Nemzeti Galéria dolgozójaként mindig érdekesnek találtam azt az abszurd szituációt, amikor egy másik kiállításra kikölcsönöznek egy műtárgyat a kiállításból: ott marad egy üres keret benne a mű reprójával és adataival, a kiállítás címével, időtartamával, a kölcsönzés helyszínének megjelölésével, az engedélyt adó aláírásával és pecsétjével.

BE: Innen jött a következő lépés: ha már a múzeumi dokumentálás eszközeinél tartunk, és a mű nem jelenik meg a kiállítótérben, akkor, ahogy az egy múzeumi gyűjtemény esetében is előfordul, legyen kölcsönadva, de fordított módon, úgy, hogy nincs kölcsönkérő, csak kölcsönadó és kölcsön kapó.

LA: Az első ötlet egy olyan minimálkiállítás volt, amelyen csak a műleírást és a reprodukciót tettük volna ki. Ez a koncepció az eredeti és a repró kérdésére fókuszált volna. Aztán felmerült, hogy múzeumokban akkor teszik ki az eredeti mű helyére annak repróját, illetve a mű és a kiállítás adatait, amikor kikölcsönzik azt valahová.

LZS: *Tehát a Stúdió Galériában a dokumentáció műfaja hozza közös nevezőre a különböző műveket? Gyűjteményi tételekként fogjátok katalogizálni a kölcsönzött műtárgyakat?*

OGY: Igen, szintén újdonsült seniorként Lázár Eszter kurátor és művészettörténész fogja a műleírásokat elkészíteni, amelyek belekerülnek az adott művész dokumentációját tartalmazó, a látogatók számára áttanulmányozható mappákba. (Mindezt videók, valamint egy, a koncepciót ismertető és a kiállított művek helyszíneit térképen megjelölő szórólap egészíti ki.)

LZS: *A konceptuális művészet területén már sokan foglakoztak a reprodukció, a dokumentáció és az eredeti mű viszonyával, egy gyűjteményi keretben ugyanakkor egy távollévő mű nemcsak a hiányt, hanem épp az adott műtárgy és alkotó keresettségét jelzi.*

LA: Azzal már a képzőművészet mai izolált helyzetére reagálunk, hogy nem feltétlenül másik múzeumba, kiállítóhelyre kölcsönözzük ki a munkáinkat, hanem olyan helyekre, ahol egyébként nem szoktak kortárs műveket kiállítani. Végre egy olyan szituáció keletkezik, amelyben a művészeti élet szereplői nem egymásnak, hanem másoknak csinálnak kiállítást.

LZS: *Hogyan választottátok ki a helyszíneket?*

LA: Minden kiállító maga javasolt, választott intézményt a művéhez, amelyet aztán vagy személyesen, vagy a Stúdión keresztül keresett meg.

LZS: *Úgy tudom, hogy volt néhány meglepő választás, mint a Kegyeleti Múzeum. Itt milyen jellegű műről van szó? Mi indokolja ezt a rendhagyó helyszínt?*

OGY: Tibor Zsolt egy grafikai munkája fog ide kerülni, amelynek a központi motívuma egy koszorú.

LZS: *A többi kiállítóhoz hasonlóan ti is a mű témájához passzoló intézményt választottatok, „visszafelé" érvényesítve a helyspecifikusság elvét?*

LA: Azt hiszem, a legtöbb művészben megvan az igény, a vágy, hogy „helyet találjon" a művének a gyűjtemények és múzeumok izolált világán kívül is. Az ilyen típusú megfeleltetések nemcsak a mű létét, de annak tartalmát is igazolhatják. Azt, hogy a társadalomnak mégiscsak szüksége van nemcsak a műtárgyra, de a művész mondanivalójára is. Valószínűleg a másik oldalról is van igény a befogadásra, de a kereslet és kínálat ugyanolyan nehezen talál egymásra, mint egy lakás, egy autó a vevőjére vagy éppen egy magánnyos ember a társára. Én ezért gondoltam, hogy kilincselés helyett egyszerűen apróhirdetést adok fel, és meglátom, jelentkezik-e valaki, akinek éppen az én munkámra van szüksége.

BE: A *Relax* című fakírpadomat – ami korábban a *Blokkolt folyósítás* című, a jelen gazdasági helyzetre reagáló kiállításon[1] volt látható – eredetileg a Pénzügyminisztériumba szántam, de az előzetes egyeztetések és puhatolózások alapján az derült ki, hogy ott jelenleg nincs esély a mű befogadására. Mivel mindenképpen szerettem volna kihelyezni, a Budapesti Értéktőzsdét kerestük meg. Ők végül arra hivatkoztak, hogy „a BÉT székházában a közeljövőben sorra kerülő rendezvények nem teszik lehetővé, hogy a műtárgyat az őt megillető helyen állítsuk ki". Úgy gondolom, hogy a BÉT döntéshozóinak a saját közegükben nem tetszett a RELAX feliratú fakírpad. Ha egy rajzot, fotót,

1 *Blokkolt folyósítás / Blocked Disbursement*. acb Kortárs Művészeti Galéria (www.acbgaleria.hu) Budapest, 2009. szept. 11 – okt. 22.

festményt ajánlottam volna fel, amely kevésbé ironikus, akkor talán engedélyezik a mű elhelyezést.[2]

OGY: Az én munkám az Oktatási és Kulturális Minisztériumban lesz kiállítva. Egy fotó, amely a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának irodájában készült Fenyvesi Áronról, az akkori titkárról. Korábban a Miskolci Galériában már szerepelt egy kiállításon.[3] Most egy tipikus irodai teret kerestem, lehetőleg egy állami intézményben, így kézenfekvő volt az OKM, ahol Boros Géza vállalkozott a mű befogadására. Helyspecifikus lett volna Varga Rita választása is, aki a Rendőrség-történeti Múzeumban kívánta bemutatni a *Zsanett* című festmény-sorozatát és videóját, ami az ismert médiabotrányra reagált. Ebbe végül nem egyeztek bele.

LZS: *Meglepő, hogy ebben a felállásban a múzeumok és közintézmények vonzó helyszínt jelentenek több művésznek is.*

OGY: Igen, Rutkai Bori is egy székesfehérvári közösségi házban fogja elhelyezni a munkáját. Kis Éva Emese, Londonban élő intermédiaművész pedig a Pedagógiai Múzeumban állít ki egy animációt, *Lecke* címmel. Itt igazából szerencsés egybeesésről van szó a téma és a helyszín között, hiszen a mi javasoltuk a művésznek ezt a kifejezetten érdekes intézményt.

BE: Számomra a közintézmény azért izgalmas helyszín, mert a mű befogadása egyúttal a művész és a művészet szakmai színtéren kívüli legitimizációját is jelentheti. Éppen ezért szomorú a BÉT elutasítása, mert állásfoglalásukkal a bürokrácia önvédelmi mechanizmusának nyelvén udvariasan közlik, hogy köszönjük, hogy kaphatnánk, de mi inkább nem kérjük.

LA: Az az érdekes, hogy erre a „legitimizációra" gyakran akkor is szükség van, ha az adott közintézmény múzeum vagy galéria.

LZS: *Erika már említette munkája elhelyezésének nehézségeit, ezen kívül többnyire szívesen vették a művészek felajánlását?*

OGY: Volt más eset is, ahol némi ellenállásba ütköztünk. Szira Henrietta egy videót próbált kiállítani az RTL Klub székházában, de ők nem reagáltak a kérésünkre, viszont aztán a Duna TV-vel sikerült megállapodni. Alexander Schikowski pedig a Szépművészeti Múzeumban szerette volna elhelyezni a munkáját, viszont onnan azt a választ kaptuk, hogy nincs rá mód, hogy egy műtárgy ilyen módon bekerüljön a múzeum gyűjteményébe. Arra adtak volna csak engedélyt, hogy egy fél órára bevigyük és helyben lefotózzuk a tárgyat. Így végül az MTA Képtárában lesz bemutatva a mű.

LZS: *Miért éppen a Szépművészeti Múzeumban akarta a művész kiállítani a munkáját?*

OGY: Megjelenésében egy klasszikus festményről van szó, bár ami az ábrázolásmódját illeti, elég egyedi. Alex ezért úgy gondolta, hogyha ő választhat helyszínt a művének, akkor ebben az esetben számára egy klasszikus művészeti intézmény, egy közgyűjtemény lenne érdekes.

LZS: *Ebből a választásból az is kiderül, hogy képzőművészeti intézmények között is beszélhetünk izolációról, és hogy a Szépművészeti Múzeum is lehet egzotikus, rendhagyó helyszín egy kortárs – közepesen fiatal – művész számára. Voltak mások is, akik annak a lehetőségét látták meg ebben a koncepcióban, hogy a művészeti intézményrendszer hierarchikus működését kikezdjék?*

OGY: Ötvös Zoltánnak – aki egyébként a Dovin Galéria művészeként egyébként is kapcsolatban van a műkereskedelemmel – volt olyan ötlete, hogy egy gyűjtőhöz küldi el a kiállítandó művét, és végül a Spengler–Somlói gyűjteményre esett a választása. Lesz két külföldi helyszín is: Huszár Andrea a New Yorki Trans Art Areaba küldte el a munkáját, Kokesch Ádám pedig, aki a finnországi Nykarlebyben a Swedish School of Artsnál vett részt rezidenciaprogramon, a kiállítás apropójából „otthagyja" a kint tartózkodása alatt készült művét.

LA: Valójában mindegyik ötlet arról szól, hogy ezen a hierarchikus rendszeren belül az az egy ember, aki szembesül egy rendhagyó kérdéssel, meri-e vállalni azt a kockázatot, ami azzal jár, hogy reagál rá. Hiszen abban, ha elutasítja, semmi kockázat nincs. Ma a kortárs képzőművészet esetében nem beszélhetünk olyan társadalmi megbecsülésről, ami például egy közintézmény hivatalnokát habozásra kényszerítené, miközben az udvariasan elutasító választ fogalmazza.

2 A művel kapcsolatos levelezés belekerült a „Baglyas-mappába".

3 *tandem – kortárs művészek kapcsolatban*. Miskolci Galéria – Rákóczi-ház, (www.miskolcigaleria.hu), Miskolc, 2009. febr. 20 – márc. 21. (ld. Balkon, 2009/4., 9-13.)

Ligetfalvi Gergely

Tárgylemezek

Káldi Katalin kiállítása

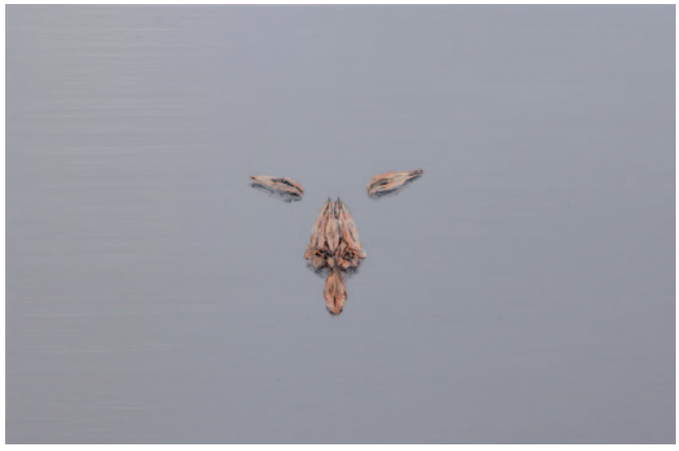
Kisterem, Budapest
2009. november 6 – december 4.

■ Amikor az első mikroszkópokat megépítették, a tudósok nem értették, mit látnak a tárgylemezen. Köznapi formákhoz szokott szemüknek meg kellett tanulnia helyesen látni a feltáruló látványt. Káldi Katalin képeit nézve is el kell távolodni a megszokott közhelyektől, melyek elállják a megértés felé vezető utat. Ilyen legelőször a „nőművészet" csapdája, amibe főleg korábbi munkáira gondolva lehetett belesétálni, melyek a személyes mikrokörnyezet tárgyait, kanalakat és tálakat, cipőket, kesztyűket, aprópénzt vagy karácsonyi díszgömböket ábrázoltak. Sajnos a mindmáig fennmaradt fallocentrikus gondolkodás azonnal nőművészetet kiált, amint efféle eszközök utánzatait felvonultató festményekről ítél. Pedig ki mondhatná manapság, a szinglik, a queer-identitás, na meg a Gordon Ramsey-k korában, hogy a konyhai tárgyak vagy a ruhadarabok kizárólag a nők terrénumának részei? És mi van akkor, ha kiderül, félrevezető volt az első pillantás, és jobban megnézve igazából nem is a tárgyakról van szó?

