

Balkon

2010_03

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



MAGYARORSZÁG

Szacsva y Pál

Légi parádé és tűzijáték

● PIXEL GALÉRIA (MILLENÁRIS)
www.jovohaza.hu
www.millenanaris.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2010. 02. 17 – 03. 30.

Glenn Brown

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2010. 02. 05 – 04. 11.

Kovács Budha Tamás, Tábori Áron

Neolux nanopiktikum
● MISKOLCI KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET (M.ICA)
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2010. 03. 04 – 04. 11.

VALÓSÁGOS ÁLOM – Typochondria-7

● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marcsi.hu
www.vizivarosigaleria.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2010. 03. 18 – 04. 13.

Szalay Péter László

Nekem lámpást adott...
● APROPODIUM GALÉRIA
www.apropodium.hu
Budapest IX., Ráday u. 9.
2010. 03. 24 – 04. 13.

Buda Gábor

Jelenségek / Phenomena
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2010. 03. 17 – 04. 15.

Oláh Mara

Omara kiállítás
● LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dűrer Sor 5.
2010. 03. 18 – 04. 15.

Néma jelek

● MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜM – BARCSAY TEREM
www.mke.hu
Budapest VI., Andrássy u. 69-71.
2010. 03. 09 – 04. 16.

Körösényi Tamás

Szabrok
● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2010. 03. 16 – 04. 16.

Györfly Sándor

Talált szövegek átfestése (monotípiák, egyedi színtananyagok, számítógépes grafikák)
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyardmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2010. 03. 17 – 04. 16.

Sara Bertl

LIMES
● FÉSZEK GALÉRIA
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2010. 03. 23 – 04. 16.

Surányi Miklós

Ghost Science
● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2010. 03. 10 – 04. 17.

Benedek Barna

Szinusz
● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2010. 03. 19 – 04. 17.

Kotormán Norbert

● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜM)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28
2010. 04. 06 – 04. 17.

Paizs László (1935-2009)

● SZOMBATHELYI KÉPTÁR
www.elender.hu/~szkeptar
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
2010. 03. 09 – 04. 17.

Kósa János

Élőképek
● MU SZÍNHÁZ
www.mu.hu
Budapest XI., Körösy József u.17.
2010. 03. 18-tól

Pálfalusi Attila

Festmények 1967-2009
● MISSIONART GALÉRIA
www.missionart.hu
Budapest V. Falk M. u. 30.
2010. 03. 23 – 04. 20.

Csoszó Gabriella

Szabad lapok
● RÁDAY GALÉRIA
www.raday-galeria.hu
Budapest IX., Ráday u. 8.
2010. 03. 22 – 04. 22.

Batykó Róbert,

Jurriaan Molenaar

Transit
● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2010. 03. 18 – 04. 23.

drMáriás

Zámbó Jimmy Kazimir Malevics műtermében
● K. PETRYS HÁZ
www.petrys.hu
Budapest VIII., Horánszky u. 13. II./19.
2010. 03. 30 – 04. 23.

Sziládi Mónika

Szélessávú vevők / Wide Receivers
● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2010. 03. 19 – 04. 24.

Horváth Dániel

Rengeteg
● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-8.
2010. 03. 26 – 04. 24.

Vera Molnar / Cézanne

● SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
www.szepmuveszeti.hu
Budapest XIV., Dózsa György út 41.
2010. 02. 03 – 04. 25.

Kokesch Ádám

Paradigmatikus reláció
● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2010. 02. 24 – 04. 25.

11 év – Válogatás a Ferenczy Múzeum elmúlt évtizedének

szerezményeiből
● SZENTENDREI KÉPTÁR
www.pmmi.hu
Szentendre, Fő tér 2-5.
2010. 03. 04 – 04. 26.

KÉP / VERS, vizuális és konkrét költészet

● VASARELY MÚZEUM
www.vasarely.tvn.hu
www.osas.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2010. 01. 13 – 04. 28.

Impulso

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

Crescendo

● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., VárfoK u. 11
2010. 03. 25 – 04. 29.

Klimó Károly

Idővesztés / Loss time
● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2010. 03. 04 – 04. 30.

Konok Tamás

Ars dictandi
● KLAUZÁL13 GALÉRIA
http://klauzal13.hu
Budapest VII., Klauzál tér. 13.
2010. 03. 19 – 04. 30.

Eine vs. Drez

● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM
www.karton.hu
Budapest V., Alkotmány u. 18.
2010. 03. 24 – 04. 30.

Amande In / Soó Ágnes / Tibor Zsolt

Fehér grafit / White graphite
● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbilller u. 35.
2010. 04. 02 – 04. 30.

Helmut Bruch

Fény és arány
● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
www.vasscollection.hu
Veszprém, Vár u. 3-7.
2010. 03. 20 – 04. 30.

Friss levegő – A Tolcsvai Land Art Művésztelep 10 éve

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2010. 03. 31 – 04. 30.

Földi paradicsom – Modern mesterművek a Kasser-Mochary Gyűjteményből

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE, I. EM.
www.mng.hu
Budapest I., Budavári Palota
2010. 02. 05 – 05. 02.

Németh Hajnal

Passzív interjú / Passive interview
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., KisCELLI u. 108.
2010. 03. 11 – 05. 02.

Nagy Barbara

A tőj bekerítése
● RAIFFEISEN GALÉRIA
www.raiffeisen.hu
Budapest V., Akadémia u. 6.
2010. 03. 22 – 05. 02.

Per Bak Jensen, Ebbe Stub Wittруп

Lehetséges jelentés
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2010. 03. 24 – 05. 02.

Pécsi József fotográfiai ösztöndíjasok

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2010. 03. 25 – 05. 02.

Derkovits-ösztöndíjasok

● ERNST MÚZEUM
www.ernstmuzeum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2010. 03. 27 – 05. 02.

Baranyai Levente

Tériszony
● DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2010. 03. 05 – 05. 04.

Trine Søndergaard, Torben Eskerod

Belső ösvények
● NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2010. 03. 24 – 05. 05.

Menno Aden, Jessica Buhlmann, Steffi Stangl

The Universe is not your Baby
● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.t-online.hu
Budapest VI., Jókai tér 1.
2010. 04. 09 – 05. 06.

Hajas Tibor

Fotómunkák / Photoworks
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2010. 04. 07 – 05. 07.

Szandelszky Béla

Portfólió
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2010. 03. 25 – 05. 09.

Czimra Gyula

● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
www.deagyujtemeny.hu
Székesfehérvár, Oskola u. 10.
2010. 02. 26 – 05. 09.

Kovács Lola, Szilágyi Teréz

Egéstűkőr / Et in Terra
● NEUE GRUPPE
● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2010. 04. 08 – 05. 16.

Halász András

● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
2010. 03. 20 – 05. 16.

Váltóáram

● D-UDVAR GALÉRIA
www.d-udvargaleria.com
Budapest VII., Gozsdu udvar
2010. 04. 12 – 05. 20.

ART FANATICS – Kortárs magányűjtemények 2.

● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2010. 04. 02 – 05. 23.

Kicsiny Balázs

A szobafestő halála
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.molnarannigaleria.hu
2009. 12. 16 – 2010. 05. 27.

Göbölös Luca

Férjhez akarok menni
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2010. 04. 08 – 05. 29.

Hatalmi játszmák / Powergames

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2010. 03. 19 – 05. 30.

Kelemen Károly

Négy festmény
● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.hu
Budapest V., Balassi B. u. 55.
2010. 04. 24 – 05. 30.

Sébastien Maloberti

Atelier / Soft Machine
● LUK
www.look.org.hu
Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky köz 2. IV./3.
2010. 03. 29 – 06. 01.

Berszán

genezis-projekt
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2010. 03. 11 – 06. 20.

Bán Kiss Edit, Mészöly Munkás Béla, Wittmann Zsigmond

Késői hazatérés
● HOLOKAUSZT EMLÉKKÖZPONT
Budapest, IX., Páva u. 39
www.hdke.hu
2010. 04. 16 – 08. 15.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztia

● **Catch Me! Grasping Speed**
● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausegraz.at
GRAZ
2010. 02. 06 – 04. 25.

Formats of Transformation 89-09 / Six views on the new Czech and Slovak identity

● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at
BÉCS
2010. 02. 26 – 04. 30.

Johanna Billing

● GRAZER KUNSTVEREIN
www.grazerkunstverein.org
GRAZ
2010. 03. 15 – 05. 01.

Tropicália / The 60s in Brazil

● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
Bécs
2010. 01. 28 – 05. 02.

Biennale Cuvée

● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
www.ok-centrum.at
LINZ
2010. 03. 02 – 05. 02.

tanzimat

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

Andy Warhol – Robert Longo, Sylvie Fleury, and Vincent Szarek

Cars
● ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2010. 01. 22 – 05. 16.

Danica Dakić

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

Tatiana Trouvé

Il Grande Ritatto
● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausegraz.at
GRAZ
2010. 02. 06 – 05. 16.

AUGENSCHMAUS / A FEAST FOR THE EYES – Food in still life

● BANK AUSTRIA KUNSTFORUM
www.bankaustria-kunstforum.at
BÉCS
2010. 02. 10 – 05. 30.

Masterpieces of Modernity. The Collection of the Kunstmuseum Winterthur

● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 02. 27 – 05. 30.

Living and working in Vienna III / Stars in a Plastic Bag

● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2010. 03. 05 – 05. 30.

Changing Channels – Art and television

Constellations – Collecting for a New Century
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2010. 03. 05 – 06. 06.

Markus Lüpertz

Metamorphoses of world history
● ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2010. 03. 11 – 06. 06.

Pictures about Pictures / Discursive Painting from Albers to Zobernig

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2010. 03. 25 – 06. 27.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a

Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:

Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a

Mester Nyomdában

Levélcím:

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

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:

Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati 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 Peternák Miklós

Posztvideó

Lábjegyzetek a magyar videózás átalakulásához

9 Kopper Judit

A VIDEÓ és a MÉDIA VILÁGA

1988-2009

11 Kozma Éva

Kapu a médiaművészeti archívumokhoz

A C3 és a GAMA

13 Csujá László

Nézd, ott az anyukám!

BBS 50

Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek)

A Balázs Béla Stúdió ötven éve

16 Hermann Veronika

„Mikor érkezik (érkezett) el az ön ideje?”

BBS 50

Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek)

A Balázs Béla Stúdió ötven éve

22 Najmányi László

SPIONS

Harmadik rész

26 Ligetfalvi Gergely

Az utópia vége

1989 – a történelem vége vagy a jövő kezdete?

28 Kerekes Anna

Mű-emlék, emlék-mű?

avagy Christian Boltanski és a Monumenta 2010

31 Krunák Emese

Olasz művészet a hagyomány és újítás jegyében

Italics: Italian Art between Tradition and Revolution, 1968-2008

34 Palotai János

Hármaskép: gondolatok Csörgő Attila, Telek Balázs

és Forgács Péter kiállításáról

36 Miklósvölgyi Zsolt

Az arc éthosza

Forgács Péter: „Col tempo” – a W.-projekt

39 Palotai János

Komplementerek.

Gáyor Tibor és Maurer Dóra kiállításai

41 Marsó Paula

Átjátszás

Bálványos Levente: Bútor Cella Múterem

42 Fogarasi Hunor

Hipertánc és nemzeti identitás találkozása a boncasztalon

Frenák Pál Társulat: Seven

Posztvideó

Lábjegyzetek a magyar videózás átalakulásához

(1)

■ Az elmúlt két évtized egyik döntő újdonsága, hogy lezárult a videótörténet első korszaka. Abban a formájában, ahogy az 1960-as évektől megismertük, az analóg videózásnak vége: a szalagok megsemmisülnek, illetve számítógépes szerverek terabájtjait töltik meg, a digitális adatok szférájába migrálva. Másfelől viszont a képi információk létrehozásának és terjesztésének korábban soha nem tapasztalt eszközléleke zajlik, ami még e korszak nyitányán, két évtizeddel ezelőtt, az információs- és kelet-európai forradalmi változások szempontjából egyaránt meghatározónak tekinthető 1989-es évben sem volt előre látható, így a hagyományos televíziós korszaka is alapvetően átalakult. Ma „élő” webkamerák sokasága közt kapcsolgathat bárki a böngészőjén, filmezhet a telefonján, el is küldheti csomagolt üzenetként vagy közvetlenül a netre, esetleg épp aktuális adásba kapcsolódva. A World Wide Web beváltotta a televízió ígéretét, itt megvalósulhat az átlátás vagy távolbalátás, a jelen távolsága helyén a jelen időtlensége tűnik elő. Nem csupán mozgóképes eszközök és módszerek sokasága válik elérhetővé az 1990-es évek végével, hanem az „internetet minden konyhába” követelésen jóval túllépve, ma már – az információs világból ki nem zárt – polgárok nagy része zsebben hordja az élőképet, s néhány jól megválasztott gomb benyomásával, egy számsor révén lokalizáva magát, akár azonnal közvetít. Mindkét történet, a politikai rendszerek átalakulása és az információs revolúció valószínűleg – idő- és hangsúly-eltolódásokkal – a világ minden táján végig-

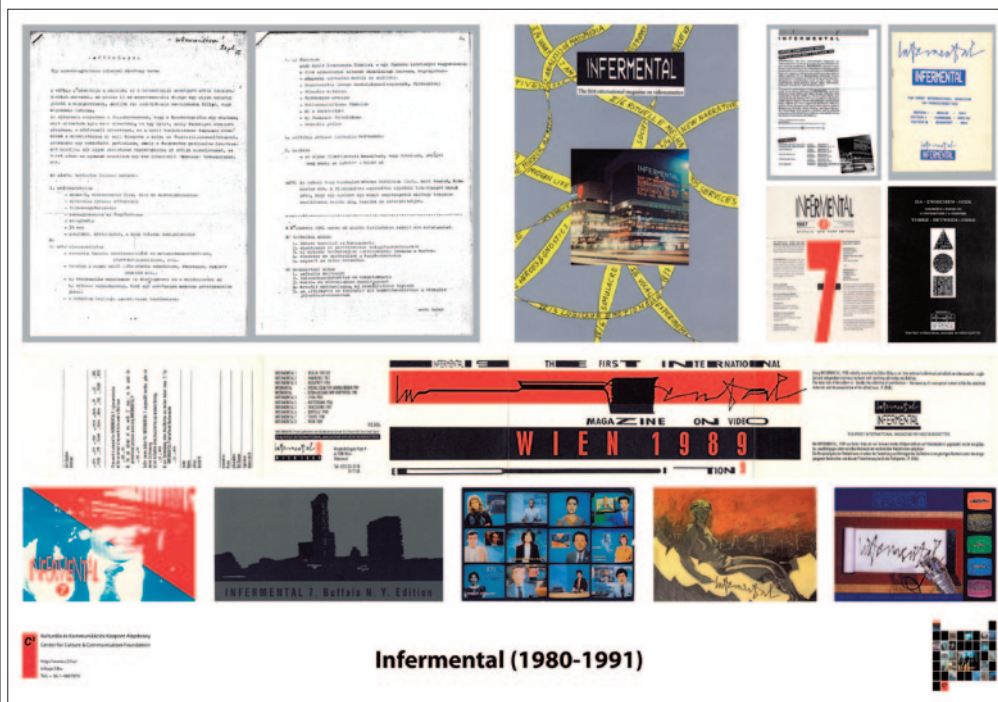
követhető, de talán érdemes kiemelni, hogy itt, Kelet-Európában ugyanazon történet két nézetéről van szó.

HÁMOS GUSZTÁV videóesszéje, *A híradó hatalma* (The real power of TV, 1991) feleleveníti a fordulat képeit, a kínai diákok mozgalmát elfojtó brutális katonai-rendőri erőszakot, a Magyarországon keresztül „nyugatra” történő NDK-nép-vándorlást, a „prágai tavaszt”, Nagy Imre és az 1956-os forradalom mártírjainak újratemetését Budapesten, a berlini fal bontását, a romániai televíziós forradalmat. Az erőszak és a tömeg, az emberi szenvedélyek és a bomló hatalmi struktúrák enigmatikus képei között kitüntetett szerepet kap a kamera, illetve a kamerát tartó, az egyszerűen a nyilvánosság felé sokszorozni vágyó tudósító, operatőr, aktivista, művész. Látjuk akcióban, s látjuk, ahogy akadályozzák: a képeket eltakaró egyenruhás kéz, a széteső, majd megszűnő videójel mint üzenet különös jelentéssel telítődnek e klasszikus drámai szerkezetű összeállításban, felkeltve a nézőben az együttérzés és félelem érzetét. Mégis (vagy épp ezért) a mű főszereplői nem a fenti, ikonikus jelenetek, hanem egy jól kiválasztott személy a számtalan lehetséges tévénező közül: a szerző nagymamája, továbbá egy professzionális tévés, hírcsináló, tehát valaki az apparátus másik oldala, a működtetők közül. Ez a tévés épp akkor vált meghatározó szereplőjévé a Magyar Televízió hírműsorainak, amikor a „történelem vége” teória érvényességét a „hétköznapi emberek” számára is világos, egyértelmű módon megkérdőjelezték a történeti események. A nagy-



mama, Golda Weinberger mintegy a történelem allegorikus alakjává formálódik, miközben zöldséget pucol, vásárolni megy, ágyon fekve tévét néz, ami az üres idő (korfeszítő eufemizmussal „szabadidő”) eltöltésének tömeges formája; lakása, cselekvései, a privát tér, ahol éltek, a 20. századdal azonos időtartamú sorsnak egyes állomásait reprezentáló fotó-relikviákat alkalmanként a televízió villódzó fényei világítják meg, ezen allegória attribútumai. A történelmet képviseli, elszenvedi, megfigyeli, elalszik rajta – látjuk a képeket, miközben egyszer sem szólal meg: amit róla „sztoriként” megtudunk, a rendező, az onoka narrációja, amely beavat és magyaráz, értelmez és anekdotázik, kivételes ritmus és arányérzékkel adagolva számunkra azt, amit tudni és nyilvánosságra hozni érdemesnek ítél, megteremtve az épp leírt helyzetet. A másik főszereplő, a profi televíziós újságíró Aczél Endre, aki – a néhány egyéb, megszólaló televíziós kommentátorral együtt – arról tájékoztat, amiről ritkán s a televízióban lényegében soha sem esik szó, tehát a képen nem látható körülményekről, az előírásokról és utasításokról, a munkáról alkotott személyes véleményéről. Erre különösen az a tény predesztinálja, hogy meghatározó szerepe volt az 1989. december 19-étől zajló román „televíziós” forradalom adásfolyamának közvetítésében, melyet a Magyar Televízió átvett, s így lényegében nem csak a hírműsorok szokásos összefoglalói révén, hanem az események aktív alakítójaként is szerepet vállalt (ugyanis az adás nem csak Magyarországon, hanem Románia egyes területein is fogható volt, ahol adott esetben a román adás talán nem volt megfelelő minőségben elérhető, s ha igen, akkor is megerősítő alternatívaként szolgált).

Privát és nyilvános (történelem) egymásra vonatkoztatásának s egyúttal az itt javasolt értelmezési lehetőségnek kulcsjelenete a videóösszeben a karácsonyi hal mikrotörténete, az az általában megengedhetetlenül banális és didaktikus párhuzamos vágás-szekvencia, amikor az üzletben vásárolt, papírba csomagolva hazavitt élő hal a fürdőkádban vergődik, tátog, majd vizet kapva feléled – párhuzam: a forradalmi tömeg szabadság-mámora. Később annak rendje és módja szerint, konyharuhába csomagolva elindul a hal az ünnepi étellel válás útján, a bárd alá – párhuzam: a román diktátor-házaspár, Ceaucescuék elfogása és kivégzése, pontosabban brutális legyilkolása. Ritka eset, amikor valaki egy ennyire közhelyesnek hangzó asszociációból szinte eszköztelenül átlép, átvezet az allegória terepéről egy szimbolikus térbe, s bár közvetlenül könnyen érthető, magyarázatot nem igénylő jeleneteket látunk, mindez a szemünk előtt alakul sokértelmű drámai szimbólummá: így itt, ezen a ponton feltétlenül művészetre kell gyanakodnunk.



1989 december végét, az új, szabad román televízió (és a magyar adások) néhány napját joggal nevezhetjük a televíziótörténet, a tévé-médium kivételes időszakának, nem pusztán azért, amit a híradó-főszerkesztő mond Hámos Gusztáv művében, vagyis hogy „soha semmi nem volt a magyar tévében ennyire részletesen bemutatva”, hanem mert mai szemmel látszik, ez a néhány nap egyszerre volt a televíziózás csúcspontja és végpontja. Amit „televízióként” korábban megszoktunk, az az 1990-es évekkel lényegében véget ért, a 21. századdal pedig mindent teljesen eltűnik. *A médiumok velünk vannak* címmel 1990 áprilisában Budapesten (Műcsarnok) rendezett konferencia egyik előadója, Vilém Flusser szerint a romániai televíziós fordulat döntő újdonsága ez az állítás: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.”¹

¹ „There is no reality behind the image. All reality is in the image.” In: *The Media Were With Us* (A médiumok velünk voltak). The Role of Television in the Rumanian Revolution. Balázs Béla Stúdió, MII video, 141 min.
Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen. Ein Symposium aus Budapest. Hrsg. Keiko Sei – Peter Weibel. Merve Verlag, Berlin, 1990

A *híradó hatalma* magyar producerei – a mű a Magyar Televízió két, azóta megszüntetett produceri irodája és a német ZDF koprodukciójába készült –, ÁRVAI JOLÁN és KOPPER JUDIT néhány éven keresztül, kivételes módon olyan műveket támogattak és műsorokat hoztak létre a Magyar Televízióban, amelyek közelebb állnak a független videó(művészet) területéhez, mint bármely szokásos televíziós műsorhoz. Az FMS (Fiatal Művészek Stúdiója) és a Fríz Iroda számtalan munkája közül – nemzetközi sikereik okán – egyet-egyet kiemelve WAHORN ANDRÁS *Kelet-európai élő állatokja* (1984, FMS) a sydney-i Videó Fesztiválon nyert díjat, FORGÁCS PÉTER *Privát Magyarország* sorozatának egyik darabja pedig a hágai Worldwide Video Festival nagydíját nyerte 1990-ben.

Míg Hámos videójában többször elhangzik, hogy a kommunista vezetők nem értettek az új, technikai médiumokhoz, nem is érdekelte őket, a politikai fordulat utáni vezetők számára a televízió és a tömegmédiumok fontos hatalmi kérdéssé váltak mindenütt, néha egészen extrém eseteket produkálva (gondoljunk például Fred Forest kampányművére a bolgár televízió elnöki állásának megszerzéséért). Magyarországon a pozíciókereső politikai küzdelmek áldozataivá váltak a független produkciós stúdiók, sorsukat a frekvenciasávok feloldása, a kereskedelmi televíziózás megindulása (nálunk 1997-től) végképp megpecsételte.

(2)

Kelet-közép európai szemmel nézve az 1988–1993 közötti időszak lényege történelmi és privát szempontból egyaránt a „létező szocializmusok” – ahogy önmagát a rendszer nevezte – széthullása, megszűnése, remélhetőleg visszavonhatatlanul. A diktatúrák pusztulása mindenképpen eredmény, és szükségképp egyfajta csoda érzetét keltette: néhány évvel korábban alig volt bárki is, aki akár csak elképzelte volna, hogy ilyen közeli időpontban, ilyen sebességgel válik semmivé a bolsevik típusú tanácsuralmi rendszerek sokasága. A pusztulás mementójaként is elemezhető SÓLYOM ANDRÁS 1992-es *Temetés* című videója, ez a történelmi archívok montázsából szerkesztett, SZILÁGYI ÁKOS költő, esztéta (hang)versére készült mű, 'lyric-clip', hogy Bódy Gábor félig feledésbe merült műfaji meghatározását használjuk.

Utólag akár „félreérthetetlen” jelsorozatnak is tekinthető a szovjet pártfőtitkárok – ahogy akkor egyesek nevezték, a gerontokrácia első emberei – egymás utáni elhalálózása viszonylag rövid idő alatt (Brezsnyev, Andropov, Csernyenko), s az ennek nyomán előálló reprezentatív temetés-sorozat. A kommunista országok legtöbbszörben televízió közvetített, Lenin majd Sztálin temetésének filmképeit a történelmi tudatból előhívó ceremóniák abszurditása nem csak amiatt volt nyilvánvaló, hogy a központi színhely minden esetben a Lenin mumifikált testét őrző mauzóleum előtti tér, így a szónokok s az utódok pódiuma egy síremlék, hanem a ceremóniák hasonlósága miatt a rituális történések dramaturgiája óhatatlanul futószalag jelleget öltött. Már JÓZEF ROBAKOWSKI fekete-fehér televíziós adás alapján készített, Brezsnyev temetésének közvetítését feldolgozó filmje is hordoz ilyen asszociációkat, és a Magyar Televízió *Videóvilág* műsorsorozatának (összesen 51 adás, 1988–1993 között) kapcsolódó része, az ugyancsak Sólyom András rendezte *Rendszeres temetések oda-vissza* pedig egyértelműen ezt a formai lehetőséget használja.

Magyarországon a temetések és újratemetések történetéből szimbolikus módon megkonstruálható az elmúlt 150 év mikrotörténelme, beleértve a 20. századi rendszerváltozásokat is. Több százezer ember vett részt Budapesten 1989. június 16-án Nagy Imre miniszterelnök és az 1956-os forradalom mártírjainak nyilvános újratemetésén,² melyet a televízió egyenes adásban közvetített, s mely ily módon mindenki számára nyilvánvalóvá tette, hogy a változás elkerülhetetlen. Sólyom videójában, mely Dziga Vertov *Három dal Lenintől* (1934) című filmjéből átvett archív temetési jelenetekkel kezdődik, majd szovjet játék- és dokumentumfilmek, Sztálin temetése mellett megjelennek a magyarországi képek, Kosuth Lajos és Rajk László újratemetése, illetve a Múcsarnok előtti ravatal 1989. június 16-án, a rituálé hasonlóságai s a jelentés különbségei okozzák – Szilágyi Ákos szavalatával ellenpontozva – a valódi feszültséget. Sólyom András később,

2005-ben készített még egy, hosszabb, tárgyunkhoz, tehát a társadalmi és (média) művészeti változások metszetéhez közvetlenül kapcsolódó dokumentumfilmet, melyben ugyancsak egy író, Kornis Mihály elemzi 1956 leverésétől az 1980-as évek közepéig hatalmon lévő pártfőtitkár, Kádár János 1989. április 12-én rögzített utolsó (nem nyilvános) felszólalását (*Kádár János utolsó beszéde*). A dráma végjátéka – e film kísérőszövegét idézve –, hogy „azon a napon és ugyanazon órában, amikor a Legfelsőbb Bíróság Nagy Imre perét újratárgyalta és felmentő ítéletet hozott, 1989. július 6-án, reggel 9 órakor Kádár János meghalt.” Személyes sors és történelmi adat egymásra kopírozva, s mintegy igazolva *A híradó hatalma* című filmben a nagymama Hámos Gusztáv interpretálta gondolatát, aki Kádár személyének biológiai változásait (pl. öregedés) összekapcsolta a nevével jelölt rendszer történelmi fázisaival.

Hámos Gusztáv Berlinben él, fontos szerepe volt a Bódy Gábor kezdeményezte *Infermental*, a világ első nemzetközi videokazettán kiadott magazinja megvalósításában, és 1990 óta gyakran mutatkozik be Magyarországon. Tanított a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékén, több installációja, korai fotómunkái is szerepeltek kiállításokon a videó- és fotófilm vetítések, előadások, köztük a 2008-as Pixel Galériában rendezett életmű bemutató mellett. *A Berlin Retour* című 1996-os videójában egy dán turistalány közreműködésével tárul fel előttünk a huszadik századi német történelem hét percében, mondhatni „dióhéjban”. A műben persze Walther Ruttmann: *Berlin, a nagyváros szimfóniája* című filmje³ játssza a főszerepet, s a képek segítségével történő múltidézés, múltkeresés meglepő eleme egy áttetsző képtárgy, mely mintegy lehetővé teszi az átjárást jelen és múlt között. Ez utóbbi, a 125 frame-ből álló, mozgó (sztereoszkópikus) hologram önálló műtárgyként volt látható a Peter Weibel rendezte budapesti *A művészetten túl* című kiállítás⁴ C3 Kulturális és Kommunikációs Központban bemutatott kiállításrészében.

Az archív, gyűjtött képanyag különös használata jellemzi SUGÁR JÁNOS *Az analfabéta írógépe* című 2001-es művét, amely már a digitális kor szak terméke. Egy világszerte jól ismert szovjet/ orosz termék, a Kalasnyikov géppisztoly kap szinte ikonszerű funkciót, ez az egyetlen állandó, stabil eleme a képsoroknak, változó használói körülötte morfolódnak. Míg a *Berlin Retour*ban a második világháború ma is meglévő nyomaival

3 Walther Ruttmann: *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

4 *Jenseits der Kunst*. (Hrsg. Peter Weibel) Passagen Vrlg. 1996. Magyarul: *A művészetten túl*. (szerk. Peter Weibel) Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum / Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1999, Budapest. Angolul: *Beyond Art: A Third Culture*. Springer, Wien, New York, 2005

2 A történések részletes feldolgozását ld. az 1956-os Intézet honlapján: *Egy nap anatómiája / The Anatomy of a Day*, <http://www.rev.hu/89/>

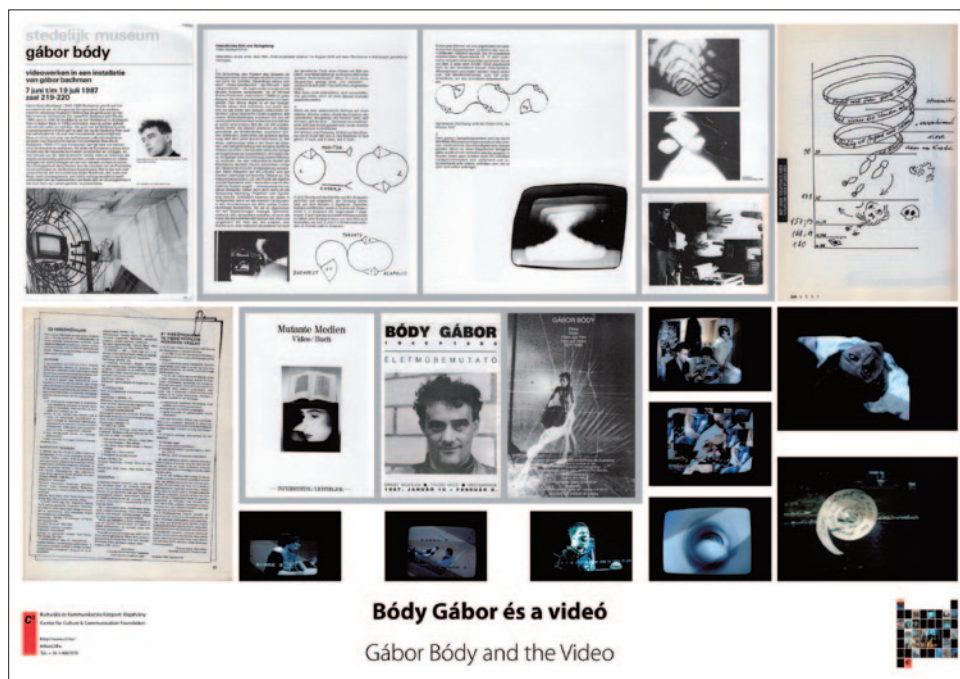
szembesülünk, Sugár animációja révén a világban dúló háborúk, szinte a Le Clezio által megírt⁵ „háború van, minden megtörténhet” állapot tablóiával nézhetünk szembe. Egy Geert Lovink által készített interjúban⁶ említi Sugár, hogy az elmúlt fél században legalább 100 millió darabot készítettek ebből az igen egyszerű szerkezetű gyilkos fegyverből, mely egyszerre a szabadságharcosok és terroristák jelképe. Sugár János képzőművészeti munkásságában a mozgóképnek és az installációnak kivételes szerepe van, s bár mind formailag, mind technikailag a legkülönbözőbb sajátosságokat mutatják, mégis összetéveszthetetlenül egyéni hang jellemző rájuk. Talán az egyik legkülönösebb a *Halhatatlan tettesek* (1998) című videóoperája (zeneszerző Litván Gábor), melynek szöveggönyvét egy videótechnikai használati utasítás nyomán készíti el. Sugár mellett egyedül a VÁKUUM TV⁷ társulata vállalkozott Magyarországon egymástól hasonlóan távoli műformák úgy mint az „élő tévéműsor” és a kabaré, a „tudományos színház” és a paródia összekapcsolására, míg át nem vette szerepét a DJ és partykultúra, a VJ és a live coding.

KISSPÁL SZABOLCS *Rever*-sorozatának a 2001-es *Rosszban, jóban* kiállítás⁸ megnyitójára készült darabja a *Himnusz*, melyben öt fiatal lány elénekli a magyar nemzeti himnusz szövegét (szerző: Kölcsey Ferenc) a román nemzeti himnusz, a *Deșteaptă-te, române* (Ébredj fel, ó, román) zenéjére (szerzője Anton Pann). Az első pillanatban provokatív, bizonyos – extrém nacionalista – kontextusban szinte szentségtörésnek tűnő himnusz-feldolgozásnak ugyanakkor vannak előzményei. Kardos Sándor 1985-ben forgatott, pontosabban vágott össze archív filmekből (Kornis Mihály ötlete nyomán) egy olyan kollázsfilmet, melyben a magyar himnusz minden szavát más-más, az eredeti kontextusból kiragadott szereplő mondja ki. Hámos Gusztáv 1984 *utolsó napja* (*Le Dernier Jour 1984*) című videójában az elhangzó sorokat egy idegen nyelv, környezet közegébe helyezi, aminek egyedül a szilveszteri évforduló rituális sablonja ad otthonosságot; míg a francia nyelvű szövegmagyarázat, az értelmező narráció elidegeníti, szinte múzeumi tárggyá avatja a privát jeleneteket. KissPál Szabolcs verziójának – hasonlóképp Hámos videójához – a személyes sors (migráció – emigráció) adja meg a hitelét, a valós vagy virtuális értelemben vett határátlépés lehetősége vagy lehetetlensége valódi konfliktusok sokaságát rejt, melyet az Európai Unióban születettek fizikai korlátként már nem, legföljebb közvetett,

5 J. M. G. Le Clézio: *La Guerre*, Gallimard, Paris, 1970
 6 The Typewriter of the Illiterate. Interview with János Sugár by Geert Lovink. 29 May 2003. www.nettime.org
 7 <http://vakuumtv.c3.hu/>
 8 „Rosszban, jóban...” A MAMŰ kiállítása a Kecskeméti Képtárban, 2001



Videótechnika otthon és a filmgyártásban
 Video at Home and in Film Industry



Bódy Gábor és a videó
 Gábor Bódy and the Video



SUB VOCE Kiállítás, Műcsarnok, 1991
 SUB VOCE Exhibition, Kunsthalle, 1991

mentális értelemben tapasztalhatunk. Talán megengedhető, hogy KissPál másik ismert, *Edging* című (2003) munkáját⁹ első közelítésként e kontextusban írjuk le. A képen a kék eget és röpülő madarakat látunk, de mintha a határtalan égbolt szabadságot sugalló tágassága konfrontálná a digitális manipuláció határtalan lehetőségeivel, mivel a vágás során a madarak véletlen röptét rögzítő felvételeket úgy illeszti össze, hogy a madarak a vetített kép széléről, a képkeretről mintegy visszapattanni látszanak. Itt is egyfajta gyűjtésről van szó, mint Sugár János analógiáinál, s a digitális technika ad lehetőséget a képek jelentő sorozattá rendezéséhez. Míg Sugárnál az azonos helyre, egymásra morfolt Kalasnyikovok centruma, KissPál Szabolcsnál a képtérben rögzített madár-röppályák ki- és belépési pontjainak egymáshoz rendelt perifériái a metódus. Az egyszerű, jól megválasztott és következetesen alkalmazott formai korlát eredményeként egy tágas szemantikai mező nyílik meg, ahogy a jó műveknél általában lenni szokott.

