Balkon

2010_7, 8

kortárs művészeti folyóirat ▫ Budapest

ISSN 1216-8890 880 Ft

9 771216 889000 10006

MAGYARORSZÁG

Halas István
25 kép Petri Györgyről
N&N GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2010. 06. 23 – 09. 10.

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

SAJDIK & Tsai.
KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM
www.karton.hu
Budapest V., Alkotmány u. 18.
2010. 08. 23 – 09. 10.

Mintaív – Anagramma kiállítás-sorozat IV.
KILÁTÓ GALÉRIA
http://sites.google.com/site/kilatogaleria/
Budapest, XIII., Víztorony (Margit-sziget)
2010. 08. 26 – 09. 13.

Basia Bańda
Lány hallal
PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2010. 07. 29 – 09. 17.

Erdőszőlő Nagykáta Nemzetközi Művésztelep
MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2010. 08. 18 – 09. 17.

Holdutasok
HOLDUDVAR GALÉRIA
www.holdudvar.net
Budapest, Margitsziget
2010. 08. 19 – 09. 18.

A KONKRÉT BIRODALMA
MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.miskolcgaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2010. 06. 24 – 09. 18.

A PULT MÖGÖTT – A posztszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben / OCER THE COUNTER – The Phenomena of Post-socialist Economy in Contemporary Art
MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2010. 06. 18 – 09. 19.

Gáti György
ÉRZÉK – Képek az Antroposzférából
BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2010. 08. 29 – 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 MÚZEUM
www.miskolcgaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2010. 06. 18 – 09. 19.

Szepessy Ákos, Tamási Miklós
Szeptember kettős látás
BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32.
2010. 09. 02 – 09 24.

Konkrét fotó, fotogram / Concrete photo, photogram
VASARELY MÚZEUM
www.vasarely.tvn.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2010. 05. 26 – 09. 26.

Kovásznai György (1934–1983)
MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE
www.mng.hu
Budapest I., Budavári Palota
2010. 06. 05 – 09. 26.

FRISS 2010
KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrássy út 112.
2010. 08. 05 – 09. 26.

Szabó Dezső
Atmoszféra
CSIKÁSZ GALÉRIA – MŰVÉSZETEK HÁZA
www.vasscollection.hu
Veszprém, Vár u. 17.
2010. 07. 02 – 09. 26.

Bárdosi József, Orvosi András
Székek és virágok
GORKA KERÁMIAMÚZEUM
www.pmmi.hu
Verőce, Szamos u. 22.
2010. 09. 03 – 09. 26.

Szabó Tamás
LÉNA & ROSELLI GALÉRIA
www.lenaroselligallery.com
Budapest V., Galamb u. 10.
2010. 09. 02 – 09. 27.

Erdélyi Gábor
Zaj elvonása 2. – festmények
Koroknai Zsolt
Zaj elvonása 2. – videóinstalláció táblaképpel
VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marczi.hu
www.vizivarosigaleria.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2010. 09. 07 – 09. 28.

A KÉP KÉPE
VIRÁG JUDIT GALÉRIA
www.viragjuditgaleria.hu
Budapest V., Falk M. u. 30.
2010. 09. 09 – 09. 30.

Bukta Imre, Csikós-Nagy Zsuzsa, Rachel Sussman
A világ elhanyagolt sarkai
2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2010. 09. 01 – 10. 02.

Fejős Miklós
Új képek
MONO GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2010. 09. 02-től

Soós Nóra
A tapasztalás dalai
B55 KORTÁRS GALÉRIA
www.b55galeria.hu
Budapest V., Balaton u. 2-4.
2010. 09. 02 – 10. 02.

Az FKSE új szenior tagjai
STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2010. 09. 07 – 10. 02.

Ritkán látott képek – Válogatás a magyar Fotográfiai Múzeum kincseiből
MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRÁFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2010. 07. 01 – 10. 03.

Alicija Dobrucka
Szeretlek, nagyon szeretlek / I like you, I like you a lot
KIÁLLÍTÁS ELŐTT GALÉRIA (TŰZRAKTÉR A 1.11)
http://tuzrakter.hu
Budapest VII., Hegedű u. 3.
2010. 09. 08 – 10. 03.

Velekei József
A fa mitológiája
GAÁL IMRE GALÉRIA (PESTERZSÉBETI MÚZEUM)
www.pesterzsebetimuzeum.eu
Budapest X., Kossuth L. u. 39.
2010. 09. 08 – 10. 03.

Magyar iparművészet 2010
MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK HÁZA
Budapest, XIV. Olof Palme sétány 1.
2010. 09. 09 – 10. 03.

Németh Hajnal
2 Dal 1 Vég / 2 Songs 1 End
MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2010. 07. 24 – 10. 03.

COLOR és Építészeti tervpályázat
320°
www.320fok.hu
Siófok, Somogyi út 53.
2010. 08. 27 – 10. 05.

Gaál József
Vésett arcok
AULICH ART GALÉRIA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
2010. 09. 06 – 10. 07.

Maki Takano
Boldogság / Happiness
LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
2010. 09. 08 – 10. 07.

Katharina Roters, Mathilde Mestrallet, Shandor Hassan
h.á.z.
MISKOLCI KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET (M.ICA)
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2010. 09. 02 – 10. 09.

Szabó Vladimir
A kőfaragó kertje
JÁSZI GALÉRIA
www.jaszigaleria.hu
Budapest V., Irányi u..12.
2010. 09. 11 – 10. 10.

II. Ars Pannonica – Szombathelyi Képzőművészeti Biennálé
SZOMBATHELYI KÉPTÁR
www.elender.hu/~szkeptar
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
2010. 09. 02 – 10. 10.

Pap Gyula
Fotográfiák / Photographs
VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2010. 09. 07 – 10. 15.

Az Üveghegyen innen
ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2010. 09. 09 – 10. 15.

Bakos Gábor és az MKE Intermédia tanszék
VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2010. 09. 10 – 10. 16.

Együttállás
KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2010. 09. 10 – 10. 22.

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

„A MŰVÉSZETTŐL AZ ÉLETIG" – Magyarok a Bauhausban / „VON KUNST ZU LEBEN" – Die Ungarn am Bauhaus
JANUS PANNONIUS MÚZEUM
Pécs, Káptalan u. 4.
2010. 08. 16 – 10. 24.

Pasqualetti Eleonóra (Budapest), Barbara Salvucci (Róma)
1234 km BUDAPEST–RÓMA
BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2010. 09. 23 – 10. 24.

Balla Tamás
KÉP-esség
MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRÁFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2010. 09. 02 – 10. 31.

Yona Friedman
Mobile Architecture – It all began in Budapest
TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2010. 09. 15 – 10. 31.

Kortárs mexikói fotóművészet
Balaton, nyár – régi plakátokon
Scott Draves
320°
www.320fok.hu
Siófok, Somogyi út 53.
2010. 06. 06 – 10. 31.

Vincze Ottó
Mint víz alatt énekelni
PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.molnarannigaleria.hu
2010. 05. 27 – 11. 05.

Rabóczky Judit, Mata Attila
Allúr
G13 GALÉRIA
www.g13.hu
Budapest VII., Király u. 13.
2010. 09. 10 – 11. 05.

ŁÓDŹ KALISKA
Vesszenek a férfiak!
SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
2010. 09. 11 – 11. 07.

Németh Hajnal
Joe Contra Joe
VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX.,Ráday u. 56.
2010. 09. 07 – 11. 13.

FreeCikli – A kerékpár kultúrtörténete
BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM, KRIPTA ÉS SZOBORCSARNOK
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2010. 09. 04 – 11. 14.

A FÉNYJÁTÉKOSOK, Kepes György és Frank J. Malina a tudomány és a művészet metszéspontján.
LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2010. 09. 02 – 11. 21.

Nemes Csaba
Állj ide! (festmények)
BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2010. 09. 16 – 11. 24.

Pont, vonal mozgásban
VASARELY MÚZEUM
www.vasarely.tvn.hu
www.osas.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2010. 10. 14 – 2011. 01. 06.

333 (napló és/vagy monológ)
ELSŐ MAGYAR LÁTVÁNYTÁR
www.latvanytar.com
Tapolca-Díszel, Templom tér
2010. 06. 26 – 2011. 05. 31.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Human Condition – Empathy and Emancipation in Precarious Times
KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausgraz.at
GRAZ
2010. 06. 12 – 09. 12.

Expeditiom Sonar
LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2010. 08. 27 – 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.

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

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
MUMOK
www.mumok.at
BÉCS
2010. 06. 25 – 10. 03.

re-figuring spaces – Positions in Sculpture
MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at
BÉCS
2010. 05. 19 – 10. 09.

Walton Ford
ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2010. 06.18 – 10. 10.

Videorama – Artclips from Austria
Erwin Wurm
Self-portrait as Cucumbers
MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
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.

Elfie Semotan
Portraits of Artists
MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 07. 24 – 10. 24.

Phyllida Barlow
STREET
BAWAG FOUNDATION
www.bawag-foundation.at
BÉCS
2010. 09. 09 – 10. 27.

Lara Almarcegui
SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2010. 09. 10 – 11. 07.

Corso
Insights into the Essl Collection
SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2010. 01. 28 – 11. 07.

Frida Kahlo
BANK AUSTRIA KUNSTFORUM
www.bankaustria-kunstforum.at
BÉCS
2010. 09. 01 – 12. 05.

Ana Torfs
Album/Tracks B
GENERALI FOUNDATION
http://foundation.generali.at
BÉCS
2010. 09. 03 – 12. 12.

A borítón: **JEFF WALL:** *Milk*, 1984, Transparency in lightbox, 187 × 229 cm, Courtesy of the artist

Balkon

Budapest

főszerkesztő
Hajdu István
ihajdu@c3.hu

szerkesztők
Százados László
szazados.laszlo@mng.hu
Szipőcs Krisztina
szkriszta@c3.hu

design
Eln Ferenc
elnfree@c3.hu

fotó
Rosta József
jozsef.rosta@gmail.com

web
Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM
nka Nemzeti Kulturális Alap

Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

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

E-mail: balkon@c3.hu

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

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

Előfizetési ár:
590–,Ft

Árusítási ár:
880–,Ft

Összevont szám ára:
1080–,Ft

2 **Szikra Renáta**
Radikális kertészek – anarchista kertek

8 **Folyamatos kapcsolatok**
Szarvas Andrea beszélget
Gaál Tamással

12 **Najmányi László**
SPIONS
A rockzene titkai – egy rock & roll kém születése 2.
(Hetedik rész)

15 **Krunák Emese**
A pillanat örökkévalósága Jeff Wall fotóin

20
Test(kép) – problémák. Az „új generáció" ideáljai
Pelesek Dóra interjúja a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
végzős fotográfusaival

26 **Páll Evelin**
Ella és Lázár
Hámos Gusztáv *Lázár-effektus* című kiállításáról

28 **Király Judit**
A hó színe
A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület *Konkrét fotó, fotogram* című kiállítása

32 **Horváth Olivér**
Mintha elvágták volna
Kinetikus kép – közép-európai képzőművészek animációs filmjei

34 **Rózsás Lívia**
Animált folyamatok – folyamatos animációk
Folyamatok III. / Animáció

37 **Boros Judit**
Intermediális dialógus több szinten
Bortnyik Éva – Tubák Csaba: Dialógus. Fény/festmény kiállítás

39 **Nagy Edina**
Fű, tükör, árnyék – mesterség és természet
Olafur Eliasson: *Innen Stadt Außen*

42 **Mestyán Ádám**
Az első csapás
Starter

44 **Cserba Júlia**
Hamish Fulton a gyalogló művész
Kiállításlátogatás a művész társaságában

47
Lehetséges modellekben gondolkodom
Bence Fritzsche újságíróval, a kölni ATELIER alapítójával
beszélget Hunya Krisztina

50 **Győrffy László**
Pokol takaréklángon
Marilyn Manson és David Lynch – *Genealogies of Pain*

53 **Pelesek Dóra**
Augenschmaus – Vom Essen is Stilleben
Vizuális lakoma – Étel a csendéletben

55 **Stanczel Dóra**
A festő kölyke
Beat Takeshi – Kitano Gosse de peintre

58 **Palotai János**
Felülírás? Kanonizálás?
Kovásznai könyv

Szikra Renáta

Radikális kertészek – anarchista kertek

■ A városi falakat, tetőket meghódító, áthelyezhető mobil- vagy mikrokertek létesítésével foglalkozó kertművészet mellett egyre nagyobb figyelmet követel az akcióművészetet a gerilla harcmodorral ötvöző, radikális városi kertészek tevékenysége. Az urban art különféle alkategóriákba sorolt (guerilla gardening, plant street art, green street art, biograffiti, mossgraffiti, urban agriculture, community garden stb.) zöldhajtása olyan művészeti kezdeményezéseket terel egybe, amelyek a város elhanyagolt zöldterületeinek, parlagon heverő köztes tereinek (legyen az beépítetlen foghíjtelek, járdaszegély, üres beton virágvályú, vagy sávelválasztó földdarabka) újjáélesztését, újrahasznosítását tűzte ki célul. Az így létrejött kert, park vagy növényinstalláció egyúttal köztéri alkotás is. Más, szintén a public art műfajba tartozó művekkel együtt „a társadalmi nyilvánosság tereiben és annak problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, legtöbb esetben helyspecifikus és minden esetben kontextusfüggő" művészi produktum." A kertteremtés aktusa pedig „művészek bevonásával, vagy művészek kezdeményezésre létrejövő, viszont elsődlegesen a nem művészet-orientált közönségréteget megcélzó illetve bevonó, s a közönség felőli visszacsatolás igényén alapuló tevékenységnek"[1] minősül.

A galéria téren kívül zajló akciókat sok esetben bürokrácia és intézményellenes attitűd jellemzi. Mindez úgy hangzik, mintha ez az alig néhány év alatt szinte az egész világon elterjedt és egyre népszerűbb (sőt mondhatnánk felkapott, divatossá vált) műfaj sem kerülhetné el a beskatulyázást, pedig a legnagyobb vonzereje talán éppen az illegitim voltában rejlik. Más street art műfajokhoz hasonlóan éles társadalomkritika nyilvánul meg térformáló, térszervező akcióikban: közvetlen környezetünkhöz való viszonyunkat veszik górcső alá, akár a minket körülvevő természeti környezetről, lakótérről, tágabb értelemben véve lakóközösségről, akár a közösségi területek használatának módjáról van szó.

A urbánus kertészkedés változatos formái a megvalósítandó célokhoz igazodnak. Az elhanyagolt zöldfelületek rendbetételére szerveződő, környezetszépítő szándékkal létrehozott zöld foltok, díszkertek mellett a közösségteremtő pihenőkertek és a városon belüli növénytermesztésre alkalmas vetemények, gyümölcsösök kialakítása az a három fő irányvonal, melyekre a művészeti kísérletek számtalan alváltozatát felfűzhetjük. A kisebb díszkertek létrehozásával, cserepes növények újszerű kontextusba helyezésével, virágültetéssel foglalkozó „városszépítő" gerillakertészek az élhetőbb, kellemesebb környezet megteremtéséért, egy adott természetdarabka (esetenként fa) megmentésére szerveződnek.[2] Taktikájukat a már említett gerilla harcmodor jellemzi, bár kisebb gesztusokkal operálnak, s a járókelők szemében akár „láthatatlan" is maradhat a mű, ha az eredeti állapot helyreállítása jól sikerül.

Az átlag városlakó szemében vandalizmusnak minősülő graffiti, stencilezés vagy plakáthackelés műfajával ellentétben a gerillakertész „sosem rombol, hanem épít-szépít, átalakít, újrahasznosít."[3] foglalja össze tömören a gerilla kertészek első gyakorlati kézikönyvét[4] jegyző Richard Reynolds, miközben azt is tudatosítja az önként vállalkozókban, hogy: „de azért még éppúgy illegális". A „határok nélküli kertészkedés", ha mégoly pozitív szándékkal történik is, valójában határsértő akció, hiszen jog szerint más tulajdonában lévő területen folyik. Az eddigi akciók tapasztalatainak felhasználásával Reynolds rendkívül tanulságos és szórakoztató útmutatót készített a leendő kertalkotók számára. A lelkes önkéntesekből verbuválódó gerilla csapatok (és az egyéni partizánakciók) a jól előkészített, célzott támadás és a még gyorsabb visszavonulás stratégiáját alkalmazzák.

A magyar fiókintézmény, a Zöld Vadművelet rövid szabályzata is Reynoldsén alapszik, aki egyébként 2009 tavaszán személyes jelenlétével lelkesítette a hazai radikális zöldítők növekvő táborát[5]. A legkevésbé sem erőszakos, ám elkötelezett gerilla kertészek előszeretettel használják a hadászat fogalomkészletét[6]. Az inkább humoros, mint militáns hangvételű eligazítás elsősorban a rugalmas, cselekvőkész, fiatalabb generációkat szólítja meg. A mozgalom fontos célkitűzése, hogy közösségteremtő, környezetformáló művészeti akciókkal, a fenntartható fejlődés városi lehetőségeinek kutatásával és a mindezekhez kapcsolódó önálló döntések meghozatala révén aktív közreműködésre és felelősségteljes magatartásra nevelje az újabb generációkat. A gerilla kertészek anonim (vagy fedőnév alatt: Reynolds könyvében keresztnévvel és tagsági számmal) tevékenykednek, s bár személyes önkifejezésre is lehetőséget ad a terep, a gyakorlati célok ezt többnyire háttérbe szorítják. A produktummal egyenértékű kertalkotó folyamat fotókon, videókon rögzítve, a világhálóra is felkerül, ahol egy virtuális közösség, művészcsoport közös akciójának részét képezi[7].

Eszközkészletük, taktikájuk azonban számos olyan elemet tartalmaz, amely a környezettudatos, öko-művészet (ecological art) képviselőinek munkáiban (némely esetben már jóval korább-

1 Stiles, Christine: *Concerning Public Art and „Messianic Time"* nyomán Bodor Judit. Lásd: http://www.artpool.hu/Research/fogalom/publicart.html

2 A fasorok vagy egy-egy idős fa megmentésére irányuló akciók mellett nálunk ilyen például a könnyedebb hangvételű *Ültess!* projekt, ami a közlekedési táblák tartóoszlopába illesztett virágpalánták elhelyezésére buzdít (ld. www.ultess.uw.hu). A gerillakertészek Tokióban sem ásóval hódítják meg az elvadult területeket, inkább a betontengerből foglalják vissza, cserepes és dézsás növények kihelyezésével. A cserepekkel telezsúfolt járdaszegélyek vagy bejáratok körül mobil parkok, díszkertek születnek. Bővebben: http://pingmag.jp/2008/01/10/real-vs-fake-nature-in-tokyo/

3 Kölcsey nyomán az „Áss. Alkoss. Gyarapíts." a magyar gerilla kertészeket összefogó Zöld Vadművelet jelszava, mely 2007 óta a *Hegyalja Fesztivál* égisze alatt tevékenykedik. Minden évben meghirdetett, az egész országra kiterjedő hadműveletüket a környezetvédelmi világnap (jún. 5.) tájékára helyezik.
Az idei zöldítési akció a *ZéroCo2* fedőnév alatt fut és 2009. június 16-ig tehetik fel a fesztivál honlapjára a régi és új gerillacsoportok az idei akcióikról készült képes élménybeszámolókat.

4 Reynolds, Richard: *On Guerilla Gardening. A Handbook for Gardening Without Boundaries*. New York, 2008. www.guerillagardening.org

5 Richard Reynolds a Studio Metropolitana és a British Council szervezésében érkezett Budapestre, hogy az *Urbitális Majális* keretében „továbbképzést" tartson a *ZéroCO2* akcióra jelentkező helyi gerillacsoportoknak. A 2009. május 18-án, a margitszigeti Holdudvarban tartott előadás után, lelkes önkéntesek kíséretében a közönség által megszavazott helyszínen, a Ferenciek terén gyakorlati bemutatót rögtönzött, amelybe a járókelőket és a környéken lakókat is bevonta. A kamerák kereszttüzében véghezvitt, titkosnak épp nem nevezhető, ám mindenképpen illegális akció a szervezők reményei szerint számos új hívet vonz az önkéntes kertészkedők táborába.

6 A eligazítás, sorozás, toborzás és a verbuváló muzsika a főhadiszállás mellett, a szabályzatban a terület felderítése, a háborús övezet megtisztítása, a kerti kiképzőtáborban előnevelt növények tűzvonalba küldése is szerepel.
A szabályzat hangvétele inkább ironikus, mint militáns: http://ultess.uw.hu/

7 A már említett két weboldal mellett különösen sok képet közöl a rendkívül aktív berlini gerillák oldala: http://www.gruenewelle.org/bilder_en.html

ban) is tetten érhetünk: Alan Sonfist *Idő-tája* (Time-Landscape, New York, 1965-től) vagy a Harrison házaspár *Jövő kert (Future Garden, 1996, Bonn)* projektjei szintén az őshonos növényzet, a kultúra előtti természeti táj visszatelepítését szorgalmazza. A városi kerttelepítés vagy visszatelepítés egyik kulcskérdése a megfelelő növényválasztás. A gerilla kertészek tapasztalatai is azt mutatják, hogy a leghatékonyabb az őshonos növényfajok előnyben részesítése, mert látványosabban fejlődnek és kevesebb utógondozást kívánnak, mint egy vegetáló egzóta. Kathryn Miller biológus kutatóként és egyetemi oktatóként szintén számos olyan ökoművészeti akciót kezdeményezett, amely a radikális kertészkedés műfajába sorolhatóak. Elsősorban azt vizsgálja, miként lehet a parlagon heverő, vagy végsőkig kiszipolyozott területeken az eredeti vegetációt helyreállítani vagy olyan túlélésre alkalmas növénytársulásokat létrehozni, amelyek a terület rehabilitációját elősegítik. Másokkal együtt újra felfedezte és népszerűsítette azt a tömörített földlabdacsos ültető módszert, melyet ősidők óta alkalmaznak a föld minden pontján, így többek közt az amerikai indiánok is. A kiválasztott növények magvait komposzttal és agyagos földdel kemény golyóvá gyúrják és kiszárítják, majd ebben az állapotban elszórják a megfelelő helyeken. Az esővíz apránként oldja fel a földlabdát, amelyben már megindul a palánta fejlődése[8]. Ebből fejlődött ki a gerillakertészek „magbomba"-technikája, melyet nehezen megközelíthető vagy veszélyes helyeken alkalmaznak. Maghintéssel, „szőnyegbombázással" nagyobb felületek is könnyedén beültethetők, a kedvezőtlenebb feltételekhez is jól alkalmazkodó, igénytelen (vadvirág vagy fű) fajtákból. Miller a kilencvenes évek elején kezdte bombázó akcióit: a Santa Barbara-i happeninget (*Raytheon Plant*, 1992) dokumentáló fotókon nemcsak az „ültetés" aktusa, hanem a növények megtelepedése is jól követhető[9]. A felparcellázott, beépített és burkolattal lefedett, majd idegen, egzotikus növényekkel teleültetett városi táj ökológiai károsodását igyekszik helyreállítani másik kaliforniai ültető-akciója (*Subdivision*, Isla Vista, 1992). A házmaketteket formázó tömörített földbe olyan őshonos növények magvait telepítette, amelyek a házak szétesésével újra birtokba vehetik eredeti élőhelyüket. A magbomba ötlet nyomán készítette el a képzőművész-designer-aktivista, Christopher Hume *Plant the Piece* utazó installációjának első „kézifegyvereit". A *Seed Gun* automata pisztolyt formázó, magot és a szokásos tömörítő anyagokat tartalmazó „DNS fegyvere" eredetileg a gyilkosságoknak áldozatul esett richmondiak

8 Magbomba készítéséről bővebben : http://www.pathtofreedom.com/pathproject/gardening/seedballs.shtml
9 Ld: http://greenmuseum.org/content/work_index/img_id-11__prev_size-0__artist_id-3__work_id-4.html

Tokodi Edina
Moha-graffiti, 2008, New York, Dumbo
http://www.flickr.com/photos/tedina/3041707063/in/set-72157606038116594; © tedina

(Virginia, Kanada) emlékére készült kert-installáció része és már több kiállításon szerepelt[10].