Mit jelentenek a képeken a tárgyak? Magritte *Ez nem pipa* című festményéről szóló híres esszéjében Foucault amellett érvel, hogy a képi reprezentációt el kell választani a tárgytól, melyet a kép gyakran megtévesztő élethűséggel ábrázol. A mi esetünkben ez a tárgyak köznapi konnotációitól való elszakadást jelenti. Valójában nem számít, milyen „nemű" tárgyak jelennek meg a régebben olykor narancs, zöld vagy barnás, mostanában viszont tendenciózusan szürkére festett, monokróm vásznak „tárgylemezén". Csupán csak köznapiak és esetlegesek. Jóval többet jelent a számosság – az egy, a kettő és a sokaság –, az elrendezés, azaz szimmetria vagy elszórtság, valamint térbeli viszonyok

Káldi Katalin
Rózsapofa, 2009, olaj, vászon; © fotó: Rosta József





Káldi Katalin
Róka, 2009, olaj, vászon; © fotó: Rosta József



Káldi Katalin
Kispofák I-VII. sorozatból, 2009, olaj, vászon; © fotó: Rosta József

érzékeltetése az egyszínű csíkokkal megfestett, homogenizált és „végtelenített" térben. A szín, tér és elrendezés viszonya.
„A szín Káldinál teret jelöl. A tér alaptulajdonsága, hogy végtelen. Festményeinek hátterét képező színes tér végtelenségébe belemerülni látszanak a pillanatnyiságot, az ittlétet jelölni kívánó jelzésszerű tárgyak. Ezt a szándékot a tárgyszerű elemek festői gesztusokban való feloldódása fejezi ki. Újabban a golyó vagy a pénzérme témáknál a motívumok erősen strukturáltak, tehát maguk is térszerűek lesznek." – írta 2005-ben Bak Imre.[1] A fizikai tér geometriai homogenizálása nem vezet a tárgyak metrikusságához, kimért műszaki rajzokhoz: számbavétel csak a festői tulajdonságok tekintetében történik. Pure painterly – de nem absztrakció, hanem festőiség, és e tautológiának tűnő kijelentés egyáltalán nem fölösleges. Káldi Katalin mindegyik képe rövid, tömondatszerű állítást vizualizál: x (cipő, súlyzók, tollaslabdák) ≠ cipő, súlyzók, tollaslabdák, hanem: x = festmény. Ennyiben konceptuális. A tárgyak elrendezése pedig a konstruktivista hagyományt továbbvivő, szisztematikus kutatásra enged következtetni, amely azonban több puszta kombinatorikánál. Az ikonikus egy (tárgy), illetve a kettősség kissé didaktikus kérdésfeltevésén túllépve a 2000-es években megjelenik Káldinál a számosság bonyolultabb problémája. A tárgyak alakzatokba rendeződnek, feszes struktúrájú jelcsoportokat alkotnak (*Súlyzók*, + – *csészék*), vagy, ahogyan a dominós képeken, a szabályosság és a véletlen elemét egyaránt tartalmazó alapformát öltenek. A bármennyire szigorú szabályosságban is ott lappangó kiszámíthatatlanság kérdőjele fogalmazódik meg a dobókockalapok alkotta, fraktálszerű, over-all mintázatokban is, ahol eldönthetetlen, hogy egy adott kockalap az előtér vagy a háttér részeit alkotja-e (*Dobókockák I., II.*).

1 Bak Imre: *Tér*. A Knoll Galéria Káldi Katalin 2005. június 9 – július 30-ig tartó kiállítása alkalmából megjelent katalógusában.

Legfrissebb képein a korábbi karácsonyfagömb és ágyugolyó-motívumból desztillált golyók elrendezése olykor emberi arcot idéz (*Szemgolyók, orrgolyó, szájgolyó*). Ez a groteszk, arcimboldói eljárás, csendélet és portré egyazon festménybe bújtatása, fricskát tör a komolykodók orra alá a virágszirmokból komponált képekkel, a morcos és duzzogó *Kispofák*kal vagy a nagyméretű *Róká*val. Apró űrnyi, hideg, szürke térbe fagyott ábrázatokat nézve akár a smiley-s emóció-ikonok blaszfémikus személyességével való ironikus játékra is gondolhatunk, ám a játékot nagyon is komolyan kell venni. Gyakran az önfeledt szórakozás jut róla eszünkbe, de a játék terének muszáj kötöttnek lennie, hiszen cselekvései csak szabályain belül érvényesek, azokon kívül értelmüket vesztenék. A monokróm játéktérben zajló eseményeknek tétje van: a szabadság, amit a festészet mint tevékenység jelent. E választás a new media és a relációesztétika korában bizonyára nem a legkönnyebb és magától értetődőbb napjaink kortárs művésze számára. Káldi Katalin dolgokat ábrázoló képeket fest, miáltal olyan tapasztalatról ad számot, amely, bármennyire távolinak tűnjön is ez elsőre, On Kawarával rokonítja őt. Ahogy a parányi virágszirmok lebegnek az örökkévaló mulandóság terében, úgy viszonyulnak On Kawara „dátum-festményei" a végtelen időhöz: ugyanaz a soha véget nem érő tevékenység, a folytonosan múló számlálása, mindennapi kísérlet a ránk mért végtelen felszabdalására az emberi élet mikroszkopikus mércéjével. Ehhez alázat kell és fegyelem. On Kawara táviratokat küld barátainak. „Még mindig élek" – üzenik ezek a küldemények. Mindegyik Káldi-kép egyetlen nap alatt készül el, a festék száradása miatt nem lehet tovább dolgozni rajtuk. De új nap virrad, a fehér vásznon újra végigsiklik a szürkébe mártott ecset. Az ilyen festészet sosem válik idejétmúlttá.

Debreceni Boglárka

Végtelen tükör

Tükröm, tükröm...

Ágnes Lőrincz és Katharina Roters kiállítása

Molnár Ani Galéria, Budapest
2009. szeptember 17 – november 6.

■ Lőrincz Ágnes és Katharina Roters fő témája a nő, vagy leegyszerűsítve a kérdést: a testiség, a hús. Mindketten – más-más megközelítésben – a női szerepekkel foglalkoznak; úgy próbálják meghatározni saját maguk, illetve a nő helyzetét a világban, hogy miközben gondolati síkon feltárulkoznak, arcuk mindvégig rejtve marad. Egy olyan korban, amikor a külsőségeké a „főszerep", a sikerre törő művészeti alkotásoknak is igazodniuk kell az aktuális tendenciákhoz – egyrészt a média képi világához, másrészt a bevett képzőművészeti formanyelvhez. Lőrincz és Rothers kiállítása ambivalens érzéseket kelthet a nézőben: műveik inkább riportok vagy különféle előképek továbbgondolásai, kultúrantropológiai jelenségek, mintsem autonóm művészi alkotások, elgondolások.

Roters önmagát festő nő, izgalmas személyiség. Tükrök segítségével vetíti vászonra a testét, amit először megrajzol, aztán átformál: deformál és csonkol; férfiasan nyers és törékeny is egyben. Korábbi munkásságára a pop art-elemek újrahasznosítása volt jellemző, kellékei geometrizáló, megtört rendbe csoportosították az általa megjelenített testrészeket, használati tárgyakat, a gyermekrajzok stílusához közelítő, naiv ábrázolásmódban megformált alakokat. Már ekkor megszüntette a hierarchiát a kaotikusan felvonultatott motívumok között, ennek köszönhette statikusan felépített, szigorúan megkomponált vásznainak mozgalmasságát.

Most a testét szabdalja – a test baconi húsdarabként lebeg a vásznakon, részleteiben, a térben, időtlenül. E testeknek nincs arcuk; a személytelen aktorzók általános érvényű üzenetet hordoznak. Katharina képei a 'művész és modellje' koncepciót fejlesztik tovább. Egyszerre intim hangvételűek és pornográfok; képei mögül a tükörbe pillantó nő alakja sejlik fel, akit a test és a test határai foglalkoztatnak.
A művész korábbi referenciái az absztrakcióban, a színrostokra bontott képmezőkben oldódnak fel. A Roters mesterének, Keserü Ilonának színeiben pompázó, inakat, izmokat és szöveteket formázó téglalapok egyszerre idézik az impresszionizmus ecsetkezelési technikáját, a szürrealizmus eszmeiségét és az absztrakt festészet formavilágát. A kétértelmű címek a test és a szellem (szellem mint lélek, intelligencia és műveltség) elválaszthatatlanságára utalnak. A test fizikálisan létező adottság; a testélmény azonban egyén-függő, a lélek és a szellem által befolyásolt, szubjektív tényező. A test fájdalmak és örömök, a létélmény meghatározó forrása, miközben az emberiség egy része elutasítja, más része pedig túldimenzionálja a test szerepét. Roters giccsesnek ható színei a nász, az élet, a köztes lét, a lebegés harsány világát idézik, oldják témáinak komorságát; figyelemfelkeltők, akárcsak a reklámszövegek. Képeinek mintha nem lenne mélysége: a végtelenségig tágítja a teret, mintegy a történet részesévé avatva a nézőt, aki úgy érezheti magát, mintha egy háromdimenziós film szereplője lenne. Vásznain nem érvényesek a hagyományos képolvasási szokások, az ikonfestőkhöz hasonlóan homogénná teszi képeinek felületét. Festményei szabad asszociációk, kiegészítve a nézők asszociációival, ahol mindenki megalkothatja saját történetét.

A Lőrincz Ágnes által elénk tartott tükör nem torzít: valós képet, jelenséget mutat. Lőrinczné a valóság szegmensei láthatók, konkrétumok, melyek mindennapi, megtapasztalható élmények formájában jelentkeznek. Szakterülete a „menő csajok" személyiségjegyeinek és a divatvilág által közvetített elvárásoknak a kutatása. Alanyai a modellek modelljei – újabb adalék a művész és modellje („tények és tévhitek") gondolatmenetének továbbfűzéséhez. Lőrincz Ágnes installációk, kollázsok segítségével mutatja be a trendeket. A kollázsok felületébe talált tárgyakat, tapéta- vagy szövetdarabokat épít, akár egy divattervező, aki új kollekciójának színvilágát álmodja meg. Ezek a képfelületbe olvadó mintás anyagok kétféle funkciót töltenek be: messziről nézve harmonikus egységet alkotnak a festett alakokkal, közelebbről nézve azonban megtörik a felületek egységességét, homogenitását – zaklatottságot tükröznek, üzeneteket rejtenek, vagy épp sejtelmesebbé teszik az üzeneteket. A *Jó érzés* című képen például – agyunk kombinációs képességét kihasználva – Lőrincz egy kádban ülő nőt jelenít meg, akinek lábai közé egy kidolgozott testű,

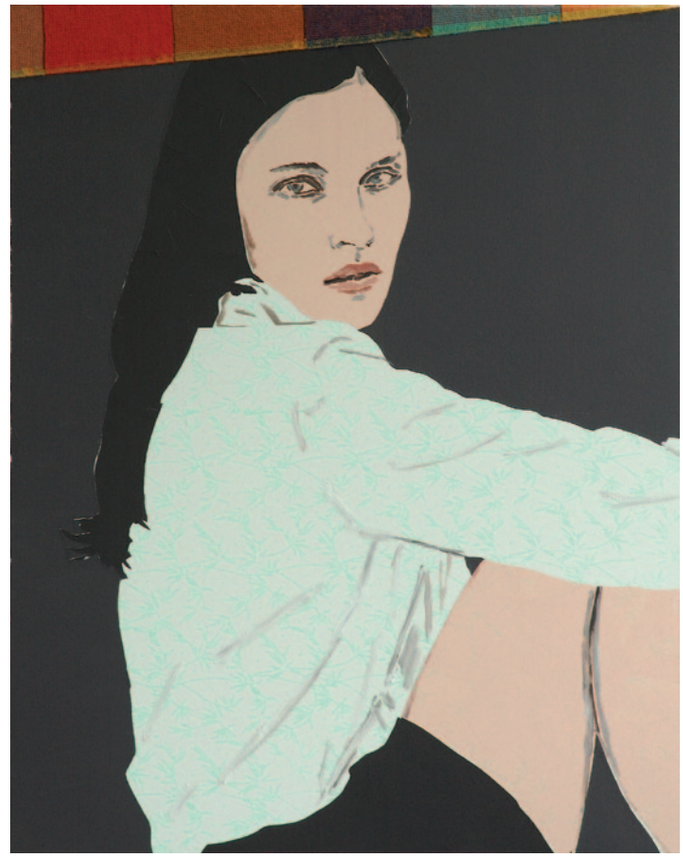
Katharina Roters
Angekommen, Beérkezett, 2009, olaj, molino, 165 × 150 cm





Ágnes Lőrincz
Jó érzés, 2009, olaj, textil, papír, vászon, 100 × 150 cm

Ágnes Lőrincz
Fehér blúz, 2009, olaj, textil, vászon, 100 × 80 cm



a mai férfi szépségideálnak megfelelő férfi mászik alsógatyában, a férfi fejét és vállát textil-négyzet takarja. Lehet improvizálni!
Lőrincz vásznain tökéletes testek, olykor csak testrészek jelennek meg (*Csíkos póló*, *Hátulról*). A kompozíciók mintha egy magazin címlapjára, óriásplakátra készültek volna. Másutt egy szappanopera vagy egy reklámfilm szereplői pillantanak a nézőkre, elérhetetlen magasságokból, egyfajta valóságshow szereplőiként. A szépek játszanak, a többiek pedig – jobb híján – közvetetten élik meg a szépek által eljátszott „boldogságot", mintha az a sajátjuk lenne. Lőrincz ecsetkezelése nagyvonalú, lazán teremti meg a kontrasztot a felszínen látható jelenségek és a belül rejlő érzelemvilág között. A művésznő által megalkotott figurák mind egyéniségek – kár, hogy identitásukat a média teremtette, futószalagon. Reklámarcai azonban – melyek első ránézésre egyen-arcok – megszólítják nézőjüket. Valószínűleg mindenkinek mást mondanak, mindenki mást lát bennük: példaképet vagy épp elrettentő példát. Lőrincz egy olyan színes világot ábrázol, ahol jó élni, mégis – mivel üres – hosszú távon unalmas, mint egy kaleidoszkóp, melyből kihullottak az emlékek szilánkjai.