Egészen más eszközökkel, de formailag hasonlóan puritán módon ér el hatást NÉMETH HAJNAL *Striptease or not?* című videója. A lényegében egyetlen felvételtől álló munkában azt látjuk, hogy egy fiatal lány valamely külső helyszínen (Budapest, Lágymányosi híd) leveszi a melltartóját. Van viszont rajta egy trikó is, a „sztriptíz” ez alatt történik. Németh Hajnal műve – a nyilvánvaló és lehetséges gender-/voyeur-típusú értelmezéseken túl, mint például a videón látottak kapcsolatba hozása az országutak mellett virágzó prostitúcióval – azért is izgalmas, miközben minimalista módon provokatív, mert egyúttal egy kis köztéri valóság-showt, egy sajátos – mint manapság neveznénk, „public art” akció – privát filmes eszközökkel felvett dokumentációját látjuk. Németh Hajnal Budapesten az MKE intermédia szakán végzett, néhány éve Berlinben él s egyik kezdeményezője a *Lada projekt*¹⁰ néven, művészek által működtetett galériának, melyben olyan művészek a társai, mint az igen jelentős videós életművel is rendelkező KOMORÓCZKY TAMÁS vagy a KIS VARSÓ csoport. Németh Hajnal ugyancsak tagja megalapításától, 1999-től az EIKE BERG által létrehozott videospace¹¹ projektnek, mely kezdetben az Interneten, majd számos videós akció, kiállítás megvalósítása után jelenleg budapesti galériaként is működik, vállalt profilját a médiaművészet bemutatási helyszíneként definiálva. A Videospace mellett a Pixel Galéria, illetve újabban a Crosstalk kezdeményezés mutat be rendszeresen ilyen műveket Budapesten, valamint a *Mediawave Fesztivál Győrben*¹² (2010-ben Szombathelyen)¹³, korábban, 2003-ig a Retina Szigetváron.

9 Installáció formájában bemutatva pl. Moszkvában az NCCA-ban rendezett *Aktív kép* című kiállításon (2005. június 10 – július 3., ld.: Balkon, 2005/7,8.), illetve a nemzetközi *Nam June Paik díjra* nominált művek egyikéként Dortmundban. Nam June Paik Award, 2004. PhoenixHalle Dortmund

10 <http://www.ladaproject.com>

11 <http://videospace.c3.hu>

12 <http://www.crosstalk.hu>, <http://mwave.irq.hu>

13 2010. április 30 – május 8.



(3)

Magyarországon egyetemi szintű videó-művészeti képzés két intézményben folyik, a nemrégiben Moholy-Nagy Művészeti Egyetemre átkeresztelt, korábbi Magyar Iparművészeti Egyetemen, ahol az átalakulásig önálló videó szak is létezett, olyan videóművész oktatókkal, mint PÁSZTOR ERIKA KATALINA vagy SÁROSI ANITA, illetve a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán, speciális kerektek között.¹⁴ Nem az egyes technikák kerülnek az oktatás fókuszába, hanem az adott, megvalósítani kívánt elképzelés, művészi projekt. Ahhoz persze, hogy a terv, ötlet, idea, megfelelő formában létre is jöhessen, ismerni kell a technikai lehetőségeket. Ezért például a mozgóképes kifejezés szinte minden változatával találkozhatnak az öt év során a diákok, beleértve a 16 és 35 mm-es filmvágást, analóg és digitális videótechnikát, nonlinearis szerkesztést, interaktív multimédiát, illetve 3D computeres vagy World Wide Webre alkalmazott módszereket. Az egyszerű vágási feladatoktól, bluebox gyakorlatoktól a kollektív remake készítésig, eseményrögzítésig, sőt műelemzésig terjedő spektrum kellően tágas ahhoz, hogy a mindig és mindenhol meglévő technikai korlátok felismerése és elfogadása helyett az adott lehetőségek innovatív felhasználása, kreatív kiterjesztése váljon meghatározóvá. (Hosszú lista lenne, ha minden itt végzett hallgatót felsorolnánk, aki videóművek készítésével az egyetem után is foglalkozik, így álljon itt egy rövid, esetleges névsor: GRÓF FERENC, SERES SZILVIA, LENDVAI ÁDÁM, KOZMA ÉVA, KÚTVÖLGYI LÉNA, VÉCSEI JÚLIA, MÉCS MIKLÓS, KATARINA SEVIĆ). Az intermédia az elmúlt két évtizedben számos hazai és nemzetközi projekt színhelye, mint az 1991-es (pre-internet) *Toronto – Budapest Video-bridge*, a három *Metaforum* konferencia,¹⁵ a négy alkalommal megrendezett *Médium-analízis* (egész napos tévéadás)¹⁶ című kollektív akció, vagy a Budapesti Francia Intézettel közösen szervezett *Videológia* fesztivál,¹⁷ amely a magyarországi videóművészet – az 1991-es *Sub voce* kiállítást¹⁸ követő – második (s ezidáig utolsó) retrospektív bemutatására vállalkozó kísérlet volt. Talán érdemes hozzátenni, hogy a *Videológia* kontextusát az akkor aktuális művekből összeállított francia videóművészeti bemutató adta Robert Cahen és Jean-Paul Fargier szerkesztésében, Jean-François Guiton illetve Hámos Gusztáv installációival, az első magyar-

14 Az Intermédia Tanszék tevékenységével kapcsolatban ld. még: Balkon, 1995/2; illetve 2000/7,8.

15 <http://www.c3.hu/intermedia/kronologia/metaforum.html>

16 <http://www.c3.hu/intermedia/kronologia/manalízis3.html>

17 *Vidéologie. Les comédies françaises – Sciences / Fiction.* Francia Intézet, Budapest, 1997.

18 *Sub voce.* SCCA - Műcsarnok, Budapest 1991

országi videóinstalláció kiállítás, a Mészöly Suzanne kuratori munkájának eredményeként megvalósult *Sub voce pedig az Imago – Fin de Siècle* a kortárs holland művészetben című holland videóinstallációs kiállítással¹⁹ együtt mutatkozott be.

Amikor az 1997-es budapesti Internet Galaxis²⁰ keretében OLIA LIALINA bemutatta előző évben készült, első netfilmjét (*My Boyfriend Came Back From The War*)²¹, vagy amikor nem sokkal később BEÖTHY BALÁZS kezdeményezésére magyar művészek mozgóképeket készítettek a *Zsebtévé* projekt²² keretében, érezhetővé vált a fordulat. Minden év jelentős változást hozott a digitális kommunikáció terén, s ahogy Szegedy-Maszák Zoltán írja, míg kezdetben „a hálózati művészet hőskorának alkotásaival összhangban egészen 1997–98-ig jellemző maradt a hallgatók által készített web-művekre a digitális médiumok, a hypertext rendszerével kapcsolatos primer tapasztalatok alapján megfogalmazott kritikus hozzáállás”,²³ a 2000-es évekhez érkezve bizonyos értelemben ideálisnak tekinthető állapotok keletkeztek. Mindenki saját laptopján rakhatja össze saját filmjét, s ezen túl a mozgó képes anyagok megvalósításának, publikálásának, terjesztésének és a nézésnek, a hozzáférésnek a médiuma azonos. Ez így, a mozgóképes kifejezés közegében korábban soha nem valósult meg: minden együtt az asztal mellett, ki se kell mozdulni a szobából. Új paradigma, nem pusztán technikai váltás, hogy a mozgóképes filmkocka, a frame helyét átveszi a pixel, a formátumok (8, 16, 35 mm, PAL, SECAM, NTSC, U-matic, VHS, beta, V8 stb.) helyett minden a tömörítésről, kódolásról, felbontásról szól. A film egyetlen fájl, egyetlen kép, amely kulcsframek és módosulásai, változásai kódjaként tárolódik, nem szükségszerű a materiális forma; és perze mindez sérülékeny: gombnyomással törölhető. Ebből adódóan a régi médium mellett az új vonatkozásában is azonnal felmerül a megőrzés kérdése.²⁴

A televízió alternatívájává nem a videó immár, hanem az Internet, az adásidő már mítosz, az „élő közvetítés” dimenziói kitágultak, lényegében folyamatossá váltak. Megjelent egy sajátos

19 *Imago: Fin de Siècle in Dutch Contemporary Art*. Montevideo, 1990–1993 <http://catalogue.montevideo.nl/event.php?id=595>

20 <http://www.c3.hu/events/98/igalax98/index1.html>

21 www.teleportacia.org/war

22 A *Zsebtévé* leírása: „Tíz rövid történet, amely a real video minden előnyét és hátrányát kihasználva a személyes és a személytelen, a nyilvános és a privát, a régi és az új, a kicsi és a nagy között oszcillál: nem az újra, hanem a személyesre, nem a bonyolultra, hanem az elérhetőre bázírozva válik adássá a videó, tényrnyív a képernyő: igazi zsebtévé, amely a technológiai fejlesztés üteme helyett saját ritmusát követi.” <http://www.c3.hu/collection/zsebtv/indexhu.html>

23 <http://www.intermedia.c3.hu/kut/intermed.html>

24 Magyarországon a videó- és médiaművészeti alkotások gyűjtésével és megőrzésével egy non-profit NGO, a C3 Alapítvány foglalkozik, újabban az európai GAMA projekt partnereként. <http://www.gama-gateway.eu/>



típusa a tévénezőnek, a figyelő kamera öre, különös fordulatot vett Szent Ágoston bibliamagyarázata, ahol a „*tükör által enigmatikus*” látás Szent Pálnál olvasható fordulatát elemezve felhívja a figyelmet arra, hogy a speculum szó tükröt jelent s nem keverendő a „specula”, őrhely kifejezéssel. Ma milliányi őrszem, egyetlen Árgus modulációi (vagy Michael Klier óriása)²⁵ próbálja „tisztán látni” a fizetett figyelem számára hozzáférhetővé tett világszeletet (metrót, áruházat, bankot, útkereszteződést). A szimulákrum, a spektakulum társadalmának megfejtése nagyjából HAJAS TIBOR 1978-ban leírt mondatával egyezik: „Csak egyetlen üzenet létezik egyetlen hír” (A *katódsugárzás szépsége*). A nem fizetett, önkéntes őrszemek, a tévénezők sokasága a biztosíték rá, hogy amíg csak a készülék előtt ülnek, adott a fennálló rend stabilitása.

Az egyik magyar tévécsatorna, amikor még megengedhette az adásszünet luxusát, ebben az idősávban a szokásos monoszkóp helyett kandallóban lobogó tüzet sugárzott. Ez ma már önálló adás: webkamerák sokasága mutatja, s a „televízió” specializálódott – vannak állat-, hír-, comics-, sport-, turista-, főző-, divat-, zene-, régi film-, nosztalgia-, pornó- sőt „valóság”- csatornák is. A „vegyes műsorok” helyett önálló, mondhatnánk „szakcsatornák” sorozataként házhoz szállított parallel kép-folyamra a néző a remote-control vizualitással felel, egyéni mixeire az úgynevezett „közszolgálati” illetve „kereskedelmi” adók szolgáltatnak mintát (a kettő közt a különbség csak annyi, hogy az előzőnél még nem minden adás reklám).

2004-ben a Műcsarnokban bemutatott *Szappanopera* című kiállításon a magyar képzőművészek reagáltak az új helyzetre. Nemes Attila, a kiállítás kurátora²⁶ így fogalmazta meg a koncepciót: „A kiállítás elsősorban a mindennapi médiafogyasztással kapcsolatos, illetve az elektronikus média kritikáját megfogalmazó, újonnan létrehozott műalkotásokból épül fel. A szappanopera kifejezést gyakran használja napjaink médiatudománya a mai televíziós kultúra szerkezetének magyarázatára. Minden tévéműsor – nem csak a szappanoperák – értelmezhető ekként (pl. a híradót is értelmezhetjük folytatásos megrendezett valóságként).”²⁷ A televíziót, a köznapi beszédaktusok alapján, mondhatni „senki sem nézi”, mégis mindenki tájékozottan tudja szidni. Szélsőséges formája volt a tévékritikának az a durván elfajult politikai demonstráció, melynek során a tüntetők megostromolták a budapesti köztévé székházát, romboltak és gyújtogattak, s mindezt látni is lehetett a tévében. Az esemény sokkoló nyitánya volt azon tüntetés-sorozatnak, mely NEMES CSABA 2007-es *Remake* című produkciójához szolgált alapul. Nemes Csaba képzőművész, az említett *Sub voce* kiállítás nagydíjasa számos installációt készített az 1990-es évek elején, emlékezetes aktív kollaborációja Veress Zsolttal (egy ideig nevet is cseréltek és alkotásaikat a másik nevére szignálták, lásd: *Közös név*). Jelen produkciója eredetileg a 2007-es Velencei Biennálé magyar pavilonja részére készített terv formájában fogalmazódott meg.²⁸

A történésekhez visszatérve: Budapest, 2006. szeptember 18. A tévé-székház előtt vagyunk. Az ottlévők közül valószínűleg tanulta mindenki (de legalábbis az apukája, anyukája), hogy a forradalomban először a kommunikációs eszközöket kell megtámadni, mivel ezt a bolsevik ideológia keretei között tanították. 1956-ban is ez történt a rádióval. (Nemes Csaba írja, hogy a Magyar Televízió „2006. májusában [...] egy óriásplakáttal népszerűsítette magát, rajta a következő szlogennel: *Ha forradalmár lenne, ön melyik televíziót foglalná el?*”) A 2006-os szereplők azért akarnak bejutni a Magyar Televízióba, vagyis a számukra szimbolikus, nagybetűs TV-be, hogy felolvassák petíciójukat. Ugyanakkor az egész eseménysort, egy másik, kinti tévé valós időben folyamatosan közvetíti. Mielőtt bejutnának a „tévébe”, már rég benne vannak. Kiegészítő motívumok: telefonos, digitális fotózkodás felgyújtott, égő autók előtt, aktorok és szemlélődők, váratlan katasztrófaturizmus. A jelenlét öntudatlan reflexei: csak nehogy kimaradjunk a történelemből, tehát a képből. Alig egy hónappal később a jelenet egy áttételesebb, enigmatikus verziójára figyelhet-

25 Michael Klier: *Der Riese* (The Giant), 1983, video, 82 min

26 Jelenleg a Kitchen Budapestnél. <http://kitchenbudapest.hu/person/7>

27 <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=50292>

28 Ezen írás kereteit és terjedelmét meghaladná annak a történetnek az elemzése, miért is utasították el nyertes pályázatát. A produkció megvalósulását mindenesetre talán még segítette is a botrány, a tranzit.hu a „Meg nem valósult művek – Jobb műalkotásnak lenni, mint művésznék” című pályázat keretében támogatta. (<http://www.mariannecsaky.be/remake/index.htm>) A kész filmsorozat bemutatására a 40. Magyar Filmszemlén került sor, önálló website is készült hozzá.

tünk fel: 2006. október 23-a, az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulója, Budapest. Az ünnepi, kitüntetett pillanatban, mint vámpírok a kriptában, megelevenednek a történelmi relikviák. Idézhető klasszikus lehetne Karl Marx, a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*, amikor arról ír, hogy a történelmi ismétlés másodszor a komédia formáját ölti, de ezt most hagyjuk el, mert a dolog nem annyira vicces. De tény, hogy történelmi díszletek mozdulnak a budapesti kiskörúton: például egy tank, elhagyva a kiállítási installációt, megy néhány száz métert, hogy belekerülhessen a világ híradóiba.

Nemes Csaba és munkatársai technikai megoldásként a flashvideó mellett döntöttek, valamint a (Magyarországon viszonylag kevésbé népszerű) comics/anime/manga rajzfilmhangulatot idéző, s ezt a zenei videóklippel egyesítő formai hátteret is észrevehetjük. Nemes Csaba írja: „Azért az animációt választottam, mert ez a műfaj a legkevésbé dokumentarista, nem jellemző rá a technikai képek kíméletlen naturalizmusa. A rajzok egy általánosabb megközelítés lehetőségét hordozzák magukban. Ez a műfaj segít a konkrét események elidegenítésében, művészi vizsgálatában, mert képes sűríteni és más nézőpontokból értelmezni a mozgóképek által dokumentált eseményeket, segítségével elkészíthető az őszi politikai „valóság-show” ironikus remake-je.”²⁹

Azon a Velencei Biennálén, ahová a fenti terv is pályázott, a kiállító művész ANDREAS FOGARASI volt,³⁰ s a magyar pavilon a biennálé története során először megnyerte a legjobb nemzeti pavilonnak járó Arany Oroszlán-díjat.³¹ A kiállított mű, a *Kultur und Freizeit* installációi Andreas Fogarasi budapesti művelődési házakról készített filmsorozatának szolgáltak keretül, illetve mintegy megjelenési formaként (Fogarasi egy interjúban megjegyzi, hogy őt a kiállítás médiuma érdeklí leginkább.)³² A sorozat első darabja a 2006-ban forgatott *A Machine for*, az Óbudai Művelődési Központot mutatja – inkább meg, mint be. A Kévé György építész által tervezett, 1975-ös épület olyan kivételes „extrákkal” rendelkezik, mint a csúszótető, mozgatható falak és mozgatható színházi ülősorok. Fogarasi filmje úgy látatja ezt az épületet, mint egy kivételes műtárgyat s mint egy kivételes történelmi relikviát. Mintha a szabadidőközpont, a közművelődési párthatározatok testet öltött megvalósulása ragyogna föl a képeken, soha nem látott tisztasággal és szomorúsággal. Egy izgal-

29 <http://www.remake.hu/>

30 Kurátor: Timár Katalin.

31 Az indoklásból: „...az építész és a kultúrtörténet segítségével elgondolkodtató és költői kapcsolatokat hoztak létre a tartalom, a képi nyelv és a kiállítás architektúrája közt. A zsűri elismerésre méltónak tartja a művész megközelítését is, amellyel a modernitást, illetve annak utópiáit és kudarcait vizsgálja közös történelmünk kontextusában”

32 <http://vernissage.tv/blog/2007/06/29/hungarian-pavilion-la-biennale-di-venezija/>

mas modernista épület, egy kivételesen jószemű alkotó s egy társadalmi szerepét érdemtelenül elvesztő funkcionalitás minden igyekezet ellenére sem szürreális találkozása ez a mai kor digitális vágóasztalán. *Kultúra és szabadság*: a cím igen pontos, hiszen a művelődési házak voltak a független filmes fesztiválok, filmklubok, alternatív bemutatók helyszínei, s ez részben ma is így van, vagyis tekinthetjük a tömegmédiák állampolgárokat otthon tartani igyekvő elhatalmasodása elleni szabadság-központoknak is ezeket az intézményeket. Mindenesetre Fogarasi filmje (és filmjének sikere) azt látszik bizonyítani, hogy Kelet-Európa talán nem csak az itt élők számára érthető.

Az utóbbi kijelentés mellé argumentációként felsorolható lehetne a nemzetközileg talán legismertebb, Magyarországon élő dolgozó, Erasmus díjjal kitüntetett művész, FORGÁCS PÉTER munkásságának több darabja. Az 2009-es Velencei Biennále magyar pavilonjába az ő installációja került. Művei közül a *Privát Magyarország* sorozat darabjain túl a talán legösszetettebb, a filmként, kiállításként, interaktív World Wide Weben is megjelenő komplex archívumként megvalósított *A dunai exodus*t érdemes itt kiemelni.³³ A zsidó és a német exodus párhuzamai, Andrásovits kapitány dunai hajóján készült filmjei, a felkutatott szereplők publikált naplói kivételesen árnyalt és összetett képet nyújtanak azok számára, akik nem csupán az elmúlt húsz év, hanem a 20. század (kelet-) európai történetére, s egy aktuális, érvényes kelet-európai művész gondolkodásmódra is kíváncsiak.

Budapest, 2009 augusztusa

33 A művet Magyarországon a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum mutatta be 2006. február 9. és március 19. között. <http://www.danube-exodus.hu/>

Kopper Judit

A VIDEÓ ÉS A MÉDIA VILÁGA

1988–2009

■ A rendszerváltás hajnalán indult a Magyar Televízió *Videovilág* című, havonta egyszer, késő esténként jelentkező sorozata.

A műsor egyedülálló jelenségnek számított Közép- és Nyugat-Európában egyaránt, hiszen a videó húsz évvel ezelőtti elterjedése többet jelentett egy új mozgóképes technika megjelenésénél. A robbanásig feszült politikai mezőben a hivatalosan nem ellenőrizhető privát kézi kamerák felvételi lehetőségei megbénították a cenzúrát. Mindenki dokumentálta a tüntetéseket, azok szétverését, beszédeket, tömeggyűléseket, vagy akár csak a televíziós közvetítéseket.



Így indult a FEKETE DOBOZ néven elhíresült alkotócsoport működése is, amelynek mind a mai napig felbecsülhetetlen értékű kordokumentumai, felvételei nélkül a közelmúlt történelmének megismerése igencsak hiányosnak bizonyulna.

Dagadtak a házi archívumok, elindult a kazeták csereberélése, másolása, illegális terjesztése. Nemcsak a politikai videók voltak kelendőek, de a nehezen beszerezhető művészfilmek, pornó-, illetve horrorkazetták másolásából is jól megéltek a két-három VHS lejátszó összekapcsolásából élő házi videó másolók. (Jól látható ennek a foglalkozásnak óriási meggazdagodást biztosító lehetősége és ezzel egy időben, a rendőrségi lebukástól való folyamatos fenyegetettség veszélye a DÁRDAY-SZALAI páros *Dokumentátor* (1988) című filmjében.)

A független dokumentátorok mellett a nyolcvanas évek végén már hazánkban is megjelentek a videóművészek. Azok, akik az ecsetet a kamerával helyettesítették, és kíváncsiak kísérleteztek a könnyen kezelhető kamera és a leegyszerűsödött forgatás segítségével az új műfajjal.

Az 1980-as években az új művészeti ág kivívta a bemutatkozási lehetőséget a nemzetközi porondon, és elindultak Európában a videófesztiválok – Osnabrück, Hága, Berlin –, melyeken a kísérletező művészek, híres és nagynevű teoretikusok meghívásával anketokkal egybekötött többnapos találkozókra mutatták be műveiket. A nagy képzőművészeti seregszemlék kurátorai pedig a hagyományos táblaképek és szobrok bemutatása mellett egyenrangú, sőt inkább kitüntetett figyelemmel üdvözölték a videóművészet jeles képviselőinek munkáit. A különösen a nagy sztár, a videópapa, NAM JUNE PAIK nélkül például szinte elképzelhetetlen volt ekkor már képzőművészeti seregszemle.

A komputer elterjedése is erre az időre esik. Ha nem is azonnal, de igen rövid idő alatt a nemzetközi élvonalba kerültek a magyar komputergrafikusok, -zenészek, és -animátorok. Linzben 1979 óta rendezik meg a világ komputer művészeinek seregszemléjét, ahol mind a mai napig neves teoretikusok meghívásával vizsgálják a tudomány és a művészet egymásra hatását, valamint évente kiadják a Prix Ars Electronica díjat a folyamatosan bővülő kategóriák legjobbjainak. A kilencvenes évek elején pedig már a magyar érdeklődők is találkozhattak a C3 jóvoltából a videó és a komputerművészet legfrissebb eredményivel a Múcsarnokban megrendezett kiállításokon, ahol nemzetközi előadók segítségével elemezték a művészet, technológia, tudomány vagy akár a politika határmezsgyéit.

A *Videovilág* és később a *Médiamix* műsor ebben a politikai, művészeti, technikai és szellemi robbanásban született, és igyekezett közvetíteni és követni a hazai és nemzetközi eseményeket, eredményeket. Sokszor vállalt fel a közvetítésen

Kapu a médiaművészeti archívumokhoz

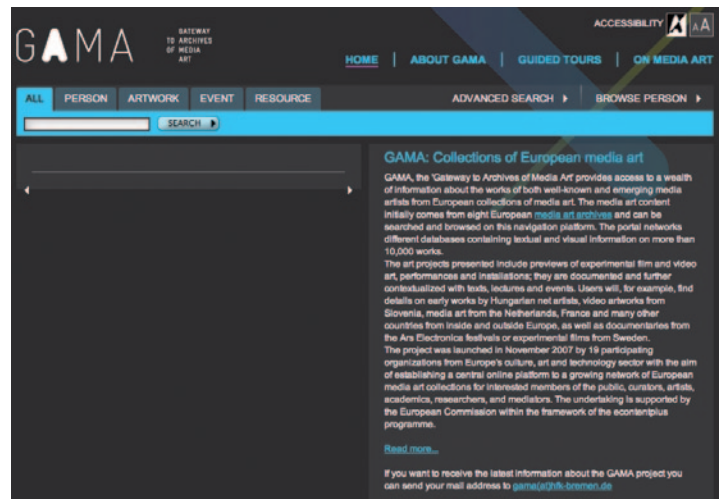
A C3 és a GAMA¹

■ Annak ellenére, hogy ma már az új, technikai médiumokat használó médiaművészeti alkotások a kortárs művészet egy igen jelentős szeletét fedik le, a létező médiaművészeti archívumok még a terület közvetlen szereplői számára is csak igen körülményesen férhetők hozzá. A digitalizációnak és a szélessávú internet elterjedésének köszönhetően ugyan sok forrás már online is elérhető, azonban csak többlépcsős keresés és kutatás révén juthatunk el adataikig, a kapcsolódó képanyagig vagy épp mozgóképig, legtöbb esetben különböző forrásokból gyűjtve össze azokat. A probléma elsősorban a források szétzórtságának és az intézményenként igencsak eltérő metaadat-struktúra és szókincshasználtnak tulajdonítható, illetve egy egységes, közös webes felület hiányának, ami harmonizálná az archívumok sokszínűségét, ugyanakkor tiszteltetben tartva a művenként változó szellemi tulajdon védelmére vonatkozó jogokat. Ezidáig nem volt olyan közös platform, mely az archívumok számára lehetővé teszi a digitalizált tartalmak együttes online bemutatását és hozzáférést. Az elmúlt év végén zárult GAMA elnevezésű, kétéves nemzetközi projekt ezt az úrt kívánja betölteni. 12 európai ország 19 intézménye – archívumok, forgalmazók, médiaművészeti központok és kutatóintézetek, egyetemek és két magánvállalkozás alkotta konzorcium – az Európai Közösség eContentplus programjának támogatásával hozta létre a GAMA webportált, amely első körben nyolc európai médiaművészeti adatbázist egyesít, elérhetővé és kereshetővé téve azokat egyetlen közös, online webes felületen.

A GAMA konzorcium legfőbb erőssége a szaktudás sokféleségében, a technikai, akadémiai, archivátori tapasztalatokban rejlett, melyhez különleges hozzáadott értéknek számít a nemzeti sokszínűség. A munkafolyamat első lépéseként az archívumok adatbázis-struktúráinak technikai és tartalmi elemzése, a tárolt metaadatok és a művek jellegzetességeinek feltérképezése történt meg, melynek alapján elkészülhetett a GAMA adatbázis. Nagyon hamar világgossá vált ugyanis, hogy a létező metaadat-struktúra modellek – mint például az Europeana² – nem képesek lefedni a GAMA archívumok igényeit.

A nyolc médiaművészeti archívum (köztük videoforgalmazók, médiaművészeti központok, fesztiválok) más-más prioritások szerint építették fel saját rendszereiket, amelyek igencsak különböznek egymástól, ezért egy új, egyesített metaadat-sémát kellett kidolgozni, és ebben rejlik valójában a GAMA különlegessége: egy egyedülálló struktúra jött létre, kifejezetten a médiaművészet számára.

Ugyancsak a sokszínűség jellemezte az archívumok anyagait leíró szókészleteket (műfaj, kulcsszó, stb.). Az adatbázis-struktúrához hasonlóan egyetlen GAMA listában kellett egyesíteni a műfaji besorolásokat is, mely végül lefedi mind a nyolc archívumot. Ennek kidolgozásakor szem előtt kellett tartani azt, hogy néhány archívum nagyon korlátozott listával rendelkezik, mint például „videó”, „film”, „installáció”, stb., míg mások akár nyolc különböző alműfajban definiálják csak az installáció műtípust, így közös megoldásként egy 38 műfajból álló lista született meg. Ehhez kapcsolódóan készült a GAMA glosszárrium, vagyis fogalmi gyűjtemény, amely pár mondatban, egyenként definiálja a műfajok jelentését, segítve az értelmezést és a keresést. A GAMA kulcsszólista kiindulópontját két GAMA archívum már kidolgozott listája jelentette, majd további fontos, létező listák (mint például a Daniel Langlois



Foundation³) felhasználásával készült el a több mint 500 szóból álló GAMA kulcsszólista, lefedve ezzel tartalmi szempontból az archívumok anyagait. A lista már önmagában is egyedülálló, mivel a létező teauruszok és fogalomköri szótárak vagy kifejezetten egy gyűjtemény számára készültek (mint pl. a rotterdami V2⁴ archívum fogalomköri szótára), vagy egy szélesebb témakörben (Art & Architecture Thesaurus⁵), míg a GAMA lista célzottan a médiaművészet területét kívánja lefedni.

A GAMA szókészlet közvetlenül szolgálja a keresési funkciót: ez az oldal legfontosabb rendeltetése. A részletes kereső mű-esemény-forrás tagolása a kezdeti metaadat-elemzésen alapszik, mely meghatározó eleme az adatbázis-struktúrának, majd a műfajlistának, így a részletes keresések is. Ezen túl a GAMA adatbázis kereshető szerző, cím, évszám (intervallum), archívum szerint, vagy a GAMA szókészlet (műfaj, kulcsszavak) alapján, illetve kezdeményezhetünk egyszerűen szabad szavas keresést is. A találati oldalon egy rendezhető listában találjuk a címet, szerzőt, műfajt, évszámot és az archívumot, illetve már itt, egy klikkeléssel hozzáférhetünk a videókhöz. Tovább lépve, az egyes tételekhez tartozó részletes találati oldalon találjuk a mű leírását, készítési idejét, kapcsolódó személyeket és életrajzaikat, továbbá böngészhetünk a további, a műhöz tartozó információk között, illetve lejátszhatjuk a mozgóképet és elérhetjük az abból kinyert képkockákat. Ugyanitt egy tetszőleges képkockára klikkelve kezdeményezhetünk egy kép alapú (vizuálisan hasonló művekre történő) keresést, vagy egy újabb, az adott műhöz kapcsolódó keresést indíthatunk. Az automatikus beszédfelismerő lehetővé teszi a keresést a videók hangcsatornájában, a karakterfelismerő pedig a videók feliratait elemelve kínál további, a keresésünkhöz kapcsolódó találatokat. A nevek böngészésekor egy ABC-sorrendbe rendezett névlistát találunk, ahol harmonizált nevek között kereshetünk, böngészhetünk. (Az archívumok előzetesen egy speciálisan erre a célra kifejlesztett webes interfész segítségével vetették össze az ismétlődő, azaz a különböző archívumokban többször is előforduló neveket, elkerülve ezzel azt, hogy egy adott személy neve, pl. ékezetbeli különbségek miatt többször is, akár különböző életrajzokkal szerepeljen.) Az oldalon több szöveges forrás is elérhető, amelyek egyrészt kontextualizálják a GAMA archívumokat, vagy bemutatják egy adott ország médiaművészeti eseményeinek egy szeletét, de olvashatunk akár olyan átfogó tanulmányokat is, mint TOM SHERMAN *A videóművészet kilenc élete*⁶ című előadásának átiratát a videóművészet aktualitásáról negyven éves története fényében. A tervek szerint a jövőben ezek a szöveges források folyamatosan bővülnek majd, csakhogy, mint a Média Wikiben elérhető archívum-kalauz szövegek, amelyek a tárlatvezetésekhez hasonlóan elkalauzolják a felhasználót egy adott témában, válogatva a GAMA archívumokból, egyidejűleg érintve több alkotást. Ugyanitt a felhasználó előzetes regisztráció ellenében lehetőséget kaphat a hozzáféréshöz, saját bejegyzések készítéséhez vagy akár saját lejtási listát is összeállíthat. A GAMA Média Wiki a közismert Wikipédiához hasonlóan működik, a Wikipédia szoftverét használja, csak néhány új funkcióval egészült ki, mint például a videó beágyazásának lehetősége vagy a metaadatok közvetlen a lekérdezése a GAMA adatbázisból.

3 <http://www.fondation-langlois.org/>

4 <http://www.v2.nl/>

5 http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/

6 *The Nine Lives of Video Art*, elhangzott a *Video Vortex – Responses to YouTube* konferencián, Amsterdam, 2008. január 18.

