

Balkon

2010_06

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Balaton, nyár

Válogatás a KODOK gyűjteményéből (Az 1920–80 közötti időszak plakátjai)

● 320°
www.320fok.hu
Siófok, Somogyi u. 53.
2010. 06. 06 – 10. 31.

Kortárs mexikói fotóművészet

● 320°
www.320fok.hu
Siófok, Somogyi u. 53.
2010. 06. 06 – 10. 31.

Scott Draves

● 320°
www.320fok.hu
Siófok, Somogyi u. 53.
2010. 06. 06 – 10. 31.

Kinetikus kép

Közép-európai képzőművészek animációs filmjei
● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b/
Budapest IX., Ráday u. 47.
2010. 06. 26 – 07. 29.

Somogyi Laura, Szabó Dorottya

Közös nevező
● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2010. 06. 25 – 07. 25.

F. Farkas Tamás

Paradox
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó u. 5.
2010. 07. 16 – 08. 22.

Loránt Anikó

vidámságot
● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2010. 06. 15 – 07. 10.

Németh Ágnes

„Kozmasz kert”
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2010. 06. 10 – 07. 11.

Paksi Művésztelep: VIKAT 30

● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2010. 06. 16 – 07. 18.

Boros Viola

Boom & Crash!
● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2010. 06. 17 – 07. 17.

Kecskeméti Acélszobrászati Szimpozion kiállítása

● KIS ZSINAGOGA / EGRI KORTÁRS GALÉRIA
www.kiszsinagoga.hu
Eger, Hibay Károly u. 7.
2010. 06. 15 – 07. 30.

iskí Kocsis Tibor

SUPERNATURAL
● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2010. 06. 25 – 07. 31.

Viszonyok – Ki? Kit? Kivel?

● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
www.deakgyujtemeny.hu
Székesfehérvár, Oskola u. 10.
2010. 05. 22 – 08. 01.

Gerber Pál

Egy énekkart keresek, ahol még énekelnek és egy mosdót, ahol még mosnak
● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2010. 06. 16 – 08. 15.

Hámos Gusztáv

Lázár effektus
● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.hu
Budapest V., Balassi B. u. 55.
2010. 06. 08 – 08. 17.

Várnai Gyula

Ugyanaz a patok
● ERNST MŰZEUM
www.ernstmuseum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2010. 05. 22 – 08. 29.

Kupcsik Adrián

Jó / Good
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2010. 06. 24 – 08. 29.

Hegedűs 2 László

Azonosság, hasonlóság, különbözőség
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
2010. 05. 22 – 08. 29.

Keep in touch

● MOLNÁR ANI GALÉRIA
www.molnaranigaleria.hu
Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.
2010. 06. 24 – 09. 10.

Márton A. András

More geometrico
● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
www.pim.hu
Budapest III., Fő tér 1.
2010. 06. 19 – 09. 12.

A PULT MÖGÖTT – A posztoszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben / OCER THE COUNTER – The Phenomena of Post-socialist Economy in Contemporary Art

● MŰCSARNOK
www.muczsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2010. 06. 18 – 09. 19.

Reigl Judit

A létezés ritmusa
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2010. 06. 16 – 09. 19.

Emlékeim a beatkorszakról / magánemberek visszaemlékezései alapján

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2010. 06. 18 – 09. 19.

Konkrét fotó, fotogram / Concrete photo, photogram

● VASARELY MŰZEUM
www.vasarely.tvn.hu
www.osas.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2010. 05. 26 – 09. 26.

Kovácsnai György (1934–1983)

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE
www.mng.hu
Budapest I., Budavári Palota
2010. 06. 05 – 09. 26.

Fehér László

Művek 2007–2010
● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
2010. 05. 29 – 10. 24.

K Ü L F Ö L D / E U R Ó P A

A u s t r i a

Judith Fegerl

Self
● KUNSTRAUM NIEDEROESTERREICH
www.kunstraum.net
BÉCS
2010. 06. 11 – 07. 24.

Lisl Ponger

Fact on Truth
● FOTOGALERIE WIEN
www.fotogalerie-wien.at
BÉCS
2010. 06. 22 – 07. 24.

Gorgona 1-11

● GRAZER KUNSTVEREIN
www.grazerkunstverein.org
GRAZ
2010. 06. 29 – 08. 13.

Muntean / Rosenblum

● GEORG KARGL FINE ARTS
www.georgkargl.com
BÉCS
2010. 06. 30 – 08. 14.

Tactics of Invisibility

● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2010. 04. 16 – 08. 15.

where do we go from here?

● SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2010. 07. 02 – 08. 29.

FLOWERS FOR KIM IL SUNG Art and architecture from the Democratic People's Republic of Korea

● MAK
www.mak.at
BÉCS
2010. 05. 19 – 09. 05.

Human Condition – Empathy and Emancipation in Precarious Times

● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausegraz.at
GRAZ
2010. 06. 12 – 09. 12.

Keith Haring

1978–1982 / The early experimental years
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2010. 05. 28 – 09. 19.

Europe's best Buildings. Mies van der Rohe Award

2009 / European Union Prize for Contemporary Architecture
● ARCHITEKTURZENTRUM WIEN
www.azw.at
BÉCS
2010. 06. 24 – 09. 20.

TRIENNALE LINZ 1.0. Contemporary Art in Austria

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
www.ok-centrum.at
● LANDESGALERIE LINZ
www.landesgalerie.at
LINZ
2010. 06. 03 – 09. 26.

The Moderns – Revolution in Art and Science 1890–1935

Brigitte Kowanz

Now I See
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2010. 06. 25 – 10. 03.

Otto Muehl

● LEOPOLD MUSEUM
www.leopoldmuseum.org
BÉCS
2010. 06. 11 – 10. 04.

re-figuring spaces – Positions in Sculpture

● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at
BÉCS
2010. 05. 19 – 10. 09.

Videorama – Artclips from Austria

Erwin Wurm
Self-portrait as Cucumbers
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 06. 24 – 10. 10.

Street and Studio – From Basquiat to Séripop

● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2010. 06. 25 – 10. 10.

Corso. Insights into the Essl Collection

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2010. 01. 28 – 11. 07.

Belgium

Art kept me out of jail – Performance installations by Jan Fabre 2001–2004–2008

● MUHKA, EXTRA CITY KUNSTHAL ANTWERPEN
www.muhka.be
ANTWERPEN
2010. 03. 19 – 09. 19.

Closing Time

● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ATWERPEN (KMSKA)
www.kmska.be
ATWERPEN
2010. 04. 24 – 10. 03.

„A toutes les morts, égales et cachées dans la nuit“

● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
SITE DU GRAND-HORNU
2010. 06. 20 – 10. 10.

Csehszág

Ouka Leele

Transgressive Utopia
● STAROMĚSTSKÁ RADNICE (OLD TOWN HALL)
www.ghmp.cz
PRÁGA
2010. 05. 14 – 07. 25.

Carole Feuerman

● DVORAK SEC CONTEMPORARY
www.dvoraksec.com
PRÁGA
2010. 06. 06 – 08. 01.

EGO / Portrait X Photography

● LANGHANS GALERIE
www.langhansgalerie.cz
PRÁGA
2010. 05. 26 – 08. 29.

Pavel Büchler

Labour in Vain
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2010. 05. 27 – 08. 30.

YEARS IN DAYS – Czech art 1945–1957

● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)
www.ghmp.cz
PRÁGA
2010. 05. 28 – 09. 19.

Dánia

House in my head

● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDTS
http://uk.brandts.dk
ODENSE
2010. 03. 30 – 08. 15.

Duane Michals

● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
http://uk.brandts.dk
ODENSE
2010. 05. 07 – 08. 15.

Warhol after Munch

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2010. 06. 04 – 09. 12.

I LOVE YOU

● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.aros.dk
ÁRHUS
2010. 03. 27 – 09. 12.

Sophie Calle

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2010. 06. 02 – 10. 24.

Észország

The Soviet Woman in Estonian Art
● KUMU
www.ekm.ee
TALLIN
2010. 04. 04 – 09. 26.

Finország

Georg Baselitz

Remix
Benjamin Katz
Baselitz
● TENNISPALATSI
www.taide museo.fi
HELSINKI
2010. 04. 16 – 08. 01.

Denise Grünstein

Figure out
● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2010. 04. 30 – 08. 15.

VIRTUALLY REAL – Painters of the Internet Generation

● TAIDEMUSEO MEILAHTI
www.taide museo.fi
HELSINKI
2010. 06. 06 – 08. 29.

Franciaország

Lucian Freud

● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2010. 03. 10 – 07. 19.

Dreamlands

● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2010. 05. 25 – 08. 09.

Global Award

● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE
www.citechaillot.fr
PÁRIZS
2010. 05. 12 – 09. 05.

Odile Decq, Camille Henrot

PERSPECTIVES
● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON
www.louisvuitton.com
PÁRIZS
2010. 06. 04 – 09. 05.

DYNASTY

● PALAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2010. 06. 11 – 09. 05.

William Kentridge

Five Themes
Bruno Serralongue
Feux de camp
● JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2010. 06. 29 – 09. 05.

Beat Takeshi Kitano

Gosse de peintre
● FONDATION CARTIER
www.fondation.cartier.com
PÁRIZS
2010. 03. 11 – 09. 12.

Helyesbítés

A Balkon 2010/5 számában Vékony Délia *Art fanatics – a művészet megszállottjai* című cikkében helytelenül jelent meg a Somlói Zsolt – Spengler Katalin műgyűjtő házaspár neve. Az érintettekőt elnézést kérünk.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Terjesztés:

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

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

Készült a **Mester Nyomdában**

Levélcím:

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

E-mail: balkon@c3.hu

2 Hajdu István

A paradoxonok élete
Gondolat-girlandok Körösi Tamásnak (1953–2010)

3

A művészet él
Körösi Tamással Fórián Szabó Noémi beszélget

6

„Ha lenne még egy életem”
Körösi Tamással beszélget Cserba Júlia

8

Nagy Edina

Mérlegen a valóság?
Was draußen wartet (Ami odakinn vár) – 6. Berlin Biennale
für zeitgenössische Kunst

12

Bódi Kinga

Aufschreiben, Abschreiben, Umschreiben
Handlung. On Producing Possibilities
Bukarest Biennale 4.

15

Mestyán Ádám

Kinek a hagyatéka?
Les Promesses du passé, 1950–2010 – Une histoire discontinue de l'art
dans l'ex-Europe de l'Est (A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet
megszakított története az ex-Kelet-Európában)

19

Kerekes Anna

A múlt ígéretei
Les Promesses du passé, 1950–2010 – Une histoire discontinue de l'art
dans l'ex-Europe de l'Est (A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet
megszakított története az ex-Kelet-Európában)

21

Najmányi László

SPIONS
(Hatodik rész)

25

Hornyik Sándor

Kinek a képzelete? Hidegháború, sci-fi és fallogocentrizmus
A képzelet tudománya

31

Páll Zoltán

21 Párbeszéd
21 párbeszéd-indító alkotás a 21. században, a 21 éve fennálló
demokrácia nyújtotta alkotói szabadsággal élve

32

Kókai Károly

A kulturális helyzet
Július Koller: Vedecko-Fantastická Retrospektíva

34

Pelesék Dóra

Göbolyös Luca: Férjhez akarok menni!
(Hasznos tanácsok hajdonoknak)

38

Hermann Veronika

Az identitás mint?
Néma jelek. Az (in)tolerancia kortárs megközelítései

41

Ligetfalvi Gergely

Olaszországi útinapló – Daniel Spoerri nyomában

43

Králl Csaba

Belső utak könyve
Emanuel Gat Dance: Téli variációk

A paradoxonok élete

Gondolat-girlandok Körösényi Tamásnak (1953–2010)*

■ Amikor 2005-ben először, még festetlenül láttam a *Szellemeim* című kiállításra szánt szobrokat, lenyűgöztek a szürke, tépett héjak; úgy éreztem, meg van mentve a magyar szobrászat. Nem sokat beszélünk a munkákról, kiszáraztam viszont magamnak néhány kulcsszót, például az imént említett tépettséget és héj-szerúséget, s azzal a rejtélyes utalással, mellyel Tamás egy valaha volt szobrászra, Messerschmidre célt, meg az erős címmel elkezdtem megfejtést *koholni* a 13 szoborhoz. Mindenekelőtt szellemeket kerestem a formákhoz: s találtam Bernini Szent Terézét, Rodin hálóköntösbe bújtatott Balzacját, Boccioni és Jacques Lipchitz tördelt-szaggatott és zaklatott, síkba szoruló tereit.

Aztán, természetesen (mert éveket töltött „társaságában”) Giacomettiét, bár inkább már csak visszfény gyanánt, és – talán nem is annyira meglepő módon, sőt, igencsak következetességre intve – Yves Kleinét, akinek nem csak kékje, aránya és narancssárgája üzenhetett spirituálisan, hanem 1961-es festett drót- és ágszobrai is, amelyek a véletlen metafizikájának érvényébe vetett hit kék-mélykék erejével sugallhattak valamit...

Szobraival kapcsolatban a tépettség és a héj-szerúség, a forma szinte eksztatikus zaklatottsága tűnt fel először. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy az említett Balzac azt írja valahol: „*Ahol a Forma uralkodik, ott eltűnik az Érzelem*”, s amikor megpillantottam e műveket, nyilvánvalóvá vált, hogy a nagy kritikai realista súlyosan tévedett. S hogy a spirituális háló is szorosabbra szövődhessek – a véletlenre hagyatkozva –, annak idején irodalmi helyeket kerestem, megfelelőseket Tamás materializálódott indulataihoz. Az akkor találtakból – mások mellett Adytól és József Attilától – mára csak egy maradt.

Paul Celan írta: „*Kezemből tépdés levelet az ősz, hisz jóba vagyunk mi. / Kihántjuk héjból az időt és jární tanítjuk: / az idő héjába visszatér.*”

* Elhangzott Körösényi Tamás temetésén, 2010. július 15-én.

KÖRÖSÉNYI TAMÁS

Jár az agyam, 1998–2003, vas, poliészter, akril, kb. 250 × 200 × 200 cm; Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava-Čunovo; fotó: Körösényi Tamás



Néhány nappal később, amikor már végleges állapotukban újra láttam a szobrokat, az a benyomásom támadt, hogy a dráma színes sejtelembe, sprőd és mégis selymes lepelbe vonódott a színek frivolitása révén. Nem változott meg „történetük” lényege, nem édesedett meg keserűségük, de azzal, hogy erős, szinte káprázat érvényű fényt kaptak, mintha feltisztult volna a katarzis színhelye, s ironikusan a szobrokra szabadult a korszellem. Celannal szólva: Tamás kihántotta szobraiból az időt, megjáratta, s visszaküldte héjaiba, hogy az ott kuncoghasson önmagán, már Zeitgeist gyanánt...

Azóta biztos vagyok abban, hogy ezek a művek, s egyáltalán, a *Szellemeim* című tárlat a magyar szobrászat kivételes, példátlan érvényű teljesítménye.

Tamás fej nélküli alakjairól – vagy talán pontosabb, ha azt mondjuk, belőlük – barokkos erő, monumentális biologizmus áradt, egyszerismind expresszivitás és romanticizmus; a korábbi művek fatalizmusa és metafizikája nem felcserélődött, hanem fölgazdagodott. Az egyszerű és végletes formák bonyolultakká váltak, a régebbi fogalmak, mint az álcázás vagy az illeszkedés, érvényüket veszítették. *Totentanz és zeitgeist* – hogy ragaszkodjunk Messerschmidhez, akire a *Szellemeim* cím célt, és az ő történetéből kiszálazható drámához –, tehát a szívárványos apokaliptika nyomán, és egy oldalvást tett logikai sasszéval a mag és a héj paradoxonnal terhelt kapcsolathoz (is) eljuthattunk. Ennek lényege: a héjba foglalt, akár termékeny, akár terméketlen magot, melynek értékét az első megközelítésben nem potenciálja, hanem pusztá létezése adja, tehát a magot akármelyik irányból is közelítjük meg, a héjhoz, a burokhöz képest mindig „perifériának” látjuk.

Ha valamiért a *héjat* látjuk fontosnak, értelmezhetetlen lesz a mag. És fordítva? Fordítva ez nem adódhat elő – különös. De mégis: a feltört tojás, a megroppantott ikra esetében csak a héj, a burok marad önazonos önmagával.

Utolsó kiállításának címe, *A művészet él, derülátó fejezetcím* – volt. Egyszerismind 30-35 termékeny év összefoglalása.

Arany János kérdezte valaha: „Lehet-e valaki egyszerre magasztos hangulatban és például szentimentális olvadásban? Folytathatja-e virágfüzérből a szilárd kövekből kezdett dór csarnokot? Vagy a fuvola hangjai közé jól esik-e olykor harsonával rikkantani? Vannak azonban átmenetek, s ugyanegy költeményben is megállhat a kettő egymás mellett; ilyenkor az átmenetek kivételében mutatkozik a mester...”

Tamás mester volt...

A művészet él

Körösényi Tamással Fórián Szabó Noémi beszélget¹

☉ **Fórián Szabó Noémi:** A művészet él címet először a kalocsai Schöffner Múzeumban rendezett kiállításodon használtad, 2008-ban.² Most itt vannak az Akadémia kiállítóterében a régebbi és az újabb munkáid, és a kiállítás címe ismét: A művészet él. Miért?

☉ **Körösényi Tamás:** Hosszasan el tudok gondolkodni egy-egy fogalmon, és évek óta a fejemben volt ez a cím. Van Kassák Lajosnak egy írása 1926-ból, ami néhány hónap eltéréssel kétszer is megjelent, de két különböző címmel, a szöveg egy az egyben ugyanaz. Az egyik a kolozsvári Korunk folyóirat kiadásában, a másik a *Tisztaság* könyvében. Az egyiknek az a címe, hogy *Az új művészet él*, a másiknak az, hogy *A korszerű művészet él*. Én ezt annak idején elolvastam – nagyon a saját korának a szövege –, azt mondhatjuk, hogy a ma számára semmi tanulsága nincs; annak az időszaknak a gondolkodásmódját tükrözi, viszont ez a cím nagyon felkeltette az érdeklődésemet. Ha ebből a két címből a jelzőt elhagyom, sokkal általánosabb jelentést kapok.

Nyilvánvalóan azért választottam a kiállításom címéül, mert az utóbbi időben sok elbizonytalanító tényező volt a világban. Könyvek jelentek meg, amelyek megkérdőjelezték, hogy a művészet él-e még vagy van-e egyáltalán, vagy a művészet történetével kapcsolatban ugyanez. Az én tapasztalatom pedig az, hogy tulajdonképpen minden megy tovább, bár valami kis változás érződik abból, amit ezek a könyvek leírnak. Én egy pozitív állításnak gondolom a kiállításomat: a művészet, a szobrászat szekere tovább gördül. Amikor a művészet továbbélése megkérdőjeleződött, bennem az körvonalazódott, hogy ez ellen mindenképpen ki kell állni vagy fel kell szólalni.

☉ *Itt a középső teremben két szoborcsoport áll egymással szemben. Miért nem keverted őket össze a térben a közös kiállítás-cím alatt?*

☉ Azért ezek egy kicsit olyanok is, mint egy verseskönyvben egy ciklus. Az egyik az egyik gondolat köré csoportosul, a másik a másik gondolat köré. Azt gondolom, hogy összetartja az egészet az én gondolkodásom. Ezért van itt (az oldalsó termekben és a nagyteremben) egy visszatekintő anyag is. Egyébként voltunk itt a doktori iskolásokkal kedden. Megnézték, és azokból a kérdésekből, amit feltettek, az derült ki, hogy számukra ez a középső terem nagyon kamuflázs hangulatú. Azzal, hogy lefestettem a posztamenseket, teljesen olyan, mintha az akadémiai kiállítás része lenne a kiállításom.

☉ *Szerintem itt a szobrok nem beolvadnak, hanem nyüzsgönek, erősítve a cím jelentését: a művészet él. És a megnyitón a sok ember között ez a nyüzsgés csak fokozódott.*

☉ Én sem érzem a kamuflázst, csak érdekességként mesélem. Az embernek mondanak olyanokat, amire a másik abszolút nem gondol. Holott csak azért festettem az egyiket ilyen színre, a másikat olyanra, a harmadikat pedig egyáltalán nem, hogy a csoportokon belüli összetartozást érzékeltessem. A posztamensek tartják össze az én kiállításomat, mert ez egy kiállítás a kiállításban. A külső termekben a natúr OBS lapokból álló posztamensek zavarosságából lehet érezni, hogy ez más kor, nem „korabeli”. Arra gondoltam, hogy középütt bemutatom az új anyagot, a régiéik közül pedig azokat válogatom be, amelyek valamilyen módon reflektálnak a termék hangulatára, koncepciójára. Hat terem veszi körbe ezt a középső termet. Minden teremben van egy-két munka, ami annak a teremnek a hangulatára reflektál. Minden teremnek más a koncepciója.



Körösényi Tamás *A művészet él* című kiállításán, 2010
Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény,
© fotó: Fórián Szabó Noémi

☉ *Menjünk körbe!*

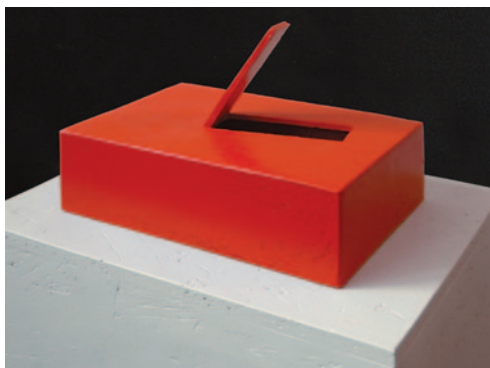
☉ A nagyteremben az Akadémia allegóriája, az alapító Széchenyi képe mellett a főtitkárok és elnökök képei vannak. Ehhez én rendeltem egy általános emlékeztést (*Emlékére, alkalmából, évfordulójára*, 1976). Az Akadémia termei is mind emlékeztető szereppel bírnak. A bejárati terem a Kisfaludy Társaságnak, az Akadémia előtörténetének állít emléket. Itt van Kisfaludy képe is, amely vihart ábrázol. Azért ezt a munkámat (*Bronz*, 1978) választottam analógiának, mert ezt is lehet viharnak tekinteni. A ledőlő szobor motívumát többször felhasználtam. A szobor keletkezése, állása és ledőlése – erről van egy éremsorozatam (*Három képregény? Mindenkinék*, 1976) is, ami komplexen ezzel foglalkozik. Ezt a kultúra-metáforának szánt képet itt csendélet-környezetbe helyeztem – a saját szobrász-szerszámaim vannak rajta –, és az egészet kiöntöttem bronzból.

A másik munka nagyon vékony fogódzót ad ahhoz a két képhez: annak a figurának bot van a kezében (Barabás Miklós: *Vásárra menő román család*, 1840-es évek), azon a portrén pedig – a Sebastiano del Piombo másolatán – szintén, a nő valamilyen nyílásba beleteszi a saját ujját, így a munka nagyon szexuális töltetű.

Az enyém nem annyira, a címe: *Stilus* (1980). Valamikor a hetvenes évek végén ösztöndíjjal voltam Lengyelországban, ahol, ha kért az ember egy narancsdzsuszt, azt így tálalták. És ez nekem megtetszett, ezért csináltam ezt a munkát. A következő terem a Széchenyi-terem. Ide a *Rajz* (1980) című munkát választottam. Széchenyiről a tevékenység lehetősége jut az ember eszébe. Mindenütt megtalálta azt a lehetősé-

¹ Körösényi Tamás 2007-től a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja. Utolsó kiállítása 2010. február 12. és március 26. között volt az MTA Művészeti Gyűjteményében, *A művészet él* címmel. A fenti interjú a kiállítás helyszínén diktafonra vett beszélgetés szerkesztett változata.

² *A művészet él. Körösényi Tamás szobrászművész kiállítása*, Schöffner Múzeum, Kalocsa, 2008. február 10 – május 13.



KÖRÖSNÉNYI TAMÁS
A művészet él, M5, 2008, acryl, 13 × 17,3 × 12 cm
fotó: Körösnéyi Tamás



KÖRÖSNÉNYI TAMÁS
A művészet él, B7, 2008, bronz, 5,7 × 22 × 16 cm
fotó: Körösnéyi Tamás

get, ami a továbblépéshez szükségeltetett. A rajz ugyanilyen módon a tervezésre, ábrázolásra, innovációra alkalmas dolog, a munkám pedig ezt a lehetőséget kívánja bemutatni. A következő teremben az alapítók és az adományozók portréi láthatók. Itt van Füst Milán hagyatéka is, tehát eleve van a kiállításban már egy kiállítás. Ez a terem is olyan, mint a Széchenyié. Volt egy úr, Elischer Boldizsár jogtudós, aki azon a képen látható, és akinek az volt a mániája, hogy Goethe-relikviákat gyűjtött, és azt hiszem, több ezer van belőle. Ha azt a két munkát (*Hiány, 1980, Érem, 1980*) nézzük, ami ebbe a terembe került, lényegét tekintve nem változott a gondolkodásom 1980 óta. Ezek is negatívok és pozitívok, az egyikken valaminek a helye látható, a másikon pedig egy pozitív forma.

A következő teremben, amikor az Angelica Kauffmann-metszetet megláttam, arra gondoltam, hogy nagyjából ő az első ismert festő a művészettörténetben. Biztosan van korábból más is, de ha példát kellene mondanom, ő jutna először eszembe. Mellé tettem egy kis fejet, amit a főiskolán mintáztam egy szobrászlányról, osztálytársamról (*Szobrásznő az 1970-es évek közepéről, 1974*). Azt a problémát, hogy valahogy a teremre reflektáljak, nem tudtam máshogy megoldani, mint hogy a múltból hangulati hasonlóságokat kerestem, és itt van ez a metszet, amiről ez eszembe jutott.

Az utolsó teremben lévő munka pedig a *Sorozat* (1976). Vízszintes irányban végtelesen számú átnézés lehetséges. Azért emeltem egy kicsit magasabbra, hogy ez a tájkép (Christian Hilfgott Brand: *Folyópart, 18. sz. első fele*) kerüljön mögé.

Ez egyébként az Esterházy-terem, az Esterházy-gyűjtemény először itt volt kiállítva. Lényegében az itt kiállított régi munkák 1974 és 1980 között készültek.

Számomra is érdekes, hogy a régi és az új munkáimban megjelenő gondolkodásmód nyomon követhető-e. Most azt gondolom, nincs változás; régen is nagyjából így gondolkodtam.

✚ *Vagyis hogy a művészet él?*

✘ Igen, bár a konkrét megjelenési formák persze különbözőek, de mégis... Most, hogy végigjöttünk, azt látom, hogy a gondolkodásom abszolút ugyanolyan maradt, mint a hetvenes évek elején. Lehet, hogy egyszerűbben tudok már dolgokat megoldani. Volt az életemnek egy időszaka a 80-as évek közepétől mondjuk 2000-ig, amikor azt lehet mondani, zömében zöld szobrokat csináltam, de ezeknek nagy része installáció volt. Nem a szobor volt önmagában fontos számomra, hanem a szobroknak az egymáshoz való viszonya. Ilyen értelemben az új munkáim nem installációk már, de hogy mégis megmaradtam a *Frankfurti variációk* (2001) óta a variációs technikánál, azt azért érzékelem – ezek a kiállítások is variációk. Ez azért maradt meg, mert amikor egy-egy vizuális gondolatot kitalálok, akkor az abban rejlő vizuális gazdagságot csak variációkban tudom kifejteni. Nem lehet egy munkával minden aspektusra rávilágítani. Ha a „*barlangokat*” megnézi az ember hátulról, egyből érzi, miért nem csak egy ilyen szobor készült el. Pillanatnyilag nyolc van, de szeretnék még csinálni többet is.

✚ *És A művészet él-sorozatból?*

✘ Abból összesen 15 van kiállítva.

✚ *Van több is?*

✘ Igen, kettő nincs kiállítva, és egy nincs befejezve. De az is lehet, hogy abban is van még lehetőség, nem tekintem teljesen lezártnak.

✚ *Van szerepe, hogy hány nyílás, hány „lamella” van egy-egy darabon?*

✘ Ha valamit meg lehet itt fogalmazni, az az, hogy igyekeztem a különböző variációkban rejlő végtelen lehetőségeket megmutatni. Vannak, ahol a lamellák lefelé mozdulnak – ezek a legrosszabb öntvények –, és vannak, ahol felfelé is, lefelé is...

✚ *Ez itt öntési hiba?*

✘ Mondjuk az, de azt gondolom, hogy elviseli ezt a bronz. Az azért egy kicsit más dolog. Az öntés során olyan dolgok is belekerülnek a szoborba, amire az ember nem is gondol. Ha nagyon át van cizellálva, akkor megint egy más minőség jön létre. Vagy ha a felület fémhántolóval le van hántolva, mint pl. azon a büsztön (egy akadémiai kiállítási darab), akkor a bronz sokkal tömörebb, más a színe, a felülete, mint ezeken az öntvényeken. Vannak szakmai fogások, hogy mit lehet még hozzátenni egy öntvényhez.

✚ *De te nem tettél hozzá semmit?*

✘ Nem nagyon.

✚ *A véletlenek jutnak szerephez?*

✘ Igen. Gondolkodtam rajta, hogy most ez hibás, vagy nem hibás – persze, ez hibás, csak úgy döntöttem, hogy elviseli ezt a véletlent. Dönthettem volna úgy is, hogy ennek tökéletesnek kell lenni.

✚ *Ez tökéletesnek is tűnik...*

✘ Nem, mindegyikben van valami véletlenszerű. Itt nincs átdolgozva a felület, azt lehet érezni, hogy maga bronz, az anyag lazább szerkezetű. De ezek itt lényegtelen körülmények, mert szerintem a művészet egy vízió, és ha a vízió valahogy előjön, akkor jó – ha nem, nem. A fő irányokat alakítom, a konkrétumok pedig alakulnak. Itt a modell, a papír elég. Ezek egyedi darabok.

✚ *És miért ilyen csíkos a felületük?*

✘ Mert hullámkartonból készültek. Könnyen meg lehet csinálni papírból, van rajta egy kicsi viasz is, bele van mártva viaszba, és aztán ki van égetve.

✚ *Számadra ez egy technikai kísérlet is volt?*

✘ Igen, sohasem csináltam ilyet. Az ember próbálkozik időnként más technikákkal. Úgy gondoltam, hogy jobban illene ez a technika ehhez a munkához, mintha nekiálllok és megmintázom ezeket a darabokat. Adódott, valahogy ez jutott eszembe.

✚ *Jó hangulatot adnak együtt.*

✘ Igen, én is azt gondolom, hogy itt most sikerült valamit eltalálni. És mindenkinek ez tetszik jobban. Ez a sorozat is különböző csoportokra osztható. Az a négy munka – amiből több is volt Kalocsán – áthallásos módon a 20-as évek konstruktivizmusára is emlékeztet, a színe miatt.

✚ *Saját munkáidra is. Általában a festett műgyanta szobraid élénk színére és felületére.*

✘ Talán, de itt a piros színnek két összetevője van: a piros hagyományosan az élet színe,

másrészeiről egy nagyon kicsi áthallással Kassák és a konstruktivizmus felé is nyit egy utcát a cím miatt. És van néhány olyan darab, ahol csak a hiány kap szerepet, a többiekénél pedig az emelkedő lamella-forma nekem sír-asszociációt kelt.

☹️ *A cím is és a formák is a mozgás, az élet asszociációját keltik...*

☒ Igen, ezek a kicsi elmozdulások az életre utalnak, ha már a címet számon kérjük a munkán. Az elmozdulás az életre utal, de azért ez is egy kicsit komplexebb, mert van egy nagyon erős sír-asszociációja is ennek. Tehát hogy egy adott egységnyi területből kihajtogatott téglalapocskák, amik az adott egységnyi területhez képest felfelé vagy lefelé elmozdulnak... de ha felfelé mozdul el, vagy akár ha lefelé is, nagyon erősen egy egységnyi emberi sírhelyet is mutat. Úgy értem ezt a komplexebb megjelenést – hogy is fogalmazzam ezt –, hogy a sír adott, már önmagában az elmúlás, de ez a sok kicsi elmozdulás mégis az élet felé mutat.

☹️ *Fra Angelico Utolsó itélete jut most az eszembe... Tehát a hiány az ember helyére, illetve jelenlétére utal.*

☒ Igen, tulajdonképpen az ásatásokon, ha kiásnak egy sírt, akkor nagyjából ilyen a helye. Nem stukkolták ki szabályosan régen, ha eltemettek egy embert, csak arra törekedtek, hogy az emberforma beleférjen.

☹️ *Ez a régészeti utalás is a párbeszéd része az akadémiaival?*

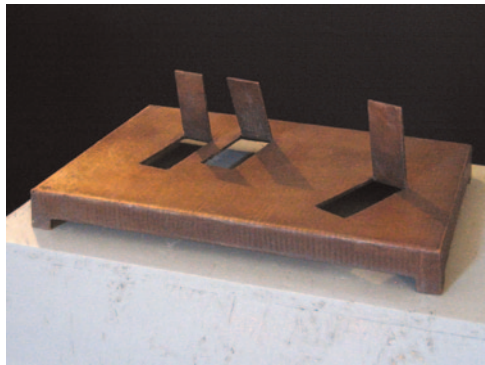
☒ Nem, nem. Nem volt szándékomban. Az oldalsó termekben a régi munkák a reflexiók. Nem gondoltam itt párbeszédre, ez az én gondolkodásomból ered. A régészet a rétegződések miatt nagyon érdekel. Vannak egyébként az új anyag darabjai között is olyanok, amik reflektálhatnának. Ott van a „barlangok” között az a kicsi, a második, amit *Üregnek* (B8, 2009) hívok, és van például egy Goethe-rajz, ami most nincs kint és egy bányát ábrázol. Sokáig gondolkodtam, hogy kérem-e kiállítani, hogy mellétegyem reflexiónak. Vagy például amikor eljöttem megnézni a gyűjteményt, hogy kapcsolatokat találjak, ott régebben két Markó Károly kép volt, és azokon is barlangok vannak. Vagy itt ez a két Mednyánszky tájkép is nagyon egybevága a „barlangokkal”. A szederjességük – mind a két kép gyönyörű!

☹️ *A „barlangoknak” mi a címe?*

☒ *Az emberi szellem kiterjesztett tere.* Olyan szobrokat akartam csinálni, amelyek első látásra, első gondolatra nem beláthatók. Ilyen értelemben alkalmas nekik ez a cím. Ezek előlről látványelvűek, hátulról konstrukciók, és egyébként barlang-asszociációt keltenek.

☹️ *Hasonlóan azért vannak újságpapír-masszából, mint a Frankfurti variációk?*

Az újság, az írott szöveg, a testet öltött emberi szellem?



KÖRÖSÉNYI TAMÁS
A művészet él, B5, 2008, bronz, 10,1 × 28,5 × 19,8 cm
fotó: Körösesny Tamás



KÖRÖSÉNYI TAMÁS
Az emberi szellem kiterjesztett tere, B4 – Két egyszerű barlang összekötő folyosókkal, 2009, vas, papír, 39 × 40 × 25 cm; fotó: Körösesny Tamás

☒ Igen, picit van benne ilyen is. Ezekhez a munkákhoz az újságpapír volt az adekvát.

☹️ *Akkor itt ugyanúgy variációkról is szó van? Formai, térbeli variánsai a barlangok egymásnak?*

☒ Igen, azt lehet mondani, hogy variációk a barlang témára. Nem egyformák, mindegyik a másikhoz képest kicsit más. Vannak, ahol több vájat van, vannak, ahol összekötő vájatok vannak, vannak egyszerűek... A barlang pedig Platón óta az egyik legfontosabb metafora.

Azt hiszem, hogy ez a barlang kezdetektől fogva kicsit női szimbólum is, de így megcsinálva nagyon erősen mindkét nemre asszociáló lett. Van benne valami – hogy is mondjam –, valami nagyon eltalált, ami az emberre nagyon jellemző. Ebben a formában, de ez véletlen, mert amikor én ezt kitaláltam, a szellemi összetevők táplálták – barlang-hasonlat, női asszociáció –, és a megformálás során konstatáltam, hogy az eredmény abszolút férfi-női dolog lett.

☹️ *Emlékeztetnek a műcsarnoki Szellemeim (2005) című szobraidra is. Nehéz nem kiterjeszteni a szobrokra az emberi szellemet, antropomorfizálni és karaktereket látni bennük.*

☒ Így is lehet, de én csak példákat akartam felhozni. Biztos végtelen számú variáció lehetséges. Lehet, valami lehet benne, hogy emlékeztetnek a műcsarnoki *Szellemeim*-re, azt is én csináltam, ezt is én csináltam, de alapvetően itt most barlangra gondolok. A barlangokat hátulról sohasem látjuk, és engem ez érdekel. A szobrászat alapvetően emberábrázolás, ezek az emberi gondolkodás ábrázolásai. Az emberi gondolkodás pedig mindig új összefüggéseket keres.

KÖRÖSÉNYI TAMÁS
A művészet él, 2010, részlet a kiállításról; Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény; © fotó: Fórián Szabó Noémi



„Ha lenne még egy életem”

Körösényi Tamással beszélget Cserba Júlia

■ Az interjú 2004 februárjában készült Párizsban. Tamással akkor abban egyeztünk meg, hogy egyelőre nem jelentetjük meg, hanem tovább folytatjuk majd a beszélgetést, és egy későbbi fontosabb esemény alkalmával adjuk közre... Nem így történt.

✚ **Cserba Júlia:** *Két oka is van annak, hogy most Párizsba látogattam. Az egyik a Magyar Intézetben rendezett kiállítása,¹ a másíkról majd beszéljünk később. Milyen munkákat mutat be a kiállításon?*

✚ **Körösényi Tamás:** 2000-ben ösztöndíjas frankfurti tartózkodásom idején csináltam egy sorozatot, amelynek *Frankfurti variációk* volt a címe. A most bemutatott anyag egyik részét ez alkotja, míg a másikat az 2002-ben készült *Választás*-sorozat, ami a magyarországi parlamenti választásokkal egyidőben született, de ennek ellenére semmiféle közvetlen politikai tartalmat vagy állásfoglalást nem hordoz. A nyolcvanas évek óta készítem használt újságpapírból a beltéri szobraimat. Újságdömpingben élünk, és az a hatalmas mennyiségű írott sajtó, amivel naponta szembekerülünk, olyan, mint egy massa, ami rátelepszik az emberekre. A hír naponta elavult, másnap már új hír az érdekes. Az újságpapírt én is masszaként használom: az információ már nincs benne, vagy csak töredékesen. Én új információt próbálok ebből a masszából építeni.

✚ **A Képzőművészeti Főiskola tanáraként hogyan sikerül összeegyeztetnie az oktatói feladatot az alkotómunkával? Nem megy egyik a másik rovására?**

✚ Nagyon jó pillanatban, 1990-ben lettem tanár a főiskolán. Egyrészt azért mondom, hogy jó pillanatban, mert a feladat nekem, harminchét évesen nagy kihívást

¹ *Körösényi Tamás kiállítása*, Párizsi Magyar Intézet, 2004. február 17 – március 15.