A bombák és fegyverek bevetésénél szelídebb eszközöket alkalmaznak a biograffiti[11] művelői; Anna Garforth pedig festékszóró helyett például mohával dolgozik[12]: a joghurt-cukor keverékkel falra rögzített üzeneteket környezetével összhangban lévő, azt nem károsító, és idővel önálló életre kelő műnek tekinti, megalkotva ezzel az *öko-graffiti* (*sustainable graffiti*) fogalmát, amely nemcsak üzenetével, hanem már puszta létével is a fenntarthatóság eszméit képviseli. Tokodi Edina, jelenleg New Yorkban élő, magyar művész választott műfaja szintén a *moha-graffiti*.[13] Nyugati téri installációjának mohával burkolt fémoszlopai (2004) megtorpanásra késztetik a járókelőt, mert a zajos, zűrzavaros térrel összeférhetetlennek tűnő csendes erdő mohos fáit idézik. Az utóbbi években készített, meghökkentő helyeken (villanyoszlopon, kirakatüvegen, építési területet körülvevő, ideiglenes kerítésen), váratlan szituációban felbukkanó stencillel készült, mohafigurái emlékeket, asszociációkat hívnak elő, elgondolkodtatják a nézőt. A tűzfalakra, kapukra applikált különféle állatfigurák a városlakók, valamint a növények és állatok „együttélésének" problémáira utalnak.(*Szarvas trófea*, Coney Island, 2007, *A magyar szürke marha kizöldül*, Brooklyn, 2008)[14]. Tokodit is érdekli a művek utóélete, az

10 Az indítékokról és a projekt utóéletéről bővebben: http://threemiles.typepad.com/plantthepiece/
11 Már csak a névazonosság miatt is meg kell említenünk Gyenis Tibor Gellér B. Istvánnal, Bencze Zoltánnal és Peták Péterrel 2002-ben alakított Bio-graffiti csoportját, mely szintén urbánus területek arculatának alkotó módon történő módosítását tűzte ki célul. Ők azonban fontosnak látják hangsúlyozni, hogy nem zöld-aktivista tevékenységet folytatnak, mint ahogy konkrét politikai elkötelezettség sem motiválja őket: projektjeiket pusztán művészeti akcióként értelmezik. 2003-ra kiírt munkatervükben „művészeti gesztusként megfogalmazott provokatív akcióikkal a várospolitika felelősségteljes alternatíváját kívánták felmutatni". A kiültetett növénycsoportokat plasztikai formaként, azaz organikus térformaként kezelő fásítás Joseph Beuys és Perneczky Géza művészeti akcióit nevezi meg előképének. A közösségi és magánérdeket (sőt közművezetékeket) sem veszélyeztető kertészeti beavatkozást nem szándékoznak a hatóságokkal és a városi parkfenntartókkal egyeztetni, és egyáltalán, senkinek sem kívánják a tudomására juttatni, de a pontos dokumentálást és regisztrálást viszont alapvető feladatuknak tartják a szervezők. „Szándékunk hogy egy szelíd beavatkozással gazdagabbá tegyük épített környezetünket, és ezzel gondolkodásra sarkalljuk a fákkal szembesülő hivatalok munkatársait és a város lakóit" – fogalmazza meg a projektleírás. A 2003 tavaszára, Pécs elhanyagolt parkrészeire és üres telkeire tervezett illegális faültetési akcióra azonban nem került sor. Sajnálatos módon a *Pécs2010 EKF* programja sem támogatta a Bio-graffiti csoport innovatív kezdeményezését.
12 http://www.erasmuspc.com/index.php?id=18835&type=article
13 Tokodi Edina és Vályi-Tóth József projektjeit ld.: www.mosstika.com
14 A neozoon álnév alatt (leginkább Berlin belső kerületeiben tevékenykedő, de Párizsban vagy Brooklynban is felbukkanó) urban-aktivista, street art művész Tokodi moha stenciljeihez megtévesztésig hasonló legelésző szarvasokat és várakozó őzeket imitáló szőrme-graffitijeivel egyfajta radikális városi *állatkert*et hoz létre. A *neozoon* fogalma a városban betelepült faunaelemeket jelöli. A művész a szőrme-graffitik mellett bundákat, kikészített állatbőröket újrahasznosítva („upcycling"), ágakon lógó, gubbasztó lajhár, medve vagy majom formájában telepíti vissza a hiányzó vadakat a városi természetbe. Bővebben: www.inhabitat.com/2009/02/07/eco-art-graffiti-neozoon-fur-animals és www.flickr.com/photos/neozoon

emberek reakciója, gondos gerillakertészként rendszeresen visszatér a tett színhelyére, locsolja, reparálja a mohaképeket[15]. A radikális kertészekkel együtt osztja azt a meggyőződést, amely szerint, ha mindenkinek lenne egy kis kertje, kiegyensúlyozottabb lenne viszonyunk a környezettel.

Az Atelier Alias, 2001-től Atelier Latent[16] néven újraalakuló német tájkertész-képzőművész formáció, Katja Heinecke, Reinhard Krehl, Bertram Weisshaar szintén a kerthez való alapvető (emberi/állampolgári)jogot, a „Kertet mindenkinek!" elvet vallja, de nem a hagyományos német „Schrebergarten" rendszerben gondolkodva, hanem a kreatív, improvizatív városi tájformálásra mutatva példát. Provizórikus, mobil kertjeik kis befektetetéssel, a kiválasztott helyszínen talált vagy gyűjtött tárgyakkal és növényekkel újszerű kertszituációt teremtenek. A kertelőkészítés folyamata, a helykeresésétől a majdani kertalkotó elemek felhalmozásán át a terület átalakításig éppoly lényeges, mint az általában mulandóságra ítélt kész mű. Kertimprovizációik nem az öröklétet célozzák, a pillanat intenzitásával hatnak. Az Atelier Alias *Hajótörött vagy Strand-kert*je (1999)[17] a Spree-ből kihalászott hulladékból válogatva, a Fischerinsel egyik sással félig benőtt uszályán készült. A mobil szobrokká, szélcsengővé felfűzött uszadékfa és háztartási lom poétikus-meditatív hangulatot kölcsönzött az uszály fedélzetén ülőalkalmatosságokkal kiegészített, csendes vízikertnek. A leginkább Berlinben, Lipcsében, Dessauban tevékenykedő Atelier Latent felismerte a volt kelet-német városok szocialista örökségében, a szanálásra váró lakótelepek, gyártelepek újrahasznosításában rejlő lehetőséget. A zavaros tulajdonviszonyú, vagy a város tulajdonában lévő, ám nem gondozott, elvadult zöldterületek hatalmas terhet rónak a városgazdálkodásra. Az Atelier Latent a gerillakertészektől eltérő taktikát alkalmazva igyekszik a városi hatóságokat bevonva, a lakótömbök bontásáig közösségi használatra „kölcsönvenni" az üresen álló lakótömbök közti zöldsávokat, a Weisshaar által a városszövetben keletkezett „lyukaknak" nevezett, parlagon heverő területeket. A 2000-ben Lipcsében, 2002-ben Düsseldorfban elkerített *Rejtőzködő kert* (Sprawl Garden) projekt során minimális beavatkozással, de közösségi részvétellel (némi metszés, útkialakítás, dézsás növények, kerti bútor elhelyezésével) burjánzó vadonkertté alakították a lebontásra váró háztömbök közti bozótos területet. A kert intimitását számkódos lakat őrzi, de a kerthasználat lehetősége mindenki számára adott, a kódot bárki – aki a kertben pihenni, piknikezni, olvasni, vagy épp kertészkedni szeretne – lekérheti az Atelier Latent megadott telefonszámán. A megosztott kerthasználat lehetőségét állítja középpontba düsseldorfi „kertcsere" (*Gartenagentur*, 2002) programjuk is[18]. A számítógépes adatbázisba felvett kertek és tulajdonosaik adatai alapján a kertet nélkülöző kiválaszthatja a számára leginkább megfelelő kerti környezetet, melyet a tulajdonossal egyeztetve közösen használ, gondoz, vagy pusztán időnként meglátogat. Az elzárt privát kertek megnyitásával a magánszféra flexibilitását teszteli, a magán és közösségi terek viszonyát kutatja, miközben az azonos érdeklődési kör mentén új közösségeket szervez. A társas kerthasználat sikere esélyt teremt a hosszú távú együttműködésnek, az új kertközösségek megerősödésének[19].

Az Atelier Latent provizórikus munkái a környezet esztétikai minőségének javítása mellett a kertépítés és fenntartás közösségformáló erejére, egyben a radikális városi kertészet másik fő irányvonalára, hívják fel a figyelmet.

Bár Reynolds történeti előzményeket is részletesen tárgyaló kézikönyvében még a 17. századi Anglia földfoglalóira (Diggers) és az amerikai telepeseknek a bennszülött amerikaiak földjén előnevelt almafacsemetéket eladó Johnny „Appleseed Chapman" regényes élettörténetére is kitér, a gerillakertészet közvetlen előzményeit elsősorban a kaliforniai Berkeley Egyetem campusának önkényes parkká alakítása és az ezt követő megtorló események, tüntetések történetében (1969)[20], valamint a képzőművész, Liz Christy, New York-i területfoglaló és kertépítő tevékenységében látja.[21] Christy Green Guerillas-nak nevezett kis csapatával megtisztított és beültetett egy foghíjtelket az akkor lepusztult negyedben (Bowery-Houston). Észrevette, hogy a kiborított szemétből spontán keletkezett komposzton dúsan terem a paradicsom, meglátta az ebben a földben rejlő lehetőségeket. A vezetésével kialakított kert nemcsak haszonkertként, és a ragyogó virágágyásoknak köszönhetően díszkertként, funkcionált, hanem valódi, eleven közösségi térré formálódott egy olyan közegben, ahonnan korábban mindenki menekült. A városvezetés tehetetlenségével szemben Christy gyakorlati eredményeket hozó kertművészeti akciójával a környék rehabilitációját készítette elő. A kertet a csoport és a köréjük szerveződött környékbeli önkéntesek tartották fenn és tartják fenn a mai napig[22]. A közösségi kertek rendszere az utóbbi évtizedben még inkább megerősödött. Az egyik legkiterjedtebb hálózat az Egyesült Államok-beli és kanadai közösségi kertek szövetsége, az 1979-ben alapított ACGA (American Community Gardening Association), amely a csatlakozóknak lehetőséget ad a tapasztalatcserére, miközben segítséget nyújt a kertszervezéssel kapcsolatos képzéshez és szponzorálási nehézségek áthidalásához is. Különösen nagy hangsúlyt fektet arra, hogy hangsúlyozza: „a szervezet mindenki előtt nyitva áll, nemre, fajra, vallási hovatartozásra, korra, bőrszínre, fogyatékosságra, szexuális orientációra, társadalmi státuszra, képzettségre, földrajzi, nemzeti vagy etnikai hovatartozásra való tekintet nélkül"[23]. A közösségi kert a környéken lakók békés együttélését segíti elő, az önszerveződő közösség tagjai kiléphetnek az elszigeteltségből és az élet más területein is segítséget nyújthatnak egymásnak. A közösségi kertépítés egyik élharcosa, a keramikus végzettségű Susan Leibowitz Steinman a nyolcvanas évek végén, civilizatorikus hulladék újrafelhasználásával készítette *Artscapes* sorozatának első öko-szobrait, installációit. A globális

15 www.trendhunter.com/photos/10632/5

16 www.atelier-latent.de/html/allg/start_1_2.html

17 A Berlinben, 1997-től kezdve rendszeresen jelentkező *Temporäre Gärten* fesztivál nevéhez hűen provokatív, efemer kertinstallációknak ad otthont, ennek keretében készült a Strand-kert is.

18 A *Gartenagentur* akció az *EUROGA2002* keretében megrendezett *hell-grün 2002* kiállítás égisze alatt működött (Düsseldorf, Schloss Benrath, Hofgarten, 2002. máj. 11 – okt. 6.), melynek részét képezte az fent említett *Sprawl Garden* is.

19 A Bernard Weisshaar vezette másik műhely, az Atelier Spaziergangsforschung, a Lucius Burckhardt történész-szociológus és felesége által bevezetett és tanított „promenadológia" tudományát műveli. Burckhardt a nyolcvanas években elsőként vezetett a Kasseli Egyetemen városfeltáró „séta-kurzusokat", Weisshaar pedig ma a Lipcsei Egyetemen szemináriumvezetője. A promenadológia közvetlen környezetünk, a városi táj koncentrált, tudatos megismerését tűzi ki célul. A felgyorsult élettempó, s ezzel kapcsolatban a közlekedési szokások megváltozása eltávolít közvetlen környezetünktől, az urbánus táj bennünk élő képe jelentősen átalakult. A séta eszközként szolgál arra, hogy a városi tájat új, szokatlan szemszögből lássuk, a térbeli viszonyait felfejthessük. A gyalogos bejárás során a valós térben mozogva lehetőség nyílik az adott táj topográfiai és kulturális rétegeinek megtapasztalására és az ideális tájról nosztalgikus-romantikus beidegződéseink nyomán alkotott képünk megváltoztatására, amely aztán az újraformálás igényét is feltámaszthatja.

20 A Berkeley Community Gardening Collaborative máig az egyik legnagyobb közösségi kertszervezet (ld. http://www.ecologycenter.org/bcgc/).

21 Reynolds, 2008. 97-117. o.

22 *Liz Christy Community Garden* néven a város 2005-től hivatalosan is elismerte, mint közösségi kertet, és azóta más nyilvános parkokhoz hasonló védettséget élvez. A Zöld Gerillák ma is tevékeny gerillakertész csoportosulás, amely főként New York közelében folytat toborzó tevékenységet (ld. www.GreenGuerillas.org).

23 http://www.communitygarden.org/about-acga/who-we-are/history.php

és lokális ökológiai kérdéseket érintő, a közösségi együttélés visszásságaira rámutató, hely- és közönség-specifikus művek között akadnak kert-installációk is. A környéken talált elhagyott bevásárlókocsikból, kidobott háztartási lomokból, számítógép maradványokból összeállított assemblage, organikus elemekkel, élő facsemetékkel kombinálva, egyetlen képbe sűríti az urbánus táj esszenciáját (*Power Towers* sorozat, 1994–96). A kilencvenes évektől kezdve, a környéken lakók széles körű együttműködésére építve, több közösségi kert építését kezdeményezte. Egy San-Fancisco-i felüljáró alatt kialakított almáskertjének fenntartását (*Urban Apple Orchard*, 1994–94) egy évre biztosította a San Francisco Art Comission *Market-Street Art in Transit* programja[24]. A közösségi konyhakert prototípusaként telepített Oakland-i kert (*Gardens To Go*, 2000) már hosszabb távra készült. Steinman aktivizálja a környék lakóit (az iskolások, a hajléktalanok, sokgyerekes családok mellett a környékbeli üzletek tulajdonosaival, sőt a hatóságokkal is egyeztet, már az előkészítő fázisba is bevonja őket), mivel az általános tapasztalat azt mutatja, csak akkor marad fenn egy kert, ha azért a közösség felelősnek érzi magát. Nem kényszeríti rá saját elképzeléseit a kertalkotókra, csak igyekszik összehangolni a felmerülő igényeket, segítséget és ötleteket nyújt az anyag beszerzéséhez, és a munka megszervezéséhez. A *Mandela Artscape* (Oakland, 1998–99) „tájműve" két forgalmas út közötti romterület rehabilitációját célozta meg. A földrengés következtében összeomlott felüljáró helyén kizárólag út és felüljárók építésénél használt, maradvány anyagokból és őshonos növényekből kialakított zöldsáv visszakapcsolta a parlagon heverő területet a városrész vérkeringésébe. A 2003-ra meghirdetett végleges területrendezés végül felszámolja ezt az alkotást is, de Leibowitz Steinman úgy véli, hogy a művészeti és kertépítő programokkal ideiglenesen rehabilitált terület is érték a környék lakói számára, akik így több évre használatba vehetnek egy szebb és hasznosabb területet. Kertjeinek és parkjainak alapvető jellegzetessége, hogy öko-installációihoz hasonlóan, háztartási és ipari hulladék (kiselejtezett, átfestett gumibelső, biciklikerék, pvc-csövek, régi ajtótokok, talpfák) újrafelhasználásával és nagyon olcsó, egyszerű barkács-alapanyagokból készülnek. A háborús generáció gyermekeként örökíti tovább tapasztalatait: a jelenlegi ökológiai (és gazdasági) összeomlással fenyegető korban az általa továbbra is érvényesnek tartott „reduce-recycle-reuse" takarékos szellemében cselekszik[25]. Olyan módszerekre, kreatív megoldásokra hívja fel a figyelmet, melyek segítségével a kertépítésre legalkalmatlanabbnak tűnő nagyvárosi szituációban is lehetőség nyílik minimális anyagi ráfordítással, kis helyen, a környékbeliek életminőségét javító, esztétikus, egyben élelemtermelésre alkalmas, közösségi helyeket teremteni[26]. Magyarországon az „ahol van udvar, ott születhet kert is" mottó szellemében tevékenykedő GANG csapat közösségi kertakciói a legsikeresebbek és legismertebbek a radikális kertészeti beavatkozások területén.
A GANG (Deák Adrienn Ágnes, Farkas Mária, Jagodics Edit, Mihalik Gabi) „városi, főként belvárosi belsőudvarok, kertek „felélesztésre irányuló önszerveződő kezdeményezés, amely a lakosság belső erejét segít mozgósítani szellemi és fizikai értelemben"[27]. A *Lövőház, Dankó és*

24 Az almáskert a Santa-Rosa-i Sonoma County Museum területén újra életre kelt (*Sweet Survival – Apple Orchard II.*, 2006–2008). A formális kialakítású kis gyümölcsösben az 5 facsemete elrendezése a keresztbevágott alma magházát szimbolizálja. A kidobott szállodai ajtókat is beépítő installációban őshonos növényekkel telepítették be az ovális ágyások közti teret. A termést a múzeumlátogatók rendelkezésére bocsátják.

GANG
Játszóhely hintával (Szigetvári utca, 2008); forrás: http://epiteszforum.hu/node/11225

GANG
Életre kel a Lövőház utcai kert, 2007; forrás: http://epiteszforum.hu/node/11225

25 Prigann, Herman-Strelow, Heike (ed.): *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice.* Basel, Berlin, Boston, 2004. 101.o.
26 Természetesen kerttelepítés előtt mindig végeznek talajvizsgálatot, elsősorban az ólomszennyeződés mértékének megállapítására – és legtöbb esetben tiszta földet hozatnak az emelt ágyásokba
27 http://epiteszforum.hu/node/11225 és http://gang-gong.blogspot.com/
A „zöld udvarok" építéséről Kővári Borz József filmet is forgatott (http://koos.hu/2008/12/15/gang-kerteszek-vagyunk, de a YouTube-on is látható. További irodalom: Szegő Dóra: *Kezdetben lesz a kert. A Gang csoport budapesti udvar-akciója*. Magyar Építőművészet, 2008/4. 24-25. o.

Szigetvári utcai belső udvarok az ott lakókkal együtt végzett átalakítását (2007) a székelyföldi fürdőépítő kalákákban szerzett élményeik inspirálták. A külső segítségre nem számító kis közösségekben ki-ki lehetőségeihez és adottságaihoz képest járul hozzá a kertépítéshez. A GANG csapat a kemény fizikai munka és kitartás mellett az empatikus hozzáállást és az egyértelmű, tiszta kommunikációt tekinti a siker zálogának. Az udvarszépítés folyamatában közösséggé kovácsolódott lakók életterük formálásának aktív résztvevőivé válnak. „Megismerik a saját erejükben, teremtőképességükben rejlő lehetőségeket, megtapasztalják a közös munka és összefogás örömét", ami a fiatalabb generációkra is maradandó hatást gyakorol. A zöld udvarokat „szabadtéri nappaliként" kezelő GANG a természetközelibb, zöldebb élettérrel azonos hangsúlyt fektet a tevékeny kisközösségi élet felvirágoztatására[28].

A belváros kősivatagában a kertté varázsolt udvar már puszta zöldjével is oázist jelent, Friz Haeg ökológiai szemléletű „kertlaboratóriumi" (*GardenLab*) projektjeinek egyik provokatív kezdeményezése viszont a zöldnek bővében levő, konzervatív középosztály lakta alvóvárosokat veszi célba. Az *Edible Estates – Ehető Birtokok* (2004–) „veteményező" művészeti akció a pusztán kirakat funkciót betöltő, egyformán jellegtelen előkertekben rejlő potenciált célozza meg, amikor a tulajdonosokat díszkertjük haszonkertté alakítására veszi rá. Pedig az élelemforrásként szolgáló előkert nem új fogalom, az Egyesült Államokban és Angliában a két világháború alatt és közvetlenül utána a lakosság – ahogy erre az ország vezetése is buzdította őket – a „győzelem kertjeiben" (victory garden) termelte meg saját zöldség- és gyümölcsszükségletének nagy részét. Haeg projektje egyúttal annak a „gyeptelenítő" (de-lawning") mozgalom része, mely az egyhangú (néhány fajra korlátozódó) városi gyep helyett a fajok diverzitásának fontosságát, az őshonos növényfajok visszatelepítését szorgalmazza[29], illetve a terméketlen gyep költséges, legkevésbé sem környezetbarát fenntartása helyett zöldségtermesztésre buzdít[30]. Haeg veteménnyé alakított előkertjei fricskának hatnak a konzervatív kertvárosi környezetben, de alkotójuk hisz abban, hogy a gondosan megtervezett, változatos kialakítású, esztétikus konyhakertek hosszú távon a díszkertekről alkotott hagyományos kép módosulásához, szépségfogalmunk átalakulásához vezetnek. A Haeg reményei szerint mozgalommá szélesedő veteményezés, amely a városi kertészkedés harmadik fő csapásiránya, a városok fenntartható fejlődésében egyre hangsúlyosabb szerepet játszó városi mezőgazdaság (urban agriculture, urban farming) problémakörének egyik lehetőségét vizsgálja a művészi kreativitás eszközeivel[31]. Az Urban Farming[32] szervezete a város kihasználatlan területein zöldség- és gyümölcstermesztés céljából olyan közösségi kerteket létesít, melyek termését a körzetenként létrehozott „élelmiszer-bankban" tárolják és osztják szét a rászorulók között.