1 Gateway to Archives of Media Art, az európai médiaművészeti gyűjtemények portálja, lásd: <http://www.gama-gateway.eu/>

2 <http://www.europeana.eu/>

A portál a 2009-es *Ars Electronica* fesztiválon debütált, ahol a kiállítás részeként az archívumok egy közös vetítés formájában mutattak be néhány kiemelkedő példát a gyűjteményeikből. A *GAMA az Ars Electronicán?* program részeként a GAMA konzorcium egy workshop formájában párbeszédet kezdeményezett az archiválás témakörében, ahol a meghívott előadók a gyűjtemények jövőbeli perspektívájáról, a médiaművészet dokumentálásának újszerű stratégiáiról szóltak fel. A kétéves együttműködés végén a GAMA konzorcium létrehozta a GAMA egyesületet, amely ellátja a jövőben az egykori konzorcium feladatait. Az egyesülethez mind intézmények, mind pedig természetes személyek számára nyitott a csatlakozási lehetőség. Az egyesület célja a további felhasználói alkalmazások fejlesztése és a médiaművészeti archívumok hálózatának kiterjesztése. Már a projekt futamideje alatt számos archívum jelezte a GAMA-hoz való csatlakozási szándékát, s mára néhány archívummal az együttműködés konkrét formát is öltött. Jelenleg a GAMA oldalon több mint 17 ezer mű érhető el, az eseményekkel és más forrásanyagokkal együtt pedig összesen közel 22 ezer tétel. A „kapu” remélhetőleg rövid időn belül Európa központi online médiaművészeti interfészévé és kereső portáljává válik.

A projektben Magyarországot a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány képviselte. A két év során aktívan részt vett a tartalmi alapú kérdésekhez kötődő munkában, a GAMA egyesületben pedig az öt fős kuratórium egyik tagjaként tevékenykedik majd tovább. A C³ mint tartalomszolgáltató egy fontos kelet-európai szervezet képvisel a GAMA adatbázisban. A projekt futamideje alatt megújult C³ adatbázis egyesíti a C³ videóarchívum és a médiaművészeti gyűjtemény jelentős részét, azon túl pedig magába foglalja a közel tizenöt éves működés alatt megvalósított projektek és események dokumentációit is. Ebből a GAMA adatbázissal több, mint 650 tétel vált elérhetővé a GAMA felületen, aminek közel a feléhez online megtekinthető videóanyag is tartozik.

A GAMA a budapesti C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítványon kívül az alábbi intézmények archívumait kapcsolja össze:

ARGOS centre for art & media, Belgium

1989-en alakult, brüsszeli médiaművészeti központ, amely kezdetektől a művészet és a médiumok kapcsolatát vizsgálja. Kiállítások, vetítések, előadások szervezése mellett az utóbbi években aktív szerepet játszik a médiaművészet archiválásának, megőrzésének a területén is. Nemzetközi szinten forgalmaz szerzői filmeket, videóműveket és multimédiás installációkat. Archívuma közel 4000 audiovizuális művet, 3500 könyvet, 1000 művészeti folyóiratot és 500 fesztivál katalógust foglal magába.

Ars Electronica, Ausztria

(képviseleje a GAMA konzorciumban a Ludwig Boltzmann Institut Media. Art. Research.)

1979-es megalakulása óta az *Ars Electronica* fesztivál a digitális művészetek és a média kultúra nemzetközileg ismert, egyedülálló platformja. Tevékenysége négy részre tagolható: az évente Linzben megrendezett *Ars Electronica*

fesztivál; az *Ars Electronica Prix*, amely az adott fesztivál legkiemelkedőbb alkotásait és projekteit díjazza; az *Ars Electronica Center*, egy oktatói feladatokat magára vállaló múzeum; és végül a *Futurelab*, egy médiaművészeti projektek megvalósításáért létrehozott laboratórium. A világ egyik legnagyobb médiaművészeti archívumát mondhatja magáénak, ahol harminc év anyaga található: médiaművészeti alkotások, a fesztiválok és a megvalósított projektek, események dokumentációi, katalógusok, életrajzok, stb.

Filmform Foundation, Svédország

Az 1950-ben alapított Filmform a legrégebbi svéd kísérleti film és videó-forgalmazó, csak a forgalmazásban lévő filmek listája több mint 600 tételből áll. Gyűjteményében egyaránt találunk 1924-ben készült műveket és kortárs alkotásokat is, elsősorban svéd, illetve más skandináv művészekről. Gyakran tevékenykedik múzeumok, galériák, egyetemek és fesztiválok felkért tanácsadójaként is.

Heure Exquise! International centre for video arts, Franciaország

1975-ös megalakulásával a legrégebbi francia videóforgalmazó. Forgalmazási gyűjteménye folyamatosan frissül, anyagait gyakran saját szervezésű nyilvános vetítéseken mutatja be. A *Heure Exquise!* forgalmazza a Louvre és a Musée d'Orsay audiovizuális gyűjteményét is. A teljes gyűjtemény több mint 4000 tételből áll, és a helyben működő dokumentációs és kutatási központban férhető hozzá.

Les Instants Vidéo Numériques et Poétiques, Franciaország

1988 óta évente megrendezett videó és médiaművészeti fesztivál, marseilles-i központtal. A rendszerint három hónapos fesztivál futamideje alatt külső helyszíneken, általában évente 6 ország 15 városában szervez nemzetközi vetítéseket, workshopokat, konferenciákat. A fesztivál online archívumában több mint 1900 művész 3000 műve érhető el. Nem csupán egy egyszerű katalógus, inkább egy nyitott virtuális tér, mely magában hordozza a felhasználó számára a közvetlen kapcsolat lehetőségét a művészekkel.

Netherlands Media Art Institute / Montevideo, Hollandia

A Netherlands Media Art Institute bemutatja, támogatja, kutatja és forgalmazza a médiaművészetet. Lenyűgöző, terjedelmes videó- és médiaművészeti gyűjteménye a 70-es évektől napjainkig terjedő időszakot öleli fel. A forgalmazási gyűjteménye több mint 2000 műből áll, köztük hazai és nemzetközi rangos művészek korai, kísérleti jellegű alkotásai, illetve fiatal tehetségek friss munkái egyaránt. A saját gyűjteménye mellett a Netherlands Media Art Institute hozzáférést biztosít (videó formájában és papíron) más holland videóművészeti archívumokhoz, a saját szervezésű eseményeikhez kapcsolódó dokumentációs gyűjteménye több mint 1000 videófelvételtől áll. A médiaművészet megőrzés területén való tevékenységük kiemelkedően professzionális.

SCCA-Ljubljana, Center for Contemporary Arts, Szlovénia

Ma már független, non-profit intézményként működő, egykori Soros központ. A DIVA Station projekt kezdeményezője, melynek célja a szlovén audiovizuális hagyaték megőrzése és bemutatása mind elméleti, mind pedig gyakorlati szinten. A DIVA Station valójában utódja egy korábbi, 1994 és 1999 között megvalósított dokumentációs, archiválási és kutatási projektnek, amely a szlovén videóművészet harmincéves múltját dolgozta fel. A mai DIVA (Digital Video Archive) archívum több mint 1000 művet és dokumentációt tartalmaz és folyamatosan bővül, a továbbiakban is kiemelt hangsúlyt fektetve a szlovén művészekre és művekre.

A GAMA konzorcium további partnerei

Akademie der Bildenden Künste Wien, Ausztria
Akademia Górniczo-Hutnicza, Lengyelország
ATOS Origin S.A.E., Spanyolország
Center for Computing and Information Technologies, Universität Bremen, Németország
CIANT International Centre for Art and New Technologies, Csehország
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Németország
Hochschule für Künste Bremen, Németország
Hogeschoolvoor de Kunsten Utrecht, Hollandia
IN2 Search Interfaces Development Ltd., Németország
Universitat de Barcelona – Laboratori de Mitjans Interactius, Spanyolország

7 GAMA@Ars Electronica <http://www.aec.at/humannature/category/conferences>

www.aec.at



Nézd, ott az anyukám!

BBS 50 Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek) A Balázs Béla Stúdió ötven éve

➤ Múcsarnok, Budapest

➤ 2009. december 15 – 2010. február 21.

■ A Balázs Béla Stúdió nagymúltú intézményének kimúlása az elmúlt években, igen ellentmondásosan zajlott. A Stúdió elsorvadása – ami nem is volt olyan régen – egybeesett az új magyar film létrejöttével, így elég pontosnak tűnt a megnyitó után távozó, az avantgarde hagyományt követő, ám a BBS-hez már nem köthető Igor Buharov elharapott félmondata: „Eltemettük a Balázs Béla Stúdiót.” Innen nézve ugyancsak emblemikus a 2005-ben bemutatott utolsó, a stúdió közreműködésével készült játékfilm sorsa¹ is, amelynek a legfontosabb jeleneteit egy korábbi, a BBS-ben forgatott kisjátékfilmből kölcsönözték

¹ A halál kilovagolt Perzsiából (r.: Dr. Horváth Putyi., 2004)

BBS 50, Részlet a kiállításról (az előtérben: KESERUE ZSOLT: *Trailer fal*, 2009; hátul, a falakon: CSOSZÓ GABRIELLA munkái a *Polcok*, 2009, a *Vetítők*, 2009 és a *George's Room*, 2008 sorozatból)
© fotó: Rosta József)

Az pedig már csak egy külön érdekesség volt, hogy a kiállítást az a GRUNWALSKY FERENC nyitotta meg, akinek a hetvenes-nyolcvanas években – például a lírai experimentális dokumentarizmus csúcsműveiként – több műve készült abban a műhelyben, amely később, épp az ő MMKA elnöksége alatt szűnt meg (film) gyártó stúdió lenni. Zárszavában „szegénylegényekként” köszöntötte, azokat a jelenlevőket, akik itt alkottak, noha a Jancsó-film, amire utalt, a legkevésbé sem köthető a BBS múltjához. Miért kellett a Stúdiónak megszűnnie? A folyamat elemzése még várat magára, miközben sokakban máig feloldatlan feszültségek maradtak ezzel kapcsolatban. A halotti tor alkalmával mégis érdemes – a teljesség igénye nélkül – sorra venni a marginalizálódás, majd megszűnés lehetséges tényezőit. Az egyik közvetett, de meghatározó ok abból az ellentmondásos helyzetből származott, ahogy a BBS a szocializmusban hivatalosan létezett: állami pénzből avantgárdnak lenni csak a kádári konszolidációban volt elképzelhető. Miközben a tagok minden erejükkel egy önálló, politikától és ideológiától mentes művészetet képviseltek, évről-évre egy magyar játékfilmnek megfelelő összeget kaptak a szocialista államtól. Azonban az a játéktér, amit a szoft-diktatúrában kialakítottak, a rendszerváltás után okafogyottá vált. A problémák kezdete azonban már kissé korábbra, a nyolcvanas évek



közepére datálható, amikor az egész magyar filmszakma elvesztette a lába alól a talajt: az állam számára ekkor már a „legfontosabb művészet” sem elég fontos, Erdély Miklós (1928-1986) és Bódy Gábor (1946-1985) halála után, mondhatni, lezárult a Stúdió „klasszikus” korszaka.

Részben a két legfontosabb teoretikus elnémulása okozhatta azt is, hogy a videó térhódításával sem tudott igazán lépést tartani a Stúdió. Kevésbé egyértelmű, ám annál fontosabb, hogy a digitális képfeldolgozás terjedése alapvetően alakította át a BBS helyzetét. Minden demokratizmus ellenére, ahol pénzt lehet osztani, ott hatalom képződik: a Stúdióban is létezett hierarchia, amely ráadásul minden nyitottsága ellenére egy jól behatárolható, belterjes körnek adott helyet. Ha valaki filmet akart készíteni, komolyabb támogatás nélkül nem járhatott sikerrel: muszáj volt eladni a tervet, azaz dialógusba kerülni a vezetőséggel. A BBS-ben készült kisfilmek többségének esetében a költségek legnagyobb része a nyersanyaggal volt kapcsolatos. A videó megjelenésével azonban épp ez a terület demokratizálódott, lett mindenki számára elérhető, aminek következményeként viszont a Stúdió talán egyik legfontosabb erénye, az alkotók közötti *dialógus* vált szükségtelemmé.

Ráadásul ez a folyamat a kilencvenes években indult be igazán, tehát akkor, amikor a BBS-nek meg kellett volna találni a helyét az új rendszerben. A műhely azonban nem tudta hatékonyan újradefiniálni azt, hogy mit is jelent kívülről lenni egy liberális demokráciában, amely legalább annyira totálisan igényt tart állampolgáira, mint az elődje. Nem sikerült új konszenzusra jutni a hatalommal, s közben az alkotók számára is egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy egy rugalmasabb rendszerben nincsenek olyan szorosan egy adott közösséghez kötve. A BBS fokozatosan kiszorult a magyar filmszakmából, s bár az évtized második felében és az ezredfordulón a fiatal rendező szakos hallgatók még hivatalosan tagok voltak, rövidfilmjeiket már más stúdiókban készítették. Átfogó koncepció hiányában nem tudtak elég határozottan elmozdulni a képzőművészet irányába sem. (Ez utóbbi, végig nem járt útnak a lehetőségére éppen a műcsarnoki kiállítás utal erőteljesen.) Miután a komolyabb alkotók kiléptek, a kilencvenes évek második felére marginalizálódott, majd az ezredforduló új szeleibe kapaszkodva már nem tudott ismét vitorlát bontani a BBS, amelynek köldökzsinórja – akárhogy is ellenkezett a kádári rendszerrel – úgy látszik, mégiscsak Aczél György aortájára volt kötve.

Épp ezért fontos és időszerű a Balázs Béla Stúdióról egy kiállítás keretében megemlékezni. Az utolsó években önmaga múzeumává vált közeg így visszanyerheti

méltóságát, épp azért, hogy valóban múzeumba kerül. A kiállítás legfőbb erénye a témája: aki nem ismerte a Stúdiót, annak inspirációt adhat, hogy foglalkozzon vele, arra azonban teljesen alkalmatlan, hogy a műveket és az azokban rejlő zsenialitást megismerje. Valószínűleg a kurátor sem gondolta komolyan, hogy a montázszerűen, különböző alakzatokban egymásra halmozott több mint félszáz film befogadására bárki is képes lesz. Hiába üvölt egymás mellett két dobozban egy-egy a nyolcvanas években készült remek, leginkább az kötheti le a néző figyelmét, hogy Erdély Miklósnak mekkora volt a szakállja a *Verzió* (1981) forgatásakor. A BBS-ben készült filmek döntő többsége elmélyült, türelmes nézőt igényel. A harmadik TV-képernyő után azonban többnyire már olyan csömört érezünk, hogy teljesen alkalmatlanná válunk a befogadásra. Természetesen a kiállításnak nem is célja megismertetni a filmeket, hanem tematikus rendbe szerkesztve különböző termekben, középiskolás diákként nézhetünk végig egy kvázi kánont, ahol a mozgóképdömpingtől letompult néző egy idő után a legfontosabb különbséget a színes és a fekete fehér film, vagy az eltérő ruházatkodási és fényképezési divatok között véli felfedezni.

A kiállítás legfőbb hibája azonban mégsem az, hogy majdnem értelmezhetetlenül áll előttünk ötvenkét film, hanem az, hogy a BBS egyik alapélményét, a *személyesség* lehetőségét veszi el. Nem lehet egyszerre intim viszonyba kerülni ennyi, a néző szemé előtt megállás nélkül pörögő filmmel. A kiállítás kirakattá válik: mintha mozgóképek sorjázának egymás mellett, amelyekben néha előkerül egy-egy isme-



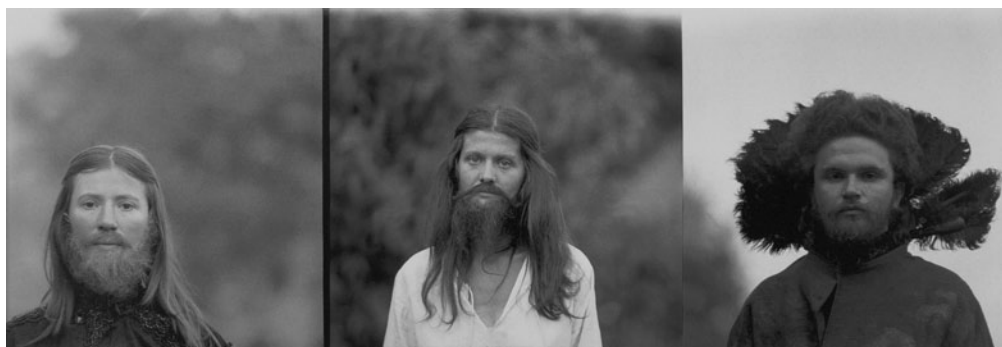
BBS 50, Részlet a kiállitásról
© fotó: Rosta József

rős arc, a fiatal Darvas Iván, a csúcs-szexi vamp Méhes Marietta vagy éppen a barátnőm anyukája Halász Péterrel az előtérben. A kiállítás mindent meg akart mutatni – senki se sértődjön meg, hogy nincs ott a filmje, mindenki megtalálhatja a maga haverját –, de a nézőnek ehhez semmi köze, s így a filmekkel sem sikerül szorosabb kapcsolatot kialakítani. (Kivételesen talán a vetítőterem – bár ide is beszűrődik, hogy a szomszéd teremben Xantus János épp veri a feleségét, Bódy Gábor pedig deportáltak archívjait rendezgeti, mintha fontos lenne, amit látunk.) A művek körül érezhető erőter akkor is megmutatta magát, amikor az utolsó vetítésen a SZENTJÓBY TAMÁS által jegyzett *Kentaurot* (1975) láthatták a nézők celluloidról. A film alkotója ugyanis a későket már nem engedte be a terembe, hogy „ne legyen mászkálás közben”. A vetítőnek azonban két bejárata volt, így a szemfülesebbek, kikerülve Szentjóby szigorát, a másik ajtón szivároghattak be a BBS egyik legfontosabb, máig acélos filmjére. Ez a komikus, már-már metaforikus közjáték talán közelebb hozta az épp arra járó laikus közönséget a BBS szelleméhez.

A filmek mellett hozzájuk kapcsolható újságkivágásokból, régi fényképekből és a korszak egyéb rekvizitumaiból is csemegézhetünk. Azoknak azonban, akiknek a BBS ismeretlen terep, összehánytnak és esetlegesnek tűnhetett az összeválogatott anyag. Sokan persze örülhettek, hogy a régi barátok végre a múzeumba kerülnek, ám ha nem ismerem komolyan Halász Péter munkásságát, nem tudhatom, mit jelenthetett az, hogy három szemüveges ember áll a reptéren. Mégis, a fényképek sokkal erősebben működtek a filmeknél, hiszen arról szóltak, hogy a legendás Halász civilként hagyta itt az országot és zavart tekintettel vágott neki az Újvilágnak. A BBS-ben dolgozók magán- és szakmai élete rendre összefolyt, s ennek talán Halász Péter lakásszínháza a legplasztikusabb kifejezője. A rendszer közösségi terei totálisan át voltak politizálva, a művészek vagy alkotóközösségek egy jó része kiszorult a magánszférába. Erre utalhat az első terem könyvsora is: mintha a kultúrában és a házi-bulikban találhatta volna meg az egyén a szellemi szabadságát. Paradox módon Kádár János könyvespolcát is nézegethetjük (Csoszó GABRIELLA fotóin), ami szimpatikus és frivol húzás a kurátortól. Erős és tiszta a szociófotós szekció is: a maga puritánságával jelez egy korszakot és szemléletet. Egyszerűen válogatott, átlátható gyűjtemény. Tapintható a kurátor – PÁLDI LÍVIA – azon szándéka, hogy nem tesz a nézőknek szívességet azzal, hogy a tárgyak és filmek közti kapcsolatokat egyértelműen jelzi. Tiszta sor – fel kell fedezni a kiállítást. Ha nem mélyedünk el a bejáratnál szerezhető katalógusban, nincsenek előzetes ismereteink, csak

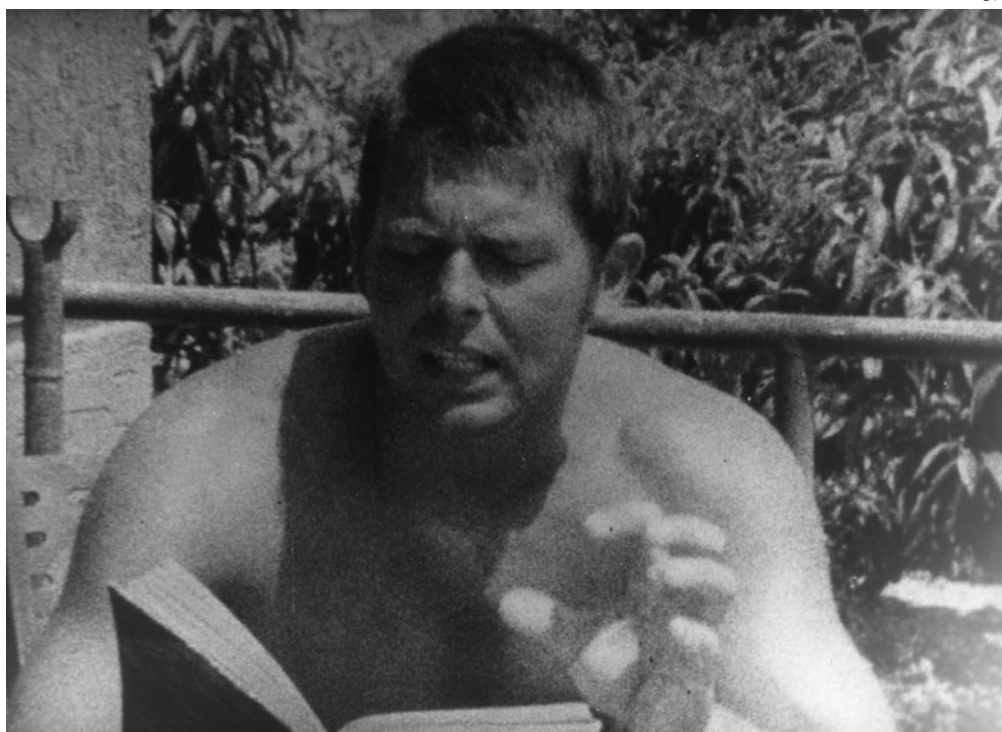


NAJMÁNYI LÁSZLÓ (rendező), DOBOS GÁBOR (operatőr)
A császár üzenete, 1975, rövidjátékfilm, 35 mm, ff, 49'; © fotó: Rosta József



Kollár Marianne, Koós Anna és Breznyik Péter a *Don Giovanni* című film forgatásán Nagymaroson, 1975 nyara; © reprodukció: Rosta József

DOBAI PÉTER
Archaikus torzó, 1971



vakon tapogatózhatunk. Ezért kérdéses, hogy a hön áhított kontextusok alkalmoszerű felismerése mennyire vonzza magához a nézők figyelmét. Így a kiállítás nem tudott/akart elszakadni tárgya hagyományától, attól az értelmiségi magatartástól, amely elvárja az értelmezőtől a maximális tájékozottságot és az intellektuális nézőpontot.

Mindezt azonban kimondottan pozitív irányba ellensúlyozta az a vetítéssorozat, amelyet a kiállítás ideje alatt rendeztek. Estéről-estére szerepelt egy-egy fontos BBS alkotót, aki elhozta a filmjeit és beszélt róluk. Még ha közvetve is, de a meghívott személyen keresztül megérthettünk valami olyat a BBS lényegéből, amire a kiállítás tájékoztatójában utalnak.

Én például PINTÉR GEORG estéjén vettem részt, aki nem csak (főként) alkotásaiban, hanem személyében és szemléletében is képviseli a BBS hetvenes és nyolcvanas évekbeli „nagy” korszakát. Húszan lehettünk a vetítőben, jórészt a rendező barátai és ismerősei. A filmek műfaja és minősége igen eltérő volt: régi, szerzői kézjeggyel átítatott filmhíradók, Amerikában készült kísérleti filmek, egy Bódy Gáborral együtt írt, Pintér által rendezett csodálatos vizsgafilm és nekrológfilmek. A rendező minden blokk előtt mondott néhány szót a munkák keletkezési körülményeiről. Több olyan filmet is vetített, amelyet nem a BBS keretében készített, ezek közül is kiemelkedett annak a kékkúti részeg éjszakának a dokumentuma, amelyben Cseh Tamás öt perccel dialogizál a szerelemről és a házasságról. A legmegdöbbentőbb azonban az a néhány perces (ahogy ő hívta) videó-nekrológ volt, amely nemrég elhunyt feleségéről szól, s nyújt a legbensőbb életükre rálátást, zavarba ejtő természetességgel. Noha a Múcsarnok terméi teljesen alkalmatlanok arra, hogy személyes beszélgetéseket kezdeményezzenek, és a filmek után egy kötetlenebb klubéletet éljenek a vendégek, a kiállítás élményét mégis messze felülmúlták ezek az alkalmak. Az este édesbús pikantériája, hogy záróra után az alkalmazottakkal együtt hagytuk el a Múcsarnokot, kivéve szegény Pintér Georgot, akit a személyzet véletlenül bezárt a kiállítóterembe.

A BBS kiállítás létrehozása fontos és szükséges lépés volt. A Múcsarnok mint helyszín minden személytelensége ellenére arra utal, hogy az anyag a magyar képző- és filmművészet nemzetközileg is egyedülálló gyűjteménye, olyan kincs, amire oda kell figyelni és amelyet ápolni kell. Világosan látszik ugyanakkor, hogy az archívum tudományos földolgozása még gyerekcipőben jár. A BBS ötven éve született, de csak öt éve szűnt meg, így érthető, hogy napi érdekek nem teszik lehetővé az anyag objektív bemutatását. Arra viszont tökéletesen alkalmas, hogy fölhívja a figyelmet a létre és fókuszálja a feladatokat.

Hermann Veronika

„Mikor érkezik (érkezett) el az ön ideje?”

BBS 50

Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek)

A Balázs Béla Stúdió ötven éve

📍 Múcsarnok, Budapest

📅 2009. december 15 – 2010. február 21.

„Mintha minden amit tett és gondolt, körülfogná az embert. Vigyázz, mert betemet az ál-jelen. Nincs olyan gazdag zártság, amely ne vágyódna megszüntetni határait, és nincs olyan zárt tökéletesség, ami ne hordozna magán ápolásért siránkozó sebeket. A biztosíték túl van önmagadon.” (Magyar Dezső: *Agitátorok*)

„Képviseljen egy életformát. Egy korosztályt. Egy várost. Egy korszakot.”
(Hajas Tibor: *Öndívatbemutató*)

■ A Balázs Béla Stúdió filmjeinek befogadástörténetét alapvetően meghatározza a korszak, amelyben keletkeztek. A cenzúra, illetve annak kijátszása, a nem-hivatalos vetítések, a kényszerűségből hallgató vagy külföldre távozó művészek számontartása, történetük ismerete nélkül az alkotások elemzése szűkszerűen más módon történhetne. Experimentális kategóriaként való tételezése nemhogy megengedi, de el is várja értelmezőjétől a több szempontot alkalmazó és több stratégiát felvillantó elemzést. A Balázs Béla Stúdióra ma már nem tudunk *nem* archívumként tekinteni, mind működését, mind szerveződését – ha úgy tetszik, létmódját – tekintve; a kérdés immáron az, hogyan érthető meg az archívumon keresztül a múlt, hogyan lehet *re-konstruálni* egy szellemi irányzatot az általa létrehozott alkotások segítségével. Miként jött létre a Múcsarnok falai között az *emlékezet tere*, amely úgy állít (benyomásszerű) emléket a Stúdió-nak, hogy egyben dialogizál a kortárs kultúra élő paradigmáival, jelenségeivel, termékeivel is. „Az archívum beköltözik a múzeum falai közé” – hangzott az egyik mottó, nyomatékosítva azt a paradoxont, amely a kiállítás dinamikáját is meghatározta, voltaképpen egy végtelenített befogadási folyamatot implikálva. Fikció és dokumentum, egyéni és kollektív, keret és reprezentáció, mint az archívum a múzeumban – hirtelen mindez összekeveredik. A kiállítás monitorjain a kollektív emlékezet egy része ölt testet, a kiállítóter minden egyes része jelentést nyer: jelekké válnak, kiválasztásuk egyfajta entrópiának is tekinthető. Milyen archívumot hoz létre saját magáról a diktatúra, vagyis bukása után milyen a diktatúra történetét konstruáló „emlékezetgép” léphet működésbe? Az archívummal létrejövő megfordított időtapasztalatnak nagyon fontos része az emlékezés mindenkori jelenidejűsége, amely ez esetben azonos a befogadás aktuális jelenidejűségével. A Balázs Béla Stúdió archívumának és a korabeli dokumentumoknak a bemutatása – foucault-i logikával élve – a korszak bemutatása is egyben, amennyiben a hatalmat és az intézményrendszert az ellenállás formái felől ismerjük meg. Kérdés, hogy mennyiben lehet ellenállásként értelmezni a végig állami pénzen működő Stúdiót, avagy a külföldre távozott alkotók és betiltott filmek mennyiben legitimálják az állam által eltartott ellenállás műhelyét. A korszak

egyik releváns, és azóta is kicsit kínos kérdése, hogy Aczél György híres három T betűje milyen módon tette sokak számára viszonylag kényelmessé az ideologikus kultúrpolitikát, hogyan teremtett nem egyértelmű helyzeteket és helyeket, amelyek akár a szabadság (államilag ellenőrzött) szigeteinek is tűnhettek. Hogyan konstruálta ez az éppen toleranciájában veszélyes kultúrpolitika a BBS történetét, az alkotókat, az elkészült műveket, a vetítéseket, s egyáltalán: mi tekinthető pontosan ellenállásnak? „A kérdés azonban nem is ez, ellenben az, hogy miként értheti a mai néző ezeket a filmeket, annak az audiovizuális térnek, kulturális és politikai összefüggésrendszernek az eltűnése után évtizedekkel, amikor annak a mindennapi életnek, azoknak a lakásoknak, annak a közegnek, amelyben ezek a művek születtek, nyoma sincs.”¹ A kiállítótérbe lépve mikrotörténeteket látunk, részleteket, mintha egy heterotópiába, egy eltérő térbe kerülnénk, amely átvezet egy másik, monitorokon és dokumentumokon keresztül elérhető világba. Az első teremben a falon részletes, a BBS elmúlt ötven évének minden fontos állomásáról beszámoló kronológiát látunk, az 1959. december 11-i megalakulástól kezdve egészen a közelmúltig. Filmek, kiállítások, betiltások, disszidálások, halálesetek, emblematikus események és főiskolai osztályok révén vezetnek végig a stúdió ötven évének történetén. A kronológia arra is kitér – ahogyan a későbbiekben még mi is – hogy 1969-ben kiadják a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiadványt. Megkésve és megszűrve tehát, de valójában 1968 után, a világban bekövetkezett és folyamatosan zajló politikai és társadalmi események nyomán jelentkezik a valóságfeltárás igénye. Megnő a társadalmi problémák iránti érzékenység, s a dokumentarista fikció, illetve fikciós dokumentum kifejezéssel (s részben egy, a Stúdióon belüli nemzedékváltással) megszületik egy műfaj, amely a múzeum és archívum, privát és nyilvános, centrum és periféria kategóriáihoz hasonlóan a paradox jelenségek olyan egymásra játszását használja ki, amely egyébként magára a korszakra is jellemző volt. „A korszak egyik sajátossága a film nyelvi-stilisztikai aspektusainak hangsúlyozása – a valóságvonatkoztatás, illetve a társadalmiság megkerülhetetlenségének (film) elméleti/politikai belátásával. Ezt példázza mindenekeelőtt a hetvenes évek markáns stílusa, a dokumentarizmus, majd a dokumentarista játékfilmek (vagy fikciós dokumentumfilmek) csoportja, továbbá a dokumentarista stílus megjelenése a játékfilmekben.”² A Kádár-rendszer biztosított bizonyos mértékű személyes sza-

badtságot: ha nincs nyílt rendszerellenesség, nincs retorzió (lásd még: túrt kategória). De persze azzal a „kis” megszorítással, hogy csak korlátok között lehet „szabadságban” élni, már rögtön törlődik is a szabadság-fogalom lényege. Az első terem valójában az egyetlen, ahol homogén, hommage-szerű narratíva villan föl, ezáltal alkalmas arra, hogy átvezesse a befogadót a Stúdiót egyszerre felidéző, annak emléket állító és tovább folytató végtelenített kiállításra. BODÓ N. SÁNDOR *Nyomógombos kortérkép* című 2009-es installációja a tér mellett mintha a múzeum jelen és az archívum múlt ideje által megjelenített korszakokat kötné össze. A lightbox a szocializmus reprezentatív vagy értelmiségiek által sűrűn látogatott vendéglátóipari egységeit helyezi el egy arányosan lekicsinyített Budapest térképen. A kontextust és a címet is erősíti, hogy az installáció korabeli fényképekkel van körülveve. Az Éttermi és Büfé Vállalat térkép imitációját szem-



SÁRA SÁNDOR (rendező), GAÁL ISTVÁN (operatőr)
Cigányok, 1962, dokumentumfilm, 35 mm, ff; 17'; © fotó: Rosta József

GINK KÁROLY tanulmányfotói Reidenbüchler Sándor: Egy portré századunkból, 1965 c. filmjéhez
SÁRA SÁNDOR: *Cigánygyerek sildes sapkában*, 1961; *A Cigányok* sorozatból, 1965; *Cigányember Őszódról*, 1960
© fotó: Rosta József



1 GYÖRGY Péter: *Balázs Béla Stúdió – ötven év után*. Részlet a kiállítás megnyitóján elhangzott beszédből.

2 GELENCSÉR Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris, 2002, 382.



1980-as évek eleje / fotók: GAZSI ZOLTÁN

Méhes Lóránt (Zuzu), Vető János; Cím nélkül; Méhes Lóránt (Zuzu), Vető János;
Valusek Zoltán, Gazsi Zoltán; Cím nélkül; Méhes Lóránt (Zuzu);
Cím nélkül; Valusek Zoltán; Cím nélkül; © reprodukció: Rosta József

lélve megtalálhatjuk az EMKE bisztrót vagy a Te+Én eszpresszót címmel és telefonszámmal ellátva, miközben ugyanazt a várost láthatjuk a térképen, amelyben jelen vagyunk, de más terekkel, más utcákkal, más nevekkel. A rendszerváltozás nemcsak az identitás metanarratíváit írta újra, de a városok térképeit is, utcákat nevezve át vagy tüntetve el. A 35 év alatti magyar lakosság nagy része már feltehetően nem tudja, hogy a szocialista Magyarország fővárosában mit neveztek Dimitrov térnek, avagy fordítva: milyen vidám mozgalmi neve volt például a Vámház körútnak? (Megoldás: Tolbuchin körút³, Fjodor Ivanovics T. szovjet marsall és hadvezér tiszteletére.) Hová tűnt a Tolbuchin körút?