Jovánovics György és Körösényi Tamás Pátkai Ervin kiállításán, 2006
© fotó: Cserba Júlia



jelentett, másrészt gazdaságilag olyan súlyos évek jöttek, hogy komolyabb szobrokat úgysem nagyon tudtam volna akkor készíteni, hiszen ahhoz pénz, hely, idő kell, és ezek közül egyik sem volt meg. Így minden energiámat a tanításba tudtam fektetni. Most azonban annyiban változott a helyzet, hogy megelégettem, hogy csak a tanítással foglalkozzam, és újból nagyon nagy lendülettel szeretnék szobrokat készíteni. Az embernek időről-időre váltania kell, csak akkor tud mindig újat nyújtani. A szobrászat nyilvánvalóan időt vesz el a tanítástól, ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy nem veszem komolyan az iskolát. Ha nem tört időben szobrászkodnék, akkor valószínűleg sokkal erősebb lenne a filozófiai megközelítés a munkáimban. Így, hogy kevesebb időm van, jobban beszűremkedik a mindennapi élet. De végül is ez nem olyan nagy baj, hiszen egy-egy munka egyben kortörténeti dokumentum is.

✚ **Végigtekintve a saját munkáján a kezdettől mostanáig, folyamatosnak itéli meg az eddig megtett utat, vagy voltak kitérői?**

✚ Amikor régebbi katalógusokban nézegetem a saját munkáimat, akkor messziről úgy néz ki, hogy azokat akár több ember is készíthette. De ez nem így van, mert az a gondolkodás, ami ahhoz vezetett, hogy valamit így vagy úgy csináltam, az végig ugyanaz volt. Egyetlen váltás volt a munkámban, a nyolcvanas évek közepén, amikor az addigi tisztán konceptuális megközelítési móddal szemben úgy találtam, hogy a konceptualizmus mellett a formának is erőteljesebbnek kellene lennie. Az utóbbi időben viszont megint azt veszem észre, hogy a konceptuális irány az erősebb, csak most, hogy már beletanultam a formai szobrászatba, automatikusan erőteljesebb formákat csinállok. Mint a művészet többi ága, úgy a szobrászat és ezen belül az én törekvésem is azt a célt szolgálja, hogy egy gazdagabb emberi élet kialakítását segítse elő. Olyan világot szeretnék létrehozni, ami közvetlenül kapcsolódik azokhoz a problémákhoz, amelyek körülvesznek bennünket.

✚ **Mit tanulnak manapság a főiskolán a hallgatók? Tanulnak-e rajzolni, mintázni?**

✚ Az első tíz évben nem fektettem nagy súlyt arra, hogy klasszikus képzéssel foglalkozzak, de azt tapasztalom, hogy az utóbbi időben a hallgatók nagy része igényli ezt. Ezt az is mutatja, hogy tanári működésem óta talán most fordul elő először, hogy azok vannak többen, akik figurális diplomamunkát fognak készíteni.

✚ **Akkor most térjünk át arra a bizonyos másik okra, ami miatt Párizsba jött. PÁTKAI ERVIN-nek készül kiállítás² rendezni a főiskola kiállítótermében, ami tulajdonképpen egy sikeres**

² *Pátkai Ervin kiállítása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, 2006. március 20 – április 22.

kiállítássorozat újabb állomását fogja jelenteni.

Hogyan született ennek a sorozatnak az ötlete?

⊗ Ha lenne elég erőm vagy még egy életem, akkor tulajdonképpen nem egy, hanem két-féle kiállítássorozatot szerveznék. Szeretném a múltból azokat a mestereket bemutatni, akikről nincs monográfia, akik valamiért nem eléggé ismertek Magyarországon. A szobrászhangatóknak azért mégiscsak tudniuk kéne, hogy mi történt az elmúlt időben. Nem azért, hogy ugyanazt csinálják, hanem, hogy azok tanulságait beépíthessék a saját munkájukba.

Ennek a sorozat egyébként nemcsak az célja, hogy a kevésbé ismert, de európai mércével mérve is jelentős művészek kiállításához jussanak, hanem az is, hogy készüljön róluk katalógus is, ami azután a könyvtárakban bárki számára hozzáférhető lesz. Ennek a munkának a következő állomása HETEY KATALIN kiállítása³ lesz, amit a Győri Városi Múzeummal együttműködve fogunk megrendezni, 2006 tavaszán pedig, mint már említettük, a Franciaországban elhunyt Pátkai Ervin hagyatékából mutatunk majd be egy válogatást. Pátkai is azok közé tartozik, akiket alig ismernek Magyarországon.

A másik sorozat a legújabb tendenciákkal ismergetné meg a közönséget: azzal, ami úttörő a szobrászatban, és ami húzóerőt jelenthetne a fiatal szobrászhangatók számára. Ebből eddig csak egy kiállítást sikerült megvalósítani, amelynek során, 2002-ben ERWIN WURM videómunkáit mutattuk be.⁴

Mivel annyi energiám sajnos nincs, mint amennyire ehhez szükség lenne, így marad az első sorozat folytatása. Eddig MARTYN FERENC,⁵ MEGYERI BARNA,⁶ PÉRI LÁSZLÓ⁷ és magyar festők szobraiból⁷ rendeztünk kiállítást. Lett volna egy KEMÉNY ZOLTÁN-kiállítás is, amit a Szépművészeti Múzeummal közösen hoztunk volna létre, de végül is a múzeum elállt a kiállítástól, így csak a katalógus⁸ valósult meg.

⊕ Az ehhez szükséges anyagot honnan gyűjtötték volna össze?

⊗ Ez nem okozott volna gondot, hiszen a Szépművészeti Múzeum – Kemény Zoltán özvegyének köszönhetően – gazdag hagyatékot őriz, aminek anyagát több száz rajz, számos korai festmény, valamint szobrok és reliefek képezik. Az utóbbiakból szokott öt-hat darab szerepelni az állandó kiállításon.

3 Hetey Katalin kiállítása, MKE, Barcsay Terem, 2005. március 22 – április 20.

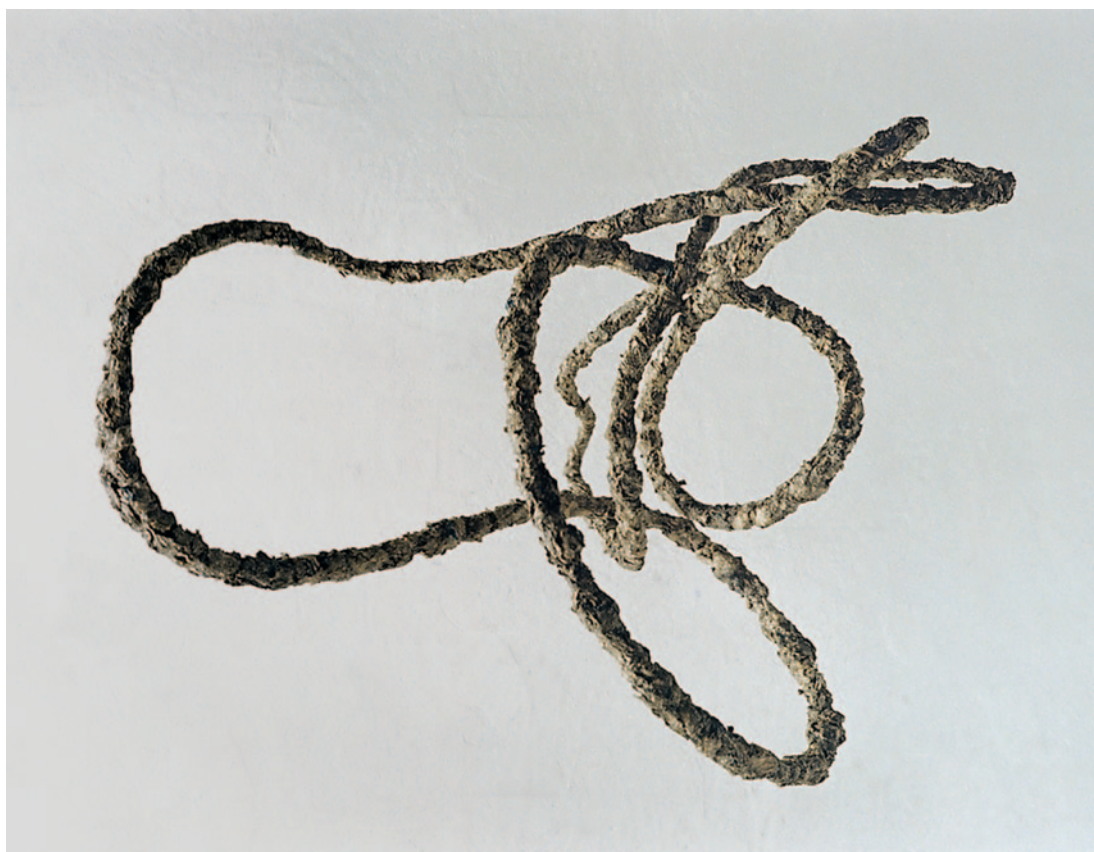
4 Erwin Wurm: Videómunkák 1989–2002, MKE, Barcsay Terem, 2002. március 5–22. A kiállításról lásd: Lázár Eszter: *Egypercetek*, Balkon 2002/4.

5 Martyn Ferenc szobrai, MKF, Barcsay Terem, 1997. március 7 – április 5.

6 Megyeri Barna szobrai, MKF, Barcsay Terem, 1998. április 23 – május 14.

7 Magyar festők szobrai, MKE, Barcsay Terem, 2001. április 26 – május 11.

8 Kemény Zoltán. *Út a fémreliefekhez*, MKE, 2002 (tanulmány: Erőss Nikolett)



KÖRÖSENYI TAMÁS
Lehetőségeim II., 1996, vas, papír, kb. 80 × 40 × 40 cm; fotó: Körösenyi Tamás

⊕ Ha ilyen bőséges anyagból lehetett volna válogatni, akkor mi volt az oka, hogy mégis meghiúsult a kiállítás?

⊗ Nem tudom pontosan, mivel ez múzeumi ügy. De azt hiszem, hogy minden múzeum boldog lenne ezzel az anyaggal. Annak azért örülök, hogy legalább a katalógus elkészült, ami lehetőséget ad arra, hogy akit érdekel, utána tudjon nézni, mivel is foglalkozott Kemény Zoltán.

⊕ Egy magyar származású francia festő azt mesélte nekem, hogy amikor hazalátogatott Magyarországra, több kollégájától is azt hallotta, hogy a művészetben is utol kell érnünk a Nyugatot. Ez őt nagyon fájdalmasan érintette, mert szerinte nem azon kellene erőlködniük, hogy utolérjenek valamit, hanem arra kellene törekedniük, hogy megtalálják a saját, egyéni hangjukat. Erről Önnek mi a véleménye?

⊗ Azt el kell fogadnunk, hogy a művészettörténetet Nyugaton írják, és azt, hogy abból az óriási káoszából, ami egy-egy adott időszak képzőművészetében létrejön, hosszú távon milyen trendek alakulnak ki, mi mellé állnak a művészettörténetészek, az nem nálunk dől el. Ilyen értelemben én is azt gondolom, hogy figyelni arra, máshol mit csinálnak. A közelmúltban volt ugyan egy olyan periódus, amikor a periférikus művészetre figyelt a világ, de ezt a jó lehetőséget Magyarországnak nem sikerült kihasználnia. Nem lettünk elég érdekesek, az afrikai, a távol-keleti művészet lett érdekes, nem mi.

⊕ És ez a mi hibánk vagy a Nyugaté?

⊗ Lehet, hogy ha tudtunk volna olyan tárlattal jelentkezni, mint amilyen a kínai kiállítás volt a Ludwig Múzeumban,⁹ akkor mi is érdekessé tudtunk volna válni. Ehhez olyan, sokkal koncepciózusabb kultúrpolitikára lenne szükség, ami – legalább időnként – biztosítaná az anyagi hátteret. Semmiből nem lehet nagy művészetet csinálni. Természetesen pénz kell hozzá, és a múzeumoknak, a kurátoroknak is tenniük kell valamit. Amíg ezt egy ország nem ismeri fel, addig nem várható változás.

9 CHINART – Kínai képzőművészet. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2003. június 19 – szeptember 28.

Nagy Edina

Mérlegen a valóság?

Was draußen wartet (Ami odakinn vár) – 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst

📍 Berlin

📅 2010. június 11 – augusztus 8.

■ Dzsentrifikáció

Lehet, hogy sokan osztják abbéli véleményemet, hogy az idei *Berlini Biennale* – melynek hívószava és központi fogalma a valóság (!) – címválasztása meglehetősen szerencsétlenül sikeredett. De, amint azt látni fogjuk, ez csupán a Biennale kapcsán felmerülő számos probléma (ráadásul a kisebb problémák) egyike.

Az idei Biennale kurátora, KATHRIN RHOMBERG¹ sem tudott ellenállni a kísértésnek (vagy talán a rá nehezedő nyomásnak?), hogy ne essen a Berlinre annyira jellemző különleges, vagy fogalmazzunk inkább úgy, 'cool' kiállítási helyszínek csapdájába. Hiszen a mára már legendává minősült első *Berlini Biennale* (1998) fő helyszínét, a Postfuhramtot további egzotikus kiállítóterek és helyszínek követték: jártunk már használaton kívüli zsidó lányiskolában, garázsokban, temetőben és felhőkarcolóban, beleshettünk a berlini alternatív szcéna privát élettereibe, bolyonghattunk rég elfeledett parkokban, meghökkentő múzeumokban, kereshettünk biennálés irányjelzők nyomán mindenki által ismert, de senki által nem látogatott műemléképületeket. Ilyen előtörténettel nem is csoda, ha 2008-ban (a kurátori megbízatás két évre szól) is megindult a hajtóvadászat az alkalmas helyszín után, amire aztán a kurátor Kreuzbergben, egy régóta használaton kívüli négyemeletes áruházból akadott rá. Kreuzberg, a Berlinbe látogatóknak nemes egyszerűséggel csak „török negyedként” aposztrofált terület, ahol helyenként bizony pofán csap a valóság (persze, csak akkor, ha a hivatatalos biennale látoga-

¹ Az osztrák Kathrin Rhomberg (1963) a 2009-es Velencei Biennálén a cseh és szlovák pavilon kurátora (Roman Ondak: *Loop*). 2002 és 2007 között a kölni Kunstverein igazgatója. Maria Hlavajovával együtt a *Tranzit* alapító igazgatója. 2000-ben a ljubljani *Manifesta 3* társkurátora. 1990-től 2001-ig a bécsi Secession vezetője és kurátora.



Michael Fried a sajtótájékoztatón

tási időn – sacc/kb: 2,5–3 óra – felül is eltöltünk ott valamennyit), vagy hogy a kurátor szavaival éljünk: „leképezi” a realitást, amennyiben „társadalmunk jövőjének fontos aspektusát” (ti. a migránsokat) testközelbe hozza – hogy stílszerűek legyünk. Brrr... mondja erre az, aki nem akar (nyomatásban) ennél keményebben fogalmazni. Elbuszozik (metrózik) tehát a biennálés közönség Kreuzbergbe, ami Mittéhez képest valóban kis kirándulás, megnézi a kunsztot, eszik egy lencselevest, ha már ott van, s aztán? Aztán semmi. Az idei *Biennale* 2,5 millió eurós büdzből valósult meg, a válság és a recesszió ellenére sikerült elérni, hogy ne kurtítsák meg a költségvetést, jelentette be a kirendelt kultúrpolitikus és a kurátor is a sajtótájékoztatón, amit az Anatóliai alaviták külön az erre az alkalomra kibérelt kultúrközpontjában (Kulturzentrum Anatolischer Aleviten) tartottak. 2,5 millió euró nagyon sok pénz. Még akkor is, ha egy nemzetközi relevanciájú és természetesen nemzetközi művészlistát (jelen esetben 43 művészt) felsorakoztató kiállításról van szó. És annak ellenére is, hogy nyilvánvalóan rendkívül sok megy el a szorosan a kiállításhoz tartozó teendőknél kívüli kiadásokra is.

Ami magát az installálást, a kiállításdíjaznt és a belső tereket illeti, Rhomberg a sajtótájékoztatón úgy nyilatkozott, hogy tudatosan mondtak le a „megcsinált” kiállításról, a nyersség és kidolgozatlanág, a talált anyagok felhasználása része a koncepciónak. A kurátor ezzel is távolodni kívánt a white cube esztétikájától – miközben a KunstWerke (a kiállítás másik centruma) első emeletén némi ködgomoly kíséretében szinte demonstratíván prezentálja azt – és (véltetőleg) az azzal járó elvárásoktól is. Azt persze mondanunk sem kell, hogy ezzel az elképzeléssel nem tört utat a kortárs kurátori koncepciókat illetően, különösebben eredetinek sem tűnt a MARKUS GEIGER és HANS SCHABUS kitalálta szándékosan 'trash' enteriőr. Annyit azonban elértek, hogy ne lehessen rajtuk számon kérni a málló vagy már levált képcédulákat, a helyenként zavaró áthallásokat, átjárásokat, esetlegességeket stb., hiszen mindez – ld. fentebb. De amit tulajdonképpen mondani akartam, az az, hogy a 2,5 millióba valószínűleg belefért volna valami a kiállításon kívül is. Mondjuk, ha már Kreuzbergben vagyunk, és nem is véletlenül, akkor a kerület lakóinak szóló célirányos művészetközvetítés. Vagy esetleg török nyelvű tárlatvezetés és múzeumpedagógia (ingyen). Vagy játszóház, hiszen az Oranienplatz – a központi kiállítóhely – a török családok, pontosabban, sokgyerekes anyák kedvenc találkozóhelye. Akik abból, hogy a vietnami RON TRAN helyspecifikus installációja keretében áthelyezte a padokat a placcon, vélhetőleg keveset vesznek észre, vagy ha mégis, keveset profitálnak belőle, viszont valami nekik szóló, rájuk szabott

programmal talán tudtak volna valamit kezdeni. És ha mindez eleve halálra van ítélve, akkor legalább egy közös buli a téren... De nem. Bár lázasan kerestem a katalógusban, nem találtam olyan programot, ami arról győzött volna meg, hogy a kurátort és csapatát nem hagyja tökéletesen hidegen az, *ami odakinn vár*. A művészetközvetítés címszóra kattintva a honlapon szatellitprojektek [sic!] néven találunk egy rövid bekezdést arra vonatkozóan, hogy művészek és képzőművész hallgatók „a dialógust elősegítő, alternatív művészetközvetítő programokat”² dolgoztak ki, melyek célközönsége a *helyi közönség, valamint „különböző társadalmi csoportok”,* bármit is takarjon ez; ám a részleteket, hogy ez miben merül ki, mikor zajlik stb., homály fedí. Ennek fényében nem csoda, ha a *Biennále* harmadik napján a kreuzbergi helyszínekre kikerültek a Kathrin Rhomberg és a *Biennále* igazgatója, GABRIELE HORN arcképeivel ellátott „GentrifiziererIn” feliratú plakátok (rossz minőségű, fekete-fehér fénymásolatok, ahogy azt ilyenkor kell). A plakátokon olvasható felirat szövege körülbelül: „Jó napot! A nevem Kathrin Rhomberg/Gabriele Horn. Dzsentrifikáló (?) vagyok... A művészet jelenléte a kerület felértékelődéséhez és a szegények kiszorításához vezet, a Biennalét senki sem hívta Kreuzbergbe, aki szeretne valamit tenni ellene, az jelentkezen stb.”

A várost kicsit is ismerők tisztában vannak azzal, hogy a dzsentrifikáció már a kilencvenes évek óta téma Berlinben, ezen belül is Kreuzbergben, akkor többek között az „Osztályellenes osztály” csoport akciói és hasonló militáns megmozdulások osztották meg az autonóm szcénát. 2007–2008 óta azonban újból aktuálissá vált a dzsentrifikáció-tematika, ez év elején is számos tüntetés és erőszakos megmozdulás zajlott Kreuzbergben, melynek résztvevője volt nemcsak az autonóm szélsőbal, hanem a közvetlenül érintett helyi lakosok is. Bár a Biennále Kreuzbergbe költözése ellen (még a kiállítás megnyitása előtt) művészek, pl. a Basso-kollektíva is tiltakoztak, feltételezhető, hogy az anti-biennále plakátok háttérben inkább az aktív baloldali közeg, mint a pálya szélén rekedt művészek állnak (még akkor is, ha ez innen, Budapestről nézve nehezen elképzelhető). A kissé hosszúra nyúlt bevezető után tulajdonképpen rá kellene térni a lényegre, ami nem is olyan egyszerű dolog. Már az ADAM SZYMCZYK és ELENA FILIPOVIC kúrálta 5. *Berlini Biennalén*³ sem nagyon lehetett fogást találni, már ami a koherens koncepciót vagy válogatást illeti, de azt sem állíthatjuk, hogy Kathrin Rhomberg hívószava, a valóság megkönnyíti a dolgot.

2 www.berlinbiennale.de

3 5. *Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst „When things cast no shadow”,* 2008 ápr. 5 – jún. 15.

Hogy mást ne mondjunk, meglehetősen széles merítést tesz lehetővé a művészek és művek keresztmetszetét illetően, hiszen: mi a valóság és hol van az odakinn? A messzi távolban, közvetlenül az ajtó előtt vagy egyszerűen csak a fejünkben?

Viharkukkolás

Csoportos kiállítások esetén a látogató általában a művészlista átböngészésével kezdi a vizitét, amit a katalógus és az alaposan összeállított sajtóanyag némiképp megkönnyít. És előfordul, hogy a művészlista böngészése kortárs művészeti kimittudba torkollik: ki kicsoda, hol állított ki, mit láttunk tőle, meg egyáltalán... A 6. *Berlini Biennále* esetében bennem fokozódott a kimittud kiváltotta frusztráció, mivel a számomra ismeretlen művészek aránya még előzetes várakozásaimat is felülmúlta. Ilyenkor azonban nincs mit tenni, mint a hiányból erénynt kovácsolva elfogulatlanul és örömteli várakozással nézni az események, pontosabban, a művek elébe.

Azt hiszem, hogy a legjobb lesz a számomra legérdekesebbel, biennalés highlightommal, MICHAEL KUCHARral⁴ kezdeni. A San Franciscóban élő Kuchar az ötvenes évek óta csinál filmeket, a hetvenes évektől a San Francisco-i Art Institute tanára, az avantgárd és underground film fontos alakja. A Mehringdammon egy hátsó udvarban eldugott, autósiskolák, partiszervizek és építkezési területek között megbújó kiállítóterben Kuchar közel 20 évnyi tevékenységébe nyerünk betekintést (a filmek teljes vetítési ideje kb. 430 perc). A filmek egy projekt, egy filmes időjárásnapló részei, amit Kuchar a nyolcvanas évek közepe óta vezet. Az utolsó film, ha jól emlékszem, 2008-as. Kuchar minden év májusában elutazik az oklahomai El Renóba, ahol hotelszobát bérel, hogy viharokat, villámlást, szakadó esőt, orkánt figyeljen meg. Közben viharvadászokkal, ismeretlenekkel, barátokkal, művészekkel találkozik, és mindent (a véletlen találkozókat is) dokumentál és kommentál. A *Weather Diaries* így természetesen nem pusztán vizuális időjárásnapló, de sajátos biográfia is egyben, amelyben nyomon követhetjük a „művész útját”: hangulatváltozásait, megfigyeléseit, személyes, ironikus-szarkasztikus kommentárjait. És persze szemtanúi leszünk az öregedésnek is: megdöbbenő így végig kísérni egy ember fizikai romlásának folyamatát, regisztrálni annak tanújeleit; betegségeit, kopaszodását, fokozódó emésztési

4 Az idei *Biennále* két fő helyszínén, az Oranienplatzon és a KunstWerkén kívül a további kiállítási helyszínek az Alte Nationalgalerie, a Dresdener Strasse, a Kohlfurter Strasse, valamint a Mehringdammm (az utóbbiak mind Kreuzbergben).

KunstWerke enteriőr





Oranienplatz; kiállítási enteriőr szőnyeggel

nehézségeit, izomfájdalmait. A filmekben az odakint tomboló vihar a művész fájdalmának, gyászának kivetüléseként jelenik meg (csak a huszadik perc végén jövünk rá, hogy Kuchar lírai hangú visszaemlékezése kedvenc macskájának szól); de párhuzam vonódik a természet kiszámíthatatlansága és az emberi természet szeszélyessége között is, leginkább női szereplőkkel illusztrálva; tornádók és vihartölcsérek kinn, vihar a biliben (igen realistán szemléltetve) benn. Meglepő párhuzamok, egzisztenciális kérdésvetések és giccses képáradat együttállása, vicc, melodráma (helyenként mindent elsöprő zenei aláfestéssel), rafináltan alkalmazott képi kollázstechnika és egymásra rímelő felvételek (Kuchar időnként egymásba folytatja, keveri a különböző években készült anyagokat). A kb. 20 tévéképernyőn és két kivetítőn futó képsorokat tulajdonképpen a néző is összeillesztheti, csereberélheti, a filmek szakaszosan is nézhetőek, s tetszés szerint összeállítható belőlük egy saját oklahomai (vagy éppen szolnoki) viharnapló.

A kiállítás átlátását megkönnyítendő megpróbáltam kategorizálni a magam számára a műveket, különböző láthatatlan szekciókat kanyarítva köréjük, de sajnos ez sem segített igazán. Az olykor toladó módon (a jelző szinte minden, alább felsorolt munkára érvényes) a társadalmi érzékenységet szenzibilizálni kívánó művek (MINERVA CUEVAS: *Dissidence v 2.0*, 2010; MARK BOULOS: *All That is Solid Melts into Air*, 2008); a politikai relevanciájú, elsősorban az arab-izraeli problematikával foglalkozó munkák (amit adott esetben kötelező kúrként is aposztrofálhatnánk – RUTI SELA & MAAYAN AMIR: *Beyond Guilt # 1*, 2003; AVI MOGRABI: *Details 2 & 3*, 2004); a médiakritikus művek (MARIE VOIGNIER: *Hearing the Shape of a Drum*, 2010; ANDREY KUZKIN: *Resistance*, 2009) és hasonlók alapján történő felosztás nem visz közelebb a megértéshez, hiszen minden, magára valamit adó munka be kell, hogy verekedje magát ilyen vagy hasonló kategóriákba.⁵

A kiállításon mindent összevetve a videóké volt a főszerep, bár a kurátor megpróbált odafigyelni az arányokra – mindazonáltal a napilapokban vagy internetes fórumokon megjelent kritikák a túlságosan széles spektrum mellett a (vizuális) élménytelenséget, szikárságot vetették a szemére⁶, amiben a videóknak természetesen jelentős szerep jut. Ami azonban a kiállításon látott filmek kapcsán két-

5 A politikai művészet problematikájához, a művészet hatásmechanizmusainak kérdésességéhez illetve az esztétikai distancia szükségességéhez ld. pl. Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, 2008 (Az emancipált néző). A *politikai művészet paradoxona* című fejezetet. A Biennálén kiállított „politikus” művek jelentős része azonban elsősorban a közvetlen esztétikai hatásra, a bemutatott képek, szavak, gesztusok stb. és a nézőben gondolatokat, érzelmeket, elhatározásokat kiváltó szituáció érzékelése közötti közvetlen érzéki kontinuitás feltételezésére épített. Mint pl. Renzo Martens *Episode 3* (2008) vagy Avi Mograbi *Details 2 & 3* című filmjei, Mark Boulos *All That is Solid Melts into Air* (2008) című videóinstallációja, hogy csak néhányat említsek.

6 Pl. a Die Presse (<http://diepresse.com/home/kultur/kunst/573321/index.do>), a Berliner Morgenpost (<http://www.morgenpost.de/kultur/article1322942>), a taz (<http://www.taz.de/1/berlin/artikel/1/draussen-wartet-die-wirklichkeit/>), a Deutschlandfunk (<http://www.dradio.de/df/sendungen/kulturheute/1200690/>) vonatkozó kritikái. A katalógusban erre (t.i. az „élménytelenségre” vonatkozóan az alábbiakat találjuk: „A Berli Biennálén látható munkák csak annyi teret hagynak a művészek (kiemelés tőlem N.E.), amennyi a valóság láthatóvá tételéhez szükséges.”

séggkívül felmerül, a dokumentumfilm és művészfilm különbségének sokszor és sokat vitatott problémája.

„Enjoy (please) Poverty”

RENZO MARTENS *Episode 3* (2008, 88') című, Kongóban forgatott munkája például dokumentumfilmekből ismerős, megrázó, nyomasztó, valódi felvételekkel szembesíti a nézőt,⁷ olyan képsorokkal, amikkel a harmadik világ nyomoráról tudósító dokumentumfilmekben találkozhatunk. A *Biennálén* és mondjuk nem a *Dialektuson* történő bemutatást elsősorban a szubjektív megközelítés teszi indokolttá, a művésznak nem célja az objektív távolságtartás, kézikamerájával állandóan jelen van (számomra talán túlságosan is zavaró mértékben: abszurd módon néha már úgy tűnt, mintha Martens játszaná a főszerepet), részt vesz, dokumentál, kommentál, segít. „Enjoy (please) Poverty” világít a művész által tervezett vakító neonfelirat a kongói éjszakában, amit Martens véres kardként hordoz (pontosabban: hordoztat) körbe. Kérdései egyfelől a dokumentumfilmekből ismerős problémafelvételek, másfelől azonban olyan a kérdezettek is meglepő (ál)naiv, ártalmatlan mondatok, mint pl.: Miért van a menekülttáborok sátrai kivétel nélkül logó (például az UNICEF-é vagy különböző segélyszervezeteké)? Mi van akkor, ha valaki logó nélküli sátrat szeretne? Persze, tudjuk, hogy az érintetteknek kisebb gondja is nagyobb ennél, de mégis... Martens egy francia lapoknak dolgozó olasz fotóst kíséri, aki 50 dollárt kap egy felvételeért (karneválok, esküvők, a normál hétköznapok nem érdekesek, csak az éhező, beteg, haldokló gyerekek, a klánháborúk után hátramaradt véres áldozatok képei eladhatók). Amikor megkérdezi a fotóst, mennyit fizet a felvételekért, az nem is érti a kérdést, hiszen a felvételeket a saját (szellemi) tulajdonának tekinti. Martens missziójának egyik része, hogy felhívja az érintettek figyelmét a szinte észrevehetetlen kizsákmányolásra, amit sorozatosan elkövetnek velük szemben, illetve, hogy megpróbálja felkészíteni őket arra, mit tehetnek ez ellen. Martens tulajdonképpen ugyanúgy kizsákmányolja filmjének szereplőit, mint az előbb említett fotós, ez képezi reality-performanszának alapját. A film (a művész) természetesen nem talál megoldást, provokációja figyelemfelkeltő jellegű, s deklaráltan nem is akar több lenni annál.

„Azóta sem eszem banánt és nem iszom Coca-Colát. Ellenállásból.”

Szintén a dokumentumfilmek eszköztárát alkalmazza *marxism today (prologue)* (2010, 35') című munkájában PHIL COLLINS. A film az Artists Beyond program keretében a *Biennáléra* készült művek egyike. Collins hirdetések útján keresett

7 Id. 5. jegyzet

szereplőket filmjéhez: az NDK-ban marxizmus-leninizmust és marxista közgazdaságtant oktatót középiskolai, főiskolai tanárokat. A kiválasztott riportalányok, négy nő (köztük egy anya-lánya páros) beszél az elmúlt húsz évről, sorsuk alakulásáról. Van köztük időközben nyugatra költözött, sikeres üzletasszony, aki (szó szerint) tőkét kovácsolt tudásából, van a rendszerben rendületlenül hívó, ma jobb híján szociális munkásként dolgozó idealista, s van muszájból a pártot és az ideológiát választott szereplő, aki ma már társkereső szolgálatot üzemeltet, s legfőbb vágya, hogy nyugdíjas éveit a Kanári-szigeteken tölthesse egy megfelelő partner társaságában, akire egyelőre még vár. A monológokat (a kérdéseket nem halljuk, a kérdező a háttérben marad) csak néha szakítják meg archív, mai szemmel nézve döbbenetesen naiv és nevetséges tévéfelvételek. Nagyon jó arányérzékkel összeállított, jól megkomponált film, kiválóan összeválogatott riportalányokkal. Egy ilyen munka esetében lehet, hogy meglepő „esztétikáról” beszélni, de a rendező még erre is ráértett. A szubjektivitás nem annyira szembezőkő, mint a fentebb tárgyalt Martens esetében, de Collins látásmódja és fókusza annál meggyőzőbb. Ő is kiemeli, válogat, a dokumentumfilmekkel ellentétben nem törekszik objektivitásra és széles látószögre, inkább rávilágít bizonyos, számára fontos jelenségekre, melyekből akaratlanul is kirajzolódik az összkép. Ami azonban számomra különösen érdekessé és relevánssá tette a filmet, hogy híján volt mindennemű egzotizálásnak vagy rácsodálkozásnak, az idegenség, az ismeretlen keltette egyszeri érdeklődésnek, ami egy 1970-es születésű brit művészt jellemezhetne. Collins annyira magától értetődően és biztos kézzel nyúl a témához, hogy a prólógus után érdeklődve várhatjuk az év során elkészülő folytatást.

Ahelyett, hogy a továbbiakban a nagy számú feledhető, vagy fogalmazzunk inkább úgy, nehezen felidézhető munka felidézésével birkóznék, lezárásként két fontos pozícióra térek ki, melyek a kurátori állásfoglalás szerint meghatározóak a *Biennále* arculatát illetően. Pontosabban: Rhomberg meglátása szerint többé-kevésbé leképezték azt a valósághoz fűződő problematikus viszonyt⁸, ami tulajdonképpen a *Biennále* apropóját szolgáltatta. Akár keretes szerkezetéről is beszélhetnénk a két művész kapcsán, hiszen a *Biennalén* szereplő legfiatalabb és

8 A kiállítás katalógusának bevezetőjében Kathrin Rhomberg Kertész Imrét idézve magát a valóságot minősíti „problematikus állapotnak”. „Keserű számára a valóság problematikus fogalom, de ami még súlyosabb: problematikus állapottá vált. Olyan állapottá, amelyből – Keserű legintimebb érzései szerint – leginkább a valóság hiányzott. Ha valahogyan rákényszerítették a szó használatára, Keserű mindig nyomban hozzátette: „az úgynevezett valóság”. Ez azonban igencsak szegényes elégtétel volt, ami Keserűt nem is elégítette ki.” (In: *Felzárolás*, Magvető, Budapest, 2003, 10.)

legidősebb művészről lesz szó. Előbbi a koszovói PETRIT HALILAJ (1986), utóbbi pedig a 19. század „formabontó” realistái között számon tartott ADOLPH MENZEL (1815–1905).

Halilaj egyértelműen a *Biennále* és Rhomberg nagy felfedezettje, efelől a kurátor a sajtótájékoztatón sem hagyott kétséget. És abban is biztosak lehetünk, hogy életrajza,⁹ amelyből művészete tulajdonképpen egy az egyben (különösebb reflexiók kényszer nélkül) táplálkozik, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a *Biennále* „szimbolikus figurája” lehessen. Halilaj személyes sorsa a kilencvenes évek migránstörténeteinek paradigmaticus példája, s talán csak a happy end az, ami megkülönbözteti sorstársaitól. Az albán művész egyedüliként állít ki a KunstWerke pincéjében, földszintjén és udvarán (már amennyiben az ott elhelyezett tyúkólat és hevenyészett baromfiudvart műnek lehet nevezni, de a mű szerves részének, gondolom, mindenképpen). Helyesbíték, persze, hogy a tyúkólat és a tyúkoknak is van szerepe, a *They are Lucky to be Bourgeois Hens II* (2009) című munka részei. De a fő attrakció mégis az *Untitled (sketch of house structure)*, 2010-ből.

A KunstWerke bejáratát eltorlaszolták, a kiállítótérbe csak a pincén keresztül lehet bejutni. A teret egy életnagyságú, valódi ház (csont)váza (vagy térbe átfordított alaprajza) tölti ki, áttörve a mennyezetet is. A ház Halilaj családjának a háború folyamán lerombolt, de Pristinában újra felépített lakhelyének élethű modellje vagy váza, amihez a faanyagot egyenesen Pristinából, az eredeti helyszínről, az építkezési anyagokból válogatta és szállította a művész. Az életnagyságú „szobrot” klasszikusan prezentált vázlatok, installációk egészítik ki. Nem értem. Nem értem, mire fel a nagy lelkesedés, Joseph Beuys kiterjesztett művészetfogalmának emlegetése Halilaj művészetének kapcsán... Én csak egy nem túl eredeti ötletet nem túl eredeti kivitelezését látom, amiben persze, hogy szerepet játszik kollektív és individuális emlékezet, az idő, az intervenció és sok minden más, de kifejezetten a mű előnyére vált volna a valamivel szofisztikáltabb és kevésbé közvetlen megfogalmazás.

A *Biennále* „nagy dobása” azonban a „*Menzel extrém realizmusa*” címet viselő kiállítás, és az, hogy ennek megrendezésére Rhomberg a huszadik századi művészettörténet egyik legendás figuráját, a modernizmus és realizmus-szakértő,

9 Halilaj a balkáni háború idején, ami családját is szétforgácsolta, egy ENSZ-menekülttáborban kapott helyett, ahol kitűnt rajz tehetségével. Ez tette lehetővé számára, hogy családjából egyedüliként elhagyhassa a háborús övezetet, s Olaszországban művészeti képzésben részesüljön.

PETRIT HALILAJ
Untitled (sketch of house structure); The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real, 2010



Menzel-kutató MICHAEL FRIEDet kérte fel, aki elvállalta a megbízást.¹⁰ A kiállítás a Biennále többi helyzínétől tökéletesen elszigetelve, a múzeumszigeten található Alte Nationalgalerie-ben kapott helyet. Ami rossz döntés volt. Egyfelől azért, mert szinte fel se tűnik – hiszen a Nationalgalerie-ben számos Menzel-munka található, melyek közül jónéhány szerepel is az állandó kiállításon, tehát az oda látogatók amúgy is találkozoznának ezekkel. Másfelől meg a Biennále-közönség nem szívesen veszi rá magát, hogy csak Menzel kedvéért elzarándokoljon a szigetre, ahol mást (a Biennalé vonatkozásában) nem láthat. Nem derült ki, hogy a kiállítás műtárgyvédelmi- és biztonsági okok miatt nem hagyhatta-e el törzshelyét, vagy más szempontok indokolták a fantáziátlan helyszínválasztást, de így a tárlat olybá tűnik, mintha szatellitként (a kifejezéssel már fentebb is találkoztunk) keringene a *Biennále* körül – a katalógusban jelen van ugyan, de más szempontból nincs átjárás. A magától értetődő megoldás az lett volna, ha a művek – a kiállításon nemcsak festmények, de számos rajz és vázlatfüzet szerepelt (melyek a Kupferstichkabinett gyűjteményében vannak) – fizikálisan is bekerülnek a *Biennále* kontextusába, s az már kurátori feladat, hogy kialakul-e, s ha igen, milyen együttállásoknak köszönhetően, a párbeszéd. Ám ha ez bármilyen okból kifolyólag, amint azt láttuk is, nem volt kivitelezhető, ugyanilyen, ha nem nagyobb kurátori kihívás a műveket úgy jelenlévővé tenni, hogy azok tulajdonképpen nincsenek jelen (hogy stílszerűek legyünk: *odakinn* vannak). Hogy erre milyen (konceptuális) megoldás született volna, arról nem érdemes fejtegetésekbe bocsátkozni, mindenesetre, a feladat vélhetőleg megoldható. Így viszont Menzel maradt, ahol volt, csak kicsit más elrendezésben és válogatásban (olyan, ritkán látható rajzok kerültek elő, mint a *Kőművesek az állványon* vagy a *Szalmára fektetett halott katonák*, vagy éppen a jól ismert, de ritkán látható, Glenn Brownt is megihlető *A művész lába*). Michael Fried lenyűgöző, energikus tárlatvezetése ugyan még azt is meggyőzte Menzel hihetetlen kvalitásairól és „testi” realizmusának egyediségéről, aki eddig simán elsétált volna mondjuk a *Nagy Frigyes Sansouccibeli furulyakoncertjét* (1848) ábrázoló festmény előtt anélkül, hogy akárcsak egy pillantásra is méltatta volna a képet, de ez sajnos nem változtatott azon a tényen, hogy Menzel nem integrálódott a kiállítás egészébe, s ennyiben nem gazdagította a valóság olvasatainak lehetséges spektrumát – legalábbis nem úgy, ahogy azt a kurátori koncepció implicálta.