A környéken lakók önkéntes felajánlásaiból és munkájával fenntartott közösségi konyhakertek mindig az adott hely lehetőségeihez igazodva, a fenntartható mezőgazdaság alapelveit követve választják ki a növényeket. Az Urban Farming kertjeinek esztétikai értéke meg sem közelíti az *Ehető Birtokok* díszkerteket felülmúló, pompás veteményeit, de mint a legtöbb gerillakertészeti akciónál, a célkitűzés és a folyamat beindítása élvez prioritást. Az Urban Farming a Green Living Technologies együttműködésével Los Angeles kevésbé tehetős részén tesztelt *„Ehető" Zöld Fal* („Edible" Green Wall Project) programja koktélparadicsom, chilipaprika, tépősaláták, egyéb zöldségfajták és fűszernövények termesztésére alkalmas falikert kialakítását szorgalmazza, melyet többemeletes társasházak balkonjai köré vagy tűzfalakra montírozva, az emeleti lakásoknak is közvetlen kertkapcsolatot biztosít. Az újrahasznosított alumínium pane-

28 A Lélegzet Alapítvány és Levegő Munkacsoport *Zöld Levél Program*ja az V-VII. kerület és az Újlipótváros belső udvarainak és elhanyagolt zöldfelületeinek rehabilitációját tűzte ki célul. Bővebben: http://www.lelegzet.hu/archivum/2008/02/3520.hpp A *Zöld Levél Program* fontos részét képezi a *Gyógyító kert* projekt, amely hajléktalanszállóra vagy munkásszállóra kényszerülő embereket saját környezetük alakításába bevonva, kezdeményez udvar és kertépítést. A Dózsa György úti Hajléktalanszálló (egykori Népszálló) felújított épületének udvarán Dr. Kristin Faurest vezetésével készült el az emelt ágyásokból formált kis közösségi kert (2008). Bővebben: http://epiteszforum.hu/node/9689
Az 1993 óta Magyarországon élő tájkertész a Budapesti Corvinus Egyetem Tájépítész Karának tanára, s egyben az ACGA kurátora. Gyógyító kertekkel, terápiás tájakkal foglalkozik a tudományos kutatás szintjén, és hisz abban, hogy a kert képes mentális, emocionális és fizikai sérülések gyógyítására.
A Nagy Ignác utcai Büntetésvégrehajtási Intézet belső kertjét, és az azt határoló fal kisvárosi teret ábrázoló, már-már a szabad tér illúzióját keltő falfestményét a rabok készítették 2008. tavaszán.
A témáról bővebben: Dr. Faurest, Kristin: *Gyógyító kertek és tájak*. Lásd: http://www.levego.hu//letoltes/kapcsolodo_anyagok/healinglandscape-hu.pdf

Fritz Haeg
Edible Estates – Ehető birtokok (London, 2008); © fotó: Hieko Prigge
forrás: http://www.fritzhaeg.com

29 Kathryn Miller 1995-ben Michael Honerrel közösen jegyzett *Sivatagi gyep* akciója (Desert Lawns, 1995) a kaliforniai sivatagba műtőasztalra kihelyezett angolgyep kicsiny darabkájának életben tartását dokumentálja. Ironikus formában tálalja a meghökkentő tényeket, hogy mennyi víz, energia és munkaráfordítással teremthetünk a félsivatagos vidéken luxusnövénynek számító fűfajtákból zöld oázist magunknak, amikor az őshonos fűfajták visszatelepítésével egy környezetkímélőbb, hosszú távon fenntartható ökoszisztémát is újrateremthetnénk.
30 Bővebben: Flores, Heather C.: *Food Not Lawns. How to Turn Your Yard Into a Garden and Your Neighborhood into a Community*. London, 2006, valamint www.chelseagreen.com
31 Európában is született *Ehető Birtok*. A Tate Modern megbízására a 2007. nyarán (jún. 20 – aug. 27.) rendezett *Global Cities* kiállítás keretében Haeg egy londoni társasház előtti jellegtelen, üres gyepet, a lakók bevonásával nemcsak közösségi tevékenységekre (kertészkedésen kívül pihenésre, piknikezésre) alkalmas területté, hanem praktikus, a lakóközösséget ehető, friss zöldségekkel és fűszerekkel megajándékozó haszonkertté alakította.
32 http://www.urbanfarming.org/index.html

lekből szerkesztett rekeszek rácsozata a megművelhető területet vertikális irányban terjeszti és a Patrick Blanc nevével fémjelzett *növényfalak* és zöldtetők termékeny alternatívájává lép elő. A tető termőre fordításával kísérletezett Meg Webster a saját, brooklyni műterméhez tartozó tetőteraszon. A 13. emelet szintjének magasában elterülő kertben nyárfák és cseresznyefák mellett szederbokrok, vetemény, halastó és virágos foltok kaptak helyet. A falevelek talajjá komposztálódtak, méhek, lepkék és madarak népesítették be a területet. Az élő, burjánzó természetdarabkát a tulajdonos nyomására 15 év után el kellett távolítani, csak az eredeti kert tizedét tarthatta meg, holott nem okozott kárt az épületben. Webster, aki földdel, vízzel dolgozik, s így alkotja meghökkentő environmentjeit (mint ahogy 1998-ban a New York-i P.S. 1. termeiben vízesést fakasztott és a galériatérből eleven tavat alkotott), az embereknek a természettől való indokolatlan félelmét és kontrollkényszerét okolja a városlakók természettel való ellentmondásos viszonyáért. A romantikus, nosztalgikus ideálképek mögé rejtőzés és a parlagon heverő területek és a kiaknázatlan lehetőségek közötti ellentmondás feloldására szerveződő kert-aktivisták viszont éppen azt igyekeznek bizonyítani, hogy voltaképpen mindenhol lehet kertészkedni. Erre hívja fel a figyelmet a már említett Susan Leibowitz Steinman egyik biointenzív organikus kertinstallációja, melyet a Cincinnati Contemporary Art Center *Ecovention* kiállítása (2002) keretében állítottak fel a város egyik terén. A kidobott üvegajtókból, műanyagtartályokból önkéntesek segítségével összebarkácsolt üvegházat maradék pvc-csőből installált öntözőrendszer táplálta a közeli szökőkút medencéjéből. (A leszüretelt termés később a helyi „élelmiszer-bankba" került.) Az installáció címe (*One Straw Revolution*) Masanobu Fukuoaka[33] azonos néven elhíresült biointenzív mezőgazdasági módszerére utal, mely szerint a megfelelő növénytársításokkal sűrűn telepített növényzet

Work Architecture Company
Public Farm 1 (MoMA P.S. 1., 2008); © fotó: Hieko Prigge
forrás: http://ps1.org/news/view/7

mindenféle bolygatás, fizikai és kémiai behatás nélkül is képes termést produkálni. Kicsi helyen, gyakorlatilag bárhol, egészséges élelemhez juthat a városlakó is. A szabadon termő és szüretelhető élelemforrások felderítését szorgalmazza a Los Angeles-i Fallenfruit („Lehullott gyümölcs") akciócsoport[34]. David Burns, Martin Viegener és Austin Young a kárba vesző termény megmentéséért szállnak harcba. Részletes térképeket készítenek az egyes városrészekről, megjelölve rajtuk azokat a helyeket, ahol köztéren, nyilvános parkokba ültetett vagy kertekből kihajló gyümölcsfák ágairól szabadon szüretelhet minden városlakó. „*Public Fruit*" („Köz-gyümölcs") program keretében gyümölcsszedő túrákat szerveznek és igyekeznek országos, illetve világméretű mozgalommá válni. Miközben az akcióművészek és kertaktivisták működési területüket az egész városra kiterjesztik, a városi kert közösségi tér és vetemény formájában a kiállítótérbe is beköltözik. 2008 nyarára a *Public Farm 1* (PF1) költözött a MoMA P.S. 1. kiállítótermébe. A Work Architecture Company újrahasznosítható papírhengerekbe telepített veteménye szinte lebeg az udvar felett; a konténerek oszlopokkal alátámasztott hálószerkezetbe illeszkednek. A súlytalannak tűnő kert állandóan változó felületével eleven szoborként hidat képez a külső és belső tér között, átlép a falakon. Árkádjai alatt árnyas ülőhely, bár, hinták állnak a látogatók rendelkezésére. Eleven növénytakarójával színt visz a tűzfalak közé. Egyesíti magában a díszkert és haszonkert funkcióját, amellett közösségi térként is szolgál. Az építmény olcsó, újrahasznosítható anyagból készült és energiaszükségletét (az összegyűjtött esővizet forgató berendezést is) teljes egészében napenergiából fedezi. A fenntartható városi növénytermesztés eszméivel és egyik lehetséges módjával ismerteti meg a látogatókat, mindehhez a kortárs építészet és képzőművészet formanyelvét használva médiumként.
Richard Reynolds könyvében organikus, fejlődő, állandó változásban lévő szervezetként ír a radikális kertészetről. Ha növény lenne, a zsályához hasonlítaná, mert a zsályának majdnem ezer válfaja létezik, és mindenütt felüti a fejét, alkalmazkodva a legszélsőségesebb körülményekhez is. Van fény és árnyékkedvelő, egynyári és évelő, lágyszárú és vaskosabb fajta. Van köztük visszahúzódó, szinte láthatatlan és ragyogó, kivételes szépségű. A zsálya szegélynövény, nem áll a középpontban, de hozzátartozik a kert képéhez. A radikális kertművészet és kertművelés kiragadott példái széles skálán mozognak. A műfaj növekvő népszerűsége azt jelzi, hogy a kerttörténet dicsőséges évszázadai után a kertművészet rátalált arra a formára és nyelvezetre, mely hitelesen közvetíti a mai kor emberének a természettel való sokszínű és ellentmondásos viszonyát.

33 A fenntartható mezőgazdaság elméletének egyik hivatkozási pontja. A 2008-ban 95 éves korában elhunyt japán mikrobiológus, természetes biogazdálkodás hirdető, 1975-ben megjelent *One Straw Revolution* című írását a *The Natural Way of Farming* és a *The Road Back To Nature* követte. A mai biogazdálkodás számos vonatkozásban támaszkodik az ősi vetésforgó vagy a kártevők elleni növénytársítások technikájára, melyet Masanobu Fukuoaka is alkalmazott. A „be-nem-avatkozást" hirdette, az ásás, földbolygatás, metszés, gyomlálás fölöslegességét. A természet megteszi amit kell, a nagyüzemi mezőgazdaság fenekestől felfordította a természetes rendszert és terményeit nem nevezhetjük egészségesnek. Fukoaka a természet, a növények iránti alázatot várta el a gazdálkodótól. Úgy vélte csak az érhet el sikert, aki képes belehelyezkedni a növények helyzetébe, megfigyelni mire van szükségük és hagyja őket kiteljesedni, mert a természet mélyebb megértése spirituális megközelítést kíván. Ő maga a sokféle növénnyel sűrűn teleültetett kis parcellákon is komoly terméshozamot produkált. Felélesztette a maglabdacsok technikáját, amelyről már a gerillakertészek magbombái kapcsán szót ejtettünk. Fukuoaka azonban azt hirdette, hogy „a gazdálkodás végső célja nem termény, a föld megművelése, hanem az ember művelése és tökéletesítése". Bővebben: http://fukuokafarmingol.info/index.html

34 http://www.fallenfruit.org/

Folyamatos kapcsolatok

Szarvas Andrea beszélget Gaál Tamással

Szarvas Andrea: *Valóban az orosz konstruktivizmus formálta az alkotónyelvedet, vagy inkább egy olyan sajátos szemléletmódot követve alkotsz, amely a konstruktivizmushoz sorolható? Mennyire tudatos egy ilyen hatás?*

Gaál Tamás: Akkoriban, a pályám kezdetén ezt kezeltem tudatosan. Megfogalmazódott bennem egy sajátos tér- és formaigény, amellyel megpróbáltam kilépni az addigi, zártabb rendszerekből. Ez adódott egyfelől az anyaghasználatból, másfelől pedig úgy tűnt, hogy van erre valami affinitásom: építeni, szerkeszteni a plasztikát. Így tekintve nem véletlen, hogy a konstruktivizmus vonalához kapcslódtam; ez hozzá tartozik a karakteremhez. Persze felmerülnek más, sokszor ezzel teljesen ellentétes hatások is. A tézist természetesen kívülállók fogalmazták meg, és tagadhatatlanul van benne igazság. Ami bennem volt, az egyszerűen ilyen megjelenést igényelt.

Indulásod egyik meghatározó acélmunkája a Nyitott kéz *(1988) címet kapta, majd az* Arc *(1989), aztán a* Testek *sorozat (1990) következett.*

A *Nyitott kéz* elsősorban számomra volt meghatározó, kiállítva mindössze talán kétszer volt, azonban nekem később is mint fontos előkép jelent meg. Az első olyan acélszobrom volt, ahol az anyag által tudtam kiteljesedni.

A szobrok konstruálásában aztán ezt követően történt egy váltás, majd szakmailag is inkább ez a periódus lett jelentős.

A szikár kifejezésmód ellenére is úgy tűnik, ezek a munkák jobban kötődnek a fizikai testhez, a finomabb érzésekhez.

Ha nem is konkrétan, a megszokott formában, de mindenképpen fellelhetőek bennük, bár a modelljei inkább általánosabb testi megfogalmazások voltak. A szobor csupán formát adott egy testi elemnek, karaktereknek, típusoknak és egy folyamatnak.

Milyen összefüggés van a Debreceni Egyetem kollégiumainál látható Folyamatos kapcsolat *(2008) című szobor és az 1994-ben készült* A kapcsolatok *című sorozatod között?*

A cím önmagában nem akart a két mű közötti összefüggésére utalni, azonban van a sorozatban néhány munka, amely tematikailag kapcsolható a debreceni plasztikához. Ez leginkább *A kapcsolatok VI.* (1994) című bronzszoborban mutatkozik meg. Itt is két különböző elemről van szó, melyek azonban anyagukban azonosak. A két karakter egy kicsit áttételesen ugyan, de inkább a nő és a férfi jelképe. Debrecenben természetesen nem erről van szó, ott nem a nemi-

Gaál Tamás
Folyamatos kapcsolat, 2008, Debreceni Egyetem
mészkő rozsdamentes acél, 255 × 900 × 150 cm

ség jelenti a kettősséget. A kapcsolat kifejezést valójában a két karakter, a kétféle anyag használatának leírására, a felületek eltérő kezelésének összekapcsolásához választottam. A szobor egy keményebb, szikárabb, tömegesebb kő installációból, valamint egy ennek ellentartó, mégis szorosan hozzá kapcsolódó, nyitott geometrikus kompozíciójú fém elemből áll. Az egyetemi környezet is inspirált ebben: számomra vannak stabilabb pontok egy-egy tudományágban, de természetesen mindig vannak újabb és újabb adalékok is, amik ezeket képesek megmozgatni vagy éppen elmozdítani.

Pillanatok, gondolatok tűnnek fel, majd merevednek meg a térben szobraid által. Például a Törések: Holokauszt *emlékmű Sárváron 1996-ból, vagy a tíz évvel később Pakson felállított* 56-os emlékmű*, melyek egyaránt egy konkrét, történelmi momentumot ragadnak meg. A köztéri szobrászat másik lehetősége, hogy egy autonóm világhoz kapcsolódó alkotást hozzon létre.*

Vannak bizonyos történelmi alkalmak, személyek, melyeket az adott közeg meg akar jeleníteni, arra azonban már kevesebb a lehetőség, hogy olyan szobrok kerüljenek köztérre, melyek nem egy megrendelő kívánságára születnek meg, hanem egy sajátos, autonóm világ kibontakozása révén. Azonban azt is el tudom képzelni, hogy egy teljesen új konstelláció jöjjön létre egy előre meghatározott tematikára. Szerencsére minden munkámnál érnek újabb impulzusok, melyeket aztán tovább tudok görgetni. Ha a téma változik is, maradnak bizonyos formai meghatározások. Ugyanakkor inspirációt kaphatok más formarendszerekből, környezeti hatásokból vagy tárgyakból, így egy azonos téma ellenére a formai rendszer mutathat valami egészen újat.

Van tehát egy felismerhető karakter, ami egy belső biztonságra, kialakult formanyelvre utal?

Néha az ember úgy érzi, hogy nem akarja folyton ugyanazt ismételni. Bennem is sokszor megfogalmazódik az igény, hogy valami mást, valami frissebbet hozzak létre, amit aztán saját magam számára is érdekesebbé tudok tenni.

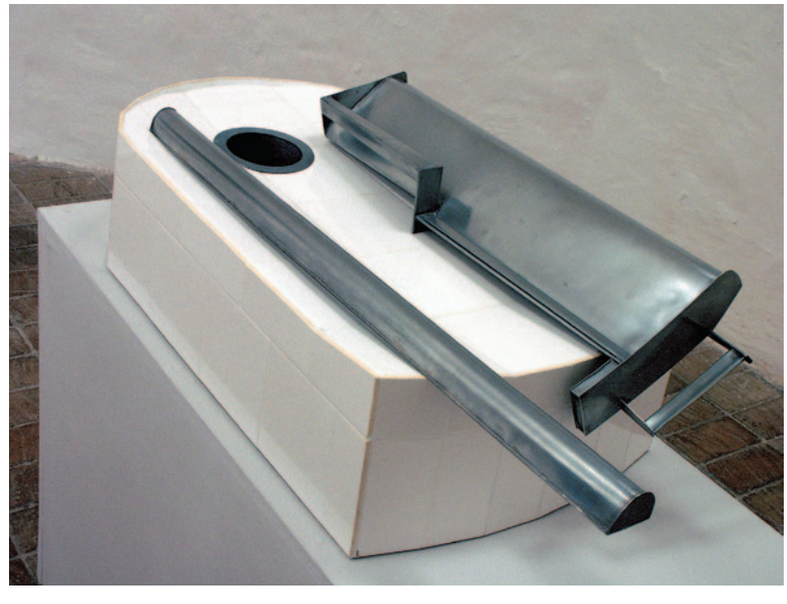
Milyen lehet azután ez a már mindenki számára látható változás? Hogy tudod elképzelni és hova vezethet?

A váltás sokfelé vihet. Én mégis úgy képzelem, ez nem lehet egy szándékolt tett. Csak akkor tud valóban megvalósulni, ha egy olyan biztos háttér, gondolati vagy alkotói egyetértés húzódik mögötte, ami kellően biztos alapot nyújt hozzá.

*A váltás, a változatosság elsősorban anyaghasználatodban mutatkozik meg. Kezdetben gyakran alkalmaztál kerámiát, mely finomabb kidolgozást tett lehetővé (*Szobrok, 1988–1990, Ujj, Ujjak, Fal sorozat*). Ahogy egyre biztosabb lett benned egy-egy elhatározás, gondolat, úgy vált a megmunkálás és az anyaghasználat is egyre keményebbé és szikárabbá?*

Gaál Tamás
Folyamatos kapcsolat, (részlet), 2008, Debreceni Egyetem
mészkő rozsdamentes acél, 255 × 900 × 150 cm

Gaál Tamás
Kádak VIII., 2003, kerámia burkolólap, horganylemez, 31 × 105 × 45 cm



Gaál Tamás
Törések, Holocaust Emlékmű, 1996, Sárvár, mészkő, rozsdamentes acél, 200 × 380 × 150 cm

Gaál Tamás
Törések, Holocaust Emlékmű, 1996, Sárvár, mészkő, rozsdamentes acél, 200 × 380 × 150 cm

Mindig is megvolt bennem az igény arra, hogy határozottabbá tegyem a munkáimat, pontosabban fogalmazzak. A korai kerámiák taktilisabban megmunkált, jobban az érzékekre utaló szobrok, bár van köztük olyan, ami már ekkor is egy geometrikusabb megfogalmazás felé mutat (*Ék,* 1989). Mostanában megint felmerül bennem az az igény, hogy az érzelmek felé vigyem az alkotásaimat, érzékenyebb előadásmódot alkalmazzak. A személyesség természetesen az anyaghasználaton keresztül is megjelenhet. Az *Imaginárius terek* (1991–1992) sorozatom után fogalmazódott meg bennem, hogy talán túlságosan is absztrakt rendszerekben mozgok. A szigorú, perspektivikus, térbeli történésekről szóltak ezek a munkák, és kevésbé az őket körülvevő közegről. Nem egy meghatározott életteret ábrázoltak, inkább gondolták tovább.

A különböző anyagok kombinációja jellemzi plasztikáidat. A skálán a klasszikus anyagoktól a hétköznapi kerámia burkolólapig sokféle matéria szerepel. Meddig lehet elmenni az anyaghasználat szabadságában?

Nagyon messzire el lehet menni. A kerámialap (*Kádak,* 2003–2004) egy személyes élményen alapult: gyógykúrán voltam a Lukács fürdőben, ott ért egyfajta más-lét hatás, amely azután a munkáimban is megjelent. Amúgy a szobrászat és az installáció közti határ sem éles. Lennének ötleteim az installáció műfaján belül is, de ezek inkább tér-rendezések vagy térbe épített plasztikák. Még mindig az egy adott helyre komponált alkotások jellemzők rám.

Látsz-e különbséget a kiállítótérbe vagy köztérre készülő szobrok között? Esetleg minden ötlet már önmagában hordozza a maga valóságos dimenzióit, beleértve az anyagot és a teret is?

Lehet, hogy egy kisebb szobor sokkal jobban él, közelebb tud kerülni hozzánk. Az fontos azonban, hogy ne pusztán egy makettnek vagy modellnek tűnjön, hanem abban a méretben is kerek egész legyen. Bizonyos méretek más megformálást igényelnek. A *Kádak* sorozatomnál felmerült, hogy valós, nagyjából 1:1-es méretre növeljem a szobrokat. Ez teljesen más megoldást eredményezett volna; talán közvetlenebbül, nagyobb hatásfokkal működött volna a mű is.

A kisplasztikában vagy a nagyméretű szobrászatban látsz-e több lehetőséget?