CSOSZÓ GABRIELLA *Polcok* (2009) illetve *George's Room* (2008) című fotósorozatai Lukács György, Kádár János és egy magánkönyvtár darabjait ábrázolják. Bár a képeken nincs jelölve, ki lehet következtetni, hogy melyik könyvtár kihez tartozhat: a 24 fénykép egyéni ízlésről és egy korszak ideológiájáról egyaránt beszámol. A muzeális kiadványok – például Marx és Engels német nyelvű összegyűjtött munkái – feltehetőleg Lukács György könyvespolcainál valók. A Kádár János hagyatéka részeként a Politikatörténeti Intézetben őrzött könyvek is sok mindent elárulnak tulajdonosukról: kerti lexikon, holland-magyar szótár és Kádár János tizenkét nyelvre lefordított *A szocializmus Magyarországon* című alkotása sorakozik egymás mellett a polcokon és a kiállítóterben is. Tudható, hogy Kádár János felesége leginkább a krimiket szeretette, több fotón láthatunk bűnügyi történeteket angol és magyar nyelven, (utóbbiakat nagyrészt a minden háztartásban fellelhető, a Magvető kiadó sárga színű Albatrosz-könyvek sorozatából). A Helikon Kiadó Márai-

sorozata már feltehetőleg a magánkönyvtár része, ahogyan a Nagy Imre-monográfia is. A korszak hétköznapi tárgyaiból a korszakra is lehet következtetni, ahogyan egy könyvespolc alapján az egyéni érdeklődést is körvonalazni lehet. Privát és nyilvános keveredik az archívummá tett múzeumban, eltörtölt helyeket és nem létező utcákat idézve meg. S noha a kiállítás, az összegzés, az archiválás ténye bizonyos történeti befejezettséget sugall, a kiállítóterben létrejövő – ha úgy tetszik, hermeneutikai – helyzet éppen, hogy az értelmezések és a rekonstrukció lezáratlanságát, jövőbe irányulását hordozza magában. Az első terem közepén található még KESERUE ZSOLT alkotása, egy monitorfal, amelynek 13 képernyőjén BBS-filmekből kivágott, loopolt szekvenciák futnak folyamatosan. A monitorfal voltaképpen a kiállítást (is) rekonstruálja, hiszen a részletek egyben és külön is nézhetőek, és igazából így is, úgy is értelmezhetetlenek a keret nélkül.

A bemutató hívószava egyébként a monitor. A termekben különféle méretű monitorok sugározzák, közvetítik végtelenítve a BBS alkotóműhelyében, de legalábbis a szellemi befolyása

³ Állítólag Magyarország egyes településein még létezik Tolbuchin utca. Ottfelejtődött. T. marsallról egyébként egy bolgár várost is elneveztek, azt nem felejtették ott, 1990 óta Dobrichnak hívják.

alatt készült filmeket, rövidfilmeket, riportokat, animációkat. Dokumentumok, fikciók, újságcikkek, reprodukciók, de a korszak művészeti alkotásai ugyanúgy az archívum részei, mint az eredeti dokumentumok. Wolfgang Ernst tanulságos szövegében az NDK kapcsán, de általában a szocialista rendszerek emlékezetpolitikájára alkalmazhatóan a feljegyzésen alapuló emlékezet metodológiájáról ír, s ez a BBS-paradoxonra ugyanúgy igaz, mint a korszak megengedő kultúrpolitikájára: „(...) a reálszocialista társadalmakban egy alapvető előfeltétel hiányzott: a megfigyelés tökéletesített technikájával ugyan bevilágítottak a legrejtettebb sarkokba is, az így nyert ismereteket azonban nem használták fel magának a rendszernek a szándékolt megváltoztatásához. (...) A feljegyzéseken alapuló emlékezet azonban elkerülhetetlenül oda vezet, hogy valakik megpróbálják monopolizálni az emlékezetet, míg mások megpróbálnak felépíteni egy ellen-emlékezetet; bármelyik archívumot lehet ellenkező irányban olvasni.”⁴

A BBS-archívumot az ellenállás, de a megengedés felől is olvashatjuk, s a nézőpont – a *perspektíva* – az értelmezésre is óhatatlanul kihat.

4 ERNST, Wolfgang: *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből*. Ford. Lénárt Tamás in: KELEMEN Pál (szerk.): *Az archívum kínzó vágója / Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat, 2008, 142–143.

A kiállítás centrumában, a nagyjából mértanilag is középen elhelyezkedő második teremben külön egységként szerepelnek – különböző médiumokon keresztül, de közös térben és időben megjelenítve – a BBS fénykorát jelentő alkotások. Az archívum-jelleget egyébként tovább erősítik a korabeli újságkivágások, cikkek, levelek, egyszóval a történelem által is kodifikált dokumentumok, amelyek mind azt hivatottak bizonyítani, hogy ez a kiállítás egyben kutatás is, vagy legalábbis egy kutatás illusztrációja, egy archívum és egy történelemtörténet kiállítására szabva, átvéve annak minden sajtósági tulajdonságát, megjelenítve a folyamatos jelenlétben létező retrospekció paradoxonát.

A szociológiai dokumentumfilmek, rövid-és experimentális filmek mellett igen tanulságos a tragikus sorsú, első magyar szépségkirálynő, Molnár Csilla esete, amelyet a kiállítóteremben egymásra olvasható, ám voltaképpen két különböző befogadási stratégiát implikáló médium jelenít meg. DÉR ANDRÁS és HARTAI LÁSZLÓ *Szépleányok* című, 1986-os filmje a szépségverseny menetét és történetét kívánta bemutatni, s végül egy személyes tragédia mementójává vált. A film mellett kiállított korabeli újságcikkek ismét a dokumentáció irányába billentik a feldolgozást, nemcsak Molnár Csilláról, de a többi jelöltről, illetve a zsűriről vagy a verseny menetéről is képet adva. A fonyódi gimnazistalány története bepillantást enged a kor sajátosan nyomasztó, buta és ideológiailag zavaros hatalmi diskurzusába, amelyben, ahogy a vezetőben is olvasható – mind a szocializmus, mind a kapitalizmus ideológiájából a legrosszabb elemeket sikerült vegyíteni. Az 1985-ös Miss Hungary verseny voltaképpen tanmese is, egy puha diktatúrában, patriarchális kötöttségekben, kicsinyes és kis léptékekben gondolkodó társadalomról. Ennek a társadalomnak az oszlopos tagja volt például Vartus Péter, a Magyar Média fősztályvezetője, aki a verseny lebonyolításában vállalt jelentős szerepe ellenére a következőket nyilatkozta: „Sétálj fél órát a Váci utcában, tucatnyi cicababát láthatsz, különbeket, mint akik itt dúródnak. (sic!)” Molnár Csilla teste egyszerre lett a haldokló szocializmus és az éledő szépségipar projekciója, ennek a testnek és identitásának a határait azonban nem pusztán

SZILÁGYI LENKE
Single lens sorozat, 1980-as évek eleje, 120 képeslap-fotó
 (Vintage Galéria tulajdona, Budapest); © reprodukció: Rosta József



eltörölte, hanem fölszámolta a szépségversenyekkel töltött időszak, „az érthetőség történelmileg módosítható kritériumának” átmenetekben zajló változása. Tizenhét évesen lett öngyilkos. „Freud szerint „az én mindenekelőtt testi én”, továbbá ez az én „egy felszín projekciója”, amit imaginárius morfológiaként definiálhatunk újra. Sőt, tenném hozzá, ez az imaginárius morfológia nem valami társadalom előtti, preszimbolikus művelet, hanem olyan regulatív sémák révén játszódik le, melyek érthető morfológiai lehetőségeket produkálnak. Ezek a reguláló sémák nem időtlen struktúrák, hanem az *érthetőség történelmileg módosítható kritériumai*, melyek jelentős testeket hoznak létre és igaznak le.”⁵

A testrepresentáció kérdése primer módon DOBAY PÉTER *Archaikus torzó* című, 1970-ben keletkezett s azonnal be is tiltott alkotásában is megjelenik, amelyben a narrátor szerint a főszereplő fiatalember „megengedte, hogy lefilmezzük különös életvitelét.” A címben jelenlévő nyilvánvaló Rilke-allúzió túl (*Archaikus Apolló-torzó*: „Ám a csonka test mégis izzik”) a testkultusz és az etika kérdései egy goethei, klasszicista embereszmény képében jelennek meg, amely pedig a filmben megjelenő rezignált hangulatot alátámasztva a harmónia elvesztésére való reflexióként is értelmezhető. A film több BBS-alkotáshoz hasonlóan azt a kérdést is fölveti, hogy mivé válhat az egyén az adott társadalom keretein belül, illetve hogy lehetséges-e, hogy a társadalom és a rendszer építette korlátok között az egyén maradt önmaga egyetlen lehetősége.

Ebben a teremben található még két, bár nem a BBS-ben készült, de a hetvenes években markánsabbá váló társadalmi érzékenység megnyilvánulásaként értelmezhető, az 1972-es *Társadalmi előítéletek* sorozat részeként bemutatott alkotás. A NEMÉNYI MÁRIA szociológus által szerkesztett és KARDOS FERENC rendezte dokumentumfilmek (*Cigányok és magyarok; Nők*) a romák és a nők társadalmi pozícióját, illetve a marginális vagy marginalizálódó társadalmi csoportokat általában is körülvevő sztereotípiákat mutatják be. Árulkodó, hogy a filmeket a magyar televízióban csak ideológiailag előkészített bevezetővel lehetett bemutatni. Az is tanulságos, hogy a helyzet, ha valamit javult is azóta, de semmi esetre sem oldódott meg. Magyarországon még mindig az emancipáció fogalma adja a problémák elgondolhatósági keretét, és még a 21. században is kevés nyoma van valamiféle alternatív szubjektivitás megjelenésének. A két film érdekesen koreferál a harmadik teremben kiállított szociofotókkal, amelyek részben az 1983. márciusa és augusztusa között a Fényes Adolf teremben látható, ötrészes (fiatalok, öregek, környezetképek, ünnepek, gyász) szociofotó-kiállítás dokumentációját mutatják be.

A *Más hangok, más szobákra* azért is alkalmazható a végtelenített jelző, illetve azért fontos többszörösen kiemelni a határátlépést és a dialogikus jelleget, mert amellet, hogy fikció és referencialitás, keret és reprodukció, privát és nyilvános vagy múzeum és archívum közötti határokat feszegeti, a munkák egymással és a jelenlegi kortárs szcénával is párbeszédet folytatnak. A *Kisszínpadon nagy színház* (Duna Műhely, Hunnia Filmstúdió, Mtv Rt, r.: Saár Tamás) című 1999-es dokumentumfilm például az 1960-es években kialakuló alternatív színházi műhelyeket idézi föl, megszólaltatva többek között az Egyetemi Színpad, a Stúdió K, a Manézs vagy a Lakásszínház alapítóit és résztvevőit, Halász Pétertől Ruszt Józsefen át Jordán Tamásig. A filmből kiderül az, amire már korábban is utaltunk: a rendszer furcsa logikájával a lokalitásnak, a közösségnek kedvezett, miközben valamiféle folyamatos hivatalos felügyeletet is megpróbált fenntartani, amely (például Halász Péterék esetében) gyakran egy házmeister vagy egy rosszindulatú szomszéd képében jelentkezett. Egy másik falon a Lakásszínház, majd a New York-ban alapított Squat Theatre előadásairól készült fényképek mellett azok a fotók is láthatóak, amelyek 1976. január 20-án Ferihegyen készültek Halász Péter, Koós Anna, valamint lányuk, Galus és Breznyik Péter búcsúztatásán. A disszidálás tényét a hatóságok nemhogy siettették, de ellenőrizték is, mint ahogy KOÓS ANNA nemrégiben megjelent könyvéből⁶ az is kiderül, hogy nemcsak az ő elutasításukat kísérték figyelemmel az álruhában újságot olvasó ügynökök, de azokat is szemmel tartották közben, akik akkor valóban búcsúzni érkeztek.

5 BUTLER, Judith: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum, 2005, 27. (kiemelés – H.V.)

6 KOÓS ANNA: *Színházi történetek – szobában*, kirakatban, Budapest, Akadémiai, 2009.

Kiemelt helyen szerepel a kiállításon ERDÉLY MIKLÓS 1979-es *Verzió* című, azóta ikonikussá kanonizálódott alkotása, illetve a SZALAI GYÖRGYI és VITÉZY LÁSZLÓ által 1979-ben rendezett *Leleplezés* című film, amely a híres dombóvári munkásszobor-ügy feldolgozása, a valódi szereplők megszólaltatásával. Az ügyszökhöz kapcsolódó anyagok, például a Képző-és Iparművészeti Lektorátus dokumentációs osztályán keltezett levelek a kiállítótérben digitalizálva elolvashatóak, így a valódi dokumentumok és a dokumentumfilm együtt alakítják ki a benyomásaikat a korszak bizarr kultúrpolitikájáról. ERDÉLY MIKLÓS filmje a dokumentarista fikció egyik legjobb példája, a forgatókönyv a tisztaeszlári per, illetve Eötvös Károly *A nagy per* és Krúdy Gyula *A tisztaeszlári Solymosi Eszter* című regényei alapján íródott. A film az egyes rendszereket legitimáló koncepciók perekként is értelmezhető, a csendbiztosként (álnéven) szereplő ifjabb Rajk László szerepeltetése pedig egyértelmű provokációnak minősült. A filmben a képtilalom emlegetésekor szó szerint elsötétülő kép ideológiakritikaként is értelmezhető, illetve erősen kapcsolatba hozható André Bazin híres szövegével, amely a fénykép (kultúr-és technológiatörténeti) jelentőségét az objektivitás mozzanatában határozza meg: a film pedig „a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti.”⁷ A *Verzió* a többi hasonló, dokumentarista stílusban forgatott filmhez hasonlóan manipulatív, ugyanakkor dokumentum és fikció kódjait nem egymás ellen, hanem egymásra játssza, kiemelve ezáltal mindkettő jellegzetességeit. „Erdély nem konvenciók felvetésével, majd megtagadásával zökkenti ki a dokumentarizmust és a fikciót a megszokott kerékvágásból, hanem sokszorosan kétségessé teszi a filmi kifejezés dokumentarizmusának igazságtartalmát. (...) Mindezt Erdély a dokumentarizmus és fikció radikális és meghökkenítő egymás mellé rendelésével éri el.”⁸ Erdély további kiállított munkáihoz ugyanúgy kapcsolható ez a film, mint például MAJOR JÁNOS a korban hatalmas botrányt kavart *Biboldó mosakszik* című 1967-es rézkarcra vagy az 1966-os *Scharf Móric emlékezete* című alkotás, amely a rézkarc mellett egy, Dr. Szita Ernőhöz, a Kulturális Kapcsolatok Intézetének vezetőjéhez címzett levelet is tartalmaz, amely Scharf Móricról mint „a szüleit megtagadni kényszerülő gyermekről” ír a tisztaeszlári per kapcsán. Ezek mellett található egyébként ERDÉLY MIKLÓS *Időutazás I-V*. (1976) című ötrészes fotósorozata vagy az *Isten-Isten* című pécsi, performansz jellegű kiállítás (1974) dokumentációja is, amely arra reflektál, hogy a személyes

7 BAZIN, André: *A fénykép ontológiája in Uő. Mi a film?* Esszék, tanulmányok, Budapest, Osiris, 1995, 21.

8 GELENCSEI 2002, 402-403.

vesztésüket hogyan próbálják társadalmi szolidaritásból, illetve állami érdekekből kompenzálni. A meghalt testvérekért kapott 8125 forint pálinkába forgatása azt jelzi, hogy a személyes veszteség semmiképpen nem pótolható utólagosan és objektív meghatározottságban, profán megfogalmazásban: az emberi élet értékét meglehetősen nehéz pénzben kifejezni, s ha mégis, a veszteségből óhatatlanul távolságtartás keletkezik. (A korszak ellentmondásos kultúrpolitikai stratégiájának egyik sarokpontja a DÉRY TIBOR kisregénye alapján készült *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, lásd még: hány cédula egy élet?)

HAJAS TIBOR *Öndívatbemutató* (1976) című alkotásához tartozó „kíséítő kérdések” a Jelenlét 1989/1-2 számában jelentek meg, ahogyan ez a vezetőn is olvasható a Hajas Tibor és VETŐ JÁNOS által a filmről készített fényképek mellett. „Ebben a városban, ugyanúgy, mint a század elején, a hetvenes években is megállt az idő. Kádár koráról mindenki azt hitte: örökletes. *A valóság részben illúzióvá lett, az erkölcs részben etiketté, a közösség pedig cinikossággá.*”⁹ A film (álló) jelen ideje az öröknek hitt puha diktatúra, figurái pedig annak jellegzetességeit tükrözik. Az *Öndívatbemutató* ilyen értelemben maga is archívumnak tekinthető, mely felvillantja, mintegy leltárba veszi a kor embereit, hogy aztán a jövő majd a kollektív emlékezet segítségével múltat konstruálhasson belőle. A benne szereplő karakterek nem beszélnek, a film készítői adják a narrációt. Ez a metaleptikus szerkezet rájátszik a dokumentum-fikció ellentétére, hiszen a kamera kezelőjének folyamatos közbeszólása fölhívja a figyelmet a film készítésének, rögzítésének aktusára. „Vajon melyik az 'igazabb' beállítás – a rejtett kameráé, a megrendezettség nyomait gondosan eltüntető 'dokumentumé', vagy az *Öndívatbemutatóé?*”¹⁰ A narráció folyamatos negációkat tartalmaz, a narratíva megképződik, majd lebontja magát, dinamizmusban tartva a filmet. A második részben a diktatúra mechanizmusának ellentmondó szövegek hangoznak el, ezzel mintegy ironizálva az agitációs propaganda túlretorizáltságát és szegényes stilisztikai eszköztárát. „Mi nem akarunk az Ön sorsából másokkal tanulságokat levonatni a magunk szájíze szerint.”¹¹ Az *Öndívatbemutató* szereplői a dokumentarista értelmezésben a mindennapi ember típusait képviselik, ugyanakkor mindenki mögött felsejlik a saját fikciója, a saját valóságának képe, amely körülveszi az archivált testet. Bármelyikünk lehetett volna a film szerep-



BARANYAY ANDRÁS (rendező)
Önarckép Jane Morris-szal, 35 mm, színes, 5'; © reprodukció: Rosta József

lője, sőt, bizonyos mértékig mindannyian azok vagyunk. Pontosan erre reflektál a hátsó teremben felállított MOME Media Playground egyik alkotása, RÁDAY DÁVID *Ön: archívum* című installációja, amely a monitort egyszerre médiumnak és interfésznek tekintve a látogatókról készített filmszekvenciákban hozza létre az „öndívatbemutatót”, amelyet a világhálóra mint az öndívatbemutató legjobb, végtelen tárhellyel és kioltott idődimenzióval rendelkező virtuális terébe továbbít. A MOME Playground – egy teremben a BBS archívumot tartalmazó számítógépekkel – erősíti a jelennel (jövővel) folytatott dialógust, miközben teret biztosít fiatal művészeknek arra, hogy munkáikkal egy szimbolikus szellemi közösség alkotásaira reflektáljanak.

Lehetetlen feladat volna a kiállítás egészéről, annak minden darabjáról írni, hiszen ha csak a filmanyagot nézzük, máris több száz órányi időről beszélhetünk. A kiállítás kapcsán nemcsak tanulmánykötet jelent meg GELENCSÉR GÁBOR szerkesztésében, hanem DVD-kiadványok¹² is, amelyek remélhetőleg továbbviszik a Stúdió még korántsem lezárt történetét. A Műcsarnok tereiben a PETERNÁK MIKLÓS által 1983-ban rendezett *Film/művészet* elnevezésű kiállítás dokumentumai mellett például BÓDY GÁBOR *Pszichokozmoszok* című 1976-ban készült 13 filmjét is vetítették, amely a számítógép egyik első művészeti felhasználása volt Magyarországon. A rövid alkotás a hármas szám szimbolikáját kihasználva alkot természet tudományos alapú társadalomkritikát, hiszen a számítógépbe betáplált, háromféle pötty formájában megjelenő három „tulajdonság” az agresszív, a védekező és a közömbös többség. A fehér keretbe foglalt, fekete háttér előtt mozgó apró pontok három kis etűdben jelenítenek meg valamiféle rendszerkritikát, miközben a zenei aláfestés mintegy szonátaformával erősíti a hármas szám dominanciáját. Bódynak természetesen több alkotása jelen volt a kiállításon, de az egyik megjelentetett DVD is MAGYAR DEZSŐ vele közösen jegyzett filmje, az *Agitátorok* (1969). A Színház és Filmművészeti Főiskola által a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára kiírt pályázatra készült alkotás rögtön tiltólistára került. Az *Agitátorok* fő konfliktusa az elmélet és a valódi élet közötti szakadék felismerésének a tragédiája:

9 GVÖRCY Péter: *A halhatatlanság halottja. Hajas Tibor (1946-1980)* in *Filmvilág*, 1989/12. (kiemelés – H.V.)

10 BEKE László: *A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei* in *Uő. Médium/Elmélet*. Tanulmányok 1972-1992. Budapest, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, 68.

11 HAJAS Tibor: *Öndívatbemutató* in: *Uő. Szövegek*. Sajtó alá rendezte F. Almási Éva, Budapest, Enciklopédia, 2005, 195.

12 MAGYAR DEZSŐ: *Agitátorok*, 1969, valamint *Kezdetek / Beginnings*, Kézdi-Kovács Zsolt, Sára Sándor, Gábor Pál, Elek Judit, Rózsa János, Novák Márk, Kardos Ferenc és Szabó István rövidfilmjei (Műcsarnok, BBSA, Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2006, illetve 2009)

a Tanácsköztársaságot és a néhány, a kommunista hatalomátvételt meggyőződésből támogató lelkes és fiatal agitátor allegóriájában a rendszerkritika mellett az 1968 után lehetséges baloldaliság kérdései is fölmerülnek. A film betiltása után nem sokkal MAGYAR DEZSŐ külföldre távozott.

A vetítővásznakon a Balázs Béla Stúdió, a dokumentumokban a fikció jelenik meg: a kiállított tárgyak, a vetített alkotások, újságkivágások és fényképek egy korszak, egy rendszer, egy sajátos szellemi közösség arcukat rajzolják ki, különféle összefüggés-rendszereket is megvilágítva. HUSZÁRIK ZOLTÁN *Elégia* című 1965-ben készült filmjére valószínűsíthetően hatással volt NAGY LÁSZLÓ *Búcsúzik a lovacska* című 1963-as hosszú-verse, amelynek első kiadását a kiállításon szintén szereplő KONDOR BÉLA illusztrálta. Kondor ellentmondásos viszonya a rendszerhez, illetve korai halála ugyanabba az enigmatikus láncba illeszkedik, amelybe a többi haláleset, eltávozás, betiltás. Mindezek mellett viszont akadnak olyan alkotások, filmek, kísérletek, amelyek más történeti-politikai-társadalmi körülmények között talán már érvényüket veszítenék.

A BBS, de tágabb értelemben az egész Kádár-kori, a hatalommal közvetlenül nem összejátszó értelmiség egy sajátos kódrendszert fejlesztett ki, amely a hétköznapihoz hasonlóan és a rendszer logikájához alkalmazkodva sokszor paradox, kicsavart vagy – mondjuk ki – akár megalkuvó is volt. Egy zavaros kor tiszta dokumentációja jelent meg a Múcsarnok archívummá alakított tereiben, ahol személyes és kollektív, privát és nyilvános, valóság és fikció mentén rekonstruálódott egy alkotóműhely, egy letűnt város és egy eltűnt kor, s ennyiben a kiállítás alcímében jelzett „kísérlet” sikeresnek mondható. A koncepció egésze a Stúdió helyét és továbbgondolhatóságát keresi, az archívum és múzeum kettősségével pedig a létmódjára kérdez rá. A korábbi experimentális médiumok és alkotások mellett a MOME Playground révén a jelen illetve a jövő kísérleti alkotásai is helyet kapnak, miközben ez a folytatólagosság a művészi invenció játékoságának posztmodern elvárása mellett a tömegmédiá jövőjére is rákérdez. Molnár Csilla egykori szépségkirálynő ma 41 éves lenne. Bódy Gábor filmrendező 64. Erdély Miklós 82, Aczél György 93, Kondor Béla 79. Tolbuchin marsall 126 – és ki emlékszik ma már rá. Az 50 éves Balázs Béla Stúdióban érnek össze a szálak, s a címben feltett – egyébként az *Öndívatbemutató*hoz tartozó – kérdés mellett maga a Stúdió sem csupán a jelen vagy a múlt korrelátuma. Mindkettő egyszerre, és a folytatás a kiterjeszhető térben és időben még csak most kezdődik.

Najmányi László

SPIONS

Harmadik rész

„számold fel a közösséget
az egész világ az ellenséged”
SPIONS: Rock and roll kamikáze
(1978 – részlet)
Dalszöveg: Anton Ello

Bevezetés a kémológiába 2.

■ Álltunk az avas zsír- és lábszagú, néptelen budapesti éjszakában. Mindkettőnk számára nyilvánvaló volt, hogy nem vagyunk sehol. Kabaré ment a tévében, kéken villogott minden ablak. Harsogtak a rettenetes poénok, egyszerre röhögött a lakótelep. Rendőrautó kanyarodott be két panelház között, mellénk érve megállt. Gumibotjait markolva két testes zsaru szállt ki a kocsiból. Igazoltatás. „Álldogálunk? Nézelődünk? Ilyen későn? Reggel meg el fogunk késni a munkahelyről?” Este 10 óra lehetett. A Molnár Gergely kódnevű kém személyi igazolványában nem volt érvényes munkahely bejegyzve. Abban az időben fél év börtön járt a „közveszélyes” munkakerülésért. Ha valaki hat hónapnál régebben nem dolgozott, „közveszélyes” munkakerülőnek számított. Én még egyetemista voltam abban az időben, ezt a személyim is igazolta. Hosszas keresgélés után a Molnár Gergely kódnevű kém gondosan összehajtott, borítékba zárt szerződéssel bonyolította, hogy szabadúszóként német nyelvet tanít egy nyelviskolában. „Nyelvet tanítunk, mi? Miért nem megy inkább gyárba dolgozni? Ott megtanulná, hogy milyen az igazi élet.” Hosszas vizsgálódás után a zsaruk hitelesnek találták a szerződést. Egy ideig játszottak velünk. A papírt markoló rendőr úgy tett, mintha nem akarná visszaadni. Kétszer, háromszor odanyújtotta, aztán vihogva visszahúzta. A másik megpiszkálta gumibotjával a tarkómat. „Maga fiú vagy lány? Ideje lenne fodrászhoz menni! Ha még egyszer ilyen hosszú hajjal látom, magam nyírom le a rendőrollóval! Na, jó éjszakát!” Az igazoltatás véget ért, mehettünk tovább. Sétálva, néha meg-megállva vagy leülve valamelyik utcai, játszótéri padra már 7-8 órája beszélgettünk a kémkedés és a színház kapcsolatáról. Négy-szer igazoltattak azon az éjszakán. Reggel 5 körül értem haza. Feltettem a Jimi Hendrix szalagot a Terta 811-es magnómra, lecsavartam a hangerőt, hogy ne ébresszem fel a családot. Nagyon keveseknek volt magnója azokban az időkben. A Terta 811-et használtan vettem, két teljes nyarat végigdolgoztam érte. A Hendrix-felvételekhez, mint a többi rock and roll kincseimhez (Cream, John Mayall, Led Zeppelin, Beach Boys, Black Sabbath, Steppenwolf számokhoz) barátok révén jutottam. Nyugati lemezeket abban az időben nem lehetett legális úton beszerezni Magyarországon. Elalvás előtt beírtam naplomba mindazt, amit az aznapi beszélgetésből fontosnak tartottam: „A profi kémek az igazi színészek. Élő színházat játszanak. Valódi kockázatot vállalnak: lebukhatnak, ha rosszul alakítanak. Az élő színház közönsége környértele-

1 Az elképzelés, miszerint az életet kizárólag a fizikai munkán keresztül lehet megtanulni, gyakran felvetődött neves, fizikai munkát életükben sohasem végző, a másképpen gondolkodást nehezen toleráló értelmiségiek részéről, a hozzánk hasonlóakkal kapcsolatban. A neves filmrendező azt javasolta Bálint István költőnek, a Kassák Stúdió (Lakásszínház, később Squat Theatre) tagjának a Balázs Béla Stúdió egyik ülésén, hogy menjen el gyárba dolgozni, akkor majd nem mond „ennyi hülyeséget”. Később, Párizsban a legismertebb „ellenzéki” író tanácsolta a Spionsnak, hogy hagyja abba a „gyerekes hülyéskedést” és csatlakozzon egy kibúchoz Izraelben, hogy megismerje az életet.

2 A rendőrollót már ismertem. Az előző nyáron autóstoppal utaztam a Balatonra dolgozni. Székesfehérvár előtt igazoltattak és bevitték a rendőrkapitányságra, ahol többször megpofoztak, majd egy jókora papírvágó ollóval vágták rövidre és lépcsősre a hajam.

nebb, mint a halál színházaié. Az utóbbiak megbocsátják, ha a színpadon ordító vagy suttogó, sajtuszagú színész hosszabb-rövidebb időre kiesik szerepéből, elfelejtí a szövegét, vagy éppenséggel hasraesik hiperaktív monológja kellős közepén. A halál színházában a legordenárébb, legszétesettebb imitátornak is kijár a vastaps, még akkor is, ha hülyeségében elbotlik és legurul a lépcsőn, majd felállva meg sem próbál úgy tenni, mintha misem történt volna. A kémek élő színházának színészeit nem jutalmazza vastaps. Többnyire azonnal eltűnnek az előadás végén. A halott színház köztes állapotban kábán öblögető színészeinek nincs élettörténete. Csak munkatörténetük van, közönségük beéri ennyivel. Az élő kémszínház közönsége jóval szigorúbb. Ők a valódi kémet megtalálni és elhárítani igyekvő ellenség ügynökei, sokszor törvényesen felhatalmazva a gyilkosságra. Akkor sem vonják felelősségre őket, ha egy életre megnyomorítanak. A sajtűszűnész végigalhatja az életét. A valódi kémek az akár évtizedekig is elhűzódó küldetésük során soha nem csökkenthetik éberségüket. Nem tudhatják, hogy környezetükben ki jelenthet veszélyt, ki törekszik leleplezésűkre és elfogásukra. Szerepüket pillanatról pillanatra történő megfigyelések alapján, a folyton változó történet produkálta helyzetek azonnali analizálása, értékelése révén alakítják ki. Maguk írják akcióikat, reakcióikat, szövegűket, mélyen az ellenség frontvonalá mögött improvizálva. Legfontosabb eszközűk a környezetbe való beilleszkedés magasrendű művészete. Míg a halott színház ripacsa a legalantasabb trűkkök alkalmazásától sem riad vissza, hogy magára vonja a közönség figyelmét, a kémek élő színházának éber színésze ennek éppen az ellenkezőjére törekszik. Ő nem akarja, hogy észrevegyék, még akkor sem, ha főszerepet játszik. A kémkedés esztétikájának alapja a láthatatlanságra való törekvés.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Igen (digitális festmény, kép *Az Ígéreték Földje* című videóműből, 2008)



A halál színházának katarzisa a kötelező vastaps keltette kollektív révület. A közönség nem a szűndarabból, annak meglepetést sohasem produkáló előadásából nyer energiát, hanem saját tenyerei rövidebb, hosszabb ideig tartó, ritmikus, a többiekkel szinkronizált összevérésevel. Ennyi a halott színház szellemi üzenete. A kémek élő színházában katarzist csupán a küldetés sikeres befejezése adhat, csak a színész, a munkáját sikerrel végző kém élheti át. A kémek élő színházának szellemi üzenete az emberi alkalmazkodóképesség dicsőítése. Az akarat diadala, ha úgy tetszik. A kémkedés etikájának alapja az árulás.”

Lehet, hogy spicli az ifjú művész, akivel beszélgettem az Ifjú Művészek Klubjában? Az ifjú művészeket saját magukon kívül általában nem érdekli semmi. Ő kérdéseket tett fel. Az ifjú művészek szeretnek vitatkozni. Ő mindennel egyetértett. Teszteltem. Azt mondtam neki, hogy jövő szombaton társulatommal³ be fogjuk mutatni Kafka *Az átváltozás* című írása alapján készített, új darabomat az újpesti Derkovits Gyula Művelődési Házban. Szerdán irodájába hívatott a Művelődési Ház igazgatónője. Elmondta, hogy két elvtárs járt itt a Központból, *A megváltás* című darabunk szombati bemutatója iránt érdeklődtek. A bemutatót nem engedélyezik. Mondtam, hogy nem terveztünk szombatra bemutatót. „Aha”, mondta az igazgatónő és megkínált vodkával. Köszönöm, nem iszom alkoholt, mondtam. „Olyan vagy, mint Hitler”, mondta.

„Az emlékművet a Hősök Terén álló Milleniumi Emlékmű falába illesztett téglá formájában képzelem el. A téglába égetve kérdőjel. A téglát vastag, golyóálló üveg védi, bronzkeretben. Alatta bronztábla, rajta felirat: AZ ISMERETLEN SPICLI EMLÉKMŰVE. A tábla alatt bronzkampó, a koszorúnak. Az emlékművet a legmagasabb közjogi méltóságok, a politikai pártok és a történelmi egyházak vezetőinek jelenlétében, Beethoven Sorsszimfóniájának hangjaira avatja fel az utolsó célszemély, egy esős, novemberi éjszakán.”⁴

Este meglátogattam a Molnár Gergely kódnevű kémet és Eörsi Katalin kódneven kémkedő feleségét a Dohány utca 24-ben. Hajnalig beszélgettünk. Hajnalban gyalog hazakísértek zuglói lakásomig. Aztán én kísértem őket vissza a Dohány utca 24-be. A ház előtt beszélgettünk még egy órát. A 7-es busszal indultam haza. A buszmegállóban várakozva hátulról megragadott egy izzadságszagot árasztó

³ Kovács István Sűdió, 1971–1976

⁴ Míg az összes volt „kommunista” országban már régen nyilvánosságra hozták a diktatűrák terrorszervezeteinek dokumentumait, köztűk a besűgók és tartótisztek névjegyzékét, a „beszervezési kartonokat” és a jelentéseket, Magyarországon, több mint két évtizeddel a „rendszerváltozás” után ez még mindig nem történt meg. Részlet a szerző 2005 augusztusában, az artportal.hu-n publikált *Az ismeretlen spicli emlékműve – Javaslát* című írásából.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Vízszintes (digitális festmény, kép *Az Ígéreték Földje* című videóműből, 2008)



férfi. Egy szót sem szólva az érkező busz elé akart lökni. Nehezen tudtam kiszabadulni szorításából. A buszra várakozók közömbös arccal figyelték a jelenetet. Senki sem avatkozott közbe. Amikor felszálltam a buszra, elhúzódtak mellőlem. A Molnár Gergely kódnevű kém korábban elmondta, hogy beüldözte egy könyvesboltba és ott lehányta egy részeg.