¹⁰ Fried fontos Menzel-monográfiája: *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*. New Haven, CT: Yale University Press, 2002. 2008-ban németül is megjelent: *Menzels Realismus: Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*. Bild und Text, 2008.

Bódi Kinga

Aufschreiben, Abschreiben, Umschreiben

Handlung. On Producing Possibilities

Bukarest Biennále 4.

📍 Bukarest

📅 2010. május 21 – július 25.

„I would not do exhibitions, if I did not see any potential to act against these common forms of consent.”¹ (Felix Vogel)

■ Az idei 4. *Bukarest Biennále* kapcsán számos komoly, a globális képzőművészeti szcénát, a művészettörténet-írást érintő kérdés került, illetve kerülhet vagy kerülhetne (újból) napvilágra, amelyeket célszerű lenne nemzetközi szakmai párbeszéd keretein belül megvitatni – már ha működne a diskurzus a régiókon belül és tágabb nemzetközi összefüggésben. Ehhez képest egyelőre nagy csend van az idei *BB4* körül. Jelen írás keretei nem adnak lehetőséget arra, hogy valamennyi – általam jelentékenynek vélt – problémát részletesen körüljárjam, így pusztán a bennem felmerülő kérdések felvillantására vállalkozom.

Az idei *BB4* hívószava: *Handlung*. Nem angolul, nem románul. Így, németül. A német *Handlung* szó egyszerre jelent cselekvést, cselekményt, cselekedetet, tettet, valamint történetet, történetet, elbeszélést, részvételt. A *Bukarest Biennále* ötletgazdáinak, vezetőinek, RĂZVAN IONNÁK (1970, politikai aktivista, teoretikus, kurátor) és EUGEN RĂDESCUNAK (1978, politológus, kurátor), valamint az idei *BB4* kurátorának, a német FELIX VOGELNEK (1987, teoretikus, kurátor) nem titkolt célja volt a 2010-es Bukarest politikai, városi és társadalmi közegének aktivizálása. Felix Vogel politikai cselekedetnek tekinti az idei *BB4*-et: szerinte a bemutatott művek olyan szociopolitikai folyamatokra, történésekre világítanak rá, amelyek ma (is) aktuálisak Bukarestben, Romániában, a Kelet-Balkánon, Európában, a világban. A kiállításon való részvételre ezért nem csupán képzőművészeket kért fel, hanem építészeket, politikusokat és antropológusokat is. Elhagyott vagy soha be nem fejezett épületek, utópisztikus modern üvegpaloták és felhőkarcolók, panelházak, kábelerdők, vadonatúj bevásárlóközpontok, garázs- és romkocsmák, gazdagon díszített 18. századi ortodox templomok, elegáns éttermek, gyönyörűen felújított századfordulós bérházak és középületek, az 1970-es évek dizájnájában megmaradt múzeumi kiállítótermek, széles sugárutak, idilli parkok csónakázótavakkal; és a monumentális Ceaușescu-palota, a „Nép Háza” (Casa Poporului), amely ma a román parlamentnek és az állami Kortárs Művészeti Múzeumnak (MNAC, Muzeul Național de Artă Contemporană) egyszerre ad otthont. Kapitalizmus és kommunizmus, felvilágosodás és konzervativizmus, demokrácia és központosított bürokrácia, rend és káosz, szigor és

¹ „Nem rendeznék kiállításokat, ha nem látnám a lehetőségét annak, hogy így lépjek fel a vita nélküli egyetértés ellen.” *Markus Miessen in conversation with Felix Vogel*. in: Markus Miessen (szerk.): *East Coast Europe*. Sternberg Press, Berlin–New York, 2008, 145–164.

balkáni lazaság – ez mind egyszerre a román főváros. Ebben az urbanisztikai és történelmi közegben Felix Vogel kiváló érzékeléssel helyezte el a város különböző pontjain, egyszerre passzív és aktív köz- és magánépületeiben a *BB4* keretében bemutatott műalkotásokat. A Geológiai Múzeum (Muzeul de Geologie) folyosói a Bukarest mint *Handlungsraum* tematikára reflektáló video- és fotómunkáknak, installációknak, szövegeknek adnak helyet. A Politikai Kutatóintézet (Institutul de Cercetări Politice) előtereiben és pincéjében a szocialista realista propagandaművészetre mai szemmel reagáló, valamint a szocializmus politikai mozgatórugóit kutató, Románia és a volt szocialista blokk egykori és mai szociopolitikai kontextusát új megvilágításba helyező, kritikai párbeszédet kezdeményező festményeket és videómunkákat találhatunk. Az állami fenntartástól független három intézmény, a Centre for Visual Introspection, a Pavilion Unicredit és a Paradis Garaj termeiben bemutatott munkák a valóság és a fikció, a történelem és az utópia között húzódozó ellentmondás kérdéseit, a társadalmi nyilvánosság, a kapitalista termelés és a globalizáció problematikáját boncolgatják.²

Az idei *Bukarest Biennále* kuratori koncepciója tökéletesen valósította meg a manapság a biennálékkal szemben támasztott elvárásokat: egyszerre nemzetközi és lokális, egyszerre jeleníti meg a globális képzőművészeti szcénét is, s foglalkozik mégis helyi, nemzeti, regionális kérdésekkel. Egyszerre kortárs képzőművészeti esemény s múltat író művészettörténet. Felix Vogel álláspontja szerint nem létezik kánon, nincsenek szabályok, köbe vésett formulák a kortárs képzőművészetben. Trendek vannak, amelyeket éppen, hogy nem kell követni. A demokrácia lassan a folytonos egyetértés, a kompromisszum szinonimájává válik – véli –, holott éppen az ellenkezőjeként kellene működnie: sokkal fontosabb (lenne) a különböző vélemények, álláspontok erőteljes ütköztetése, párbeszéde, mint az örökös konszenzus, óvatos helyeslés és beleegyezés. Az alig 23 éves kurátor éppen ezért emelte ki a *Bukarest Biennálét* a szokásos múzeumi steril közegből: a szűk értő, szakmai réteg helyett meg akarta szólítani a teljes bukaresti lakosságot, a városvezetést, akik gyakorlatilag azt sem tudják, hogy létezik a városukban a Biennále. Csupán akkor szembeesülnek a *BB4* jelenlétével, amikor a Geológiai Múzeum folyosóin hétfvégenként kavicsvásárt rendeznek, s a betóduló tömeg azzal a felirattal találkozik, hogy „Rendezvény miatt a *BB4*

² Bukarestben csupán ezen három intézmény jelenti a kortárs képzőművészet független megnyilvánulási fórumát. Egyelőre teljesen hiányzik a román fővárosban a kortárs intézményi háló: nincsenek kereskedelmi galériák, nincsenek non-profit kiállítóhelyek, nincsenek szuverén kutatóközpontok, műhelyek és laborok.



Bukarest Biennále 4, Politikai Kutatóintézet, enteriőr, 2010 (balról jobbra: Fereshteh Toosi, Nicoline van Harskamp, Alexander Kluge, Stefan Constantinescu)
© fotó: PAVILION – journal for politics and culture



Bukarest Biennále 4, Politikai Kutatóintézet, enteriőr, 2010
© fotó: PAVILION – journal for politics and culture; Kalle Brolin



Bukarest Biennálé 4, Centre for Visual Introspection, enteriőr, 2010 (balról jobbra: Maryam Jafri, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Martin Beck) © fotó: PAVILION – journal for politics and culture

egy-egy műve ideiglenesen nem láthatók”. Bukarest Bienn... Pardon? Mivel a hely a kavicsvásárnak kell, gond nélkül „leveszik”, „eltakarják” a kiállított művek egy részét. Arról az abszurdnak nevezhető esetről már ne is beszéljünk, hogy két nappal a *BB4* megnyitója előtt a Geológiai Múzeum vezetője nem járult hozzá KAUCYLIA BROOKE (1952) *Tit for Tat: Can we talk?* című fotómontázsának a múzeum falain belüli installálásához, mivel azt túl pornográfának ítélte.³ Kompromisszumokról tehát szó sem volt.

Mégis: hogyan értelmezhető, hogyan működhet egy ilyen – konzervatív – politikai helyzetben a *BB4*? Mit jelent egy olyan városnak, mint Bukarest biennálét rendezni a „Biennále-boom” korszakában?⁴ Mit jelent ebben a közegben a múltra reflektáló műveket kiállítani? Egyáltalán: mit kezdünk múltunkkal és jelenünkkel? Hogyan közelítünk a megtörtént eseményekhez?

Felix Vogel katalógus-bevezetőjének első mondatában a következő kérdést teszi fel: van-e különbség a megtörtént események és az elbeszélések között?⁵ Azaz: mi a kapcsolat az esemény-összefüggések és azok (nyelvi vagy vizuális) ábrázolása között? Ezzel az alapvető történelemfilozófiai problémával többen foglalkoztak már, de legmarkánsabban Hans-Georg Gadamer (1900–2002) és Reinhart Koselleck (1923–2006) életművében találkozhatunk ennek részletes tárgyalásával.⁶ „Bár a történelmi események elképzelhetetlenek nyelvi közeg nélkül, soha nem identikusak vele. A történelem nyelvi magragadásával kapcsolatban [Koselleck] többször hangsúlyozza elég jól védhetőnek tűnő álláspontját, hogy a társadalmi-történelmi fejlemények és azok verbális [vizuális] ábrázolása között mindig kiküszöbölhetetlen eltérések maradnak. Ezek az eltérések kétirányúak. Egyrészt a nyelvi megragadás nem képes soha teljes mértékben megfelelni a bemutatni kívánt eseményeknek, másrészt viszont semmilyen történetet nem lehet úgy nyelvileg ábrázolni, hogy az azáltal változást ne szenvedjen el. [...] Az események és a nyelv kapcsolatánál Koselleck külön vizsgálja a folyamatban lévő vagy majd bekövetkező történelmet, illetve a már lezajlott eseményeket.”⁷ Különbség van tehát abban, hogy aktuálisan vagy visszamenőleg ragadjuk meg a történelmi,

3 Mindez azért is különös, hiszen a *BB4* állami, városi, múzeumi, stb. támogatása gyakorlatilag a nullához közelít. Az idej *Bukarest Biennále* főszponzorai a cseh Pilsner Urquell és a nemzetközi Unicredit Bank.

4 Manapság szinte minden valamit is magára adó város biennálét rendez. A különböző motivációk és koncepciók mellett azonban nem hanyagolható el az a szempont, amely gyakorlatilag már a világ első, 1895-ben megindított biennáléjának, a *Venezi Biennalé*nak is kiindulópontja volt: az adott település turisztikai fellendítése. Bukarestben azonban úgy tűnik, a városvezetés egyelőre nem látja a potenciát a *BB*-ben. A „Biennále-boom” jelenségéről lásd Ursula Zeller kritikáját: Ursula Zeller: *To Biennial Or Not To Biennial?* *Universes in Universe Magazine*, November 2009. http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2009/bergen_biennial_conference

5 Felix Vogel: *Handlung. On Producing Possibilities*. In: *Pavilion 15* (2010), 7–13. A *Pavilion* ezen száma egyben a *BB4* katalógusa.

6 A téma áttekintését lásd: Joób Kristóf: *A történelem mint szó és dolog. Nyelv és történelem kapcsolata Reinhart Kosellecknél*. [Szakdolgozat], ELTE BTK, Filozófia Intézet, Budapest, 2007.

7 Joób i.m., 15.

társadalmi jelenségeket. A két megközelítés között pedig nem abban rejlik valójában az eltérés – amit egyébként általános érveként szokás emlegetni –, hogy amíg benne élünk egy történetben, addig nem láthatjuk objektíven, míg utólag már tárgyilagosan tudjuk szemlélni az eseményeket. A különbség sokkal inkább az eredményekben ragadható meg: míg utólag látjuk egy-egy döntés hatását, addig a jelenben nem (vagy nem feltétlenül) tudunk számolni minden következménnyel. A történelem leképezése valójában soha nem lehet objektív, soha nem egyezhet meg teljes mértékben a megtörtént esemény és az elbeszélés. Azzal, hogy kiragadunk (megragadunk) a történelem folyásából jelenségeket, ábrázoljuk azokat, egyfajta viszonyítási alapot teremtünk. Mit választok ki, milyen névvel illetem, milyen formában ábrázolom azt? Ez a művészet, a művészettörténet esszenciája: jelenségek megnevezése, megjelenítése, értelmezése, lejegyzése (Koselleck fogalmával élve: *Aufschreiben*), újbóli leírása (*Abschreiben*), majd átírása (*Umschreiben*), folyamatosan más szemszögből való megvilágítása. A *BB4* is egyfajta történelem-leképezés, elbeszélés, „storytelling”, újírás, új viszonyítási alap. A kiállított művek mindegyike a múlt egy-egy eseményének szubjektív, vizuális formában való ábrázolása. 37 különböző korú és nemzetiségű művész „tudósít” a világ egy-egy jelenségéről. „Alapvető jelentősége van annak, hogy az ábrázoló kortársa-e az eseményeknek, vagy csak azok után született (generációk váltakozása). Másodszor nézőpontja szempontjából nem mindegy, hogy a győztesekhez vagy a legyőzöttekhez tartozik (úr és szolga). Harmadszor pedig az is nagyon fontos kérdés, hogy tagja-e annak a valósi, társadalmi, politikai vagy gazdasági cselekvő csoportnak, amelyről tudósít (kint és bent).”⁸ ION GRIGORESCU (1945) *Választási gyűlés* (Meeting Electoral) című fotósorozatát 1975-ben titokban készítette egy bukaresti gyűlés alkalmával. A rendkívül személyes hangvételű, őszinte, ellopott pillanatokot megörökítő fotók, amelyek a népet megfigyelő Securitate ügynököket és a megfigyeltet kordokumentumként ábrázolják, csak jóval később kerülhettek a nyilvánosság elé. A Bukarest mint *Handlungsraum* kérdéskörhöz tartozik MARCEL IANCU (1895–1984) *Bukaresti utópia* (Utopia Bucureștilor) című 1935-ben keletkezett kiáltványa is, amely a *BB4* keretében a Geológiai Múzeum falain kapott helyet. Bukarest városképének áttervezése nem csak dadaista lancut, hanem Ceaușescut és a mai városvezetés is foglalkoztatja. Iancu utópisztikus elképzelése a román főváros szerkezetéről a geometria, a szimmetria és az egyenes vonalak rendszerére épült. A mai vezetés fő kérdése: mit kezdenek a hozott

8 Joób i.m., 18.

örökséggel?⁹ Jó kurátori döntés következtében ȘTEFAN CONSTANTINESCU (1968) *Mélabús azúr. Elmélkedés a szocialista realizmus esztétikájáról* (Un Albastru Infinit. Rumații pe tema esteticii socialist realiste) című, 2009-ben szocreál stílusban megfestett vászonsorozata, valamint gyerekeknek szóló, a szocializmus jelenségeit elmesélő képeskönyve aktív párbeszédbe kerültek a kiállítóterben ALEXANDER KLUGE (1932) *Hírek az ideológiai antikvitásból. Marx – Eisenstein – A Tőke* (Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital) című, Marx *Tőkéjét* vizuálisan feldolgozó kollázs-filmjével, amelyben interjúrészletek, játékfilmekből vett jelenetek, zenei betétek és dokumentumfilmre emlékeztető mozzanatok keverednek.

A svéd KALLE BROLIN (1968) *Gorgeousaurus, a mítosz teremtése* (Gorgeousaurus, founding myth) című 2010-es videomunkájában gyerekek készítenek trombitákat egy földrajzilag és történelmileg terhelt helyszínen, a romániai Zsil-völgyben. Brolin azt vizsgálta, milyen asszociációk kerülnek a felszínre egy ilyen geopolitikai környezetben. Noha a *BB4* geopo-

9 Érdekes lenne megvizsgálni a Ceaușescu által emelt monumentális – a Pentagon után a világ második legnagyobb épületeként számontartott – palota történetét, mivel sorsa szép példája annak, hogy miként változik, alakul át generációról-generációra egy-egy öröknek hitt nézet. A román nép által gyűlölt diktátor építményét az 1990-es években le akarták bontani, majd egy állami döntés következtében meghagyták, sokáig üresen állt, végül pedig ma a demokratikus román parlament ülészik benne. A palota egyben Bukarest szimbólumává vált, a város legfőbb turisztikai látványosságát jelenti.

litikai *Handlung*-tematikájába tökéletesen beleillik a SOCIÉTÉ REALISTE *Spectral Aerosion* című 2010-es térkép-munkája, s a katalógusban szerepel is a mű, a kiállításon már hiába keressük: a nem megfelelő anyagi kompenzáció miatt a művész-páros sajnos visszalépett a *BB4*-en való szerepléstől.

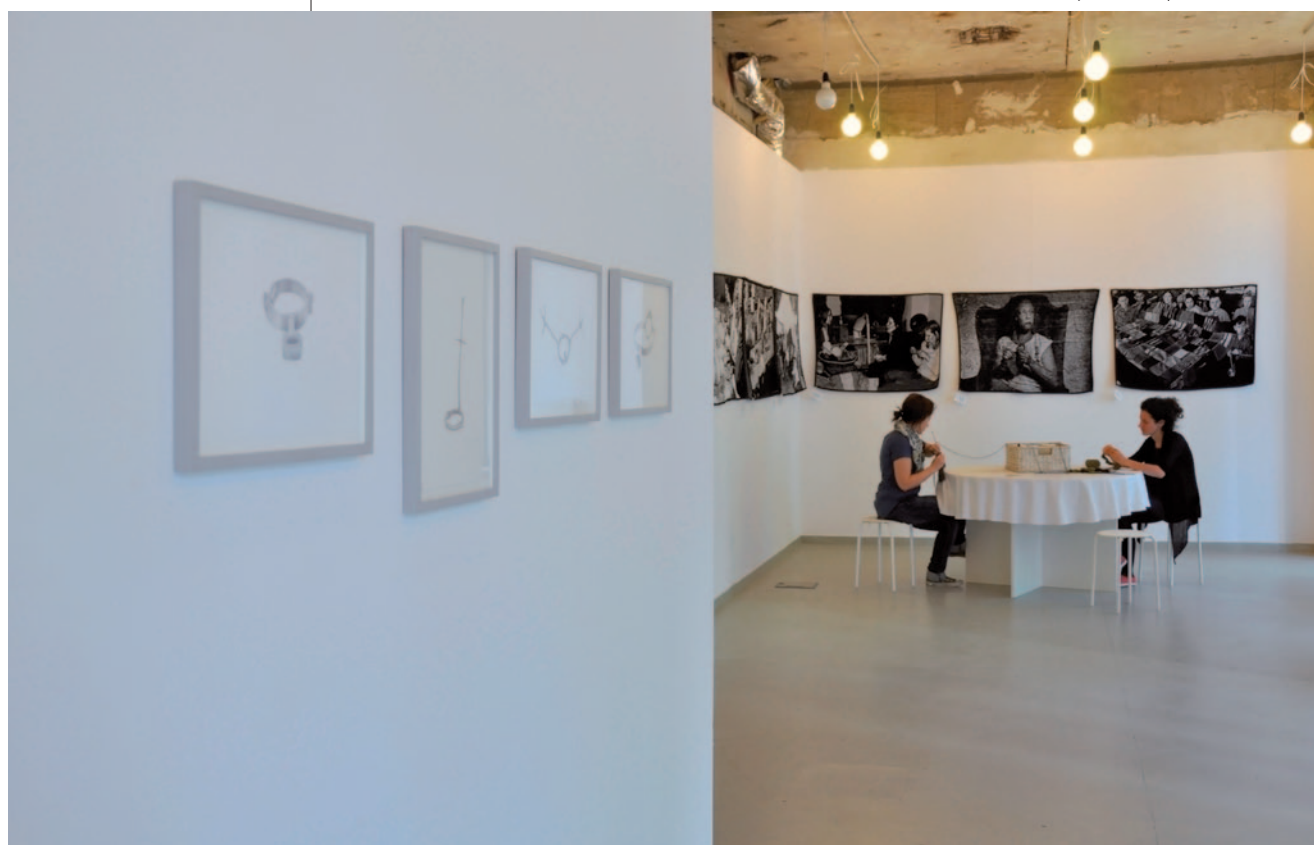
Érdekes rendezői megoldás, hogy az Pavilion Unicredit kiállítóterébe csak fekete-fehér munkák kerültek. A *BB4* egyik legerősebb műve is itt található: SABRINA GSCHWANDTNER (1977) *Wartime Knitting Circle* (Háborús Kézimunkakör) című textil alapú interaktív installációja egyrészt a képzőművészet és az iparművészet közötti határokat feszegeti, másrészt párhuzamot von a háborúk és a kötés cselekedete között – mindkettő egy „never ending” történet.

Felix Vogel a 4. *Bukarest Biennále* alkalmából kiállított művekkel egy lehetséges aspektust mutatott fel múltábrázolásra és múltértelmezésre. Sztereotípiákat, prekoncepciókat kívánt felülírni, köbe vésett formákat akart más (új) nézőpontból, saját generációjának szemszögéből láttatni. Minden nemzedéknek megvan a joga ahhoz, hogy újragondoljon bizonyos „örök” kérdéseket. Az, hogy az új generációk cselekedeteit észrevevesszük, hogy utólagos vagy aktuális percepciónk lesz egy eseményről, hogy primer vagy másodlagos forrásból tájékozódunk a *BB4*-ről, már rajtunk múlik. Jó lenne ellenvéleményeket is hallani, hiszen én is csak egy „story-teller” vagyok.

A KIÁLLÍTÁSRA FELKÉRT MŰVÉSZEK:

Magnus Bärtås (SE), Martin Beck (AT), Kalle Brolin (SE), Pablo Bronstein (AR/UK) & Eleonor Vonne Brown (UK), Kaucyila Brooke (US/AT), Cabello/Carceller (ES), Elena Ciobanu (RO), Ștefan Constantinescu (RO/SE), Claudia Cristóvão (AO/NL), Angela Ferreira (MZ/PT), Field Work / Nis Rømer & Lise Skou (DK), Zachary Formwalt (US/NL), Andrea Geyer (DE/US), Charlotte Ginsborg (UK), Goldin+Senneby (SE), Ion Grigorescu (RO), Sabrina Gschwandtner (AT/US), Nicoline van Harskamp (NL), Marcel Iancu (RO), Maryam Jafri (US/PK/DK), Alexander Kluge (DE), laBOMBA (RO), Christine Meisner (DE), Asier Mendizabal (ES), Stina Östberg (SE), Olivia Plender (UK) & Unnar Örn (IS), Emily Roysdon (US), Fia-Stina Sandlund (SE), Lina Selander (SE), Société Réaliste (FR/HU), Åsa Sonjasdotter (NO), Pilvi Takala (FI/NL), The Otolith Group (UK), Fereshteh Toosi (IR), Lan Tuazon (PH), Florin Tudor & Mona Vatamanu (RO), Judi Werthein (AR)

Bukarest Biennále 4, Pavilion Unicredit, enteriőr, 2010 (balról jobbra: Christine Meisner, Sabrina Gschwandtner) © fotó: PAVILION – journal for politics and culture



Mestyán Ádám

Kinek a hagyatéka?

Les Promesses du passé, 1950–2010 – Une histoire discontinue de l’art dans l’ex- Europe de l’Est (A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet megszakított története az ex-Kelet-Európában)

📍 Centre Pompidou, Párizs

📅 2010. április 14 – július 19.

■ A közép- vagy kelet-európai művészet fogalma politikai-földrajzi fogalom. A Pompidou kísérletet tesz arra, hogy ezt a politikai-földrajzi fogalmat művészet-történetileg közelítse meg, csatlakozva ezzel az elmúlt évtized egyik meghatározó trendjéhez. A kiállítás felvonultat jelentős műveket is, koncepciója azonban sikertelen.

A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet megszakított története az ex-Kelet-Európában
Részlet a kiállításról; © fotó: Georges Meguerditchian

A Centre Pompidou két kurátora, a francia CHRISTINE MACEL és a lengyel JOANNA MYTKOWSKA, 2005-ben a lengyel Pawel Althamer kiállítását készítették elő,¹ s amikor egyértelművé vált, hogy a fiatal lengyel művészt milyen szoros kötelék fűzi Grzegorz Kowalskihoz (1942), megfogalmazódott bennük, hogy egy nagyobb kutatást kezdenek a kelet-európai rendszerváltások előtti és utáni művészek egymásra hatásáról, „kontinuitásáról”.

Az elmúlt öt évben fiatal, elsősorban szláv művészek műveit vették meg a Centre számára, az idősebbekről pedig tájékozódtak. A projektet két alapvető cél határozta meg: az első, hogy bemutassák a rendszerváltás előtt indult művészek mint tanító-figurák által hagyományozott örökséget. A második pedig egy mindannyiunkat izgató kérdés megválaszolása: „Mit jelent a kelet-európai művészet 20 évvel a berlini fal leomlása után, amikor ez a fogalom [Kelet-Európa] megszűnt, s amikor egy új Európa épül, melyben a Kelet és a Nyugat különbségei megszűnnek?”²

1 Pawel Althamer au Centre Pompidou. Centre Pompidou, Párizs, 2006. szept. 13 – nov. 27.

2 A kiállítás sajtóanyag: Dossier de presse; *Les Promesses du passé, 1950-2010 – Une histoire discontinue de l’art dans l’ex-Europe de l’Est* (Paris: Centre Pompidou, 2010), 9.



Nem vagyok meggyőződve arról, hogy valóban megszűnnek a különbségek, és az sem egészen világos, hogy a most bemutatott kiállítás vajon a projekt egyik fázisa-e vagy záróakkordja. A sajtóanyag szerint inkább mintha az első célkitűzés (örökségfeltárás) illusztrációja kívánna lenni, míg a katalógus és a kiállítás bevezető szövege szerinti „transzgenerációs”-jellege miatt (értsd: kiállítanak fiatal és öreg művészeket is) mintha a második kérdés (kontinuitás és egység) felé mozdulna el. Ez a szöveg amúgy izgalmas művészettörténet-elméleti szempontból: azt veti fel ugyanis, hogy a modern művészet története, melyet eddig a kurátorok szerint lineárisnak és folyamatosnak gondoltak, elképzelhető-e diszkontinuusként és „polifónikusként” a kelet-európai példák alapján. A művészet történetét diszkontinuus események sorozataként elgondolni azt jelenti, hogy a történetiséget magát fogalmazzuk át, miközben lemondunk arról, hogy a művészetet mint valami magától fejlődő természeti létezőt képzeljük el. Nem véletlen, hogy Walter Benjamin egyik divatos szövegéből (*A Történelem fogalmáról*)³ származik a kiállítás címe, „A múlt ígéretei”. Nehéz úgy tenni, mintha a Centre Pompidou kurátorai valami radikálisan újat kérdeznének, hiszen a művészettörténet fogalmának újragondolása körülbelül harminc éve folyik (már ha nem volt mindig is a komoly művészettörténet része az önnön konstrukciójára való visszakérdezés). Az újdonság talán az, hogy ezt a kérdést kelet-európai, ráadásul kortárs példák-
kal is meg lehet indokolni.

A kiállításon meghatározhatatlan számú alkotó „identitás” szerepel. Ötven kiállítót sorolnak fel, de két bónuszként MONIKA SOSNOWSKA tervezte a labirintusserű kiállítóteret, TOBIAS PUTRIH pedig a videó-dokumentumfilmeket bemutató 'mozit'. A dokumentum-, illetve performanszfilmek alkotói között akad olyan, aki nincs felsorolva a kiállítók között (pl. MAURER DÓRA), és bemutatnak csoportokat is, például az amőbaszerű NEUE SLOVENISCHE KUNST-ot. A kiállítók listáját, mely öt-öt lengyel, magyar, román, horvát, két-két cseh, szlovén, szlovák, valamint egy-egy izraeli, kazah, angol, bosnyák, albán, grúz, francia, jugoszláv, litván, orosz, szerb művészből, valamint (a jelöletlen nacionalitású) Marina Abramovičból áll, egy hét fős horvát és egy öt tagú szlovén művészcsoporthoz egészíti ki ötven főre.

Mint a felsorolásból látható, a kurátorok Kelet-Európa fogalmát többé-kevésbé a kommunista/szocialista blokkal azonosítják. Azt gondolják, hogy volt valami közös az albán, szlovén, magyar és kazah tapasztalatban, s ezért teszik fel a kérdést, hogy mi is volna ez a „kelet-euró-



MLADEN STILINOVIĆ
Artist at Work, 1978; 8 darabból álló ff fotósorozat (részlet); a művész tulajdona

pai művészet”, amit most nevezünk x-nek. Tehát x a kommunista-szocialista kormányok alatt tenyészett, és a politikai változás szakította meg (esetleg félbe?). X-et tehát paradox módon csak akkor tudjuk bizonyítani, ha a szakadás tényével előzetes létezését igazolhatjuk (ez persze minden narratív identitás alapja).

Ez a sikkés kérdés épp olyan semmitmondó, mint ha arra kérdeznék rá, hogy Andy Warholban és Francis Baconban vajon mi a közös, hiszen mindketten kapitalista rendszerben éltek. Végző soron ugyanis a Pompidou Központ kérdésében az az alattomos állítás is megbúvik, hogy a művészet narratív fejlődésének a politikai-gazdasági rendszer folyamatossága a feltétele. Amennyiben ez megszakad, akkor a „művészet” is megszakad. Nem a szabadság és a művészet kölcsönösségét, hanem a politikai rendszer tartósságát emelik ezzel ki.

Ez az alattomos állítás azonban sajnos idegesítően érvényes. A kelet-európai művészetről általában politikai rendszer-függőként, mint egy geográfiai-politikai fogalomról gondolkodtak és gondolkodnak ma is. E művészet-fogalom eredete a Habsburg-monarchia várostörténeti és kultúrtörténeti feldolgozása, mely Hanák Péter 1988-as könyvével indult,⁴ majd Moravánszky Ákos *Competing Visions*-ével folytatódott.⁵ Mindkettő egy olyan Közép-Európa fogalommal operál, mely alatt általában a Habsburg birodalom legnagyobb kiterjedését kell érteni. Elizabeth Clegg 2006-ban megjelent *Art, design and architecture in Central Europe* című munkája példázta ezt a „regionális” megközelítést.⁶

Ha a „birodalmi” politikai uralom kijelölte szimbolikus földrajzi keretek határozzák meg a művészettörténetet, akkor a Monarchia bukása után a nemzetállamok és a második világháború körülbelül harminc éve üres intervallumnak számít. A mai helyzet ehhez hasonlít, és nagy mértékben függ attól, hogy ezt a megelőző időszakot hogyan értjük meg. A francia kiállítás egyik alapvető kon-

⁴ Hanák Péter: *A kert és a műhely*. Budapest: Gondolat, 1988

⁵ Moravánszky, Ákos: *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867-1918*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998

⁶ Lásd kritikámat az East Central Europe-ban: *Recenzió Elisabeth Clegg: Art, Design, and Architecture in Central Europe 1890-1920* (Yale University Press, 2006). In: ECE online, 2007 - <http://www.ece.ceu.hu/?q=node/114>, nyomtatásban 2009/1 (Brill).

³ Walter Benjamin: *Tézisek a történelem fogalmáról*, in: *Angelus Novus* (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 959-974.



EWA PARTUM
 Önazonosítás / Self-Identification, 1980, fotómontázs, 40 x 50 cm
 © Ewa Partum; a művész hozzájárulásával

cepció hibája, hogy a kommunista-szocialista rendszereknél hátrébb nem nyúl az időben, és így például nem érti meg és nem érinti azt a tény, hogy nemcsak Magyarország, de számos más kelet-közép-európai állam esetében az egyik legfontosabb újra-aktíválódó problémahalmaz, a „múlt ígérete” éppen ebből az intervallumból származik.

A hat részre osztott tárlat Sosnowska terében izléselesen elrendezett és könnyen követhető, a művek nem falják fel egymást. A labirintus azért is találó, mert voltaképpen egy nagy üres tér veszi körül a falakat, ahonnan – messziről – figyelik a teremőrök a látogatókat, a szabadság illúziójával kecsegtetve a fotózni vágyó renitenseket. Ugyanígy maga a belsőépítészet (Putrih) viszi a pálmát a dokumentumfilmek helyén is. A hat szakasz a „modern utópiákon túl”, „a totalitáriánus rendszer fantazmagóriái”, „az anti-művészet”, „a magán/nyilvános”, „a feminin/feminista”, „az intézményrendszer kritikája és a mikropolitikai gesztusok” és „az újragondolt utópia” hívófogalmi köré csoportosulnak.

A művek maguk elképesztően vegyesek, továbbá szerintem elképesztően vegyes színvonalúak. Először is kiderül, hogy egyetlen olyan művészpárt sem találtak, akik apa-fiú vagy mester-tanítvány, vagy legalábbis művész-rajongó kapcsolatban állnának egymással. Pedig azért Magyarországon is akad például Kazovszkij-rajongó vagy éppen Hajas-másoló, de olyan, több generációt is meghatározó, befolyásoló példáról is lehet tudni, mint amilyen Korniss Dezsőé vagy Kassák Lajosé volt. Ha úgy vesszük, hogy ez a kiállítás inkább egy láttelepet kívánna adni az 1989 előtti, kelet-európai alkotókról, akkor persze ez a hiány menthető, de így meg a fiatal alkotók leginkább az utolsó szekcióban való jelenléte válik érdekes kérdéssé.

A nemzetközi mezőny egyetlen kérdésre ad egyszerű és egyértelmű választ: ha létezett a szocialista-kommunista rendszerekben *egyetlen* (ellen)művészet, akkor az biztosan nem volt politikai. A válasz nyilvánvaló, hiszen a türt-tiltott művészek éppen apolitikus jelleggel készítették „politikai” műveket, s ez alól csak néhány (éppen magyar) kivétel akad (pl. SZENTJÓBY TAMÁS nagyon erős *Csehszlovák rádió, 1968* című téglája). Feltűnő hiánya a kiállításnak, hogy tökéletesen figyelmen kívül hagyja a különböző rezsimok támogatott, vagy éppen „hivatalos” művészeit, noha talán egyrészt éppen ők tartoznak hozzá a valami-

fajta egységes kánonhoz, másrészt pedig még az „ellenálló” művészetnek is elengedhetetlen pendantjai volnának.

Ha ugyanis valami megszakadt, akkor az nyilvánvalóan a kommunista-szocialista esztétika jól ismert ikonográfiája. Azonban az itt kiállított művészek majdnem mindegyike fél- vagy teljes illegalitásba dolgozott, a román ION GRIGORESCU például titokban forgatta filmjét (*Balta Albă, 1980*) az átalakuló lakótelepről. A magyar művészek talán a legpolitikussabbak az egész blokkból. Lehet, hogy elfogult vagyok, de számomra HAJAS TIBOR *Öndívatbemutatója* (1976) vagy SZOMBATHY BÁLINT *Lenin Budapesten* (1972) című munkái a tökéletes, ironikus politikai művészetet képviselik. Külön kiemelendő, hogy mennyire erős volt az 1970-es években a performansz-művészet a volt Jugoszláviában (pl. az újrafelfedezett TOMISLAV GOTOVAC) vagy éppen Csehszlovákiában (a cseh JIŘÍ KOVANDA „véletlen” akciói). Külön zavaró, hogy ezekre a művekre és művészekre a mai nemzetállamokat írják ki származási helyül.

Talán üdvösebb lett volna arra rákérdezni, hogy 1960 és 1989 között milyen típusú hatások voltak a blokkon belül – utazhattak-e ezek a művészek, és ha igen, hova utaztak (blokkon kívül-belül) –, hathatott-e mondjuk ERDÉLY MIKLÓS JÚLIUS KOLLERre és viszont, vagy esetleg milyen párhuzam vonható EWA PARTUM *Önazonosítás* (1980) című, zseniális feminista alkotása vagy Ion Grigorescu szintén zseniális *Boxolása* között (1977). A testet középpontba helyező művek egyébként arra is rámutatnak, hogy minden elzártság ellenére mennyire up-to-date volt (leginkább a jugoszláv) művészet (vagy legalábbis most azokat emelik ki, amelyek épp illenek a nemzetközi paradigmákba is).

Végezetül a néhány fiatal művész munkája marad, amelyek azonban *nem* az előzőekben bemutatott művekre figyelnek, *nem* a művészeti „hagyatékot” vizitálják újra, hanem magára az előző rendszerre és létformára reagálnak. Ebből a szempontból problematikus, de rendkívül provokatív és kötelező munka az izraeli YAEL BARTANA filmje *A fal és a torony* (2009). A kisfilmben, mely egy trilógia második része, visszahívják a zsidókat Lengyelországba, akik egy kibucot építenek fel egy város közepén. A film végén lengyelül tanítják a zsidó kibuclakókat – többek között – a „szabadság” és a „béke” szavaira. A kamera végig a totalitáriánus esztétikákban megszokott, alulról vett képekkel dolgozik, a kibuc építői szocialista hősökké magasztosulnak, miközben visszafelé éneklük az izraeli himnuszt. Az utolsó képkockákon egy láthatólag civil városlakó néni kíváncsiskodik a bejáratnál, de aztán vállat von és elmegy. Nem tudni, hogy egész pontosan kinek és mire való ez a hagyaték. Ami persze nincs.

A múlt ígéretei

Les Promesses du passé, 1950–2010 – Une histoire discontinue de l’art dans l’ex- Europe de l’Est (A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet megszakított története az ex-Kelet-Európában)¹

📍 Centre Pompidou, Párizs
📅 2010. április 14 – július 19.