Alapjában véve nem szoktam különbséget tenni a kettő között, de szeretek nagy méretben dolgozni. Főiskola után rögtön volt egy méretesnek tekinthető köztéri megbízatásom (*Zuhatag*, 1989, Szombathely). Rögtön megéreztem, hogy így egészen más dolgozni: kitenni a kész művet a köztérre; levegőt érezni körülötte, körbejárni, közel menni hozzá, átmenni alatta. Ez teljesen más kategória, teljesen más hatás. A méreteket illetően még ma is vitatott, hogy lehet-e egy kisebb méretű munka is monumentális – szerin-

tem lehet. Ha bele tudod magad helyezni abba az aurába, abba a rendbe, amit képvisel, akkor annak az alkotásnak a belső kohéziója, rendszere mutathat olyan jeleket, amik a monumentalitást sugallják. Sokszor nem jól használják a monumentalitás fogalmát sem. A kérdés az, hogy mi képviseli ezt az értéket: a gondolat vagy a puszta forma? A lényeg a katarzisban van.

Ki dönti el, hogy mit érdemes köztéren, monumentális formában is bemutatni?

Működik egy szakmai kontroll, de sokszor nagyon kiszolgáltatottak a művészek a megrendelőnek. Nagy örömöt jelent, ha az alkotás olyan közegben válik láthatóvá, ami érthetővé és érzékelhetővé is teszi egyben. Lehet a műteremben is dolgozni, de egy nagyszabású műhöz szükséges az az infrastruktúra is, amit a művész önmaga nem tud előteremteni.

Hogyan készülnek a műveid? Vázlatokat készítesz, majd makettet és csak azután nyúlsz a végleges anyaghoz? Feltételezem, hogy rajzaid is határozottak és karakteresek, hiszen több ízben nyertél díjat az Országos Szobrászrajz Biennálén *(1990, 1992).*

Kimondottan szeretek rajzolni, bár most kevesebb időm jut rá. Persze az nem ugyanaz, mint végigvinni, megvalósítani egy munkát. Időközben rengeteg minden elvész, elsikkad. Én rengeteg vázlatot készítettem – érdekes lenne olyan szempontból összegyűjteni ezeket, hogy látni lehessen, hogy mennyiben gazdagítják a történteket, azt, ami azután megvalósult. Ugyanakkor nem mindig szükséges a vázlat egy szobor kivitelezéséhez. A spontán, közvetlen anyagmegmunkálás ugyanúgy jellemző rám, mint a tervhez kötött megvalósítás.

*Katalógusban láttam már együtt rajzaidat (*Rétegek I–V., *1995) és szobraidat (*Kerti anziksz I–VI., *1999). Ezek a munkák csak a katalógusban találkoztak össze?*

A rajzok és a szobrok is hasonló koncepcióra épülnek. Megjelenik egy belső tér, amelyben tárgyak, épületelemek tűnnek fel. Mindkettő egy olyan külső történet, melynek lehetősége volt gondolatban és térszemléletben, a tér feldolgozásában találkozni. Együtt akartam kiállítani őket, de ez nem minden esetben sikerült. Egymástól teljesen függetlenül születtek meg. Csak amikor a szobrok is elkészültek jó pár évvel később, akkor éreztem valami közösséget köztük. Amikor egy ösztöndíj révén Németországban tartózkodtam, akkor kevesebb szobrot készítettem. Az ottani környezet az alkotás egy más fajtájára inspirált, ezért került előtérbe a papír. Vegyes technikájú rajzokat készítettem. Szívesen használtam a pauszt, figyeltem, ahogy rétegződnek a rajzok, kísérleteztem.
Sajnálom, hogy nem tudom azt az időszakot visszahozni, amikor nap mint nap a gondolataimmal és az ötleteimmel tudtam foglalkozni. Jó volt kísérletezni az anyagokkal, valamint azok kontextusba hozásával. Ez a korszak egy viszonylag nyugodtabb periódusa volt az életemnek, jobban tudtam koncentrálni a munkára. Van a dolgoknak egy természetes folytonossága és kifutása. Ha valami mindig beleszól egy műbe, akkor azt egyre nehezebb a végén egy egységgé összegyúrni.

Mit gondolsz a jelenlegi külföldi tendenciákról és a magyar szobrászat megítéléséről?

A magyar szobrászat külföldön kevéssé ismert. A magyar tradíció rendelkezik bizonyos kontinuitással, a kortárs alkotások azonban már kevésbé apellálnak ezekre a történelmi folyamatokra, inkább a nemzetközi áramlatokat veszik figyelembe. De még ezeknek is nehéz a nemzetközi terepre kikerülniük. A nemzetközi szoborpályázatok alig jutnak el Magyarországra; a nemzetközi művészeti magazinokban a magyar művészek aránya elenyésző, holott lenne létjogosultságuk. Manapság a szobrászatban is a személyes produkciók, az individuum kerül előtérbe, egyének, meghatározó karakterek működnek. Nagyon erős például az angol szobrászat, melynek olyan meghatározó formai, gondolati háttere alakult ki, amire többen is reagálnak. Ezek a hatások ma már nálunk is megmutatkoznak.

Gaál Tamás
1956-os Emlékmű, 2006, Paks, Dózsa gy. u. 55–61.
beton, mészkő, bronz, 440 × 300 × 300 cm

Najmányi László

SPIONS

A rockzene titkai – egy rock & roll kém születése 2.

(Hetedik rész)

> „A szereplő… idegen világba érkezett, a végtelen várakozásnak vége: itt a New Life. Futni kezd. A szereplő hozza a hírt, de találkozik is a megváltozottsággal: futása információ is, pánik is, de mindemellett: alkalmazkodás… Futása példa lesz, mert megtestesíti a kollektív vágyakat. Mindenki futott volna már eddig is, titokban próbálkozott is vele. A szereplő megijed a felgyorsult formától, és ezért fut. Előre fut, de a tömeg követi őt: fut utána."
>
> Molnár Gergely: *Nirvána, mint a hármas egység része*[1] (1976)

■ A Molnár Gergely kódnevű kém

A „Pécsi Zoltán" kódnevű ügynök (Algol László kódnevű kém) mellett egy világosbarna hajú, szabályos arcú, egyenes tartású, elegáns fiatalember ült V. Meller Ágnes Maros utcai lakásának nappalijában, a rusztikus asztalnál, azon a napsütéses őszi délutánon, 1970-ben. Molnár Gergely néven mutatkozott be. Később megtudtam, hogy születésekor kapott neve Molnár György volt, édesanyja is Gyurinak hívta[2]. Bár viszonylag hosszú, gallérjáig érő hajat viselt, a Rolling Stones egy évvel korábban meghalt tagja, Brian Jones stílusában, a mellette ülő Algol László kódnevű kémmel ellentétben nem látszott hippinek. Az inggallérja alatt lazán megkötött selyemkendőjével inkább nyugati filmszínészre emlékeztetett. Finombőrű, hosszú ujjú, ápolt kezei az asztalon nyugodtak. Ápoltsága ritkaság volt abban az időben, mert nemcsak a kozmetikumokhoz lehetett nehezen hozzáférni[3], de magát az testápolást is úri különcködésnek ítélte a közvélemény, a hippik pedig egyenesen büszkék voltak átható izzadtságszagukra, mosatlan hajukra, koszos kezükre, lábukra.

Új ismerősöm arcának jellegzetességét keskeny, tibeti vágású szemei adták. Az idő múlásával szemei egyre keskenyebbek lettek, egyre inkább éjsötét réseknek látszódtak.

Hozzá hasonlóan fegyelmezett, megkomponált, öntudatos, elegáns[4], szellemes emberrel addig nem találkoztam. Észrevettem, hogy a széken ülve, vagy később az ablaknál állva tudatosan állítja be pózait, mintha mindig fényképezné valaki. Hamarosan megértettem, hogy mint én, ő is kívülről látja magát, mintha egy folyamatosan készülő film szereplője volna. Ez a gondosan fenntartott távolság önmagától finom öniróniát tett lehetővé, ugyanakkor rendkívül megnehezítette beilleszkedését a helyzetekbe, az öntudatlanok, szétesettek, önkép nélküliek szabadon fetrengő társadalmába. Az idő múltával egyre kevésbé törekedett a beilleszkedésre, vagy arra, hogy hozzám hasonlóan igyekezzék láthatatlanná válni.

A beszélgetést az asztalnál a háziasszony, Meller Ágnes irányította. Írókról, művészekről, politikusokról, tudósokról szóló anekdotákkal szórakoztatott bennünket, mondatait könyvekből vett, gyakran német nyelvű idézetekkel fűszerezte. Néha hosszasabb diskurzusokat folytatott németül a nyelvet kiválóan beszélő Molnár Gergely kódnevű kémmel. Algol csak néha, halkan, szavait gondosan megválogatva szólt közbe. Okos, széleskörű műveltségről tanúskodó megjegyzései nem voltak olyan szellemesek, mint barátjáé, akinek szinte minden mondata megnevettetett. Életemben először éreztem szellemi rokonok között magam. Indiai teát ittunk, amelyet háziasszonyunk süteményekkel szolgált fel. Egy ponton észrevettem, hogy a Molnár Gergely kódnevű kém hosszan nézi az NDK gyártmányú karórámat. Az órára pillantva észrevettem, hogy megállt. Ilyet még sohasem csinált azelőtt. Lecsatoltam a csuklómról, meggyőződtem

1 Molnár Gergely idézett esszéje, Hajas Tibor néhány film-ötlete, valamint saját villámtréfáim alapján, SCI-FI címmel burleszk forgatókönyvet írtam a Balázs Béla Stúdió számára. Az 1977-ben beadott forgatókönyvet rövid vita után nem fogadta el a Stúdió vezetősége. Felfigyelt azonban rá Szabó István filmrendező, és találkozóra hívott filmgyári irodájába. Elismerően beszélt a forgatókönyvről, majd hosszasan kérdezett korábbi munkáimról, nézeteimről, elképzeléseimről, terveimről. Kifejezte reményét, hogy a jövőben együtt dolgozhatunk. Hamarosan jelentkezni fog, mondta. Többé nem hallottam felőle. Csaknem 30 évvel később, 2006 januárjában tudtam meg, hogy a neves filmrendező 1957 és 1963 között, „Képesi Endre" fedőnéven a Belügyminisztérium a II/5-ös osztálya (a III/III jogelődje, az ún. belső reakció elhárításával foglalkozott) ügynöke volt. A Színház- és Filmművészeti Főiskola akkor 19 éves hallgatóját Pap Endre főhadnagy az '56-os forradalmat követő megtorlások idején, 1957. február 13-án szervezte be. Feladata elsősorban főiskolai osztálytársai – köztük számos besúgó – megfigyelése volt. Az ügynök – három, egymást váltó tartótisztnek – összesen 48 jelentést írt. A korszak abszurditására jellemző, hogy – nyilván konspirációs célból – önmagáról is jelentett. Lelepleződése után Szabó István hosszú ideig tagadta egykori ügynök voltát, majd amikor a bizonyítékok súlya alatt kénytelen volt beismerni múltját. Zsarolással szervezték be, nyilatkozta, áldozataitól nem kért bocsánatot. Jelentéseivel egykori osztálytársait próbálta védeni, mondta. Leleplezése kapcsán boszorkányüldözésről beszélt. Úgy vélte, hogy a diktatúrák természetéről készített filmjeiben burkoltan elmondta saját történetét. Nem sokkal Szabó István lelepleződése után a számomra igen szimpatikus Kézdi-Kovács Zsolt filmrendező, a Balázs Béla Stúdió vezetőségének tagja is bevallotta ügynök múltját. Az ő fedőneve, egyik novellája főhősének neve után „Léva Béla" volt. A „Képesi" fedőnevű ügynök róla is jelentett. A Balázs Béla Stúdióban alapítása óta nyüzsögtek a besúgók, belbiztonsági tisztek, ahogy erről a stúdió működésének 40. évfordulójára kiadott *A szabadság létező fantomja* (Orpheusz Kiadó, 2002) kötetben megjelent tanulmányomban írtam részletesen.

2 A „Gergely" név a görög „Grēgorios" (Γρηγόριος) névből származik, eredeti jelentése „éber" (latinul „Vigilantius"). A népi etimológiában a név latin változata, „Gregorius" a nyáját védő, kalauzoló „juhász"-szal asszociálódott. Ez a társítás tette népszerűvé a szerzetesek és pápák között. Eddig 16 pápa vette fel a nevet. Köztük a legismertebb I., vagy Nagy Gergely (540–604), akit a keleti ortodox keresztények Dialogista Gergelynek is hívnak, a *Dialógusok* című, csodákról, jelekről, természetfeletti jelenségekről, hittel történt gyógyításokról és Szent Benedek életéről szóló könyve miatt. I. Gergely pápa szép kezeiről is híres volt, amelyeknek a hívők csodatévő erőt tulajdonítottak (I. Richards, Jeffrey: *Consul of God* – Isten konzulja; London: Routelege & Keatland Paul, 1980 – 44. oldal). A rendkívül népszerű pápa, a keresztény tanításokkal ellentétben nem volt megbocsátó természetű. Amikor egy szerzetes a halálos ágyán meggyónta neki, hogy fiatal korában ellopott három aranypénzt, a pápa kötelezte barátait, hogy szakítsanak vele, hagyják egyedül meghalni. Testét és a három lopott aranyat a trágyadombra hajíttatta, és megátkozta az elhunytat: „Vidd magaddal a pénzed a kárhozatba!" (I. Straw, Carole E.: *Gregory the Great: Perfection in Imperfection* – A Nagy Gergely: Tökéletesség a tökéletlenségben; Berkeley: University of California Press, 1988). Néha az időszámításunkat megreformáló Gergely naptár bevezetését I. Gergely pápának tulajdonítják, noha azt csaknem ezer évvel később, XIII. Gergely pápa (1502–1585) vezette be, az 1582-ben kibocsájtott pápai bullájával (*Inter gravissimas*). A kotta feltalálását is sok forrás I. Gergely pápa nevéhez köti, noha a hangjegyek rögzítését frank szerzetesek fejlesztették ki 800 körül, s ők kezdték el hirdetni, hogy az egyszólamú gregorián énekstílus a két évszázaddal korábban meghalt pápától származik.

3 Bár a modern izzadtsággátlót (*Stopette*) Jules Montier 1941-ben szabadalmaztatta, az első, később rákkeltő hatásúnak bizonyult, keletnémet gyártmányú dezodorok csak az 1960-as évek végén kerültek kereskedelmi forgalomba Magyarországon.

4 Nem emlékszem, hogy kétszer ugyanabban a ruha-összeállításban láttam volna. Bár az 1970-es évek Magyarországán nem volt könnyű elegáns, jó minőségű ruhaneműket találni – a legtöbb ember, így én is, ugyanazt a ruhát, cipőt hordta télen-nyáron, csak télen kabátot vett fel hozzá – a Molnár Gergely kódnevű kém titokzatos forrásokból elegáns ingekhez, pulóverekhez, nadrágokhoz, cipőkhöz jutott. Zakóban, öltönyben sohasem mutatkozott.

Najmányi László országjáró biciklitúrán – Ismeretlen fényképész fotója, 1970; Forrás: WordCitizen Archives

arról, hogy fel van húzva, rázogattam, a fülemhez emeltem. Nem akart elindulni. Magam elé tettem az asztalra és szomorúan néztem mozdulatlan mutatóit. A karóra nagy kincsnek számított abban az időben. Az enyémet apámtól kaptam nemrégen, jutalmul a sikerrel letett egyetemi vizsgákért, miután az előző, ugyancsak tőle kapott karórát az angyalföldi Kender-Juta Gyárban végzett nyári munkám során megismert roma barátnőm egy népszigeti fürdőzés során ellopta. Néztem a lebénult órát, tudtam, hogy hosszú idő fog eltelni, mire új időgéphez jutok. A Molnár Gergely kódnevű kém észrevette szomorúságomat és finoman elmosolyodott. „Bizonyos szellemek időnként eltévednek a gépezetben. Beszorulnak a fogaskerekek közé, nem könnyű őket kiszabadítani.", mondta. Újra az órámra néztem. Mozgott a másodpercmutatója. Végigfutott a hideg a hátamon. Az epizódot egymással beszélgető asztaltársaink nem vették észre.

A Molnár Gergely kódnevű kém valószínűleg agysebész, hipnotizőr apjától örökölte telepatikus képességeit. A gyöngyösi kórház orvosa volt az első Magyarországon, aki fájdalomcsillapítók helyett hipnózist alkalmazva végzett műtéteket. Fia az órák telepatikus úton történő megállításának specialistája lett. Körülbelül egy évvel első találkozásunk után bemutattam Halász Péternek, akinek feleségével, Koós Annával közös Dohány utcai lakásában gyakori vendégek lettünk. Nemcsak az ott működő Lakásszínház előadásait néztük meg, hanem sokszor délutánonként is felugrottunk látogatóba. A negyedik emeleti lakás nagyobbik szobájának észak-keleti falán régi ingaóra függött, alatta karosszék. A Molnár Gergely kódnevű kém általában erre a karosszékre ült, amikor együtt látogattunk a Dohány utca 20-ba. Egy alkalommal észrevettem, hogy beszélgetés közben az óra ingája időnként megállt, majd magától újra indult. Halász Péter figyelmét sem kerülte el a jelenség. Furcsa mosollyal a karosszékben ülő Molnár Gergely kódnevű kémre nézett. „Hagyd ezt abba. Oké?", mondta. A Molnár Gergely kódnevű kém elnevette magát. Alig észrevehető mozdulattal felemelte jobb kezét, majd visszaejtette a szék karfájára. Az óra ingája ismét mozogni kezdett és többé nem állt meg látogatásunk során. 1973. június 28-án, csütörtökön tanúja voltam, hogy barátom megváltoztatta a Kossuth Rádió időjelzését. Délben a rádió öt, egymást másodpercenként követő síp-hangot sugározva jelezte a pontos időt, majd a déli harangszó következett.

Molnár Gergely Hencze Tamás és Galántai György művei előtt – Kápolnaműterem, Balatonboglár; © Fotó: Galántai György, 1971; Forrás: Artpool Művészetkutató Központ

Molnár Gergely egyik előző életében, mint tibeti láma (A kép jobb szélén) – *G. G. Miller (Molnár Gergely) – A. L. Newman (Najmányi László) emlékműsor: „Donauer Video Familie ohne Donau. Fumme come voi, serete come noi"*, Belvárosi Ifjúsági Ház, Budapest, 1982.02.08. – kép az esemény meghívójával kapott szórólapról; Forrás: Artpool Művészetkutató Központ

A Roosevelt téri Gresham kávéházban ebédeltünk éppen – sikerült egy házilag barkácsolt, műanyag szappanos dobozba épített tranzisztoros zsebrádiót eladnom az egyik egyetemi évfolyamtársamnak, így módom volt állni a számlát –, amikor a pontos idő jelzése felhangzott a mennyezet alatt elhelyezett hangszórókból. Az első sípszó felhangzása után a Molnár Gergely kódnevű kém letette evőeszközeit – szokása szerint akkor is rántott gombafejeket evett tartármártással – és a tányér felett egy pillanatra összeillesztette mutató és hüvelyk ujjait. Aznap csak három sípszóval jelezte a delet a Kossuth rádió. A déli harangszó és a hírek után a *Játék és muzsika tíz percben* című vetélkedő kezdődött, amelyet ezúttal is az Algol László kódnevű kém (aki akkor már Pécsi Zoltán néven szignálta besúgói jelentéseit) nyert meg, mert meg tudta mondani, hogy az 1566–1613 között élt olasz zeneszerző, Carlo Gesualdo 1611-ben publikálta *Moro, lasso, al mio duolo* és *Beltà, poi che t'assenti* című madrigáljait.
Különös koincidencia, hogy megismerkedésünk estéjét az olasz zeneszerzőről szóló beszélgetéssel zártuk. Gesualdo 1586-ban feleségül vette első unokatestvérét, Pescara márkijának lányát, Donna Maria d'Avalos-t. Két évvel később az ifjú feleség szerelmi viszonyba kezdett Andria nagyhercegével, Fabrizio Carafával. Noha viszonyukról mindenki tudott, kapcsolatukat két évig titokban tudták tartani a férj előtt. Végül 1590. október 6-án az elvileg vadászaton résztvevő zeneszerző *in flagrante delicto* rajtakapta az ifjú párt a nápolyi San Severo palotában, amelynek kapujához és ajtóihoz fából készíttetett kulcsmásolatokat, hogy csendben tudja a zárakat kinyitni. Szolgái közreműködésével mindkettejüket lemészárolta, majd megcsonkított holttestüket kirakatta a palota kapuja elé. A magisztrátusnak írásos vallomásokat tévő szemtanúk szerint a hűtlen feleséget a feldühödött férj több szúrással ölte meg, Andria nagyhercegének testén mély kardvágásokat, fején golyó ütötte sebet találtak. A holttestet a szolgák, gazdájuk parancsára női ruhába öltöztették. Az ágy mellett heverő saját ruháin nem voltak vérnyomok. A gyilkosságokról a szenzációt kihasználó nápolyi költők serege, köztük Tasso publikált verseket. Nemes ember lévén a hercegnek nem kellett tettéért a törvény előtt felelnie, de felesége és annak szeretője rokonainak bosszújától tarthatott, ezért a Gesualdóban lévő kastélyába zárkózott a következő évekre. Kortárs források beszámolói szerint kisebbik fiát is meggyilkolta, mert kételkedett apaságában. Addig rázta a csecsemőt bölcsőjében, amíg az meg nem halt. A zeneszerző bosszút állni próbáló apósát is megölte. Idős korában, valószínűleg lelkiismeret-furdalása következtében depresszió lett. Tommaso Campanella (1568–1639) olasz filozófus, teológus, csillagász és költő 1635-ben, Lyonban keletkezett feljegyzései szerint Gesualdo vezeklésképpen naponta korbácsoltatta magát szolgáival, és évekig levelezett Frederico Borromeo (1564–1631) milánói érsekkel, remélve, hogy az segíteni tud annak nagybátyja, az 1610-ben szentté avatott Carlo Borromeo (1538–1584) milánói érsek néhány csontjának megszerzésében. Az ereklyéktől mentális problémáitól való szabadulást és bűnei megbocsátását remélte. Sok bizonyíték szól amellett, hogy haláláig gyötörte a bűntudat, amelyet madrigáljai szövegeiben is kifejezett. A szövegekben feltűnően gyakran ismétlődnek a „szerelem", „fájdalom", „halál", „extázis" és „agónia" szavak. Carlo Gesualdo gyilkosságainak története annak a kérdésnek kapcsán vetődött fel beszélgetésünkben, hogy szükséges-e jó embernek lenni ahhoz, hogy valaki hiteles művész lehessen. Míg én és Meller Ágnes hajlottunk arra a véleményre, hogy érvényes művészetet csak jó ember alkothat, a Molnár Gergely és Algol László fedőnevű kémek véleményünket látens vallási illúziónak tartották. Gesualdo példáját Algol László hozta fel. Kifejtette, hogy az olasz zeneszerző műveinek szépsége nemcsak azt bizonyítja, hogy rossz ember is képes időtálló műveket alkotni, hanem azt is, hogy a művészet képes megtisztítani gyakorlóját.
A Molnár Gergely kódnevű kém az emberi jóság létezését kérdőjelezte meg. Ő még jó emberrel nem találkozott, mondta. Mindenki skizofrén, mindenkiben számos, gyakran ellenkező értékrendű személyiség lakik, és a környezet, illetve a csillagok állása hozza ki az emberekből valamelyik énjüket. Jóval később, 1979 őszén, Párizsban, a bennünket önzetlenül, nagyvonalúan segítő emberekkel való találkozásaink tapasztalatai alapján ezt a véleményét megváltoztatta. Akkor fogadta el annak a zsidó hagyománynak az igazát, amely szerint minden korban létezik 36 jó, igaz ember a Földön. Azt azonban továbbra sem gondolta, hogy egy adott időszakban ennél többen lehetnek a jók bolygónkon.
Látogatásunk Meller Ágnes szalonjában késő éjszaka ért véget. Gyalog indultunk a Duna felé. Különös látvány lehetett, ahogy a két magas, gólyaszerűen hosszú lépésekkel, merev felsőtesttel, mozdulatlan, testükhöz szorított karokkal lépkedő fiatalembertől közrefogva, a magam sok gyakorlással kifejlesztett, táncra emlékeztető stílusában gyalogoltam. Mint kiderült, mindhárman szenvedélyes sétálók voltunk, bár tempónkat nem nevezném sétának. Algol és én hosszú gyalogtúrákat tettünk a magyar tájakat járva. A Molnár Gergely kódnevű kém Budapesten közlekedett gyalog, mert nem tudta elviselni a „fajellenség" közelségét a közszolgálati járműveken. Felmerült Nietzsche mondása, amely szerint csak a séta közben született gondolatoknak szabad hinni. Algoltól a Batthyány térnél váltunk el. Ő déli irányba fordult, mi északra mentünk tovább, útba ejtve az óbudai római amfiteátrum romjait, ahol leültünk beszélgetni egy időre. Megtudtam, hogy új ismerősöm is rajongója a rock zenének. Én a Cream, a Led Zeppelin, John Mayall, Jimi Hendrix,