Hazaérve feltettem az egyik Frank Zappa szalagot Grundig márkájú magnetofonomra. Nagyon keveseknek volt sztereó magnetofonja abban az időben. Az enyémet használtam vettem, *Az ügynök halála* veszprémi előadásához tervezett díszletem teljes honoráriumára ráment megvásárlására. A felvételekhez Rész István festőművész révén jutottam, neki egy angol barátja küldött időnként lemezeket, s ő fizetett elő a New Musical Express című rockzenei újságra is, amiből a legújabb zenei irányzatokról, együttesekről, előadókról tájékozódunk. A Zappa számok után Captain Beefheart dalai következtek.

A *Trout Mask Replica*⁵ hangjaira írtam be naplómba a Molnár Gergely kódnevű kémmel folytatott aznapi beszélgetés konklúzióit:

„Akár tudatában van ennek, akár nem, mindenki kém. Mindenki a többiekre figyel, titkaikat próbálja kilesni, gyengeségeiket a maga hasznára fordítani. Önmaga megfigyelésére csak nagyon kevés ember vállalkozik. Profi kémnek születni kell. A kémkedés tudományos művészetét nem lehet tanítani. Számos személyes tulajdonság megléte szükséges ahhoz, hogy valaki a profi kém sorsát megélhesse. Ezen tulajdonságok egy részét a génekbe programozta az evolúció, más részük mutáció révén alakul ki a kémnek születettben.

5 Pisztráng maszk másolat (NL fordítása)

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Paloska (digitális festmény, kép a művész készülő videó önéletrajzából)



A kém magányos ember. Nincsenek illúziói, nem nosztalgikus természetű. Szereti az egyedüllétet, másképpen nem tudná elviselni. Kedveli önmaga társaságát. Önmagán kívül senkiben sem bízhat. Előfordul, hogy van társa, barátai, családja, párja, gyermekei is, de azok sem ismerhetik meg minden titkát. Őket is manipulálnia kell. Egója soha sem mutatkozhat nyilvánosan. Mindenki előtt rejtetten éli életét. Környezetének egyetlen változása sem kerülheti el figyelmét. A változásokhoz alkalmazkodnia kell. Együtt kell változnia az idővel. Minden megfigyelési sugarába kerülő tény és változást megjegyez. Kivételes megfigyelő- és emlékezőtehetséggel rendelkezik. Hallása, látása, tapintása, szaglása, telepátikus képessége kifinomult. Hisz az érzékeiben. Hallgatag ember, de ha úgy adódik, jól, mindig hallgatósága befogadóképességét figyelembe véve beszél. Tud komoly, mulatságos, szellemes, barátságos lenni, de fenyegető is, ha arra van szüksége. Meg tudja kedveltetni magát az emberekkel, mert van türelme meghallgatni őket. Felsőbbrendű intellektusát, személyének karizmáját, valódi érzelmeinek erejét csak igen ritkán, nagyon rövid időre, sorsfordító pillanatokban mutatja meg.”

Hajnalgig dolgoztam a díszletterveken. Újra és újra átrajzoltam a színpadképet. Nehezen akart kiürülni a játéktér. Reggel hat körül átbiciklizem a Széchenyi fürdőbe. A szauna után lefeküdtem a pihenőszoba egyik priccsére. Azt terveztem, hogy alszom egy órát, aztán hazamegyek, bevágom magam a kocsiba és leviszem a díszletterveket Pécsre. Észrevettem, hogy a szomszéd priccsen fekvő, középkorú férfi a lepedője alól figyel. Buzi vagy nyomozó? Ha előbb nem, hazafelé menet majd kiderül, gondoltam. A fürdő előtti korláthoz láncolt bringám mindkét kerekét leeresztették. Pumpám nem volt, tolhattam haza. Tolás közben óvatosan hátranéztem. Körülbelül harminc méterrel mögöttem ott ballagott kollégájával a középkorú férfi, aki a pihenőszobában figyelt. Nyomozók, gondoltam. Nyilván a kolléga eresztette ki a levegőt bringám kerekeiből, míg én a fürdőben voltam. Zuglói lakásomig követtek. Amikor a kocsival kihajtottam a belső udvarból, láttam, hogy ott táboroznak a kapuban. Egy vajszínű Lada a pécsi színházig követett. Vendégszobát most sem kaptam, pénzem nem volt szállodára. A műszaki igazgató irodájának pamlagán töltöttem az éjszakát. Az esti előadás befejeződése után kiürült a színház. A kapukat bezárták, a villanyt lekapcsolták az épületben. A sötétben botorkáltam a WC-be, fogat mosni. Visszatérve az irodából felhívtam a Molnár Gergely kódnevű kémet. Hajnalgig beszélgettünk. A telefonszámlák még nem voltak tételesek abban az időben.

„A kéme kódolt üzeneteket küldenek megbízóiknak. Ugyanezt teszik a „kacsintgató művészek” is, bár őket nem bírta meg senki, csak kocsit, lakást, telket, Varia bútorok akarnak, horgászfelszerelést, a gyerekek fagyaltot. Az egyik mondatban mintha kimondanék valamit, a másikban mintha visszavonnám. Széklábat mondok, de a szövegkörnyezet finoman azt sugallja, hogy a „székláb” voltaképpen fáradtolajat, esetleg almáspitét jelent. Mintha kimondanék valamit, aztán kacsintással jelzem, hogy nem is úgy gondolom. Tudom, hogy megnevezéssel teremtek, a dilemmám az, hogy minden szó mást jelent, mint ami az eredeti jelentése. Semmi sem az, aminek látszik. Mindenki kacsintgat, a folyamatos spekulációtól eltorzul az arcuk. Kialakul a metanyelv, felértékelődik a kódolt közléseket állítólag dekódolni képes brahmin kaszt szerepe. Nem az olvasóknak írok, hanem a cenzoroknak. Kacsintgatva cenzúrozom magam. Tiltakozásként az egyik lábamra sötétbarna, a másikra drapp zoknit húzok, s kínosan ügyelek arra, hogy senki ne vegye észre a felemás zoknijaimat a hivatalban. Behívtak az igazgatói irodába. Ott volt a főkönyvelő és a párttitkár is. Kávával, konyakkal kínáltak, aztán az igazgató megkért, hogy ne szürke színű legyen a sámlia díszletben, mert amikor a főszereplő negyedszer felordít és a barnára festett komód mellé rúgja, Bögel elvtárs esetleg úgy értelmezi majd a színkombinációt, mintha egyenlőségjelet tennénk a Würtembergi jegyzetek és a Párt XVII. kongresszusa záróközleményének második bekezdése között. Pedig a két szöveg extatikus különbségét Lukács György már kétszer megénekelte.

A hatalom kódolt üzeneteket küld az alattvalóknak. Ha azt ismételtetik, hogy derült az ég, sejtethető, hogy vihar tombol. A pártvezetők, miniszterek papírról olvassák fel beszédeiket, egyrészt azért, mert nem tudnak szabadon beszélni;

másrészt mert a kódnyelv olyan bonyolult, hogy egyetlen névelő megváltoztatása az ellentétébe fordíthatja a közlést; harmadrészt azért, mert nem a saját szövegeiket mondják. Egyetlen közlés sem közvetlen, egyértelmű, értelmes, világos. Nem az ablakon kinézve tudom meg, hogy esik az eső, hanem a rádióból hallok, a tévében ismételtetik, hogy nem esik.”

Az államilag támogatott színházakra jellemző áporodott sajtuszag reggelre beleivódott a ruháimba. Csak egy öltözet ruhám volt, évekig azt hordtam télen-nyáron. Este, az állítópróba után indultam vissza Pestre. Rozoga, több korábbi tulajdonost kiszolgált Ladámat megtöltötte a sajtuszag. A hideg ellenére nyitott ablakkal vezettem a szekszárdi elágazásig, hogy kiszelöltessem a bűzt. A vajszerű Lada végig a nyomomban volt. Amikor leparkoltam a Sió Csárda előtt, ők is leparkoltak. Nem csináltak titkot abból, hogy követnek. Bementem az étterembe, ők is bejöttek. Letelepdedtek a szomszéd asztalhoz. Egyikük középkorú, pocakos, alpakka öltönyt viselő férfi, a másik fiatalabb, bőrzakóban. Én hortobágyi palacsintát rendeltem, ők babgulyást. Véletlenül lesodortam az asztalról a vázlatfüzetemet. A fiatalabb nyomozó villámgyorsan felugrott székéről és felkapta. Vigyorgva átlapozta a füzetet, aztán gúnyos udvariassággal visszaadta. „Művészkedünk, művészkedünk?”, kérdezte. „Mint maguk”, mondtam. „Kezdünk elszemtelenedni, nem?”, mondta fojtott hangon a középkorú nyomozó. „Mint maguk”, mondtam. „Kérsz egy pofont?”, kérdezte halkán a nyomozó. „Nem kérek”, mondtam. „Akkor egyél, bazmeg!”, mondta a nyomozó és beletemetkezett bablevesébe.

Hazaérve feltettem a Rész Istvántól kölcsönkapott David Bowie lemezt (*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*⁶) a lemezjátszóra. Újra és újra meghallgattam a lemez utolsó dalát: *Rock & Roll Suicide*⁷. „Time takes a cigarette, puts it in your mouth... You're too old to lose it, too young to choose it / And the clocks waits so patiently on your song”⁸ Bowie-ra a Hajas Tibor kódnevű magyar király hívta fel a figyelmemet. Ő és a Molnár Gergely kódnevű kém voltak a legközelebbi barátaim, munkatársaim abban az időben. Hajas Tiborral legtöbbször a halálról beszélgettünk. Ő a halálra készült, én a változásra. Monomániáinkon jókat nevtünk. Beszélgetéseinket lakásainkba és telefonjainkba rejtett poloskák, barátoknak, munkatársnak, szeretőnek, tanárnak, rabbinak, papnak álcázott besúgók, pincéreként dolgozó titkosrendőrök figyelték. Térfigyelő kamerák abban

6 Ziggy Stardust és a marsi pókok tündöklése és bukása (NL fordítása)

7 Rock & roll öngyilkosság (NL fordítása)

8 „Az Idő kivesz egy cigarettát, a szájba teszi... Túl öreg vagy, hogy elveszítsd, túl fiatal, hogy válaszd / És az órák olyan türelmesen várakoznak a dalodra...” (NL fordítása)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Az Ismeretlen Spicli emlékműve – részlet, 2005, (látványterv)

az időben még nem voltak az utcákon. A nyomozók 8 mm-es és Super8-as filmkamerákkal rögzítették sétáinkat, találkozásainkat. Ha hangfelvétellel is szükségük volt, parabolaantennás mikrofonokat, vagy Theremin professzor⁹ találmányát, az ablaküveg rezgéseit beszédhangokká visszafordító, infravörös fénysugárral működő berendezést alkalmazták.

„Alapérzések: végzetes idegenség, szégyen, kényelmetlenség, lélekgyilkos unalom. Ingerszegény környezet, a színek, lehetőségek hiánya. A közösség csak illúzió. Az első pofon után vagy két villamosjegyért cserébe bármelyikük elárulna. Aztán arcon csókolna és megkérdezné, hogy vagy, mi van? Bárki, bárkit, bármit, bármiért, bármikor. Majális a szemétdombon. Démonok dagonyáznak a toxikus mocsárban. Ha hiányzik a kultúra, csinálj magadnak. Ha hiányzik a közösség, csinálj magadnak. A művészet, mint a kémkedés, jelenlét. A művész, mint a kém, jelen van. Éber minden szituációban. Miért kellene egyenlőnek éreznem magam minden büdös lábú ifjonccal? Lehet kötelező a szeretet? Tényleg gyengeségről árulkodik a gyűlölet? Soha sem fogják megbocsátani, ha embernek tekinted őket. Humorérzékük nincs, gondolkodásra képtelenek, nem értik az iróniát. Úgy kell élni, hogy bármelyik pillanatban kész legyél a halálra. Úgy kell élni, hogy egy pillanatra se felejtse el a halhatatlanságod. Ki akar örökké élni? Nem a miért a fontos, hanem a hogyan. Nyomtalanul akarok eltűnni. Meg fogom bosszulni, amit velünk tettek. Fénylő nyomokat hagyok magam után.”

A bolsevista diktatúra idején az állam kémeivel, több tízezer nyomozóval, változatos módszerekkel szervezett „tartótisztek” által irányított spiclik százereivel figyeltette a lakosságot. A különböző állambiztonsági szolgálatokat tömörítő titkosrendőrség volt az ország legtőkeerősebb, legnagyobb munkáltatója. Mivel számottevő kormányellenes tevékenység nem folyt a területen, a titkosrendőrség mondvacsinált ügyeket gyártott, hogy a kémjelentések kilométereit folyamatosan növelve igazolja saját létének szükségességét. Így kerültek olyan marginalitásba szorított, számottevő rajongói táborral nem rendelkező művészek a hatóságok látókörébe, mint Hajas Tibor magyar király, a Molnár Gergely fedőnevű kém és én.

(Folytatása következik.)

9 Lev Szergejevics Tyermen orosz tudós, a világ első térvezérlésű elektronikus hangszerének, és a legtöbb máig használt lehallgató berendezés feltalálója. Kalandos, sokszínű, labirintuszszerű életéről, korszakalkotó találmányairól a szerző Theremin című könyvéből (2006, Enciklopédia Kiadó) tájékozódhatnak az olvasók.

Ligetfalvi Gergely

Az utópia vége

1989 – a történelem vége vagy a jövő kezdete?

📍 **Kunsthalle, Bécs**

📅 **2009. október 9 – 2010. február 7.**

■ Ez a kiállítás nem rólunk szólt. Hiába szerepel címében a magyar és kelet-európai történelem jeles évszáma, a művészlistán egyetlen magyar nevet sem találunk. A húsz országból származó 36 művész közül ráadásul sokan (MAURIZIO CATTELAN, HANS HAACKE, CHANTAL ACKERMAN vagy mondjuk SOPHIE CALLE) nem is a volt vagy jelenlegi szocialista országokból származnak. Bár a bécsi Kunsthalle kiállítása annyiban hű képet ad az 1989-es rendszerváltozásokról, hogy a kiállított műveket és műfajukat is hasonló sokféleség jellemzi, az 1989 – a szomszédos MUMOK *Gender Check* kiállításával¹ ellentétben – korántsem a forradalmi évben leomló vasfüggönyön inneni térség illusztratív történelmi tablóit rajzolja meg. Ez kicsit furcsának tűnhet, hiszen már megszoktuk, hogy Bécs hagyományosan a Kelet és a Nyugat közötti kapuként aposztrofálja magát; önreprezentációját gyakran a keleti térség kulturá-

¹ *Gender Check. Fertility and Masculinity in the Art of Eastern Europe.* MUMOK, Bécs, 2009. november 13 – 2010. február 14.; Zacheta, Varsó, 2010. március 19 – június 13. Az ERSTE Foundation projektje.



NEO RAUCH

Műszak, 1999, magányújjtemény, Staufen im Breisgau
A Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin jóvoltából © VBK, Bécs, 2009

ILJA ÉS EMILIA KABAKOV

A nagy archívum, 1993; A művész és a Galerie Thaddeus
Ropac jóvoltából, Párizs/Salzburg; © VBK, Wien, 2009; © fotó: Stephan Wyckoff, 2009



lis eredményeinek patronálásával alapozza meg. A Kunsthalléből most a kapu másik oldaláról tekintenek az 1989-cel jelölt jelenségcsoportra. Jelen perspektívából nézve 1989 nem kizárólag a rendszerváltozásról és távolról sem partikuláris történelmi eseményekről szól. Tematikus egységek helyett – a kulturális hegemoniáért felelő didaktikusságot elkerülendő – a belépőt a fogadó falon elhelyezett, rövid magyarázatokkal ellátott kulcsfogalmak segítették az eligazodásban, mint „melankólia”, „bizonytalanság”, „a mindennapok iróniája és tragikumai”.

A *Történelem vége vagy a jövő kezdete?* alcímet viselő kiállítás szerint 1989 a meg nem valósult utópia metaforája, amely nem teljesítette be azokat a várakozásokat, melyeknek letéteményese volt, Kelet és Nyugat számára sem. Nem a múltfeltárás, hanem az egykor elképzelt, beteljesületlen jövő vizsgálata volt a kurátori – és nem a művészettörténeti vagy történészi! – munka tárgya. Hogyan gondolkodunk a (rendszerek) változás(á)ról? A 89-es események mindenkit váratlanul értek, amit ALIGHIERO BOETTI a vasfüggöny szabta geopolitikai világrendet ábrázoló falikárpitja is bizonyít, amely afgán szövnőnk két évnnyi munkája után vált hirtelen idejétmúlttá. GERARD MATT és CATHÉRINE HUG kurátorok víziója szerint mégis hatalmas várakozás előzte meg 1989-et – éppúgy, mint 1968-at –, mint a liberális demokrácia világuralmát beteljesítő ígéretet. Ám a nyugati baloldali értelmiség félreértette a kor szavát, ahogy az amerikai történész, Francis Fukuyama is, aki – Hegel után másodszer – a „történelem végét” jelentette be 1992-es kultikus könyvében.² A totalitárius rezsimnek napja korántsem áldozott le mindenhol. Hogy mennyire nem, legjobban Kína példája bizonyítja, ahol 1989 az európai rendszerváltó eufória helyett a Tiennamen téri diáklázadás kíméletlen eltiprását jelenti. Az ország azóta is tartó gazdasági prosperálása éppen Fukuyama tézisére cáfol rá, mely a gazdasági teljesítményt a világméretet öltő liberális értékek érvényesülésével állította arányba. A létező helyek különfélesége az absztrakt világforradalmi esemény különböző konkrét kontextusait eredményezte. E különbség fájdalmas valósága jelenik meg a SONG DONG performanszát dokumentáló fényképpárban, ahol arcával a földön fekvő látjuk a művészt a Tiennamen téren, illetve egy befagyott pekingi tó jegén. Dong negyven-negyen percig feküdt mozdulatlanul a helyszíneken. Lélegzetének párja hiába hagyott fagyfoltot a Tér kövén, a tó jegét nem olvaszthatta fel. A viszonylagosság áldozatának tragikumáról beszél CHEN DANQING *Women in a Lying Position* című, háromrészes festménysorozata is, Caravaggio *Mária halálának remakejéte*l indulva, melyet mondén lokáljelenet ábrázolása követ, és Tiennamen téren készült, megfestett, francia riportertől származó sajtófóto zár. Mindhárom kép középpontjában egy-egy fekvő nőalak: Szűz Mária; bártáncosnő; a diáktüntetés egyik áldozata. A Tiennamen téri áldozat csak a nyugati ikonográfia kontextusában jelenhet meg, nyoma sincs a kínai történelemkönyvekben és a cenzúrázott interneten. (A képsorozatot diplomáciai személy csempészte ki Kínából. Nem is vihetik vissza, európai magángyűjteménybe kerül.)

A vasfüggöny Európában leomlott, ahogy a berlini fal is, mások viszont újraépültek a társadalmi csoportok közé. Egalitárius utópia helyett egyre nagyobb a szegényeket a gazdagoktól elválasztó szociális távolság. BORISZ MIHAJLOV alkoholista és hajléktalan elesetteket ábrázoló fényképpárjában párja az angol MARTIN PARR fotósorozata, melyet a moszkvai luxusvásár hivalkodóan öltözött, szivarozó oroszairól készített. Nem csak az ex-szovjet nobilitások kerültek új kontextusba és pozícióba, hanem Karol Wojtyła (a későbbi pápa), EWA PARTUM 1982–83-as *Hommage à Solidarność*-ának egyik megszólítottja is. Partum meztelenül pecsételte egy papírlapra az illegálisba szorított lengyel reformmozgalom nevének betűit, és mindegyik fölé csókot nyomott kirúszozott ajkakkal. A rendszerváltás utáni világ II. János Pálja, az egykori reformer viszont a társadalmi haladást gátló konzervativizmus bálványává vált: MAURIZIO CATTELAN plasztikája, a vallásos giccsipar ábrázolási kliséjét kiforgatva pásztorbotjába kapaszkodó, összeeső aranyruhás figuraként ábrázolja a reformerből lett pápát, akibe fekete meteorit csapódott. Jóléti társadalmak helyett politikai giccs és társadalmi igazságtalanság – erről a honi közönségnek talán nem kell sokat magyarázni.

1989 aktualitását a tavalyi, húszéves jubileum mellett az adja meg, hogy ekkor szabadult el igazán a kapitalizmus, mely a gazdasági világválsággal sokak szerint történetének számottevő fordulópontjához érkezett. Valódi arcát talán csak manapság pillantjuk meg először. Az 1989 lemond az utópiáról. A régít eltemeti, újat nem állít helyébe. Művészeti körkép, a gazdasági válság Nyugatának szemszögéből.

² Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. Penguin Books, 1992. Magyarul 1994-ben jelent meg az Európánál.



SOPHIE CALLE
Wilhelm-Pieck-Strasse, részlet Az eltávolítás (*The Detachment*) című sorozatból, 1996
Ringier Gyűjtemény, Svájc; © VBK, Wien, 2009



MARCEL ODENBACH
Részlet a *Niemand ist mehr dort, wo er anfang* című filmből, 1989/90
A művész és a Galerie Crone, Berlin jóvoltából; © VBK, Wien, 2009



SERGEI BUGAEV
Afrika, részlet a *Stalker 3*-ból, 1996/2002
© A művész és az I-20 Gallery, New York jóvoltából

Kerekes Anna

Mű-emlék, emlék-mű?

avagy Christian Boltanski és a Monumenta 2010¹

📍 Grand Palais, Párizs

📅 2010. január 13 – február 21.

■ A párizsi Grand Palais 2005-ös renoválását követően számos kortárs művészeti rendezvénynek ad otthont, így a La Force de l'Artnak, a FIAC-nak,² illetve a Monumentának. A beruházást elindító kulturális és kommunikációs miniszter, Renaud Donnedieu de Vabres szándéka az volt, hogy az épület visszanyerje történelmi szerepét és jelentőségét. Az Eiffel-iroda tervezte Grand Palais 60 méter magas hajójával és 13 500 m² alapterületével önmagában is monumentális hatást kelt, mint ahogy nagyszabású az a francia köztársaság által meghirdetett, nemzeti és nemzetközi visszhangra is igényt tartó művészi küldetés, melyet az állami befektetők mellett különféle vállalatok, médiapartnerek és civil szervezetek támogatnak. Az évente megrendezett *Monumenta* – az elnevezés a *Manifestára* vagy a kasseli *documentára* rímelt – célja, hogy minden alkalommal egy-egy kortárs művész addig még be nem mutatott, a helyszín kivételes méreteit figyelembe vevő műve kerüljön a nagyközönség elé. 2007-ben elsőként a több mint tíz éve Franciaországban élő ANSELM KIEFER³, majd RICHARD SERRA állított ki (2008); 2009-ben a választás CHRISTIAN BOLTANSKIRA esett (a művész CATHERINE GRENIER kurátorral dolgozott együtt).

A kiállítás címe *Personnes*, franciául egyes számban *personne*, amely egyszerűen tagadószóként használatos és így jelentése senki (az elmúlásra, eltűnésre utal-

1 Egyidejűleg, 2010. január 15 – március 28. között Vitry-sur-Seine párizsi külvárosi múzeumában, a MAC/VAL-ban, a *Monumenta* második felvonásaként *Après* (Azután) címmel Boltanski egy másik kiállítása is megnyílt.

2 A művészeti vásáron 2009-ben a VideoSpace Budapest, az acb, a Viltin és az Inda Galéria vett részt.

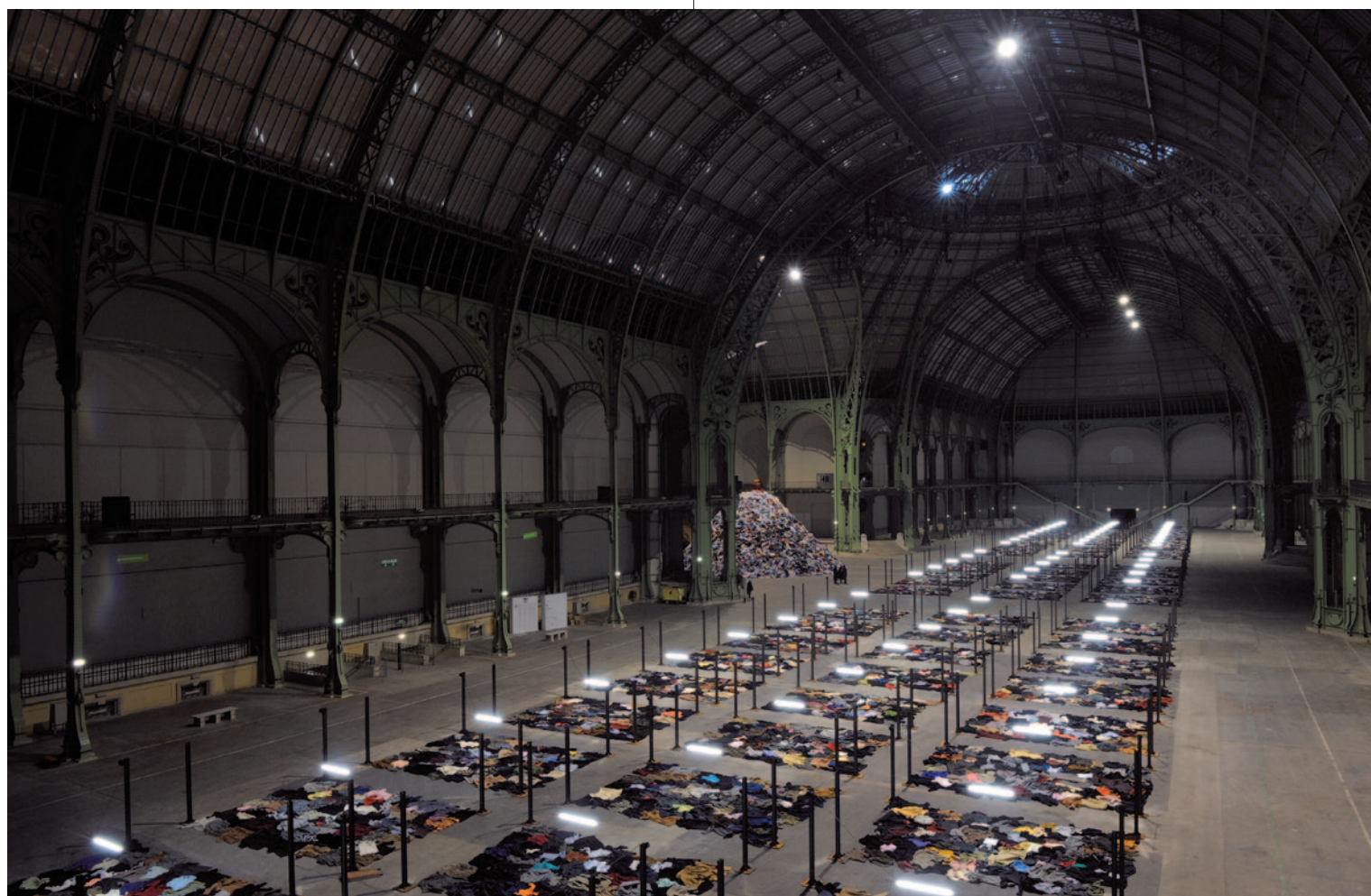
3 Id: Stancel Dóra: *Sternenfall*. Balkon, 2007/7,8.

hat); főnévként pedig embert jelent. Többes számban *personnes*: senkik, emberek jelentéssel bír. A többértelmű szó felveti a nézőpont kérdését is: vajon el lehet-e jutni az emberiség teljes tagadásáig, hiszen ahhoz, hogy egy állítást artikulálhassunk, egy megfigyelőnek, a megfigyelő szempontjának mindenképpen fenn kell maradnia. Az ember senkivé alázása a hitleri „Endlösung”-hoz, a „végső megoldáshoz” vezetett; a kiállítás látogatóját az a gondolat vagy az a remény éltetheti, hogy mindig lesznek emberek (lám, a Grand Palais hajója is benépesül), mindig lesz valaki egy nagy egység részeként, aki tanúskodik, ha kell, még akkor is, ha „senki sem tanúskodik a tanúért” (PAUL CELAN). Ha az alkotó és alkotása felől közelítjük meg a kérdést, sokatmondó lehet THEODOR W. ADORNO állítása is, miszerint „az abszolút tagadás nem ábrázolható”.⁴ A Grand Palais-ba lépve rozsdás, véletlenszerűen számozott dobozokból álló falba ütközünk, mely elég magas ahhoz, hogy blokkolja a tekintetet. Lendületet veszítve, a dobozok összeszámlálására való kényszer érzetével akadunk el a falnál, majd azt megkerülve lépünk a Grand Palais hajójába. A vasszerkezetes üvegkupolájú tér merőben más képet mutat napszaktól (sötét-világos) és évszaktól (hideg tél-langyos tavasz) függően. A hajóban elénk táruló látvány, a csaknem a teljes alapterületet betöltő installáció képe feloldja a kezdeti „falhoz állíttóság” érzetét. Az épület hajójában azonnal megértjük az emlékmű⁵ (franciául *monument*, a kiállítás kontextusában pedig *Monumenta*) programadó evokációját – legyen az maradandó, impozáns, halotti vagy történelmi konnotációjú, nyilvánosságra irányuló vagy akár több jelentésréteggel bíró. A keresztet formáló hajó terében a tekintet is két vektorra irányul: az egyik a ruhamagaslat és a felette álló óriási markoló által hangsúlyozott vertikális irány, míg a másik a téglalap alakú, a légerek alaprajzát idéző parcellákkal a horizontális. A teret egy mindent betöltő hang járja át két rétegben, az egyik a föld szintjén, a parcellák mentén, majd a körfolyosók szintjén, az épület hajójának erkélyeiről: mindenhol szívdobogás hangja hallatszik, mechanikusan, fáradhatatlanul. Később felerősödnek az apróbb részeket: a neonlámpák,

4 Bővebben kifejtve a *Végjáték* vagy *Eszttétikai elmélet* című műveiben.

5 „A latin monumentum és modern nyelvi származékai, a német Denkmal, az angol memorial magyar megfelelője; a nyelvújítás kori szóösszetétel az emlékeztető, figyelmeztető jel (épitmény vagy szobor) szándékos állítását hangsúlyozza. A mesterséges jelleg, az 'állítás' gesztusa (pl. egy fekvő helyzetéből kimozdított kötőmb menhirként való felállítás, a határjelként alkalmazott mezopotámiai kuduru, sírra helyezett sztélé, odaszúrt kopja) éppúgy az emberi jelenlétet (esetleg a területfoglalást) idézi, mint a sarkvidékre vagy hegyoromra tűzött zászló vagy hic fuit graffiti. A sírépitmény, történelmi események helyszínét jelző obelisz, oltárkö vagy emlékszobor mind ezekre az ősi alapfunkciókra vezethető vissza.” (Marosi Ernő: <http://www.mindentudas.hu/marosi/20040802kislekikon.html>)

CHRISTIAN BOLTANSKI
Personnes, 2010, Monumenta







CHRISTIAN BOLTANSKI
Personnes, 2010, Monumenta

a fémhúr-építmények, a Boltanski által rendezetlen tömegben felhalmozott használt ruhák földre helyezett és a parcellákat kítő sorai, másrészt a ruhák üres burkai felett egy, a vásári játékokat találmra megragadó hasonlatos, a második világháború haláltáboraiiban is használt markolóra emlékeztető fém állkapocs.

Boltanski számára valakinek a fotója, használt ruhája, egy holttest és a szívdobogás mind-mind azonosak egymással: olyan tárgyak vagy jelenségek, melyek egy hiányzó alanyra vezethetők vissza. A művész logikája szerint minél nagyobb tömegben halmozzuk fel valakinek a tárgyait, annál inkább megmutatkozik e személy hiánya. Christian Boltanski és HANS ULRICH OBRIST interjúkötetét lapozgatva merült fel bennem a kérdés: vajon ezek a kiállított tárgyak maguk is jelek, vagy pedig az együttesük válik azzá? A korábbi installációkban is használt fragmentumok önmagukban is jelentéssel bírnak vagy új kontextusukban nyerik el azt? Ha új, más formát nyertek itt ezek a részletek, akkor feltétlenül új üzenetet is kell-e hordozniuk? És vajon mi lenne ez az üzenet? Kiket látunk itt a Monumentán és kiket látunk korábban, az identitás kérdését fāradhatatlanul kutató Boltanski műveiben? A ruhapercellák közötti allé-kon végigsétálva, nyitottan a további – az akkumulációból, a sorozat formájából, a egység és az anyagok sokaságának kapcsolatából, a hang használatából vagy a *Personnes* cím kétértelműségéből fakadó – asszociációkra, a hiányzó személyekre vonatkozó ilyesfajta kérdések fogalmazódnak meg: vajon a múlt, jelen és jövő nézőiről, élőiről van-e itt szó, vagy pedig távollevőiről, halottairól? Kérdések, amelyekre GEORGES DIDI-HUBERMANN műkritikus a következő választ adja:

„Az egyedire, a példányra irányuló különös figyelemben megtaláljuk valóban a kettős jelentését mindannak, ami [Boltanski] kutatásában megjelenik: minden egyes ember *méltósága*, mindenkié, aki pótolhatatlan az élete egységének összetettsége miatt; és *alázata*, mindenkié, aki a számtalannal, az emberiség és a történelem generikusságával felcserélhető. Mint megszámlálhatatlan példányai egy azonos helyen vert érmének.”⁶

A bejáratnál szemben, a lépcső tetejéről a magasból körbenézve tekintetemet egy furcsa viszony vonja magára, mely hatásos és ijesztő is egyben: az épület homlokzatán álló rúdön a szélben lobogó francia zászló és az értelmetlen, öncélú mozgást végző daru párhuzama, mely 25 tonna színes ruhamaradványt szorít össze, majd enged el vas állkapcsával. Borzasztó még elképzelni is, mennyi *testet* tenne ki az itt összegyűjtött 25 tonna ruha. A használt ruhákat Boltanski egy kifejezetten erre szakosodott, ruhákat újrahasznosító cégtől kölcsönözte. Az installáció lebontása után a művész rendelkezése szerint semmi sem szabad megmaradnia a műből.