■ A három nappal korább történt repülőgép-szerencsétlenség, amelynek áldozata lett az egész Katyín-ba igyekvő lengyel-orosz küldöttség, szomorú aktualitást adott a kiállítás megnyitójának. Ez a tragédia – amely a kiállítótér előtt ismételt-

¹ Kurátorok: CHRISTINE MACEL és JOANNA MYTKOWSKA; társkurátor: NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ. Szenográfia: MONIKA SOSNOWSKA és TOBIAS PUTRIH.

A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet megszakított története az ex-Kelet-Európában
jobbra: SZOMBATHY BÁLINT: Lenin Budapesten, 1972, fotó akció, 13 db ff fotó
© fotó: Georges Meguerditchian

ten előtör az emlékezetből MARINA ABRAMOVIĆ hanginstallációja kapcsán² – az egykori kelet-európai blokk országai közötti bonyolult viszonyt is tükrözi.³

A kiállítás címevel a kurátorok nem titkoltan WALTER BENJAMIN filozófiájának azon sajátosságára utalnak, amely lehetőséget kínál a történelmi fejlődés nem lineáris megértéséhez.⁴ Benjamin történelemfelfogása a műalkotás érzékelési módján alapul. Gondolkodásának 'sine qua non'-ja, a „dialektikus kép” egy olyan esztétikára utal, amely példaként szolgál a műalkotás autonóm időbeli zónába való beillesztésén alapuló, meghatározott történetiséghez, ezzel generálva saját jelenét, múltját és jövőjét.

A kurátorok címválasztása egyfelől kritikus – egyszerre adja geopolitikai és filozófiai olvasatát a fejlődésre és a történelmi folytonosságra épülő hagyományos művészettörténeti diskurzusnak. Ez a sajátos értelmezés az olyan új, nyugati kritikai megközelítésekre is vonatkozhat, mint a

² *Airport*, 1972. A művésznő a következőket mondja be: „All passengers on the J.A.T. flight are requested to go to the gate 343. The plane is leaving for Tokyo, Bangkok and Hong Kong.” („A J.A.T. minden utasát kérjük, hogy fáradjon a 343-as kapuhoz. A repülő Tokióba, Bangkokba, Hong Kongba indul.”)

³ Cf. *Nézőpontok / Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999*, kiállítási katalógus (Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. márc. 25 – máj. 28.), felelős szerkesztő BÁLVÁNYOS Anna, Budapest, Mester Kiadó, 2000, p. 23.

⁴ BENJAMIN, Walter: *Tézisek a történelem fogalmáról*. In: *Angelus Novus*, Magyar Helikon Kiadó, Budapest, 1980, 959–974.



'critical theories', 'cultural studies', 'visual studies', 'gender studies', 'queer studies' és a 'postcolonial studies'. Másfelől a kurátorok a nyugat és kelet közötti ellentét és megkülönböztetés felülvizsgálatát – hiszen jelentős idő telt el a berlini fal és a vasfüggöny leomlása óta –, a kulturális térkép újragondolását is célul tűzték ki. Először talán arra keresték a választ, milyen sajátosságokkal rendelkezett a keletinek mondott művészet a hidegháború alatt. Az ezt követő kérdés pedig az lehetett, hogy ezeket a sajátosságokat a szocialista köztársaságok megszűntével felváltotta, felülírta-e egy új, közös Európa (miközben persze az is vita tárgyát képezheti, hogy valóban létezik-e ez az „Egyesült Európa”). Mindkét kérdés a művészet lokális narrációjának felállítását és egyben átgondolását körül forog. A címválasztás tehát polifón, a kurátorok által javasolt műelemzési módot tükrözi, mely

ugyanakkor egy szokásos muzeológiai eljárás kontextusába illeszkedik: a Centre Georges Pompidou bemutatja a közelmúlt szerzeményeit is a nagyobb nyilvánosság előtt.⁵

A fent említett problematikákon túl a kiállítás hét fő gondolati egység köré szerveződik,⁶ melyek már önmagukban, a tematizáló szándék miatt is tagadják a kronológiát. Ráadásul a scenográfiai megoldás, ez a hatalmas, MONIKA SOSNOWSKA által tervezett, nyitott szobor – amely cikk-cakkjaival minden folytonosságot ellehetetlenít, csakúgy, mint a tér átláthatóságát – szintén a töredékességet erősíti.

A kiugró és beugró fehér paneleken csak az egymással szembe kerülő műtárgyak kerülnek igazán párbeszédbe. A kurátorok koncepciója szerint ezek a párbeszé-

5 Christine Macel, a kiállítás francia kurátora a sajtóanyagban részletesen megjelöli ezeket: „Egyrészt, a fal leomlása utáni kimagasló művészek műveit vásároltuk meg, úgy mint Paweł Althamer, Monika Sosnowska, Anri Sala, Dan Perjovschi, Wilhelm Sasnal, Maja Bajević vagy Roman Ondák munkáit; másrészt, a múzeum munkatársaival az egykori Kelet-Európa azon nagy alakjainak alkotásait, akik hiányoztak a gyűjteményből, mint például Alina Szapocznikow, Jiří Kovanda, Raša Todosijević, Neša Paripović, Július Koller, Sanja Iveković, etc.” A múlt ígéretein kiállított művek közül Braco Dimitrijević, Ion Grigorescu, Sanja Iveković, Július Koller, Jiří Kovanda, David Maljković, Mangelos, Neša Paripović, Dan Perjovschi, valamint Alexander Ugray alkotásai vannak a Centre Pompidou tulajdonában.

6 A modernista utópiákon túl, Az egység víziója, Anti-művészet, Köztér – privát tér, Női – feminista, Mikropolitikai gesztusok és az intézmény kritikája, Az utópia újralátogatása.

A múlt ígéretei, 1950–2010 – A művészet megszakított története az ex-Kelet-Európában
jobbra: ERDÉLY MIKLÓS: Időutazás I-V., 1976; © fotó: Georges Meguerditchian



dek az idősebb és a fiatalabb művészgenerációk között zajlanak a közös tematikába illesztett műveiken keresztül. A román ION GRIGORESCU 1980-ban készült szupernyolcas filmje, a *Balta Alba* így kerül meglepő módon kontrasztba egy fiatal francia művész, CYPRIEN GAILLARD fényképeivel, közvetlenül a bejáratnál. Majd még érdekesebb, művészgenerációk közti rezonanciába lép ERDÉLY MIKLÓS fotósorozata (*Időutazás*, 1976) CSÖRGŐ ATTILA művével (*Eseménygörbe II.*, 1998). A kiállítást bejárva, a művekkel – közöttük számos magyarral⁷ – való találkozás után, a kurátorok által írt, koncepciójukat a közönség felé közvetítő fali szövegek ellenére is megválaszolatlanul marad a művek kiválasztására irányuló kérdés. Mestyán Ádám azonos témában írt cikkében⁸ részletesen kitér erre. Amit én kiemelnék, az a mustra második, dokumentációs szárnya, ahol számos forrás áll a látogató rendelkezésére. Itt, a kiállítóterrel egy kis folyosó révén összekapcsolt, de arról le is választott, külön egységet alkotó részben NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ állított össze egy vitákban és előadásokban rendkívül gazdag programot. Egy kisebb terem ad otthont az archív anyagoknak, és mögötte egy másik, vetítésre alkalmas teremben rendezik a konferenciákat és a kivételesen érdekes filmvetítéseket. A meghívott teoretikusok által tartott előadások közül kiemelném PIOTR PIOTROWSKI előadását és horizontális történelemszemléletét, illetve SVETLANA BOYM személyét, illetve a problematizált nosztalgia fogalmát⁹. A katalógus, úgy tűnik, jóval kevesebb információt tartalmaz ehhez az állandóan frissülő befogadótérhez képest.

De ha hiányérzetünk marad, akkor nézzük meg a Párizsi Magyar Intézetben a Pompidou-beli kiállítással párhuzamosan és azzal együttműködve létrehozott, *Iparterv (1968-1969)*, *Progresszivitás és illúzió* című kiállítást is.¹⁰ Az épület földszintjét és első emeletét elfoglaló művek egy meghatározott, szűk periódusból valók, mégis kiválóan kiegészítik *A múlt igéreteit*. Míg az utóbbi helyszínen a fotók, filmek és szobrok dominálnak, addig a Magyar Intézetben a festészet kerül előtérbe. A kérdés, mely a kiállítások és a konferenciasorozat után végül nyitott marad, a jövőre vonatkozik: a múltat aktualizálva egy ismeretlen jövő felé mutat, mely korántsem a kommunizmus idealizált képére formált, de nem is utópiamentes.

7 Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szenjóbó Tamás, Szombathy Bálint, Tóth Endre, Csörgő Attila művei a kiállítóteremben és Maurer Dóra, illetve Szenjóbó Tamás filmjei külön vetítés formájában.

8 Mestyán Ádám: *Kinek a hagyatéka?* Balkon 2010/6, pp. 16–18.

9 BOYM, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York, 2001.

10 *Iparterv (1968-1969)*, *Progresszivitás és illúzió*. Magyar Intézet, Párizs, 2010. ápr. 15 – júl. 10. A kiállítást Kolozsvári Marianna szervezte.

Najmányi László

SPIONS

(Hatodik rész)

„...Legtöbbet és mindennél többet a háromság három legfényesebb személyiségéről gondolkodom, de az ő fényük kisugárzik és vonzásköre alkot...”
Algol László: *A vegyész mérnök és az építésvezető*.
A háromság személyisége (approximációs gyakorlat)¹

■ A Háromság titka

Az Algol László kódnevű kémmel 1970 őszén ismerkedtem meg Európa legidősebb előember-lelete, a mintegy 350 ezer éves, vértesszőlősi Samu² csontmaradványait, primitív eszközeit, tűzhelyét és lábnyomát 1965 nyarán megtaláló régész özvegye, Vértesszőlősi V. Meller Ágnes (1921–1995) Széna térhez közeli szalonjában. Az író, műfordító V. Meller Ágnesnek akkori barátnőm, Kiskovács Panka³ mutatott be. A szellemes, elegáns hölgy Bécsben született, onnan hozta a nagypolgári hagyományokat magával. Kezdetben a Budapesti Rundschau nevű, német nyelvű lap munkatársa volt, később újságíróként, műfordítóként az MTI-ben dolgozott. A nagypolgári hagyományokat folytatva igyekezett maga köré gyűjteni a kor független művészeit, gondolkodóit. Így lettek szalonja vendégei Kenedi János, Csalog

1 Részlet Algol László 1973. augusztus 12-13-án, a balatonboglári Kápolna temető kertjében bemutatott approximációs gyakorlata plakátjának szövegéből (Forrás: Artpool – http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812_13b.html)

2 *Homo erectus seu sapiens Paleohungaricus* – 2009 februárjában egy, barátaival a lezárt múzeumban bulizó 14 éves lány és társai megrongálták a vértesszőlősi előember maradványainak a Nemzeti Múzeum Vértesszőlősi Kiállítási Helyében kiállított másolatait. A lány saját kulcsával jutott az épületbe, miután rájött, hogy szülei házában kertkapukulcsa nyitja a múzeumot is. A kiállító terem ablakaira és a vitrinek üvegeire alkoholos filctollal rock együttesek (Iron Maiden és Marilyn Manson) neveit, a Tini nindzsa teknőcök képeit, valamint a „Heineken 4ever” feliratot firkálták, a falakhoz sörösüvegeket vágtak, és valódi állatcsont leletekkel együtt Samu maradványainak másolatait is összetaposták.

3 Hajas Tibor későbbi felesége

Algol László *A vegyész mérnök és az építésvezető* című approximációs gyakorlata közben, a balatonboglári Kápolna temető kertjében. A kép jobb szélén Halász Péter (Forrás: Artpool)



Zsolt, Szentjóby Tamás, Konrád György, Kiss János, Bencze György, Hajas Tibor, Petri György, Szemadám György, később Ambrus János, Krausz Tamás, Mesterházi Miklós és mások. Halász Pétert én mutattam be a háziasszonynak, 1972-ben. V. Meller Ágnes Lukács György szellemi holdudvarához tartozott, élete utolsó éveiben a filozófus hagyatékának egyik gondozója lett. Toleráns gondolkodására, nyitottságára jellemző adalék: amikor megmondtam neki, hogy az 1940-es évek végén Hamvas Bélát ellehetetlenítőd, a magyar szellemi életből kirekesztőd Lukács Györgyöt a világ legunalmasabb filozófusának tartom, aki valószínűleg maga sem érti, amit leírt, háziasszonyom csak nevetett. „Épp azt szerettem benne, hogy olyan mérhetetlenül unalmas és bornírtan zavaros”, mondta, és megkínált még egy krémes süteménnyel. A Lukács-iskolásokkal, általában a kor bal-liberális értelmiségével ellentétben nem beszélt mindentudó gúnnyal, lenézősül Hamvas Béláról. Elismerlte írói, gondolkodói nagyságát, nagy érdemének tartotta, hogy megismertette az európai szellemtörténetet Magyarországgal, és hogy olyan pontosan közvetítette a keleti vallási hagyományokat. Nemcsak írók, gondolkodók, művészek fordultak meg szalonjában, hanem fia, ifjabb Vértés László bohém és bünöző haverjai is, akik ugyancsak azonnal beleszerettek a varázslatos háziasszonyba. Egyikük, egy Büttyök becenevű kemény csibész naponta meglátogatta, hogy tartsa benne a lelket, amikor fia börtönbe került.⁴

Szépséges barátnőm társaságában érkeztem a Maros utcai lakásba. Az 1930-as évek modernista stílusában berendezett, néhány régi népi bútorttal és használati tárggyal díszített sza-

4 Ifjabb Vértés László, a „jól nevelt, ám iszákos budai gimnazista, aki többet járt a Bajtársba, mint a Rákócziába” (a delikvens önjellemzése), az akkor nagy port felvert szentendrei *Nalaja Happening* kapcsán indított büntetőper következtében, ötödrendű vádlottként öt hónapra ítélve, 1971-ben került börtönbe. A történet röviden a következő: az akkor szerveződő szentendrei Vajda Lajos Stúdió egyik tagját, felugosi Lászlót 1970 tavaszán behívták katonának. Miután megkapta a behívót, azonnal módszeresen inni kezdett és egymás után vette be a nyugtatókat, hogy megússza a katonaságot. Meglehetősen rozoga állapotban érkezett a kecskeméti laktanyába, ahol a sorozóbizottság azonnal a helyi idegklinikára küldte. ef Zámbo Istvánt az esemény happening szervezésére inspirálta. „Egy eszme zárt osztályba vonulásának tiszteltére Nalaja happening a Fő téren. Fellép minden turista, aki erre téved...” – így kezdődött az esemény PR szövege. A nyaranta a Fő téren felállított színpad csak este 7 órától volt foglalt, különben egész nap szabadon állt. A művész úgy gondolta, hogy ezen a szabad placcan – ahol egyébként is a helyiek és a turisták gyerekei játszadoztak napestig – ő és barátai szabad és „totális” életrészletet csinálhatnak, amelyben mindenki, a nézők, kirándulók, bevásárló háziasszonyok is szereplővé válhatnak. Egy békés augusztusi hétköznap délutánon megjelentek a színpadon, zenéltek, verseket, kiáltványt olvastak fel. Hamarosan letartóztatták és háromnegyed évi vizsgálati fogság után, „akaratosságban elkövetett garázdaság” vádjával bíróság elé állították a résztvevőket. A fő szervezőt, ef Zámbo Istvánt törvényileg felelősségre nem vonható elmebetegnek nyilvánították, a többiek börtönbüntetést kaptak. Az akkor 17 éves, 1986 óta Izraelben élő ifjú Vértés László véletlenül keveredett az eseménybe. A happeninget megelőző napon ismerkedett meg ef Zámbo Istvánnal, aki felkérte, hogy a másnapi happening során olvasson fel verseiből.



Algol László
A vegyész-mérnök
és az építészvezető
című approximációs
gyakorlata közben
tűszertartást mutat
be (Forrás: Artpool)

lonban két fiatalember ült az asztal mellett, amikor beléptem. Az egyik⁵ magas, hosszú, sötét hajú, gyér szakállú, keleties arcvonású, halk szavú srác Algol László néven mutatkozott be. Születésekor kapott nevét – Habermann M. Gusztáv – csak évtizedekkel később tudtam meg, valamint azt is, hogy 1973-tól „Pécsi Zoltán” fedőnéven⁶ a diktatúra titkosrendőrségének besúgójaként szolgált.⁷

Az ALGOL (ALGOrithmic Language) korai, a FORTRAN-t (IBM Mathematical Formula Translating System) felváltó, a BCPL, B, Pascal, Simula, C és más programozási nyelveket megelőző, az 1950-es években kifejlesztett programozási nyelv volt, amelyet éppen az Algol László kódnevű kémmel való megismerkedésem idején tanultam az egyetemen. Az ALGOL-t európai és amerikai tudósok közösen hozták létre. Az új nyelv ábécéjét és három szintaxist, a nyelvi elemek és utasítások létrehozását szabályozó rendszer dolgozták ki: a referencia; publikációs és alkalmazási szintaxist. A három szintaxist „Szentháromság”-ként emlegettük az egyetemen.

Algolnak (Algo) hívják a Perseus csillagkép egyik állócsillagát is, amely a csillagászatban Beta Perseus-ként és a „Medúza gorgó feje”-ként egyaránt ismert. A görög mitológiában Medúza (görögül „Hízlegő”), Sthenó („Erős”) és Burüalé („Vad”) nevű nővéreivel⁸ együtt a tengeri titánok, Phorkusz és Kétó lánya, a három nővér közül a legszebb és az egyetlen halandó volt. Nővéreivel együtt a bölcsesség szüz istennője, Athéné templomának papnőjeként szolgált. Poszeidón, a tenger istene szenvedélyesen megkívánta Medúzát, s egy napon megerőszkolta Athéné templomában. A büntett hatására a három nővér meggyűlölte a férfiakat. Athéné szörnyetegekké, gorgókká változtatta a lányokat. Bőrüket pikkelyekkel borította, hátukra sárkányszárnyakat növesztett, hajszálaikat tekergő, sziszegő kígyókká változtatta. Aki a gorgók szemébe nézett, kővé változott. A hős Perszeusz az istenek segítségével megölte Medúzát. Miután kiszabadította Andromédát, a gorgó levágott fejét fegyverként használva legyőzte a lányt haláláért bosszút állni akaró tengeri szörnyet, Kétót is. Perszeusz végül Athénének ajándékozta a fejet (Algolt), aki azt egy mellvértre (egyes források szerint pajzsra) erősítette. A mellvértet (vagy pajzsot) Aegisznek nevezte el. Aki az Aegiszre nézett, kővé változott.

Az Algol állócsillag változtatja fényességét, mert a körülötte keringő, nála sokkal halványabb ikre, az Alfa Perseus 68 óra 49 percnként, körülbelül 8 óra elta-

5 A másik fiatalember a Molnár Gergely kódnevű kém volt. Megismerkedésünkről a következő részben írok részletesebben.

6 Tartótisztje Horváth Tibor rendőr főhadnagy, a titkosrendőrség „Ellenséges ellenzék fő erőt elhárító” Belső Reakció (és Szabotázselhárító) Csoportfőnökség III/III-4-b. osztályának beosztottja, aki „Pécsi Zoltán” mellett a „Baka”, „Kalocsai” és „Szerkesztő” fedőnévű ügynökök besúgói tevékenységét is koordinálta.

7 Algolról a *Downtown Blues* (2006, Nyitott Könyvműhely kiadó) című könyvemben írok részletesebben.

8 A három nővér is utaló kódnevének kiválasztásában is feltűnik Algol László kém érdeklődése a „Háromság” tematikájára iránt

karja⁹. A sivatag arabjai kísértetiesnek látták a csillag pislogását. *Al-Ghul*-nak (Démon csillag) nevezték el, a Halál csillagának gondolták. A csillag általuk adott neve arabul „Tréfacsináló”-t, „Mókamester”-t is jelent. A zsidók *Rosh ha Sitan*-nak (Sátán feje) nevezték a kacsintgató csillagot. A már a teremtés aktusa előtt létezett *Lilith*-tel, Ádám első, elkárhozott feleségével azonosították, s az Alvilágból érkező, éjszakai vámpírként írták le. A kínaiak *Tshei Shé*-nek, Hullahegynék nevezik az Algol állócsillagot.

A szegedi származású Algol László¹⁰ kódnevű kém az első hippik egyike volt Magyarországon. A többi hippivel ellentétben sohasem viselt szandált, és nagy gondot fordított a személyes higiéniaira. Keze mindig makulátlanul tiszta, vállon alul érő haja frissen mosott volt. Még a legnagyobb hőségben sem büzlött, mint a magyarok többsége abban az időben. Kellemes illatú parfümököt használt. A Molnár Gergely fedőnevű kémhez hasonlóan ő is merev felsőtesttel, lassú, hosszú léptekkel, karjait nem mozgatva járt. Ritkás arcszörzetével, keleties arcvonásaival sámánra emlékeztetett. Télen hosszú, fekete szőrmebundát viselt. Egyszerre két egyetemen folytatott pszichológiai és szociológiai tanulmányokat, az egyiket tanított is. Hatalmas tudásanyaggal rendelkezett. Mindent tudott a zenéről. Megismerkedésünk idején, s még évekkel azután a *Játék és muzsika tíz percben* című déli rádiós vetélkedő rendszeres megnyeréséből élt, olyan jól, hogy a budai Várban vásárolt magának lakást. Nem okozott neki nehézséget megmondani, hogy például Bartók III. (befejezetlen) zongoraversenye partitúrájának melyik kiadása, hányadik oldalának melyik sorában nyomtattak tévesen giszt fiz helyett. Fejében volt a teljes magyar úthálózat, a közutak és az egyes települések útjai és utcái egyaránt. Elmondta, hogy gyalog bejárta az egész országot, végigment az összes fő- és mellékúton, földúton és gyalogösvényen. Tévedhetetlenül tudta, hogy az egyes utak és buszjáratok hol keresztezik egymást. Ugyanilyen jól ismerte a teljes vasúti hálózatot, az összes fő- és szárnyvonalat, az összes csatlakozási lehetőséget, minden állomást. Kívülről tudta a buszok és vonatok menetrendjét is, a téli és a nyárit egyaránt. Lenyűgöző jártassággal és enciklopédikus tudással rendelkezett a művészetek, az irodalom, a magyar és nemzetközi történelem, a filozófia, az orvostudomány (benne a pszichológia és pszichiátria), a biológia, a kultúrantropológia, a közgazdaságtan, a szociológ-

9 A csillag fényének változásait Geminiano Montanari olasz csillagász és természettudós 1670-ben fedezte fel.

10 Édesapja, Habermann Gusztáv (1903-1994) helytörténész, szociológus többek között a *Személy adattár a szegedi polgár-családok történetéhez* című tanulmánya révén ismert (*Tanulmányok Csongrád megye történetéből*, XIX. kötet. 1992, Szeged, Csongrád Megyei Levéltár kiadása).

A Perseus csillagkép, a Medúza (Algol) levágott fejével



gia, a nyelvészet, az akkor még gyermekcipőben járó informatika és számítástechnika területén is. Számos nyelven beszélt anyanyelvi szinten. Tökéletesen artikulálva, remekül megformált mondatokban, óriási szóincset használva, finom humorral, halkán, lassan, tagoltan, pislogás nélkül, beszélgetőtársa szemébe nézve beszélt. Költőként is ismert volt a független művészek szűk körében. Magasan intellektuális költészetének jellemzésére álljon itt egy rövid idézet az 1973. augusztus 12-13-án (vasárnap estétől hétfő reggelig), a Galántai György által független kulturális intézményként működött balatonboglári Kápolna temetőkertjében bemutatott *A vegyészmező és az építésvezető. A háromság személyisége* című approximációs gyakorlata szövegéből:

„kivel a kátyúnál vasútépítésre készülődnek nem veszítették el a sírás képességét a futás függvényeként a völgyben kerítés vonul az elemek füstje után négyszögű lyuk marad”¹¹

Barátait, később célszemélyeit Algol gyakran vitte hosszú, éjszakai túrákra a Budapesthez közeli hegyekben, amelyek összes titkát ismerte. Valószínűleg ő fedezte fel a Világcsakrát (Axis Mundi¹²) a Pílisben. Holdtöltékkor a Dobogókőre kalauzolta csoportját, ahol mágikus szertartásokat mutatott be. A nyári napéjegyenlőség éjszakáján, tűzérési lőtérén, lögyakorlat közben, az őröket kijátszva, ágyútűzben kúsztak át a sötétben. Aztán egy barlangba jutottak, amelynek nagytermében, pontosan éjfélkor, keskeny kürtön át kelta oltárköre vetődött a Hold fénye. Ezekről a kirándulásokról is részletesen beszámolt jelentéseiben megbízóinak.

Algol előkerült jelentései komoly segítséget jelenthetnek a bolsevista diktatúra utolsó évtizedei független művészetét kutatóknak. Önmagáról valamilyen okból harmadik személyként („ismerősöm”) beszélve igyekszik mindenről pontosan tájékoztatni tartóisztjét. Szinte az összes független művészről és művészeti eseményről, köztük az én magánéletemről és színházi előadásaimról, Galántai Györgyről és balatonboglári Kápolnatárlatáról, Halász Péter és barátai színházáról és annak közönségéről is jelentett, több mint egy évtizeden át. A Molnár Gergely kódnevű kémről (legjobb barátjáról), és rólam még nyolc évvel azután is jelentett – igaz nagyon pontatlanul (talán mert belefáradt a

11 A teljes vers az Artpool gyűjteményében található (http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812_13b.html)

12 Az Axis Mundi (A világ tengelye – kozmikus tengelynek, a világ tartóoszlopának, a világ középpontjának is nevezik) számos kultúrában felbukkanó szimbólum, amely a föld és az ég találkozási pontját jelképezi. A hagyományok szerint számos ilyen pont található bolygónkon, ahol lehetséges az utazás és a kommunikáció az alsó és felső valóságok között. Ezeket a pontokat kozmikus energiával tölthet fel és megtisztulhat a meditálás.

monoton ügynöki munkába a géniusz) –, hogy elhagytuk Magyarországot:

„...Röviden felmerült Molnár Gergely és Najmányi László személye is. Molnár hosszabb ideje Kanadában él, de nemrég állítólag az Egyesült Államokba jött át (*a Spions akkor már DJ Helmut Spiel! kódnevet használó frontembere mindmáig Montréalban él, sohasem költözött New Yorkba – NL megjegyzése*). Najmányi László, aki Molnárnál valószínűleg jóval később települt le Kanadában (*újabb tévedés, én két évvel a Spions frontembere előtt érkeztem Kanadába – NL megjegyzése*) Bálint szerint éveken át egy lakásban lakott Molnár Gergellyel, és mindazokat a „punk” kísérleteket, művészeti próbálkozásokat majmolta, utánozta, amelyek Molnárnak eszébe jutottak (*nem másoltam senkit, ugyanazon projekt különböző részfeladatain dolgoztunk és dolgozunk még ma is – NL megjegyzése*).” (Az 1970-es évek elején Budapesten éppen fordított volt a helyzet, Molnár Gergely nagyon sokat tanult Najmányitól mint képzőművésztől és színházi rendezőtől.) „Bálint (*István – NL kiegészítése*) ingerülten nyilatkozott Najmányiról, mint mondta: »Najmányi örült s örült dolgokat csinál«, jobb távol tartani magát tőle (*ezzel a részlettel a besúgó nyilván közvetve arról informálta megbízóit, hogy miképpen lehetne Bálint Istvánt és engem a titkosrendőrség bevett gyakorlata szerint egymás ellen fordítani – NL megjegyzése*)...¹³”

Mindmáig foglalkoztat, hogy mi készítette az Algol László fedőnevű kémet legközelebbi barátai, az őt nagy tisztelettel befogadó független művészek elárulására. Hallottam olyan verziót, amely szerint elkapták, amikor értékes lemezeket lopott a Rózsavölgyi Zeneműboltban, ahol az 1970-es években elárusítóként dolgozott, és megzsarolták. Mások szerint állítólagos homoszexualitása tette zsarolhatóvá. Ő maga így ír 2005. március 25-én, Galántai Györgynek címzett bocsánatkérő e-mailjében:

„...30 évvel ezelőtt azt hittem, amit tenni próbálok, hozzájárulhat a közeledéshez, a détente-hoz. Abban reménykedtem, az elemzés, továbbbítás, megvitatás, meggyőzés valamiféle módon hidat épít, csökkenti az antagonizmust, a feszültséget. Hogy az opponensek fokozatosan közeledhetnek, hosszabb távon? Hogy megelőzhető az extremum, oldható vagy enyhíthető a konfliktus. Belátom, ez a felfogás – mai nézőpontból – naiv, és/vagy téves. Nehányan merő illúzióknak fogják minősíteni?... Néha, emberek követnek olyan eszméket, amelyeket önmaguk nem értettek meg teljesen. Voltak eszterendők, amikor kötelességemnek tartottam, hogy



A Kovács István Stúdió *A császár üzenete* című előadása a Fővárosi Művelődési Házban. A kép felső részén, kinagyítva Algol László áll az ernyő alatt (Ismeretlen fényképész fotója)

a fenti cél fele haladjak. Sok mindent nem értettem meg... Sohasem akartam senkinek ártani. Különösképp nem abban a művészeti, irodalmi szférában, amihez a kezdetekkor rajongással közeledtem – talán emlékszel erre. A törekvés visszajára fordult, kicsorbult. Be kell látnom, a vélt pozitív szándék kifacsarodott, utat tévesztett, abszurditássá torzult. Belátom. Néha egy emberi élet, egészében, visszajára fordul, értékét veszíti, kifacsarodik. A Nap lenyugszik. Akik valaha eszmét cseréltek velem, tudják, soha nem kerestem a hatalmat – nem voltam soha és sehol befolyással, gravitással rendelkező személy. Amit megkíséréltem: elősegíteni a megértést, oppozíciókat feloldani – sikertelenül...¹⁴”

A bocsánatkérő levélre Galántai György helyett felesége, Klaniczay Júlia így válaszolt: „...Leveledet, mint egy kötelező emberi-etikai minimumot tudomásul vesszük és mint egy első lépést elfogadjuk. A következő lépés, és az egyetlen lehetséges út valamiféle irántad és tetteid iránti megértésre (részünkről) az lehetne, ha őszintén feltárnád, milyen körülmények között kerültél kapcsolatba a BM-mel, milyen indítékok alapján vállaltad el a besúgást, konkrétan hogyan élted meg ezt a több éven át tartó feladatsort, mikor, miért, hogyan hagytad abba, mikor, hogyan, miért értékelted át korábbi tevékenységedet. Mert egy ilyen önvallomás tanulságokkal szolgálhat az elmúlt 30-40 év és a mi generációnk megértéséhez, és ez a tény a mi keserűségünkön is enyhíthet...¹⁵”

Klaniczay Júlia levelére és a benne foglalt, mindannyiunk számára hasznos javaslata tudomásom szerint nem érkezett válasz. Miután a bocsánatkérő levél nyilvánosságra került, megpróbáltam felvenni a kapcsolatot a New Zealand-i Massey Egyetemen pszichológiát, összehasonlító nyelvészetet és kommunikációt Gustav M. Habermann néven tanító Algol László egykori kódnevű kémmel. Barátságos, együttérző, vigasztaló levelemre nem válaszolt. A költői, művészi érdeklődésének középpontjába állított „Háromság” problematikát nyilván saját egyéniségének három arca – Habermann Gusztáv, a tisztos polgári családból származó tehetséges fiatalember, az Algol László kódnevű, a misztikában jártas kém, és a „Pécsi Zoltán” fedőnevű besúgó – inspirálta. Háromságának titka valószínűleg mindörökre az övé marad.

14 Forrás: Artpool – <http://www.galantai.hu/dokumentum/PecsiZoltan.html>

15 Részlet Klaniczay Júlia válaszeleveléből. Forrás: Artpool – <http://www.galantai.hu/dokumentum/PecsiZoltan.html>

13 A jelentés 1986. január 28-án íródott. Forrás: Artpool – <http://www.galantai.hu/festo/1986/860128.html>

Kinek a képzelete? Hidegháború, sci-fi és fallogocentrizmus

A képzelet tudománya

📍 Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

📅 2010. április 29 – június 27.

■ A képzelet, a képzelőerő és az imaginárius birodalmában végtelenül izgalmasnak tűnik, ha egy harminc körüli nő húsz évvel a politikai rendszerváltás után, a második úrodüsszeia évében, az Elbától keletre, Budapesten rendez kiállítást a hidegháborús ideológiák, a sci-fi, valamint a kortárs film- és képzőművészet kapcsolatrendszeréről. De nem csak ott! *A képzelet tudománya* (kurátor: SOMOGYI HAJNALKA) kifejezetten izgalmas és gondolatébresztő kiállítás a Ludwig Múzeum steril, high-tech, modernista terében is. De akkor meg minek ide ez az izé, ez a fallogocentrizmus? Ezt most akkor miért kell, miközben szépen végig lehetne menni a műveken és a művészeknél? A válasz nem túl meglepő: ott sokkol GERARD BYRNE középpontba helyezett installációjában, továbbá a Playboy 1963-as interjújában, ahol prominens amerikai sci-fi írókat beszélgettek arról, hogy milyen is lesz a jövő világa 1984-ben és még azon is túl.

Az ír Byrne az eredeti körkérdések alapján forgatta le az installáció magvát képező 2005-ös filmjét holland színészekkel, korhű kosztümökkel, manifeszt modernista terekben, sőt modernista műalkotások között. A filmben nem annyira a hatvanas évekbeli sci-fi megidézett óriásai (Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Robert Heinlein) láthatók, mint inkább elegáns és némiképp öntelt, nyugati férfiak, akik a nem túl távoli jövőt vázolják fel, súlyosan beleragadva saját koruk kultúrájába és perspektívájába. A Ludwig Múzeum kiállítása – Byrne kritikájával összhangban – időutazások és archeológiai vizsgálódások sokaságával szembesíti a nézőt, aki a lazán és sokrétűen kapcsolódó művek között nyugodtan szabadjára engedheti képzeletét. De vajon mennyire? Egyrészt követheti a kiállítás vezetője által kitáblázott utakat, másrészt viszont le is térhet azokról; ám ha letér, akkor olyan területekre kalandozik, ahová a kiállítás – látszólag – nem nagyon jut el, mivel a kurátor nem „keleti”, hanem „nyugati” kiindulópontokat választott. Tehát nagyon leegyszerűsítve: a koncepció az 1963-as Playboytól és a francia újhullámtól (pontosabban CHRIS MARKER 1962-es, újhullámos *Kilátó-jától*) indul el, nem pedig Stanisław Lemtől vagy a *Zónától*, de még csak nem is Philip K. Dick „balos”, antikapitalista rendszerkritikájától. A nagybetűs Másik, a „balos” Kelet persze nem veszik el teljesen, hiszen az alaptémára – hidegháború és science fiction – zömében kortárs, „keleti” és/vagy „nő-” művészek reflektál-

1 Ahogy én képelem, a fallogocentrizmus nagyjából azt jelenti, hogy a nyugati gondolkodás súlyosan jelentésfixált, mely jelentést ráadásul a beszéd, a kijelentés jelenvalóságának igazságával szokás összekapcsolni. Ehhez képest mindenféle írás csupán csak másodlagos lehet, amely képtelen visszaadni a szóba foglalt gondolat eredeti teljességét. A fallosz pedig azért biggyesztődött a logosz elé, mert arról sem lehet elfeledkezni, hogy mikor és kinek áll jogában és hatalmában (ne keverjük a falloszt a pénisszel, mert nem ugyanaz!) egyáltalán beszélni, hangot adni a véleményének egy társadalom és egy kultúra keretei között. V.ö.: Jacques Derrida: *Disszemináció* (1972) Ford.: Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998.

A fallogocentrizmus amúgy egy derridai szójáték, amely szorosan kötődik Derrida Lacan-kritikájához is: *Az igazság postása* (1975) Ford.: Gyimesi Tímea. In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odoric Ferenc: *Testes Könyv II.* Ictus, Szeged, 1997. 41–140. A fogalmat a hetvenes évek közepén a feminista kritika is továbbgondolta az „écriture feminine” kontextusában. Lásd ehhez Derrida barátjának és sorstársának (algériai zsidó család) sokat idézett szövegét: Hélène Cixious: *A medúza nevéte* (1976) Ford.: Kádár Krisztina. In: *Testes Könyv II.* 357–380.

tak, és a kurátori koncepció is finoman túlmutat a hidegháború és a sci-fi sztenderd, domináns és alapvetően „aszexuális”, nyugati olvasatain.² A művek maguk pedig teljesen természetes módon dekonstruálják a sokszor túlságosan is leegyszerűsített politikai, esztétikai és narratív képleteket: a társadalmi-politikai és a tudományos-technológiai folyamatok terén éppúgy, mint az Apa nevének vagy a Vágy tárgyának diszkurzív világában.

A képzelet tudománya így több dimenzióban is kiválóan működik, sőt lehetőségeket, kapukat kínál a dimenziók közötti utazásokhoz is. Egyrészt vállalt célját is kiválóan teljesíti, vagyis kellőképpen komplex képzeletbeli teret nyit meg a fegyverkezési verseny és a modernista utópiák valósága, valamint az abban leledző pre-apokaliptikus és politikailag alávetett szubjektum pszichés dimenziói között. Másrészt viszont Anna Molska vagy éppen Jane és Louise Wilson művein keresztül a férfiak hatalmas konstrukciói is új, kritikai megvilágításba kerülnek. Ezen túl egy harmadik, mondhatni metakritikai dimenzióban még az is megnyilvánulhat, amit az amerikai marxista filozófus, Fredric Jameson a jövő archeológiájának nevezett.³ E paradox kifejezés ugyanis arra utal, hogy egy adekvát történeti vizsgálatnak a science fiction műfaját a társadalom- és az eszmetörténetét illetékeségébe kell helyeznie, amely nem pusztán egy hol innovatív, hol didaktikus, hol meg csupán giccses, szórakoztató műfajt lát benne, hanem egy-egy kor ideológiájának és tudományának hű tükrét. Ezáltal a sci-fi és annak képzőművészeti átirata sokszoros időutazásokra invitál bennünket múlt, jelen és jövő között, melyek során a különféle, „archív” jövőképek archeológiai vizsgálatán keresztül eljuthatunk egy-egy adott történeti múlt, vagy akár a jelen kulturális antropológiájáig is.