Horváth Gyöngyvér

Kettős centenárium

Kettős centenáriumra emlékezik idén a művészettörténész-szakma: száz éve hunyt el Franz Wickhoff (1853–1909), száz éve született Sir Ernst H. Gombrich (1909–2001)

■ Két osztrák művészettörténész, mindketten a Bécsi iskolához kapcsolódtak. Wickhoffnak a szellemi áramlat formálódásánál, az indulásnál volt szerepe: Moriz Thausing tanítványaként és Morelli csodálójaként munkássága fontos láncszem a művészettörténet mint önálló diszciplína intézményesülésének, a történettudományoktól való leválásának folyamatában. Wickhoffot általában egykönyves szerzőként ismeri a szakma: az 1895-ben megjelent *Die Wiener Genesis* a stílusváltozás okait kutatta, legfontosabb érdemének mégis a hegeliánus művészetfejlődési modell újragondolásával az akkoriban kevéssé értékelt korszakok, mint a késő római vagy a korai keresztény művészet revideálásához való hozzájárulását tartják. Ilyen minőségében szokás párhuzamba állítani kollégája, a vele egy tanszéken oktató Alois Riegl *Későrómai iparművészet* (1901, magyar fordítás 1989) című könyvével. Wickhoff művében számos olyan előremutató eszme és megközelítésmód is megjelenik, mint például az önálló művészettörténeti elemző módszerek iránti igény, a történettudomány módszereitől való függetlenedéssel párhuzamosan fellépő dekontextualizálás, a deskriptív megközelítésmódból kiinduló összehasonlító-interpretatív elemzés, a folyamatszerűséget a vizuális észlelés és befogadás alapvető jelenségének tekintő elképzelés, amelyek majd a wölfflini festői (Malerisch) fogalmában köszönnek vissza és teljesednek ki.[1] A *Die Wiener Genesis* jelentősége azonban nemcsak a stílusok alakulásának kérdésében, a római portrészobrászat vagy a korai keresztény miniatúrafestészet tanulmányozásában mutatkozik meg, hanem a képi elbeszéléskutatás területén is – és ez éppen Gombrich viszonylatában lesz érdekes.

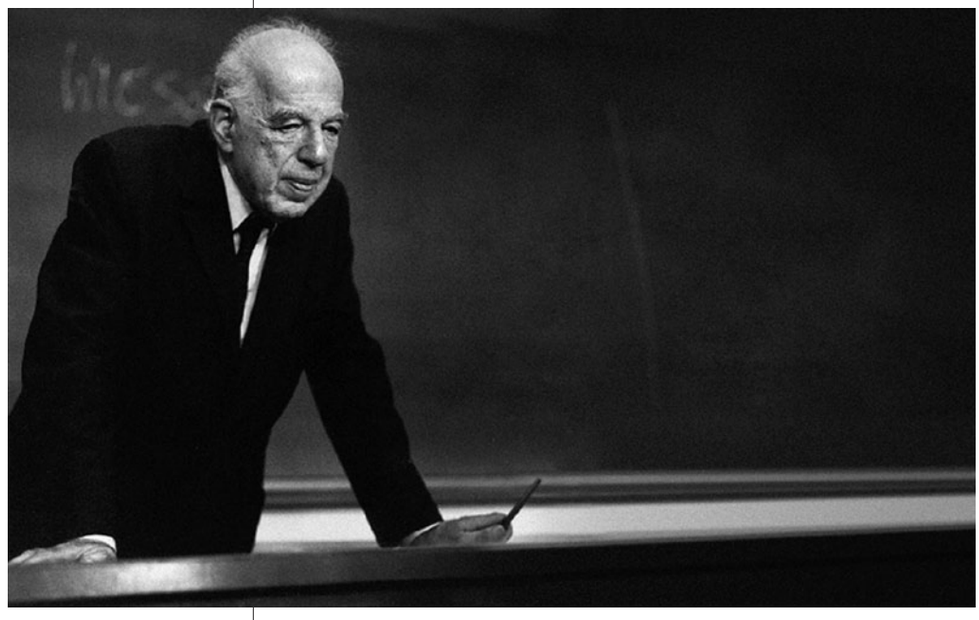
Gombrich a Bécsi iskola történetének végén van jelen. Hans Tietze és Julius von Schlosser tanítványa, akit a történelem alakulása és egyéni érdeklődése messzire vitt. Egyike azon emigráns művészettörténészeknek, akik a náci megszállás elöl nyugatra menekültek: Nicolaus Pevsnerhez hasonlóan Gombrich is Angliában maradt, míg sokan mások, köztük Panofsky, továbbmentek, és volt, aki – mint Lányi Jenő –, továbbindult, de soha nem érkezett meg.
Gombrich munkássága szerteágazó: sokkal inkább egy interdiszciplináris kutatói szemléletmód köthető hozzá, mint egy kutatási terület. Barátjához, Karl Popperhez hasonlóan ő is a pszichológia eredményeit ötvözte saját szakterületének módszereivel. Érvelése megerősített alapokon nyugszik: a művészetre alkalmazott gestalt és percepciós elméletek alapos történeti kutatással egészültek ki. A klasszikus művészettörténeti témákat tanulmányozva előbb-utóbb szembetaláljuk magunkat egy-egy megkerülhetetlen Gombrich-írással: kutatásait a látott, a vizuálisan megtapasztalt világ műalkotásokra történő leképeződésének megértése motiválta. A *Művészet és illúzió*ban Gombrich ezt írja: „[a] görögök azt mondották, hogy a csodálkozás a tudás kezdete, és ha már nem csodálkozunk, akkor az a veszély fenyeget bennünket, hogy nem is fogunk *tudni*. Fő célomul tűztem ki ezekben a fejezetekben, hogy visszahelyezzem jogaiba a csodálkozást, amiért az ember képes fölidézni formákkal, vonalakkal, árnyékokkal és színekkel a látható világ bámulatos fantomjait, amelyeket „képeknek" nevezünk."[2] Mindezek mellett a fiataloknak szánt, népszerűsítő irodalomként íródott, de sokkal szélesebb közönséget elért *A művészet története* (1950, magyar fordításban 1974) okán Gombrich az a művészettörténész, aki a szakmán kívüliek számára – ha nem is az egyetlen –, de minden bizonnyal az első név, aki szerzőként ismertté vált. Talán ennek is köszönhető, hogy míg – tudtommal – Wickhoff életműve a kerek évforduló ellenére is méltatás nélkül maradt, addig a Gombrich-centenárium kapcsán számos megemlékezés, szimpózium és konferencia szerveződött.

Gombrich 1936-ban érkezett Londonba. Ernst Kris ajánlásával, némileg véletlenszerűen került az akkor Fritz Saxl vezetése alatt álló Warburg Intézetbe. A háború alatt a BBC-nek dolgozott, és csak 1946-ban tért vissza; 1959-ben vette át az Intézet vezetését. Egykori igazgatója emlékére a Warburg Intézet a Brit Tudományos Akadémia támogatásával kétnapos konferenciát rendezett idén júniusban.[3] A megemlékezés jól példázza, hogy az egykori emigráns művészettörténészek a befogadó országok szemléletmódjára és kutatásaira milyen befolyással bírtak, de képet ad az angolszász Gombrich-recepció aktuális kérdéseiről is. Az elhangzott előadások javarészt három főbb témakört jártak körül.
Az első témakör Gombrich intellektuális kalandozásaira reflektált az adott területek felöl nézve. Paul Taylor (Warburg Intézet), a konferencia szervezőjének előadása Gombrich és a primitív művészetek viszonyát vizsgálta. Az előadó Emanuel Löwy Gombrich által is osztott nézetéből indult ki, miszerint a primitív művészetek képi ábrázolásmódja az ábrázolt tárgyakat, dolgokat, élőlényeket azok legjellemzőbb nézőpontjából mutatja be. Taylor állítása értelmében Gombrich nem értette meg a primitív művészet változatosságát, és számos példával igazolta a fenti, Löwynek tulajdonított elv tarthatatlanságát.
Az általános nézet szerint Gombrich középkorral kapcsolatos kutatásai leginkább azok hiányában érhetők tetten. Paul Crossley (Courtauld Intézet) ezt cáfolva Gombrich első publikációjának tükrében – mely egy karoling miniatúra eredetiségvizsgálatával foglalkozott – elemezte Gombrich középkori művészetekkel kapcsolatos megjegyzéseit, azt állítva, hogy a *The Sense of Order* (1979) és a posztumusz megjelent *The Preference for the Primitive* (2002) is Gombrich ilyen irányú érdeklődéséből nőtt ki.
Robert Bagley (Princeton) egyiptológus hosszas bevezetőben ecsetelte az egyiptomi művészet szó-kép viszonyait és ezek speciális olvasatot igénylő technikáit, majd, ismét csak korrekciós szándékkal, vizsgálta Gombrich életművében az egyiptomi művészetre vonatkozó reflexiókat.
Patrick Cavanagh (Harvard) Gombrich és az idegtudományok kapcsolatáról beszélt egyetlen tanulmány, a *The Heritage of Apelles* (1964, ill. 1976) alapján, jelezve, hogy az idősebb Plinius leírásából ismert Apellész és Protogenész közötti festői rivalizálásra Gombrich által adott magyarázat nemcsak a mesterségbeli tudás és a festői problémakezelés, hanem a vizuális észlelés kapcsolatára is rávilágított.

A konferenciaelőadások második tematikus csoportja Gombrich fogalmainak és módszereinek kritikai elemzésével, felülvizsgálatával és utóéletével foglalkozott. Jeroen Stumpel (Utrechti Egyetem) a *Művészet és illúzió*ban (1960, magyar fordítás 1972) használt séma fogalmát vizsgálta, pontosabban azt, hogy miképpen öröklődnek tovább a sémák és mi okozza a festészeti megoldásokban létrejövő ugrásszerű változásokat. Példának a Genti oltár középképén látható kútba hulló vízcsepp megoldását hozta elő, amely a festészetben minden előzmény nélkül jeleníti meg a csepp okozta felületi hullámokat. Ez a részlet az előadó szerint cáfolja a Vasari-féle fokozatosság elvét, melynek értelmében a festészetet a séma és a séma korrekciójának dialektikus viszonya jellemezné.
Robert Casati (Centre National de la Recherche Scientifique) előadásának kiindulópontja Gombrich a vetett árnyékot mint illúziókeltő eszközt vizsgáló dolgozata, a *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (1995) volt. Az előadó a téma elméleti továbbgondolását tűzte ki céljául, arra a hipotézisre építve, miszerint a képek értelmezéséhez nem áll rendelkezésünkre egységes kognitív stratégia. Ennélfogva kénytelenek vagyunk minden esetet (illetve esettípust) külön kezelni, de ezekből az egyedi esetekből és a rájuk alkalmazott stratégiákból összeáll egyfajta készlet, amely vagy gyors és automatikus módon, vagy lassú és reflexív módon segít hozzá a képek megértéséhez. Gombrich, Arnheim és Panofsky kutatásai úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy mindhárman egyfajta ideális stratégiára mutattak példát: Arnheim tette

1 Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Corvina, Budapest, 1969. Vö. Adler, Daniel: *Painterly Politics: Wölfflin, Formalism, and German Academic Culture, 1885-1915*. *Art History*, Vol 27, No 3, June 2004, 431-456.

2 Ernst H. Gombrich: *A pszichológia és a stílus rejtélye*. In. uő: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Budapest, 1972, 19. (kiemelés az eredeti szövegben)
3 http://warburg.sas.ac.uk/colloquia/ehg.html



E H Gombrich Münchenben, 1988; © fotó: Gabor Ferencz; http://eastkingsley.com/wp-content/uploads/2009/09/ehgombrich.jpg
http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/profil-geschichte-des-instituts/

mindezt a képek szerkezetének elemzésével, Panofsky pedig a festői tér és a perspektíva segítségével.
Jan Koenderink (Utrechti egyetem) és John Kulvicki (Dartmouth College) egyaránt a képnézéskor az értelmezésben szerepet játszó befogadói aktivitás vagy befogadói szerep, a „beholder's share" gombrichi fogalmáról tartott előadást, más-más oldalról közelítve meg a kérdést. Koenderink abból indult ki, hogy a vizuális észlelés prekognitív jelenség, amely úgy történik meg velünk, mint egy tüsszentés; majd ezen álláspont tükrében vizsgálta a képen ábrázolt mozgások észlelését. Kulvicki előadásának célja Gombrich és Goodman eszméinek összevetése volt, egyik konklúziója pedig az, hogy a befogadói-nézői attitűdöt két tényező, a felismerés és az elvárás együttesen alakítja.