a Steppenwolf, a Fleetwood Mac, a Jethro Tull, a Black Sabbath zenéjéért voltam oda akkoriban, míg ő a T. Rex, a Small Faces, The Who, The Kinks és más brit *mod* együttesek munkásságát preferálta. Nagy tárgyismerettel beszélt a kortárs francia és olasz művészfilmekről is. Ezen a területen még nem voltam otthonos akkoriban. Tőle hallottam először Colin MacInnes *Absolute Beginners* (Abszolút kezdők) című, egy fiatal modern jazz rajongó életéről szóló regényéről[5], amelyet angol eredetiben olvasott. Úgy ismerte a londoni mod klubokat – The Roaring Twenties, The Scene, La Discotheque, The Flamingo, The Marquee, stb. –, mintha rendszeres látogatójuk lett volna. Megtudtam azt is, hogy rock újság kiadásán dolgozik, amelyet az MTI gépein akar sokszorosítani. Felkért, hogy legyek az újság munkatársa. Nem éreztem magam elég tájékozottnak a témában, ezért felkérését udvariasan visszautasítottam. Néhány hónappal megismerkedésünk után rajtakapták sokszorosítás közben és kirúgták az MTI-ből.
Az együtt töltött kb. három óra alatt ötször igazoltattak bennünket, kétszer ugyanaz a Moszkvicsukkal csikorogva fékező rendőr járőr. Az éjszaka sétáló, beszélgető fiatalok gyanús személyeknek számítottak abban az időben Magyarországon. „Beszégetünk, beszélgetünk? És miről beszélgetünk ilyen késő éjjel?" A vizelet- és vérminta vétel akkor még nem volt a procedúra rutinszerű része. A Molnár Gergely kódnevű kémtől az Árpád hídnál búcsúztam. Ő a Római part felé indult, az ottani kemping egyik faházában lakott abban az időben barátnőjével, Eörsi Katalinnal, akivel csak később ismerkedtem meg. Én a VII. kerületi Marek József utca felé vettem az irányt. Mindketten gyalogoltunk, egyikünknek sem volt pénze taxira.

5 MacInnes, Colin: *Absolute Beginners*; UK: MacGibbon & Kee, 1959. A regény alapján 1986-ban Julien Temple rendezett filmet, amelynek narrátorát, az írót Eddie O'Connell, főhősnőjét, Crêpe Suzette-et Patsy Kensit játszotta. A filmben David Bowie is megjelent, Vendice Partners, egy reklámszakember szerepében. Ő írta és énekelte a film címdalát is, amely második helyet ért el a brit slágerlistákon a film bemutatása évében. Dick Hebdige brit média kutató és szociológus szerint a mod kultúra alapítói olasz divatért rajongó, munkás származású dandyk voltak. Mások szerint az első modok London East Endjéről és a környező kertvárosokból származó zsidó felső- és középosztálybeli srácok voltak. Simon Frith szociológus állítja, hogy a mod szubkultúra az 1950-es évek beatnik kávéházaiban született, ahová művészeti iskolák tanulói és más bohémek jártak. A „mod" szó a „modernist" rövidítése, a modok által kezdetben kedvelt modern jazzre és Sartre és más francia írók egzisztencialista filozófiájára utal. A modok robogókon közlekedtek és tengerparti üdülőhelyeken rendeztek találkozókat. Ősellenségeik a keményebb zenéket szerető, bőrruhákba öltözött rockerek voltak. A két csoport, ahogy azt a Franc Roddam rendezte, a The Who együttes rock operája alapján, 1979-ben készült *Quadrophenia* című film is mutatja, gyakran keveredett tömegverekedésekbe. A mod szubkultúrából nőttek ki a *ska* és a skinhead mozgalmak, illetve, a rockerek egyes irányzataival összeolvadva a punk is. Magyarországra szokás szerint nagy késéssel és alapos jelentésváltozással, az 1980-as évek végén érkezett meg a mod érzékenység, amelyet elsősorban az Újlak csoport holdudvara, Sugár János és barátai képviseltek.

Krunák Emese

A pillanat örökkévalósága Jeff Wall fotóin

■ Jeff Wall, a világhírű kanadai fotóművész, döntő szerepet játszott a modern fotóművészet történetében és a fotónak mint kortárs művészeti formának az elismertetésében. Munkássága nem kötődik egyetlen nemzet művészeti hagyományaihoz sem, hanem az úgynevezett nemzetközi művészet része.
Wall művészettörténet szakot végzett Vancouverben, majd a Courtauld Institute növendéke lett Londonban. Képzettsége egész pályája során elkísérte, több jelentős műve kapcsolódik a festészet közismert remekeihez.
1962-bena Vancouveri Nemzetközi Művészeti Vásáron elsöprő hatással volt rá Jackson Pollock, Franz Kline és Motherwell művészete, nem utolsó sorban a képek nagy mérete miatt. A 1970-es években nagy élményt jelentett számára az európai filmművészettel való találkozás, elsősorban Bergman, Antonioni és Fassbinder alkotásai. A filmkockák egyenkénti tanulmányozása során rádöbbent, hogy azok egymagukban is élnek és úgy érezte, hogy messze felülmúlják a kortárs képzőművészet alkotásait úgy mondanivalójukban, mint szépségükben. Ettől a pillanattól kezdve a filmet fotóként értékeltem, – írta Wall – és meggyőződésemmé vált, hogy a fotó egyenértékű a festészettel és a vers írással. A fotó, szerinte, nem feltétlenül kell, hogy kövesse Henri Cartier-Bresson elméletét a pillanat mindenható szerepéről, és nem kell, hogy dokumentációként szolgáljon egy érdekes hely vagy fontos esemény megörökítésében. Mindez nem jelentette Wall számára a valóságtól való elfordulást.
Én nem akartam kimaradni az életből, és a pillanatnyi látványt, mint egy filmrendező, újrateremtettem. Újrateremtettem annyira híven az eredeti eseményhez, amennyire lehetséges volt. Úgy érzem, hogy az alkotói szabadság jegyében megváltoztathatom a színteret, az időjárást, a napszakot. – nyilatkozta a művész a tényszerűséggel kapcsolatban. Ez a Wall által cinematography-nak nevezett alkotói módszer határozta meg pályája első tizenöt évét és fordította felé az érdeklődést.

Jeff Wall
Szétvert szoba, 1978, fotó, lightbox, 159 × 234 cm
Courtesy of the artist

Jeff Wall
Fotó a nőknek, 1979
Transparency in lightbox, 142,5 × 204,5 cm, Courtesy of the artist

Wall nagyméretű transzparens fotói akkor kezdenek élni, amikor felkapcsolják a lámpákat mögöttük és a sötét dobozok hirtelen felragyognak, egyszerre idézve a filmvásznat, a nagyvárosok fényújságjait és a háttérben örökké vibráló televíziót.
Egyik első példája ennek a módszernek a *Szétvert szoba* (1978). A mű két igen különböző forrásból táplálkozik. Wall abban az időben 19. századi művészettörténetet tanított a vancouveri egyetemen és néhány régi mester művét igen modernnek érezte. A kompozíciót Delacroix *Szardanapál halála* (1827) című festménye ihlette. Szardanapál, veszteségként kikerülve a csatából, szinte kívülállóként nézi, amint szolgái elpusztítják gazdagságát, hogy az ne kerüljön az ellenség kezére. A festmény a pusztulás és halál végső pillanatait örökíti meg az uralkodó feleségeinek és háremhölgyeinek meggyilkolásán át. Hatalom és bukás, erotika és erőszak keveredik a képen egy apokaliptikusan szadista látomás keretében. Wall fotója egy nő feldúlt hálószobáját rögzíti. A diagonális kompozíció vörösekre és az emberi test színére építve, mindkét művön azonos. Az erőszak jelenléte nyilvánvaló. A kettéhasított matrac Duchamp *Etant Dounes*-jának összevert bábujára emlékeztet, míg a hasítás a vaginát jelképezi az erőszakról tanúskodva, amit a háttér vérvörös színe is hangsúlyoz. Az egyetlen érintetlen tárgy a táncoló, félmeztelen női porcelán szobrocska a komód tetején, az elpusztított szépséget idézve. A bedeszkázott kijárat és a stúdióablakon beáramló fény a jelenet megrendezettségét emeli ki. A *Szétvert szobá*t először a vancouveri Nova Gallery ablakában mutatták be, utalva a kirakatok és a hirdetések módszerére, és ahogyan azok behatolnak az emberek személyes életébe, nyilvánossá téve titkaikat.
Jeff Wall talán a legintellektuálisabb kortárs fotóművész, amint azt számos írása és interjúja is tanúsítja, aki minden alkotását alaposan végig gondolja és mélységeiben is elemzi, mielőtt kivitelezné. Wall fotográfusként a „modern élet festőjének" vallja magát, mivel nagyméretű, átvilágított fotói a valóságot új módon jelenítik meg.
Clement Greenberg híres esszéjében *(The camera's glass eye)* rámutat a fotó transzparens voltára ideológiai és technikai értelemben egyaránt. Mint ilyen, a fotó lehet literális, naturális és nem ítélik banálisnak akkor sem, ha szociális témát pendít meg néhol direkt módon. Wall *Picture for Women* (1979) című képe egy elegánsan egyszerű, mindazonáltal igen összetett kompozíció. A fotó ihletője Manet *Bár a Folies-Bergères-ben* (1882) című festménye, amit Wall újragondol és aktualizál nem csak tematikailag, hanem a fotónak, mint új technikának a bevonása által is. A két kép alapelemei azonosak: az egész képteret betöltő tükör, a monumentális női figura, a férfi alak a jobb szélen, a háromszög kompozíció és a zavaros perspektíva. Wall műve első látásra igen megtévesztő, mivel nem tudjuk, hogy mi a valódi és mi a tükörkép. Tudjuk, hogy a művész a kép közép terében áll, mivel látjuk a tükörképét. Kívül áll a képen, hiszen

Jeff Wall
Láthatatlan ember. Ralph Ellison regényének előszava alapján, 1999–2000
Transparency in lightbox, 174 × 250,5 cm, Courtesy of the artist

az ő kezében van a fényképezőgép zárkioldója. A kamerán a márkanév fordított felirata tudatosítja bennünk, hogy a képet a tükörben fotózta. Wall nem a modellre, hanem annak a tükörképére néz. A női figura ugyanabban a térben áll, mint a művész, miáltal ő is nézővé válik, kilépve a hagyományos modell szerepkörből, amit a kép címe is sugall: Fotó a nőknek (for women) és nem a nőkről (of women). A nő tekintete nem Manet unott, távolba meredő elvágyódása a férfi szemek intimitása elől, nem is lehet az, mivel a mai észak-amerikai nők nincsenek annak kitéve. Pillantása a fényképezőgépre irányul, ami a kompozíció központja és főszereplője, önmagát fotózva a tükörben. A kamera harmadik figuraként jelenik meg, kifürkészhetetlen szemmel nézve ránk, egyfajta mechanikus Küklopszként. Jelenléte szemfényvesztő, mivel nem tudjuk, hogy minket képvisel-e, anélkül, hogy látna vagy rögzítene, bizonytalanság érzetet keltve ezáltal bennünk. Minden világos és pontosan körvonalazott ezen a képen, beleértve a fotózás folyamatát is, a végső látvány mégis titokzatos.
Wall szociális érzékenységéről tanúskodik többek között a *Tej* (1984) és a *Láthatatlan ember* (1999–2000) című műve. A hirtelen kiloccsanó tej mozgása híven tükrözi a latin-amerikai vonásokat viselő férfi dühének erejét, amit csak fokoz a háttér téglafalának mozdulatlan geometriája. A *Láthatatlan Ember* Ralph Ellison regénye nyomán híven követi az író 1952-ben írt regényének bevezetőjét. A főhős egy New York-i fekete munkás, aki az 1950-es évek fehérek által uralt világában joggal érezhette magát láthatatlannak, mivel senki sem törődött vele. Egy névtelen pária, aki egy tüntetés során a mélységbe zuhan, hogy majd ott feleszmélve, ebben a szürreális térben találja magát. Ahogy a főhős írja: „A szék szélén ültem saját izzadságomban úszva, mintha az összes, 1369 égő a mennyezeten rám lett volna irányítva". Az író sem képzelhette volna el izgalmasabban, mint ahogy Wall

felépítette a színteret, és formát adott a különös látomásnak. „Az írónak könnyű, ő csak ábrándozik és akármilyen színteret megálmodik és leír, az máris létezik. A fotón dolgozva, a színtér rekonstruktuálása során, én megértettem, hogy mit jelent Ellison 1369 égője. Én benne éltem a *Láthatatlan ember szobájá*ban, a bőrömön éreztem a lámpák fényét és melegét, kitapasztaltam, hogy egyszerre hány égő hőjét lehet elviselni." – nyilatkozta Wall. A könyvbeli idézet így folytatódik: „Biztosan csodálkozol, hogy miért van egy láthatatlan embernek szüksége a fényre, miért akarja, sőt mi több, miért isteníti a fényt. Fény nélkül én nem csak láthatatlan vagyok, hanem formátlan is, egyáltalán nem létezek, halott vagyok."
A regény és a fotó lényegesen eltér a főhős ábrázolása terén. Az író egyes szám első személyben ír, azonosulva a főszereplővel, míg Wall semleges szemlélőként van jelen. A fotón a fiatal fekete férfi háttal ül nekünk, hangsúlyozva elidegenedettségét, láthatatlan voltát és ezáltal saját jelentéktelenségét - mintha még a legerősebb színpadi fény sem lenne elég, hogy láthatóvá és társadalmilag jelenlévővé tegye őt.
Az 1990-es évek elején Wall érdeklődése a digitális montázs felé fordult. Több mint egy évbe és százon felüli fotóba került a Hokusai fametszete nyomán készült *Szélvihar* (1993) végső formájának létrehozása.
A kép egy különös pillanat illúzióját kelti, amely magában foglalja a múltat és a jelent, de mindazonáltal tovatűnik egy másodperc alatt. Egyszerre rögzít egy látványt és egy érzést az idő szubjektív varázsával, szépségével és megfoghatatlanságával. Egy megmagyarázhatatlan pillanat ez, amikor egy rövid időre minden megmerevedik és az örökkévalóság csalfa érzetét kelti. A teátrális kompozíció nagy részét az ég tölti be, teret adva a szél tombolásának. A repülő papírlapok zenei rit-

Jeff Wall
Szélvihar, 1993
Transparency in lightbox, 229 × 377 cm, Courtesy of the artist

musát a kalap szárnyalása koronázza. A természet erejét ismerő, sapkájukat szorító munkások kontrasztjaként jelenik meg a városi ember, aki csodaként éli meg és tárt karokkal üdvözli a viharos szelet.

A fekete-fehér fotó mint alapvető dokumentációs forma, mindig érdekelte Jeff Wallt és 1996-ban visszatért ehhez a műfajhoz pillanatfelvételeket idéző képek sorával (*Harcjáték, Járókelő,* 1996). Mindazonáltal ezek a kompozíciók is megrendezettek. Wall mindig az eredeti élményt próbálja visszaadni. Képek mint regények (*db artmag,* 2007 május) című interjújában nyilatkozta: ...én azért dolgozok egy képen egy hétig vagy egy hónapig, mert a dolgok változnak munka közben. Felfedezek elemeket a témával és a helyszínnel kapcsolatban, amit nem láttam volna meg, ha gyorsabban dolgoztam volna. Wall, stábja segítségével, felépíti a stúdióban az általa látott eredeti színteret és addig alakítja azt, amíg minden elem valóságosnak tűnik. Ő szinte semmit sem ad hozzá az általa látott élményhez, hanem újrateremti azt annyira hűen az eredeti eseményhez, amennyire lehetséges. Ezt, a Wall elnevezése szerint "near-documentary" szemléletet folytatják legújabb fotói, amelyek a Marian Goodman Galériában, Párizsban állítottak ki ez év tavaszán (*Zálogház, Rendőrségi kutatás,* 2009).

Nem is olyan régen a művészetkritikusok még azon vitatkoztak, hogy a fotó egy önálló művészeti forma-e vagy pusztán technikai segédeszköz. Teljes pálfordulásként most úgy érzik, hogy a fotóművészet nem elég rangos kategória az olyan nagyságrendű alkotók, mint Jeff Wall vagy Gregory Crewdson műveinek klasszifikálására, mivel, amint azt Martin Hochleitner írja: ők „nem pusztán a képek rögzítői, hanem teremtői is".

Jeff Wall
Rendőrségi kutatás, 2009
Color photograph, 192 × 263 cm, Courtesy of the artist

Test(kép) – problémák. Az „új generáció” ideáljai

Interjú a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem végzős fotográfusaival

Pelesek Dóra: *Idén diplomáztatok a MOME Vizuális Kommunikáció szakán. Egymástól függetlenül, de valamennyien hasonló problematikát dolgoztatok fel: diplomamunkáitok középpontjában a test és a divat összefüggése áll.* Páhi-Fekete Noémi *általa készített állatmaszkokba bújik: saját testén keresztül jelenít meg különféle női, társadalmi szerepeket. Performance-dokumentációként is értelmezhető fotóin*[1] *saját testét változtatja médiummá, interfésszé.* Balla Vivien *és* Tóth Barnabás *kívülálló pozícióból, más testeken keresztül közelít a divat témájához*[2]*. „Amennyiben a testet médiumnak tekintjük, a médiumot pedig az üzenet lényegének, az emberi testtel dolgozó művészek alapvetően egy társadalomkritikai gesztust hordoznak” – írja találóan egy két évvel ez előtti MOME-s kiállítás kapcsán Hermann Veronika*[3]*. Megjelenik-e nálatok valamiféle társadalomkritikai gesztus? Mi az, amit a test reprezentál vagy reprezentálni tud? Mit reprezentáltok ti a testen keresztül?*

Balla Vivien: A fotóimon szereplő fiatalok teste egy nagyon régre visszanyúló társadalmi folyamatot reprezentál: a testkultúra s ehhez kapcsolódóan a nemi szerep változásait. Mindaz, ami a fotóimon e testek formájában megjelenik, egy folyamat aktuális állapota, lenyomata. A kritikai attitűd tehát jelen van a diplomamunkámban. Ám mindez nem a fiatalokról, a modelljeimről szól, hanem a világunkról, a társadalmunkról, a médiáról, amely megváltoztatja a nemi szerepeket, legitimizálja a semleges nemet, előtérbe helyezi a tömegest az egyénivel szemben – egy bizarr jövőt vetítve elénk. Azok a kamaszok, akiket lefotóztam, a tőlük elvárt szerepbe bújnak bele. Amit a saját testükön keresztül megjelenítenek, természetesen nem jellemző az egész fiatalságra: szubkultúraként van jelen csupán. Ám olyan szubkultúraként, amelyet a média követendő példának láttat. Gondolhatunk az „új generációra” úgy, mint egy jövőképre, amelyben az egyéniségek – a másodlagos nemi jellegekhez hasonlóan – eltűnnek: az emberek nem nélküli, sorozatgyártott bábuk lesznek. Szerintem efelé halad a világ.

A modelljeim így érdekesek a számomra: ők a társadalom szimptómái. Fontosnak tartom, hogy képekkel beszéljek róluk. Egy olyan sorozatot szerettem volna létrehozni, ami teret ad a néző számára az értelmezéshez. Lehet, hogy valakinek az egész munkám a metroszexualitásról szól, másoknak meg a homoszexualitásról. Egy harmadik személynek pedig talán a globalizációról, míg egy negyediknek a testi zavarokról. Nekem mindezekről együttvéve – beleértve az aszexualiást, az uniszexualitást és a nárcizmust is. A véleményt a nézőből szeretném kicsikarni, igyekeztem tehát teljesen kivonni magamat a munkámból. Megmutatom az „új generáció” fiataljait, provokálom a nézőt: gondolkodásra, történetszövésre, összefüggések keresésére késztetem. Nem a képkészítés során akartam állást foglalni, hanem a kérdéseim által.