Tézis: 1984

Gerard Byrne playbojos installációjának címe egyértelmű: *1984 és azon túl*. Orwell 1948-ban jelentette meg legendás regényét, amely mögött a II. világháborúban csúcsra járatott totalitárius (náci és kommunista) rendszerek kritikáját szokták sejteni. (Zárójelben azért annyit érdemes megjegyezni, hogy az Ameri-

2 Azon persze lehet vitatkozni, hogy mennyire tekinthető dominánsnak manapság nyugaton a társadalom- és politikátörténeti olvasat, mivel az utóbbi két évtizedben a science fiction egyre inkább a társadalmi nemi szerepek és a faji megkülönböztetések felől szokták értelmezni. V.ö.: Annette Kuhn (ed.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Verso, London, 1990. Nem olyan rég, 2007-ben a londoni Institute of Contemporary Art *Alien Nation* című kiállítása is efféle szempontok szerint vizsgálta a műfaj termékeit és szemléletmódjait, miközben még mindig legitim a hidegháborús nézőpont is: David Seed: *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999

3 Fredric Jameson: *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, London, 2005

kában ünnepelt George Orwellnek nem csak a megvalósult kommunizmusról volt lesújtó véleménye, hanem az angol és az amerikai imperializmusról is.) Byrne írói azonban 1963-ban már nem nagyon lehettek balosak, hiszen a hidegháború akkoriban teljes intenzitással dühögött, jórészt Fidel Castrónak köszönhetően. Maximum humanisták lehettek, mint Arthur C. Clarke, miközben az interjúk tanúsága szerint nem a kapitalista kizsákmányolásban, hanem az életidegen kommunista utópiákban látták a demokrácia és a humanizmus legnagyobb ellenségét. Byrne pedig jó archeológusként olyan terekbe (pl. Gerrit Rietveld egyik múzeumépületébe) helyezte őket, amelyekben érthetőbbé váltak a jövőről alkotott, némileg steril és fennkölt elképzeléseik. (Sőt Byrne magára az archeológiára és az etnológiára is reflektált azzal, hogy az installációhoz húsz darab kvázi-archív fekete-fehér fotót is mellékelte, melyek a hatvanas évek formakincsét és vizuális kultúráját idézték fel.)

Az amerikai sci-fi írók amúgy „természetesen” mindannyian férfiak voltak, ami akkor válik igazán sokkolóvá, amikor arról beszélnek, hogy milyen is lesz egy gentleman élete 2000-ben. Automatika és robotika, párnából szóló ébresztő, kávészállító robot és kellemes titkárnő a videofonban – a klasszikus, hollywoodi „férfitekintet” nárcisztikus verziója. Az is igaz persze, hogy a Playboy olvasói



MARINE HUGONNIER
The Last Tour, 2004; 14'17", szuper 16 mm-es film DVD-re írva
© fotó: Rosta József

GERARD BYRNE
1984 and Beyond, 2005-2007; 3 csatornás videoinstalláció (részlet)
© fotó: Rosta József



1963-ban nyilván nem elsősorban arra voltak kíváncsiak, hogy milyen lesz majd a feleségük vagy a szeretőjük élete, ámbátor abból talán érdekesebb következtetéseket vonhattak volna le akkori jelenükre nézve, amit jó néhány évvel később a *Stepfordi feleségek* (1972) szerzője, Ira Levin meg is tett. A regényéből forgatott filmben (R: Bryan Forbes, 1975) egy amerikai kisvárosba költöző ifjú pár tagjai fokozatosan szembesülnek azzal a megdöbbentő ténnyel, hogy az ottani gyanúsán csinos és gyanúsán kedélyes, valamint tökéletesen problémamentes feleségek valamennyien robotok, mert férjeik az eredeti verziókat automatákra cserélték.

A hatvanas években viszont még nem nagyon létezett feminista science fiction. Ursula K. Le Guin ugyan már írt jelentős antropológiai orientációjú műveket, de ezeket (pl. *A sötétség balkezét*, 1969-ből egy androgün, nemet váltani képes fajjal) csak később hozták kapcsolatba a feminista kritikával. Továbbá az sem elhanyagolható szempont e „hiány” elemzése során, hogy néhány hónappal a kubai rakétaválság („a hidegháború legforróbb pontja”) után a Playboy olvasói talán nem az érdekelte, hogy vannak-e jelentős női sci-fi írói az Amerikai Egyesült Államoknak.

Az interjúk legizgalmasabb részei persze azok, ahol a nagy írók kilépnek kissé xenofób, „humanista” perspektívájukból, és az emberi elme, illetve az emberi ismeretelmélet korlátairól értekeznek. Az idegenek ilyenkor talán nem is ronda zöld marslakók a vörös bolygóról, hanem olyan életformák, amelyekkel képtelenek vagyunk kommunikálni, mivel egészen más dimenziókban fejtik ki aktivitásukat. Például sokkal gyorsabban, vagy éppen sokkal lassabban gondolkodnak és kommunikálnak, és talán még a kozmikus csillagködök is rendelkeznek intelligenciával.

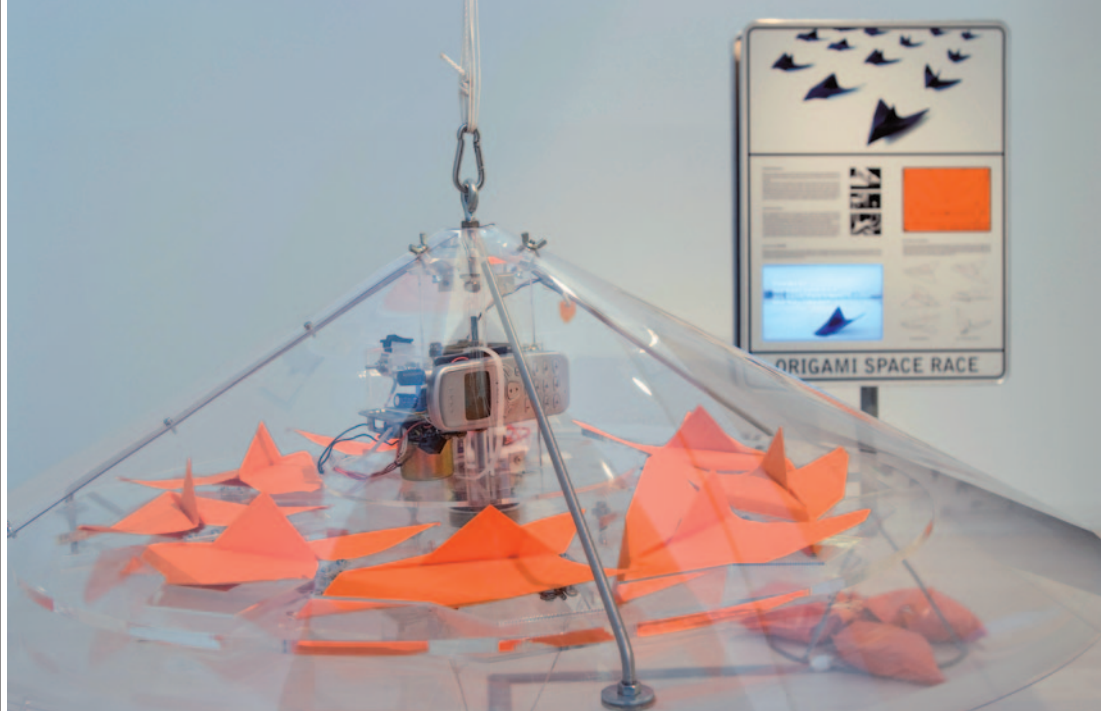
Ezen a ponton ugrott be nekem a nem-nyugati sci-fi legnagyobb klasszikusa, Stanisław Lem és a *Solaris* című regény, az „isteni” hatalommal rendelkező, gondolkodó bolygóval, amely – a szó szoros értelmében – valóra váltja az emberek vágyait, megjeleníti azokat, akikkel már csak az álmaikban találkozhatnak. Az emberek pedig beleroppannak ebbe, mert a hön szeretett feleséggel és az évekig gyászolt gyermekkel nem lehet annyira jó újra találkozni – a haláluk után, a maguk valaha volt, élő, hús-vér testi valójában. Kelet-nyugati kontextusban Lem regénye arról (is) szól, hogy amíg nyugaton hajlamosak voltak politizálni a science fictiont, addig keleten (Tarkovszkij filmjeiben is) inkább az etikai és az ismeretelméleti dimenziók kerültek, kerülhettek előtérbe. Csak halkan jegyzem meg – a fallogocentrizmus kedvéért –, hogy Lem professzor aszkétikus férfihőseit „természetesen” nők és gyermekek csábítják, és a *Solaris* amerikai „remake”-jében (R: Steven Soderbergh, 2002) George Clooney már enged is a hús-vér

„spektákulum” kézzelfogható csábításának:

Lem és Tarkovszkij hőstétől eltérően visszatér a bolygóhoz és annak nagyon is valódi boldogság-szimulákrumához.

Vannak a playboyos filmben nem kis számban a hidegháborúra és az űrversenyre reflektáló eszmefuttatások is, ahol a nagybetűs Másik egyáltalán nem morálfilozófusként, hanem a szokott módon, komcsi imperialistaként jelenik meg. Innen nézve a hidegháborús mozi klasszikus „világok harca” narratíváját állítja új, ha tetszik, anti-globalista vagy anti-imperialista megvilágításba a szlovén SAŠO SEDLAČEK munkája, az *Origami Space Race* (2009), amely egy a művész által kifejlesztett, hajtogatott papírűrrepülő mutat be, illetve annak nagy magasságokban (40 km) történő tesztelését szimulálja. Sedlaček műve egyfajta – nem teljesen iróniamentes – kampánynak is tekinthető egy nyílt forrású és szabad felhasználású űrprogramért, amely nem meghódítható és birtokba vehető területként tekint az űrre, hanem a kísérletezés és a nemzetközi összefogás határtalan és végtelen terepeként. Ez azonban belátható időn belül még nemigen fog megvalósulni. Jórészt talán azért, mert az emberi képzeletet mindig is gúzsba fogják kötni a múlt szövevényesen bonyolult gazdasági, politikai és ideológia hálózatai. E hálózatok nagyléptékű materiális és pszichés nyomait vizsgálja DEIMANTAS NARKEVIČIUS *Besülés* című munkája (*The Dud Effect*, 2008). Egy kísérteties, 16 mm-es film egy elhagyott (1977-ben lezárt) litván rakétatámaszpontról, ahonnan nukleáris robbanófejeket lehetett célba juttatni. A film főszereplője a támaszpont egykori tisztje, aki a kortárs művész kamerája előtt hajtja végre a nukleáris csapásméréshez szükséges protokollt, utasításokat oszt, kódokat kér, majd kiadja a parancsot: indítás. És persze ma már semmi sem történik, de nem is ez a lényeg, hanem inkább az, hogy a protokoll nem hal el, hanem mélyen bevésődik az elmébe.

Ugyanolyan mélyen, mint amilyen mélyen beívódott a nézőkbe egy űrhajó indításának fenséges látványa; továbbá az a hatalmas és lenyűgöző, modern architektúra is, amelyről JANE és LOUISE WILSON Bajkonurban forgatott filmet *Dream Time* (2001) címmel. Az angol testvérpár egész konkrétan egy Szozuz hordozórakéta indítását filmezte le három űrhajóssal (innen indult hódító útjára Jurij Gagarin is negyven évvel korábban). A 2001-es film (az első *Űrodüsszeia* nevezetes évében készült) ebben a távlatban nem csak a Big Science monumentalitását, de a technológiai fejlődés korlátait is megmutatja. Az űrtechnika negyven év alatt nagyjából semmit sem fejlődött; az emberiség nagy álma, az űr és a Naprendszer meghódítása egyáltalán nem vált valóra. Sőt, a valaha lenyűgöző képek a CGI képalkotás fejlődésével a sci-fi filmes vizualitásának háttérére előtérbe kerültek ma már kifejezetten



SAŠO SEDLAČEK
Origami Space Race, 2009; installáció, (részlet)
© fotó: Rosta József

ósdinak tűnnek a hős férfiakkal és az ő hatalmas rakétáikkal. A Wilson nővérek filmje életműjük kontextusában válik különösen jelentőségteljessé. Két évvel korábban két másik filmjükkel jelölték őket Turner-díjra, az egyik a berlini Stasi-központban „játszódik” (*Stasi City*, 1997), a másikat pedig egy elhagyott angliai nukleáris rakéta-támaszpont forgatták (*Gamma*, 1999) – úgymond a vasfüggöny másik oldalán. És ha már a meg nem valósult álmok és a 2001 *Űrodüsszeia* is szóba került, akkor igazán sajnálhatjuk, hogy még nem jutott el hozzánk 2009-es Kubrick-projektjük, az *Unfolding the Aryan Papers*, amelyben Stanley Kubrick meg nem valósult, holokauszt-témájú filmtervét rekonstruálják és értékelik át. A két Wilson a Kubrick által kiválasztott holland színésznővel készített egy személyes hangvételű filmet az általa játszott karakterről (lengyel zsidó lány) és a Kubrickhoz (nagyszülei közép-európai zsidók voltak) fűződő emlékeiről. A filmhez felhasználták a kiváló fotósként is számon tartott Kubrick eredeti felvételeit, de azokat követve újakat is készítettek, amelyek a női főszereplőre fókuszáltak. Ráadásul a filmjünkben a múlt és a jelen viszonyának komplexitása nem csak objektíve (a rekonstrukció aktusán át), de szubjektíve is tematizálódik. A főszereplő, Johanna ter Steege élete ugyanis egészen másképp alakult volna, ha a film elkészül, de aztán jött a *Schindler listája* (R: Steven Spielberg, 1993), és Kubrick a kilencvenes években úgy döntött, hogy mégsem forgatja le azt a személyes hangvételű, kvázi-életrajzi filmet, amelyhez majd húsz éven át gyűjtötte az anyagokat és a fotókat.⁴

Antitézis: Solaris

A *Solaris* egy legenda, vagy, ahogy mondani szokták viccesen és némiképp félrevezetően: a Szovjetunió válasza a 2001 *Űrodüsszeiára*. Azaz Tarkovszkij 1972-es válasza Kubrick 1968-as filmjére, de semmiképpen sem Lem 1961-es válasza Arthur C. Clarke 1968-as könyvére – még akkor se, ha Clarke az alapötletet már az 1953-as *Őrszemben* megírta. Válasznak pedig azért nem válasz a szó hidegháborús értelmében, mert a történet egyik főszereplője sem tekinthető az amerikai avagy a szovjet ideológia szócsövének. A *Solaris* azért lett megint iderángatva, mert a kiállítás perspektívájából kicsit hiányzik a keleti oldal, a keleti blokk, vagy egészen pontosan: a hatvanas évekbeli keleti imaginációk bemutatása. Vagyis úgy hiányzik, hogy persze ott van, ott van a művek között, de valahogy mégiscsak elveszik. Vagy nem is annyira elveszik, mint inkább rá kell találni. Ott van például már a bevezető képben is, a felfedező heroikusan nyomorúságos útjában, de azért az mégiscsak egy húszéves lengyel nő 2003-as víziója,

⁴ Johanna ter Steege a magyar néző számára onnan lehet ismerős, hogy 1992-ben Szabó István *Édes Emma, Drága Böbe* című filmjében játszott főszerepet. Ezúton is köszönöm ezt az információt Perenyei Mónikának.



CHRIS MARKER
La Jetée, 1962; ff film, 29'
© fotó: Rosta József

vagyis ANNA MOLSKA *Perspektíva* című videója. Jeges tájon (á la Delta és Kudlik Juli) gyalogol egy szélfúttá fehér alak, egy furcsa, perspektivikus háló közepében. Egyre lassabban, egyre nehezebben megy, mintha a háló húzná, tartaná vissza, aztán elesik, de a loopolt videó (a technológia!) segítségével rögtön újra is indul. Sziszifusz mítosza, megspékelve a ráció hálójával és egy szerepcserével, mert a felfedező ezúttal maga a művész, és akkor el lehet gondolkodni azon, hogyan is működnek a társadalmi nemi szerepek, valamint maga a perspektíva, a geometrizált tér, amelyet ezúttal egy emberi alak próbál tágítani, nyújtani bele a semmibe. (Ez a kiállítás „nyitóképe”, amely némiképp felidézti Somogyi előző kiállításának⁵ perspektíváját is a Beckett idézettel: „try again, fail again, fail better”). Viszont, ha már időutazásról, archeológiáról meg a hatvanas évekről esik szó, akkor Budapesten is volt egy Erdély Miklós, aki e tárgyban legendás szövegeket (*Lehetőség-vizsgálat*, 1974) és fotókat (*Időutazás*, 1976) gyártott. Nem olyan rég pedig egy fiatalabb alkotó, Pater Sparrow rendezett filmet (*1*, 2009) egy másik Lem novellából, az *Emberiség egy percéből*, amely meg a *Fahrenheit 451*-re (Bradbury regényére és Truffaut filmjére) lehetne némiképp megkésett válasz. Bradburynél (aki beszélt a Playboyban, és ugye a francia újhullámmal is kapcsolatba került) ugyanis könyveket égettek, Lemnél viszont mágikus erejű könyvek szembesítették az embereket azzal, hogy mi mindent művelnek több milliárdnyian egyetlen perc alatt a Földön.

Ha pedig már szóba került a morál is, akkor egy újabb viszonyítási alap lehet Tarkovszkij *Stalkere* (1979), az emberi képzelet szabadságával és annak (beépített és/vagy ideológiailag kondicionált) korlátaival. És újra betüremkednek a vágyak is, de most nem Lem, hanem az orosz Sztrugatszkij testvérek felől nézve, akik kitalálták a legendás Zónát a *Piknik az ároksparton* (1972) című regényükben; azt a furcsa teret és helyet, ahol a fizika törvényei felfüggesztődnek, azt a helyet, ahol valamilyen idegen tárgy becsapódása miatt olyan dolgok történnek, amelyek máshol nem. Azt a szigorúan őrzött területet, melynek közepében egy szoba található, ahol teljesülnek az ember kívánságai, már ha mer kívánni.⁶ De ha már valakinek nagyon hiányzik a *Stalker* végtelen lassúsága, akkor Narkevičius elhagyott rakétatámaszpontja, a gomokkal benőtt silókkal és a kihalt épületekkel egy kicsit emlékeztetett erre a Tarkovszkij-féle „kisrealista”, lélektani sci-fire, és így termékeny ellenpontját képezheti a Wilson nővérek grandiózus technológia-reprezentációjának.

A Narkevičius-Tarkovszkij asszociáció ráadásul egyáltalán nem légből kapott, hiszen ott van nekünk a *Revisiting Solaris* 2007-ből. A litván művész e munkájával egyfajta epilógust illesztett Tarkovszkij filmjéhez 35 évvel később, vagyis

⁵ Try again. Fail again. Fail better. *Modernizmus haladóknak*, Budapest, Műcsarnok, 2008. szeptember 27 – november 8.

⁶ 2008-ban a Tate Modernben rendeztek kiállítást és szimpóziumot Tarkovszkijról és a *Stalker*ről olyan művészek részvételével, mint Hannah Collins és Jeremy Millar, akiket a Zóna képi világa és annak pszichés dimenziói ihlettek meg.

leforgatta a *Solaris* főszereplőjével, Donatas Banionisszal Lem regényének utolsó fejezetét, amelyet Tarkovszkij 1972-ben nem használt fel.⁷ Ebben a fejezetben a filmbéli asztronauta (Chris Kelvin) emlékszik vissza magára a *Solaris*ra, a bolygóra és annak igéző felszínére. A visszaemlékezés vizualizálásához, a *Solaris* felszínének felidézéséhez Narkevičius a szintén litván szimbolista (egyesek szerint az első absztrakt) festő, Čiurlionis fekete-tengeri fotóit használta fel, amelyek nagyjából ugyanott készültek, mint ahol Tarkovszkij forgatta le a *Solaris* óceánjának felvételeit. A végtelen vonzásában alkotó „első” absztrakt festőt tehát ugyanazok a fotók, ugyanazok a képek inspirálták, mint Tarkovszkij majd hetven évvel később, amikor megalkotta egy bolygóméretű és állandóan mozgásban lévő isteni intelligencia képét.

Tézis: francia újhullám

Ami a kiállításon a múltat mindenekelőtt filmként reprezentálja, az nem egy klasszikus hidegháborús mozi – mint mondjuk a *Dolog* (1951) vagy a *Testrablók támadása* (1956) –, hanem egy újhullámos film, ami nem is film, hanem egyfajta fotóösszé: CHRIS MARKER kultikus munkája, a *Kilátóterasz* (*Le Jetée*, 1962), amelynek alaptörténete visszaköszön a *12 majom*ban (R: Terry Gilliam, 1995) is. Sőt, úgy is mondhatjuk, hogy ugyanazt látjuk feltuningolva: pszichés eszközökkel előidézett időutazást egy apokaliptikus megelőzése érdekében. (Már csak azért is így van ez, mert a *12 majom* forgatókönyvét is részben Chris Marker írta.) Csak éppen a *12 majom* már nem annyira egy lírai vízió tudományról, hatalomról és szerelemről, mint inkább egy kemény és „őrült” thriller a *12 majom* hadserege által kifejlesztett vírus utáni tér-idő-nyomozásról. Ez most számunkra azért lehet izgalmas, mert a két film különbsége kiválóan szemlélteti a hatvanas évek és a kilencvenes évek (kis csúsztatással: jelenünk) kultúrájának eltérő vizuális és narratív horizontjait.

Az eredeti film azonban nagyon távol áll a tudományos fantasztikumtól, leginkább egy szerelmes filmnek tűnik, és nekem inkább Audrey Niffenegger csodálatos regényét, az *Időutazó feleségét* juttatja eszembe, mintsem az *Időzsarut* vagy a *Csillagkaput* a maguk féregjárataival és „férfiasan” tudományos technológiáival. A filmben nem sok minden érzékelhető a hidegháború polarizált és heroizált világából, ha csak nem annyi, hogy Marker egy posztapokaliptikus scenárió-t visz színre, ahol az egyén, a szubjektum teljesen ki van szolgáltatva a hatalomnak, miközben a hatalom próbálja titkolni, hogy nagyon is rá van szorulva a szubjektum pszichés képességeire, melyek lehetővé teszik számára

⁷ A *Solaris*-projektre is Perényei Mónika hívta fel a figyelmemet.

az időutazást. A film kulcsa – mint ahogy a szerelemé is – nem a tudomány, nem a biokémia, hanem a vágy, még pontosabban az, ami a vágyat motiválja: a hiány, jelen esetben egy nő hiánya, amely képessé teszi a férfit az időutazásra. A pláne csak annyi, hogy hosszas memória-tréning után egy olyan pillanatba utazik vissza, amikor gyerekként először látta a nőt. De látott még mást is a szeme sarkából: egy férfit meghalni, akiről akkor még nem tudhatta, hogy ő maga volt az, mert később időutazóként majd őt használják fel arra, hogy megakadályozzák a harmadik világháború kataklizmáját. A hős az apokalipszist végül nem tudja megakadályozni, de a jövő fejlett civilizációjától egy másik időutazás során megkapja a posztapokaliptikus élet újraindításához szükséges energiaforrást, fogvatartói azonban ennek ellenére, vagy inkább épp ezért halálra ítélik. A jövőből azonban érkezik a segítség, a főhősnek menedéket kínálnak a távoli jövőben, de ő inkább a múltat választja, hogy újra láthassa szerelmét. Ide azonban követni tudják korának ügynökei, így válik gyermekkorának halott férfi-jává ő maga, és így zárul be az idő és a technológia spirálja, amelyben az egyénnek paradox módon még sincs helye és szerepe.

Ez a bizonyos lírai, újhullámos vonal csak a kiállítás egyetlen művében köszön vissza, amely a *Találkozás a belső kamrák egy lehetséges végén* (2010) címet kapta. DANIEL ROTH munkája egy különleges laboratóriumba, illetve annak archeológiai feltárására kalauzolja a nézőt. A falakon fura, érzékeny rajzok egy földalatti rendszerről, a térben egy fává változott kabát, a filmes dokumentáción pedig egy falból kibukkanó és füstöt fújó szívószál. Továbbá még egy fotó a falon egy mély és beépített kürtőről, valamint egy rajz egy modernista építményről, amely a kiállítás vezetőjének tanúsága szerint a térben és időben szabadon mozgó, földalatti intézet egy lehetséges ki- és bejáratát jelöli. Ebben az intézetben állítólag az emberi testet tájjá alakítják át, amely új jelentést ad a címben szereplő belső kamráknak is. Talán maga az intézet nem más, mint az emberi test, a mű pedig metaforikusan egyszerre utal az emberiség ökológiai és az egyén pszichés dimenzióira, illetve az antropomorf metaforák átjárhatóságára.

Antitézis: Dick és szimuláció

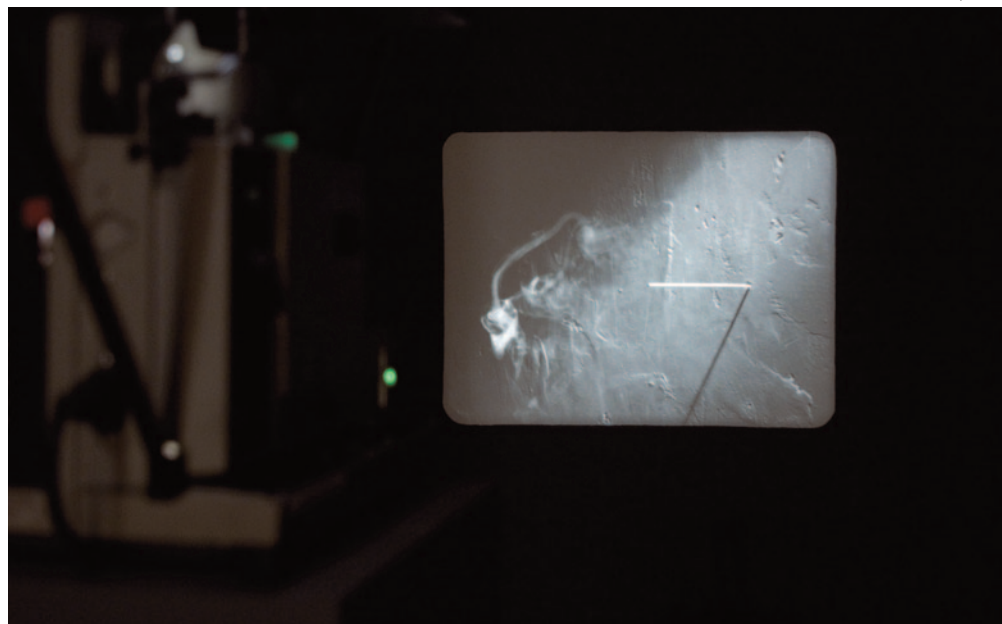
Dick itt nem a Fallosz, hanem Philip K. Dick, a sci-fi Shakespeare-je, aki szintén hiányzott egy kicsit a kiállításról, legalábbis nekem. Másrészt meg ő is ott volt valahol a művek hátterében, hiszen ha szimulációt mondunk, akkor nem csak Baudrillard-t mondunk, hanem Dicket is, aki 1964-ben írta meg *Simulacra* című regényét, amelyben az amerikai elnököt egy android, egy másolat helyettesíti, miközben a totalitárius amerikai államot az elnök felesége

irányítja.⁸ Dick és a nők viszonyára most nem tudok részletesebben kitérni, pedig ez a fallogocentrizmus felől is megérne egy misét, így most csak annyit, hogy a döbbenetes képzőművész megáldott és sokak által skizofrének tartott mester ötször nősült. Arra viszont érdemes kitérni, hogy Dick disztópiájában egy vélhetően fasiszta Egyesült Államok jelenik meg, ahol a lakosság egy része német, az elnököt meg nemes egyszerűséggel úgy hívják: Der Alte, vagyis az Öreg. Ennek kapcsán jó tudni azt is, hogy Dick fura, „öregkori” (54 évesen halt meg) Isten-élménye előtt kifejezetten balos nézeteket vallott, így a hippy-korszak többi szereplőjéhez hasonlóan Amerikában nem egy jóléti állapotot látott, hanem egy totalitárius, fasiszta rendszert, és az sem lehet véletlen, hogy a *Simulacra* című regénye közvetlenül a Kennedy-gyilkosság után íródott.

Számomra CSÁKÁNY ISTVÁN, KASZÁS TAMÁS, KOKESCH ÁDÁM és PAWEL ALTHAMER művei is a szimuláció igézetéből fakadtak. És talán innen nézve kerül a leginkább helyére a kvázi-feltaláló, „őrült tudós” és barkácmester PANAMARENKO is – akinek azért vannak sokkal jobb méretű és témájú munkái is 2003-as kollázsainál. Ezek a kollázsok ráadásul a pop arton keresztül felidéznek a képregények világát is, ahol bizony rendesen tombolt a hidegháború, Amerika kapitánytól Dr. Manhattanig, mely vizuális orgia – minden narratív minimalizmusa ellenére – akár még a kiállítás is megjelenhetett volna a kommersz sci-fi illusztrációjaként és a feminista kritika közkedvelt tárgyaként, bár az is tény, hogy az efféle bombasztikus alkotások valószínűleg szétszakították volna a kurátor finom szövésű gondolati hálóját. Nem úgy, mint MARINE HUGONNIER *Utolsó körutazása* (2004) a maga visszafogott, már-már meditatív képi világával és a spektakulum társadalmának paradox kritikájával. A történet ugyanis arról szól, hogy egy utópikus, ökológiailag érzékeny jövőben az Alpok ikonikus csúcsát, a Matterhornt annak „megvédése” érdekében lezárják a turisták és a közönség elől. A film pedig az utolsó léggömbös (nem helikopteres!) körútról szól. A narrátor szövege igen tömören szembesít azokkal a kérdésekkel, amelyek Jean Baudrillard óta jól ismertek: mi a valóság? Mik a képek, és mi lesz a valósággal, ha a képek veszik át a helyét? Sőt, mi lesz a valósággal, ha egy egészen más (nem fogyasztási, hanem ökológiai) ideológia zárja majd el előlünk? Hugonnier válasza karakán: a narráció epilógusában Pier Paolo Pasolinit idézi, aki egy tanulmányában az olasz baloldali kritika és a szentjánosbogarak olaszországi eltűnését kapcsolta össze metaforikusan. Hugonnier pedig azt mondja, hogy a Matterhorn lezárása után oda már vissza is tértek eme ragyogó életformák. A film amúgy része egy háromrészes sorozatnak, melyet a francia művész az ikonikus képek (Alpok, Afganisztán, Amazónia) archeológiájának szentelt. Afgán filmje (*Ariana*, 2003)

⁸ Baudrillard még híres szimulációs (*Simulacra et simulationes*, 1981) kötetének előzményében be is vallja e hatást. V.ö.: Jean Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*. Gallimard, Paris, 1976.

DANIEL ROTH
encounter at a possible end of the inner chambers, 2010, installáció (részlet)
© fotó: Rosta József



talán még keményebb lett volna, még erősebben közvetítette volna a hidegháború valóságát és katasztrófális következményeit – de annak meg nem sok köze lett volna a sci-fihez.

Mint ahogy Kokesch tárgyai sem a science fiction éjsze alatt fogantak, viszont egész jól rímelnék Panamarenko objektjeire, persze azért leginkább a kiállítás egészének – mondjuk úgy – modernista szellemiségére tudnak rácsatlakozni, mintsem a holland művész Leonardo da Vincire emlékeztető, barkácsolt helikopterére. Kiválóan csatlakozik viszont a barkácsoláshoz Kaszás, Althamer és Csákány munkája, miközben én a szimulációhoz akarom őket kötni, de talán ez a kettő – a kézzelfogható valóság és a virtuális konstrukció – mégsem zárja ki egymást. KASZÁS TAMÁS *Kollapszista emlékműve* (alcíme *Múzeumi pre-konstrukció*, 2010) egy meglepő bevásárlókosárral és egy cargo-kultuszra emlékeztető, szobanövényekkel befuttatott fémállványzattal szembesíti a nézőt.⁹ Az állványzatról diszkrét plexitáblákba karcolt rajzok lógnak le, amelyeken a natúra és a kultúra különféle elemei ismerhetők fel: épületek, növények, egyszerű kunyhók, parabolaantennák és egy különleges bűgőcsiga, amely úrállomásra emlékeztet, de akár téridő-kapu is lehetne. Ha az antropológia és a cargo-kultusz felől nézzük, akkor ezek mágikus fétistárgyak, viszont Kaszás

9 A cargo-kultusz az óceániai szigetvilágra jellemző vallásos gyakorlat. Tipikus esete a II. világháború égből pottyant tárgyainak beillesztése egy-egy népcsoport hit- és hiedelemvilágába. A kiállítás kontextusában talán nem érdektelen, hogy Chris Marker (Alain Resnais-vel közösen) forgatta az egyik első „poszkolonialista” filmet, jóval a posztkolonialis-ta diskurzus megjelenése előtt, 1953-ban: *A szobrok is meghalnak*, mely film a kongói szobrok útját követi nyomon keletkezésük helyétől a nyugati múzeumig és vissza.

PAWEL ALTHAMER
Self Portrait – Sorcerer, 2009, vegyes technika,
100 × 100 × 270 cm
© fotó: Rosta József



KASZÁS TAMÁS
Kollapszista emlékmű [Múzeumi pre-konstrukció, 2010, installáció], 660 × 350 × 400 cm
© fotó: Rosta József

nem csak a különböző kultúrák találkozását szimulálja, hanem a világvégét is, ahol egy távoli jövőben – a jól ismert Mad Max narratíva szerint – saját nyugati kultúránk archeológusaivá kell majd válnunk. Ha tehát kollapszus, akkor ugye összeomlás és világegés, de azért a kollapszus nem csak kulturális terminus, hanem orvosi is, sőt csillagászati. (Itt megint Erdély Miklóst kellene idéznem, de nem teszem.¹⁰) Vagyis nem csak kultúrák tudnak összeomlani, hanem csillagok is, no meg a psziché és persze a keringés. Az installáció központi eleme pedig egy különleges, fonott falú, szántalappal ellátott, bio-bevásárlókosár, amelyről az összeomlás és az apokalipszis kontextusában nekem Cormac MacCarthy letaglózó regénye, *Az út* (2006) ugrott be, ahol az apa többnyire egy bevásárlókocsiban tolja minden tulajdonát, miközben saját elálatiasodott, kannibál sors- és kultúrátársai vadásznak rá és fiára. Nagyon jól mutat a cargo-kultusz mellett PAWEL ALTHAMER varázslója, indiántollal a fején, mobiltelefonokkal felővezve, melyek az „eredeti” totemtárgyakat „pótolják”, avagy szimulálják. Mint ahogy Kaszás is szimulál egy kultuszt, úgy Althamer is ezt teszi. Varázslóként örökíti meg magát, egy új technokultúra tagjaként, egyfajta nomád varázslóként, aki Nike Airben járja a táncot, és acélkalapácsot lóbál a kezében, de nem tudjuk, hogy milyen istent imád és milyen ideológiát vall magáénak.¹¹ Egy biztos: technofil, szeret barkácsolni, és fontos számára az önreprezentáció, akármi (elszegényedés, világegés, avagy szimpla nomadista fordulat) is történt a múltjában. CSÁKÁNY ISTVÁN „borostyánszobája” is szimuláció (*Bernsteinzimmer*, 2010), egy barkácsolóműhely „tökéletes” másolata, ahol minden – vagyis nem csak az asztal és a polcok, de a szerszámok, a munkagépek, sőt a csap és a rádió (de a legszebb, hogy a falon lévő pin-up girlök képei is!) – fából lett kifaragva. A cím I. Frigyes porosz király legendás (és a II. világháborúban eltűnt) Borostyánszobájára utal az 1700-as évek elejéről, amelyben minden berendezési és dísz tárgy borostyánból készült, az asztaltól a gyertyatartón át a papírvágó késig. A minta tehát adott, a kiállítás maga pedig orientálja az asszociációkat is: időutazás, avagy egy másik dimenzió képe a miénkről, avagy emlékmű a valóságnak, avagy a szimuláció dicsérete.

Mert a szimuláció nem ám valami rossz dolog, ahogy Baudrillard vulgarizálói gondolják, hanem ha jobban megnézzük, akkor mindenképp alapja a legegyszerűbb logikái műveletektől az új plazma-hajtású űrrepülőgépekig, a házi feladatoktól a muzealizált chef d'oeuvre-ökig, a szerelemtől a science fictionig, a fallogocentrikus értelmezéstől a barkácsolásba fordított écriture feminine-ig. És ezen a kiállításon, ebben a műben mindez tényleg benne is van. Aki nem hiszi, készítsen jobb szimulációkat!

10 Viszont aki teheti, kukkantson bele Erdély *Kollapszus orv.* (1974) című kötetébe, és azon belül is az első és az utolsó szövegbe: *Miserere orv. és Kollapszus*.

11 Itt nem elsősorban a nomadizmus premodern, törzsi-kulturális verziójára gondolok, hanem arra a fajta modernitás- és modernizmus-kritikára, amelyet Giles Deleuze és Félix Guattari fejtetett ki a *Kapitalizmus és skizofrénia* két kötetében, a *L'Anti-Oedipben* (1972) és a *Mille Plateuxban* (1980). Később a nomadizmus Donna Haraway korszakalkotó *Kiborg kiáltványa* után (1985) nagy karriert futott be a feminista kritikában is. V.ő.: Rosi Braidotti: *Egy nomád tárképei. Feminizmus a posztmodern után*. Ford.: Vándor Judit. Balassi, Budapest, 2008.

21 Párbeszéd

21 párbeszéd-indító alkotás a 21. században, a 21 éve fennálló demokrácia nyújtotta alkotói szabadsággal élve

📍 21 Párbeszéd. Public art akció, Pécs

📅 2010. június 12–26.

■ Pécs Önkormányzatának támogatásával 2010 júniusában volt látható a 21 Párbeszéd public art akció Pécsen, melynek megszervezésével a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kara is hozzájárult a Pécs2010 Európa Kulturális Fővárosa programsorozathoz. Habár a rendezvény csak két hétig tartott, de tíz alkotás még szeptember végéig látható lesz a város terein. A 21 Párbeszéd célja Pécs városához kötődő, vitaindító művek létrehozása volt 21 helyszínen.

Az összesen 70 pályázó 142 pályaművéből végül 21 művet választott ki az akció szakmai zsűrije. A programban részt vevő művészek feladata az volt, hogy műveikkel szólítsák meg az utca emberét, az akcióba bevonva a pécsi lakosokat, valamint a Pécsre látogatókat is.

A mindennapi életben is fontos szempont lehet az unalomig ismert jelenségek felismerése és új szempontok szerinti vizsgálata. A 21 Párbeszéd művészei is másként láttattak azzal, hogy új perspektívába helyezték a város 21 pontját, így zökkenve ki az itt lakókat a mindennapok megszokásaiból, nemcsak a belvárosban, de Pécs külső kerületeiben is. A kiírásban műfaji megkötés nem volt; a művészeknek pusztán azzal kellett törődniük, hogy alkotásuk az általuk kiválasztott helyhez, a hely történelméhez, illetve az ott lakókhöz kötődjön valamely módon. A megvalósult művek sorában az akciók, performanszok épp-úgy szerepet kaptak, mint a szobrok, festmények vagy éppen installációk.

KOLESZÁR FERENC Árnys, a BINAURA csoport *Éledő fa* vagy a BÉRCZI ZSÓFIA-TANKÓ BARNABÁS által készített *Tisztelet az orgonaépítőknek* című alkotásai interaktív művekként léptek párbeszédbe a nézővel; utóbbi a város egykor híres Angster orgonaépítő gyárnak is emléket állított. A BAJKÓ PÉTER vezette csoport *Public paintings* című alkotása az együttalkotás örömét nyújtotta a nézőknek: a Pécs külvárosában lévő üvegpavilonban elhelyezett televízióra az emberek a saját mozgásuk által keltett színes csíkokkal festhettek. Ennek közelében volt látható CSERNÁK JANKA *Tabula Rasa* című installációja, mely finom eszközeivel nyugalmas teret biztosított a forgalmas környezetben az arra látogatóknak, nagy fehér felületei pedig üzenethagyásra csábítottak.