A konferencia további, csoportba illeszthető előadásai a hagyomány, az intellektuális iránykeresés és a módszer kérdéseit járták körül Gombrich életművében. Harry Mount (Oxford Brookes Egyetem) szembeállította a Bécsi iskola szellemiségét (mely esetében inkább az elméleti megfontolások játszottak nagyobb szerepet) a brit szakmai közeggel, ahol viszont éppen a gyakorlat bírt nagyobb fontossággal. Ezt követően két kérdés felvetésével igyekezett meghatározni Gombrich szakmai jelentőségét. Egyrészt, hogy vajon Gombrich szerteágazó munkássága válaszként értelmezhető-e arra a naiv kérdésre, miszerint létezik-e elmélet nélküli művészettörténészi gyakorlat, másrészt, hogy Gombrich módszernélkülisége vagy módszerellenessége vajon melyik fentebb említett két tradíció gyakorlatába illik jobban bele.
Elizabeth McGrath (Warburg Intézet) *Gombrich, az ikonográfus* címmel adott elő. Felvázolta a fogalom történetét, beszélt Aby Warburg és Gombrich eltérő értelmezéséről, valamint Gombrich azon, még az Intézetbe kerülésének idején fontolgatott tervéről, hogy Otto Kurz közreműködésével ikonográfia-tankönyvet írjon hallgatói számára. Gombrich ikonográfia-kurzusát azóta McGrath és az intézet igazgatója, Charles Hope vette át, és a kurzust furcsa módon mindmáig változatlanul, Gombrich eredeti jegyzeteiből oktatják. Veronika Kopeczky (Warburg Intézet) bemutatta az Intézet által őrzött Gombrich-hagyaték legérdekesebb fényképeit és feljegyzéseit, majd beszélt Gombrich kézirataiból és jegyzeteiből kirajzolódó munkamódszeréről.
A konferencia záróelőadását Martin Kemp tartotta. Ha Kemp neve felmerül, akkor szinte biztosak lehetünk abban, hogy a téma Leonardo művészetéhez fog kapcsolódni. Most sem történt ez másként. Gombrich Leonardóról vallott nézetei kerültek elemzésre, mégpedig egy 1966-os nem publikált írás Leonardo víz-rajzairól, valamint a *Művészet és illúzió* ide vonatkozó passzusai. Kemp asszociációi szárnyaltak: szóba került Leonardo és a séma alkalmazása, a művészet és tudomány viszonyának gombrichi értelmezése, a neoplatonizmus és a náci ideológia, a brit köz- és magángyűjteményekben őrzött számos Leonardo-mű nyomán Leonardo „angolsága", valamint a brit tájképfestészetre tett hatása. Kemp nemcsak a témát kezelte szabadon, de egyfajta egyensúly megteremtésére is vállalkozott. Minthogy a konferencia meghívásos alapon szerveződött, a meghívottak névsora legalább annyira érdekes, mint a meg nem hívott előadóké. Kemp megemlítette a Gombrich recepciótörténetében fontos, de itt kimaradt neveket, enyhíteni próbálta a Gombrich írásait ért kritikákat, és kimondta a konferencia egyik legfontosabb meglátását: Gombrich életművét nem feltétlen a kutatás mai állása szerinti igaz-hamis mondatok tükrében kell szemlélnünk; például az a gyakorlat, hogy egy művészettörténeti tanulmányban bármilyen két kép (lett légyen az kortárs vagy régmúlt korok, magas vagy populáris kultúra terméke) egymás mellé helyezhető, az Gombrich vitathatatlan érdemeinek egyike.
A konferencia látogatója némiképp ambivalens érzésekkel távozott: a kétnapos megemlékezés korrekciókat hozott, de nagy szellemi áttörést nem; lényegében választ adott arra, milyen területekkel és hogyan foglalkozott Gombrich, arra azonban nem, hogy ma miben látjuk Gombrich kutatásainak jelentőségét, mennyiben van létjogosultsága a gombrichi szemléletmódnak, hová vezetett az általa alkalmazott módszer, kutatásai milyen új utakat, területeket nyitottak a művészettörténeten belül, vagy azon kívül. A Warburg Intézet konferenciája retrospektív visszaemlékezés volt, jellegében mégis inkább retrográd eseményként jellemezhető, amelyen az Intézet meghatározó figurái nem, vagy csupán mellékszerepben, például szekcióvezetőként voltak jelen.

A Gombrich-évforduló kapcsán Caspar David Friedrich szülővárosa, Greifswald is helyet adott egy megemlékezésnek. Az Alfried Krupp Wissenschaftskolleg konferenciája címéből (*Gombrich és a 21. század képtudománya*) és programjából ítélve nagyobb hangsúlyt fektetett a Gombrich által elindított folyamatok utóéletére.[4] Emellett áprilisban a Brno-i Moravska Galéria is szervezett egy centenáriumi konferenciát.[5] További tájékozódásra kitűnő terep a 2008 januárjától online elérhető Gombrich Archívum, amelyet Richard Woodfield hozott létre és gyarapít azóta is.[6] A weboldal, noha nem teljes, de terjedelmes bibliográfiát, számos interjút és tanulmányt (köztük elsőként egy magyar nyelvűt a *Magyar Művészet* 1935-ös évfolyamából), megemlékezéseket, könyvismertetőket tesz elérhetővé, továbbá a Gombrich-Gibson vita teljes anyagát.
Angliában érezhetően nő az érdeklődés a korai német nyelvű művészettörténet-írás, és ezen belül is a Bécsi iskola szellemisége, módszere és hatása iránt. Ezt abból a már-már konferencia-dömpingnek nevezhető eseménysorozatból is érzékelhetjük, amelyre az elkövetkező pár hónapban kerül sor. Az egyetemi idény indulására, szeptember elejére időzítette a Brit Tudományos Akadémia a *Művészettörténet Közép-Európában: a Bécsi iskola öröksége* című konferenciát, amelyen a környező országok művészettörténészei (a hazaiakat kivéve) rendre képviseltetik magukat.[7] A témák között megtaláljuk az egyes országok

4 http://www.wiko-greifswald.de/events/cal/article/6/gombrich
5 http://www.moravska-galerie.cz/cs/kulturni-akce/ernst-h-gombrich/
6 http://www.gombrich.co.uk/
7 http://www.tees.ac.uk/sections/research/events_details.cfm?event_id=2551

intézménytörténetéről szóló beszámolókat, a Bécsi iskola a nemzeti művészettörténet-írásra tett hatásairól szóló előadásokat, a nemzeti művészetek fogalmának recepciótörténetét, és Paul Stirton jóvoltából lesz egy magyar vonatkozású előadás is (*A Bécsi iskola Budapesten: Antal, Wilde és Fülep*). A fentebb már említett Richard Woodfield szervezésében nemrégiben létrejött egy nyitott nemzetközi kutatócsoport, amely szintén a Bécsi iskolával foglalkozó kutatók számára nyújt fórumot: ez a *Viennese Art Historiography* projekt. Ennek első eredménye egy idén októbertől induló, kutatástörténettel foglalkozó konferencia-sorozat, melynek a Glasgow-i Egyetem Művészettörténeti Intézete ad helyet,[8] de a közeli tervek között szerepel egy művészettörténészek életművét bemutató monográfia-sorozat, valamint egy szabad elérésű online folyóirat indítása is, *Journal of Art Historiography* címmel. Az angolszász területeken a Bécsi iskola recepciójának eddigi favoritja egyértelműen Alois Riegl, a kutatás kiterjesztésével minden bizonnyal más életművek is előtérbe kerülnek majd.

A kettős évfordulóhoz visszakanyarodva felmerül a kérdés, létezik-e a Bécsi iskola ernyőjénél közelebbi párhuzam Gombrich és Wickhoff életműve, érdeklődése között. Valószínűleg több ilyen kapcsolódási pont is található, én itt egy kevésbé ismert, de mindkettejük által kutatott témára, a képi elbeszélés problematikájára szeretnék kitérni.
Wickhoff a *Wiener Genesis*ben három fő (és egy kiegészítő) elbeszéléstípust ír le, amelyek közül egy, a folyamatos vagy kontinuus narratíva elve válik fontossá a könyv érvelésében. Wickhoff gondolatmenetének lényege, hogy a késő római és a kora keresztény művészet közötti átmenetben a folytonosságot éppen ennek az elbeszélésmódnak a használata biztosítja, amely képalkotási mód Wickhoff szerint, valószínűleg az érvelés legitimálása okán, a római művészet saját invenciója, és a római boltozástechnika jelentőségével vetekszik. E narrációtípusnak tehát Wickhoffnál aktív, művészetformáló, sőt elsődlegesen stílusalakító szerep jut. Ennek akkor érezzük igazán a súlyát, ha felidézzük, hogy a stílus fogalmának nemcsak a Bécsi iskola metodikájában van hangsúlyos szerepe, de a stíluskritikai módszer révén a művészettörténet egyik saját képelemző módszerének alapja.
Amikor Wickhoff leírja a kontinuus narratíva elvét, azt a folyamat fogalmának segítségével teszi. Ez a fogalom részben a vizuális észlelés, részben az időérzékelés érzetén nyugszik. Gombrich percepciós kérdések iránti elköteleződése köztudott, azonban Gombrich az, aki szintén az időkérdésre hivatkozik a *Moment and Movement in Art* című tanulmánya bevezetőjében, felrója a szakmának azt, hogy a festői tér iránti túlburjánzó érdeklődés mellett a festői idő problematikája (amely nála is elsődlegesen a képi elbeszélés idejét jelenti) csupán elenyésző figyelmet kap.[9]
Gombrich és Wickhoff narratívafogalma azonban jelentősen eltér egymástól. Ráadásul e két eltérő értelmezés megfeleltethető a 20. század folyamán a képi elbeszéléskutatásban jelen lévő két irányzattal. Wickhoffnál a képi narratívatípusok történeti képződmények, eltérő korok eltérő narrációs elvekkel bírnak, és a narrációs módszerek változása összecseng a különböző stílusok, történeti korok művészetének változásával. Ezt az irányvonalat a bizantológusok, köztük is elsősorban Kurt Weitzmann viszi majd tovább. Gombrich narratívafogalma absztrakt: a képi elbeszélés korszakokon átívelő jelenség, képnyelvi képződmény, amelynek legalapvetőbb jellemzője, hogy minden periódusban a kifejező mozgás, az akció és a gesztusnyelv révén teremt kommunikációs szituációt. A mozgásérzékelés pszichológiai vonatkozásainak vizsgálata okán kapcsolódik a vizuális narratívák vizsgálatának ezen irányzatához Rudolf Arnheim is.

Gombrich ismert és elismert. Wickhoff arra vár, hogy újra felfedezzük. A képi elbeszéléskutatás bő száz éves történetében páratlan az a meggyőzőerő, amely Wickhoff érvelésének sajátja, és nem találunk senkit, aki a művészetek történetének alakulásában egy elbeszéléstípust ekkora fontossággal ruházott volna fel. Egy tudományág formálódásában játszott szerepe mellett ez a látomásszerű erő az, ami Wickhoff életművét ma is relevánssá teszi.

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM

A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténészi-műkritikusi ösztöndíjában részesül.

8 Részletek itt találni: http://www.gombrich.co.uk/showcom.php?id=38
9 Gombrich: *Moment and Movement*. In: Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXVII, 1964, 293-306.

Szabó-Székely Ármin

A pestis megállíthatósága

Bertol Brecht: *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*

- Örkény István Színház, Budapest
- Bemutató: 2009. október 3.

■ „Művészetem e korban sorvadoz / Mert aljasság és ínség undorít. / De mocskos világotok mocskaihoz / Helyeslésem is hozzátartozik",[1] írja Brecht, és írják az *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése* műsorfüzetében. Brecht saját korának és környezetének problémáira reflektált – hitt az átláthatóságból következő megoldhatóságban és az „új" ember eljövetelében. „Brecht színháza abból az emberből indul ki, aki a fennálló polgári viszonyok között él, és a világ megváltoztatására szólítja fel a nézőt. Vagyis olyan dialektikus folyamatokat kell megvalósítania, amelyek közvetítenek a valóság és a színpadi folyamatok, illetve a színpadi folyamatok és a valóság között. Tehát létre kell hoznia azokat a társadalmi feltételeket, amelyek mellett nem törvényszerű, hogy az ember embernek farkasa, és lehetségesek a humánus és autentikus kapcsolatok – vagyis meg kell teremtenie az új ember születésének feltételeit."[2] A cél érdekében Brecht újraírja Hitler felemelkedését – nehogy az „új" ember elfeledkezzen erről a történetről – a zöldségkereskedőket sakkban tartó gengsztervezér, Ui képében. Továbbá egyenes megfeleltetéssel Németországot Chicago, Ausztriát Cicero, Hindenburgot[3] Dogsborough, a Reichstagot egy zöldségraktár, Röhmöt[4] Roma, Dollfusst[5] Dullfeet szerepében mutatja fel. A félreértések elkerülése végett a jeleneteket frappáns feliratokkal zárja, amelyek a náci berendezkedés stációit elevenítik fel. Például miután a kilencedik jelenetben (a raktártűz-per tárgyalása) a gyógyszerekkel elkábított Fishre fogja a megfélemlített és korrumpált bíróság a gyújtogatást, a következőket olvashatjuk: „A Lipcsei Törvényszék egy nagy perben – a Reichstag felgyújtása után indult büntetőperben – halálra ítélt egy elkábított munkanélkülit. A gyújtogatókat büntetlenül futni hagyták."[6] Brecht tehát ezen drámája esetében (valószínűleg a témaválasztásból kifolyólag) nem tartja elegendőnek a színházi példázat felmutató erejét, didaktikus felkiáltójelet állít minden jelenet, illetve az egész darab végére, az epilógus formájában. („Lásson, ne csak nézzen a szemetek, / Győzzön a tett a meddő szó fölött. / Ez itt majdnem a földnek ura lett! / De a nép legyűrte, s ő a sírba dőlt. / Ám túl korai, hogy örüljetek – / Még termékeny az öl, honnan kijött." [7]) Ez a didaktikus jelleg 1941-ben elkerülhetetlen társadalmi és kulturális szükségszerűség volt, Hitlerre nem lehetett és a hatásmechanizmus szempontjából nem is lett volna érdemes áttételesen reflektálni.
2009-ben Zsótér Sándor jelenetzáró feliratok és epilógus nélkül játszatja a darabot. A Hitlerrel való párhuzam történeti és műelemzési adalék lesz, nem pedig az előadásban direkt módon megjelenő legitimáló tényező. Ez egyrészt eufemizálja a radikális történelmi olvasatot (és befogadhatóvá teszi az olykor mesejátékba hajló formát), másrészt nagyon élesen világít rá arra, hogy a dráma második világháborús mankója nélkül is megállja a helyét. A kétszintű (vagy kétszínű) politikai beszéd, a félelemkeltés, a korrupció, a gazdasági vál-