Páhi-Fekete Noémi: Bizonytalan korban élünk, ahol nincsenek egyértelmű normarendszerek: az emberek álarc mögé bújva próbálnak megfelelni az éppen aktuális divatnak. Új létforma jelent meg: a virtuális létezés – emberek kreálta valóságokkal és a média által létrehozott, mesterséges barátokkal. Az idealizált képnek való megfelelés egyetlen funkciója a fogyasztói társadalom kiszolgálása és fenntartása. A saját testem használata – valós tapasztalataim kommunikálásán túl – olyan társadalmi problémák kifejezését is lehetővé teszi, amelyekben mások is érintettek. Fotósorozatomhoz állatmaszkokat készítettem. Az állatok bizonyos tulajdonságai egy-egy felöltött szerepet jelképeznek. A maszkokon keresztül próbálom meg bemutatni korunk nőit, azt, hogy milyen álarc mögé bújnak. A szerepek egy része önként

1 Páhi-Fekete Noémi: *Nősténymás*, performance – fotódokumentáció, 2010
2 Balla Vivien: *Új generáció* (projekt) fotósorozat, blog, 2010
Tóth Barnabás: *Betyárdűlő*, fotósorozat, 2010
3 HERMANN Veronika, *Képváltások. Első látásra I. – A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Vizuális Kommunkiáció Tanszék hallgatóinak kiállítása*, Balkon, 2008/7–8., 45–47. (45.)

Balla Vivien
Új generáció (projekt) fotósorozat, blog, 2010

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM

A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő Ösztöndíjasa.

Balla Vivien
Új generáció (projekt) fotósorozat, blog, 2010

vállalt, másik része viszont – társadalmi elvárások által generált – kényszerszerep. Az idealizált nőképnek való megfelelés igénye és egyben ennek képtelensége, lehetetlensége érdekel. Állatmaszkok szimbolizálta privát szerepeimen keresztül univerzális szerepeket mutatok be.

Melyek ezek a szerepek?

P-FN: Például a betegség, az agresszivitás vagy a társadalomba való beilleszkedés nehézsége, a hamis egyéniség-egyenruha, amit mindannyian viselünk. Miközben azt gondoljuk, hogy egyéniségek vagyunk, azonos problémákkal küzdünk. Az állatmaszkok által egy saját, vizuális szimbólumrendszer megteremtésére törekedtem.

Tóth Barnabás: Nálam a test csak eszköz ahhoz, hogy bemutathassam a képeimen megjelenő két világ (a valóság és a divat virtuális világa) közti különbséget. A célom e testek által az értékrendek ütköztetése. Szerettem volna felhívni a figyelmet a média visszásságaira; megmutatni azt, hogy miközben jól nézünk ki, szuper ruhákat hordunk, óriási társadalmi különbségek léteznek. Míg az egyik embernek az a problémája, hogy melyik új cipőjét viselje aznap, a másik azon gondolkozik, mit egyen holnap. Azért igyekeztem elmosni a határokat riport- és megrendezett fotográfia között, hogy a néző ne maradhasson közönyös a képek, illetve a képekben tárgyiasuló problematika, a fogyasztói társadalom egyes rétegei közti mérhetetlen szakadék ténye iránt. Vivienhez hasonlóan felvetek egy kérdést, továbbgondolásra ösztönzöm a nézőt. Nem ítélkezem: mindenki maga gondolhatja végig, kire/mire kell odafigyelni. És azt is, mennyire valós a divatvilág: mennyire valósak és őszinték a szereplői, az üzenete, vagy az, ahogyan kommunikál.

Testeket fotóztok a divat kontextusában, vagy a divat áll a munkáitok központjában, amely az egyes testeken keresztül nyilvánul meg?

BV: Munkáimban a divat kétféleképpen közelíthető meg. A szó szoros értelmében véve, hiszen a képeim szereplői a divat követése miatt néznek ki hasonlóan: testükön visszaköszön a divat, a trend, a mai szépségideál. És igaz ez a technikai megvalósítás, az általam használt vizuális jelrendszer oldaláról is, amely a divatfotó elemeiből táplálkozik. Olyan képeket akartam készíteni, amelyek divatfotó és a művészfotó határán mozognak. Igyekeztem a divatfotográfia hangulatát felidézni és jelrendszerét használni úgy, hogy a munka mégse váljon divatfotóvá.

TB: A kérdés mindhármunk esetében az, hogy hol húzódik a divatfotó és művészfotó határa? Én nem tudom megmondani. Azt viszont tudom, hogy a fotóim nem divatfotók. Az egyetem alatt fél évet töltöttem ösztöndíjasként Párizsban, és a kinti tapasztalataim alapján úgy tűnik, hogy itthon egészen más kaliberűek a divatfotók, mint egy külföldi újságban. Kicsit még le vagyunk maradva ezen a téren. Kint

Páhi-Fekete Noémi
Hangya (Nősténymás, performance-fotódokumentáció, 2010

számos riportfotót és sok megrendezett, beállított, megrendelt fotót készítettem. A diplomaképeimen szerettem volna ezt a kétféle tapasztalatot összemosni. Foglalkoztat a konstruált, alternatív valóság(ok) és a létező világ ütköztetése. Egy divatfotóban ennek nincsen terepe, hiszen a dokumentálás éppen a divatfotó tökéletes, ám fiktív világát tenné tönkre. Egy divatfotóban nem ölheted meg az illúziót.

BV: Divatfotó és művészi fotó? Úgy gondolom, hogy ezek a fogalmak még mindig nincsenek tisztázva. Talán, mert nem fontosak a merev kategóriák. Az természetesen megkülönbözteti őket egymástól, hogy megrendelésre vagy belső késztetésből készülnek-e. Az egyik oldalon az alkotó csak a saját értékrendszerének akar megfelelni, míg a másikon a megrendelő vagy a magazin értékrendjének is. Ám azt gondolom, hogy a galériák és a kimondatlan kortárs fotóművészeti trendek legalább annyira korlátozhatják az alkotót, mint konkrét megrendelés esetén a magazinok. Az lenne a különbség, hogy az egyik esetben a művész egyedül dolgozik, míg a másikban többedmagával? Elég példaként felhoznom a minimum negyvenfős stábbal dolgozó Gregory Crewdsont, hogy megcáfoljam az előbbi állítást. Fel lehet sorolni bizonyos látványelemeket, amelyek a divatmagazinok számára készült képek nagy részére jellemzőek, de vajon Cindy Sherman divatfotói divatfotók-e avagy művészet?

TB: Magyarországon nyilván nem fogják berakni a Cindy Sherman-féle anyagot egy Marie Clair-típusú magazinba. Viviennel ellentétben az a véleményem, hogy divatfotó mint olyan, létezik, de mivel itthon ennek a műfajnak nincsen tere, ezért nem is hívják annak. Én divatos testeket használok, megrendezem a jelenetet – ez a divatfotóra jellemző. Ugyanakkor a másik oldalon, a valódi világ megjelenítésekor a spontaneitás vezérel. A divatfotó(zás)ban rejlő narrativitás érdekel. Testeket fotózok, a divat pedig egyes testek kontextusaként van jelen. A divat egyes emberek testén keresztül tárgyiasul: ezáltal egy egész, tökéletesnek látszó világ nyilvánulhat meg. Kosztümökbe öltöztetem a szereplőket. Az külső kellékek tömeges alkalmazásával, a divat attribútumainak eltúlzásával válik láthatóvá a divatvilág és a valóság közötti kontraszt.

P-FN: Nem pusztán fizikai divat létezik, hanem egy belső, mentális divat is. Attól függ, hogy, divatosak vagyunk-e, hogy milyen közegben létezünk. A divat által úgy vész el az egyéniség, hogy az egyén észre sem veszi. Ha olyan környezetben vagyunk, ahol vásárlásfüggőnek lenni a divat, akkor vásárlásfüggők leszünk. Hogyha betegnek lenni divat, akkor beteggé válunk: ez lesz a mi saját mentál-divatunk.

Ez úgy hangzik, mint az a Mary Douglas-i gondolat[4], miszerint a test mint „kulturális szöveg", visszatükrözi a kulturális értékeket és szorongásokat, és létrehoz bizonyos társadalom-specifikus betegségeket, amilyen például a testhatárok kontrolljához kapcsolódó anorexia és bulimia.

P-FN: Éppen ezért én a fizikai testen túli mentális testre vagyok kíváncsi. Ma az emberek sokkal inkább támasztanak önmagukkal szemben testi elvárásokat, a lelkiek kevésbé fontosak. Bár a test mulandó dolog, a reklámok mégis folytonosan az öregedés, a halál elhalasztásának ígéretével kecsegtetnek.

BV: A fogyasztói kultúra felemelkedésével a kemény munka eszménye háttérbe szorult a hedonista, korlátlan fogyasztást éltető magatartással szemben. A testünk az önkifejezés egyik legfőbb eszköze lett, s mint ilyen, túl is értékelődött. A test ugyanakkor remek táptalaja a kirekesztésnek. A mai, domináns kultúra kirekeszti a kövéreket, az időseket, a rondákat, a betegeket. Sok nő és férfi, hogy a társadalmi elvárásoknak megfeleljen és ne érezze magát kívülállónak, képes mindent megtenni, akár az egészsége kockáztatásával is, hogy karcsú, fiatalos, csinos maradjon. A divat egyetlen lényege a valahová való tartozás érzésének megteremtése. Mindenki szeretne valahová tartozni – még ha komoly árat is kell fizetnie érte. Manapság, úgy tűnik, a különböző testátalakító eljárásoknak (például a fogyókúráknak vagy a plasztikai sebészeti beavatkozásoknak) köszönhetően hatalmunk van ahhoz, hogy újraalkossuk önmagunkat.

A társadalmi elvárások, a hivatalos szépségeszmény azonban csak bizonyos határokon belül teszi lehetővé a rekonstrukciót: csakis akkor, ha az átalakítás a testet az ideális felé közelíti. Munkáitokban eszerint a test nemcsak a társadalmi anomáliák visszatükrözőjeként funkcionáló tükör, hanem olyan szociális tér is, amelyre – Nietzsche és Foucault gondolatait idézve – az intézményes hatalom írja a jeleit?

BV: Ha ezalatt azt értjük, hogy az általam fotózott fiatalokat a média ideálként emeli fel, akkor igen. A társadalom nagyon is befolyásolja, hogyan nézünk ki, hogyan képzeljük el az ideális testet. De valóban ez a nem nélküli test lenne korunk ideálja?

TB: Engem is hasonló kérdés foglalkoztat. A modellek jelmezbe bújtatott teste a képeimen a külsőség dominanciájára épülő fogyasztói társadalom hamis szépségeszményének tükre – szemben a média által generált ideál ellenpontjaként megjelenő, hétköznapi figurák testével.

4 Mary Douglas idevágó gondolatait bővebben idézi Csabai Márta és Erős Ferenc. In: CSABAI Márta, ERŐS Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Jószöveg Kiadó, Bp., 2000, 39 – 41.
Ld. még Mary DOUGLAS: *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966.

Mi jellemzi ezt az ideált? Miben nyilvánul meg az „új generáció" szépségeszménye?

BV: Az új szépségideál egyik karakterisztikuma a férfitestek nőiessé válása. Manapság már nem az izmos férfitest az ideál, hanem az esztétikus test. Szép, tehát szőrtelen, kecses, törékeny, tiszta. Alapvetően a női testre mondjuk azt, hogy szép – most a férfitest is elkezd ilyen irányba változni. A társadalom – a médián keresztül – pedig látensen manipulál: korábban nem létező igényeket hoz létre, majd igyekszik ezeket a mesterségesen létrehozott igényeket újabb és újabb termékekkel kielégíteni. Gondoljunk csak a férfi-kozmetikumokra, sminktermékre, higéniai szerekre!

Hogyan jelenik meg az új szépségideál a női testen? Milyen az ideális nő és milyen szerepelvárásoknak kell megfelelnie?

BV: Egyik korábbi fotósorozatom, a *Tökéletes lányok*[5] (2008) éppen erről a problémakörről, a „természetes szépség" leértékelődésének folyamatáról szól. Arról, hogy a nők egyre vékonyabbak, szögletesebbek, férfiasabbak lesznek. A nemi szerepek változásával párhuzamosan eltűnnek a másodlagos nemi jellegek, a nőies testalak. Korunk ideáljait nem a festményeken kell keresnünk, hanem a magazinok lapjain.

P-FN: Diplomamunkám készítése során elkezdtem női magazinokat olvasni és kifejezetten nőknek szóló műsorokat, reklámokat tanulmányozni, hogy világossá váljanak a jelenkori női szerepek. Kiderült számomra, hogy nemcsak átértelmeződtek a nemi szerepek, hanem részben eltűntek a nemhez kötődő tevékenységek is. A női szerepek, a nő társadalomban betöltött helye jelentősen megváltozott. A fejlett társadalmakban a nő nem pusztán anya, feleség, hanem karriert építő, egzisztenciát teremtő, emancipált szingli, aki ha megállapodott, belevág a „gyerekprojektbe". Korunk idealizált nője határozott, szexuálisan agresszív, illatos, hosszú combú, ránctalan és szőrtelen, stílusos, független, sminkelt és követi a trendeket. Tehát ideális fogyasztó.

Tehát hiába árasztanak el bennünket a fogyasztásra felszólító jelek, az ideális, törékeny, aszketikus testen mégsem látszódhatnak a fogyasztás jelei. Az ideál a fogyasztás közepette is kontrollált test. Noémi szerint ez a kettősség a női szerepek-

5 A teljes fotósorozat a következő linkről érhető el: http://www.vivienneballa.com/hu/gallery/art_projects/tokeletes_lanyok

Páhi-Fekete Noémi
Kutya (Nősténymás, performance-fotódokumentáció, 2010

ben is megjelenik: egyrészről a nő – a hagyományos női szerepkörnek megfelelően – jó anya és jó háziasszony, másfelől sikeres, önálló, független egyén. Nem mellesleg pedig vonzó nő.

BV: Igen, van egy ilyen kettősség. A háziasság ma az egészséges életmódban, táplálkozásban jelenik meg. De mindezek mellett új szerepkörként belép a karrierépítés. A klasszikus családmodell ma kiegészül azzal, hogy a nő betöltheti a pénzkereső szerepét is. Sőt megfordulhatnak a szerepek: a nő válik családfenntartóvá, miközben a férfi feladata a háztartás és a gyereknevelés.

Mindhárman éltek a sematizálás eszközével. Noéminél női szerepsémák kerülnek elő, Barnabás a divatvilág sematikus karaktereit ütközteti a valódi világgal. Vivien fotóin az „új generáció" tagjai sematizáltak: nem-nélküli jellegük, avagy elfedett nemiségük bemutatása, a szereplők uniformitása azonban erőteljes médiakritikai attitűdről árulkodik

BV: Fotóalanyaim valóban sematikusak: azonos trend szerint öltözködnek, ráadásul külsőleg is nagyon hasonlítanak egymásra. Én csak felerősítettem ezt a megdöbbentő, megjelenésbeli hasonlóságot: azonos oldalra fésültem a hajukat. Ugyanakkor azáltal, hogy ennyire egyformának mutatkoznak, felerősödnek a különbözőségeik is. Hiszen egy homogén, uniformizált közegben a személyiség csak a különbségek által képes megnyilvánulni.

Mennyiben van szerepe a médiának (tv, reklámok, magazinok, divatfotók) a megváltozott szépségeszmény közvetítésében?

BV: Szerintem a média az új szépségeszmény kialakulásáért közvetlenül nem tehető felelőssé, inkább a közvetítésében és a felerősítésében van szerepe. A média csak leképez valamit, tükrözi a testtel kapcsolatos változásokat, hiszen ezáltal lehet eladni bizonyos termékeket. Sokan a divatot okolják a fiatalok torzult énképéért, de a magazinok csak a társadalmi igényt szolgálják ki. Egy magazin számára a profit az elsődleges szempont. Az új szépségideál és a torz társadalmi elvárások nyomatékosításáért viszont már felelősségre vonhatók.

Dacára a munkáitokban megjelenő médiakritikának, ti magatok is a média eszköztárát használjátok, amikor a divatfotó műfajával (vizuális elemeivel, kellékeivel) dolgoztok.

BV: Igen, van bennünk evvel kapcsolatban némi meghasonlás. Főleg azért, mert Barnabás és én is készítünk divatfotókat. Mindketten szeretnénk a kereskedelmi fotó bizonyos elemeit belevinni a művészi munkáinkba, és fordítva – de ennek sokszor nincs terepe. A kereskedelmi fotónk túl művészi, a művészfotóink túl kereskedelmiek. Kissé hasadt állapot. Magyarországon igenis szitokszó az, ha valaki divatfotós. Elég kockázatos dolog, ha egyikről sem mondunk le. Külföldön elfogadott, hogy a legnagyobb fotósok is készítenek úgymond' kereskedelmi fotókat, nem esnek ezért negatív megítélés alá.

TB: A divatfotózás a pénzkeresetről szól. A művészetből csak akkor lehet megélni, ha valaki nagyon tehetséges és szerencsés. Úgy látom, itthon elég kevés fotós állít ki rendszeresen galériákban. Más megjelenési lehetőségeket kell teremtenünk magunknak.

Tóth Barnabás
Betyárdűlő, fotósorozat, 2010

És teremtetek is, hiszen mindhármatoknak saját blogja van, ahol megosztjátok a legújabb munkáitokat és a legfrissebb történéseket.

TB: A blogom[6] eszköz arra, hogy a képeimet bemutassam, de nem tekintem a munkáim műfajának. A blogot nem használom másra, mint a fotók megosztására. Nem mindenkinek van lehetősége arra, hogy az új munkáit rendszeresen bemutassa, de mégis szüksége van valamiféle reakcióra – erre a blog tökéletes.

P-FN: Nálam a blog[7] portfolióként szolgál. Mivel nem lehet műtárgy, csak egy csatorna.

Vivien diplomamunkája viszont a blogján[8] önálló projektté nőtte ki magát: egyrészt folyamatosan bővül, jegyzetekkel, hivatkozásokkal egészül ki, másrészt teret ad a reflexióknak, interaktív – virtuálisan tehát végtelen. Mondhatjuk, hogy a diplomamunkád valódi, végső műfaja inkább a blog, mint a fotó?

6 Tóth Barnabás blogja: http://www.iambarnie.com/
7 Páhi-Fekete Noémi blogja: http://www.pahifekete.hu/index_n.php
8 Balla Vivien blogja, amely egyben a művész önálló, folyamatosan bővülő diploma-projektje is, a következő linkről érhető el: http://diploma.vivienneballa.com/

BV: Többekben felmerült már a kérdés, hogy a blogot vagy magukat a képeket kell-e diplomamunkának tekinteni? A válasz: a kettő együtt egy komplett projekt.

Ugyanaz a tartalom reprezentálódik több műfajon keresztül, tehát a blog és a fotó egyenrangú, vagy a blog csak dokumentálja és hozzáférhetővé teszi a fotósorozatot – így nem más, mint praktikus eszköz, hordozófelület? Esetleg maga a blog az a voltaképpeni műfaj, amelynek a tartalommal való megtöltéséhez szükségesek a fotók?

BV: A blogot a diplomamunkám kiegészítő részeként hoztam létre – hiszen nehéz arról lemondani, hogy a képeket valódi méretben lássam. De az eltelt idő távlatában rájöttem, hogy a blog-forma bizonyos projektek számára ideális, miközben nem tudom elképzelni, hogy minden munkám esetében felhasználjam. A blog-műfaj nálam nem archiválásra szolgál, meghaladja azt. A felvetett témák, a fotóim által indukált kérdések sokkal több emberhez jutnak el a blogon keresztül: közelebb tud kerülni azokhoz, akikről és akiknek szól. A diplomám egy blogból indult: divatblogon keresztül adtam fel modell-kereső hirdetést. Ezen a blogon találtam meg a fotóimon szereplők nagy részét. Most a munkám visszatért saját eredetéhez: a blog műfajához.

Szerintem egy blogon keresztül sokkal jobban meg lehet szólítani az embereket. Olyan lehetőség és csatorna a művészet számára, amit érdemes kihasználni. Nemcsak több emberhez jut el, mint egy hagyományos kiállítás, hanem közvetlenebb is. Ráadásul koncentráltabb tartalom hozhatóbb létre – a blogolókkal együtt. Kialakulhat egyfajta párbeszéd.

És egy sajátos utóélet. Tervezed a diplomamunkád folytatását?

BV: Igen, ehhez a sorozathoz 5-10 év múlva szívesen visszanyúlnék. Szeretném tíz év múlva ugyanezeket az embereket lefotózni; dokumentálni, hogyan változtak meg az idő múlásával ők és az ideálok.

Tóth Barnabás
Betyárdűlő, fotósorozat, 2010

Páll Evelin

Ella és Lázár

Hámos Gusztáv *Lázár-effektus* című kiállításáról

Memoart Galéria
2010. június 18 – szeptember 18.

■ Meglepő cím a *Lázár-effektus* egy Hámos Gusztáv 1970-es években készült fotóit bemutató kiállítás számára. Szerencsére a kifejezésben szereplő effektus szó nem enged konkrét, vallásos érzületű konnotációt előtüremkedni. Hámost a különböző világvallások eredete, a főbb mechanizmusok az 1990-es évek óta foglalkoztatja, a bibliai Lázár-történetek dialektikája modellként szolgál az utóbbi két-három év művészi-elméleti tevékenységéhez, melynek középpontjában saját, több mint 30 évre visszatekintő alkotói működésének vizsgálata áll. Gondolkodásmódját, problémafelvetéseit a kezdetektől meghatározta korai filmes tevékenysége, első nyilvános szereplései a Marczibányi Téri Művelődési Ház 1022-es filmklubjához kötődnek. Első fotográfiai panorámasorozatát (1974) szülőházában, a Szinva utcai belvárosi bérházban készítette: 29-es objektívet használva filmes gesztussal svenkelt végig négyszer egymás után vízszintes sorokban a gangos belső udvaron. A 4×5 képből álló térrekonstrukciós tabló a fényképet készítő gép és az emberi agy térészlelési mechanizmusa közti különbségre világít rá, amely különbség a fotográfiai kép reneszánsz tradícióban gyökerező monokuláris szerkezetében és az egyes képek közti hiányban rejlik. A tabló felfogható egy másodpercenként 20 kockából álló mozgókép képenkénti bemutatásaként. A panorámaképek montázsjellege és a vonal mentén kettéosztott „felezős" képek álmontázsai[1] közti összefüggés a témája annak a két eredeti nagyításnak, amelyek a *Lázár-effektus* c. kiállítás központjában állnak. A *Montázs-Panoráma* c. munkában egy villamos belsejében készült álmontázs alatt, a *Panoráma-Montázs* c. munkában pedig a Szinva utcai lépcsőházban készült felezős álmontázs alatt látható a Szinva utcai panorámasorozat két-két eleme.