SCHMIDT ANDRÁS és RÉTHEY-PRIKKEI TAMÁS *Tércsengő* című alkotása volt talán az a mű, mely a legtöbb embert volt képes bevonni saját aurájába. Itt a már-már misztikus Magasház történelmébe hallgathatunk bele a 21 korábbi lakóval készült interjúk keresztül. A mű közvetlen hidat hozott létre a néző és a ház, ezen keresztül pedig Pécs történelme között. Az alkotás megjelenése révén mintegy a ház kistestvérévé válik, míg annak múltja érdekes történetek formájában kel életre, így a helyszín a látogató fantáziájában hirtelen megelevenedik és a romos szellemház újra megtelik élettel.

SZITÁS BERNADETT, BESENYEI ZSUZSANNA
Sokszínűség



HORVÁTH CSABA
Fényosztás

Ugyancsak a hely szelleme ihlette meg KOCSIS ZSUZSÁT, aki egy semmibe vezető lépcső végén helyezte el *Rés* című alkotását, valamint a SZITÁS BERNADETT – BESENYEI ZSUZSANNA párost, akik *Sokszínűség* című alkotásukkal egy 50-es években épült bányász lakótelepnek kölcsönöztek új külsőt. Munkájukkal az etnikailag vegyes környék lakóinak figyelmét próbálták meg felhívni a tolerancia és a párbeszéd fontosságára. Az ott lakók láthatóan hamar befogadták a művet, melynek hatására az akció honlapján az egyik hozzászólásban kezdeményezték, hogy a névtelen sétányt Szívárvány sétánnyá kereszteljék. KOVÁCS KOLOS MÁRK mobil padja oldotta meg leginkább azt a feladatot, hogy a művészek vonják be a megadott tereken lévő funkcionális, ugyanakkor városképet rontó elemeket alkotásaikba. A művész a Szent István téren lévő szellőzőt használta fel oly módon, hogy mobil padjának egyik érdekes elemévé változtatta.

A kommunikáció központi szerepet kapott a legtöbb művész esetében. A TÖKMAK CSOPORT (KOVÁCS BUDHA TAMÁS – TÁBORI ANDRÁS) *Pécs Szigetek* című többretegű festménye vizualitásával a gyermekkorban magunkba szívott képi világot idézi. A VERES BALÁZS és SZALAY PÉTER alkotta SEMMI EXTRA nevű csoport *Hangszertok* című alkotása a maga csendes, ugyanakkor tréfás modorában kommunikál Magyarország két művész-ikonjával, Kodály Zoltánnal, illetve Varga Imrével, a Kodályról készített szobor alkotójával. LAKI ESZTER *IDE* című installációjában egy régi kiszáradt, ám valaha bizonyára szebb napokat megélt medence partjára próbálta visszacsalogatni az embereket. Többben is a fényt hívták segítségül művük megalkotásához. SZIGETI CSONGOR *Faemlékmű* című alkotása például csak a közvilágítás bekapcsolásakor válik láthatóvá; az emlékmű tárgya ugyan jó esetben mindenhol jelen van, fák formájában, azonban az átlagember számára csak itt, a Rókusalja utcai játszótéren válik szembeűnővé. MAKRA ZOLTÁN a Kórház tér használaton kívüli nyilvános WC-jének szellőzőjére építette fel lightboxok-ra emlékeztető művét. Az esztétikailag problémás betonkockából egy 21. századi jelekkel operáló, világító törvényoszlopot hozott létre, mely korunkban használatos reklámfelületekhez hasonló módon hirdeti a bibliai Öszövétség egyik fő üzenetét, a Tízparancsolatot. HORVÁTH CSABA *Fényosztás* című akciója révén pedig mintegy szétáradt a fény a városban: este kilenc körül fényről szóló bölcsességekkel megírt, party-fénycsöveket helyezett el a nyári fesztiválok miatt emberektől nyüzsgő Szent István téren, ahol a fákra aggatott fénycsövek úgy vonzották a gyűjtögetni vágyó embereket, mint az éjszakai lepkéket, akik végül kezükben a fényvel és némi elcsent bölcsességgel szívárogtak el a térről.

SZABÓ PÉTER alaposan megszurta közönségét azzal, hogy *Jó reggelt* című performanszát hajnali öt órakor az egyik forgalmas buszállomáson, kifejezetten a munkába menők tiszteletére adta elő. A körülbelül tízperces esemény alatt tűzijátékkal, valamint hangos „jó reggelt és jó munkát!” felkiáltásokkal köszönte meg a dolgozó embereknek a maguk és mások javára kifejtett aktivitását. Hasonlóan pozitív hangvételű volt GYENIS TIBOR *Pécs dicsérete* című akciója: a művész két héten keresztül toborozta és dokumentálta június 24-i szónokversenyének résztvevőit, akik végül nyílt szónokpárban mérheték össze képességeiket. A 21 Párbeszéd akciónak jó keretet adott a RÁDÓCZY BLANKA-ANDREA SIMEON alkotta HAPPYLAND nevű csoport, akik a két hét alatt egy folyamatosan megújuló díszletek között működő bicikliállomást üzemeltettek, és ingyen kölcsönzési lehetőséggel népszerűsítették a kerékpáros közlekedést, valamint járművet biztosítottak azok számára is, akik két keréken kívánták megtekinteni mind a 19 alkotást (hogy a 21-ből hogy lett 19, az pedig már egy másik történet...).

Kókai Károly

A kulturális helyzet

Július Koller: Vedecko-Fantastická Retrospektíva

➤ Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony

➤ 2010. április 22 – június 20.

■ JÚLIUS KOLLER (1939–2007) az elmúlt ötven év kelet-európai művészetének paradigmaticus alakja. Pályája a pozsonyi képzőművészeti akadémián folytatott tanulmányaival az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején – tehát egy a sztálinista utóhatások által meghatározott intézményben, s ugyanakkor az 1968-ig tartó csehszlovák enyhülési korszak kezdetén – indult. Koller az 1960-as évek második felében a közép-kelet-európai művészeti avantgárd egyik neves képviselőjének számított, az 1970-es és 1980-as években viszont a nyilvánosság számára alig észrevehetően dolgozott. Az 1989-es fordulat után neki is problémát okozott, hogy konzekvens és vállalható életművet hozzon létre. Ezek a nehézségek nyomot hagytak az akkori tevékenységén: ezt láthatjuk például az *U.F.O.-naut J.K.* máig futó sorozatában, az 1990-es évek elején keletkezett *Új komolyság* elnevezésű akciósorozatában: az előző évtizedek akcionista repertoárjából származó elemek újrafelhasználására tett, rosszul sikerült kísérletben. Kollert 2000 után a Közép-Kelet-Európában aktív, osztrák Erste Bank képzőművészetet szponzoráló részlegei, a Transzit és a Kontakt támogatták. Ennek a tevékenységnek egyik eredménye a 2010 április és június között a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galériában látható, az életmű egészét bemutató, reprezentatív kiállítás is.

Koller hagyatékának mennyiségileg legnagyobb része – PETRA HANÁKOVÁ, a kiállítás egyik kurátora szerint 90 százaléka – tulajdonképpen egy archívum. Ez az archívum túlnyomórészt újságkivágások, valamint jegyzetek, könyvek, fotók eklektikus, ugyanakkor Koller által gondosan rendezett tömege. Amit Koller gyűjtött, azt saját kora lenyomatának is nevezhetnénk. Saját mitológiájának megfelelően ez a gyűjtemény egy földönkívüli civilizáció számára készült, de mivel időközben megfordult a világ és felnőtt az új nemzedék is, akik számára már Koller kora is idegenné vált – noha a művész 2007-ben hunyt el –, a mai néző számára is közvetít valamit egy „távoli civilizációról”, az úgynevezett szocialista múlttról. Milyen volt tehát Koller világa, amelyben képzőművészként mozgott?

Két párhuzamosan létező világról kell itt beszélnünk. Egyrészt a konceptuális vonalról, számos fotódokumentált eseménnyel és műsorozattal, amelyeknek a pozsonyi kiállítás egy-egy termet szentel. Koller úgynevezett anti-happeningjeinek, konceptuális akcióinak sorozatát 1965-ben kezdte el. Ezek a munkák – igaz egy változó szélességű nyilvánosság számára, de – mindvégig láthatóak voltak: az 1970 előtti és az 1990 utáni időszakban egy nagyobb, az 1970 és 1990 közötti időszakban pedig már egy sokkal kisebb közönség szerez-

JÚLIUS KOLLER
Post-kommunikáció. Bratislava, 1977



hetett róluk tudomást. De voltak olyan időszakok is, mikor csupán maga a művész, valamint az akciókat fényképező élettársa láthatta azokat. Az említett korszakhatárokat a csehszlovák politikai helyzet határozta meg, ezzel is jelezve, hogy Koller hangsúlyos politikamentességét (a privátszférába való visszahúzódását, „időtlen” ideológiák előtérbe állítását, egy saját, hermetikusan elzárt világ megteremtését) is a politikai helyzet motiválta.

Az utóbbi ötven év (Cseh)szlovákiáját két történelmi fordulópont határozta meg: a Varsói Szerződés csapatainak bevonulása 1968 augusztusában, és az úgynevezett bársonyos forradalom, 1989 november-decemberében. Az 1968 utáni első időszak a képzőművészetet még aránylag érintetlenül hagyta, így kerülhetett sor például Koller egyik egyéni kiállítására a pozsonyi Galérie Mladýchban 1970-ben. A normalizáció – az 1968 utáni csehszlovák időszak elnevezése – aztán hamarosan a társadalom egészének működését meghatározta. Ebben az időszakban Koller a hivatalos műkereskedelem számára (a magyar Képzőművészeti Alapnak megfelelő Dielo-nak) dolgozott. Festményei tipikus (vagy annak tartott) szlovák motívumok, elsősorban tátrabeli tájakat, illetve pozsonyi városrészeket ábrázoló képeslapok alapján készültek. Ebbe az időszakba esik egy másik, szintén hivatalosnak tekinthető és szintén jövedelmének alapját képező tevékenysége: amatőr művészek tanítása 1974 és 1992 között. Az, hogy ezirányú tevékenységét az 1989-es fordulat után is folytatta, nemcsak rendszerkonformitásával magyarázandó. Jellemző módon léteznek realista festményei az 1968 előtti periódusból is, mint ezt 1963–1965-ös (Aurel Hrabušický szóhasználatában) civilizmus periódusában készült peremvárosi tájképfestményei bizonyítják. Ezen kívül később is részt vett államilag támogatott pályázaton – így például egy „Gabčíkovo a művészetben” elnevezésűben –, a realista festészet lenne tehát a másik, avantgárdnak nem nevezhető vonal Koller életművében.

Koller karrierjének párhuzamos sajátosságain túl érdekes azoknak a más művészekkel folytatott együttműködések a sora is, melyeknek egyike-másika akár évtizedekig is tartott. Élettársa, KVETA FULIEROVA maga is képzőművész volt, aki rendszeresen fényképezte Koller akcióit. A többi egy-két éves intenzív munkakapcsolat volt, így például STANO FILKÓVAL, ALEX MLYNÁRČIKKAL, RUDOLF FILÁVAL, a 2000-es években ROMAN ONDÁKKAL, amelyek végül ugyanolyan hirtelen szakadtak meg, mint ahogyan elkezdődtek. Előfordultak csoportos együttműködések is: a RUDOLF SIKORA műtermében folytatott diskusziókon 1972 és 1974 között Július Kolleren kívül részt vett Stano Filko, TOMÁŠ ŠTRAUSS, IGOR GAZDÍK stb. Ennek ellenére Koller elsősorban mint egy privát mitológia monomániás főszereplője vált ismertté.

Koller belső világát alapvetően egy sajátos nyelv határozza meg. Koller erről a sajátos jelrendszeréről és ennek következtetés, évtizedeken át több-kevesebb intenzitással felbukkanó variációiról vált ismertté. *More* (A tenger) című 1963–64-es festményének sötétké alapra festett, fehér betűsorának kalligráfiája a tengerre is emlékeztet. Vit Havránek szerint a kép Koller 1963–64-es szovjetunióbeli útja során a Finn-öböl élménye alapján készült – ami ismét a két oldal, a realista és a konceptuális megközelítés, a Koller életművét meghatározó két irányzat összetartozását bizonyítja. 1967-től kezdve készültek fehér latexfestékkel farostlemezre írt jelei, 1969-től indult kérdőjel-munkáinak sora, 1970-től kezdődően az *U.F.O.-naut J.K.* projektjei. Az ábrázolt jelek jelentése nem csak többértelmű, hanem esetről-esetre változhat is. A műveken gyakran idézett J. K. olvasható mint Július Koller, mint Júlio és Kveta, de mint Jézus Krisztus is. Koller hangsúlyosan hétköznapi helyeken és hétköznapi módon valósította meg *Universal-cultural Futurological Operation* projektjeit: lakása erkélyén, sportpályán, inszignifikáns városi helyeken, például egy azonosíthatatlan háztetőn készült fotón dokumentált „akció” során, egy teniszütőt az arca előtt tartva, továbbá egy-egy hasonlóan minimalista kivitelezésű kollázson. Egy-egy ilyen, formai megjelenésében egyszerre groteszk és hétköznapi, autisztikus gesztusba nehéz lenne belemagyarázni bármely különleges – például a címadás szuggerálta ezoterikus – élményt. Azt, hogy itt egy képzőművész intervencióit látjuk, ezt a fotódokumentum prezentációján (a keretezésen és a képaláíráson) kívül alig jelzi más. Ugyanakkor mégis egy nyilvánvalóan nagy jelentőségű kordokumentumról van szó.

Az 1950-es évektől a tudomány és fantasztikum számos formában volt jelen a népszerű kultúrában, a zsurnalizmusban és a politikában. A Szovjetunió és az Amerikai Egyesült Államok közötti ideológiai, politikai, tudományos és fegyverkezési versenyben az új „meghódítása” szimbolikus jelentőséggel bírt. Az első műholdak (1957, 1958), az első emberek a világűrben (1961, 1962) és az első emberek a holdon (1969-től) voltak ennek a versenynek a mediálisan leg-erősebben hangsúlyozott eseményei. A tudományos-fantasztikus irodalom (a lengyel Stanisław Lem az egyik legnevesebb szerző ebben a témában), az áltudományok széles körű elterjedése (egy, a svájci Erich von Däniken nevével fémjelmezhető műfaj), az *Unidentified Flying Objects* népszerűsége megfigyelhető volt a nyugati és a keleti világban egyaránt. Figyelemre méltó módon



JULIUS KOLLER
U.F.O.-naut J.K. (U.F.O.). 1981

ez a kor a szlovák avantgárd képzőművészetében is számos nyomot hagyott. Kolleren kívül Stano Filko foglalkozott intenzíven – részben Kollerrel együttműködve – a témával.

Az „anti-picture”, „anti-happening”, „junk culture”, „cultural situation” és a többi, ekszcesszíven használt művészettörténeli stílus- és irányzatmegnevezés, a többivel együtt (neo-happening, poszt-modernizmus, pszeudo-avantgárd) nem egyszerűen egy abszurd helyzetre utalnak, nem csupán egy elméleti zavar leírása ez, hanem autentikus korrajz is: nemlétező, illetve lehetséges mozgalmak és irányzatok labirintusának dokumentálása. A jól szervezett, rendszeres, mindenre kiterjedő és zárt világra vonatkozó ironia mellett a megközelíthetelenséget és támadhatatlanságot is szolgálja ez a sokrétűség. Koller anti-happeningjein következetesen nem „történik” semmi, egy, a fényképfelvételen megmerevedett, többé-kevésbé abszurd és ironikus gesztuson kívül. A Koller művei nyomán a mai néző számára ismét hozzáférhető kulturális helyzetek, annak az 1945 és 1989 közötti közép-európai ellentmondások teremtette légkörnek a megnyilvánulásai, amelyben minden a nyilvános térben – illetve annak úgynevezett félhivatalosan túrt, második stb. nevekkel jelölt peremén – lejátszódó kulturális tevékenység úgyszólván kivétel nélkül különböző alkalmazkodási stratégiákat valósított meg.

A konceptuális művészet kelet-európai változatának számos sajátossága figyelhető meg Kollernél is. Ez a sajátosság elsősorban abban mutatkozik meg, hogy a stílust mint kódot használja. E kódnak két olvasata van: az egyik az informáltságot, a legújabb tendenciák adaptálását, sőt az azokban való részvételt (illetve ennek látszatát – hiszen a Fluxus vagy a happening kitalálói nem vettek tudomást a kor kelet-európai művészeti eseményeiről) szignalizálja. Az informáltság a kortárs nyugati művészet ismeretét jelenti, ami a hivatalos információcsere nehézségei miatt privilegizált tudásnak számított; Koller esetében ez azon alapult, hogy anyanyelvi szinten tudott németül, valamint hogy Pozsonyban zavartalanul lehetett fogni a néhány kilométer távolságban sugárzó osztrák adókat. A másik értelmezés pedig a hivatalos szerveknek szólt (akik ezt olyan szubverzív tevékenységnek tartották, mint amilyen ez valóban lehetett volna), azt a jelentést, hogy itt gyakorlatilag semmi sincs, ami tiltva lenne, hiszen nincsenek hagyományos értelemben vett művek, csupán hétköznapi anyagok és véletlenszerű, érthetetlen és ily módon játékos jelhalmozatok. Az egész tehát a nagyközönség és a hivatalos szervek számára egyaránt teljesen érthetetlen, és így minden vélt vagy valódi szubverziónak ellenére teljesen ártalmatlan. Ez a kettősség növelte ugyan ennek a művészetnek a jelen-

tőségét, de ugyanakkor saját magát lehetetlenítette el, hiszen egy öncsaló gesztussá vált, amikor azt az érzetet keltette, hogy itt valami következményeket implicáló, felforgató dolog jött létre, holott csupán pótcselekvésről volt szó. Koller realista festészeti és az ezzel párhuzamos, többé-kevésbé privát avantgardista életműve megfelel a kelet-európai szocializmus hivatalosnak tekinthető alapelveinek: lakása négy fala közt alkothat a művész a szocialista társadalom számára haszontalan művet is, de nyilvánosan azt kell képviselnie, amit „a párt” elvár tőle. Koller monumentális információgyűjteménye is hasonló kategóriába tartozik. A hivatalos információszegénység korszakában is lehet privát információ tömeget felhalmozni – annak minden, az elmebaj határait átlepő járulékaival együtt.

Koller nem csak életművének párhuzamosan futó szálaival vált paradigmátikus jelenséggé, hanem annak művészettörténeli értelmezésével is. 1960-as évekbeli tevékenységében a kortárs a tárgyhasználatot illetően, többféleképpen is kapcsolódott a nemzetközi képzőművészetéhez: a Fluxushoz és a Nouveau réalisme-hoz. Másfelől a domináns művészet-értelmezés elől való kitéréssel az 1950-es években induló Duchamp-recepcióhoz, illetve a szituáció kihangsúlyozásával a Situationist International történéseihez is kötődött. Koller nem része azonban egyik „mozgalomnak” sem. Leginkább olyan nagy ismeretlenekkel említhető egy lapon, mint például MARCEL BROADTHAERS, aki ugyancsak 1964-ben, szintén kedvezőtlen körülmények között – esetében sikertelen költői próbálkozások után – indította el képzőművészeti karrierjét.

Koller művei időközben természetesen a műkereskedelemben is megjelentek. A két tulajdonos, Solène Guillier és Nathalia Boutin családnevének kezdőbetűje után elnevezett gb agency Párizsban, valamint a Galerie Martin Janda Bécsben mutatja be a műveket. Jandánál 2007-ben volt az első Kollerkiállítás, Párizsban eddig még nem került sor egyéni bemutatóra. Jandánál, az egyik, az idén áprilisban megrendezett kiállításán az ott szereplő fotók, papírmunkák, festmények és objekték 2500 és 9000 € közötti áron voltak megvásárolhatóak. Ez az árazás várhatóan a pozsonyi kiállítást követő állomások után – a Museu d'Art Contemporani de Barcelona, a Moderna Galerija Ljubljana és a Van Abbemuseum Eindhoven, amelyek a pozsonyi Július Koller Societyvel 2009 óta mint L'Internationale működnek együtt – tovább fog alkalmazkodni a nemzetközi piachoz.

Koller életműve ezzel a 2010-es kiállítással újra felteszi az évtizedek óta különböző összefüggésekben tárgyalt kérdést: hogyan lehet az 1945 utáni kelet-európai művészetet besorolni a kortárs képzőművészet egészébe? Koller életműve is azt bizonyítja, hogy a művészet lényege a valóság visszaadása, az igazság – néhányan mélyebb igazságról beszélnek ebben az összefüggésben – nyilvánvalóvá tétele. Úgy tűnik, ez alól a szocializmusban évtizedeken keresztül kifejlesztett eszköztárak bevetésével sem lehet kitérni. Az *Unrevealed Figural Original* (1978) és az *U.F.O.-naut* (1970) sajátossága éppúgy, mint Koller minden más alkotásának egyedisége is, kizárólag a meghatározó társadalmi és politikai kontextus figyelembevételével írható le. Koller minden alkotása, a fényképeken megörökített performatív aktusai, a gyűjteményében témák és évfolyamok szerezint becsomagolt folyóiratkegyek egyaránt annak a kulturális helyzetnek a nyomait viselik magukon, amelyben készültek. Koller műve válasza arra a realitásra, amely régiója és korszaka képét formálta. „Ellenállásának” erőtlenségeit látva megerősödik a benyomás, hogy a második világháború utáni Szlovákiát évtizedekig deformáló erők alakították Július Koller életművét is.

JULIUS KOLLER
Univerzálna Faktografická Organizácia, 1976



Pelesék Dóra

Göbolyös Luca: Férjhez akarok menni!

(Hasznos tanácsok hajadonoknak)

☛ Knoll Galéria, Budapest

☛ 2010. április 8 – május 29.

■ A főzőshow másodlagos retorikája és a műfaj ironizálása

Csábítani, párt találni, férjhez menni. Tökéletesnek, vonzónak, kívánatosnak, egyszóval szupernőnek lenni – a konyhában is. Nehéz feladat hárul GÖBÖLYÖS LUCÁRA, akit ezúttal, *Férjhez akarok menni!* című projektjében műsorvezetői szerepben láthatunk. Göbolyös, akinek az elmúlt években folytatott tevékenysége szisztematikusan kapcsolódott az emlékezet és a személyes emlékezés problémaköréhez, projektjében a legújabb médiaműfajok- és technikák felhasználásával ötvözi a fotó műfaját.

Öt részből álló, rendhagyó főzőshow-jában a szerelmi varázslások, a népi hagyományok- és hiedelemvilág egyes elemeinek konkrét felhasználásával és gyakorlati megvalósításával folytatja a kollektív emlékezet témáját. Egy modern stúdió és egy szakavatott televíziós stáb segítségével, nem kevés etnográfiai kutatás során szerzett lexikális tudással felvértezve avatja be nézőit a párkeresés és -találás dédanyáink által is gyakorolt rejtjelmeibe. Professzionális reklámfotókkal kísért oktató videójához – a hivatásos tévés szakácsok marketingstratégiáit imitálva – tetszetős szakácskönyv formájú katalógust készített, kiegészítve azt a főzőműsorban bemutatott, meghökkenítő receptekkel, illetve a megvalósítást könnyítő további tanácsokkal, trükkökkel.

Az új, divatos médiatechnikák használatával és a népszerű televíziós műfaj bevett forgatókönyvének, kliséinek imitálásával szándékolatlan az elbulvárosodás szociológiai kérdésére, valamint a női szerepmintákra- és konfliktusokra reflektál. Működésbe hozza a női konyhai „funkciójához” kapcsolódó

1 1. Megtalálni az igazit, 2. Elbűvölni, magunkhoz láncolni a kiválasztott férfit, 3. Férjhez menni, 4. Visszaszerezni a férfit, ha elhagy minket, 5. Elveszejteni a párunkat, ha már teljesen elbűvöltük, de mégsem kell.

hagyományos asszociációkat, hogy azután a humor, az ironia és a meghökkenítés eszköztárával érvénytelenítse azokat.

Munkájában a gastroreality – tárgyából adódóan tetszetős, az étkezést és az ételek elfogyasztását pozitív, kívánatos cselekvésként ábrázoló – műfaja a Julia Kristeva által *abject*-eknek² nevezett visszatartó, olykor gusztustalan, sőt, esetenként groteszk elemekkel (különbféle testnedvekkel, testváladékokkal stb.) párosul. A Göbolyös Luca által elkészített ételek hozzávalói között mindig akad valami szokatlan, undorító. Valami, ami felborítja, megzavarja, ironizálja a tökéletes, idilli képet: almára kent menstruációs vér, pogácsába sütött köröm, ingnyakba varrt hajsza vagy kávéba darált szeméremszőrzet. Göbolyös Luca műsorának külső narratíváját ugyanis a szerelmi varázslás, az abject elemeket sem nélkülöző boszorkányság gyakorlásának bemutatása adja.

Az ételkészítés oka rituális – ez magyarázza tehát a különleges (abject) hozzávalók használatát. A műsorvezető célja hangsúlyozottan a mihamarabbi férjhezmenetel. Egy férfi megszerzése, megtartása, manipulálása, egyszóval birtoklása – amely nélkülözhetetlen eleme, legfontosabb szimbóluma a női identitás kiteljesítésének.

A projektben Göbolyös³ határozott – ámde férj hiányában még nem *teljes*, nem *tökéletes* – identitással jelenik meg előttünk. Műsorvezetői szerepében, illetve a műsorszituációból kifolyólag egyszerre képviseli a sztereotip háziasszonyt és az önmegevalósításra törekvő szupernőt. Megjelenése nőies, kifogástalan, akárcsak autentikus konyhai szaktudása, amellyel magához kívánja láncolni a „kiválasztott férfit”.

„Bájos műsorvezetőként” való felkonferálása a konyhatündér asszociációt hívja elő a nézőben, ám azonnal bebizonyosodik, hogy az általa kialakított nő-imázs jóval komplexebb ennél. Ő nem kiszolgál, hanem manipulálni akarja a férfit. A show végső soron arra szolgál, hogy a néző számára bebizonyosodjon: Göbolyös igenis képes erre! Noha a konyhában – igaz, egy hipermodern, jól felszerelt konyhában – ténykedik, nincsen alárendelt szerepben: minden gesztusával, a női nézőkre való folytonos kikacsintásával⁴ a vágyott, az élet minden területén sikeres nőkép elérésére ösztönöz. A férjhezmenetelt szándékolatlan

2 Ld. in: Julia KRISTEVA: *Power of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982

3 Az alkotó – műbeli szerepe szerint – maga a műsorvezető, ám fontos hangsúlyozni a szerep áttűnő, lebegtetett voltát. Habár a mű ideje alatt Göbolyös Luca azonosul az általa képviselt karakterrel, a szó szoros értelmében véve nem azonos vele. Amikor a továbbiakban Göbolyös Lucáról beszélek, a művészről, mint műsorvezetői szerepben megnyilvánuló alanyról beszélek.

4 Göbolyös Luca hangsúlyozottan a nőkhöz szól, nem bénítja a „vizslató férfitekintetek”. Mivel maga is a vágyott nőideál elérésén fáradozik, s nézőit is erre ösztönzi, több alkalommal ölti magára a cinkos szerepét. A műsorban többször elhangzik és a szakácskönyvben is gyakran szerepel pl. „...a kismegelt legény nem veheti észre, miben mesterkedünk...” – mondat.



GÖBÖLYÖS LUCA
Férjhez akarok menni! Műsor 5, 2010

az önmegvalósítás eszközeinek láttatja, műsorvezetői mivoltában a művész maradéktalanul azonosul a szereppel, amelyet reprezentál. Látszólag interiorizált nőképeinek vizuális és verbális kommunikálásához – a valódi, televíziós gastrorealitykhez hasonlóan – több különböző médiumot használ.⁵ Nála is megjelenik az ételről és önmagáról készített reklámfotó; a videofilm részeként bemutatott előzetes, illetve a zenés videoklippel kombinált főcím; valamint a nyomtatott, szakácskönyv formájú katalógus. A nőkép közvetítéséhez transzparensül szolgáló médiumok együttes hatását tovább erősíti egyfelől a műsorvezető külső megjelenése, amely egy az egyben megfelel az aktuális női test- és divatideálnak, másfelől az étel készítése közben elhangzó, a műsorvezetőt még rokonszenvesebbnek, segítőkészebbnek láttató gesztus, a tippek, trükkök, személyes tapasztalatok megosztása. Göbolyósnél ezek a gyakorlati tanácsok hivatottak helyettesíteni, pótolni az elektronikus média (pl. a műsorhoz kapcsolódó saját, interaktív webes felület) hiányát.

Göbolyós Luca a műsor kivitelezésének és saját megjelenésének, azaz a külsőségek szintjén látszólag komolyan veszi a gastroreality műfaját, de az abject elemek szisztematikusan alkalmazásával mindvégig fenntartja az ironizált műfaj, valamint a rendhagyó téma (népi varázslások a gyakorlatban) közötti feszültséget. Az első pillantásra komolyan tűnő show önmaga karikatúrájává válik. Az archaikus gondolkodásmód megidézésével a művész a (sokak szerint méltatlanul) felkapott gastrorealityt s annak minden kellékét irónia tárgyává teszi. Beleértve azt a látens – és a személyiség-hatalom-test foucault trichotómiája szempontjából semmi esetre sem elhanyagolható – üzenetet is, hogy a célcsoport (a középosztálybeli nők) a hasznos recepteken kívül életviteli, életvezetési mintát, a szupernő-imázs eléréséhez szükséges útmutatást kaphat a műsorból a műsorvezető személyén keresztül. Göbolyós Luca virtuális, azonosulásra csábító valóját a főzőshow kontextusában tehát egyfelől reményt adó minta a néző számára – hiszen minden porcikájával önön sikerességét reprezentálja –, másfelől egy folyamatos pszichikai nyomás manifesztációja: a mintának való megfelelési kényszer szimbóluma is.

Miközben a néző megnyugszik, hogy készen kapott trükkök segítségével – a művészhez hasonlóan – ő maga is képes lehet a vágyott, társadalmilag kívánatosnak tételezett tökéletesség elérésére, állandóan szorongása is, hogy kizárólag saját gyengesége gátolhatja meg céljai elérésében. Az elérendő cél így öntudatlan, interiorizált mintává válik, mialatt maga az ironizált műfaj lényegül át a mintaképzés rejtett eszközévé. A média nyomása, annak szorgalmas „fogyasztása” által hat a bizonytalan nézőre. E mintaképzést segíti, hogy a művész által közvetített, több oldalról megerősített, külső tökéletességében megnyilvánuló ego magabiztos: a rendelkezésére álló praktikák önbizalmat adnak. A műsorvezető humora, (ön)íroniája éppen abból fakad, hogy tudja: közel jár az áhitott önmegvalósításhoz. A vágyott – és a show keretein belül kifogástalanul eljátszott – szupernő-imázs teljessé tételéhez már csak egyetlen feladatot kell megoldania: férjhez kell mennie – mindenáron.

Magatartása az EPERJESI ÁGNES *Önarckép-szeletek*⁶ című sorozatának egyik munkájában megjelenő ironikus és önreflexív megnyilvánulásra emlékeztet. Sőt, a szupernő-imázzsal való teljes azonosulás vágyának felvállalásával túl is lép azon. Bár Eperjesi első, jól csengő, „nem ülök fel a média nyomásának” kijelentése látszólag tagadja a média által közvetített, elérhetetlennek tetsző szupernő-szerepet, második mondata már épp ennek ellenkezőjéről tanúsodik: „Egyszerűen minden elvárásnak megfelelek.” Mintha a külső elvárás ellen annak belsővé tételével védekezne: elhitheti magával, hogy csak önmagának kíván megfelelni, miközben a szövegben lappangó ellentmondás éppen arra világít rá, hogy magának is csak e külső elvárások teljesítésével felelhet meg. Eperjesinél az (ön)íronia oka az a felismerés, hogy a tökéletességre való törekvés, a külső elvárásoknak való megfelelni vágyás tulajdonképpen nem más, mint az elutasított média nyomásának rejtett hozadéka. A két frappáns mondat tehát egy önmagába visszatérő, ördögi kört képez. Hiába az egyén látszólagos szabadsága: belső tökéletesedése nem valósulhat meg az elutasított külső elvárásoknak való megfelelés nélkül.

Eperjesi ellentétben Göbolyós Luca nem azért „nem ül fel a média nyomásának”, mert nincs tisztában a média által közvetített elvárásokkal, vagy mert nem azonosul a szupernő-szereppel, hanem amiótt, mert a show ideje alatt, a műsor keretei között ő maga a média. Ő képviseli a médiát, kiszolgálja a nézőket, azonosulásra csábít: olyan médiummá lesz, aki „egyszerűen



GÖBOLYÓS LUCA
Férjhez akarok menni! Műsor 10, 2010

minden elvárásnak megfelel”. Arról a mesterségesen generált igényről, hogy a néző azonosulni akarjon a műsorvezető által képviselt szuper-identitással, a főzőshow műfajának másodlagos retorikája gondoskodik. E másodlagos retorika körébe utalható az a vizuális apparátus, amely a műsor követése közben a nézőt a közvetített szerepmintával való azonosulásra ösztönzi. Ez sarkallja arra, hogy ő maga is utánozza a műsorvezető öltözködését és viselkedését, s hasonló életvitel kialakítására törekedjen az adásban megjelenő tárgyak, eszközök, ruhák, kiegészítők, berendezések megszerzésének (megvásárlásának) segítségével. Nem véletlen, hogy a műsorvezető pozitív, harmonikus kapcsolatban van az őt körülvevő (design)tárgyakkal: ezek révén is saját identitását közvetíti a nézők felé.

A manapság élénk társadalmi érdeklődésre számot tartó, divatos és elfogadott szingli életforma, a házasság és a férjhezmenetel kényszerének ironikus tematizálása, valamint a tárgyi környezet identitásképző szerepe SZABÓ BENKE RÓBERTnek a közelmúltban bemutatott, *Hajadonok* című fotósorozatában⁷ is egyértelműen megjelenik. Szabó Benke modelljeinek környezete, a háttérként szolgáló közeg, amelyben a ruhát felöltik, a fényképeken szereplő tárgyakhoz hasonlóan a fotóalanyok belső világát jelképezik: azok individuális sajátosságairól árulkodnak – akár csacs a műsorvezetőként megnyilvánuló Göbolyós Luca főzőshow-beli fellépése,⁸ a stúdió berendezése vagy az általa használt (konyhai) eszközök. A tárgyak mindkét művész munkája esetében jelentőséggel bíró attribútumok: az alany önmeghatározáshoz járulnak hozzá. Jelek a külvilág felé arról az egőről, amely immár nemcsak a testén, hanem a testhez tartozó járulékos dolgokon, a test tágabb értelemben vett kiegészítőin keresztül is kifejeződik. Mintha a gondosan kiválogatott díszlet az egyébként a szó szoros értelmében korlátozott, szabályozott, lefaragott-karcsúsított *saját* testhatárok látens kiterjesztésére, helyreállítására szolgálna.

A műfaj ironizálása a tárgyi elemekben testet öltő és a műsorvezető megjelenésén keresztül megnyilvánuló másodlagos retorika ellenében ható, eltávolító stratégiákon keresztül történik. Ezek az eljárások, úgy mint az archaikus szerelmi varázslás modern környezetbe helyezése (1.), az abject elemek váratlan megjelenése, azaz a főzőműsor „ártatlan” közegében a groteszk felbukkanása (2.), a magasztos végcélt, a műsor voltaképpen tárgyát szimbolizáló férfi arc-talan bábuval való helyettesítése (3.), valamint a tippek, trükkök, jó tanácsok közötti folyamatos önreflexív, önironikus kiszólások jelenléte (4.) irányítják rá

7 Szabó Benke Róbert: *Hajadonok* (fotósorozat). Budapest – Margitszigeti Víztorony, 2006. május 26 – június 5. Szabó Benke munkája már a szingli-jelenség ambivalens, fonák, kétarcú természetére reflektál, amikor menyasszonyi ruhás – egyébként egyedülálló, 25 évesnél idősebb – modelljeit nem „vénkissasszonyoknak” vagy „pártában maradtaknak”, hanem *Hajadonok*-nak nevezi. A művész szóhasználata megőrzi az egyedülálló nő méltóságát: reményt, lezáratlanságot, átmeneti egyedülletet sugall. Nyilvánvaló azonban, hogy a nőknek a kor előrehaladtával párhuzamosan csökken az esélye a házasságra. Noha a fotóalanyok voltaképpen megbékéltek helyzetükkkel és nem érzik tehernek, kudarcnak az egyedülletet, a menyasszonyi ruha felöltésének *játékos* gesztusa mégis a saját személyiséget szimbolizáló környezet Göbolyós Luca projektjében is megfigyelhető felfogásával párosul. Érdekes adalék, hogy Göbolyós Luca közvetlenül is kapcsolódik Szabó Benke munkájához: ő a fotósorozatban szereplő *hajadonok* egyike. (ld. még: TATAI Erzsébet: *NEM és NEM*. Balkon, 2005/3, 35-37.)

8 A főzőműsornak a házastárstól való megszabadulást célzó 5. epizódjában a férj elvesztése érdekében kifordítva viselt ruhadarabok egyikére pl. többször ráközelít a kamera, megmutatva a kilógó címkén látható, népszerű, sokak számára státuszszimbólumnak tekintett márkajelzést.

5 A különféle médiumok együttes megjelenéséről, a „többrétegű szövegektől működő” „Stahl-projekttről” ld. még Alexandrov Andrea *Stahl konyhája* című, a népszerű hazai főzőműsört elemző írását. *Stahl konyhája*, ALEXANDROV Andrea: Médiakutató, 2004 ősz – Gasztronómia rovat, http://www.mediakutato.hu/cikk/2004_03_0sz/07_stahl

6 Eperjesi Ágnes: *Önarckép-szeletek*, 2004, C-print alumíniumlemezen. Bemutatva: Eperjesi Ágnes: *Önarckép-szeletek / slices of self-portraits*. kArton Galéria, 2004. március 24 – április 24.



SZABÓ BENKE RÓBERT
Hajadonok / Luca, 2006, fotósorozat

a befogadók figyelmét média és manipuláció összefüggéseire. Gőbolyós Luca projektjében nemcsak önnön társadalmi testére, a nőkkel kapcsolatos nemi sztereotípiákra, hanem a főzőshow műfajának felhasználásával és kritikájával a vélt vagy valós társadalmi elvárások összefüggéseire is reagál. Azt vizsgálja és tudatosítja, miképpen hatnak ezek az elvárások, szerepminták az egyén saját (nemi) szerepével, testével, identitásával kapcsolatos elképzeléseire.