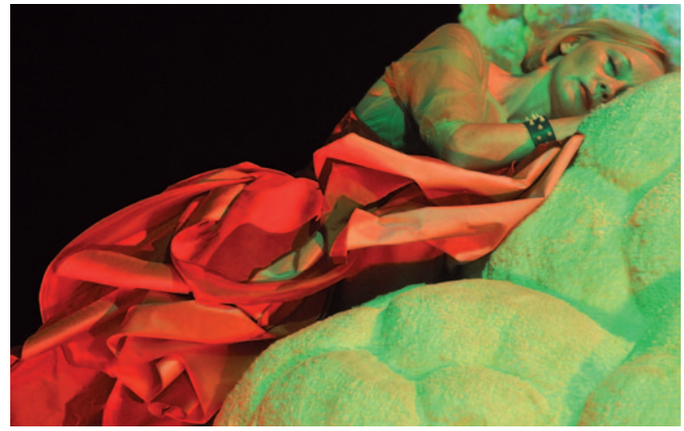
1 Bertolt Brecht: *Ballada a világ helyességéről* (ford.: Eörsi István)
2 Fischer-Lichte Erika: *A dráma története*; Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001; 649. o.
3 Paul Ludwig Hans Anton von Beneckendorff und von Hindenburg (1847-1934), német tábornok és nemzeti hős, a Weimari Köztársaság birodalmi elnöke. Polgárháborútól tartva 1933. január 30-án kinevezte Adolf Hitlert kancellárrá.
4 Ernst Röhm (1887-1934) sokáig Hitler bizalmas barátai közé tartozott, de „a hosszú kések éjszakáján"(1934. jún. 30.) több SA-vezetővel együtt őt is meggyilkoltatta.
5 Engelbert Dollfuss (1892-1934) osztrák kancellár, az Anschluss előzményeként Hitler meggyilkoltatta.
6 Bertolt Brecht: *Állítsátok meg Arturo Uit!* (ford.: Hajnal Gábor)
7 Uo.

ság mind olyan elemei a cselekménynek, amelyek az általános érvényű viselkedési formák mellett tovább aktualizálják a drámát. Jelen esetben a Hitlerre visszautaló atavisztikus olvasat csak gátolná a recepciót. Az egyszerű megfeleltetések felszámolásával azonban vákuum keletkezik az előadás terében, amelyben egy kérdés visszhangzik: kicsoda Arturo Ui?

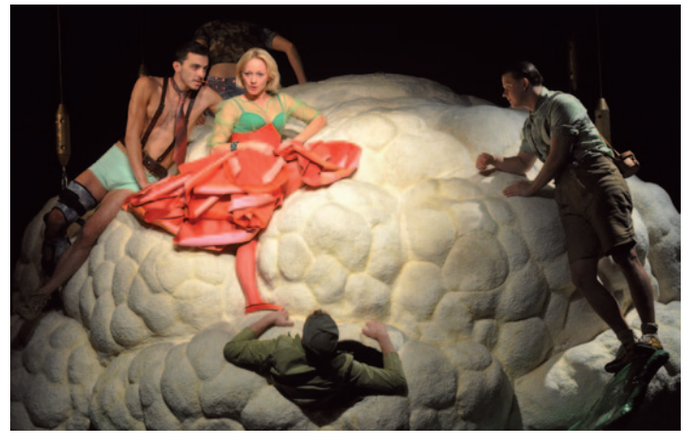
A vákuum beszippantja a kulisszákat. A függöny felhúzása után szemérmetlenül, a nézőtéri fényektől is megvilágítottan[8] mered ránk egy hatalmas karfiol.[9] Kuncogás a nézőtéren. Valóban komikus, ugyanakkor nyugtalanító is, mint az egész előadás. Végig látjuk az ügyelőt és a technikust a jobb első sarokban. Tétlenül és közönyösen szemlélik az eseményeket, kivéve, amikor szorosan vett feladatukat végzik. Hasonlóan Arturo Ui zöldségeseihez. A karfiol fő jellemzője gigantikus mérete, amely az Örkény stúdiójának apró terében még aránytalanabbnak hat. Ha valamit ennyire felnagyítanak, óhatatlanul fenyegetővé ugyanakkor giccsé válik. Konyha-gengszterből megalomániás diktátorrá avanzsált főszereplőnk biztos ilyen köztéri szobrot emeltetne. Méreténél fogva önálló entitás, amely Kerekes Éva játéka mellett dominálja az előadást. Ez a zöldségszörny szervezi meg az egész teret. Kinyitható, szétszedhető, elforgatható. Működhet szocreál szobabelsőként, megmászható glóbuszként vagy éppen vetítőfelületként. Horizontálisan (először Dogsborough villájánál a karfiol virágának felemelésével), majd vertikálisan is (például Ui bázisa a félbevágott karfiol belseje) szétnyílik. De a kint és a bent is a karfiol bűvöletében határozódik meg, hiszen többször is ajtók és ablakok nyílnak rajta, illetve a belsejében ülő Színészmester (Csuja Imre) és a nézők háta mögött megjelenő Roma (Ötvös András) arcát is rávetítik (tovább növelve a zöldség visszataszító emberi entitás jellegét). A karfiol nem csak a tér, de ebből következőleg a színészi játék meghatározója is. A karfiol előtt, a karfiol mellett, a karfiolon és a karfiolban rendeződnek újra és újra tablóba a színészek a sokszereplős jeleneteknél, illetve a karfiol kimért visszataszítósága keretezi intimebb jeleneteiket. A génkezelt óriás árnyékában a legélesebb emberi pillanatok is relativizálódnak. Mért ne tudná Ui/III. Richárd elcsábítani Frau Dullfeet/Lady Annát férje temetésén, ha egy hatalmas karfiol tetején ülnek? A harmadik alkotóelem, amelyet a karfiol magához szippant, az maga a szöveg.

A brechti karfioltröszt árujának ilyen markáns kiemelése a textusból és kiállítása a színpadra[10] azért szerencsés, mert soha nem engedi elfelejtenünk, hogy a történések mögött gazdasági érdekek és manipulációk húzódnak meg. Egy szinttel feljebb pedig az emberi korrumpálhatóság[11] kikerülhetetlen bizonyítékaként jelenik meg a zöldségkereskedők ruháján[12] és arcán[13] is. A díszlet tehát hangsúlyosan és kreatívan segíti a szerep, a szituációk és a szöveg eltartását, sőt, szerencsés interakcióba lépteti őket egymással.[14] Vagyis „a díszlet nemcsak felszabadul mimetikus funkciója alól, hanem az előadás egészéért is felelősséget vállal, miután annak belső mozgatójává válik. A tér egészét betölti testi valójában éppúgy, mint jelentéssel bíró üreségeivel, melyeket a színpadi térben képes kialakítani. Formálhatóvá (fontos a világítás), kiterjeszthetővé, és a színész játékával, valamint a közönség recepciójával egyenlő kiterjedésűvé válik."[15]

A karfiol mellet a másik főszereplő Arturo Ui. Megjelenítője a rózsaszoknyás, szendén mosolygó, szőke, törékeny Kerekes Éva. Kislány, aki a hatalmas zöldségek birodalmába tévedt, ahol kisebb-nagyobb vérengzések árán átveszi a hatalmat. Vonzó és veszélyes. Rózsa tövisekkel. Csuklóján pánt műanyag (!) tüskékkel. Radikális díva, Kylie Morvai Krisztina Minouge. Piros szoknyája a nemzeti trikolort adja ki a karfiol zöld-fehérje mellett. Szövegének kilencven százalékát arccal a közönség felé mondja, ő tartja a legdirektebb kapcsolatot velünk (zöldségesekkel). Játéka visszafogott, okos, elegáns és nagyon humoros. Egy-két ponton élezi ki Ui érzelmeit, ilyenkor fenyegető affektálásba csap. Arturo Uit színésznő játssza. Szerencsés ambivalencia ez is, ahogy a karfiol valótlan mérete. A szöveg szerint Ui férfi, úrnak szólítják, a színpadon mégis



Kerekes Éva (Bertolt Brecht: Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése, Örkény István Színház); © fotó: Éder Vera



Jelenet az előadásból (Bertolt Brecht: Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése, Örkény István Színház); © fotó: Éder Vera

nőként jelenik meg, méghozzá sallangmentes femininitással. A látottak ismét feszültségbe kerülnek a szöveggel, olyan távolságot teremtve, amely lehetővé teszi, hogy Uira prekoncepciók nélkül tekinthessük, és nem utolsó sorban klisék nélkül játszhassák el. Ez az Arturo Ui nem egy történelmi alak parafrázisa, hanem egy új identitás, egy új fenyegetés, aki nem csak Washingtont és Detroitot, de „Balmazújvárost, Pilisborosjenőt és igen, Budapestet is"[16] el fogja érni. Záró gesztusként Kerekes kibújik szerepéből (és jelmezéből), egy újabbat vesz fel, Ui alakja összevonódik Brecht kódájával, a vérző karú asszonnyal. Gyönyörű pillanat: a legfelső a legalsóhoz kapcsolódik. És a hatalmas karfiol elindul felé, mintha csak a színpadról akarná letaszítani (Ui áldozatait, ugyanakkor magát Uit is![17]), miközben minden idézőjel ellenére a lehető legközvetlenebbül megérintve kapjuk meg a kérdést: „Senki nem állítja meg ezt a pestist?"[18]

8 A nézőtéri fényeket az előadás alatt, többször le-, majd felkapcsolják, fénydramaturgiai ritmust adva a cselekménynek (de a fényváltások helyének pontos okát megvilágítatlanul hagyva).

9 Díszlet: Ambrus Mária.

10 Hasonló gesztus Ui rózsaszoknyája is. „S ki ne gondolna Harmadik Richárdra? / Mert a fehér és *piros rózsa* / szörnyű, vad háborúja óta / Ilyen tomboló mészárlás nem járta!" (Bertolt Brecht: *Állítsátok meg Arturo Uit!*, Hajnal Gábor fordítása, kiemelés tőlem.) Ez azonban más jelentéssel is telítődik (lásd lejjebb).

11 „... Ez korrupció! Most / Aztán Dogsborough nyakig van a szarban!" (Bertolt Brecht: *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*, Ungár Júlia fordítása).

12 Jelmez: Benedek Mari.

13 Maszk: Szabó Cili.

14 Ennek a kölcsönhatásnak egyik legszebb példája, amikor a drámában Dougsborough beleegyezik a gengszterek ajánlatába, a színpadon Csuja Imre belép a karfiolba (amelynek éppen ekkor emelkedik fel először a teteje, kialakítva a villa terét), és a következő mondat hangzik el: „Benne vagyok." (Bertolt Brecht: *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*, Ungár Júlia fordítása).

15 Patrice Pavis: *Színházi szótár*; L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006; 91.o., *díszlet* szócikk.

16 Részlet az előadás szövegéből.

17 „Ez itt majdnem a földnek ura lett! / De a nép legyűrte, s ő a sírba dőlt." (Bertol Brecht: *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*, Hajnal Gábor fordítása).

18 Bertolt Brecht: *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*, Ungár Júlia fordítása).

Králl Csaba

Kétszázasok klubja

Akram Khan Company & National Ballet of China: *bahok*

- Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
- 2009. szeptember 16–17.

Ultima Vez / Wim Vandekeybus: *nieuwZwart*

- Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
- 2009. október 9–10.

■ Újabban 200% tánc címkével hirdeti a Trafó a befutott nemzetközi sztárcsapatok és sztárkoreográfusok vendégszereplését, mindazokét, akiknek előadásaiban a tiszta tánc, a stílusbeli érettség és a profizmus dominál. Ennek jegyében ősszel két világhírességet láthattunk viszont: Akram Khan együttese a Kínai Nemzeti Balettel, Wim Vandekeybus teljesen kicserélődött társulatával, a két magyar táncost, Mészáros Mátét és Vass Imrét is sorai között tudó Ultima Vezzel mutatta be új darabját. Elementáris élményt vártunk, (ezt részben) meg is kaptuk, ám közben borsot is törtek az orrunk alá.
Mert vajon mi vihet rá egy olyan kiválóan felkészült koreográfust, mint Akram Khan, hogy prózai jelenetekkel vattázza ki legújabb táncdarabját? És mi készthetheti a fizikai tánc koronázatlan királyát, Wim Vandekeybust, hogy – szó szerint – a teatralitás óarany sztaniolpapírjába göngyölje az extrémitás, a kockázat és keménység idegfeszes koreográfiáját? Az eladhatóság? A közérthetőség? A trendiség?
Mondani se kell, hogy a színház és a tánc összeházasítása cseppet sem újkeletű dolog, születtek belőle vitathatlan remekművek, sőt teljes életművek is alapozódtak rá, gondoljunk csak Pina Bausch halhatatlanul expresszív munkásságára vagy Maurice Béjart klasszikus értelemben vett táncszínházára.
És persze születnek ma is ügyes összekapcsol(ód)ások, hogy csak az egyik (szintén nem a puhányságáról híres) kedvencemet, a hiperrealista díszletek között szürreális őrületben bukfencező belga Peeping Tomot[1] említsem hirtelen.
Vitánk tehát természetszerűleg nem magával az elvvel van, hanem azzal a kortárs táncot újabban eluraló tendenciával, amikor is a testet szóra bírni képtelen, botcsinálta koreográfusok mintegy menekülésképpen, pótszerként folyamodnak a színházi eszközök, módszerek amatőr ízű hasogatásához és/vagy magas irodalom címén zagyvaságokat beszéltetnek a hiteles színpadi megszólalásra többnyire alkalmatlan táncos szereplőkkel.
Akram Khan és Wim Vandekeybus persze nem ebbe a kategóriába tartoznak – valamiért mégis fontosnak tarják a színházi, teátrális közegben való megmártózást. Tán arra gondolva, hogy ezzel árnyalják, többrétegűsítik a koreográfiát, pedig ez – általánosságban fogalmazva – nem feltétlenül van így: a nem jól megválasztott vagy nem jól működtetett színházi tér és/vagy eszköztár ugyanis tompít(hat)ja, gyengít(het)i, negligál(hat)ja a testkifejezés speciális, öntörvényű igazságait. Khannak és Vandekeybusnak alapjáraton nincs szüksége körítésre, töltelékre, puffasztott művilágra: a testtel mondanak el mindent. A test náluk az alfa és az ómega, a kezdet és a vég. Ha nem benne gondolkodnak, ha nem belőle indulnak ki, szinte törvényszerűen szerepzavarba kerülnek, hibáznak. Khan *bahok*ja alatt türelmetlenül várja az ember, hogy a csevegős, reálszituációkra épülő részeket végre megszakítsa a tánc, de Vandekeybus *újFeketesége* (*nieuwZwart*) kapcsán is megelégednénk, azt hiszem, egy csontra húzott, a giccses-apokaliptikus garnírungot nélkülöző verzióval.