A kiállítás többi darabja 1974 és 1976 közötti, nagyobb részt vízszintes osztóvonal mentén készült „felezős" képekből áll, néhány diagonálisan osztott, Moholy-Nagy és a konstruktivisták befolyásáról tanúskodó fotó mellett. A 25 glossy satin kartonra készült lambda print közül mindössze 8 esetében tudunk, jelenleg többnyire lappangó, az 1970-es évekből származó nagyításról. Kérdésként merül fel, hogy az eddig soha le nem nagyított, ki nem állított fotók miért kerültek Hámos érdeklődésének látóterébe? A korábban valamilyen szempontból hibásnak tartott fotográfiák olyan különböző szempontok szerint kerültek a több száz negatívot őrző mappa mélyére mint a rossz fényviszonyok, hibás kompozíció, giccs közeli összhatás stb.. Az alkotó figyelme évtizedek elteltével először Szilágyi Sándor megkeresésére irányult ismét a rég elfeledett negatívokra, fotókra, majd két éve tartó kutatómunkám kapcsán. Hámos teljes munkásságának katalogizálása során tűnt fel, hogy a 2002-ben Katja Pratschke rendezőnővel közösen készített *Elcserélt fejek* c. fotófilm által felvetett álló- és mozgókép közötti összefüggések problematikája az 1970-es évek munkásságában gyökerezik. 2001-ben a készülő fotófilm képanyagából összeállított hat fotótablót mutatott be a szerzőpáros agysebészeti eszközök és két szimultán vetített videó installációjában (Ludwig Múzeum, Budapest). A fotófilm műfaji sajátossága, hogy míg a mozgás illúziójára alapozó film másodpercenkénti többnyire 24 képkockája a felvevőgép elindításával mechanikusan kerül rögzítésre, addig a fotófilm képkockái egyenként, a fotográfus időzített döntése alapján készülnek. A mozgás illúzióját adó mozival ellentétben a fotófilm kiemelt állóképeket mutat több másodpercnyi időtartamig. A Ludwig Múzeumban kiállított tablósorozat a kiemelt képkockák bemutatásával Bergson nyomán arra sarkalja a nézőt, hogy mozit gondoljon, ahogy azt Hámos 2001 óta a fotó és film kapcsolatát, tér és idő viszonyát emlékezet és valóság tükrében vizsgáló elméleti és gyakorlati programjában is hangsúlyozza.[2]
Fotó és film kapcsolata tette aktuálissá a korábban hibásnak tartott fotográfiák sorát is. A *Lázár-effektus* kiállítás keretén belül látható

1 Az életművön belül megjelenő montázs és álmontázs kérdéseivel, szerepükkel a neoavantgárd sokat vitatott fogalmával kapcsolatban részletesen foglalkozom a Hámos Gusztáv munkásságáról készülő szakdolgozatomban.

Hámos Gusztáv
Ellen tétek, 1974/2010, lambda print, glossy satin karton, 30 × 46 cm

2 Ld. Hámos Gusztáv és Katja Pratschke: *Mozog vagy ne mozog, ez itt a kérdés!* és Peternák Miklós: *Mozit gondolni. Hámos Gusztáv: A sziget fele nem félsziget* (Átkelés életrajzi és földrajzi határokon 1980–2008), Balkon, 2008/04, 2–7.o., 7–9.o.

fotók *Ella* város néven részét képezik Hámos és Pratschke jelenleg futó *Cities* c. 16 fiktív várost fotófilmként bemutató projektjének Italo Calvino *Láthatatlan városok* c. novellaskötete alapján. Ella város a „felezősök" világa, a szocializmus rendszerkritikai szemlélete fogalmazódott meg az 1970-es évek vonalas képeiben, amelyekben a képek két, összeillesztettnek tűnő féltekéje egy megfelelő fotográfusi pozícióból kiválasztott osztóvonal mentén találkozik.
A két félteke közti jelentés első szinten a konkrét eltérésekben, ellentétekben pl. mozgó-álló, kint-bent; második szinten az álmontázs felismerésében fogalmazódik meg: az osztóvonal nem valódi, a két kép látszólagos ellentéte a képen belüli probléma. A strukturalista nyelvfilozófia egyik saussure-i alaptétele szerint a „jel csak a saját síkján elhelyezkedő összes többi jelhez való oppozíciós viszonyában hordoz egy meghatározott jelentést".[3] tehát a strukturalizmus kérdései a jelek egymáshoz való viszonyában fogalmazódnak meg, míg a posztstrukturalizmus a jelentett és a jelentő jelen belüli problematikájával foglalkozik. A strukturalista és posztstrukturalista nyelvfilozófia kettőssége egymást nem kizáró módon jelenik meg az álmontázsokban.
A korábban hibásnak tűnő fotográfiák felett az 1970-es évek szigorú konceptuális szemlélete ítélkezett, azonban *Ella* város számára válogatott képek nem kívánnak retrospektív, történeti rálátást nyújtani Hámos korai fotós tevékenységére. Az alkotó látásmódja, ízlésvilága megváltozott, a kiállított képek még akkor sem szerepelnek eredeti címükön, ha valaha esetleg volt.

A kiállítás ízelítő, előkép. Pont annyi, amennyit Lázár történeteinek filológiai és teológiai olvasataiból nyerünk.[4] Lázár feltámasztása a végső feltámadás előképe. Művészettörténeti közegre adoptálva a parabolát, tekinthető-e végső célnak az életmű kanonizálása? Hámos Gusztáv munkásságának feldolgozása, kontextusba helyezése és retrospektív igényű bemutatása még várat magára, de Lázár felébresztése a földi élet folytatására megtörtént, újabb mű: fotófilm van születőben.

Hámos Gusztáv
Ellen tétek, 1974/2010, lambda print, glossy satin karton, 30 × 46 cm

Hámos Gusztáv
Szolid és és megbízható, 1976/2010, lambda print, glossy satin karton, 30 × 46 cm egyenként

3 Kelemen János: *Mi a strukturalizmus?,* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969, 31.o.
4 Eltekintek a Biblia Lukács 16.19–16.31 közötti koldus Lázár történetétől, holott egyes vélemyények szerint (R. E. Brown) ugyanaz a szájhagyomány szolgál alapul a jánosi és a lukácsi Lázár perikópa számára.

Király Judit

A hó színe

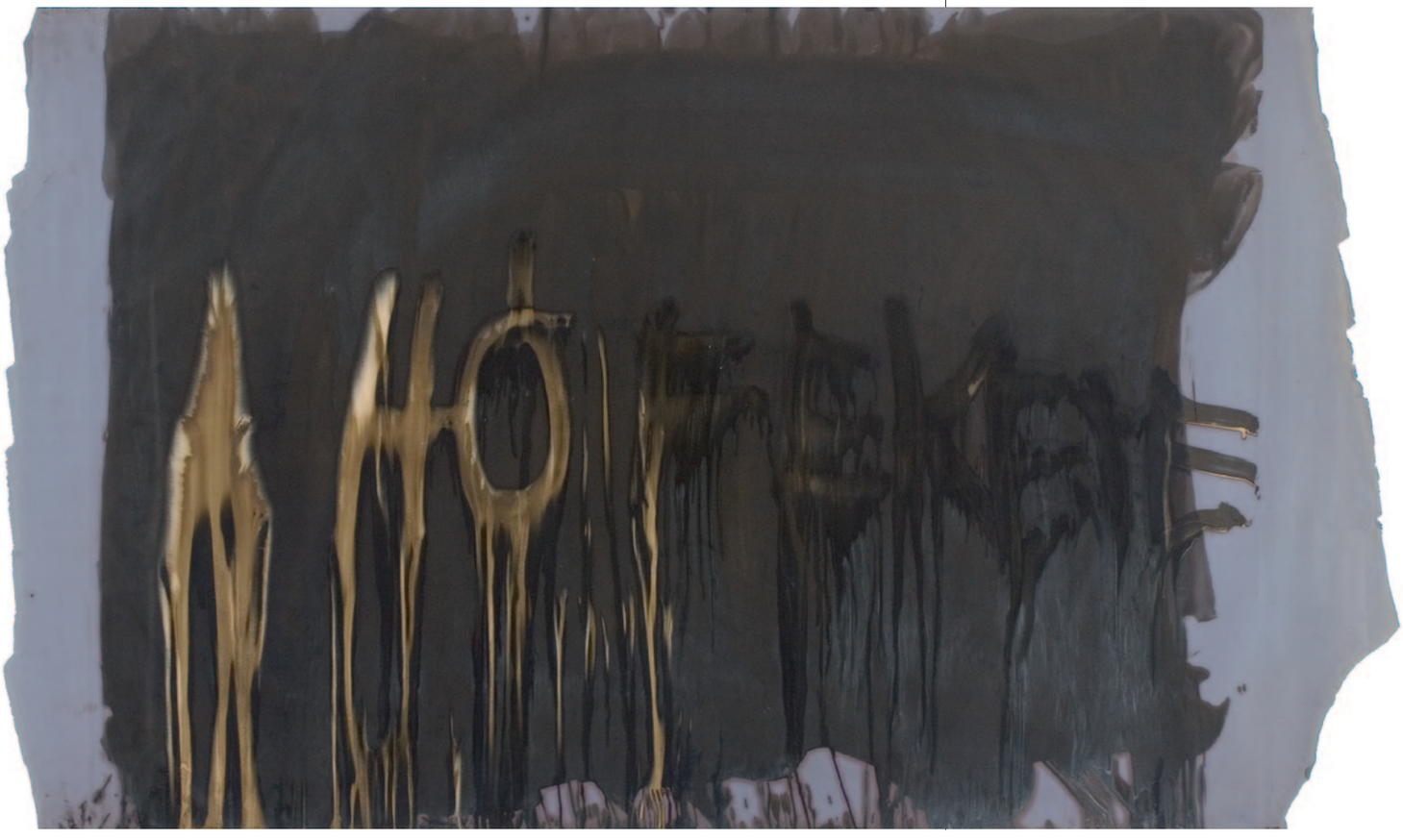
A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület *Konkrét fotó, fotogram* című kiállítása

Vasarely Múzeum
2010 május 26 – szeptember 26.

■ A hó színe tehát. Fehér (általános tapasztalatunk). Átlátszó (olvadt hó, víz). Különböző tónusú szürkék (vízről készített fekete-fehér fotó és fotogram). Fekete (Anaxagorasz / Erdély Miklós). Sárga, okker, barna, különböző vörös és lila árnyalatok (az „A hó …" felirat Erdély munkáján). A spektrum színei (prizmán keresztül nézve). Ugyanaz az anyag, s mégis annyi megjelenési forma, ahány megfigyelési mód, képkészítés során használt eszköz, vegyszer, illetve módszer. S még valami: a képként való rögzítés óta eltelt idő hossza.

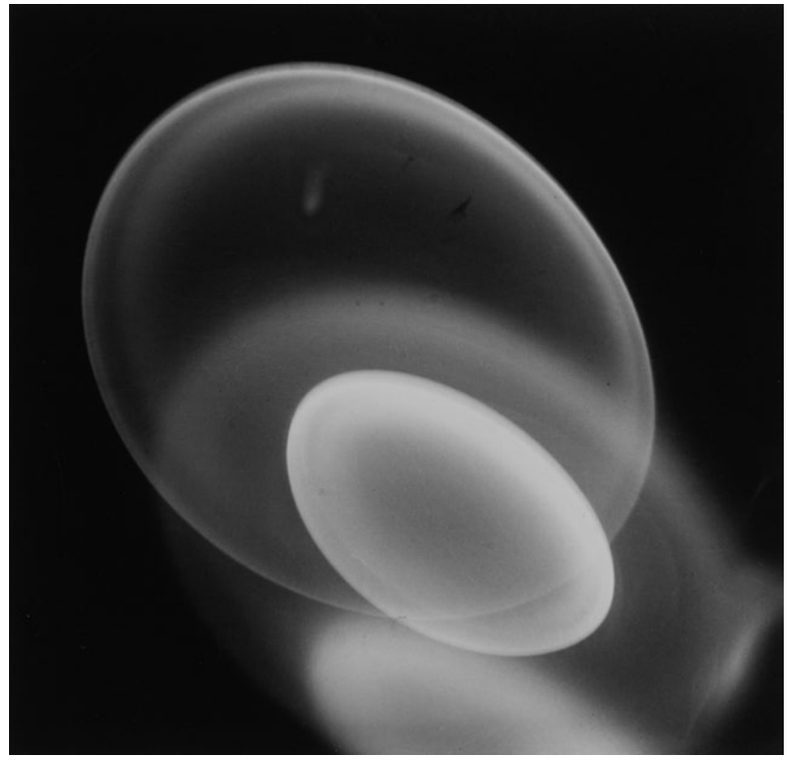
A fotó és a fotogram kiválóan alkalmas médiumok a világ jelenségeinek mind szubjektív, mind pedig rendszerezett, (ál)tudományos, objektív(nek tűnő) megfigyelésére és megörökítésére. Mindkettő (különösen a fotogram) olyan több elemből álló *rendszer*nek tekinthető, amelybe az alkotó (megfigyelő, kutató…) személy több ponton belenyúlhat, s ezáltal befolyásolhatja, módosíthatja a kialakuló látványt. A megvilágító fény mennyisége, jellege, iránya, távolsága, színe; a fényérzékeny felület anyagi minősége, térbelisége; a leképezendő *dolog* fényáteresztő képessége, térbeli kiterjedése; a képkészítés során használt vegyszerek milyensége és minősége; az átfordítások (pozitív/negatív) száma; a mozgás vagy mozdulatlanság azok a tényezők, amelyek a kialakuló látványt meghatározzák. S éppen ezért ezek azok a pontok, ahol a leképezendő *valóság* és a leképezett látvány közötti megfelelés az alkotói szándéknak megfelelően módosítható, vagy – akár sorozatok létrehozásával – szisztematikusan vizsgálható. A fotónyersanyagok instabilitása, bomlása miatt az idő és a véletlen is szerepet kap, hiszen kisebb vagy nagyobb mértékben ugyan, de minden fotóalapú mű folyamatosan változik – függetlenül attól, hogy az alkotó számolt-e ezzel a sajátossággal, vagy sem. A fotó és a fotogram mindezeken túl közvetlen kapcsolatba hozható több tudományággal: kémiával, fizikával, optikával, színtannal, filozófiával; és különböző képzőművészeti irányzatokkal. Nem véletlen tehát, hogy (nem egyszerre történő) megjelenésük óta minden korszakban, bármely stílusirányzatot követő művész számára alkalmazható technikát jelen-

Erdély Miklós
Anaxagorasz: A hó fekete, 1971–1981



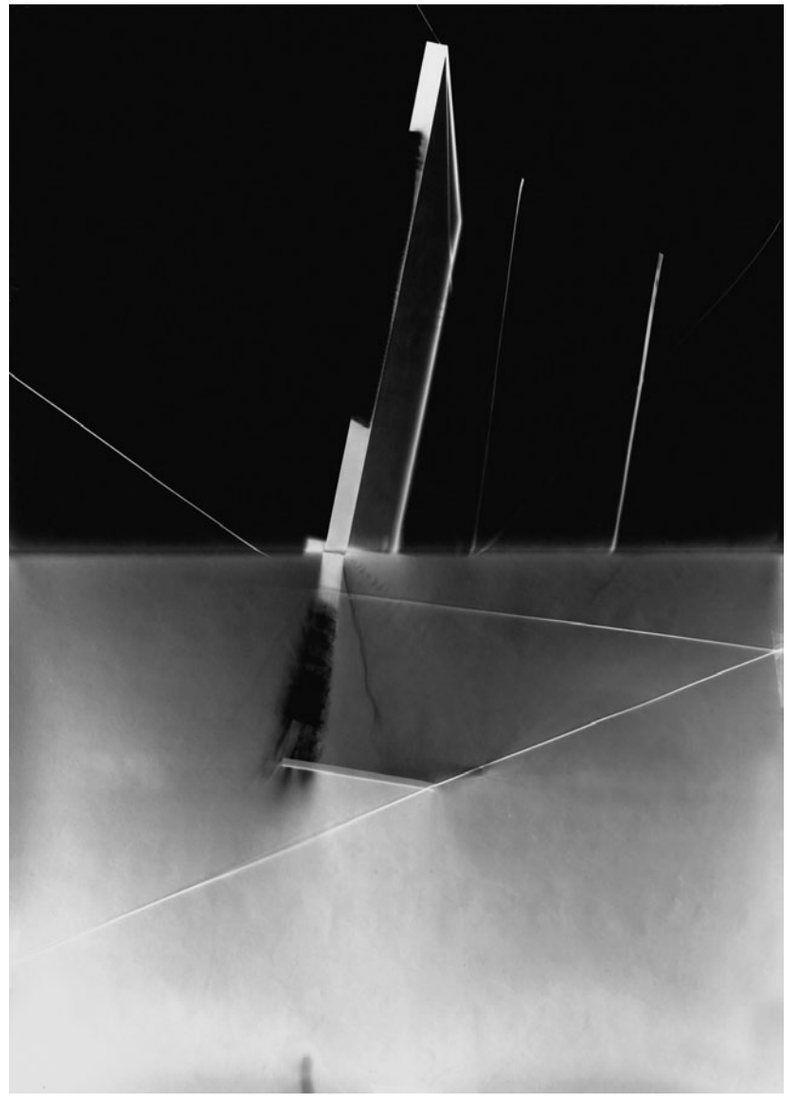
tettek és jelentenek, s a művészeti oktatásban is jelentős pozíciót foglalnak el.[1]
A fotóval, fotogrammal szemben kétféle alapállás különböztethető meg. Egyes alkotók a fotográfiából indulnak ki, s a médium (az eljárás, a nyersanyag) sajátosságaihoz igazodnak, az abban rejlő lehetőségeket használják ki. Mások az általuk felvetett kérdéskört feszegetik többféle technikával készült, különböző megjelenési formával rendelkező, a médium tekintetében egymástól függetlennek tűnő munkák sorozatában.

A *Konkrét fotó, fotogram* című tárlaton harminchat alkotó különböző technikával készült műve látható, amely munkák az elmúlt nyolcvanhét évben készültek,[2] – s már csak ez időintervallum hossza miatt is – többféle (stílus)irányzathoz, alkotói szemléletmódhoz sorolhatók.
Ha a fotóeljárás felől közelítünk a fotográfiához, akkor kiindulási pontnak az az eset tekinthető, amikor csupán a fényérzékeny anyag és némi fény áll az alkotó rendelkezésére.[3] Analóg technika esetén tehát a fotópapír, digitális technikában pedig valamely fényfelfogó eszköz, illetve felület. Czeizel Balázs és Gottfried Jäger kiállított sorozatai ezt az alapesetet képviselik. Czeizel egy üres, önmagát szkennelő szkenner által készített képeket rendezte sorozattá.
A printek fele fekete-fehér, másik részük színes. Az utóbbiakon – fénytörési törvényszerűségek miatt – szabad szemmel nem érzékelhető, vagy csak bizonyos körülmények között megfigyelhető színes fénysávok válnak láthatóvá. Jäger nagyméretű fotópapírokat hajt félbe, vagy hajtogat néhány vonal mentén, s hagyja, hogy a fény elvégezze feladatát a nyersanyagon, anélkül, hogy bármely tárgy az útját állná. A végeredmény monokrom, vagy geometrikus alapformákat felmutató szürke-fehér, széthajtogatott fotópapír, amelynek erénye az egyszerűség, logikusság, és a rajtuk megjelenő finom