Boltanski saját kiállításairól mint zenei partitúrákról beszél; ennek megfelelően tavasszal a New York-i Park Avenue Armory-jában játssza majd le újra a Grand

Palais-ban látottakat.⁷ A maradandó és az *éphémère* kapcsolatáról a következőt nyilatkozta:

„A színház efemer mivoltával sokat tanított nekem. Amikor a díszleteket megsemmisítik, hogy helyet adjanak másoknak, nem marad más, csak emlékek arról, amit tettünk.”⁸

A lépcső aljánál egy kis dokumentációs sarok helyezkedik el (dokumentum kontra emlékek, realitás kontra fikció), amelyet az épületben kissé elrejtve, egy folyosó elején a szívverések felvételére szolgáló fülke követ. E folyosó végén a sajtószoba fogadja az újságírókat, ahol egy nő udvariasan megkérdezte tőlem: „Elégedett a kiállítással?“, majd habozásomat látva gyorsan hozzáteszi: „Úgy értem, tetszett?“ Kifelé menet szinte kötelességemnek éreztem emlékezetembe vésni, hogy az emberi dolgok műalkotással nem helyettesíthetők, nem eladhatók, megvásárolhatók vagy gyűjthetők: művészet formájában való megszólaltatásuk ellentmondásos. Az esztétikai szférába való beemelésükkel, műalkotásként úgy érvényesülnek, mint vigasz a vigasztalanban vagy még rosszabb esetben, érvényesülhetnek anélkül, hogy bármit is átformálnának vagy feldolgoznának.

„Mennyire igaz, hogy nem létezik olyan emlékezet-művészet, amely ne [ebbe] az etikai kérdésbe torkolna bele egy pillanatra.”⁹

Végül mit gondoljunk egy olyan munkáról, mely a témának választott tagadásal a nemlétezésre mutat rá? Nem gördít előre valamit, hanem a jelenből visszatekintve a múltba, esztétizálásával hibernálja az akkor élő (vagy már akkor sem élő), most azonban bizonyosan halottat. Ez a tagadás lehet-e még ma is téma? Hát nincs lényeges ellentmondás a tagadáshoz való ragaszkodás és aközött, ami posztmodern néven vált ismertté? Ezt jelentené ma élni, túlélni, meghalni? És ezt jelentené visszaemlékezni? JACQUES DERRIDÁT idézve, a *képtelenként bekövetkező jövő* előtt nem állunk-e másképpen éppen a múlt feldolgozása és annak ezáltal való meghaladása miatt?

Christian Boltanskinak a kiállítással párhuzamosan futó három projektje is a fenti kérdésekkel foglalkozik. Japánban a már évek óta regisztrált szívdobbanásokat egy, a közönség számára nyitott archívummá alakítja, ahol a szívek tulajdonosuk halála után változatlanul dobognak tovább. Salzburgi installációjában egy óra a művész hangján fennhangon közli az időt, a művész halála után is. Boltanski harmadik projektje (saját bevállása szerint legutolsó műve) egy ausztrál műgyűjtővel kötött megállapodás gyümölcse. Idén januártól életének minden műteremben töltött percét térfigyelő kamerák rögzítik, melyek képét egy tasmániai barlangban követheti a szóban forgó gyűjtő, ám az anyaghoz csak a művész halála után férhet hozzá. Mindezért havonta egy bizonyos összeget fizet a művésznek, ami számításai szerint megtérül, ha Boltanski az elkövetkező nyolc évben meghal. Legendává válni, az elmúlást leküzdeni – ez lenne Boltanski legújabb stratégiája?

⁷ Christian Boltanski: *No Man's Land*. Park Avenue Armory, New York, 2010. május 14 – június 13.

⁸ Christian Boltanski interjúja Richard Leydier-vel, i.m. 20. o.

⁹ Georges Didi-Hubermann, i.m. 36. o.

⁶ in Art Press, Különszám: *Christian Boltanski*, Monumenta 2010. Párizs, 2010. 30. o.

Olasz művészet a hagyomány és újítás jegyében

Italics: Italian Art between Tradition and Revolution, 1968–2008

📍 Museum of Contemporary Art, Chicago, USA

📅 2009. november 14 – 2010. február 14.

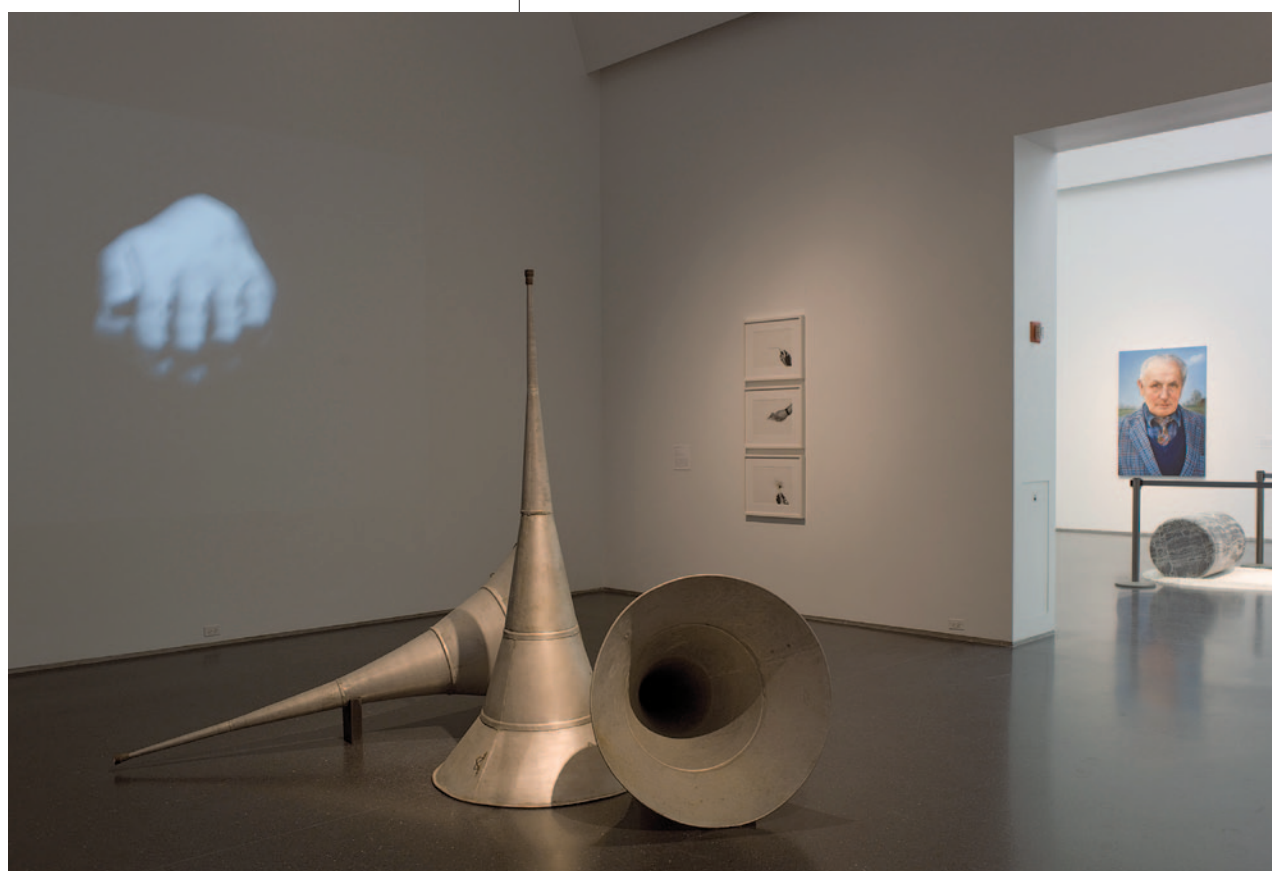
■ A Chicagóban rendezett, az olasz művészetet bemutató mostani kiállítás az 1994-ben a New York-i Guggenheimben *The Italian Metamorphosis, 1943-68* címmel GERMANO CELANT által megrendezett kiállítás folytatása. Az akkori tárlat a korszak legfőbb eredményének a totális szabadság elérését tartotta, művészeti és politikai értelemben egyaránt. Az 1950-es évek vége és az 1960-as évek gazdasági fellendülést hoztak Olaszországban, ami jelentős mértékben elősegítette a kultúra, a művészet és a design kibontakozását és világhírűvé válását. Ezzel ellentétben az 1968 és 2008 közötti Olaszországot a politikai és gazdasági válságok, a maffia belső harcai és társadalmi nyugtalanság jellemezte, amely extrém változást eredményezett a kultúra, a nemzeti és a művészeti tudat területén, és ez rányomja bélyegét erre az új válogatásra is. Az *Italics* az első perctől fogva problematikus volt. Maga a tény is elgondolkodtató, hogy egy ilyen nagyságrendű olasz kiállítást miért egy francia milliárdos és műgyűjtő, FRANÇOIS PINAULT velencei palotájában¹ kell először bemutatni, és miért nem egy rangos olasz múzeumban, bár jól ismert tény, hogy a multimilliárdos Pinault jelenleg a kortárs művészeti élet egyik legbefolyásosabb személyisége. A kiállítás tehát Pinault 2005-ben megvásárolt velencei múzeuma, a Palazzo Grassi és a chicagói Museum of Contemporary Art közös szervezésében és anyagi támogatásával jött létre, FRANCESCO BONAMI rendezésében.

¹ *Italics. Italian Art between Tradition and Revolution, 1968-2008.* Palazzo Grassi – Farncois Pinault Collection, Venice, Olaszország, 2008. szeptember 27 – 2009. március 22.

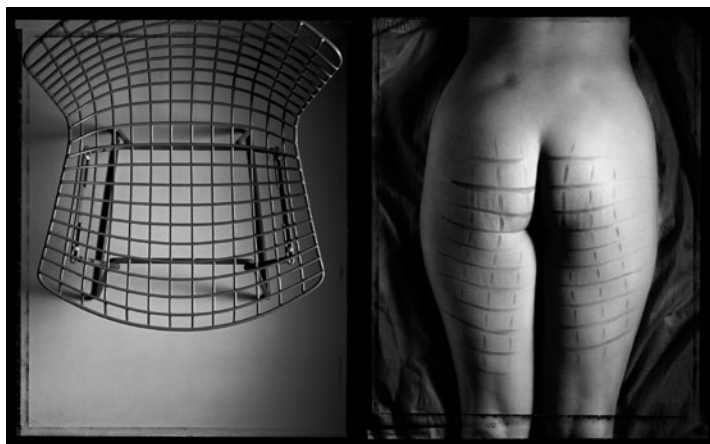
Francesco Bonami, aki a 2003-as *Velencei Biennále* rendezője és az idei New York-i *Whitney Biennále* társrendezője volt, szakított a korábbi hagyományokkal, amikor az anyagot nem történeti szempontok szerint válogatta, hanem az általa jelentősnek tartott művészekre helyezte a hangsúlyt. Kihagyott néhány hírességet, és beemelt alig ismert vagy Olaszország határain kívül élő művészeket is, ezzel óriási felháborodást váltva ki olasz körökben. A vita nem is akörül folyt, hogy kik kerültek be a válogatásba, hanem azon, hogy kik nem. Bonami például kizárta a világhírű absztrakt művész, EMILIO VEDOVA műveit, de beválogatta RENATO GUTTUSO nagyméretű realista festményét (*Togliatti temetése*). A visszautasítottak között volt például MIMMO PALADINO is. Néhány MELOTTI örökösei és JANNIS KOUNELLIS, aki ideológiai különbségekre hivatkozott. Az olasz média Bonamit revizionistának nevezte, ő pedig, amint nyilatkozta, „nem kívánt zűrzavart kelteni”, „de Olaszországban, ha kilépsz a »családból«, ha eltérsz a hivatalos állásponttól, ha nem ismered el az általuk nagyra értékelt művészeket, akkor nem lehet igazad”. Bonami célja az utóbbi negyven év olasz művészetének bemutatása volt, elkerülve a hivatásos művészeti kritika útvesztőjét, amely szerinte lehetetlenné tette a kortárs olasz művészetnek a kapcsolódások és ellentmondások bonyolult összefüggésében való megértését. A kiállítás által Bonami egyfajta művészeti disputát kívánt elindítani, amely mentes mindenféle előítélettől és a művészet öntörvényűségét hangsúlyozza. Bonami 1987 óta Amerikában él, és a kiállításon bemutatott néhány Olaszországon kívül élő alkotót is (MAURIZIO CATTELAN, VANESSA BEECROFT), ami felveti a külföldön élő művészek nemzeti identitásának kérdését is. A chicagói fogadtatás viszont az olaszországinál sokkal pozitívabb volt, mivel az észak-amerikai olasz közösségnek ritkán adódik alkalma egy ilyen nagyságrendű olasz kiállítást látni, és őket már talán kevésbé érintik az óhaza kaotikus viszonyai.

Celant és Bonami egyaránt hangsúlyozza az olasz művészet kettős gyökerét abban az értelemben, ahogyan az ellentmondások során át egyesíti a múltat és jelent, vallásos és modern érzékenységet, antikvitást és ultramodern designt, egy sajátos harmóniát teremtve. A közel nyolcvan művész több mint 100 alkotása tematikai csoportosításban volt látható: *Arckép és tájkép, Arte povera és annak hatása, Halandóság, Térgeometria, Tér és mozgás, Társadalmi nyugtalanság: politika, háború, szex, és család* kategóriáiban. Bonami célja az volt, hogy a közös téma örve alatt szembesítse a műveket, függetlenül attól, hogy mikor és milyen szándékkal jöttek létre.

Az *Arckép és tájkép* témájában elsőként MAURIZIO CATTELAN *All* (2008) című szoborcsoportjával szembesülünk. A kilenc, fehér lepellel letakart holttest drá-



MICHELANGELO PISTOLETTI: *Az Igazság Harsonái*, 1968; a falon KETTY LA ROCCA videorészlete, 1972; jobbra a háttérben LUCIANO FABRO: *Sisyphus*, 1994, és ALESSANDRA ARIETTI *Lorenzo* című portréja, 1995; (terem a *Tájkép és arckép* kategóriából)
© fotó: Nathan Keay / Museum of Contemporary Art, Chicago



GABRIELE BASILICO
Érintkezés, 1984, inkjet print, 60 × 154 cm
A Gabriele Basilico e Studio Guenzani, Milano jövőtárból

mai erővel vall a folyamatosan jelenlévő, értelmetlen erőszakról. Cattelan egyszerre követi és tagadja az olasz művészeti hagyományokat. A carrarai márványból faragott kompozíció MICHELANGELO Medici-kápolnabeli síremlékére (San Lorenzo, Firenze) emlékeztet, ugyanakkor nagyon modern és szűkszavú. Kit jelképeznek ezek a holttestek? Az olasz múlt kísértetei, háborús veszteségek a világ más részéről, vagy a soha véget nem érő utcai erőszak áldozatai? PIETRO ANNIGNONI a II. Erzsébet angol királynőről festett realista stílusú portréja által vált közismertté és sikeressé. 1985-ös *Önarcképén* az öregedő művész keserű kiábrándultsággal néz szembe önmagával, művészi válságáról tanúszkodva. LUCIO FABRO *Sisyphus* (1994) című alkotásán egy márványból faragott, aranylemezzel borított hengert látunk, amely liszten gördül. A különös anyagpárosítás mintha a múlt értékeinek és a jelen semmit sem tisztelő szemléletének sziszifuszi küzdelmére utalna. MICHELANGELO PISTOLETTO *Trumpets of Justice* (Az igazság harsonái, 1968) három óriási méretű hangosbeszélője, amelyek eredetileg a rádióadást erősítették fel olasz kisvárosok főterein, egyszerre utalnak társadalmi funkciójukra és képviselnek egyfajta játékosságot.

Terembelső az *Arte Povera* és annak hatása kategóriából MARIO CEROLI: *Az egész világ zászlója* installációjával (1968), a háttérben CAROL RAMA: *Presagi di Birnam* (1970) szobrával, a falon SALVATORE EMBLEMA *Cím nélkül* (1978) kompozíciójával
© fotó: Nathan Keay / Museum of Contemporary Art, Chicago

Pistoletto hangszerekké varázsolta és számos koncerten használta őket, az általuk jelképezett manipulációt – legyen az igazság vagy hazugság – a zenei hangzás misztikumával cserélve fel.

Az *Arte Povera*, a talán legismertebb és legjobban dokumentált kortárs olasz művészeti mozgalom az 1960-as években a hagyományos művészet elleni lázadás jegyében indult, megújítva a művészet tematikai és technikai eszköztárát. A Germano Celant által 1967-ben körvonalazott művészeti csoport egy újfajta szemlélet jegyében a hangsúlyt az alkotás folyamatára és az anyagokkal való kísérletezésre helyezte. MARIO MERZ installációján (*Cím nélkül*, 1977) a falon fehér neonszámok kúsznak, míg előttük egy kitömött gyík mered ránk. Az *Arte Povera* el akarta törölni a határokat a művészet és a természet között, amint azt Merz mellett SALVATORE EMBLEMA kompozíciója (*Cím nélkül*, 1978) is tanúsítja, ahol a művész a Vezúv hamuját használja médiumként. MARIO CERONI tíz méter hosszan elnyúló, a szivárvány minden színében pompázó installációján festett földdel tölti meg a cinktartályokat. Valahányszor kiállítják ezt a munkát, a művésznek újra kell installálnia, ami egy nagy csoport munkáját igényli, ily módon bevonva a közösség eszményét az alkotás folyamatába, amit a mű címe – *Az egész világ zászlója* (1968) – is hangsúlyoz.

CAROL RAMA *Presagi di Birnam* (1970) című kompozícióján az egymásra dobált, lyukas bicikligumikból az élet hiábavalóságának érzete árad. Ezt a munkát apja emlékének szentelte, aki öngyilkosságot követett el, amikor kerékpárüzlete tönkrement. Az emberi halandóság talán legfélelmetesebb eleme a test bomlása, amint azt ROBERTO CUOGHI *Cím nélkül* (2006) műve illusztrálja. Cuoghi viaszmaszkot készít barátai arcáról, azt hat hétig „érelti” a kertben, majd eltemeti. Az újra felszínre hozott maszk pontosan mutatja az emberi arc bomlásának folyamatát, rémálmainkat megtestesítve.

A geometrikus szemléletet FABRIZIO CLERICI felülnézetből ábrázolt *Labirintusa* (1983), LUCIO FONTANA hasított felülete és GIUSEPPE PENONE kődarabjai (az egyik faragott, míg a másikat egy folyóból emelték ki) képviselik. GIANFRANCO BARUCHELLO *A nagy könyvtár* (1976–1986) című installációja pedig millió apró részletével kápráztat el.

A kiállítás leggazdagabb része a *Társadalmi nyugtalanság* kategóriája köré szerveződik. ENRICO BAJ *Kelj fel Jancsi Generális*a (1969) az Übük és a korrupció örök jelenlétéről vall: pofozhatod, amennyit akarsz, mégis mindig újra talpra



áll. A rendezés helyenként meghökkentő és kritikus, például amikor egymás mellé helyezi SIMONE BERTI (Cím nélkül, 1999) felső középosztálybeli családot ábrázoló portréját, valamint LETIZIA BATTAGLIA *Palermói* fotósorozatát (1979–1982). Berti nagyméretű színes fotója a jómódú családot a kertben pózolja mutatja be. A tökéletes család: az előtérben ülő szülők és a mögöttük álló gyermekek tartózkodóan mosolyognak, mégis az az érzésünk, hogy valami nincs rendben. Mintha a fémváz tartaná össze a családot és támogatná annak státuszát. Az apa magabiztosságával és a fiú napóleoni pózával ellentétben a lány mankóként használja a keretet, mintha nem tudna önmagában megállni. Van valami neveléses abban, ahogyan ez a család próbálja betölteni társadalmi szerepét és a kép fémkerevét. LETIZIA BATTAGLIA fekete-fehér fotóin a szicíliai maffia tevékenységét dokumentálja, rámutatva annak kegyetlenségére: a bandaháborúktól a bírósági tárgyalásokig és a maffia ellen harcolni próbáló bírók, rendőrök, újságírók és politikusok meggyilkolásán át a nép félelméig. A fotók megrázó erejét fokozza az, hogy Battaglia mindennapi tényként állítja elénk a vérengzéseket és a szegények életét.

A *Transavanguardia* vonulatához tartozó FRANCESCO CLEMENTE felemelt öklű portréja (Cím nélkül, 1971) is a társadalmi elégedetlenséget hangsúlyozza, míg SANDRO CHIA *Heraclitus and His Other Half* (1980) című festményén univerzális összefüggésbe helyezi a személyiség külső és belső erőkkkel való küzdelmét. A női szépség csodálata ihlette CARLO MOLLINO erotikus aktjait (1968–1973), míg GABRIELE BASILICO fotója az emberi test és a tárgyak fizikai kapcsolatát elemzi, egy vasszék és az annak lenyomatát őrző női test szembesítése által (*Érintkezés*, 1984).

Az *Italics* nem pusztán bemutatja a korszak olasz művészetét, de dokumentálja a művészek küzdelmét az önkifejezés és a stílussteremtés folyamatában is. A katalógus bevezetője ráirányítja a figyelmet néhány olyan lényeges problémára, amely túlmutat az olasz határokon, mint például a művészek, a művészképzés és a nemzeti kiállítások állami támogatásának hiánya. A szegényes mecenatúra következménye az is, hogy a kortárs olasz művészet nem vált világhírűvé, és kevésbé van jelen a nemzetközi művészeti piacon. A kiállítás paradoxona, hogy a bemutatott körülvevő viták, nézeteltérések és indulatok, illetve az azok által felszínre hozott társadalmi ellentmondások legalább annyit elmondanak az olasz művészet helyzetéről, mint maga a kiállítás.



ROBERTO COUGHI
Cím nélkül, 2006 (A *Halandóság* kategóriából), vásznon, hulladék anyagok, papír és viasz, 58 × 42 cm; A Massimo De Carlo Gallery, Milano jóvoltából

ENRICO BAJ: *Kelj fel Jancsi Generális*, 1969; jobbra SANDRO CHIA: *Heraclitus and His Other Half*, 1980; balra SIMONE BERTI és LETIZIA BATTAGLIA fotói, a háttérben DIEGO PERRONE *Harangzengés* című szobra, 2008; (terem a *Társadalmi nyugtalanság* kategóriából) © fotó: Nathan Keay /Museum of Contemporary Art, Chicago



Palotai János

Hármaskép: gondolatok Csörgő Attila, Telek Balázs és Forgács Péter kiállításáról¹

■ Csörgő Attila, Telek Balázs és Forgács Péter csaknem egyidőben látható kiállításait többek között a képhez, a leképezéshez való, a szokásostól eltérő viszonyuk, illetve a dezantropomorfizálás gesztusa köti össze. Művészetük közös alapja a percepcióval való kísérletezés, az érzékelés szemléleti, ideológiai korlátainak vizsgálata, az emberi szem számára felfoghatatlan jelenségek, mozgások láthatóvá tétele; továbbá a valóság mechanikus rögzítésének és a szabad szemmel való észlelés közötti lényegi különbség bemutatása.

CSÖRGŐ ATTILA kiállításának címe, *Az Arkhimédészi pont* a klasszikus görög gondolkodásra, annak elvontságára, absztraktságára utal. A művész-konstruktőr maga is többszörös absztrakciót hajt végre azzal, ahogy felhasználja – a tények megfigyeléséből, majd elvonatkoztatásából következő – geometriai, matematikai, mechanikai szabályokat, törvényeket. Csörgő is megfigyel, de kísérletei tudományos alapokra épülnek, miként szerkezetei, gépei és képei is, amelyek aztán a látás szabályait kérdőjelezzik meg. Az alkalmazott tudományok mögött ott a görög filozófia (a „tudományok tudománya”, ahogy egykor tartották), a platóni idea- és formatan, térszemlélet és atomelmélet. Amiképp Platón a *Timaios*ban kifejti, hogyan lehet az elemi háromszögből eljutni a négyszögig, kockáig, majd a sokszögig és a gömbig mint legtokéletesebb formáig, úgy mintázza le Csörgő kinetikus installációjában a vonalból keletkező sík-, majd téridomokat, az ikozaéderig bezárólag. Lebegő gömbjei a Démokritosz-féle atomos őr modellezik, csakúgy, mint a *Fotólabirintus* (2007) és a *Fotótorony* (2008) is, amelyekben a le-, illetve eldobott kocka mozgását képezi le tükrök segítségével. Bár ezek a véletlen láthatóvá tételét példázzák, de analógiát lehet vonni az atomok szabad mozgásáról szóló elképzé-

¹ Csörgő Attila: *Arkhimédészi pont*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2009. október 30 – 2010. január 24.; Telek Balázs: *Diptychon*, Nessim Galéria, 2009. november 6 – 2009. december 11.; Forgács Péter: „*Col Tempo*” a W.-projekt, Ernst Múzeum, 2010. január 16 – március 14.

léssel is. A valóság mechanikus rögzítése és szemmel történő észlelése közti különbség is foglalkoztatja Csörgőt, ezért „teszteli” a látást, másfelől a látás tárgyát: a felületet. Azzal kísérletezik, hogy képei ne síkbeli vetületek legyenek, ezért csinál gömbfotókat, melyeket később spirálisan „lehámoz”, amihez speciális rés-, illetve gömbkamerákat készít (*Fél-tér*, 2001; *Narancs-tér*, 2004). Sajátos eljárásával transzparens félgömb felületre félgömb alakú teret rögzít, melyet aztán kifordít.

TELEK BALÁZS hasonló képhez jut, más úton. Ő a félgömböt belülről láttatja; műveit nem Arkhimédész és Platón „ihlette”, hanem Leonardo da Vinci. Korábban camera obscurával dolgozott, azt vizsgálva, hogyan állnak össze fejben az egyes térszerveletek (előbb a több darabból álló képek, utána a több képből szerkesztett panorámák.) Majd kiiktatva a perspektivikus térfelfogást, a periférikus látást bevonva, anamorfjaival eljutott a tökéletes torzulásától a torzulás tökéletességéig. Térkísérletei dezantropomorfizálták a látványt – csakúgy, mint Csörgő –, homorú tölcsérszerű, illetve gúlaképei, teleplasztikai térérzékelési zavart keltenek. Amikor anamorfjait kiteríti, újra antropomorfizálja képeit. Legújabb kiállításán eddigi kísérleteinek eredményei láthatói. A *Diptychon* korábbi kultúrtörténeti réteghez nyúl vissza: a római reliefekkel díszített táblákhoz és a keresztény ikonokhoz. Telek Balázs profílból készít kettős portrékat a film összehajtogatásával, függőleges, kettős felületű, ventikuláris képet, mely a néző helyváltoztatása során jelenik meg. A két arc szétválik, tengelyeik derékszöveget bezárva anamorfá válnak, némiképp Peter Sandbichler külső térbeli óriás képeihez és a megareklámokhoz hasonlóan. A kettősség nemcsak a képek tagoltságára és síkbeliségére, de az exponálás és a látvány tér- és időbeli eltérésére is vonatkozik. Az eredeti szándék szerint 'szentkép' funkciójú portrék a Nessim Galéria altemplomhoz hasonló pincéjében kaptak helyet. A munka során a szándék portréfotózásra módosult, de a kiállító tér befolyásolja az értelmezést (ahogy a Ludwig Múzeum terei is a kísérletező Csörgő laboratóriumának érzését kelthetik). Telek szétnyitható light boxain egy-egy fiatal és idősebb nő, illetve férfi mellképei a szakrális festményeket, reneszánsz portrékat idézve az idő múlására utalnak. A hátulról világított négyzetrácsos képek fénye egybeesik a fotózásnál használt lámpakéval, de transzcendentálissá, tér és idő nélkülivé teszi az alakot. A hagyományos jelentésen túli kettős képekben egymásra rakódik a festészeti előéletű művész, Telek Balázs és a kísérletező fotós tudása. Egyfajta technikai kettősség is jelen van: a nagyformátumú, analóg, Soltész-féle kamera négyzetrácsos hátfalára vetülő arcképet Telek digitális géppel dokumentálta. A két gép élességének összehangolása nehézséget okozott, mégis azonnal ellenőrizhető volt. A modellek – Telek rokonai, barátai – nemcsak



CSÖRGŐ ATTILA
Möbiusz-terek, 2006–2009
© fotó: Rosta József



TELEK BALÁZS
Barnus és Én, 2009, Zenta
lightbox diptychon, 41×36×18 cm (2db)



TELEK BALÁZS
Eszter és Klára, 2009, Balassagyarmat
lightbox diptychon, 53×48×18 cm (2 db)

Telek Balázs *Diptychon* című kiállítási anyagát Simon Ferenc grafikus helyezi el a virtuális térben, 3D animáció formájában. Ennek fejlesztése nyomon követhő az alábbi linken: <http://www.youtube.com/2wayimages>

Az animáció elérhető a www.anamorf.hu weboldalról is.



TELEK BALÁZS
Laci és Kristóf
anamorf diptychon,
74×60×6,5 cm (2 db)
Balassagyarmat, 2009

TELEK BALÁZS
Laci és Laci, Laci és Kristóf
kiterített anamorf diptychon, 70×155 cm
Balassagyarmat, 2009



ruháikat vetkőzték le, de gátlásaikat is, s a hosszú felvételi idő alatt felszínre került a személy mögötti archetípus is, a rokoni hasonlóságban az állandóság. Ez kerül más dimenzióba Forgács Péter *Col Tempo* című installációjában, ahol a fotók a faji alapú állandókat igyekeznek feltárni.

FORGÁCS PÉTER a bécsi Természettudományi Múzeumban talált, a harmincas évektől gyűjtött antropológiai anyagot dolgozta fel és állította ki a Velencei Biennále magyar pavilonjában, majd az Ernst Múzeumban. Itt volt kutató, majd vezető Josef Wastl, aki tagja lett a náci pártnak és 1939-ben kiállítást rendezett a fajelmélet jegyében *A zsidók fizikai és lelki megjelenése* címmel. A Wastl kiállítása a kutatás tudományos módszereit reprezentálta, ellensúlyozva a náci 1937-es antiszemita propagandatárlatát, *Az Örök Zsidót*. Wastl kutatásának fontos szerepe volt a tudományos fotózásnak. A megfigyelések és mérések hibalehetőségét kizáró antropometriai portrék, a típusfotók (a 3/4-es mellkép) tökéletesítéséhez újfajta kamerákat, speciális, rögzített széket használt; továbbá térhatású képeket és filmfelvételeket is készített.

A fotót már a 19. században használták különböző betegségek, devianciák dokumentálására, amit az antropológia is átvett tudományos megközelítésnek bizonyítására. Az egységes fényképezési eljárás kidolgozásával (Bertillon) igyekeztek a hibalehetőséget kizárni, amit azután a rendőrség is átvett (kettős kép). Ezt bővítették később hármastorúvá – „triptichonná” –, és egész alakos felvételeket is készítettek az egyes típusok, faji sajátosságok pontos osztályozása céljából. A harmincas években mindez a fajelmélet szolgálataiban állt, elsősorban a zsidókkal szemben: a tapasztalatok alapján nem mindenki látszott a fajhoz tartozónak, ezért alaposabban meg kellett nézni, hogy fel lehessen ismerni megkülönböztető jegyeit (példa erre az az SS-katona, aki egyenruha nélkül aligha sorolható az árja fajba). Gyűjteményt állítottak össze a szem- és hajmintákból, valamint maszkokat is készítettek; mindebből kiállítást is rendeztek, ami elnyerte az eugenetikuskok, a „fajnemésítő” elismerését. A világháború újabb anyagot szállított, úgynevezett alacsonyabbrendű fajokat. Oktatófilm is készült 1941-ben a hadifoglyokon végzett faji felméréséről – ezt látjuk most az Ernst Múzeum tereiben, falra, földre, mennyezetre vetítve, megkerülhetetlenül.

Forgács az archív antropológiai anyagokat nemcsak kutatja és bemutatja, de inszenálja fokozza és értelmezi is azt. Interjút készített az egyik túlélővel, Gershon Evannal és beemelte a kiállításba LOUISE MCCAGG amerikai szobrász maszkos szobrai. Forgács nemcsak saját „arcát adja” a kiállításba, amikor maszk készül róla, illetve grimaszoló arc képe megjelenik a monitoron, hanem mindezt extrapolációként is értelmezhetjük – a hasonló szituációban egyfajta közösséget vállal a modellekkel, akik mint egy újkori szenvedéstörténet alanyai, személytelen tárgyakká váltak a kamera előtt.

FORGÁCS PÉTER
„Col Tempo” – A W.-projekt, 2009
Részlet a kiállításról (Erns Múzeum, Budapest, 2010); © fotó: Rosta József



Miklósvölgyi Zsolt

Az arc éthosza

Forgács Péter: „Col tempo” – a W.-projekt

Ernst Múzeum, Budapest

2010. január 16 – 2010. március 14.

„Az arc nem enged birtoklási vágyamnak, hatalmamnak. Az epifániájában, a kifejeződésében a még megragadható érzéki a megragadással szembeni totális ellenállásba fordul. [...] A kifejeződés, melyet az arc hoz a világba, nem egyszerűen hatalmam gyengeségét, hanem a hatalomra való képességemet teszi próbára.” Emmanuel Lévinas

■ Arcmás. Az Én arcom és a Másik arca. Nézem a Másik ember arcát és tudom, hogy eközben a saját arcom is látható a Másik számára. Az arc ugyanis mindig többes számra utal. Az arc mindig a Másik; a saját arcom mint a Másik másíka. Ha a tükörben a saját arcomat nézem, akkor is csupán úgy tekinthetek rá, mint a Másik tekintetének egy lehetséges tárgyára, hiszen ekkor magamat is mintegy kívülről, azaz Másikként szemlélem. Minderről JOHANN CASPAR LAVATER svájci lelkész, a XVIII. századi fiziognómiai kutatás legjelentősebb képviselője így nyilatkozik: „[...] az ember sokkal inkább észleli magát a másikban, mint önmagában. Saját testünk alakját nem észleljük sosem önmagában, hanem mindig csak egy másik testben, amely leképezi azt számunkra. Ugyanígy lelkünk sem érzi magát önmagában, hanem csak egy másik szellem közvetítésével, mely visszavezeti rá benyomását.”¹ „Az arc nem szinguláris, hanem

1 J. C. Lavater: *Ausgewählte Schriften 1.* (Johann Kaspar Orelli szerkesztésében). Zürich, 1848. 33. o. Lavatert Kocziszkó Éva idézi. Ld. Kocziszkó Éva: *Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció.* In: *Vulgo*, 2003/2. 80. (A *Vulgo* folyóirat 2003/2 számában, *Proszópon* címmel külön rovat foglalkozik az arc- és testábrázolás sokirányú problémájával.)

plurality tantum, azaz arcok csak egymásra vonatkoztatva léteznek [...]”²; az arc tehát nem csupán a személyiség identikus felülete, hanem egyszersmind társas énként foglalat, a Másikkal való érintkezés kitértetett közege. Éppen emiatt mondhatja Lavater, hogy „minden ember született fiziognómus, hiszen öntudatlanul is fürkészi embertársai arcát, szüntelenül olvas mások tekintetében.”³ Ezért is lehet az arc nem csupán a Másik ember utáni vágyakozás, tisztelő, szeretet, de éppúgy a felette gyakorolt uralom, elnyomás, terror tárgya és eszköze is.