Nem Godot-ra várva

A *bahok* (jelentése vivő, hordozó) tranzitélményt modellez – a köztes és módfelett bizonytalan létállapot minden lehetséges velejárójával, amelyben a várakozás okozta lelki-pszichikai zavartól az összezártságból adódó egy-

1 Ld.: Ivacs Ágnes, illetve Králl Csaba, Balkon, 2008/1. 40-41., 42-42.



Akram Khan Company & National Ballet of China bahok; © fotó: Eln ferenc



Akram Khan Company & National Ballet of China
bahok; © fotó: Eln ferenc

másra utaltságon át a fókuszba emelt kommunikációs gondokig temérdek mindenről szó (!) kerül. A kommunikáció több szinten zajlik, így az időközönként beálló kommunikációzavar, -képtelenség és -hiány is különböző szinteken lép fel. Az emberi szint, a repülőtéri terminálon várakozók között létrejövő spontán személyes kapcsolatok, illetve mindezeknek a szavakba foglalt, ám nem túl eredetien megírt mono- vagy dialogikus formája, ami kevéssé érdekfeszítő – fenntartva, hogy többnyire nem a táncosok színészi képességein csúszik el az ötlet. A virtuális szint viszont, amit egy térbe függesztett óriási kivetítő és az azon rendre megjelenő szolgálati információk (Türelmet kérünk! A járat késik! stb.), később a teljes felület transzcendentális üzenőfalként való működése testesít meg, meglepő és hatásos – lenne, ha nem társulna hozzá a szükségesnél is több didaxis.
Khan sok mindent kihoz ezekből a fiatalokból (verbálisan, történetileg), de ez ahhoz még mindig kevés, hogy eredeti is legyen. Ezért a darab, amely ilyesformán kimeríti a még meg nem kreált „kommunikációs balett" fogalmát is, nincs többre kalibrálva (verbálisan, történetileg) egy gyereknézőknek szánt ártalmatlan valóságshownál. Zárt ajtók, sekélyes élethelyzetek, alig feltárulkozó szereplők. Várakozás, várakozó álláspontok.

A néhány széknél és az utaskijelzőnél egyebet nem tartalmazó sivár térben ki-ki másképp próbálja elütni az időt. Van, aki újságot olvas, van, aki a mobiltelefonján csüng, van, aki ugrásra készen flangál a bőröndjével, vagy a kijelzőre mered csodaváron, esetleg alszik, veszekszik, ismerkedik, udvarol, fotóztatja magát – mindenki éli ki tudja meddig tartó, és ki tudja milyen felismerésekhez vezető tranzitéletét. Az angolul nem beszélő, "Y Love London" pólós dél-koreai bevándorlót tolmács segítségével „faggatják" láthatatlan idegenek. Egy barna hajú srác mindent bevállal, még azt is, hogy egy ismeretlen dél-koreai lány álmát őrizze – csak az orosz származását nem. A magán és mindenki máson is lelki masszázst gyakorló portugál lány úgy vergődik emlékcserepeivel küszködve, mint egy sebzett szárnyú madár. Mégis – nyitottságának köszönhetően s zavaradottságával együtt is – ő adaptálódik az előadás központi figurájává, aki a darab végén mobiltelefonját távirányítóként használva kap nyilvános égi üzeneteket az utastájékoztatóra.
Az eleve töredékes előadásban prózai és táncos részek váltakoznak, nagyjából fele-fele arányban. Közöttük az átjárás mondhatni automatikus: a táncosok minden ráutaló magatartás nélkül fakadnak táncra vagy lépnek vissza a sztorikba. A Kínai Nemzeti Balett és Akram Khan saját együtteséből szervezett, indiai, spanyol, dél-afrikai, szlovák, dél-koreai és kínai nemzetiségű táncosokból álló alkalmi társulat sokszínűsége kapcsán a koreográfus értelemszerűen keresgél a multikulturalizmus tájékán, de nem „hatol" elég mélyre, így jobbára csak felszínes megállapításokra, közhelyes epizódokra futja tőle.
Amit prózával nem, vagy csupán villanások erejéig, azt a tánccal, a tánc személyessé tételével, egyéni(ségre) szabásával, a kulturális különbségek érzékeltetésével viszont könnyedén eléri Khan. S ez vitathatatlanul jobban is áll a táncosokon, mint bármilyen színházi „jelmez".
A lelkisérült lányt játszó apró termetű spanyol hölgy, Eulalia Ayguade Farro félelmetes, hogy mit művel a színpadon: robog, vetődik, pattog, zuhan, csontozata nincs, teste gumiból van. A dél-afrikai Shanell Winlockból mintha egy megbokrosodott ló próbálna kitörni, remegteti, rázza, dobálja a testrészeit. A kínai Zhang Zhenxin beköszönő szólója nem hagy bizonytalanságban afelől, milyen borzongatóan gyönyörűek tudnak lenni a kortárs mozdulatok egy klasszikusan képzett testen. A dél-koreai Set-Byeol Lim és a művésznevén futó indiai táncos, Saju humorosnak szánt, de kissé erőltetett, élcelődős-fotózós, klasszikus stílusú betétszáma némileg kilóg a sorból, a kínai Cheng-Fang Wu és a szlovák Andrej Petrovic álomittas, az indiai kathak-táncot kortársi elemekkel ötvöző lágy kettőse ellenben feledhetetlenül szép. A szólókat temperamentumos, szépségesen indázó karmozdulatokkal (hommage á kathak) díszített közös táncok egészítik ki – gondolkodom, de még megközelítő példát sem találok a klasszikus szókincs és a kortárs tánc ilyen léptékű míves kombinációjára a hazai táncpiacon.



Ultima Vez/ Wim Vandekeybus
nieuwZwart; © fotó: Pieter-Jan De Pue



Ultima Vez/ Wim Vandekeybus
nieuwZwart; © fotó: Pieter-Jan De Pue

Nincs kegyelem

Wim Vandekeybus új darabjában totális támadást intéz az érzékszervek ellen. Az élőben játszó, Mauro Pawlowski vezette flamand rockegyüttes, a dEUS szinte elviselhetetlenségig kurblizott dübörgése, a színpadkép nyomasztó, ugyanakkor rémgiccses világégés-hangulata, az előadásba itt-ott bepréselt, Kylie Walters tolmácsolta Peter Verhelst szabadvers parttalan, szürrealisztikus lírája és a vele kibékíthetetlen viszonyba kerülő, a test fizikai teljesítőképességének határait feszegető, dinamikus és kegyetlen testi létezés (tánc?) drámai virtuozitása elsőre olyan tömény koncentrátumot képez, amit se lenyelni, se kiköpni nem lehet. Időnek kell eltelnie ahhoz, hogy az ember rájöjjön: ez a szándékosan apokaliptikusra húrozott színpadi világ a tánc kivételével (!) mennyire híg és modoros artisztikum csupán.
A világos nadrágkosztümben járkáló Kylie Walters bármennyire is igyekszik fizikailag bedolgozni magát a darabba, színészileg és szövegileg végig kívül reked azon. Zihál, sipog, még a táncosokkal is felöklelteti magát. Ám a vers kissé automatikus cirkulációja legfeljebb hangzó elem ebben a közegben, az pedig, ahogy Walters előadja, sokszor affektált és túldramatizált. A zenészeket (Mauro Pawlowski, Elko Blijweert, Jeroen Stevens) egy felfüggesztett dobogó tartja lebegésben a tánctér felett. A zene azonban lebegés helyett inkább szaggat és roncsol (például a hallást), zúzós alternatív rockstílusban.
Az előadás első negyedórája egy harmadosztályú katasztrófafilm képsorait kelti. A nézőtérről eleinte őszi avarnak tűnő, az egész színpadot beborító gyűrt, zizegő, csillogó fóliák alól mint valami világkatasztrófa túlélői kászálódnak elő a táncosok csupaszon. Kimért mozgású, rideg, egyenruhás helyszínelők érkeznek, elemlámpákkal pásztázva a holdbéli tájat. Nehéz eldönteni, hogy erőszakot tesznek-e a kiszolgáltatva hempergő (emberi) lényeken, vagy éppenséggel az életbe hozzák vissza őket, mindenesetre a megmaradtak lassan magukhoz térnek, civilizált(abb) külsőt öltenek – és rövidesen új történelmet írnak: az agresszióról, az extrémitásról, a testi-lelki megaláztatásról szóló *újFeketeség* korát. Ahol nincsenek győztesek és vesztesek, uralkodók és elnyomottak, óriások és törpék, vagy csak pillanatokra, a szerepek ugyanis forgandók. Ami állandó, az a harc, a küzdelem, az erőszak. A testi erő és hatalom szenvtelen parádéja. Mindegy, hogy férfi vagy nő, gazdag vagy szegény az illető, nemre, fajra, vallásra való tekintet nélkül kötelező életcél a brutalitás.
Vandekeybus megint szinte a végsőkig feszíti a húrt. A táncosok lazán belegyalogolnak, vagy bombaként robbannak a másikba, szinte több időt töltenek a levegőben, mint a földön. Röpködnek, esnek, csapódnak, zuhannak, kézen átfordulnak, szaltóznak, letarolva mindenkit, aki az útjukba áll. A test test ellen viselt fizikai hadjáratnak ez a foka már-már az ókori gladiátorokat idézi. Vandekeybus táncosai (Tanja Marín Fridjónsdóttir, Dawid Lorenc, Bénédicte Mottart, Olivier Mathieu, Mészáros Máté, Ulrike Reinbott és Vass Imre) bátran néznek farkasszemet a veszéllyel, bár ez nem vak vállalás: vannak ők annyira profik, hogy az igazán csínyes helyzeteket szakszerűen kivédjék.
Őrülten vágtázó vad energiagócok és önfejű kamikázék fékezhetetlen tivornyája zajlik. Nincs megállás, nincs kímélet. Néha állatias szexuális gerjedelem löki egymáshoz, préseli egymásba a testeket, máskor a nyers erő(szak) kiütéses győzelme rogyasztja egymásra őket. Nincs vezeklés, nincs bocsánat. Ki-ki, amit és akit lát, azt rohamozza meg és teperi le a földre – válogatás nélkül, de válogatott eszközökkel. Egyszerre támadó fél és mozgó célpont itt mindenki, míg a lankadók keményen inzultálva rántódnak vissza a táncba.
És mégis: mennyi gyönyörűséget lel az emberi szem és lélek a szenvedésnek, a fizikai gyötrelemnek e ritmikus, szakadatlan és szenvedélyes, sikoly nélküli háborgásában. Az emberi test teljesítőképességében. A kockázatvállalás netovábbjaiban. A brutalitás művészi illusztrációjában. Abban az esztétikai csodában, amit a selymes bőr takarta nyers hús, feszülő izom, kemény csont egymáshoz csattanása okoz. Igen, szép. Rettenetesen szép.
Kedves Olvasó, nem vagyunk mi egy kicsit deformáltak?



Ultima Vez/ Wim Vandekeybus
nieuwZwart
© fotó: Pieter-Jan De Pue

Végső Zoltán

Mozart és Cage egy időben

Csalog Gábor szóló zongora koncertje*

Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
2009. november 10.