A test mint eszköz

TANJA OSTOJIC, a jugoszláviai születésű interdiszciplináris művész – akinek műveivel legutóbb a Ludwig Múzeumban megrendezett *Digitalizált Testek / Virtuális látványosságok*⁹ című kiállításon találkozhatott a hazai közönség – egyik munkája volt a „*Looking for a husband with an EU Passport*”¹⁰ című projekt. A migráció kérdéseit női szemszögből bemutató, társadalmi-politikai problémákra¹¹ reflektáló projekt valódi célja a német állampolgárság megszerzése és a németországi letelepedés volt. Mivel a művész sokáig nem kapta meg az áhított német állampolgárságot, úgy döntött, hogy egy kopaszra borotvált fejű, egész alakos, meztelen fotót tesz közzé magáról a világhálón, s ennek a fényképnek, illetve a címben szereplő mondatnak a segítségével vonzza magához a potenciális, EU-útlevéllel rendelkező férjjelölteket. Ostojic emlékezetes projektje sikerrel zárult: valóban férjhez ment egy német férfihoz, és letelepedett az országban. Azonban talán e szerencsés végkifejletnél fontosabb az a mód, ahogyan a művész ezt a Gőbolyós Lucával közös témát, vagyis a férjkeresést és férj találását tematikáját megközelítette saját testének tudatos, a szó szoros értelmében vett *felhasználásával*.

Az azonos témát feldolgozó, testüket céljaik érdekében kihasználó képzőművészek – a látszólagos hasonlóságok ellenére – ugyanis eltérő módon viszonyulnak saját testükhöz, s e viszony különbözősége az általuk meghatározott és képviselt női identitás(ok), az elérendőnek tétélezett (társadalmi és nemi) szerepminták különbségéből ered. Ahhoz, hogy megértsük e különbségek okait, az első és legfontosabb dolog az említett két projekt címeinek összehasonlítása. A megházasodás, a férjtalálás aktusának különbözősége ugyanis a projektcímekben szereplő igék által verbálisan is megjelenik.

Míg az önmagát meztelenül közszemlére tevő, szélsőségesebb, direkter vizuális kommunikációt folytató Tanja Ostojic a *férj kerestetik* [looking for] szófordulatot, azaz a *keresni* [looking] főnévi igenevet használja, a külső megjelenés tekintetében sokkal visszafogottabb, diszkrétebb Gőbolyós Luca a szavak szintjén üzen agresszívan és egyértelműbben: nem férjet keres, ő férjhez akar menni. A címekben is tetten érhető ellentét, illetve a verbális megnyilatkozásokhoz kapcsolódó vizuális üzenetek (és a megjelenő női testek) által

9 *Digitalizált testek – Virtuális látványosságok*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2001. október 25 – november 25.

10 Tanja Ostojic: „*Looking for a husband with an EU Passport*”, interaktív web-projekt, 2000–2005, legutóbb a Gender Check című kiállításon bemutatva. Lásd: www.gender-check.at

11 Ostojic projektje a kilencvenes években lezajlott balkáni háborúk folyamánként jött létre. Arra a tényre irányítja rá a figyelmet, hogy e háborúk következtében erősen megváltozott társadalmi és gazdasági struktúrákon belül hogyan alakult át a házasság intézménye.

kirajzott ellentmondás tovább fokozódik, ha megvizsgáljuk, ki, miért akar férjhez menni, mit remél a házasságtól: vagyis, mi a két projekt végső célja. Ostojic-nál a végső cél egyértelmű: a Németországba való költözés, a letelepedés számára a menedéket, egy biztonságosabb, kiszámíthatóbb életet, a vágyott lehetőségeket, kedvezőbb életkörülményeket, jobb életminőséget jelenti amelynek eszköze nem más, mint a férjhezmenetel. Ostojic tehát férjet keres, s ennek érdekében felkínálja, áruba bocsátja, eltárgyasítja saját testét. Teste végső soron elkülönül személyiségétől, identitásától, és a cél érdekében felhasznált eszközzé, tőkévé, reklámcikké, felkínált terméké, vonzó portékává válik. Bár az esetleges jelentkezékből végül ő maga választ, a jelentkezők körére és személyére nincsen semmiféle hatással. Passzíván vár: csak azok közül kerülhet ki választottja, akik őt már előzetesen kiválasztották.

Vele ellentétben Gőbolyós Luca nagyon is aktív szereplője a választásnak: nem őt választják, hanem praktikái ismeretében ő maga az, aki választ. Ő bűvöli el a férfiakat, archaikus tudásának köszönhetően hatalma van fölöttük. E hatalom pedig abból fakad, hogy Ostojic-tyal ellentétben nem kell beérnie az őt óhajtok szűkös táborával. Ő, a műsorvezető, „minden szerelmi praktikák kiváló ismerője”, tetszése szerint bárkit választhat. Férjhez akar menni, ám végső célja több, komplexebb, mint a házasság: ő a teljes életre, a 21. századi minden tekintetben tökéletes, minden szerepben kiváló, minden helyzetben megfelelő „szupernő” imázs kialakítására tör. Univerzális karakter: választ, varázsol, elbűvöl, visszaszerel, eltaszít. Remekel a konyhában, okos, furfangos – miközben tökéletes a sminkje, a frizurája, a körme, az alakja. Játszi könnyedséggel kever-kavar, dagaszt – ujján dekoratív gyűrű, csuklóján csinos karkötő, száján bájos mosoly. Kellemes hangján ugyan menstruációs vérről, izzadságról és vizeletről beszél, de megteheti, hiszen megtehet bármit: boszorkány. Testével is hódít. Teste azonban nem az Ostojic-féle áru, nem egy darab hús. Nem préda, hanem hívogató csali. Nem kell meztelenre vetkőznie ahhoz, hogy behódoljanak neki. Teste tökéletes közvetítőfelület, ugyanakkor folyton-változó álarc is, hiszen mindig más formában, mindig új ruhában nyilvánul meg. Míg Tanja a testét kínálja fel a férfinak – jövődöbéli férjének –, a műsorvezető csak az általa készített ételt, de sosem *önmagát*.

A női test ugyan mindkét művésznél a manipuláció egyik eszköze, ám Gőbolyósnál nem az *egyetlen* és kizárólagos eszköze. Ő, aki számára a testén kívül a népszokások, hiedelmek tárháza, az ősi tudás is a rendelkezésre áll, nem éri be kevesebbel, mint *Az Igazival*. Míg Ostojic csupán férjet, egy – a céljai megvalósításához nélkülözhetetlen – kelléket keres, addig Gőbolyós Luca az általa megáldott férfit, az őt kiegészítő társat, a szupernő-imázs kiteljesítéséhez, és ezáltal önmaga kiteljesítéséhez vezető utat keresi. A saját test művészi felhasználásának eltérő – a test eszközzemléletének dacára is sok tekintetben ellentétes – módja tehát nem elsősorban a koncepció és a technikai megvalósítás különbözőségéből fakad, sokkal inkább annak a végső célnak a minőségéből, amelynek elérését a férjkeresés aktusa mint eszköz, támogatja és segíti.¹²

„Etnográfus és médiahasználó”- avagy a testkép viszonya az etnográfiahoz

„*Gőbolyós Luca etnográfus és médiahasználó*” – írja a művész kiállításának katalógusához készített tanulmányában¹³ Turai Hedvig. A szerző *Kavarjunk csak még egyet a bugyint!* című írásában a Hal Foster¹⁴ által használt „a művész mint etnográfus” kifejezést értelmezi, interpretálja, amikor Gőbolyós Luca *Férjhez akarok menni!* projektje kapcsán a művész résztvevő-megfigyelő gondolkodásmódjának megnyilvánulásait vizsgálja.

Turai rávilágít arra a tényre, hogy ez az újfajta – a Walter Benjamin-féle „az alkotó mint termelő” metaforával leírt magtartást felváltó művészi attitűd Gőbolyósnál valódi, a szó szoros értelmében vett etnográfivá válik. A művész ugyanis nemcsak az etnográfia tárgyát (a népi babonákat, varázslásokat, prak-

12 Ha az ún. Maslow-piramis segítségével modelleznénk a két projektet, e különbség a hierarchikusan egymásra épülő igények szintjében nyilvánulna meg. Az önmegvalósításra (ez a piramis legmagasabb szintje) törekvő, a tökéletes nő-imázs megszilárdítását célzó Gőbolyós Lucával ellentétben ugyanis Ostojic végső célja egy sokkal elemibb vágy kielégítése, egy – a direkter vizuális megnyilatkozás ellenére – alapvetőbb emberi szükséglet: a létbiztonság megteremtésének igénye. A Maslow-piramis tanúsága szerint az ember mindaddig képtelen magasabb szintre kerülni, vagyis önmaga belső tökéletességéhez szükséges célokat megfogalmazni, amíg az olyasféle elemi szükségletei, mint a táplálék vagy a biztonság, kielégítetlenek. Nem véletlen, hogy a szupernő-imázs hajszolására (is) ösztönző főzőshow-k leginkább a középosztálybeli, viszonylag jól szituált nők körében a legnézettebbek és a legnépszerűbbek, hiszen ez a társadalmi csoport az, ahol már megjelenhetnek az identitás építésével, korrigálásával, akár radikális átalakításával kapcsolatos, ún. másodlagos igények.

13 Turai Hedvig: *Kavarjunk csak még egyet a bugyint! Feminizmus, posztfeminizmus, populáris kultúra háziasszonyokkal*. In: Gőbolyós Luca: *Férjhez akarok menni!* (kiállítási katalógus), Knoll Galéria, Budapest, 2010. 4–10. (4.).

14 Ld. Hal Foster: *The Artist as Ethnographer. In The Return of the Real*, Massachusetts, Institut of Technology, 1996



Göbölös LUCA
Használt bugyink leve, 2010



Göbölös LUCA
Lábnym visszafordítás, 2010

Göbölös LUCA
Ruha ujján átpisítés, 2010



tikákat) használja és emeli be saját művészetébe, hanem annak jellegzetes módszerét, a kikérdezést (pontosabban az ételkészítési szokások kikérdezés útján történő gyűjtésének módszerét) is.

A „művész mint etnográfus” gondolkodásmód terjedését bizonyítja, hogy hasonló etnográfusi magatartásnak lehetünk tanúi a *Férjhez akarok menni!* projekttel egy időben, a budapesti Ludwig Múzeumban látható *Powergames*¹⁵ című kiállítás keretében bemutatott egyik alkotó esetében is. JENS HAANING *33 lány a 9. oldalról* című, 2010-ben készült műve valódi etnográfiai munka eredménye. Ahogyan azt a 33 nő egészalakos (általában fürdőruhás vagy félmeztelen) fotóját tartalmazó sorozat alcíme is elárulja: a Haaning által szerkesztett (kezdetben csak publikáció formájában létező) plakát-sorozat nem más, mint etnográfiai dokumentum a dánokról és a női testhez fűződő kapcsolatokról. Noha a dán művész elsősorban sajátos, és – egy dániai újságról lévén szó – helyspecifikus társadalomrajz felvázolására törekszik, munkája a nők gazdasági és a társadalmi életben betöltött helyének és szerepének egyik lehetséges meghatározásán, kijelölésén túl egy a Göbölös Lucához nagyon hasonló problematikának a szigorúan vett szociológia felőli megközelítése is. E probléma pedig nem más, mint a nő saját testéhez való viszonyának kutatása. Haaning 33 modellje saját testét az individuuum megtestesülésének, az identitás- és a személyiségkövetítés eszközeinek tekinti. Csakúgy, mint Tanja Ostojic, ők is felfedik, és önként teszik közszemlére testüket az *Ekstra Bladet* dán napilap 9. oldalán. S miként a német vízumra áhítózó Ostojic, ők is szöveggel üzennek: egy – a fotójuk mellé beszúrt – miniinterjúban lelkesen, tartózkodás nélkül mesélnek jövőbeli terveikről, aktuális párkapcsolatukról, extrém hobbiikról, vagy éppen arról, melyik testrészükkel a legelégedettebbek. Sőt, még személyes adataikat is készségesen az olvasók rendelkezésére bocsátják. Miközben úgy tűnik, közlékenységükkel és önkéntes, ámde kéréstlen kitarukozással áruként kínálják fel saját testüket, az ő értelmezésükben valójában nem tesznek mást, mint bemutatkoznak. Számukra a fotózás és az interjú személyiségük, identitásuk megnyilvánulásának egyik lehetséges terepe. Míg Ostojic-nak a saját test csupán eszköz – végső céljának, a németországi letelepedés megvalósításának eszköze –, addig Haaning hétköznapi modelljei azonosítják magukat saját testükkel. Testükön keresztül tudatosan ők maguk nyilvánulnak meg. Külsőjükön keresztül maguk reprezentálják önmagukat. Noha a legtöbb lány fizikai valójában nem *teljesen* meztelen, mégis meztelenebbek Ostojic-nál. Ő ugyanis ruháit elhagyó-levető gesztusával egyszerre eltávolítja, elidegeníti személyiségétől testét: eszközzé fokozza azt. Evvel szemben a 33 dán lány számára a meztelenség – a testükkel való azonosulás, a testben leképződő, avval összenőtt identitás – a nyíltság, a személyiség felvállalásának szimbóluma lesz. E logika mentén tehát minél többet fed fel valaki a testéből, annál többet mutat meg önmagából is.

A testen keresztül megnyilvánuló ego – Haaning modelljei révén realizálódó – felfogása a Göbölös által közvetített önmegvalósításra törekvő szupernőszereppel rokon, amennyiben feltételezzük, hogy Haaning modelljeinek célja is egyfajta önmegvalósítás. Csakhogy amíg a főzőshow műsorvezetője a népi varázslás eszköztárával is rendelkezik – vagyis nincsen szüksége meztelenségre ahhoz, hogy megmutassa magát –, addig a 33 lány számára a saját test megmutatása a bennük élő nőkép kiteljesítésének egyetlen, lehetséges módja.

Test – média – identitásképzés

Göbölös Luca projektje komplex „kis világgént” is megállja a helyét a női testről, női szerep(ek)ről, női identitásról folyó diskurzus közegében. Befejezett, lezárt, önmagában értelmezhető egész. A fentiek mindazonáltal azt hivatottak bizonyítani, hogy Göbölös munkája több szinten működik: a konkrét műfajkritika művészi megvalósításán túl további intertextuális kapcsolódási pontokat képez: a választott téma sokrétűségének köszönhetően termékeny párbeszédbe lép a hazai és nemzetközi szinten ismert művekkel-művészekkel. Miközben projektjét – az ősi szerelmi varázslás felelevenítésével – a magyar kulturális hagyományok speciális kontextusába ágyazza, a női identitás-problematika megközelítésének szintjén e gondolatkör általános, univerzális feldolgozását viszi véghez.

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő Ösztöndíjasa.

15 *Powergames. Hatalmi játszmák.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2010. március 19 – május 30. (kurátor: Simon Kati)

Hermann Veronika

Az identitás mint?

Néma jelek

Az (in)tolerancia kortárs megközelítései

➤ Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay terem

➤ 2010. március 20 – április 16.

„Abban a Birodalomban a Kartográfia Tudománya olyan Tökéletességet ért el, hogy egyetlen Provincia térképe betöltött egy Várost, a Birodalom térképe pedig egy egész Provinciát. Idővel azonban ezeket a Hatalmas Térképeket nem találták kielégítőnek, és a Kartográfusok Kamarája akkora Térképet készített a Birodalomról, amekkora maga a Birodalom volt, és azzal pontról pontra egybeesett.”

(Jorge Luis Borges: *A tudomány pontosságáról*)

■ A Magyar Képzőművészeti Egyetemen bemutatott tárlat, amely a migrációt, a kisebbségek európai helyzetét, a (nemzeti) identitás, az asszimiláció és a kívülállás vizuális reprezentálhatóságát tematizálta, egyben a Budapesti Tavasz Fesztivál két kiemelt témájához, a „Roma témák a képzőművészetben”, illetve a „Vendégünk Dánia” programsorozathoz is kapcsolódott. Utóbbihoz már csak azért is, mivel az egyik előképének a 2004-ben, a dániai Aarhusban megrendezett *Minority Report: Challenging Intolerance in Contemporary Denmark* tekinthető. A *Néma jelek* abba a művészeti-esztétikai-társadalomtudományi kontextusba illeszthető, amelynek körvonalait – sarkosan – a politikai változások mellett az ún. posztmodern elméletek (dekonstrukció, szubjektumelmélet, posztkolonialitás), illetve a vizualitáshoz kapcsolódóan a később még hivatkozott W.J.T. MITCHELL nevéhez köthető „képi fordulat”, illetve „képszöveg” kifejezések rajzolják ki.

A posztmodern szubjektumelméletek egyik legfőbb belátása, hogy az autentikus identitás felbomlott, nem lehet már egységként és egészként megha-

1 www.minority-report.dk

tározni. A szubjektum által felvehető, nem immanens identitás(ok) alakulása csak részben önkényes, amennyiben mindig az őt körülvevő társadalmi és kulturális kontextus függvényében az aktuális hatalom – divatosan unalmas kifejezéssel élve – diszkurzívan konstituálja. A témában közhelyességig idézett MICHEL FOUCAULT, az őt revelatíván továbbgondolni képes JUDITH BUTLER vagy a posztkoloniális elméletek sokat hivatkozott szerzőinek különféle, a szubjektum létrejöttére, társadalmi beágyazottságára és ideológiai-politikai meghatározottságára vonatkozó elképzeléseinek mindegyike jobbra a dekonstrukció módszertanát alakította át, és lényegében a korábbi, bináris ellentétekre (fehér-fekete, nő-férfi, természeti-emberi) épülő világrendet kérdőjelezi meg. A társadalomtudomány és a művészetelmélet jelenlegi elméletei jobbra abból a Foucault-i gondolatmenetből táplálkoznak, miszerint a modernség kezdetének tartott 19. századtól kezdve megjelentek azok a – mai társadalmi gyakorlatra is jellemző – diszkurzív és kizáró technikák, amelyek révén a hatalom az identitás különféle tényezőit egy eltolás révén közvetlenül a testbe és így annak minden megnyilvánulásába kódolta, így változtatva a testet az inskripció felületévé és az identitás elsődleges médiumává. Ez nagyban alátámasztja a sztereotípiák és különféle külső jegyek alapján létrejövő társadalmi kizáró eljárásokat, amelyeket az ismétlés performativitása (lásd még Judith Butler Derrida alapján felvázolt citálhatóság-fogalmát), és az ebben rejlő jelentésképző erő mozgat.

Maradva Foucault szubjektum-elméleténél, ezek a társadalmi gyakorlatok kodifikálják azokat a tabukat, tilalmakat és normákat, amelyek egy adott társadalmi rendszeren belül működnek, s amelyek igazságát a szubjektum mint a hatalom alanya saját igazságaként ismer föl. Az egyén éppen a „citálhatóság”, vagyis az ismétlésből fakadó sztereotípiák eredményként veszi föl az identitás különféle jelölőit s válik elgondolható testté. A mindebben rejlő kettősség tehát az, hogy miközben az identitás elveszíti autentikus és esszenciális jellegét, mégsem intenciózus, hanem ideológiai és politikai eljárások határozzák meg, regulatív normák, amelyek önmaguk által szabályozott identitásokat hoznak létre [„the regulation of identificatory practices”]. A diszkurzív beleírás révén az adott ideológia nemcsak az igazságát ismerteti föl sajátjaként az egyénnel, de bizonyos mértékig hozzá is ragasztja ehhez az identitáshoz. A bevándorlók és a kisebbségek fizikai teste mint az identitás médiuma a kiállítás címének tükrében különösen fontosá válik, hiszen a különböző érzékekhez tartozó fogalmak összekeverésével a „néma jelek” éppen a testen hordozott identitás jegyeinek észrevehetetlenségét hangsúlyozzák, amelyben a vizuális referencia hiánya kiiktatja a hangot is. A kiállított alkotásokon egészen pontosan látható azoknak a testeknek és identitásoknak a szinte paradox elgondolhatatlansága, amelyeket Judith Butler „nem jelentős testeknek” [„bodies that



Néma jelek,
kiállítási enteriőr

don't matter at all”) nevez, azonban a diszkurzív gyakorlat számára szükségese-
sek ahhoz, hogy az elgondolható és normatív tartomány identitásait létre-
hozzák. A bevándorlók „nem fontos” teste az, amelynek ellenében a többségi
társadalom meghatározhatja sajátjának gondolt identitásait.²

A látható test képzete az, amely rámutat arra a kisebbségek reprezentációjá-
ban különösen fontos problémára, amelyet voltaképpen a láthatósági politika
és az ekphraszisz (képleírás) találkozásának nevezhetünk. A képleírás retorikai
eljárása éppen a benne rejlő paradoxonban valósítja meg azt, amire vélemé-
nyem szerint a kiállítás narratívája is épül, vagyis hangot ad annak a jelnek,
amely éppen nem-átlátszósága révén záródik ki a normativitás gyakorlatából.
Az ekphraszisz ideológiai tétje nem más, mint a láthatóság (visibility) nyelvi-
fogalmi kereteinek a megeremtése, jelen esetben pedig az, hogy „Én” és a
„Másik” sokat elemzett dichotómiája hogyan váltható képekre, amelyek – olcsó
reflexió – hallható jelekként a kizáró eljárások és performatívan működő szte-
reotípiák társadalmi jelenlétét csökkentik.

A művészettörténet bizonyos törekvései a képet és a benne rejlő metaforá-
kat szövegszerűen olvashatóvá kívánják tenni. W.J. T. MITCHELL a „képszö-
veg” kifejezéssel demokratizálja a két médium (ti. a szavak és képek) közti,
egyébként hierarchikusnak tétélezett viszonyt, és a képek olvasását politi-
kai-ideológiai aktusként értelmezi. „A nyelvészet, a szemiotika, a retorika
és a 'textualitás' más különféle modelljei váltak a kritikai elmélkedés lingua
francájává a művészetek, a média és a kulturális formák területén. A társa-
dalom egy szöveg.”³ Az ekphraszisz előbb leírt jellegzetességét kihasználva
társadalomtörténeti kontextusba helyezi a képek fogyasztásának és befoga-
dásának aktusát: „Az 'addig jó, míg a gyerekeket látjuk és nem halljuk' kijelen-
tés olyan közmondásos bölcsesség, amely nem egyszerűen csak a felnőttek
és a gyerekek, hanem a megszólalás vagy a nézés szabadsága, valamint a
csendben maradásra való felszólítás vagy megfigyelhetőség közti sztereotíp
viszonyt is megerősíti. Ezért vezethetjük át ezt a bölcsességet a gyerekekről
a nőknél, a kolonializált szubjektumokon és a műalkotásokon át a vizuális rep-
rezentáció leírásaira [characterizations]. A faji másság pontosan ennek a vizu-
ális/verbális kódolásnak az alávetettje. Azt feltételezzük, hogy a „feketesség”
a faji identitás könnyen olvasható jele, egy tökéletesen összevart [sutured]
képszöveg. (...) A fehérség ezzel szemben láthatatlan és jelöletlen: nincs faji
identitása, de ezt olyan normatív szubjektivitással és humanitással egyenlíti
ki, amitől a „faj” láthatóan eltér.”⁴ Köz helyes gondolat, hogy a nyugati gond-
kodásban a mindenkori „másik” egyfajta fenyegetést, az önazonosság poten-
ciális tolvajlását sugallja. A kiállított munkák közül leginkább SONGÜL BOYRAZ
We Become Austrian (2002) című videója reflektál erre, amely egy állampolgár-
ságot ünneplő bált rögzít. A különféle identitással rendelkező bevándorlók a
bécsi városházán (Rathaus Wien), vagyis az osztrák nemzeti identitás centrális
épületében ünneplik az állampolgárság elnyerését, miközben „aláfestésként”
a saját kultúrájuknak megfelelő zene szól, vagyis az asszimiláció a hétközna-
pok fogyasztási szintjén nem válik teljessé. Ez a kettősség ad dinamikát az
installációknak, s ugyanakkor megmutatja, hogyan lehet különféle identitáso-
kat egymás mellé rendelni.

НОМИ К. ВНАВНА *Disszemináció* című tanulmányában⁵ olyan temporális feszül-
séget feltételez a nemzet fogalmának jelenleg létező koncepcióiban, amely
a „többségi” és „kisebbségi” társadalom közötti ellentéteket is magyaráz-
hatja. A nemzet mint egy történeti a priori alapuló *pedagógiai* képződmény
ütközik a nemzet történetéből fakadó megnyilatkozások által megkonstruált
jelennel. Ez korántsem áll távol attól a Benedict Anderson-féle elképzeléstől,
amely a kolonializáció mai fogalmait a nemzetállamok és a spirituális naciona-
lizmus 19. századi kialakulására vezeti vissza: „Az antropológia szellemében
tehát a nemzet következő meghatározását javaslom: elképzelt politikai közös-
ség, melynek határait és szuverenitását egyaránt veleszületettnek képzelik
el.”⁶ Látható, hogy a nemzet fogalma a posztkolonialitás felfogása szerint nem
lokálisan, hanem sokkal inkább az időbeliségben jelenik meg, vagyis a nem-
zeti identitás a múlt integrálhatóságának függvénye is. Értelemszerű, hogy a
bevándorlók nem valósíthatják ezt meg, s ez eleve kizárja őket a nemzeti rep-



JOANNA RAJKOWSKA
Uhyt Refugee Asylum

rezentáció lehetőségéből. Ezt illusztrálja JOANNA RAJKOWSKA *Uhyt Refugee
Asylum* (2008) című projektje, amely a menekült-lét kiszolgáltatottságának
és a befogadó-ország történelemből fakadó helyzeti előnyének ellentétével
játsszik. A falon látható, nagyméretű fotókból álló sorozaton a szársországi
Uhytban található egykori, arisztokrata családok gyermekeinek fenntartott
bentlakásos iskola látható, amelyet fiktív menekülttáborrá alakított át egy, az
1990-es évek elején tartott valós népszavazás nyomán, amelyben arról döntöt-
tek, hogy átengedjék-e az épületet 120 menekültnek. A különböző szobákban
a különböző országok nevei (Irak, Afganisztán, Burma, Palesztina stb.) fekete
gót betűs felirattal szerepelnek, s a szoba állapota attól függ, hogy az adott
ország gazdaságilag mennyire elmaradott. Az installáció pontos diagnózist
állít fel arról, hogy a nyugati világ miként használja ki egyértelmű gazdasági
előnyeit a bevándorlókkal szemben, miközben a különböző komfortfokozattal
berendezett szobákkal fájóan ironikus módon szimulálja is ezt. Van olyan,
ahol valaki *kevésebb* menekült? A munka egyetlen problematikus része a fal mellett
elhelyezett kis asztalon lévő, a képeken láthatóhoz hasonló gót betűkből álló
halmaz, amely ugyan érdekesen idézheti föl egy szókirakó játék fiktív önké-
nyességét, az installáció tükrében azonban mégis kicsit funkciótlan (sőt, olykor
észrevehetetlen) marad.

Az aktuális politikai ideológia és a közösségi identitás viszonyában gondolható
el SZOLNOKI JÓZSEF a címetant játékba hozó alkotása. A falon egymás mel-
lett olyan különböző, általában falusi közintézményekből származó, magyar
címereteket állított ki, amelyek mindegyike bizonyos szempontból hibás volt. Az
államszocializmus címere mellett látható például több olyan is, amelyet – lus-
tasági, praktikus vagy költségkímélő szempontok alapján – egyszerűen
átfestettek vagy leragasztottak. Nemzeti címerünk egy általános iskola elején
matricaként, felpöndördő szélekkel, amelyek alól kilóg a régi rendszer szim-
bóluma: meglehetősen allegorikus kép, és nem csupán a kistelepülések lusta
közhivatalnokaira vonatkoztatva. Ez a munka inkább arra reflektál, hogy egy
kisebbségi(?) közösség identitása függetlenül maradjon a politikai rendszerek válto-
zásától, de legalábbis lassabban alkalmazkodik hozzájuk.

Nem kíván különös logikai érzéket annak belátása, hogy a bevándorlók iden-
titását egyszerre semmisíti meg a sajátból való kiszakadás és a jelenlévő
többségi társadalom számára való láthatatlanság. A probléma megoldásának
egyik kulcsa a vizualitás lehet, amely alapvetően meghatározza a reprezen-
tációt, annak minden ideológiai és politikai vetületével együtt. A kisebbségek
kérdésében a többségi társadalom jellegzetes elutasító szólamai a Mitchell
által is tematizált „nem látom tehát nem létezik”-narratíva, vagyis nem jelent
problémát, ameddig nem vizualizálódik. Ebből a szempontból (is) a kiállítás
legprovokatívabb darabja TAMARA MOYZES *TV t_error* (2007) című, projektált
videóból és tévékészülékekből álló installációja, amely a román csehországi (és
részben magyarországi) helyzetét állítja középpontba. Az installáció – egy-
fajta etolás-sorozatból álló – kamuflázs-ként is olvasható, hiszen a videókon
szereplő román arab öngyilkos merénylőknek vannak beállítva, s így a román-
kal kapcsolatos sztereotípiák mellett az arabokhoz köthető, olykor hisztéri-
kussá váló előítéleteket is mozgósítják. A videón egy arabnak álcázott roma
fiú látható egy főzőműsor díszletei között. Végy némi plasztik robbanószert,
fűszerezd friss bazsalikkal: az asztalon lévő üvegtálcában az öngyilkos
merénylethez szükséges bomba elkészítéséhez elengedhetetlenül fontos

² Ld. BUTLER, Judith: *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*, Budapest, Új Mandátum, 2005. illetve FOUCAULT, Michel: *A szubjektum és a hatalom*, in Kiss Attila Attila-Kovács Sándor s.k.-Odoric Ferenc (szerk.), *Testes könyv II.*, Ictus-JATE, Szeged, 1997, 267–293.

³ MITCHELL, W.J. T.: *A képi fordulat* in: Uő. *A képek politikája*, Szeged, JATE Press, 2008, 131.

⁴ MITCHELL, W.J. T.: *Az ekphraszisz és a Másik*. In: Uő. i.m., 204.

⁵ Ld. ВНАВНА, Homi K.: *Disszemináció: A modern nemzet ideje, története és határai*. Ford. Sári László in N. ovács Tímea (szerk.) *Narratívák 5. A kultúra narratívái*, Budapest, Kijárat, 1999, 85–118.

⁶ ANDERSON, Benedict: *Bevezetés*, in: Uő. *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. Sonkoly Gábor, Budapest, L'Harmattan-Atelier, 2006, 20.



TAMARA MOYZES
TV_T_error



ANNA MOLSKA, WOJTEK BAKOWSKI
Completed, 2009, videó, 15' 21"
© Anna Molska / Foksal Gallery Foundation



hozzávalók láthatók. A néző saját tömegkultúrájával és előítéleteivel szembeesül, hiszen a videó a népszerű főzőműsorok mediális kódjait játssza ki egy korántsem ártalmatlan témában. Az elkészítendő bomba egyébként robbanna, s befogadástörténeti kérdés, hogy vajon ha egy valódi tévécsatorna sugározná, keltene-e olyan hatást, mint az Orson Welles által 1938-ban sugárzott, s tömeghisztériát kiváltó *Világok harca* című rádiójáték? A vetítő mellett elhelyezett tévéképernyőkön mindeközben az „utca emberét” láthatjuk, amint a romákkal kapcsolatos előítéleteiről és tapasztalatairól beszél. „Az az igazság, hogy a nacionalizmus történeti sorsokban gondolkodik, míg a rasszizmus örök fertőzőségről képzeleg, amely az idők kezdetétől fogva terjed undorító pázások végtelen sorozatának eredményeképp: ezt a történelmen kívülre helyezi.”⁷ Ez a „reality-montázs” is nevezhető videó a társadalmilag aktív művészet egyik csodafegyvere, hiszen – lásd még diszkurzív társadalmi gyakorlatok – a mindenkor befogadó sajátjaként ismerheti föl az ott elhangzó gondolatokat. Egyrészt pimaszul az arcunkba vágja, hogy mindannyian arctalan tömeg vagyunk, konfúz elképzelésekkel nemzetről, társadalomról, felelősségvállalásról, kisebbségekről; másrészt igazolja azt a mindenkiben halványan élő biztos képzetet, hogy a merényleteket mindig *máshol, mások ellen* követik el.

A kiállítás talán legösszetettebb munkája ANNA MOLSKA és WOJTEK BAKOWSKI 2009-es *Completed* című videóinstallációja, amelynek képsorain egy elhagyott lengyel reptér kifutópályáján kerekesszékekben ide-oda guruló embereket láthatunk. A speciális székeket és az öltözéket is Anna Molska tervezte, a különös, széttartó mozgást pedig az eredményezi, hogy a videón látható férfiak a fülükben lévő mp3-lejátszón különféle utasításokat kapnak a mozgás irányáról és jellegéről. A videó együttesen értelmezi a sérült emberekhez köthető elutasító gesztusokat, az elszigeteltséget, a széttartó gondolati és/vagy mozgás-pályákat: bár egymás mellett mozognak, mégis különállóak, nem hallják meg egymást, néma jelek maradnak önmaguk és a társadalom számára is. Az üres kifutópálya egyszerre szimbolizálja az elhagyatottságot, s ugyanakkor azt is – bár ez iszonyúan banális metaforikus közhely –, hogy azért mégiscsak magában hord(hat)ja a felszállás lehetőségét is. A székeket mindenki maga mozgatja, így az individualitás mellett eszünkbe juthat a magyar köznyelvben sajnos még ma is jelenlévő, a passzivitást és cselekvésképtelenséget, az önállóság hiányát előhívó „tolókocsi” kifejezés is.

MARIA PAPADIMITRIOU T.A.M.A. (*Temporary Autonomous Museum for All – „Ideiglenes Autonóm Múzeum Mindenkié”*) projektje 1998-ban indult, és egy társadalmi és művészeti összefogásból született, aktivista projekt jogos kiállítótermi jelenlétét igazolja. A T.A.M.A. egy közösség, amely művészek, művészettörténészek, építészek és egy Athéntól 10 km-re lévő, félig nomád telepen élő romák együttműködéséből született. „A művészet kétértelmű nyelve fenyegető versenytársra talál egy olyan társadalmi csoportban, amelyet sem a kulturális rendszer abszolút normativitása, sem egy merev tudományos elmélet alapján nem tudunk pontosan meghatározni (saját fordításom).”⁸ A fényképes illusztrációk bemutatják a közösség tagjainak egy részét, a telepet, valamint például azt is, hogyan építettek engedély nélkül házakat. Világos, hogy sok esetben a bürokrácia és a politika akadályozza az emberi erőforrás és a rendelkezésre álló anyagok szakszerű és kreatív felhasználását, amely pedig sok embernek biztosítana jobb körülményeket és lehetőségeket. Az interaktivitásra, együttműködésre és közös felelősségvállalásra épülő csoport először 2002-ben a São Paulói Biennálén mutatkozott be.

A térképek, amelyeket a nyugati kultúra saját történelmének fikciójában képzelt el, mára már nagyobbá váltak magánál a birodalomnál is. A *Néma jelek* című – és a kiállítás tematikája is – azt sugallja, hogy bár a legitimált társadalmi konvenciók szerint a hang keresése elsősorban a mindenkori „másikra” hárul, az asszimiláció és a tolerancia szempontjából az egész társadalomnak is erőfeszítéseket kellene tennie – „te is más vagy, te sem vagy más”. Bár ez a párbeszéd a kiállítás narratíváján belül megvalósulni látszik, a társadalmi gyakorlat – Magyarországon legalábbis – mégis azt mutatja, hogy a fenyegető másik különféle reprezentációinak felszámolása még várat magára. A *Néma jelek* egy kurrens társadalmi és művészetelméleti problémára reagált, és remélhetőleg a láthatóság a hang megadását is elősegíti.

7 ANDERSON, Benedict: *Hazafiság és rasszizmus* in Uő. i.m., 127.

8 Eredetileg: „The equivocal language of art finds a formidable competitor in a social group which cannot be defined with precision by any absolute norm of cultural structure or by a rigid scientific theory.”

STROUSA, Efi: *A tribute to the T.A.M.A.* in: PAPADIMITRIOU, Maria: T.A.M.A., Athens, Futura, 2002, 18–19.

Olaszországi útinapló – Daniel Spoerri nyomában

■ Pastát főzök otthon, egyszerű paradicsomos-bazsalikomos spagettit. Nem bonyolult, és ha jól megválasztjuk az alapanyagokat – például véletlenül sem használunk előre elkészített szószt –, továbbá nem kreatívkodunk tájidegen hozzávalók beemelésével, otthon is belekóstolhatunk az „italianitába”. Közben persze nem múlik a rezignáció, hogy bármennyire lelkiismeretes konyhai működésünk is csak felidézni tudja Olaszország valódi ízét, pótolni semmiképp. A megfelelő hangoltságot azért megadja talán. Nostalgiazom. Április első hetére gondolok, amikor fotós kollégámmal és kedveseinkkel budapesti főhadiszállásunkról Bolognába érkezve indultunk észak-olasz körútra, mely először Toszkánába, DANIEL SPOERRI szoborkertjébe vezetett, onnan pedig Genovába, ahol a Villa Crocében retrospektív kiállítással tisztelegnek az idén nyolcvan éves Maestro előtt. Igen, az olaszok így nevezik a művészt, esetleg jellegzetes közvetlenségükkel pusztán csak Danielnek. A magukénak vallják, ahogy a svájciak és az osztrákok Herr, a franciák pedig Monsieur Spoerri.

Igyekszem úgy intézni, hogy évente legalább egyszer elmehessek Olaszországba. A Giardino di Daniel Spoerriben korábban kétszer is jártam már, első alkalommal 2007 tavaszán. Ekkor találkoztam először személyesen a művésszel, akivel már 2001–2002 fordulóján Budapesten is bemutatott retrospektívje óta foglalkozom. A régen várt találkozásra a Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecciben került sor, a Firenze melletti Pratóban. Spoerri már ekkor tanújelét adta nagylelkűségének és „nagy emberektől” szokatlan rugalmasságának. Amikor pár perces beszélgetés után közöltem vele, hogy csak azért utaztam sok száz kilométert, hogy bebarangolhassam végre a Giardinót, ahol sátrazni is hajlandó lennék – napok óta esett, nem volt több 15 foknál, nekem pedig 39 fokos lázam volt –, maga ajánlotta fel, hogy asszisztensével elvisznek autóval a Pratótól körülbelül másfél órányira fekvő, a Monte Amiata oldalán 16 hektáron elterülő szoborkertbe, melynek egyik házában szállást is biztosítanak számomra. És „detto fatto”: amint mondta, úgy is lett. Felejthetetlen három nap következett. Mandulagyulladásom csak lassan hagyott alább, de hogy is tölthettem volna tétlen lábadozással az időt? Hiszen végre ott lehettem a már akkoriban is több mint hetven, Spoerritől és művészbarátaiktól – például DANI KARAVANTÓL, NAM JUNE PAIKTÓL, SOTÓTÓL, ROLAND TOPORTÓL, EVA AEPPLITÓL vagy JEAN TINGUELYTŐL – származó, zömében bronz szoborcsoportot és installációt felvonultató szoborkertben, melynek lankái a régi térképeken „Il Paradiso” néven szerepelnek! Spoerrirel nem csak a Giardinót jártuk be, hanem a környező városokba is ellátogattunk. Ekkor fogott meg Castel del Piano, a szoborkerthez közeli, hegytetőkön ülő, ódon toszkán kövárosok egyike. Hazainduláskor elhatároztam, hogy mindenképpen visszatérek még ide.