Ezt a feszültséggel teli problémakört járja körül Forgács Péter „Col tempo” – a W.-projekt című médiainstallációja. Az 53. *Velencei Biennále* magyar pavilonjába komponált kiállítás, mely most más elrendezésben jelenik meg az Ernst Múzeum tereiben, egy, a II. világháború idején végzett nemzetiszocialista antropológiai kutatás eredményeiből összeállított gyűjtemény anyagát dolgozza fel. A több ezer emberi arcról készített, szabványosított fotográfiából és filmfelvételtől álló archívumra 1998-ban a bécsi Természettudományi Múzeum munkatársai bukkantak rá az intézmény antropológiai kollekciónak leltározása során. Front- és oldalnézetű fotók, valamint tizenhat milliméteres színes felvételek mellett előkerültek még különböző gipszmaszkok, kéz- és lábnyomatok, hajminták, továbbá a felméréseket regisztráló dokumentumok és adatlapok is.⁴ A tudományos archívum összeállítása a múzeum egykori igazgatójához, JOSEF WASTL antropológus munkásságához köthető, akinek a vezetésével több mint ezer hadifoglyon végeztek antropometriai vizsgálatokat fajhigiéniai kutatások céljából. „Az antropometria, ahogyan azt a görög szobrász, Polükleitosz az arányokról folytatott tanulmányai során elsőként gyakorolta, a test felmérése volt, méghozzá abból a célból, hogy a testen mérjék le az ember ideálképét.”⁵ Wastl a Német Nemzetiszocialista Munkáspárt (NSDAP) tagjaként hasonló célok motiválták, éppen ezért a felméréseket nem csupán más rasszokból származó foglyokon végeztette el, hanem saját családját, kol-

2 Kocziszkó: *l. m.* 80.

3 Kocziszkó: *l. m.* 72.

4 Ld. Margit Berner: *A bécsi Természettudományi Múzeum náci eredetű antropológiai gyűjteményéről.* In: Forgács Péter: „Col Tempo” – a W.-projekt című kiállítás katalógusa (Szerk. Rényi András) Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2009. 34-35.

5 Hans Belting: *A test képe mint emberkép.* In: *Vulgo*, 2003/2. 39.

FORGÁCS PÉTER
„Col Tempo” – A W.-projekt, 2009
Részlet a kiállításról (Ernst Múzeum, Budapest, 2010); © fotó: Rosta József



légait, náci katonatisztek, a koncentrációs táborok közelében található osztrák falvak lakóit, sőt saját magát is alávetette a kutatásoknak. A múzeum jelenlegi munkatársának, MARGIT BERNERnek a kiállítás katalógusához írott tanulmányából megtudhatjuk, hogy bár a fajelmélet (Rassenkunde) már a XIX. század végétől az antropológiai kutatások egyik kurrens témakörének számított, ám „[a] növekvő nacionalizmus, valamint az új tudományos irányzat az eugenetika (fajegészségtan) tanításai alapot adtak a fajelmélet politikai félreértelmezésére, mely már túlmutatott az evolúció folyamatának pusztán hierarchikus típusú megközelítésén”.⁶ A vizsgálatok célja a különböző rasszokat meghatározó, genetikai úton öröklődő fizikai jellemzők (a bőr- és hajszín, a jellegzetes csontozat és a különböző testrészek egymáshoz való viszonyának) tipologizálása révén a különböző emberi fajok egységes rendszertanának létrehozása volt. Azt, hogy miért a portréképek tűntek a legalkalmasabbnak erre a célra, az a nyilvánvaló antropológiai tény magyarázhatja, miszerint az arc „az ember kitüntetett sajátága, mely elkülönül a minket körülvevő képek sokaságától. Az emberi arc jelsűrűsége összehasonlíthatatlanul koncentráltabb az állaténál vagy bármilyen más fiziognómiánál.”⁷

A kiállítótér fogadótermébe lépve GIORGIONE *La Vecchia* című portréfestményének digitális másolatát láthatjuk egy festőállványra helyezett, díszes képeretbe foglalt monitoron keresztül. A szegényes öltözetű, ráncos öregasszonyról készített kép másolata mintha csak a kiállítás többi elemét akarná a hagyományos művészettörténeti narratíva kontextusába ágyazni. Az idős nő kezében egy cetlit láthatunk, amelyen az alábbi felirat áll: „*Col tempo*”, vagyis „*Az idő múltával*”. A kiállítás címéül választott szófordulat számos értelmezési módra adhat lehetőséget. Értelmezhetjük például az „öregség allegóriájának”, az emberi arc felületére íródó egyedi és megmásíthatatlan élettörténet evokációjának, vagy éppen a véges emberi lét jelenlétét a festmény időtlenségébe záró képi praxis ön-reflexív mottójának is. Mindazonáltal „az idő múltával” az ismeretlen nőt megörökítő Giorgione-kép az egyetemes művészettörténeti kanonikus darabja lett, éppen ezért Forgács Péter kiállításának közegében akár a klasszikus képzőművészeti tradíción nevelkedett nyugati szem finom provokációjaként is szerepelhet.

Az első terembe lépve így úgy érezheti magát a látogató, mintha csak egy múzeum vagy galéria termében bolyongana. SZEMZŐ TIBOR diszkrét, minimalista zenéje alapozza meg a kiállítóterem meditatív hangulatát, amelyet a bensőséges fényekkel megvilágított, izléses keretekbe foglalt portréképek látványa tovább mélyít. A figyelmes látogató azonban egy idő után észreveszi, hogy az arcképek valójában egy lassított filmfelvétel kimerevített pillanatfelvételei, amelyek finom morfológiai változásokon mennek keresztül, minek következtében a különböző korú és nemű emberi arcok apránként változtatják pozíciójukat, az arcvonások és belőlük kirajzolódó kifejezések lassan átalakulnak. A digitális reprodukciók nézése nyomán a látogatókban megfogalmazódik a kérdés: mégis mi az emberi arc, amelyet az anatómia kíméletlenül tárgyilagos szaknyelvén fogalmazó NÁDAS PÉTER nyomán ekként is definiálhatunk: „Az emberi arc a fej, a *caput* elülső oldala, nézete, frontja, amihez a homlokot, a szemeket, az orrot és a száját összefogó alapsont adja meg a vázat [...]. A moccanatlan csontszerkezetre ívekben, nyalábokban van felhordva a mimikus izomzat, a homlokív függőleges izomzata, a szemgödör örvénylő izomzata, a szemhunyás íves izmai, az orrnyereg veszőnyalábja alól hullámvonalban lezúduló orrizomzat, amint a húsos orrcím-pák védelmében izesül a gyűrűsen összefogott szájizmokkal. Minden etikai megfontolás nélkül végrehajt. Csókol. Bámul. Szitkozódásra nyit.”⁸ Milyen jelentéssel bír ez a kitüntetett felület az emberi testen, amelyről írók, költők oly csodálatosan és emelkedetten képesek beszélni, és amit képzőművészek, fotográfusok oly eleven gazdagsággal képesek ábrázolásuk tárgyává tenni? Miért érdemel ez a csontokból, inakból és húsból álló képződmény oly nagy figyelmet? Forgács installációja elsősorban morális, etikai értelemben foglalkozik az arc vizsgálatával és képének megörökítésével, amihez az antropológiai intézet gyűjteménye nyersanyagként szolgál.

A második terembe lépve megváltozik a kiállítótér dramaturgiája. Egy hatalmas, egész falat betöltő vetítésen sűrű raszterhálóba foglalt arcképek sorakoznak. A szabályos mértani rendbe komponált mikroportrék valójában szintén lassított filmfelvételek. Egyes arcok az előző terem képeiről köszönnek vissza, míg mások újonnan kerültek ide. A nagyméretű vetített képpel szem-

6 M. Berner: *I. m.* 37. o.

7 Kocziszký É.: *I. m.* 72. o.

8 Ld. Nádás Péter: *Az élveboncolás gyönyöreirei* (Forgács Péter „*Col Tempo*” – a *W*-projekt című kiállítására írott megnyitó beszéd. Elhangzott 2010. január 15-én, a budapesti Ernst Múzeumban. A megnyitó szöveg on-line elérhetősége: <http://www.litera.hu/irodalom/nadas-peter-az-elveboncolas-gyonyoreirei> Hozzáférés: 2010. 03. 07.)



FORGÁCS PÉTER
„*Col Tempo*” – A *W*-projekt, 2009
Részletek a kiállításról (Ernst Múzeum, Budapest, 2010); © fotó: Rosta József





FORGÁCS PÉTER
„Col Tempo” –
A W.-projekt, 2009;
LOUISE MC CAGG szobrai
(Ernst Múzeum,
Budapest, 2010);
© fotó: Rosta József

ben sötét posztamensen egy szoborfej látható. Közelebb lépve feltűnik, hogy a fehér plasztika felszíne fekete vonalakkal határolt területekre van felosztva, s az egyes mezőket számokkal látták el. Ezt az eszközt minden bizonnyal az emberi koponya felépítése és a szellemi-erkölcsi tulajdonságok közötti összefüggéseket kutató frenológia (koponyatan) tudományában alkalmazták. A terem atmoszféráját alapvetően meghatározza a tudományos gondolkodás kimért racionalizmusa, amelyet a különböző arctípusokat egységes taxonómiába rendező totálinstalláció éppúgy megelőlegez, mint a vele szemben található koponyatérkép rideg látványa.

A harmadik terem egy finomszövésű fátlyakra vetített, nagyméretű installációval keresztül közelíthetjük meg. Az egymást félig-meddig fedő vásznakat teljes egészében betöltik a rájuk vetített arcképek. A leplek között áthaladva az ember intim közelségbe kerül a vetített portrékkal; ez a narrációs gesztus pedig szépen oldja az előző terem hűvös laboratóriumi hangulatát. Ráadásul a leplekre vetített arcmások egyértelmű asszociációs kapcsolatot teremtenek a nyugati képtörténet egyik meghatározó arcképpel, nevezetesen Jézus Krisztus „halotti leplevel”. Az osztrák művészettörténész, HANS BELTING szerint a nyugati kultúrában az ember „arcosításához”, arca redukálásához jelentős mértékben hozzájárult az a korai kereszténységet meghatározó képteológiai konfliktus, amelynek gyújtópontját „Jézus valódi arcának keresése” jelentette. A Megváltó eleven és hiteles arcma utáni vágy, valamint e vágy kielégítésére érkező megoldások azonban „a nyugati kultúrában tehetetlenné váltak, mivel az emberi arcot általában véve nehezen megoldható rejtélynek láttatták, és mindennemű testiségtől olyan tökéletesen elszigetelték, hogy a test hátrányba került az archoz képest.”⁹ Az arcábrázolás nyugati hagyományában azért is jelent megke- rülhetetlen mérföldkövet Krisztus „hiteles arcma”-ának kérdése, ugyanis az ember „a *Teremtés könyvének* híres passzusa szerint [...] „Isten képére teremtett”, amit lehetett úgy is érteni, hogy az ember arcán képződött le az »Isten képével« való »hasonlatosság“;¹⁰ ezt a hasonlatosságot pedig Jézus istenemberi arca pecsételi meg.

Más kutatók az emberi arc leképezésének első jelentőségteljes hagyományát a Krisztus-képek (imagines Christi) problémájánál korábbra, az antikvitásra vagy egészen az egyiptomi múmiaportrék tradíciójáig vezetnek vissza. Az ókori halotti maszkok vagy a római családok házában található „ősök galériája” már egyértelmű jelei annak a határozott igénynek, amelyek az ábrázolt személyek hiteles leképezésére irányultak. KOCZISZKY ÉVA szerint „figyelemre méltó, hogy a legkorábbi egyedi vonásokat ábrázoló portrék az idegenek, más etnikumhoz tartozó fizionómiák iránti érdeklődéssel hozhatók összefüggésbe, vagyis a másság iránti érdeklődésből származ[na]k”.¹¹ Ezzel ellentétben a Wastl-féle antropológiai kutatások sokkal inkább tükrözik a saját fajra potenciális veszélyt jelentő Másikkal szembeni paranoid gyanakvás patológikus esetét, semmint a másságban rejlő végtelen nyitottság utáni kíváncsiságot. A nemzetszocialista antropológia azon a sajátos logikán alapult, amely szerint a faj egységét veszélyeztető Másságot a vegy-tiszta tudományosság kritériuma mentén lokalizálni, definiálni és rendszerezni kell, hogy ezáltal a „homogén” és „nemes faj” tisztaságát a lehető leg- hatékonyabban lehessen védelmezni. Ám ahogy azt EMMANUEL LÉVINAS írja a *Teljeség és Végtelen* című könyvében: „A Másik nem egy viszonylagos más- ság által adott más, mint az összehasonlítás esetében az egymást kölcsönö- sen kizáró, de továbbra is a genus közösségébe tartozó – akár végső – fajok,

9 Hans Belting: *A hiteles kép – Képviták mint hitviták* (Ford. Hidas Zoltán) Atlantisz Kiadó, Budapest, 2009. 62.

10 H. Belting: *I. m.* 160.

11 Kocziszky É.: *I. m.* 76.

amelyek meghatározásuk értelmében, de e kizárás révén nembeli közösségű- kőn keresztül kölcsönösen elő is hívják egymást. A Másik mássága nem vala- milyen minőségtől függ, amely megkülönbözteti az éntől, mivel egy efféle különbség éppen hogy maga után vonná a nembeli közösséget, ami rö- g- tőn eltörölné a másságot.”¹² Ezt a sajátos paranoiát jeleníti meg a harma- dik terem, amelyet három elkülönülő tárgycsoport ural. Az egyik falat teljes egészében beborítja a Josef Wastl felügyeletével készített szabványosított antropológiai portrék egy példánya. A hatalmas méretű printen egy fran- cia hadifogoly elől- és oldalnézetű portréja látható. Az ALPHONSE BERTILLON által kidolgozott fényképezési eljárás alapuló szabványosított arco- fók lényege, hogy a megfigyelt alany és a felvevő kamera rögzített távol- sága révén olyan egységes mintára épülő felvételek születhessenek, ame- lyek a megfigyelések hibalehetőségeit minimálisra redukálják.¹³ A kiállítótér- ben található még egy dolgozóasztal, amelyen szem- és hajszínminták talál- hatóak. A szigorú, bürokratikus fegyelemtől tanúszkodó íróasztaltól kicsivel odébb, három téglatest formájú monolit tömbbe helyezett monitor néz egy- mással szembe. Míg az egyik képernyőn a wolfsbergi tábor embertelen körül- mények között fogvatartott foglyairól láthatunk képsorokat, addig a másik kettőn a tábori örök, a méréseket végző antropológusok, valamint a helybeli lakosok önfelelt hétköznapijaiba nyerhetünk bepillantást.

Az ezután következő három terem anyaga – miként a kiállítás egésze – egy nagyjából egységes narratívába illeszkedik, amelynek ívét az általánostól az egyedi felé tartó elbeszélésrend rajzolja ki. A soron következő teremben a falakra és padlóra vetített videókon és fotográfián az antropológusokat figyel- hetjük meg munkavégzés közben. Az egyik falra vetített videón a szabvány- portrék készítésének munkafolyamatát követhetjük nyomon, a rá merőleges falon pedig magukról a fotográfusokról és munkaeszközeikről láthatunk fel- vételeket. A szemben lévő falon fekete-fehér fotót láthatunk, amin egy fehér- köpenyes tudós tolmérok eszköze segítségével éppen egy mezítelen férfi testarányait méri fel. A padlón látható képsorok – amelyek a következő ter- mek szempontjából kulcsfontosságúak – egy gipszmaszk készítésének jelene- tét ábrázolják. A következő, „Kiképző” névre keresztelt teremben pedig For- gács 2004-es *Oktatófilm* című installációja köszön vissza.¹⁴ A teremben pers- pektívakon torzult, ellentétes irányba dőlő székek állnak, amelyek egy tévé- készülék felé fordulnak. A televízió GERSHON EVAN túlélő akkuratusan számol be az arcáról mintázott maszk elkészítésének folyamatáról. Evanra, akit tizen- hat éves korában vetettek alá az antropológiai vizsgálatoknak, a bécsi Ter- mészetrajzi Múzeum munkatársai találták rá. A kiállítás legdrámaibb pontja az az utolsó teremben látható, hatalmas méretűre nagyított fénykép, amin Gershon Evan a kezében tartja a több mint hatvan évvel ezelőtt készült – ahogy ő fogalmaz – „halotti maszkját”. Ezen a ponton sajátos feszültség nyí- lik az élő arc és az arról készített maszk között, ahogy arról a görög *proszopon* (arc/maszk) kifejezés is tanúsodik. A fotó valódi erejét ugyanis éppen az adja, hogy a mulandóságnak kitett, egyéni sorssal bíró arc szembeül saját életörté- netének időtlenné merevített lenyomatával. Ezt a soha fel nem számolható aszimmetriát SIMON CRITCHLEY így fogalmazza meg: „[...] a halál ábrázolásai *félre-ábrázolások* [misrepresentations], vagyis inkább egy távol-lét ábrázolá- sai. A halál reprezentációjának szívében található ellentmondást legtisztábban talán a proszopo-poeia alakzata fejezi ki; ez a retorikai trópus a távollevő vagy kitalált személyt beszélőként vagy cselekvőként jeleníti meg. Etimológiailag a proszopo-poeia az arc elkészítését jelenti (*proszopon* + *poiein*); ebben az érte- lemben ide kapcsolódik a halotti maszk vagy a *memento mori*, tehát az olyan formák, amelyek a jelenlét kudarcát jelzik, hiszen az arc visszavonja magát abból, ami megjeleníti.”¹⁵ Erről tudósítanak az amerikai szobrász, LOUISE MCCAGG különböző méretű torzult arclasztikái is, amelyek az utolsó terem- ben vitrinbe zárva láthatóak.

Forgács Péter „Col tempo” – a W.-projekt című tárlata nem egyszerűen a holokausz borzalmának feldolgozását szolgáló dokumentarista kiállítás. Szigorú dramaturgia szerint építkező sokrétű térbeli elbeszélése mindenek- előtt azzal a nyilvánvaló, mégis elementáris veszéllyel szembeállítja a látogatót, amely a Másik ember tárgyiasításában rejlik – és ami már csupán a Másikra vetett óvatlan pillantásban is beláthatatlan lehetőségre tehet szert.

12 E. Lévinas: *I. m.* 161.

13 „Ezt a Bertillon-féle antropológiai módszert néhány módosítással a mai napig is használják rendőrségeken gyanúsítottak azonosítására, adataik rögzítésére.” Berner továbbá kifejti, hogy Josef Wastl kutatócsoportjának mérési stratégiája kiegészült egy harmadik, mellkép-portré nézetrel is, amelyet Rudolf Pösch osztrák antropológus (Wastl egykori tanára) fejlesztett ki. [M. Berner: *I. m.* 41.]

14 Ld. Földényi F. László: *Analitikus terek – Forgács Péter installációi*. In: Forgács Péter: „Col Tempo” – a W.-projekt című kiállítás katalógusa (Szerk. Rényi András) Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2009. 78–93.

15 Simon Critchley: *Lévinas keze Blanchot tűzében* (Ford. Bokody Péter) In: Vulgo, 2003/2. 102.

Palotai János

Komplementerek. Gáyor Tibor és Maurer Dóra kiállításai

Gáyor Tibor: *Staccato*

→ Budapest Kiállítóterem, Budapest

→ 2010. február 26 – március 21.

Maurer Dóra: *Presahy*

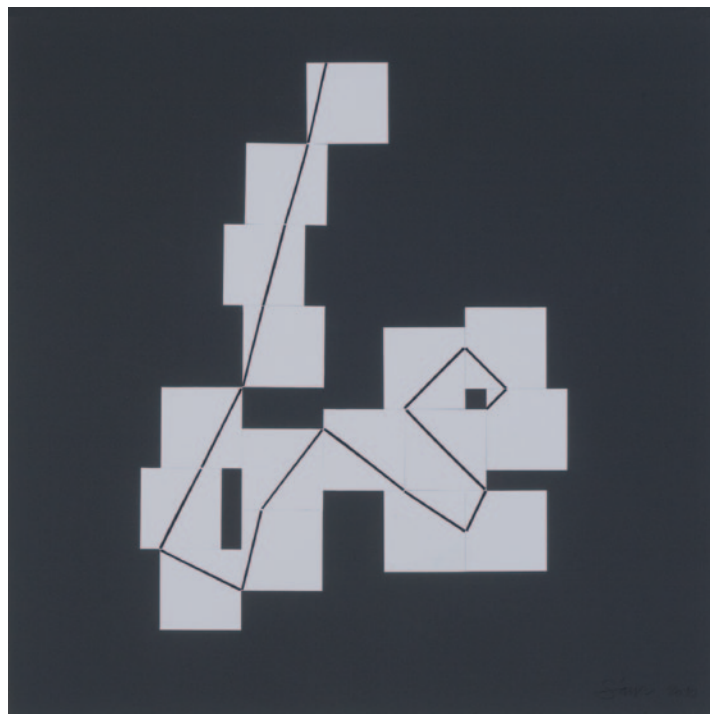
→ Galeria Z, Pozsony, Szlovákia

→ 2010. március 4 – április 4.

■ GÁYOR TIBORNak egy éven belül már harmadik kiállítása nyílt: tavaly tavaszal a Budapest Galériával szomszédos KAS Galériában,¹ ősszel a Paksi Képtárban,² most újra a fővárosban állított ki. A néző érdeklődését ilyenkor az „új hajtások” vagy épp a művészi számvetés keltheti fel – az új kiállításon mindkettőből ízelítőt kapunk. A kiállítóterbe lépve a monumentális *Q(adrat)4/4 D(iagonal)*-lal találjuk magunkat szemben. A visszahajtott fémnégyzetek ideája 1972-ben született, legutóbb Pakson voltak kiállítva. Ott az egykori ipari csarnok méretei lehetővé tették az eredeti elképzelés szerinti vertikális felállítást, itt a művet a belmagasság miatt kétfelé kellett osztani. Gáyor most is következetesen érvényesíti „ars logicáját”: a zenei staccatót a képi elemek megjelenésére, a vonal megtörésére használja, ami a sík megtörésén, osztásán át a térbe hajtáshoz vezetve, a két dimenzióból a térbe átlépve. A fekete alapon függőleges törésvonal mentén hajtogatott fehér négyzetek is a hetvenes évekből erednek. Fonájkjuk barnasága kiemeli a rétegződést, a „redukált tektonikus genezist”. Gáyor a tektonikát, az egymásra rétegződést saját értelmezésben használja, a mű belső felépítésének struktúrájaként. A hajtogatás nála nem technika, hanem művészetének lényege, melyre alapvető hatást tettek építészeti tanulmányai. Tértfogalmának szisztematikusságán alapul ábrázolásmódja, ennek tematikus részét képezi jelen kiállítása, s ezen belül erre utal a *Q Faltbau* (1982), valamint a *Trigon* (2001) is. E módszerrel képez síkidomokat: négyzetből háromszöget – és fordítva. Miközben ezeket szerkeszti, felületből vonalat s abból újabb felületet képezve, továbblép a harmadik dimenzióba (*Variabilis reflexek*, 1973). A *Nofretete*ben is ez történik (2001); térbeli konstrukciója itt a vonalra épül. Gályort végső soron az foglalkoztatja, hogy egy meghatározott rendszer képes-e önmagában átrendeződni, illetve a nagy síkidomot redukálva reverzibilis-e a folyamat – azaz lehet-e a semmiből a meglévőhöz hozzáadni.

Ennek megértése összefügg a befogadó tudásának, tudatának struktúrájával. A fogalmi művész a néző hallgatóságos tudására épít, azt akarja „szóra bírni”, vagyis feltételezi az egyszer már megértettek újbóli felismerését. Nem a nézőt provokálja, hanem az előítéleteket, a kanonizált, sematikus művészetfelfogást. A racionalításra és a játékosságra hivatkozik, ahol a befogadó homo ludens is egyben. E művek nem magyarázó, nem leíró, nem elbeszélők, hanem axiómákra épülnek, tovább már nem absztrahálhatók, konkrétak, ily módon a tapasztalati világ részei. Gályor munkái arra utalnak, hogy a valóság helyett célszerűbb az objektum-szubjektum viszonyáról beszélni, mivel ezek is objektivációk.

Az új művek a Budapest Kiállítóterem „oldalhajójába” kerültek. Az *Új hajtások* folytatása a „szegény négyzet” sorozat. Ugyanaz a méret, de nem hajtogatás, hanem metszés: előbb 2, majd 4, 6 és 8 felé, a formai elidegenedés jegyében. A Gályor munkák vertikális szerkezete az utolsó miniatúrán tűnik fel, ahol szinte már gravitálni, zuhanni látjuk az egyik elemet. A szemben lévő falon visszatért a szabályos, zárt négyzetekhez. Az *Új hajtások*ról korábban írva³



GÁYOR TIBOR
Tektogén-poligon 1, 2010
© fotó: Sulyok Miklós

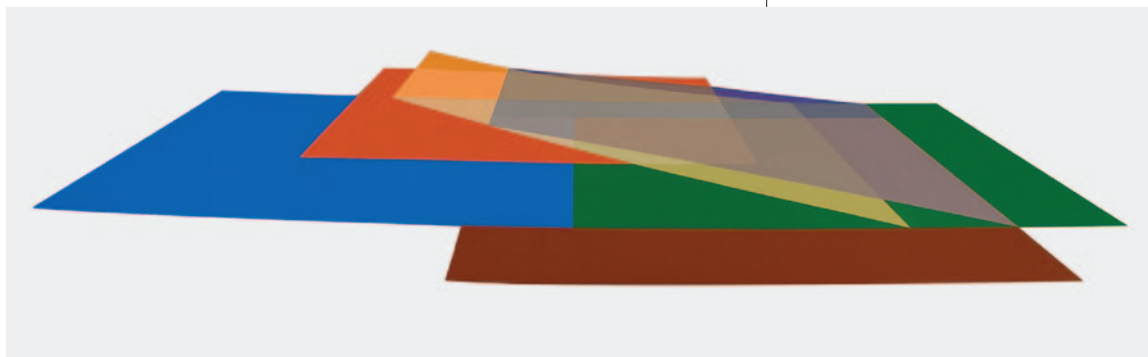


GÁYOR TIBOR
Nofretete 5, 2001/2010
© fotó: Sulyok Miklós

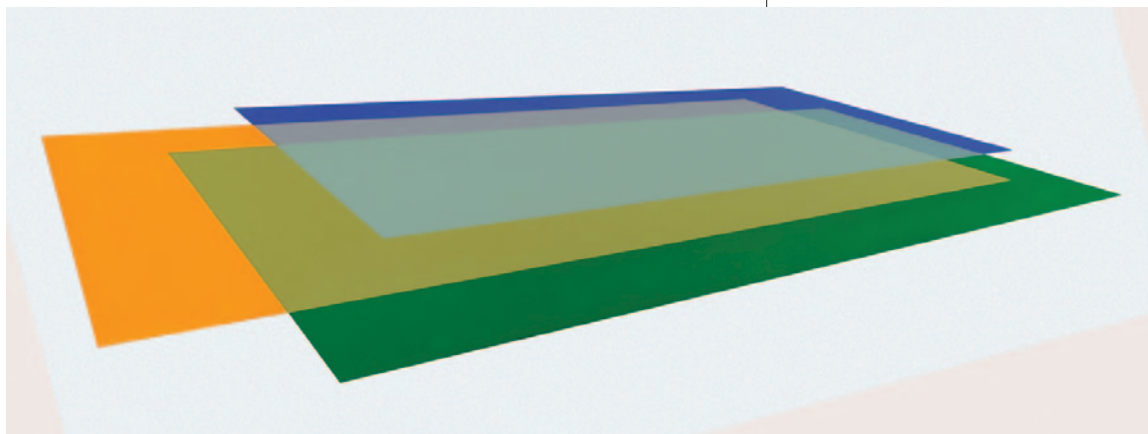
1 Gályor Tibor: *Új hajtások*; K.A.S. Galéria [Kortárs Alkotók Stúdiója Galéria], 2009. május 27 – június 20.

2 Gályor Tibor: L'ARTE D'INVENZIONE (Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia székfoglaló kiállítás), Paksi Képtár, 2009. szeptember 24 – november 1.

3 Palotai János: *Új hajtások – Gályor Tibor kiállítása*, Balkon 2009/6

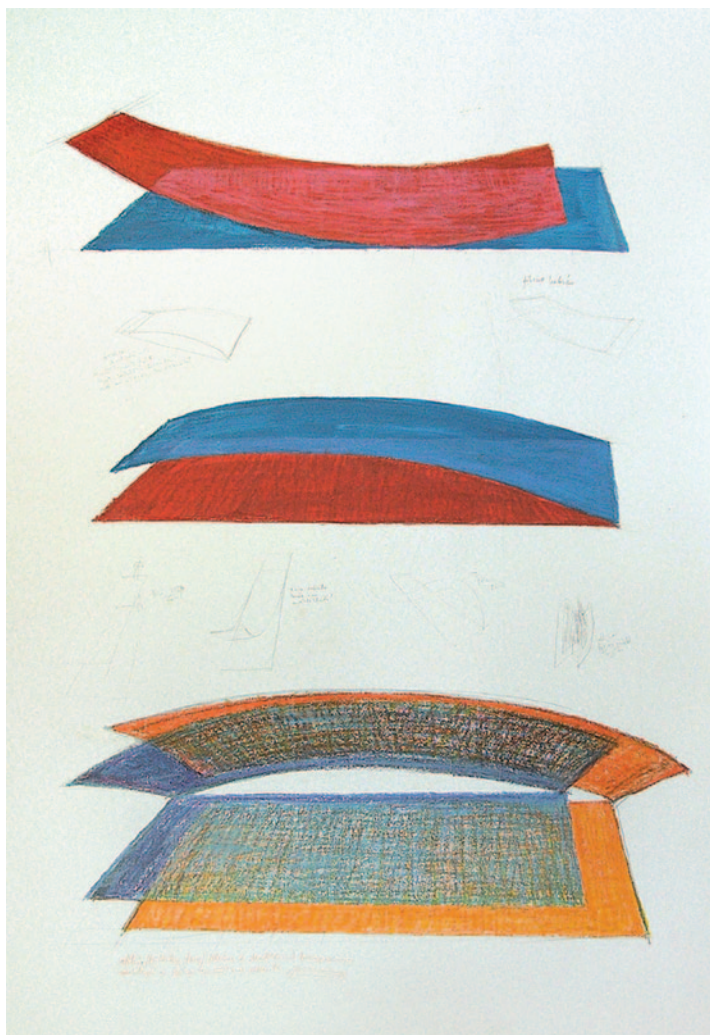


MAURER DÓRA
Quod Libet 48, modell
© fotó: Sulyok Miklós



MAURER DÓRA
Quod Libet 50, 2008
© fotó: Sulyok Miklós

MAURER DÓRA
Rajz 4.
© fotó: Sulyok Miklós



Gáyor munkáit rizomatikus képekként értelmeztük: egy töről fakadva szabadon nőnek, ágaznak különböző irányokba.

Gáyor munkáiban a világ és a mű nem különbözik egymástól, a cezúra a csinált „műalkotás” és a konstrukció között van, amelynek nincs rejtett jelentése, szimbolikája, nem epikus. A nyelvi jel (jelentés) és a képi elem a figurális ábrázolásban többnyire feszült viszonyban van egymással, a konstruált műben azonban túllép a nyelven, a szövegen. Míg a klasszikus felfogásban a kép a Logosz uralma alóli felszabadulást jelentette, ez esetben az imaginatív ész tagadja ezt. A művek nem metaforikus jelentésűek, nem a poézis, mint inkább a tudás, a filozófia képei.

II.

MAURER DÓRA kiállításának Pozsony kulturális főutcáján, a Ventúrskán a Zichy palota Z galériája adott helyet, ahol korábban Haraszty és Fajó is szerepelt már. Most a *Quod Libet / Ahogy tetszik (Q.L.)* s az *Overlapping (O.L.)* című sorozatokból hozott a művész olyan elemeket, amelyek a Ludwig Múzeumbeli kiállításából⁴ kimaradtak, így a 2000-ben készült *Q.L.40.*-et s jónéhány műhelyrajtot, próbát. Először állította ki ebből a sorozatból az 50-es számút, amelyen négy évig dolgozott (2004 és 2008 között). A tárlat így kevésbé az életművet, mint inkább a folyamatos alkotómunkát dokumentálta. MAURER DÓRA munkáira is vonatkoztathatók, amit Gáyor Tiborral kapcsolatban elmondtunk: kvázi képei, hajlított, görbült idomai „átfedik” a mai tételmeleteket; szorosan kötődnek a tudomány és a filozófia kérdéseihez – a kognitív elméleteihez, a percepcióvizsgálatokhoz, így a szín- és formaérzékelés, valamint a magasabb szintű elméműködés (logika, memória) viszonyának kutatásához.

A látogatóban, különösebb a fiatalabb generáció képviselőiben felvetődhet a kérdés: e művek miért nem számítógéppel készülnek? Miként Gáyorral is, ez több mint technikai kérdés, így a válasz etikai lehet csak. Maurer és Gáyor egyaránt „technikai képeket”, objektív absztrakciók konkretizálódásait (Flusser) készítik el, de gépek nélkül. Nem szubjektív absztrakciókat, mint a régi rajzok, festmények esetében, s nem is fotórealista képeket, ahol a kézműves eljárás az apparatív, technikai képet utánozza vagy fordítja. Miközben az új technikákkal, digitálissal a legelvontabb fogalmak is leképezhetőkké, konkrétá váltak, Maurer és Gáyor – mint az absztrakt művészek jó része – továbbra is az ember és az életvilág viszonyát közvetíti, tényeket képez le, így jutva el a tiszta formákhoz.

⁴ Maurer Dóra: *Szűkített életmű*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008. december 5 – 2009. február 22.

Marsó Paula

Átjátszás

Bálványos Levente: *Bútor Cella Műterem*

📍 Platán Galéria, Budapest

📅 2010. február 11 – március 26.