Csalog Gábor portréja
© fotó: Huszti István

■ Meglepően sokan voltunk, legalábbis Csalog Gábor ezt megelőző Trafó-béli koncertjéhez[1] képest mindenképpen. Az előadás közben biztos többen gondolkodtunk azon, hogy a preparált zongorára íródott Cage-darabokkal egészen máshogy és más időpontban kellett készülni, mint a Mozartokkal: bedugdosni adott helyre a csavarokat, fűzgélni a tompító szövetdarabokat – nem lehet ezzel kezdeni minden nap a munkát; ha egyszer készen áll a zongora, akkor ki kell gyakorolni a darabokat. Ám nem csak emiatt csodabogár Csalog – bár, ha nemzetközi rátekintéssel nézzük, talán nem is az. De mégis, mi teremhet itthon a hazai interpretációs kánontól távol álló művész számára?
Néhány tucatnyi eladott lemezen és egy maréknyi, megszállott rajongónál (akiknek nagy részét vélhetően személyesen is ismeri) sokkal többre biztos nincsen kilátása, ugyanakkor ott van az autonómia, ami jó esetben nekünk, a közönségnek gyümölcsözik, ha van szándékunk kellőképpen odafigyelni. Nehéz kenyér Csalogé, mert magatartása, hozzáállása és képviselt értékei miatt – ki kell mondani – a szakma valamennyire lenézi. Hogy lehet a pódium elegancia-ját levetkőzve, nagyjából otthoni viseletben megtartani egy koncertet; arra kérni a jelenlévőket, ne tapsoljanak, és a teljes teret lesötétíttetni annyira, hogy csupán egy kottalámpa világítson? Mert Csalog kizárólag kottából játszik, még a legrövidebb darabokat is. Szóval mindez eleve bukás, még egy konzervatóriumi vizsgán is. Aztán ott a műsor végeláthatatlan szerkesztgetése: még nem jártam olyan Csalog-koncerten, ahol ne az utolsó pillanatban derült volna ki a pontos program, a darabok sorrendje; most a koncert közben lett végleges, mit hallunk, volt, amit kétszer játszott. És hát a kis formák! Kit érdekel az a zongorista karrier, amelyik maximum trióra vállalkozik, nagyobb kamaraműre, látványos zongoraversenyre már nem? Vegyük elő a Szkrjabin-lemezt[2], amelynek fülszövegében azt tanácsolja, nehogy véletlenül egyszerre próbáljuk meghallgatni az albumot, mert túl nehéz falat volna, hámozzuk ki részletekben a lényeget! Csalog Gábor művészete bizony nem korunk emberéhez szól, repertoárját mégis kortárs művek határozzák meg. Hát hogy van ez?!
A művészeti közbeszéd és a kultúrafogyasztás erodálódott állapotáról folytatott közhelyszerű tanakodásokon akkor lehet túljutni, ha – úgymond – valamiféle akció is segíti ezt. A John Cage és W.A. Mozart zongoradarabjaiból összeállított koncertet tekinthetjük efféle „akció"-nak, mert a nézőtéri félhomályban bizony arra kellett rájönnünk, hogy célratörő szándékok mentén néhány szerény, nyúlfarknyi zeneműből is építhető vár. Nehéz megmondani, hogy a preparált zongorán előadott Cage szonátaciklus-részletek és Mozart néhány kisebb darabja hogyan illeszkednek egymáshoz. A lényeg az időbeliség: Cage ütőegyüttessé változtatott zongoráján előre gyártott egységekből, azaz strukturált ritmusképletekből épültek fel a művek, míg Mozartot az adott műformák (ezen az estén szonáta, rondó, keringő, gigue, menüett és néhány karakterdarab) keretei kötött-



John Cage zongorát preparál (1950 előtt); © http://clicks.robertgenn.com/images/featured_artist/john_cage/john-cage-photo.jpg

ték; vagyis Mozartnál az idő csak kevéssé volt strukturáló tényező, tehát ugyanazt a kérdést más-más oldalról jártuk körül a két szerző műveivel. Ez élőben, a közönség soraiból visszafejthetetlen volt, és nem azért, mert a cage-i ritmusképletek és Mozart klasszicista dallam- és harmóniavilága között nem hallottuk a különbséget. Csalog Gábor a két szerző életműve közötti időtávlatot tüntette el azzal, hogy a Cage-darabokat következetesen a XX. század második felének jellegzetesen szikár stílusában játszotta, Mozartot pedig próbálta korából kiragadni. Többek között felszámolta azt a klasszicista értelmezést, miszerint minden hang fontos, és az ornamentikákat, a futamok összekötő hangjait romantikus hangsúlytalansággal játszotta. A darabválasztás rámutatott, hogy hiába a kötött formák, azokon Mozart bizonyos esetekben könnyedén lépett túl, és ez vonatkozik a harmonizálásra is (gondolok itt például a ráadásként eljátszott *Menüett* kromatikus meneteire).
Csalog állítása tulajdonképpen világos: a zeneművek örök és mindig változó életet élnek, ezért nem csak időben és térben egyszerre munkálkodó szerzők között jöhet létre kölcsönhatás. A hagyatékot tisztelni kell, de az is fontos, hogy milyen szerepet találunk neki a mában – és az igazi munka ennek a felismerése.

1 *Csalog Gábor és Varga István hangversenye orosz szerzők műveiből*. Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2008. okt. 5.
2 Alexander Szkrjabin: Etrangeté / Strangeness - Prelűdök és poémák; Előadó: Csalog Gábor (BMC Records, 2005)

* W. A. MOZART: a-moll rondo K. 511; Eine kleine Gigue in G Major K. 574; h-moll adagio K.540; D-dúr menüett K 355; C-dúr adagio üvegharmonikára K.356; a-moll szonáta K. 310. John CAGE: darabok a Sonates and Interludes (1946–48) c. sorozatból

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Hsin-Chien HUANG / Ya-Lun TAO Oscar MUÑOZ
OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
www.ok-centrum.at
LINZ
2009. 11. 13 – 2010. 01. 17.

Edward Munch and the Uncanny
LEOPOLD MUSEUM
www.leopoldmuseum.org
BÉCS
2009. 10. 16 – 2010. 01. 18.

Balkanology
ARCHITEKTURZENTRUM WIEN
www.azw.at
BÉCS
2009. 10. 22 – 2010. 01. 18.

Marc Camille Chaimowicz
Hauptraum
Michael Ashkin
Mona Vatamanu / Florin Tudor
SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2009. 11. 20 – 2010. 01. 24.

PERFORMANCE III: Gender, Politics, Social Issues and Intercultural
STUDIESFOTOGALERIE WIEN
www.fotogalerie-wien.at
BÉCS
2009. 12. 15 – 2010. 01. 29.

1989. End of History or Beginning of the Future?
KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2009. 10. 09 – 2010. 02. 07.

LIFE STORIE(S) / 10 Artists, 10 ZEBRA Clients, 22 Years of Migration and Asylum Policy in Austria.
< ROTOR >
http://rotor.mur.at
GRAZ
2009. 11. 28 – 2010. 02. 13.

Transitory Objects
THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2009. 07. 03 – 2010. 02. 14.

Ernst Ludwig Kirchner
MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2009. 10. 31 – 2010. 02. 14.

GENDER CHECK – Feminity and Masculinity in Eastern European Art
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2009. 11. 13 – 2010. 02. 14.

Aspekte des Sammelns / Aspects of Collection
SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2009. 11. 20 – 2010. 02. 28.

Rainer Ganahl
Dadalenin
MAK
www.mak.at
BÉCS
2009. 10. 07 – 2010. 03. 07.

Interstices – La Colección Jumex
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2009. 10. 16. – 2010. 03. 07.

Liam Gillick
Executive Two Litre GXL
MAK
www.mak.at
BÉCS
2009. 10. 20 – 2010. 03. 21.

Tropicália / The 60s in Brazil
KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2010. 01. 30 – 05. 02.

tanzimat
AUGARTEN CONTEMPORARY
www.belvedere.at
BÉCS
2010. 01. 21 – 05. 16.

Danica Dakić
Role-Taking, Role-Making
GENERALI FOUNDATION
http://foundation.generali.at
BÉCS
2010. 01. 22 – 05. 16.

Thomas Bernhard and the theatre: Salzburg and Vienna
ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
BÉCS
2009. 11. 09 – 2010. 07. 04.

Belgium

Kirsten Pieroth
OBJECTIF EXHIBITIONS
www.objectif-exhibitions.org
ANTWERPEN
2009. 11. 21 – 2010. 01. 16.

Edith Dekyndt
"Les ondes de Love"
LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
SITE DU GRAND-HORNU
2009. 11. 15 – 2010. 01. 24.

COLLECTION XXIV: europalia. china
MUHKA
www.muhka.be
ANTWERPEN
2009. 09. 11 – 2009. 02. 21.

Csehország

A Taste of Young New York
DVORAK SEC CONTEMPORARY
www.dvoraksec.com
PRÁGA
2009. 11. 12 – 2010. 01. 28.

once upon a time in the east / the czechs through the eyes of photographers, 1948–1989
DŮM U KAMENNÉHO ZVONU
www.ghmp.cz
PRÁGA
2009. 10. 28 – 2010. 01. 31.

OUTSIDE – photographs 1970–1989
LANGHANS GALERIE
www.langhansgalerie.cz
PRÁGA
2009. 11. 04 – 2010. 01. 31.

Processing a Mirage
FUTURA
www.futuraproject.cz
PRÁGA
2009. 11. 25 – 2010. 02. 07.

Prinzhorn Collection Kristof Kintera
New works
JIRI SVETSKA GALLERY
www.jirisvestka.com
PRÁGA
2010. 01. 14-től

The StB Registry of Persons of Interest
DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2009. 11. 12 – 2010. 02. 28.

Chelsea Hotel: The Ghosts of Bohemia
DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2009. 12. 04 – 2010. 03. 29.

Dánia

Faith, Hope and Love – Jacob Holdt's America
LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2009. 10. 02 – 2010. 02. 07.

Jeppe Hein
Sense City
AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.aros.dk
ÁRHUS
2009. 10. 09 – 2010. 02. 23.

I-Lands
BRANDTS EXHIBTION COMPLEX
http://uk.brandts.dk
ODENSE
2009. 09. 18 – 2010. 04. 11.

Finnország

FINLANDIA 200 – Finnish Portraiture 1809–2009
TAIDEMUSEO MEILAHTI
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2009. 11. 13 – 2010. 02. 14.

Franciaország

Chasing Napoleon
PAKAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
PÁRIZS
2009. 10. 15 – 2010. 01. 17.

Frederico Fellini Francesco Vezzoli
JEU DE PAUME – SITE CONCORDE
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2009. 10. 20 – 2010. 01. 17.

Delpire & Cie
LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
www.mep-fr.org
PÁRIZS
2009. 10. 20 – 2010. 01. 31.

Jean-Jacques Lebel
soulèvements
MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PÁRIZS
2009. 10. 25 – 2010. 01. 17.

Sans–titre # 1 / oeuvres de la Collection Lambert
COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
2009. 10. 29 – 2010. 01. 31.

Parties Prenantes
Presentation
BÉTONSALON
www.betonsalon.net
PÁRIZS
2009. 11. 14 – 2010. 01. 31.

Art Nouveau Revival. 1900 /1933 / 1966 / 1974 James Ensor
MUSÉE D'ORSAY
www.musee-orsay.fr
PÁRIZS
2009. 11. 14 – 2010. 01. 31.

Soulages
CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2009. 10. 14 – 03. 08.

Hollandia

Modern Life / Edward Hopper and His Time
ROTTERDAM KONSTHAL
www.kunsthal.nl
ROTTERDAM
2009. 09. 19 – 2010. 01. 17.

Californian Dreamin
SM'S – STEDELIJK MUSEUM 'S-HERTOGENBOSCH
www.sm-s.nl
HERTOGENBOSCH
2009. 10. 28 – 2010. 01. 31.

Over the horizon – Landscapes in modern art
GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2009. 09. 05 – 2010. 02. 07.

Photography – in reverse
FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2009. 11. 27- 2010. 02. 21.

The Ouborg Prize 2009: Justin Bennett
GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2009. 10. 31 – 2010. 02. 28.

Edward Burtynsky
Oil
HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2009. 11. 28 – 2010. 02. 28.

Alexander Rodchenko
Revolution in Photography
FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2009. 12. 18- 2010. 03. 17.

Elizabeth Peyton
Live Forever
BONNEFANTENMUSEUM
www.bonnefanten.nl
MAASTRICHT
2009. 10. 18 – 2010. 03. 21.

German Expressionism 1905–1913
GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2009. 12. 13 – 2010. 04. 11.

Lissitzky+
Part 1: Victory over the Sun
VAN ABBEMUSEUM
www.vanabbemuseum.nl
EINDHOVEN
2009. 09. 09 – 2010. 09. 05.

Izland

André Kertész
Ma France
REYKJAVIK MUSEUM OF PHOTOGRAPHY'S
http://ljosmyndasafnreykjavikur.is
REYKJAVIK
2009. 09. 26 – 2010. 01. 17.

Írország

Philippe Parreno Lynda Benglis
IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.imma.ie
DUBLIN
2009. 11. 04 – 2010. 01. 24.

Between Metaphor and Object: Art of the 90s from the IMMA Collection
IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.imma.ie
DUBLIN
2009. 05. 14 – 2010. 04. 04.

Litvánia

Building memories
THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2009. 12. 11. – 2010. 02. 14.

Nagy-Britannia

Abstract America: New painting and sculpture
SAATCHI GALLERY
www.saatchi-gallery.co.uk
LONDON
2009. 05. 29 – 2010. 01. 17.

Pop Life: Art in a Material World
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2009. 10. 11 – 2010. 01. 17.

Kimsooja
BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2009. 10. 05 – 2010. 01. 17.

Beatles to Bowie: the 60s exposed
NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2009. 10. 15 – 2010. 01. 24.

Ana Laura Lopez de la Torre
Do you remember Olive Morris?
GASWORKS
www.gasworks.org.uk
LONDON
2009. 11. 21 – 2010. 01. 24.

Damien Hirst
Nothing Matters
WHITE CUBE (HOXTON SQUARE AND MASON'S YARD)
www.whitecube.com
LONDON
2009. 11. 25 – 2010. 01. 30.

Damien Hirst
Pharmacy
BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2009. 10. 24 – 2010. 02. 07.

Design Real
SERPENTINE GALLERY
www.serpentinegallery.org
LONDON
2009. 11. 26 – 2010. 02. 07.

Taylor Wessing Photographic Portrait Prize 2009
NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2009. 11. 05 – 2010. 02. 14.

Dieter Rams
"Question everything generally thought to be obvious."
DESIGN MUSEUM
www.designmuseum.org
LONDON
2009. 11. 18 – 2010. 03. 07.

Eva Hesse
Studiowork
Katja Strunz
Sound of the Pregeometric Age
CAMDEN ARTS CENTRE
www.camdenartscentre.org
LONDON
2009. 12. 11 – 2010. 03. 07.

Pawel Althamer: Common Task
Miroslaw Balka: Topography
MODERN ART OXFORD
www.modernartoxford.org.uk
OXFORD
2009. 12. 12 – 2010. 03. 07.