Eltelt két év, mialatt végig kapcsolatban maradtam és idővel barátságba kerültem Spoerrirel. Időközben úgy döntöttem, megtanulok németül, hiszen monográfiát készülök írni róla, ehhez pedig – angol ide vagy oda – elengedhetetlen anyanyelvének ismerete. Ő közben Bécsbe költözött, én pedig követtem ide, ahol a 2008-as év jó részét töltöttem, intenzív némettanulással. Herr Spoerri ismét nagylelkűen segített: megbízott összegyűjtött írásainak magyarra fordításával, ezzel jó másfél évre ösztöndíjat és felbecsülhetetlen tanulási lehetőséget biztosított számomra.

Az *Anekdotalomania* szoborkertről szóló fejezetét éppen második Giardinótúráim előtt fejeztem be. 2009 márciusában érkeztem meg újra Castel del Piano-ba. A középkori, borongós hangulatú városból reggelente egyedül gyalogoltam le a néhány kilométernyi utat a szoborkertbe, amely hagyományosan csak hűsvét hétfőn nyitja meg kapuit a nagyközönség előtt. Az egyik gondnok engedett be nap mint nap. Mind újra felítve az installációk fényképeihez rövid leírásokat mellékelő kalauzt, kóvályogtam a kis tóban álló, hűs daráló testű, kalapokon szarkákat viselő *Éjszaka harcosai*, a fűrész és szűrőfegyver tagjaitkat mocsári nád sűrűjéből kimeresztő *Inkubuszok* vagy OLIVIER ESTOPPEY *Dies Irae*-jének egy domboldal olajfái között riadtan elviharzó, betontestű óriás lúdjai között, melyeket hatalmas köpönyegben kergetnek arctalan, csuklyás betonpásztoraik a végítéletet láthatatlan döntőbírája elé. Gyakran visszatértem ARMAN *Letelepedés emlékművéhez*, ehhez a hét méter magas, mezőgazdasági eszközökből álló monumentális akkumulációhoz, ahonnan szőlőföldek lankáit látni a távolban, a jellegzetes kőteraszokkal, melyek a földműves tradíció sok száz év csendjében nyugvó bizonyosságai. Az „arte ambientale” jegyében mindenhol természetbe komponált bronzok kerültek utamba. Mégis alig



Il Giardino di Daniel Spoerri; részletek a szoborkertből
© fotók: Ferenczy Dávid



sikerült ráhangolódnom a nem mindennapi környezetre, melynek szereplőit mintha másvilági mesék groteszk erotikája keltette volna életre, és bronzba dermedve tárnulnának a látogató szeme elé. Művészet és természet mindenhol. De sehol egy lélek. Vonszolta magát az idő. Hiába állt bőven rendelkezésemre, fordítói és kutatói munkám révén irodalmi és művészettörténeti háttéranyag, mégsem örültem annak, hogy idegen tekintetektől távol lakhatom be az olvasmányaim során képzeletben oly sokszor bejárt teret. Nem éreztem otthon magam. A túlélésre játszottam. Egyedül voltam.

Hazatérésemre megérlelődött bennem az elhatározás: megint visszatérek. De nem fogok még egyszer a saját gondolataimba zárva, az idő múlását várva kóvályogni ebben a fantasztikus magánmitológiában. És egyébként is: van-e a világon még egy ilyen balek, aki szenvedni jár Olaszországba? (*A Halál Velenében* vagy az *Utas és Holdvilág* főszereplői más lapra tartoznak. Szintén belső démonaik kísértik, de sorsfordító események várják őket.)

Adtam magamnak egy évet. És szerencsére úgy alakult, hogy idén áprilisban már nem egyedül szálltam repülőre. Négyen vágunk neki a soron következő körútnak: mellettem volt kedvesem, és fotós kollégámat is párja kísérte el. Utazásunk apropója a magyarországi megjelenés előtt álló *Anekdotalomania* volt, ehhez készítettünk képeket. Továbbá ott akartam lenni a szoborkert megnyitóján, hogy személyesen köszönthessem a nyolcvan éves művészt. Első, bolognai éjszakánkon megtörtént a lehető legrosszabb, ami csak külföldi utazás során történhet. Este tízkor értünk a városba, és mivel másnap hajnalban indult a vonatunk, spórolás céljából nem foglaltunk szállást. Bolognában, körülbelül nyolcvanezer egyetemistájának köszönhetően, szerencsére van éjszakai élet: lejtős utcáin méltóságteljesen kanyargó árkádsorai alatt egymást érik a bárók. Éjjel kettő körül belefutottunk egy ragga-buliba, ahol 1 euróért árultak minikoktélókat. Ezeket cikkettinek hívják, háromcentes pohárba készülnek különböző röviditalok összekeverésével. Teljesen magával ragadott ez a leleményes italkészítési megoldás, és áradozva ittam egyiket a másik után. De öröömöm nem tarthatott sokáig. Csak egy pillanatra nem figyeltem oda, már el is lopták kedvesem táskáját, minden személyi okmányával. Másnap, amikor a carabinieriéknél bejelentettük, hogy „a táská a bolognai *Eden Barban* tűnt el, valamikor éjjel kettő és három között”, az ügyeletes kolléga hangosan



DANIEL SPOERRI
Dai Tableaux-Pièges agli Idoli di Prillwitz, Villa Croce, Genova; részlet a kiállításról
© fotó: Ferenczy Dávid

nevetve mutatta meg társának az adminisztrációs lapot. Biztos arra gondolt, hogy egy szexbárban swingeltünk...

De ez az intermezzo kevés volt ahhoz, hogy tönkretegye business & pleasure utunkat. Hiszen egy ilyen probléma némi telefonálással és adminisztrációval megoldható, erre vannak a konzulátusok. (Utolsó nap Milánóban már vártak minket, és egy óra alatt kiállították az ideiglenes útlevelet.) Második nap délután, néhány órás tengerparti vonatkozás után már a Grossetóból Castel del Piano felé vezető úton, Toszkána dombjain kanyargott buszunk. Külföldi turista ritkán téved Castel del Piano. Mindenki Sienába, Firenzébe, Pisába megy. Pedig ez a néhány ezer fős kisváros mindenképp megér egy-két napot. Számptalan barokk templomán túl igazi érdekességét kősziklába vajt házai és utcái jelentik, melyek meredek lépcsősi szebbnél szebb kilátást nyújtó teraszokhoz vezetnek, ahonnan körbenézve mindenfelé a reneszánsz festmények tájaira ismerni. Mindmáig sehol egy gyárkémény. Agrárvidék, ahol évszázadok óta olajbogyó és szőlő terem, szarvasmarhák legelésznek.

A mezőgazdaság és a szabadtéri állattartás gondosan érlelt adományait pedig a trattoriákban és ristorantekban élvezhetjük, melyekből egy ilyen aprócska városban is vagy tízet találunk. Reggel a kávézóban cappuccinók és sütemények, este pedig salsiccás-spentótos pasták és pizzák vártak a barátságos helyeken. A nap jó részét pedig a szoborkertben, a fényképek készítésével töltöttük. Egy alkalommal Spoerri mindenestül bronzba öntött szobájában fogyasztottuk el ebédre a magunkkal hozott ciabattát, mortadellát, pecorinót és fürtös koktélpardicsomot. A *Chambre No 13 Hôtel Carcassonne* annak a párizsi manzárdszobának a pontos mása, ahol a balettáncosból és színházi rendezőből képzőművészé avanszált Spoerri étkezési szituációkat rögzítő első *csapdaképei* születtek 1960 körül. A szobában minden, még az ágyat borító, gyűrt lepedő vagy az asztalon álló hamutartó és morzsás kenyérdarab is bronzból van. Délután végre ismét találkoztam az idős mesterrel, aki autóba ültetett és megmutatta az új installációkat. Nemrégiben állították fel a századik műegyüttest. GIAMPAOLO DI COCCO *Ars Morendije*, melynek mintájául egy sivatagi elefánttemetőről készült légifotó szolgált, valószínűleg a húsz éve tartó Giardino-projekt záróköve lesz. Ami korántsem jelenti azt, hogy Spoerri felhagyna alkotó tevékenységével. A monumentális Giardino, Spoerri és művészbarátainak emlékhelye nem bővül már tovább, az ausztriai Hadersdorf am Kampban található Spoerri-múzeum és étterem viszont csak tavaly nyílt, a művész ezért inkább ennek fejlesztésére koncentrált. Mikor Spoerri megtudta, hogy gyalog jöttünk túrazsákjainkkal a szoborkertbe, ragaszkodott hozzá, hogy hazavigyen minket autóval. A lányokkal, akiket elbűvölt charme-jával, flörtölt egy kicsit, nekem pedig elpanaszolta, hogy végül nem jött össze a tervezett romániai kiállítás.

Spoerri 12 éves koráig Galațiában élt, ahol zsidó származású, evangélikus lelkész apja, Isaac Feinstein missziót vezetett a zsidók megtérítésére. Feinstein a vasgárdisták megölték az 1941-es Iași-i pogrom során. Spoerri svájci származású anyja a hat gyerekkel csak úgy hagyhatta el az országot, ha aláírja, mindannyian lemondanak a román állampolgárságról és sosem térnek vissza. Ezt Spoerri mindmáig betartotta. Románia azóta sem tett komolyabb gesztust a világhírvé lett művész felé. A nyolcvan éves jubileum közeledtével viszont úgy tűnt, Bukarest is szeretné bemutatni az utazó retrospektív tárlatot. Ám végül kiderült, szándékuk leginkább svájci támogatások megszerzésére irányult... A szülőföldről elűzött Spoerri legfontosabb szellemi tőkéjévé

a hontalanság vált, melynek pozitív oldala, hogy Európa számos országában érzi otthon magát, és baráti kapcsolatai sem ismernek határokat. Így nem meglepő, hogy a húsvét hétfői megnyitóra összesereglett társaságban egyformán lehetett hallani olasz, német, francia és angol szót. És magyart is – ráadásul nem csak a mi csapatunkét! Hiszen jól tudjuk, a magyarok mindenhol ott vannak, így nem meglepő, hogy a toszkán chiantit is egy idegenbe szakadt honfitársunkkal közösen élveztük.

Spoerri évtizedes barátja, Zoltán Ludwig Cruse ugyan erdélyi származású, de már gyermekkorától Németországban folytatta komolyzenei stúdiumait. Miután orgonista lett Kölnben, majd svájci városokban, Toszkánába vonult vissza, ahol házat vásárolt, és mostanra a mezőgazdaságban tevékenykedik. Harmóniára és mitikus egységre törekvő szelleme vitte rá, hogy a nyelvek közös eredetéről *Labirintus* címmel könyvet írjon, amelyhez Spoerritől szeretett volna előszót. Ő azonban hosszas rábeszélésre sem vállalta, hogy a sumérmagyar nyelvrokonság hiedelmére erősen építő ezoterikus munkát bevezesse, mondván: hiába van németül, ő képtelen elolvasni a könyvet... Világnézetük gyökeresen különbözik. Spoerri princípiuma a varázstalanítás: a mitikus eredet leleplezése húsból-vérből – ételből-testből való származástörténet bemutatásán keresztül. Hozzám is ez áll közelebb. Ám bármennyire más állásponton legyek is, mint Cruse, mégis megértem, hogy „az élet útjának felén” túl mennyire fontos lehet a „rossz közérzet kultúrájával” legalább magunkban leszámolni, és megteremtteni az elveszett egységet – akár remeteként elvonultan Toszkána hegyei közé.

Baráti meghívásának sajnos nem tudtuk eleget tenni. Másnap reggel már Toszkánát és a pálmafás Grossetót elhagyva az olasz rivierán siklott vonatunk Genova felé. Ha valaki errefelé jár, nehogy kihagyja ezt az útvonalat! A sötét-kék tenger sziklás partja hirtelen kapaszkodók meredek hegyfalakká, melyeket nem ritkán hófedte hegycsúcsok koronáznak. Vétek lenne aludni, bármilyen fáradt is az ember, annyi látnivalót kínál a majdnem négyórás vonatút. Az út közepe felé egyszer csak hófehérré válnak a hegyek: Carraránál járunk. A hegyek lábánál kilométer hosszan sorakoznak az óriás márványtömbök. A Giardino-ban látható *Ultime cene* sorozat munkáit is itt faragták. Spoerri híres emberek utolsó vacsoráinak állított emléket. A csapdaképek asztalaiból sírkövek lettek, rajtuk Kleopátra, Marlene Dietrich vagy Mata Hari halálát megörökítő tárgyeügytesek. Spoerri afirmatív ironiája itt a halállal megnyíló patetikus márvány-öröklét és a banális étkezési rekvizitumok antagónizmusában működik.

Genovánál talán csak Nápoly vagy Palermo lehet kaotikusabb. Kikötőváros: forgatagában a világ összes országából származó, jobb életért küzdő – vagy bűnöző – bevándorlók tömkelege kavargó a világorökség részévé nyilvánított XVI–XVII. századi paloták között. Homlokzatukat trompe l'oeil épületdíszek borítják, belsejük márvány, udvaraikon növényekkel díszített mesterséges grották háttére előtt lenyűgöző Poszeidón- vagy Tritón-szökőkútak vizsugara hűsíti a levegőt. A belvárosi, keskeny síkatorok kapualjai előtt pedig fényes nappal ázsiai és afrikai prostituáltak üldögélnek.

A Villa Croce kortárs művészeti múzeum a központ zajától távol, egy árnyékos parkban található. Ide már jóformán csak pihenni mentünk. A munka javát már elvégeztük, de persze készítettünk még néhány fotót a Spoerri-retrospektívén is. Már régi ismertségben vagyok a kiállított művek mindegyikével. A hatvanas évektől mindmáig készülő csapdaképekkel, e javarészt étkezésszituációkból álló, ready-made memento morikkal. Vagy a számtalan asszamblázsál, ahol a hordozófelület szerepét az asztallap mellett különféle, szintén készen talált képi ábrázolások töltik be: bolhapiacra vásárolt klasszikus festmények (1960-as évek); bűnügyi fotók (*Gyilkossági vizsgálódások*, 1971-től); látványos betegségben szenvedő embereket vagy sebészi beavatkozásokat ábrázoló metszetek (*Bőrbetegségek*, 1987; *Izlandi leprások*, 1993; *Cabinet-Anatomique*, 1994); gicsces tájképek, melyek rémmesék díszleteivé válnak (*Háttértájképek*, 1991) vagy Charles Le Brun XVII. századból való, emberi és állati ábrázolatok hasonlóságát szemléltető rajzai (*Állatok karneválja*, 1996). E *détrompe l'oeil*-öknél a hordozó szerepét betöltő képi ábrázolás és a rárögzített tárgyak között az alkotóelemek és az általuk előhívott asszociációk különfélesége teremt belső feszültséget, mely néha a brutalitásig fokozódik, ám végül mindig jellegzetes, derűs ironiában oldódik fel.

Felüldülve távoztunk és még egy napig élveztük a tengerparti életet. Aztán másfél órás vonatút után megérkeztünk Milánóba, ahol a reptéren töltött éjszaka az eltelt hét nevezetes eseményeinek felidézésével telt. Újra inyünkön éreztük a kemencében sült húsvéti bárányt, melyet Castel del Piano egyik trattoriájában fogyasztottunk el. És megkönnyebbülten neveltünk azon, hogy sikerült kártérítés fizetése nélkül megúsznunk azt az estét, amikor társaságunk egyik felének szerelmi hevületét nem bírta el a szállodaszoba mosdókagylója...

Fáradtan, de lebarnultan térünk vissza Budapestre, a városba, ahová mindig jó megérkezni – különösen akkor, ha időről időre elutazhatunk Olaszországba.

Belső utak könyve

Emanuel Gat Dance: Téli variációk

➤ **Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest**
 ➤ **2010. március 12–13.**

■ Tudtuk jól, hogy az izraeli születésű francia koreográfus, EMANUEL GAT a tiszta tánc elkötelezettje, de az a következetesség, mellyel táncosi-koreográfusi pályáját építi, még első budapesti fellépése során szerzett híveit is meglephette. Sokfelé idézett kijelentése, miszerint „kizárólag a táncban és csakis abban keresem a válaszokat”, nemcsak szépen hangzó szólam, hanem következetesen végigvitt vállalás – s ez most ismételt bizonyítást nyert. Gat fiatalon karmesternek tanult, majd 23 évesen váratlanul pályát módosított, s átnyergelt a táncra. Azóta a testet, *csakis* a testet tekinti egyedüli kifejezőeszközének – noha múlt és jelen, muzsika és tánc akaratlanul is összefonódik koreográfiáinak üdítő tisztaságú zeneiségében.

A Schubert dalokra készült *Téli utazás* közel egy éven belül másodszor láthattuk Budapesten,¹ ám e második találkozás némiképp revideálta az elsőt, a finom koreográfusi kézjegyek beillő költői táncminiatúra mondhatni „felvezetése” lett egy abból kibomló hosszabb lélegzetű, többszekvenciás, félreérthetetlen reminiscenciákkal élő koreográfiának, a *Téli variációk*nak. S bár Emanuel Gat és ROY ASSAF alig tizenkét perces férfikettősén nem változott, ebben az új felállásban a *Téli utazás* szinte már nem is önálló mű, hanem a *Téli variációk* nyitótétele, mintegy metafizikai felütést adva a későbbiekben emberközeli személyességben kiabrázoló mozgásfolyamatnak. A két darab közeledését, egybeforradását erősíti, hogy a *Téli utazás* végén a táncosok éppúgy a nyílt színen öltöznek át, nem elszietve, homályba burkolózva (s finoman kibillentve a nézőt szinte hipnotikus állapotából), mint a *Téli variációk* hasonlóan személyes hangfekvésű szekvenciaváltásainál.

Az előadás tüntetően tartózkodik mindenféle harsányságtól: hófehér táncszőnyeg, lecsupaszított, koromfekete épületfalak, ritkán vagy észrevétlenül átszűrődő fények. E végtelenül puritán közegben sajátos gazdagsággal, intim és bensőséges hangulattal varázsol el a tánc.

Férfiakra írt kettős, mely önálló műként jelenik meg, nem túl gyakori a táncirodalomban. Ha voltak is sikeres próbálkozások a korábbi évtizedekben, mint például Sztravinszkij *Tűzmadara*, mely Maurice Béjart-on kívül számos alkotót megihletett, a koreográfusok mintha kerültek volna ezt a témát, talán félreértésekre okot adó – lehetséges – „tartalma” miatt.

Emanuel Gat koreográfiájában a két férfi olyan közel kerül egymáshoz, amilyen

¹ Ld.: *Páratlan. Emanuel Gat és Hofesh Shechter társulatának vendégzereplése*. Balkon, 2009/5., 37–40.

EMANUEL GAT DANCE
 Téli variációk
 © fotó: Stephanie Berger



EMANUEL GAT DANCE
 Téli variációk
 © fotó: Stephanie Berger

közel csak lehet: valóságosan és átvitt értelemben is. Ráadásul úgy hasonlítanak egymásra, mint két tojás. Kapcsolatuk mégsem sikamlós, erotizált, ellenkezőleg, szinte deszexualizált – bár zsigerekig hatóan érzékeny. Ilyenformán a közelség egy szavakkal majdhogynem megragadhatatlan, szellemi és lelki egyiséget feltételező testvéri(es) összetart(oz)ásélménnyé kristályosodik. Meglehet, ez a fajta szenzibilitás nem szándékos vagy tudatos, hanem Emanuel Gat – és Roy Assaf – személyiségéből fakad.

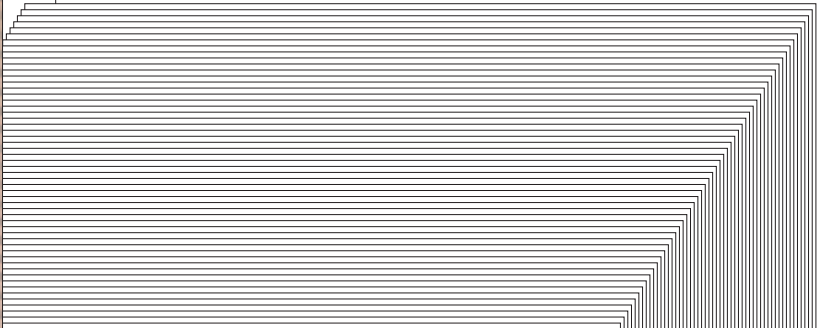
Közeledések és távolodások, összekapcsolódások és szétválások, erő és gyengeség, figyelem és figyelmesség szervezik a koreográfia finom rajzolatú vonalait. A kar, a kéz szinte külön, mágiikus életet él, mintha a kar enigmatikus játékába lenne kódolva a „beszélt nyelv”. Ami persze nem jelbeszéd és nem is lefordítható, viszont megejtően szép és kifejező. A fej és a kéz kapcsolata is különleges, a kéz gyakran köröz, áramlik, hullámszik a fej közvetlen közelében mint valami szellemi erőter határát letapogató érzékeny csáp. Míg az első tételben a táncosok között nem alakul ki közvetlen testkontaktus – viszont a legvégsőkig elmennek, s szinte provokálóan hat, ahogy mind közelebb és közelebb férköznek egymáshoz –, addig a középső tételekben az érintés, az érintkezés, a testkapcsolat már fontos tényező, ám az utolsóban éppenséggel visszajára fordul minden, s a szereplők az eddigi lehető legnagyobb távolságot tartva egymástól, végig külön táncolnak. Mintha egy teljes ciklust foglalna magába a darab az emberbaráti viszonyról; az együtt haladás örömetől a megélt közösségen át a szükségszerű eltávolodásig. S jóllehet számos olvasata lehetséges a műnek, egy biztos: a kifejezőmód egyedisége, humánuma, melegsége minden magyarázat fölött áll.

Az első részt a táncosok bokáig érő, ujjatlan, galambszürke klepetusban surrogják végig, majd hétköznapi színes pólót, szürke nadrágot és fekete cipőt öltenek, végül fehér pólóra cserélik a színeset. A transzcendentális térből visszahúzódnak egyfajta privát életközegbe. A világitás rafináltan, de mindennemű hivalkodás nélkül emeli fókuszba a táncot. Az első tétel alatt alig észrevehetően egyre csak erősödik a színpadi fény, majd a lámpapark fémsínei vetnek artistikus árnyékrácsot a padlóra, végül a táncter közönség felőli része borul fénybe, míg a hátsó fele sötétben marad. A jelmez- és fénytervet egységesen jellemző tartózkodó fegyelem nem véletlen, mindkettőt a koreográfus jegyzi. A zenében a *Téli utazás* alatt futó Schubert dalciklus utolsó dalát fokozatosan nyers ipari zaj zilálja szét. Ez a hangeffekt vezet át a *Téli variációk* zavar nélkül illeszkedő zenei idézeteihez: a Beatles *A Day in the Life* című számától az oud-virtuóz Riad al-Sunbati játékán át Gustav Mahler hegyeket megmozgató *Der Einsame im Herbst* című zenekari művének részletéig. Amúgy meg majdhogynem mindegy, hogy Beatles vagy egyiptomi zene: Emanuel Gatnak a tavaly nálunk is játszott *Tavaszi áldozat* tából macskakörmök között átemelt, a darab középtáján felbukkanó salsás, kézfogós tánc például fekszik mindkét zenei ízlés mellé, alá. A csend, a mozdulatlanság zenéje pedig éppoly hatásos, mint a zenére adott mozgásválaszok. A táncanyag más karakterű ellenpontozással is él: civil mozgások (térden csúszás, féllábon szökdelés stb.) és „kreált”, hiperérzékeny művészi mozdulatok vegyülnek biztos arányrendszerben. A zárlatban két szóló halad párhuzamosan: a legvégén az egyik táncos kézhasználat nélkül, félig háton, félig oldalt fekvő fókajárásban közlekedik, míg a másik előre zuhanva hintázásból lökdösi magát előre. A fény e finoman neszező, organikus mozgású célpontokon hal el végleg.

NÉZHETŐ OMKAMRA • VAJDA LAJOS STÚDIÓ • EXPERIMENT
 4. SZENTENDREI NYÁRI MŰVÉSZTELEP **NÉZHETETLEN**
 ELŐADÁS ÉS KONCERTSOROZAT: 2010. AUGUSZTUS 3-7.

kedd | előadás: **Beöthy Balázs** | koncert: **Sajnos barát**
 szerda | előadás: **Tomas Ruller** | koncert: **Milleniumi Húshangverseny**
 csütörtök | előadás: **Peternák Miklós** | koncert: **héjdzsól!**
 péntek | előadás: **Salamon János** | koncert: **Jackson és a kuvik**
 szombat | koncert: **efZámbó HDB**

helyszín: **ELEVENKERT** | előadások: 19.30 -> 20.30 | koncert: 21.00 ->
 cím: **SZENTENDRE 2000** Szentendre, Dunakorzó 11/A.
 A művésztelepen készült alkotásokból, kiállítás látható a szentendrei
 Művészet Malomban, a Szentendre Éjjel Nappal fesztivál alatt, augusztus 27-29-ig.
 TOVÁBBI INFO: **OMKAMRA.HU**



Szentendrén

Műtárgybutik nyílik 2010. július 18-án a Dumtsa Jenő utca 18.
 alatt [redacted] <http://povvera.blogspot.com/>
 [redacted] powera2010@gmail.com 06-30-260-75-40
 yszín: [redacted]
 állítás megtekinthet nyár végéig nyitvatartás: kedd-vasárnap

12-20 óráig

powera

ANTAL Balázs, BACS Emese, BIRÓ Roland, BLAHNY Borbála, BORSOS Lőrinc,
 BOZSÓGYI Nora, BRAUN András,
 BUCSKÓ Mihály, efZÁMBÓ István,
 EMBER Sari, ELER Judit Katalin,
 Camilla ENGLUND, ERDEI Keszthely,
 FARKAS Roland, Sabine FAZEKAS,
 FISCHER Judit, GALDI Vinkó Andrea,
 HATHAZI László, HOLLÓ István,
 HORVÁTH Tibor, KARADI Tamás,
 KASZA Gábor, KERÉKES Gábor, KISS
 András, KOKESCH Ádám, KOLLÁR
 Andrea, LŐRINC Lilla, MÁRTINKÓ Márk,
 MOHÁCSI Ildi, NAGY Judit Borbála,
 PACSIKA Rudolf,

TYHVŐS bemutatja: powera

RADICS Márk,
 SIEGMUND Ákos, ST. AUBY Tamás,
 SZABÓ Ákos, SZABÓ Péter, SZENTESI
 Csaba, UNGÁR Ágnes, VACHTER János,
 VÁLYI Péter, VINKLER Zsuzsi.....

OMKAMRA DIGITÁLIS NYOMDA
 0 SZENTENDREI NYÁRI MŰVÉSZTELEP
 www.ajjalnyarrendre.hu www.koncertsorozat.hu

STUDIO 9 FKSE

<p>Miguel Barceló ● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2010. 06. 27 – 11. 07.</p>
<p>elles@centrepompidou / women artists in the collections of the Centre Pompidou ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2009. 05. 27 – 2011. 02. 21.</p>
<p>Hollandia</p> <p>witty, lo-fi works with knotty thoughts ● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl AMSZTERDAM 2010. 05. 15 – 07. 24.</p>
<p>Rabih Mroué <i>I, the Undersigned</i> ● BAK, BASIS VOOR ACTUELE KUNST www.bak-utrecht.nl UTRECHT 2010. 05. 20 – 08. 01.</p>
<p>Andrzej Wróblewski <i>To the Margin and Back</i> ● VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2010. 04. 10 – 08. 15.</p>
<p>René Burri <i>Retrospective</i> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2010. 04. 16 – 08. 22.</p>
<p>MORALITY – ACT VI: Rememember Humanity ● WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2010. 05. 13 – 08. 29.</p>
<p>Summer Loves ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2010. 06. 05 – 08. 29.</p>
<p>Jan Dibbets <i>Horizons</i> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2010. 05. 22 – 09. 12.</p>
<p>70s – Photography and Everyday Life ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2010. 06. 05 – 09. 19.</p>
<p>MORALITY – ACT VII: Of Facts and Fables ● WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2010. 05. 13 – 09. 26.</p>
<p>Giuseppe Penone <i>Nelle Mani / In the Hands</i> ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2010. 05. 29 – 09. 26.</p>

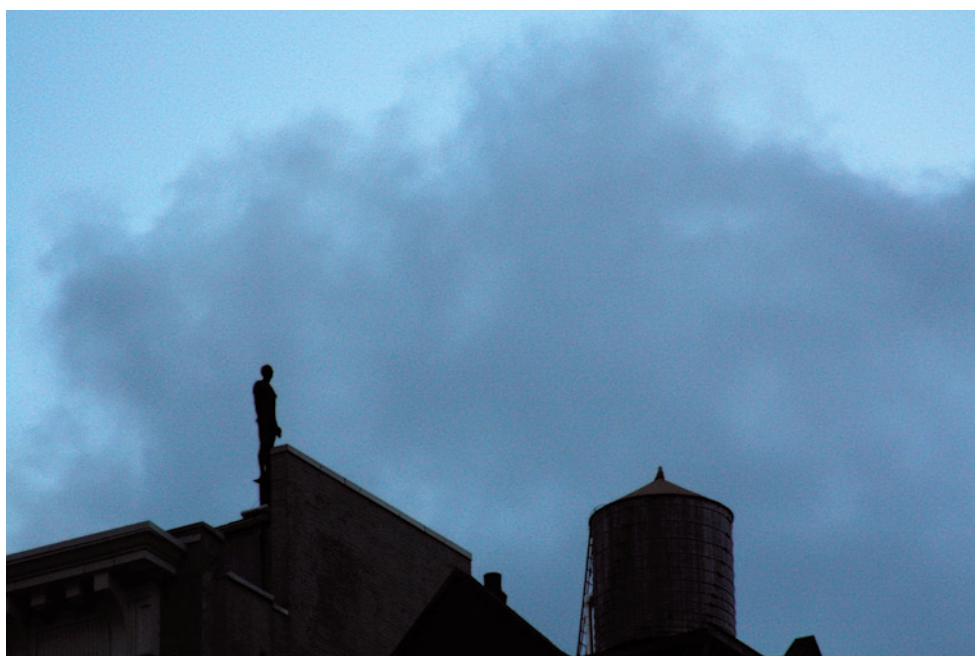
<p>Atelier Van Lieshout Infernopolis ● ONDERZEEBOOTLOODS / SUBMARINE WHARF (MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN) http://www.boijmans.nl ROTTERDAM 2010. 05. 29 – 09. 26.</p>
<p>Lissitzky+ <i>Part 1: Victory over the Sun</i> ● VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2009. 09. 09 – 2010. 12. 05.</p>
<p>Írország</p> <p>Carlos Garaicoa ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2009. 06. 10 – 2010. 09. 05.</p>
<p>Lengyelország</p> <p>Image of the Collection ● GALERIA ARSENAL www.galeria-arsenal.pl BIAŁYSTOK 2010. 06. 25 – 08. 29.</p>
<p>The Summer of Youth. Young People in Contemporary Art ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2010. 06. 29 – 08. 29.</p>
<p>Litvánia</p> <p>14th Vilnius Painting Triennial: False Recognition ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2010. 06. 18. – 08. 15.</p>
<p>Luxemburg</p> <p>Sketches of Space ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2010. 06. 19 – 09. 19.</p>
<p>Nagy-Britannia</p> <p>Daniel Jewesbury and Aisling O'Beirn ● BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2010. 07. 02. – 08. 13.</p>
<p>Summer Exhibition 2010 ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2010. 06. 14 – 08. 22.</p>
<p>Rineke Dijkstra <i>I See a Woman Crying</i> ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LIVERPOOL 2010. 04. 27 – 08. 30.</p>
<p>1:1 – Architects Build Small Spaces ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 04. 30 – 08. 30.</p>
<p>David Adjaye <i>Urban Africa</i> ● DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org LONDON 2010. 03. 31 – 09. 05.</p>

<p>Francis Alÿs <i>A Story of Deception</i> ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2010. 06. 15 – 09. 05.</p>
<p>Exposed – Voyeurism, Surveillance and the Camera ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2010. 05. 28 – 10. 03.</p>
<p>Németország</p> <p>Scarred by Life – Passion in Modern Works-on-Paper ● SPRENGEL MUSEUM www.sprengel-museum.com HANNOVER 2010. 06. 02 – 08. 15.</p>
<p>Robert Wilson <i>Video Portraits</i> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 05. 13 – 08. 22.</p>
<p>Celluloid ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2010. 06. 02 – 08. 29.</p>
<p>fast forward 2. - The Power of Motion / Media Art Sammlung Goetz ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 06. 18 – 10. 03.</p>
<p>Bruce Naumam <i>Dream Passage</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 05. 28 – 10. 10.</p>
<p>Olaszország</p> <p>Utopia Matters: From Brotherhoods to Bauhaus ● PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION www.guggenheim-venice.it VELENCE 2010. 05. 01 – 07. 25.</p>
<p>Kutlug Ataman <i>Mesopotamian Dramaturgies</i> ● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2010. 05. 30 – 09. 12.</p>
<p>Jean-Auguste-Dominique Ingres / Ellsworth Kelly ● ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI www.villamedici.it RÓMA 2010. 06. 20 – 09. 26.</p>
<p>Oroszország</p> <p>Mark Rothko <i>Into an Unknown World</i> ● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2010. 04. 23 – 08. 14.</p>
<p>Annette Messager <i>Fictions, temptations, manipulations</i> ● EKATERINA FOUNDATION www.ekaterina-foundation.ru/eng/ MOSZKVA 2010. 06. 25 – 08. 25.</p>

<p>Spanyolország</p> <p>Robert Rauschenberg <i>Gluts</i> ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2010. 02. 13 – 09. 12.</p>
<p>Measurable ● CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN) http://www.cdan.es/ HUESCA 2010. 05. 14 – 09. 19.</p>
<p>Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices 1970s to the present ● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2010. 06. 17 – 09. 27.</p>
<p>New Realisms: 1957-1962 / Object Strategies Between Readymade and Spectacle ● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2010. 06. 16 – 10. 04.</p>
<p>Anish Kapoor ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2010. 03. 16 – 10. 12.</p>
<p>Pipilotti Rist <i>Friendly Game – Electronic Feelings</i> ● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org BARCELONA 2010. 07. 08 – 11. 01.</p>
<p>Latifa Echakhch <i>La ronda</i> ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2010. 07. 07 – 2011. 02. 02.</p>
<p>Svájc</p> <p>Where Three Dreams Cross – 150 Years of Photography from India, Pakistan, and Bangladesh ● FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch WINTERTHUR (ZÜRICH) 2010. 06. 12 – 08. 22.</p>
<p>Jean-Michel Basquiat (1960-1988) ● FONDATION BEYELER www.beyeler.com BASEL 2010. 05. 09 – 09. 05.</p>
<p>Au verso des images ● MAMCO www.mamco.ch GENÈVE 2010. 06. 02 – 09. 09.</p>
<p>Thomas Struth ● KUNSTHAUS www.kunsthauus.ch ZÜRICH 2010. 06. 11 – 09. 12.</p>
<p>Ambigu – Zeitgenössische Malerei zwischen Abstraktion und Narration ● KUNSTMUSEUM ST.GALLEN www.kunstmuseumsg.ch ST.GALLEN 2010. 06. 15 – 09. 12.</p>

<p>Svédország</p> <p>Pascale Marthine Tayou ● MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se MALMÖ 2010. 05. 22 – 08. 22</p>
<p>New Nordic Photography 2010 ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2010. 05. 29 – 08. 22.</p>
<p>Ed Ruscha <i>Fifty Years of Painting</i> ● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se STOCKHOLM 2010. 05. 29 – 09. 05</p>
<p>Burning Blocks – a playful exhibition about architecture ● FARGFABRIKEN www.fargfabriken.se STOCKHOLM 2010. 04. 24 – 09. 26.</p>
<p>Szlovénia</p> <p>U3 – 6th Triennial of Contemporary Art in Slovenia: An Idea for Living. Realism and Reality in Contemporary Art in Slovenia ● MODERNA GALERIJA www.mg-lj.si LJUBJANA 2010. 05. 15 – 09. 05.</p>
<p>Törökország</p> <p>Starter ● ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART www.arter.org.tr ISTANBUL 2010. 05. 08 – 09. 19.</p>
<p>Way ● ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org ISTANBUL 2010. 05. 26 – 09. 19.</p>
<p>Hussein Chalayan ● ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org ISTANBUL 2010. 07. 15 – 10. 10.</p>
<p>Ukraina</p> <p>Sexuality and transcendence ● PINCHUKARTCENTRE http://pinchukartcentre.org KIJEV 2010. 04. 24 – 09. 19.</p>
<p>KÜLFÖLD / AMERIKA</p>
<p>USA</p> <p>The Modern Myth: Drawing Mythologies in Modern Times ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2010. 03. 10 – 09. 06.</p>
<p>Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org NEW YORK 2010. 03. 26 – 09. 06.</p>

<p>Beat Memories: The Photographs of Allen Ginsberg ● NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov WASHINGTON 2010. 05. 02 – 09. 06.</p>
<p>Kiki Smith <i>Sojourn</i> ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2010. 02. 12 – 09. 12.</p>
<p>Yves Klein <i>With the Void, Full Powers</i> ● HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN http://hirshhorn.si.edu/ WASHINGTON 2010. 05. 20 – 09. 12.</p>
<p>For All the World to See: Visual Culture and the Struggle for Civil Rights ● INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY www.icp.org NEW YORK 2010. 05. 21 – 09. 12.</p>
<p>John Baldessari <i>Pure Beauty</i> ● LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART / LACMA http://www.lacma.org LOS ANGELES 2010. 06. 27 – 09. 12.</p>
<p>David Goldblatt William Kentridge ● THE JEWISH MUSEUM www.thejewishmuseum.org NEW YORK 2010. 05. 02 – 09. 19.</p>
<p>TOMATO GREY: 18° of Acclimation A Hong Kong/ New York Collective ● WHITE BOX http://www.whiteboxny.org NEW YORK 2010. 05. 06 – 2010. 06. 06.</p>
<p>1964 ● WALKER ART CENTER www.walkerart.org/ MINNEAPOLIS 2010. 03. 25 – 10. 24.</p>
<p>Dead or Alive ● MUSEUM OF ARTS AND DESIGN www.madmuseum.org NEW YORK 2010. 04. 27 – 10. 24.</p>
<p>Greater New York ● PS1 http://ps1.org NEW YORK 2010. 05. 23 – 2010. 10. 18.</p>
<p>Kim Gordon <i>Performing / Guzzling</i> ● KS ART / KERRY SCHUSS www.kerryschuss.com NEW YORK 2010. 05. 07 – 2010. 06. 23.</p>
<p>The Anniversary Show ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2009. 12. 19 – 2011. 01. 16.</p>
<p>In the Tower: Mark Rothko ● NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov WASHINGTON 2010. 02. 21 – 2011. 01. 02.</p>



Antony Gormley
Event Horizon

New York
2010. március 26 – augusztus 15.

© fotók: Hangay Enikő