■ Bálványos Levente plasztikai, reliefjei térképzetek valódiságát és valótlanságát fogalmazzák meg. Kiállításán mindnyájunk életéből ismert bútorelemek láthatók egy visszafogottan kihasznált térben. Eseménytelen installáció, műgonddal szervezett naivitás. Apró ritmusváltásokban kidolgozott struktúrák; a polcok tagolása, a munkafelület megszerzése, a poétikailag erősebb kifejezéssel bíró törülközőtartó megannyi ironikus parafrázis. A kiállítási „anyag” olyan pontosan fogalmazza meg és szcenírozza egy neutrális térképzet lehetőségét, hogy a gyanútlan látogató eleinte csak téblábol a kiállítóhelységben, zavarában megkerüli az asztalt, elsétál mellette, táskát nem helyez rá. Elbizonytalanodik. Kivár.

Az így keletkező feszültség vagy eldöntetlenség a mű eseménye: ez maga a relief, mely mintegy *trompe l'oeil*ként mutat rá saját észlelésünk határhelyzetére. Az alkotó ismét a megvonás eszközével dolgozik. Mi az, amit nem mutat meg? A kompozíció struktúrája a homogén kiállítótér közegében egy másik homogén teret, ennek eszköztelen berendezését viszi színre: munkaasztal, megdolgozatlan bútorélek, alig észrevehető munkanyomokat rejtő felületek. Az alkotó ezt modellezi és installálja. Olyan pontos kompozíciót készít, hogy a teremben a tárgyak látványának hiánya zavart kelt. Ekkor azonban már nem azzal kell számot vetnünk, hogy ebben a zavarban a dolog hiánya mire utal, hanem hogy mit kezdünk ezzel a zavarral. Képes-e az észlelés arra, hogy a homogén felület egyeduralmát megtörje, majd részleteiben – egy mű hívására – újraserveze? Vajon lehetséges-e érzékelni minden előzetes elvárásunk ellenében azokat a finom és rendkívüli módon kidolgozott apró részleteket, melyek a tárgyak felületét mintázzák? Tudunk-e jelentőséget tulajdonítani ezeknek a minőségeknek ott, ahol a tárgyak szigorúan saját funkcionalitásukkal tüntetnek?

Tudunk még kérdezni valamit az érzékelhető minőségek felől, meg tudjuk-e mozgatni és törni ezt a látszólag homogén térképzetet? Vajon mögé lehet-e nézni ezeknek a kötött entitásoknak? Létezik átmenet különböző rendképzeteink között, ha ezek a rendképzetek törhetetlenek és eldöntöttnek bizonyulnak? Látjuk-e még, vagy egyezményes alapon csupán jóváhagyjuk azokat az alig érzékelhető illesztéseket, melyek egyik tárgyat összekötik a másikkal? Át tudjuk-e játszani egymásba különböző tárgyak felületének minőségét? Tudjuk-e tagolni és részekre szedni azt, amit a dolog magából látni enged és megmutat, vagy egyszerűen elfogadjuk a tér adottságaként? Milyen konszenzus alapján döntünk a tárgyak minőségéről? Van-e átjárás a homogén és egy saját tér lehetősége között, vagy pusztán visszahívjuk és így rekonstruáljuk a magunk számára az ismerős, törésmentes felületeket, melyekben azután nem vagyunk képesek meglátni a belső illesztéseket, ritmusváltásokat, vagyis mindenekelőtt az iróniát és az intenciót? Tudunk-e egymásba átjátszani felületeket (észlelt minőségeket), vagy folyton csak a kötött és már előzőleg egyezményesen rögzített jelentéseket játsszuk vissza? Tudunk-e érzékelni érzékhatár alá szorított minőségeket? És ha igen, az észlelés feszültségének milyen mértékű intenzitása mellett vagyunk képesek erre?

Vajon nem az eltérő intenzitású figyelem alkotja meg különféleképpen térképzeteinket? Ha van átjátszás ezek között, ha magunk szervezzük és állványozzuk föl a különböző tereket, melyek nem egy előzetes megállapodás adottságai, hanem a képzeleté, akkor érvényes a címben foglalt felsorolás. Tetszőleges irányból érkezve akár még arról is dönthetnek, hogy amit látok, az – bútor, cella vagy műterem.



Fogarasi Hunor

Hipertánc és nemzeti identitás találkozása a boncasztalon

Frenák Pál Társulat: *Seven**

➤ Művészetek Palotája / Fesztivál Színház, Budapest

➤ 2010. január. 27.

„A hetedik te magad légy!”
(József Attila: *A hetedik*)

■ A boncasztal jelen esetben a Művészetek Palotája Fesztivál Színházának színpada. A néző először is találkozik a rövid ismertetővel, értesül a bemutatandó koreográfia jubileumi háttéréről, majd miután megvette belépőjegyét, részesévé válik FRENÁK PÁL legújabb beavatásának. A szíke, mely ezalatt közkezen forog, bizonytalan szerszám: az előadás folyamán felkínált diagramok vagy sémák – amelyek alapján okos metszetek volnának készíthetők – a vetített keskeny fénynyalábokhoz hasonlóan mindig másként, máshol és más alakzatban hol megjelennek, hol eltűnnek. Frenák munkáira általában jellemző, hogy – a kortárs igényeket maximálisan kielégítve – a ráció kismizmizését célozzák: a logikai kimerítés ellenében valósulnak meg, és ha kell, a bemutatókat követően – e cél fenntartása érdekében – módosulnak. Azonban sok esetben eme lankadatlan szerzői intenció részét képezi a darab váratlan „felfüggesztése” is: a befogadó figyelmének és érintettségének számonkérése, sajátosan Frenákra jellemző módon. Immár a darabok védjegyének is mondható ez a fajta kizökkentés – a nézőhöz intézett direkt kiszólás –, amely a (süket-néma) *jelelés* nyelvét (pontosabban annak néhány elemét saját gesztuskészletté alakítva) alkalmazza. Ezen gesztusok egy része azonnal érthető vagy könnyen kikövetkeztethető, és röviden így hangozna: „Amit itt és most látsz és hallasz, kövesd figyelemmel, és gondolkodj el rajta!” A jelelő mozdulatokra – a megfigyelhetőség érdekében – általában egymás után, kétszer kerül sor, ahogy most is.

Az előadás utolsó harmadában három férfi (NELSON REGUERA – HOLODA PÉTER – MAJOR LÁSZLÓ) teátrális be- és kilépője közepette hívja fel a figyelmet egyrészt az agressziót (FEKETE ZOLTÁNTÓL) elszenvedő és halálra rémült, fején fekete csuklyát viselő nő (KOLOZSI VIKTÓRIA) helyzetére, másrészt a későbbiek során elhangzó szövegtöredékre. Az értelmezésnek ez a közvetlen kikényszerítése jelen esetben összhangban áll az alkotó által megelőlegezett,

FRENÁK PÁL TÁRSULAT
Seven; © fotó: Glázer Attila



FRENÁK PÁL TÁRSULAT
Seven; © fotó: Glázer Attila

részleges tartalommal. Csakhogy ez a tartalom érzékeny politikai aktualitással bír. Ezért úgy tűnik, sokan inkább megóvnák a darabot ettől a jelentéshalmagtól. Úgy viszont éppen a szerző vállalását – azt, aminek okán a darab létrejött – vonnánk meg tőle. Ezért ezt a felkínált szemüveget elfogadva értelmezzük röviden az előadást.

„Érezni a lelket magyarázat, szavak nélkül, és ezt az érzést ábrázolni, úgy hiszem ez az, ami engem a monokrómhoz elvezetett.” (Yves Klein, 1958)

Az előadást – majdnem egészében – monokróm (kék) fény- és színhasználat uralja. A koromsötétből indított és csupán a homályig felúszó nyitókép kékje mind horizontálisan, mind vertikálisan betölti a színpad terét, s ezáltal a háttérrel az enyészpontig tágitja. Ebben a feloldódott geometrikus térben – magába szippantó, elvesztő semmiben – szél fúj (valószínűleg NAMTCHYLAK SAINKHO tuvai énekes-hangművész hangján), ami később viharrá erősödik. Megjelenik az első árnyalak, egy hatalmas kerék-formát vontatva kötélen, majd utána a többiek. Széltében – oldal-irányba is kitágítva a teret –, oda-vissza vonszolják terheiket. A monotóniát hangeffektusok (mennydörgésszerű hangok), itt-ott éles szögeket záró – Frenák korábbi munkáiból ismert – fénynyalábok, valamint sapkás, nagykabátjuk alatt csupasz alakok elvágódásai szakítják meg. Erős a nyitókép, nem hajlik sem naturalizmusba, sem túlexponált allegóriába: elegendő időt ad a nézőnek a ráhangolódásra. Ezért szükségtelennek éreztem a későbbi – a novemberi bemutatót követő januári előadásán történt – lerövidítését és szorosra vágását, mert ez sajnos a táncosok jelenlétére is hatással volt. A bemutatónak hibátlan volt a ritmusa, s ez akkor felejthetetlen előadást eredményezett.

Látható tehát, hogy a *Seven* alaptónusa – a közeg, a ruházat, a kellékhaználó, a hangeffektusok – egy allegorizáló narratíva felfejtésére készítetnek. De tévednénk, ha azt hinnénk, hogy ebből egy szenvedéstörténet volna kibontható. Már csak azért sincs így, mert miközben megidéződik egy-egy lehetséges történelmi vonatkozású panel, a mozgásanyag, ami abban megjelenik a pillanatnyi összeillesztést követően, rögtön kilép az asszociációs síkból, és máris Frenák erősen körvonalazott – ugyanakkor kísérletező – mozgásarchívumában landol. Ez a fajta többszintű és folytonos regiszterváltás múltidézés és jelen között, valamint a korábbi munkák releváns mozgás-struktúráinak új kontextusba helyezése (újragondolása, továbbfejlesztése stb.), a váltások ezen mozgásanyag lehetséges forrásai között egyfajta hiperstruktúrát eredményeznek. Ezek felfejtésére most nem vállalkozhatunk, viszont a kulcsmozzanatok bemutatására igen.

Egy „talált tárgy” – mint hatalmas puha és rugalmas térelem – beemelése a tánc közegébe nem újkeletű. Gondoljunk az *InTime* kanapéjára, amely hasonló funkciót töltött be.¹ Ennek az alkalmazásnak a továbbgondolásával és sokol-

1 Lásd Fogarasi Hunor: *Sorkapcsolás az életműben*, Ellenfény 2009/2-3.

dalú felhasználásával találkozunk a jelen koreográfiában. Hatalmas méretű, ugyanakkor könnyen mozgatható és strapabíró tárgyról van szó. Táncos és traktorgumibelső találkozásának lehetőségeit Frenák igyekszik teljes mértékben kimeríteni éppúgy, mint az utóbbi szimbolikus tartalmait. Kör és mozgás kölcsönhatásai, a kör(körösség) mint test- és tér-tapasztalat, illetve mint alkalmazott eszközhasználat régóta jelen vannak munkáiban (*Gördeszkák, Tricks & Tracks, MenNonNo, MILAN, Instinct*). Milyen szimbolikus potenciállal bír a gumikerék a jelen koreográfiában? Először teherként jelenik meg. Nem tudni, kik cipelik, azt sem, hogy hol: a sztyeppén, az osztrák vagy szlovák határon – vagy bárhol, ahol kitelepítettek, üldözöttek vagy menekülők vannak. Láthatóan nem tudnak megszabadulni tőle – a testükhöz van kötözve –, de nem is áll szándékukban ezt megtenni. Egyszerre jelent terhet, támaszt (amikor rábórnak) és elrugaszkodási felületet (amelyből újabb lendületet nyernek). Nem szükségeltetik különösebb befogadói erőfeszítés, hogy a személyes csomagnál, megmentett vagyontárgynál többet, a történelmi, szociális vagy kulturális értelemben vett örökség szimbólumát lássuk meg ebben az eszközben. Amennyiben ez a kettős látás már az elején bekapcsolódik, úgy már nem is fogjuk tudni félretenni ezt a szemüveget. Bár Frenák mindent megtesz azért, hogy belefeledkezzünk az eseményekbe.

Az érzelmek szinte a teljes előadás alatt rejtve vannak (leszámítva az egyetlen színes ruhákba „öltöztetett” jelenetet). Minden érzelmet a környezet, a scenográfia generál. A monokróm mindent beszippant, hogy árnyalatokkal, fényviszonyokkal és akusztikai támogatással hol jéggé dermesszen, hol felhevítsen, vagy éppen a semlegességig fakítson. Így kerül sor „vízben” játszó jelenetekre is. Az egyik ilyenben a színpad közepén hagyott és úszó szigetté változott gumikerék ad helyet az egyszemélyesből fokozatosan négyessé bővülő pas de quatre-nak, ahová úszó mozdulatokkal kúszva jutnak el a táncosok. Négyen osztoznak az alkalmaságon, keresztül kasul táncolják azt és egymást, fürdőznek, gondtalanok, mígnem felborulnak a gumikerékkel, amivel hármuknak sikerül kimenekülnie a „partra”, egyikük viszont visszasodródik középre. JANTNER EMESE az *InTime* egyik hasonlóan szügesztív jelenete után itt újra az áldozat szerepébe kerül. Miután őt (vagy hat), szorosan egymás mellett gurított gumikerék gázol át rajta, félig eszméletlen állapotban keresztül-kasul „sodródik” a kerékhegyen – kihasználva annak minden rugalmasságát és saját testének passzivitását –, majd eszméletlenül a földre zuhan, hogy újabb traumában legyen része. Az *Instinct* megalázó jelenete ismétlődik meg ez esetben egy nővel szemben. Reguera a mozgató és Jantner remek bábú, transzparens tehetetlenséggel. A jelenet végén a magára hagyott nő feláll, ziháló testét egy fénypászma metszi ki a sötétből, szenvtelen tekintettel néz szembe a közönséggel. Ez alatt egy feltehetően dokumentumfilmből vett női hang beszél azokról az áldozatokról, akik a saját szülőföldjükön lettek kisémmizettek, miután gyökereikben, nyelvükben tették hontalanná őket, s akik számára így a változással való szembenézés csak a száraz sivatagba ültetett fa túléléséhez fűzött reményhez hason-

lít. Ezzel végképp a fejünkre szorult az a bizonyos szemüveg. Nem meglepő tehát, ha az olimpiai karikáktól (öt táncos felállása a gumikerékkel) a sortűzig (egy vonal mentén egymás mellett felsorakoztatott hat gumikerék mint puskacsővek nyílásai) sok mindent felidéztek a színpad képei, miközben ritmusban váltották egymást az események. A gumikerék így éppúgy válhatott a kivégzések kellékévé, siratófallá, körbetáncolható emlékművé (Reguera ekkor nyújtotta az előadás legszebb szóját), bokszsákká (Kolozi Viktória – álbőrleszk jelenete), egy keringőre partnerré, vagy hitech kontextusban (komputer-zene, a talajra vetített kék, üvegszálás textúra) nagy sebességgel mozgó járművé.

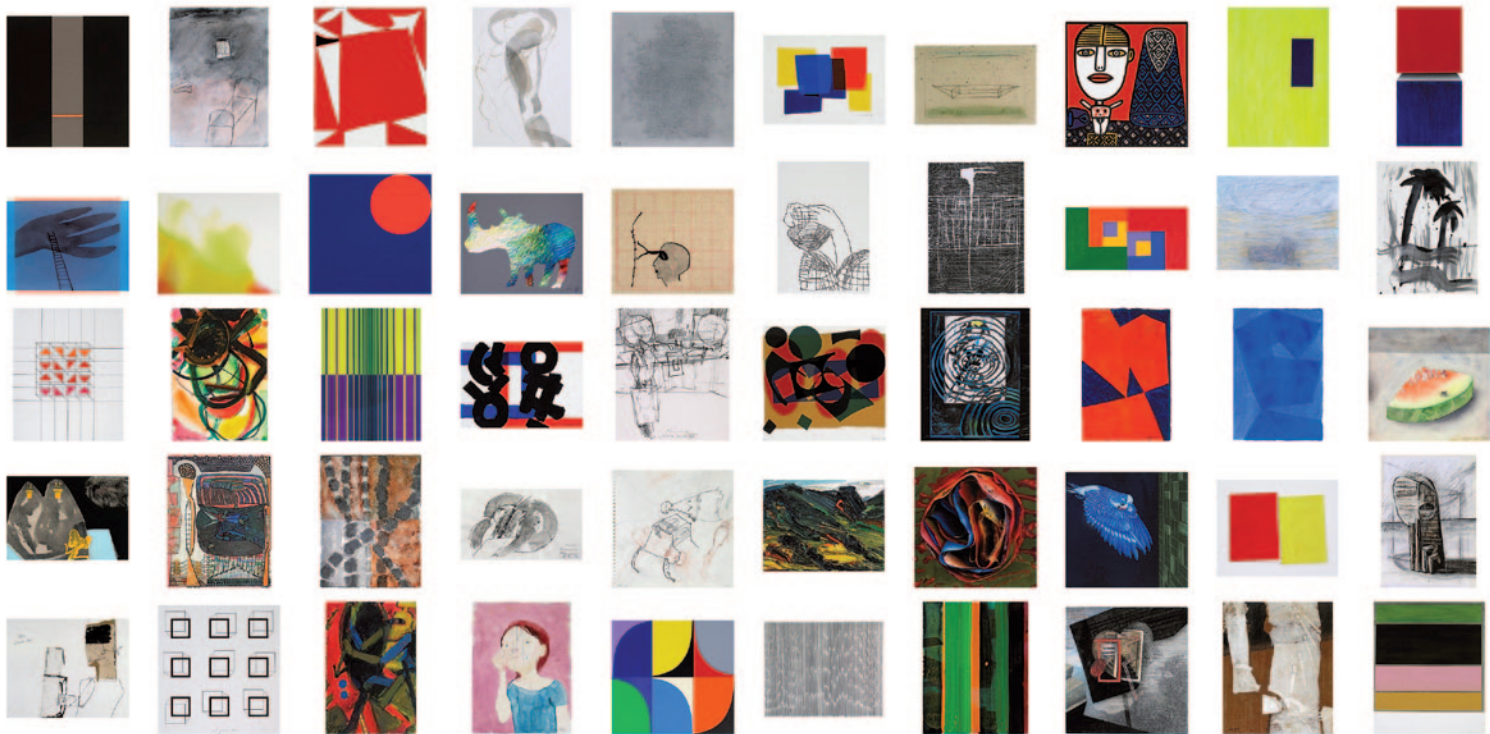
A monokróm világkép szükségszerű ellenpontja fogalmazódik meg a színes kabátokba, sálakba, sapkába, kesztyűbe öltözött gyerekcsoport által képviselt világban. Miután Kolozi figurája felveszi a kesztyűt a semmiből bezuhanó, felfüggesztett gumikerékkel szemben, a beérkező gyerek-csapat tart, hogy együtt bohóckodjanak. A Karády-dalra (*Mire jó a vágy?*) – Karády Katalin személyére – esett választás pedig önmagáért beszél. A jelenre rávetülő múlt-idézésnek a csúcspontja ez: a színpad fehér jégpályává változik, amin a gyerekek elkezdnek korcsolyázni. Az idillnek fentről a gyerekek közé zuhanó gumikerék vet véget. A zárójelenet egyszerre éteri és komor, színes és fagyosan monokróm. Handel *Eternal source of light divine* című szerzeménye (szöveg: Ambrose Philips) zendül fel. A táncosok, mint valami pillangók, villogó színes kabátjaikban lebegnek a színpad fölött pontfényekkel alig megvilágítottan, miközben szól az isteni fényről és melegségről szóló dal, hogy – szöveg szerint – mindig a *mai nap* – vagyis jelenünk – beragyogása hiúsuljon meg a mennydörgés miatt.

Frenák nem csak a magyar örökséggel néz szembe, hanem a francia jelennel is (belpolitikai vita a Nemzeti Identitás Minisztériuma ürügyén, illetve a bevándorlás-politika, a burka viselete, a nők genitális megcsonkítása kapcsán). A bevezetőben említett fekete csuklyát viselő nő jelenete onnan olvasva volna megérthető. Nem folytatom... Non-verbális eszközökkel nagyon nehéz olyan kérdéseket feltenni, mint pl.: ki lehet-e lépni egy adott történelmi/kulturális örökségből, meg lehet-e fosztani valakit tőle, vagy esetleg miként lehet osztozni rajta? Mit jelent belecsöppenni egy adott kulturális közegbe, és mit jelent befogadást nyerni? Vagy hogy mit jelent áldozattá válni a saját kultúrában? Frenák Pál megpróbálta mindezt, és azt hiszem, hogy az adott keretek között sikerrel is járt. S bár egyáltalán nem fest optimista képet, a megbékélést jelentő megoldás lehetőségét – igaz, töredékesen – egy narrátorral azért elmondhatja. Ezt pedig a bevezetőben említett jelelő felhívás után keressük!

* *Seven*. Koreográfia és scenográfia: FRENÁK PÁL. Koreográfus-asszisztens: NELSON REGUERA. Táncosok: FEKETE ZOLTÁN, HOLODA PÉTER, JANTNER EMESE, KOLOZI VIKTÓRIA, MAJOR LÁSZLÓ, NELSON REGUERA. Alpintechika: FERENCI MIKLÓS. Zene: GILLES GAUVIN. Fény: MARTON JÁNOS. Hang: HAJAS ATTILA. Jelmez: SZABÓ GERCŐ. Technikai vezető: MOLNÁR PÉTER



FRENÁK PÁL TÁRSULAT
Seven; © fotó: Glázer Attila



Neue Gruppe – Haus der Kunst, München | Budapest Galéria Kiállítóháza | 2010. április 9 – május 16.



VIDEO ART FESTIVAL BUDAPEST



June 1-6, 2010, Merlin ☐ 1052 Budapest, Gerlóczy u. 4. ☐ Guest Country: Austria ☐ www.crosstalk.hu

<p>Pictures about Pictures</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) <p>www.mumok.at BÉCS 2010. 03. 26 – 10. 03.</p>	<p>Sigmar Polke <i>Works from a decade</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● GALLERI BO BJERGGAARD <p>www.bjerggaard.com KOPPENHÁGA 2010. 01. 27 – 04. 24.</p>	<p>Jan Dibbets <i>Horizons</i></p> <p>Charley Toorop (1891-1955)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS <p>www.mam.paris.fr PÁRIZS 2010. 02. 19 – 05. 09.</p>	<p>Hollandia</p> <p>Portscapes</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NETHERLANDS <p>ARCHITECTURE INSTITUTE http://www.boijmans.nl ROTTERDAM 2010. 01. 30 – 04. 25.</p>	<p>René Burri <i>Retrospective</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● ROTTERDAM KONSTHAL <p>www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2010. 04. 17 – 07. 04.</p>	<p>Chris Ofili</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE BRITAIN <p>www.tate.org.uk LONDON 2010. 01. 27 – 05. 16.</p>
<p>Corso. Insights into the Essl Collection</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART <p>www.sammlung-essl.at KLOSTERNEUBURG / BÉCS 2010. 01. 28 – 11. 07.</p>	<p>Pipiloti Rist <i>Homo sapiens sapiens</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST <p>www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2010. 01. 07 – 04. 25.</p>	<p>vinyl, disques et pochettes d'artistes, la collection Guy Schraenen</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MAISON ROUGE <p>www.lamaisonrouge.org PÁRIZS 2010. 02. 19 – 05. 16.</p>	<p>Carsten Höller <i>Divided Divided</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● NETHERLANDS <p>ARCHITECTURE INSTITUTE http://www.boijmans.nl ROTTERDAM 2010. 02. 06 – 04. 25.</p>	<p>Lissitzky+ <i>Part 1: Victory over the Sun</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● VAN ABBEMUSEUM <p>www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2009. 09. 09 – 2010. 09. 05.</p>	<p>Ron Arad <i>Restless</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● BARBICAN CENTRE <p>www.barbican.org.uk LONDON 2010. 02. 08 – 05. 16.</p>
<p>YOU NEVER KNOW WHAT WILL HAPPEN NEXT... The Collection 1900-2010</p> <ul style="list-style-type: none"> ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ <p>www.lentos.at LINZ 2010. 02.12-től</p>	<p>Joan Miró <i>I work like a gardener</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART <p>www.arken.dk ISHØJ 2010. 01. 23 – 05. 30.</p>	<p>PERGOLA</p> <ul style="list-style-type: none"> ● PALAIS DE TOKYO <p>www.palaisdetokyo.com PÁRIZS 2010. 02. 19 – 05. 16.</p>	<p>MORALITY – ACT IV: I Could Live in Africa</p> <p>MORALITY – ACT V: Power Alone</p> <ul style="list-style-type: none"> ● WITTE DE WITH <p>www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2010. 02. 20 – 04. 25.</p>	<p>Francis Alÿs <i>Le Temps du Sommeil</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART <p>www.imma.ie DUBLIN 2010. 02. 26 – 05. 23.</p>	<p>Douglas Gordon</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE BRITAIN <p>www.tate.org.uk LONDON 2010. 02. 16 – 05. 16.</p>
<p>Belgium</p> <p>ANIMISM</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUHKA, EXTRA CITY KUNSTHAL ANTWERPEN <p>www.muhka.be ANTWERPEN 2010. 01. 22 – 05. 02.</p>	<p>Faith, Hope and Love – Jacob Holdt's America</p> <ul style="list-style-type: none"> ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM <p>www.aros.dk ÁRHUS 2010. 02. 20 – 05. 30.</p>	<p>Chile: behind the scenes</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON <p>www.louisvuitton.com/ espaceculturel PÁRIZS 2010. 02. 19 – 05. 19.</p>	<p>Sonic Acts</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE <p>www.montevideo.nl AMSZTERDAM 2010. 02. 25 – 05. 01.</p>	<p>Gender Check! Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI <p>www.zacheta.art.pl VARSÓ 2010. 03. 20 – 2010. 06. 13.</p>	<p>Jenny Holzer</p> <ul style="list-style-type: none"> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART <p>www.balticmill.com GATESHEAD 2010. 03. 05 – 05. 16.</p>
<p>Le Fabuleux Destin du Quotidien</p> <ul style="list-style-type: none"> ● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS <p>www.mac-s.be SITE DU GRAND-HORNU 2010. 02. 07 – 05. 23.</p>	<p>Deimantas Narkevicius: The Unanimous Life</p> <ul style="list-style-type: none"> ● BRANDT'S EXHIBITION COMPLEX <p>www.brandts.dk/ ODENSE 2010. 03. 05 – 05. 30.</p>	<p>Erró <i>50 years of collages</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● CENTRE POMPIDOU <p>www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2010. 02. 17 – 05. 24.</p>	<p>Sophie Calle <i>Talking to Strangers</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST <p>www.depont.nl TILBURG 2010. 01. 23 – 05. 16.</p>	<p>Question of Evidence / Thyssen-Bornemisza Art Contemporary collection, Vienna</p> <ul style="list-style-type: none"> ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE <p>www.cac.it VILNIUS 2010. 03. 11. – 05. 09.</p>	<p>Constructing a New World – Van Doesburg and the International Avant-Garde</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TATE MODERN <p>www.tate.org.uk LONDON 2010. 02. 04 – 05. 16.</p>
<p>Electrified 02 – Hacking Public Space</p> <ul style="list-style-type: none"> ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.) <p>www.smak.be GENT 2010. 03. 04 – 06. 13.</p>	<p>House in my head</p> <ul style="list-style-type: none"> ● BRANDT'S EXHIBITION COMPLEX <p>http://uk.brandts.dk ODENSE 2010. 03. 30 – 08. 15.</p>	<p>Lisette Model <i>Esther Shalev-Gerz</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE <p>www.jeudepaume.org PÁRIZS 2010. 02. 09 – 06. 06.</p>	<p>European 10!</p> <ul style="list-style-type: none"> ● NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE <p>http://en.nai.nl/ ROTTERDAM 2010. 02. 02 – 05. 16.</p>	<p>Gender Check! Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI <p>www.zacheta.art.pl VARSÓ 2010. 03. 20 – 2010. 06. 13.</p>	<p>Cerith Wyn Evans</p> <ul style="list-style-type: none"> ● WHITE CUBE (MASON'S YARD) <p>www.whitecube.com LONDON 2010. 04. 14 – 05. 22.</p>
<p>Andrea Geyer Angel Vergara Alexander Kluge</p> <ul style="list-style-type: none"> ● ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA <p>www.argosarts.org BRÜSSZEL 2010. 04. 27 – 06. 19.</p>	<p>Finország</p> <p>Abdel Abidin</p> <ul style="list-style-type: none"> ● KIASMA <p>www.kiasma.fi HELSINKI 2010. 02. 12 – 04. 25.</p>	<p>Crime and Punishment. 1791-1981</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUSÉE D'ORSAY <p>www.musee-orsay.fr PÁRIZS 2010. 03. 16 – 06. 27.</p>	<p>Maarten Baas <i>Making Things Personal</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● SM'S – STEDELIJK MUSEUM 'S-HERTOGENBOSCH <p>www.sm-s.nl HERTOGENBOSCH 2010. 02. 19 – 05. 24.</p>	<p>Question of Evidence / Thyssen-Bornemisza Art Contemporary collection, Vienna</p> <ul style="list-style-type: none"> ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE <p>www.cac.it VILNIUS 2010. 03. 11. – 05. 09.</p>	<p>Rachel Cunningham, Ellie Davies, Richard Kolker <i>Sight Unseen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● PHOTOFUSION <p>www.photofusion.org LONDON 2010. 04. 09 – 05. 21.</p>
<p>Closing Time</p> <ul style="list-style-type: none"> ● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ATWERPEN (KMSKA) <p>www.kmska.be ATWERPEN 2010. 04. 24 – 10. 03.</p>	<p>HELSENKI SCHOOL – Photography and Video NOW</p> <ul style="list-style-type: none"> ● TAIDEMUSEO MEILAHTI <p>www.taidemuseo.fi HELSINKI 2010. 04. 24 – 05. 23.</p>	<p>Ben <i>Retrospective</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON <p>www.moca-lyon.org LYON 2010. 03. 03 – 07. 11.</p>	<p>Richard Hamilton</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SERPENTINE GALLERY <p>www.serpentinegallery.org LONDON 2010. 03. 03 – 04. 25.</p>	<p>Harri Palviranta and CJ Clarke <i>Playgrounds</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● BELFAST EXPOSED, BELFAST <p>www.belfastexposed.org BELFAST 2010. 04. 22 – 05. 28.</p>	<p>Angela de la Cruz <i>After</i></p> <p>Anna Maria Maiolino <i>Continuos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● CAMDEN ARTS CENTRE <p>www.camdenartscentre.org LONDON 2010. 04. 01 – 05. 30.</p>
<p>Csehország</p> <p>ZDENĚK ŠÝKORA 90</p> <ul style="list-style-type: none"> ● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY) <p>www.ghmp.czPrága 2010. 02. 12 – 05. 02.</p>	<p>Franciaország</p> <p>Sturtevant <i>The Razzle Dazzle of Thinking</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS <p>www.mam.paris.fr PÁRIZS 2010. 02. 05 – 04. 25.</p>	<p>Lucian Freud</p> <ul style="list-style-type: none"> ● CENTRE POMPIDOU <p>www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2010. 03. 10 – 07. 19.</p>	<p>Haute Couture – Voici Paris!</p> <ul style="list-style-type: none"> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG <p>www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2010. 02. 19 – 06. 06.</p>	<p>Irving Penn <i>Portraits</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY <p>www.npg.org.uk LONDON 2010. 02. 18 – 06. 06.</p>	<p>Johanna Billing <i>I'm Lost Without Your Rhythm</i></p> <p>Maria Pask <i>Déjà vu</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● MODERN ART OXFORD <p>www.modernartoxford.org.uk OXFORD 2010. 04. 17 – 06. 06.</p>
<p>Gaspar of the Night</p> <ul style="list-style-type: none"> ● FUTURA <p>www.futuraproject.cz PRÁGA 2010. 03. 03 – 05. 09.</p>	<p>Marnie Weber <i>Forever Free, The Cinema Show: A Film Retrospective and Installations</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE DE GRENOBLE <p>www.magasincnac.org GRENOBLE 2010. 02. 07 – 04. 25.</p>	<p>Promises from the past</p> <ul style="list-style-type: none"> ● CENTRE POMPIDOU <p>www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2010. 04. 14 – 07. 19.</p>	<p>Ari Marcopoulos <i>It might seem familiar</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM <p>AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2010. 02. 27 – 06. 16.</p>	<p>Irving Penn <i>Portraits</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY <p>www.npg.org.uk LONDON 2010. 02. 18 – 06. 06.</p>	<p>Jordana Baseman <i>The Most Powerful Weapon in this World</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART <p>www.balticmill.com GATESHEAD 2010. 02. 06 – 05. 09.</p>
<p>Prinzhorn Collection <i>The StB Registry of Persons of Interest</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART) <p>www.doxprague.org PRÁGA 2009. 11. 12 – 2010. 05. 10.</p>	<p>Claude Parent <i>Architectural Work/Graphic Work</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE <p>www.citechailot.fr PÁRIZS 2010. 01. 20 – 05. 02.</p>	<p>Irving Penn <i>Small Trades</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON <p>www.henricartierbresson.org PÁRIZS 2010. 05. 05 – 07. 25.</p>	<p>Haute Couture – Voici Paris!</p> <ul style="list-style-type: none"> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG <p>www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2010. 02. 19 – 06. 06.</p>	<p>Irving Penn <i>Small Trades</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON <p>www.henricartierbresson.org PÁRIZS 2010. 05. 05 – 07. 25.</p>	<p>Johanna Billing <i>I'm Lost Without Your Rhythm</i></p> <p>Maria Pask <i>Déjà vu</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● MODERN ART OXFORD <p>www.modernartoxford.org.uk OXFORD 2010. 04. 17 – 06. 06.</p>
<p>Dánia</p> <p>Make the Most of Now!</p> <ul style="list-style-type: none"> ● KUNSTHALLE EXNERGASSE <p>http://kunsthalle.wuk.at BÉCS 2010. 03. 25 – 04. 24.</p>	<p>Beat Takeshi Kitano <i>Gosse de peintre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● FONDATION CARTIER <p>www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2010. 03. 11 – 09. 12.</p>	<p>Paul Graham <i>a shimmer of possibility</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM <p>AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2010. 04. 02 – 06. 16.</p>	<p>Jordan Baseman <i>The Most Powerful Weapon in this World</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART <p>www.balticmill.com GATESHEAD 2010. 02. 06 – 05. 09.</p>	<p>Raqs Media Collective <i>The Things That Happen When Falling in Love</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART <p>www.balticmill.com GATESHEAD 2010. 04. 02 – 06. 20.</p>	<p>Lu Chunsheng and Jia Aili <i>Contemporary work from China</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● INIVA (INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS) <p>www.iniva.org LONDON 2010. 03. 31 – 05. 15.</p>



Magyarósi Éva és Michał Brzeziński kiállítása
Platán Galéria ■ 2010. április 9 – május 21.

Kurátor: Török Adrien