The Unilever Series: Miroslaw Balka
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2009. 10. 13 – 2010. 04. 05.

Decode: Digital Design Sensations.
V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2009. 12. 08 – 2010. 04. 11.

Németország

Ai Weiwei
So sorry
HAUS DER KUNST
www.hausderkunst.de
MÜNCHEN
2009. 10. 12 – 2010. 01. 17.

Thomas Demand
NEUE NATIONALGALERIE
www.smb.spk-berlin.de
BERLIN
2009. 09. 18 – 2010. 01. 17.

Ayşe Erkmen
Hausgenossen
K21 KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN
www.kunstsammlung.de
DÜSSELDORF
2009. 11. 08 – 2010. 01. 17.

Taswir – Pictorial Mappings of Islam and Modernity
MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2009. 11. 05 – 2010. 01. 18.

reconnaitre

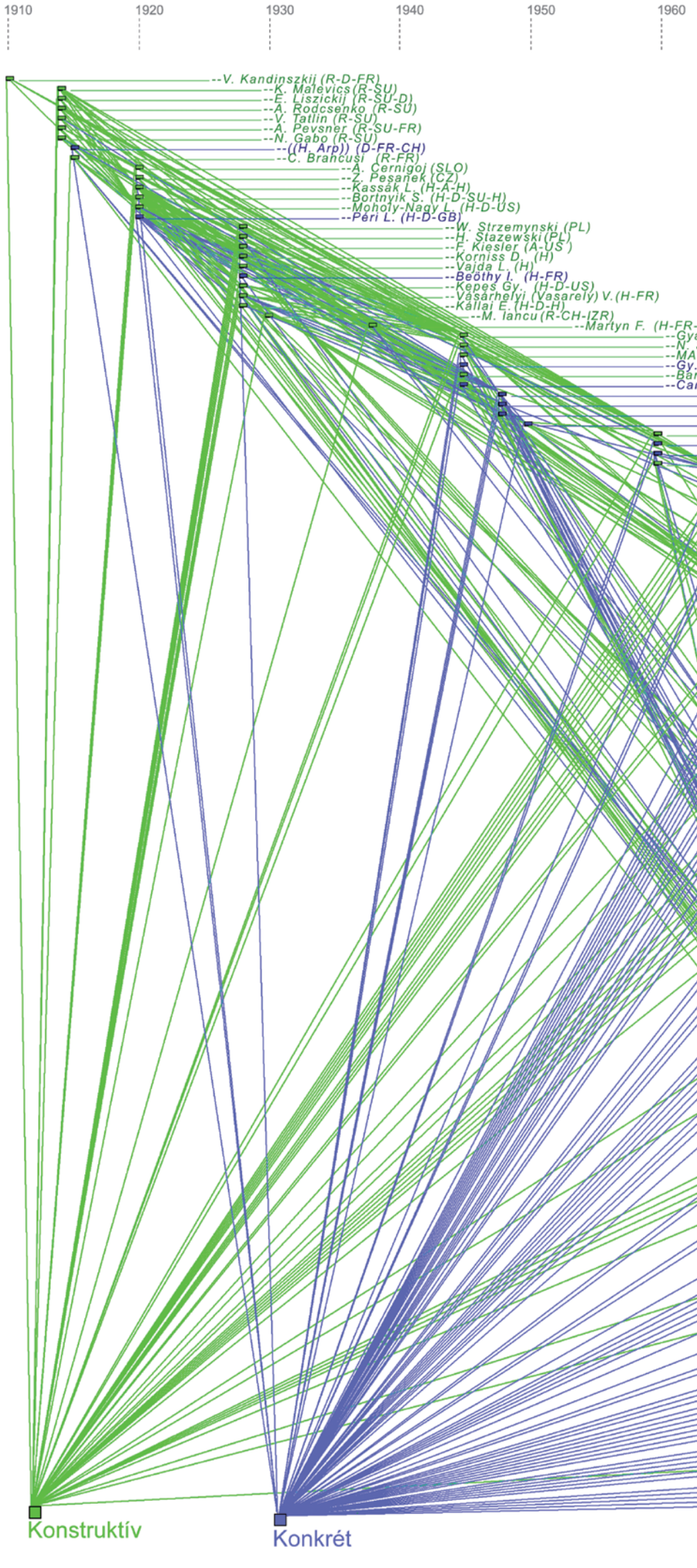
Paksi Képtár
2009. november 19 – 2010. január 24.

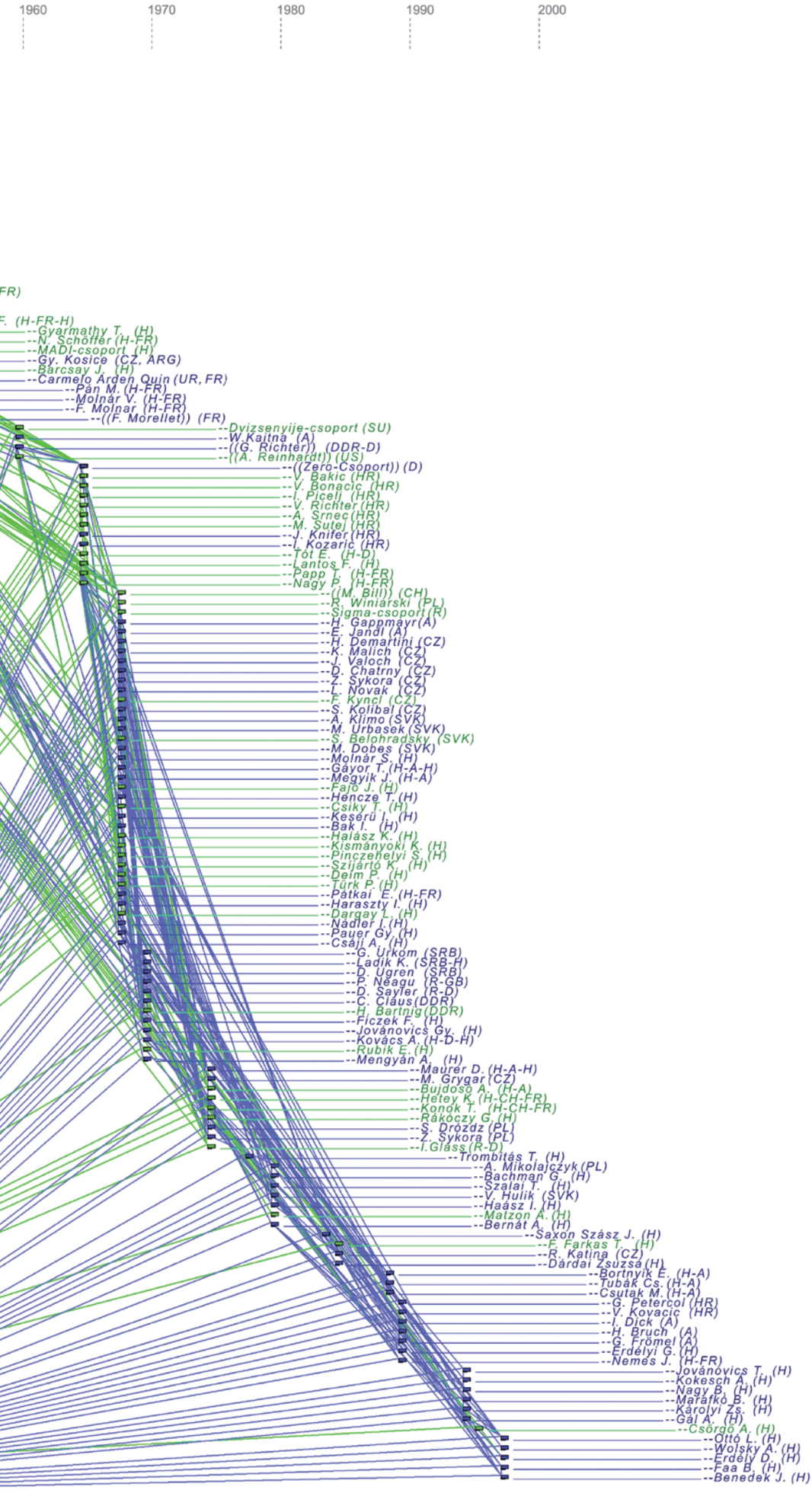
Josef Linschinger, Hellmut Bruch, Inge Dick, Gerhard Frömel, Viktor Hulik, Milan Dobes, Frantisek Kyncl, Milan Grygar, Stanislav Kolibal, Ryszard Winiarski, Henryk Stazewski, Vesna Kovacic, Rita Ernst, Hans Jörg Glattfelder, Thomas Lenk, Heinz Mack, Günter Uecker, Andreas Brandt, Francois Morellet, Jo Enzweiler, Sigurd Rompza, Claudia Vogel, Hartmut Böhm, Hyun-Mee Ahn, Robert Schad, Peter Weber, Diet Sayler, Manfred Mohr, Reinhard Roy, Frank Badur, Yves Popet, Jesus Rafael Soto, Bob Bonies, Sinisa Kandic, Waldo Balart, Milos Urbasek, Bak Imre, Maurer Dóra, Jovánovics György, Kovács Attila, Vera Molnar, Nádler István, Erdélyi Gábor, Csörgő Attila

Kurátorok: Haász István, Prosek Zoltán, Dirk Rausch

A kiállítás a konstruktivista és szerkezetelvű művészet modell-építő, analitikus-szisztematikus szemléletéből kiinduló, a képi rendszerek alapelemeinek és meghatározó viszonylatainak kutatásával foglalkozó művészeket mutatja be, egyszersmind képet ad a konstruktív, konkrét, konceptuális művészet különböző tendenciáinak szerves továbbéléséről és aktuális helyzetéről.

Beke László és Tasnádi József 'folyamatábrája' a tárlat kommentárja, vagyis kísérlet a kapcsolatok, a történet vizualizálására.




1960
1970
1980
1990
2000
FR)
F. (H-FR-H)
--Gyarmathy T. (H)
--N. Schöffer (H-FR)
--MADI-csoport (H)
--Gy. Kosice (CZ, ARG)
--Barcsay J. (H)
--Carmelo Arden Quin (UR, FR)
--Pán M. (H-FR)
--Molnár V. (H-FR)
--F. Molnar (H-FR)
--((F. Morellet)) (FR)
--Dvizsenyije-csoport (SU)
--W.Kaltna (A)
--((G. Richter)) (DDR-D)
--((A. Reinhardt)) (US)
--((Zero-Csoport)) (D)
--V. Bakic (HR)
--V. Bonacic (HR)
--I. Picelj (HR)
--V. Richter (HR)
--A. Srnec (HR)
--M. Sutej (HR)
--J. Knifer (HR)
--L. Kozaric (HR)
--Tót E. (H-D)
--Lantos F. (H)
--Papp T. (H-FR)
--Nagy P. (H-FR)
--((M. Bill)) (CH)
--R. Winiarski (PL)
--Sigma-csoport (R)
--H. Gappmayr(A)
--E. Jandl (A)
--H. Demartini (CZ)
--K. Malich (CZ)
--J. Valoch (CZ)
--D. Chatrny (CZ)
--Z. Sykora (CZ)
--L. Novak (CZ)
--F. Kyncl (CZ)
--S. Kolibal (CZ)
--A. Klimo (SVK)
--M. Urbasek (SVK)
--S. Belohradsky (SVK)
--M. Dobes (SVK)
--Molnár S. (H)
--Gáyor T. (H-A-H)
--Megyik J. (H-A)
--Fajó J. (H)
--Henczé T. (H)
--Csiky T. (H)
--Keserü I. (H)
--Bak I. (H)
--Halász K. (H)
--Kismányoki K. (H)
--Pinczehelyi S. (H)
--Szijártó K. (H)
--Dém P. (H)
--Türk P. (H)
--Pátkai E. (H-FR)
--Haraszty I. (H)
--Dargay L. (H)
--Nádler I.(H)
--Pauer Gy.(H)
--Csáji A. (H)
--G. Urkom (SRB)
--Ladik K. (SRB-H)
--D. Ugren (SRB)
--P. Neagu (R-GB)
--D. Sayler (R-D)
--C. Cláus(DDR)
--H. Bartnig(DDR)
--Ficzek F. (H)
--Jovánovics Gy. (H)
--Kovács A. (H-D-H)
--Rubik E. (H)
--Mengyán A. (H)
--Maurer D. (H-A-H)
--M. Grygar (CZ)
--Bujdosó A. (H-A)
--Hetey K. (H-CH-FR)
--Konok T. (H-CH-FR)
--Rákóczy G. (H)
--S. Drozdz (PL)
--Z. Sykora (PL)
--I.Glass (R-D)
--Trombitás T. (H)
--A. Mikolajczyk (PL)
--Bachman G. (H)
--Szalai T. (H)
--V. Hulik (SVK)
--Haász I. (H)
--Maizon A. (H)
--Bernát A. (H)
--Saxon Szász J. (H)
--F. Farkas T. (H)
--R. Katina (CZ)
--Dárdai Zsuzsa (H)
--Bortnyik E. (H-A)
--Tubák Cs. (H-A)
--Csutak M. (H-A)
--G. Petercol (HR)
--V. Kovacic (HR)
--I. Dick (A)
--H. Bruch (A)
--G. Frömel (A)
--Erdélyi G. (H)
--Nemes J. (H-FR)
--Jovánovics T. (H)
--Kokesch A. (H)
--Nagy B. (H)
--Marafkó B. (H)
--Károlyi Zs. (H)
--Gál A. (H)
--Csörgo A. (H)
--Ottó L. (H)
--Wolsky A. (H)
--Erdély D. (H)
--Faa B. (H)
--Benedek J. (H)