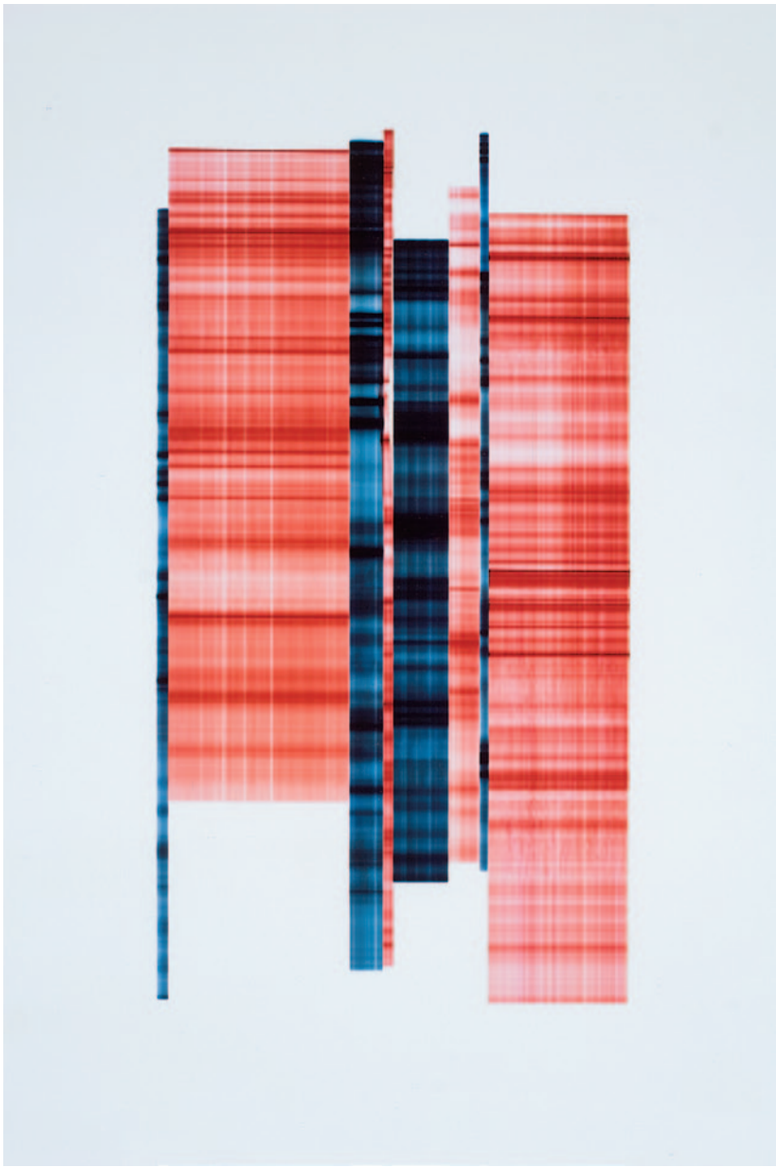


Jaroslav Rössler
Cím nélkül, 1923, Gottfried Jaeger gyűjtemény

Hübner Teodóra
Lenyomat és reflex, 1992



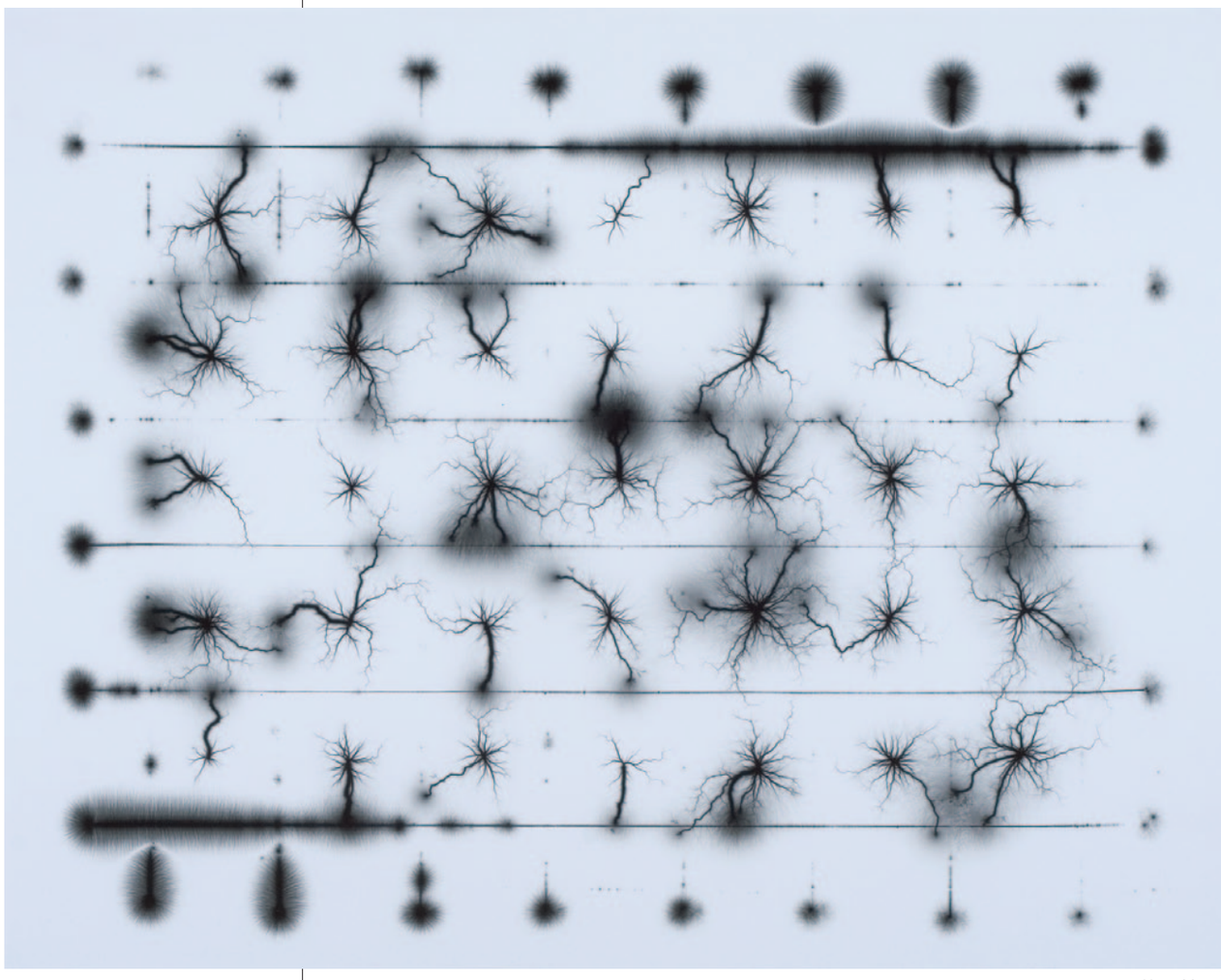
1 A kiállítás kurátora, Maurer Dóra pedagógiai tevékenységében is kiemelt helyet foglal el mind a fotó, mind pedig a fotogram. Az általa vezetett szakkörökön és kurzusok során visszatérően foglalkozott e médiumokkal, illetve több kiállítást is rendezett e témában. Maurer Dóra: *A látás intelligenciájának fejlesztése. Egy művészeti szakkör tanulságai*. In: *Bulletin du Musée Hongrois de Beaux-Arts / Szépművészeti Múzeum Közleményei*. 65. szám, Budapest, 1985. 53–73. (franciául, képekkel); 99–105. (magyarul); Maurer Dóra: *Fényelvtan. A fotogramról*. Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, Kecskemét – Budapest, 2001. Jelen tárlat legtöbb kiállítójának pedagógiai tevékenységében központi fogalom a fotó, illetve a fotogram (hogy csak néhány nevet említsünk: Moholy-Nagy László, Kepes György, Gottfried Jäger, Thomas Freiler, Eperjesi Ágnes). Eperjesi idén megvédett DLA értekezésének egy pedagógiai fejezet is részét képezi. Eperjesi Ágnes: *Komplementaritás a fotóban*. DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2010.
2 A legkorábban készült munkák (Jaroslaw Rössler: *Cím nélkül*) 1923-ből származnak, s több 2010-es mű is helyet kapott a kiállításon.
3 A fotográfiai nullpontról, a lehető legegyszerűbb esetről lásd Beke László, Maurer Dóra és a Magyar Iparművészeti Főiskola hallgatóinak beszélgetését. Fotogrammatika. In: Maurer Dóra: *Fényelvtan. A fotogramról*. Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, Kecskemét – Budapest, 2001, 147.



Karl Martin Holzhaeuser
A Fényfestmény 1–7 sorozatból, 1993

szürke tónusok. Hübner Teodóra két munkája ezt az alapesetet fejleszti tovább oly módon, hogy a félbehajtott fotópapírra – mint alapra – átlátszó tárgyakból konstrukciókat épít, majd az egész együttest egy pontból megvilágítja. A tárgyak és azok árnyéka, vagy ahogy Hübner a címben jelzi: a lenyomat és a reflex is képalkotó elemként lép fel.
A fotogramok látványos és gyakran idézett sajátossága, hogy erős térbeliséget sugallnak, ám a fekete és fehér (világos és sötét) felcserélése által az eredeti téri helyzet mégsem teljesen magától értetődő. A tárlaton több valóban térbeli mű szerepel (Megyik János, Szegedy-Maszák Zoltán, Veszprémi László), Megyik és Veszprémi munkáinak értelmezése során a befogadó – a művek körbejárásával, a nézőpont / fényforrás (valamikori) helyének megkeresésével – részben „rekonstruálja" a mű*tárgyak* létrejöttének folyamatát, s ezáltal aktívan részt vesz a művek megalkotásában. Megyik *Objekt fotogrammal* című munkájának komplexitását fokozza, hogy a mű részét képező fakonstrukció (objekt) árnyékot vet, amely részben a fotogramra, részben a falra vetül, s a nap mozgása következtében folyamatosan (ám érzékelhetetlenül lassan) elmozdul.
A kiállítás egy nem szigorúan elkülönülő alegységét jelentik a színes fotók és fotogramok: Csábi Ádám (elméletileg) mozgó alkotása, Thomas Freiler, Szelényi Károly és Eperjesi Ágnes munkái. Az utóbbiak tudományos alapokról indulva, Goethét explicit módon is idézve, színtani kérdésekkel foglalkoznak: a fény, a fénytörés, az additív színkeverés, a színes fotópapír működési mechanizmusának kérdéseit járják körbe. Mindezt úgy teszik, hogy munkáik nem egy-egy tudományos tétel illusztrációi, hanem autonóm képzőművészeti alkotások. Részben színes lapok alkotják Türk Péter *Pszichogramok. Szemmozgástanulmányok* című sorozatát is. Türk a hetvenes-nyolcvanas években több olyan sorozatot készített (mnemogramok, pszichogramok, fenomének), amelyek a nézés, a látás, a vizuális befogadás és emlékezet sajátosságait vizsgálják. Az egyes műcsoportok különböző technikával, speciálisan kifejlesztett eszközökkel készültek, Türk grafikai és fotográfiai eljárásokat is alkalmazott. Maurer Dóra 1980-as *Zsilipek* című műcsoportja ugyancsak többféle technikával készült műveket tartalmaz: fotók, fotogramok, porgramok, rézkarcok alkotják. A különféle anyagok (fény, por, folyadék) terjedésének módját, s ezáltal „működési" és megjelenési sajátosságait kutató sorozatból a tárlaton egy fotogram és egy porgram látható. A különböző anyagok megismerésének, jellegzetességeik kutatásának és felhasználási lehetőségeik bővítésének hosszú hagyományában a Bauhaus és Moholy-Nagy László kiemelkedő szerepet játszik. (amellett természetesen, hogy Moholy-Nagy a fotogram történetének is egyik kulcsfigurája) Moholy-Nagy két kiállított munkája e hagyományba is bekapcsolható.

A *Konkrét fotó, fotogram* kiállítás a fotográfia széles spektrumából válogat, nem mutat fel egy mesterségesen redukált, formailag, kronológiailag, technikailag vagy bármilyen más szempontból egységes képet. Megmutatja viszont, hogy a médium milyen változatosan használható, hogyan kapcsolódhat különféle technikákhoz, a (képző)művészet, a kutatás különböző területeihez, hogyan hasznosítja az újabb és újabb technikai eszközöket és találmányokat. A kiállított művek egy-egy csoportja belső összefüggéseket, hasonlóságokat, hatásokat mutat, ám a tárlaton látható munkák jelentős része szuverén alkotás, amely mindenféle kategorizálásnak és rendszerezésnek ellenáll.
Egy dolog azonban közös minden kiállított műben: Szegedy-Maszák Zoltán sorozatának címét kölcsönvéve, minden egyes alkotás arról beszél, hogy „Mit jelent fényképezni?"



Uwe Meise
Photoelektrogram, 1990

Winfred Evers
Cím nélkül, 2010

Horváth Olivér

Mintha elvágták volna

Kinetikus kép – közép-európai képzőművészek animációs filmjei

2B Galéria, Budapest
2010. június 24 – július 29.

■ Lábatlan gnóm vonszolja magát megkövült testrészek és primitív létfolyamatok nyomasztó világában, hogy aztán szárnyat növesztve keserűen tapasztalja, kemény a menny, egy titkos burán nem juthat túl – mi az? Betiltott közép-európai animáció, vágjuk rá[1]. Csakhogy Lutz Dammbeck filmje (*Einmart*, 1981) épp azért is kerülhetett be a kiállításra, mert alkotója nem csak animációval foglalkozik. A rendszerből való kitörés lehetetlensége pedig állandó, de nem csak Közép-Európára vonatkoztatott, specifikus témája: 2004-es dokujában (*Das Netz/The Net*) a pre-Oszama kor főterroristájával, a Unabomberrel, azaz a harvardi állásából egy montanai fakunyhóba visszahúzódó Ted Kaczynski matematikussal foglalkozik, aki látván, hogy rejtekhelyét is mindinkább megközelíti a civilizáció, levélbomba-sorozattal erőszakolta ki anti-indusztrialista manifesztumának közzétételét. A hivatalos LSD-kísérleteket, a hatvanas évek ellenkulturális utópiáit és az Internet uralmi eszközzé válását összegabalyító film visszatérő jelenete, amint az asztal fölé görnyedő rendező a „kibernetika," „web," „művészet" szavakat karikázva, húzogatva halad a „big picture" felé, hasonlóan az örök kiállításlátogatói eljáráshoz, ahogy a kurátor privát összeeszkövés-elméletét, azaz a „koncepciót" igyekszünk visszafejteni, így jelen esetben azt, mi köti össze a bemutatott anyagot.

A *Kinetikus kép – közép-európai képzőművészek animációs filmjei* cím k-betűs elemei ugyanis rögtön három kérdéskört vetnek fel. Sejtsünk-e elméleti fókuszt – a képalkotás, a mozgóképiség középpontba állítását – a kinetikus kép tudományosan hangzó szókapcsolata és op-artos logója mögött? Van-e valamilyen átfogó sajátosság az országonként egy-egy rendszerváltás előtti és utáni, magyar, szlovák, cseh, lengyel, német filmben? A keleti blokkos jelleg érdekében hiányzik-e Ausztria, és ha belefér, hogy két művész esetében még alkotásuk is csehszlovákként született, nem lenne-e helye (ex)jugoszláv műveknek is? S végül: milyen tekintetben érdekes, hogy a filmeket (és helyenként a kapcsolódó vázlatokat, grafikákat) képzőművészek hozták létre: a pályafutás vagy az alkotások szempontjából? Máshogy nézendőek, mintha szimplán animátorok animációs filmjeit látnánk? Netán hierarchiáról van szó: ha az animációt határterületnek tekintjük, akkor a képzőművész mivolt – szemben mondjuk egy „képzőművészek publicisztikái" helyzettel – magasművészeti státuszba billent?

Ez azért is kérdés, mert a kiállítók animációhoz való viszonya elég változatos: többeknél dominál az életműben, de Dammbecknél például fokozatosan átadta a helyét a kísérleti és dokumentumfilmeknek, míg František Skála esetében a diplomafilm egyben az utolsó is volt eben a műfajban (*The Eyes*, 1982).

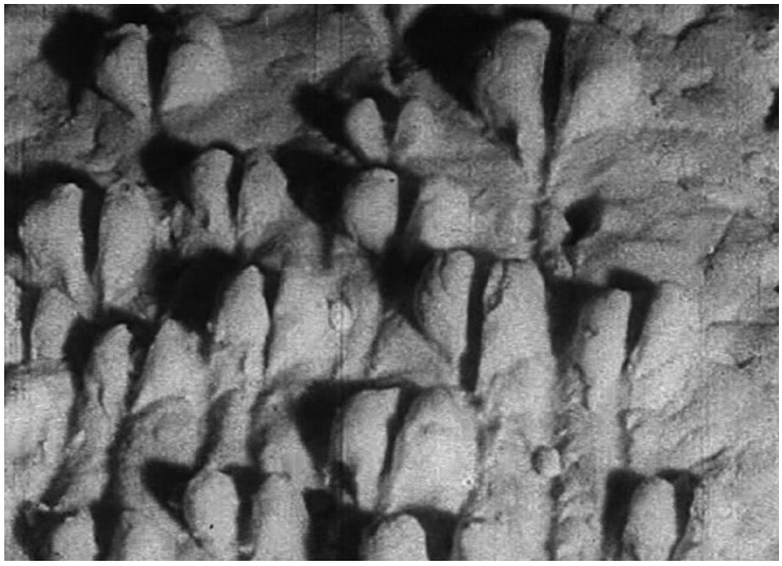
Ami a közép-európai elvágyódást illeti, azt – címe tükrében – beleláthatjuk akár Vladimír Havrilla '74-es *Lift*jébe is, melyben a szereplők a pixilláció csodájának köszönhetően tudnak a talaj fölött lebegni, s ugyanezzel az őstrükkös repkedéssel találkozunk Háy Ágnes *Gyurma – Színház – Hamburg* (1985) hármasfilmjének utolsó darabjában is. Még David Možný *Rahová*ja (2008-2009), a rohadó bukaresti óriáslakótelep paneldarabjainak ez az életre keltése is passzolhat egyfajta kelet-közép tematikába[2], de a kiállítás – szerencsére – nem az elnyomás-nyomor tengely mentén szerveződik. Ha másfelé indulunk Háytól, a könyv (1995) és film (2000) formájában is létező *Mint a virág* illékony vonalú halottrajzaitól, akkor Robert Seidel *_grau*jára (2004) is asszociálhatunk, amelynek az absztrakció határán felépülő és lebomló organizmusait egy fitkív autóbaleset pillanatai ihlették.

Egy-egy esetleges nézői analógián túl azonban a *Kinetikus kép* anyagában a közép-európaiság vagy a képzőművészeti háttér inkább ténymeg-

1 Az asztrológus-rézmetsző Einmartról elnevezett, és Dammbeck nem túl körmönfont példázatai (*Lebe!, Die Flut*) közé tartozó film gyors betiltásának – szükségszerű – szépséghibája, hogy egyáltalán elkészülhetett a keletnémet állami stúdióban. E paradoxont majd a szovjet-észt Priit Pärn fogja megszüntetve megőrizni, '87-es, hasonló témájú animációja, a *Reggeli a szabadban* kezdőfeliratával: „Azon művészeknek ajánljuk filmünket, akik mindent megtettek, amit szabad volt."

Vladimír Havrilla
Lift (1974) ff. film, néma, jelenet a filmből

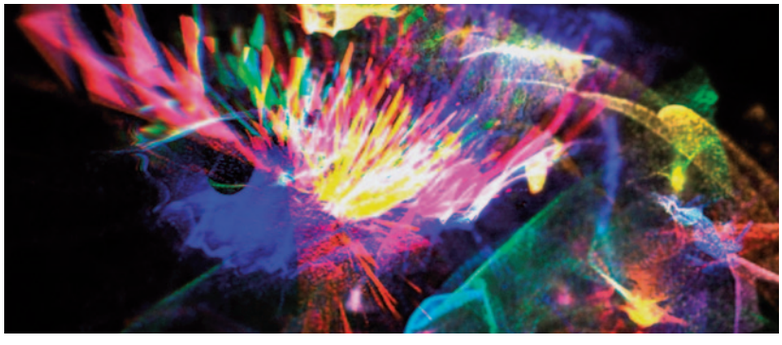
2 Előzményként talán a lengyel Hieronim Neumann két lakótelep-filmje, a *Blok* (1982) és a *Zdarzenie* (1988) is szóba jöhet, melyekben a *Rahova* kihalt világával szemben még az akció és interakció lehetetlenségén van a hangsúly. Ellentétként pedig a francia Pleix csoport 2003-as *Sometimes*a, itt egy szétrobbanó felhőkarcoló obszidiánszerű törmeléke hömpölyög végig a városon, hogy aztán monolit tömbbé álljon össze. A 9/11-es és Ürodüsszeiás sejtetéseknek érdekes felhangot ad, hogy a film tulajdonképpen a Pleix Audi-hirdetésének előtanulmánya, melyben egy A6-os lassítva szétpattogó darabkái egy pillanatra a Vorsprung durch Technik jelszót adják ki, mielőtt visszaegyesülnek autóvá (lásd: http://dekku.nofatclips.com/2006/05/pleix-sometimes.html, hozzáférés: 2010. augusztus 1.).



Háy Ágnes
Gyurma – Színház – Hamburg (Dough – Theatre – Hamburg), 1985, ff. film, hang, állókép a filmből

David Možny
Rahova, 2008–2009, digitális technika, állókép a filmből

Lutz Dammbeck
Einmart, 1981, film színes, hang, állókép a filmből



Robert Seidel
_grau, 2008 digitális technika, állókép a filmből

állapításnak, mint belső szervezőerőnek tűnik, s a kísérőfüzet is ezt erősíti meg: „[a] kiállítás olyan képzőművészek munkáit mutatja be, akik animációs technikákat is alkalmaznak műveik létrehozásakor." A művek összessége tehát inkább eszközbeli és tematikai példatára az animáció lehetséges területeinek, A Themerson-házaspár negyvenes évekbeli kép-hang kísérleteitől (*The Eye and the Ear*, 1944–1945) kezdve a dammbecki metaforákon át az áttételes dokumentarizmusig, amit – a Joanna Priestley naiv követőjének tűnő – Daniela Krajčová képvisel, franciaországi menekülteket beszéltető filmjében (*Length of Their Stay*, 2008).

Az tehát látható, hogy mi mindenre jó az animáció, a Waliczky Tamástól sokadszor kiállított *Marionettek* (2007) kapcsán viszont az a kérdés is felmerülhet bennünk, hogy mire lesz jó a jövőben; hogy definiálhatja majd önmagát ez a műfaj. Ahogy Waliczky a film magyarázataként írja, „A *Marionettek* hétperces számítógép-animáció az összeesésről. A marionetteket zsinórok irányítják. Ha nincs zsinór, összeesnek. Senki sem animálja a testet. Ha senki sem animálja a testet, természeti erők fogják animálni. Tömeg. Gravitáció. Összeütközés. Randomizáció. Ebben az animációban az animátor nem animál hagyományos értelemben. Ennélfogva antianimációnak nevezhetjük."[3] Ha azt vesszük, hogy Kovásznai György az animáció alapgondolatát Kleist marionettszínházában vélte megtalálni, akkor a zsinórok elvágását és a számítógépes algoritmusok hatalomátvételét jelképesen az animációtörténet végének is tekinthetjük.

A jelképesen túl azonban talán a valódi vég is felsejlik, ha arra gondolunk, hogy Lev Manovich pont a – *Marionettek* által elméleti tisztaságban képviselt – „valóságszimuláció" meghaladásában látja az új, se nem animált, se nem élő, hibrid mozgókép teljes győzelmének alapját.[4] Mint írja, a számítógépes animációt sokáig a valóságszimuláció és a valóság-mintavételezés ellentéte jellemezte. A valóságszimuláció mesterséges úton, úgymond a semmiből teremti meg a különböző testek, felületek fizikai tulajdonságainak algoritmikus leírását, míg a mintavételező eljárások, amelyek leegyszerűsítik a képalkotást, csak a „valóság felszínét" ültetik át a virtualitásba, nem pedig az utánozni kívánt dolog struktúráját. Egy valós felület puszta látványát ráhúzni valamire, vagy motion capture eljárással érzékelők helyzetváltozását hozzárendelni egy virtuális testhez, ahelyett, hogy elkészítenék az „erőhatásoknak" engedelmeskedő szerkezetét – ez, Manovich szerint, a számítógépes animátorok számára hosszú ideig kény-

3 Angol eredeti: http://waliczky.com/pages/waliczky_marionettes1-frame.htm, hozzáférés: 2010. augusztus 1.
4 Manovich, Lev: Image Future, http://www.manovich.net/DOCS/imagefuture_2006.doc, hozzáférés: 2010. augusztus 1.

szerű csalásnak számított, a teremtés olyan megkerülésének, amelyre a technikai fejlődéssel egyre kevésbé lesz szükség.
Ez a szemlélet azonban, ahogy Manovich látja, kapitulál a hibriditás új szintre emelkedésével; ennek jele a *Mátrix*-folytatások Universal Capture módszere is, amely a sok szögből felvett elemeket belső struktúra nélküli háromdimenziós tárgyként digitalizálja, majd az apró részekre bontott mozgássorokból újraszerkesztett jeleneteket illeszti be egy háromdimenziós térbe. Az eljárás valahol az élőfilm és a számítógépes animáció között van, mert bár generált, valós emberekre, helyekre és tárgyakra épül, mondja Manovich amellett érvelve, hogy egyre inkább e hibrid képalkotás válik dominánssá, melyben az animáció határai végleg elmosódnak, a filmmel való filozofikus szembenállása megszűnik, és minden animáció lesz, vagy éppenséggel semmi sem marad az.
A konklúzió persze szélsőségig hajtott, az alapjául szolgáló jelenség pedig csak egy részterületet érint, mindazonáltal az elméleti szereposztás – filmes realitás kontra animációs fikció – logikai maradékának eltűnése az egyik klasszikus animációs jellemző, az önreferencialitás, a megalkotottságára való utalgatás végzetévé is válhat. Éppen ezért a kiállítás legérdekesebb jelensége az az animált létért mindennek ellenére folytatott megható küzdelem, amit a már említett Seidel, valamint Piotr Bosacki filmje képvisel. Seidel sajnos nem a jó fegyvert veti be, amikor a számmágiához nyúl, és a *_grau* 10:01-es hosszával bevallottan a binaritást hangsúlyozza[5], szembeállítva azzal, ahogy az igen-nem logika technikai alapjára épülő film épp a fekete-fehér, lét-nemlét közti szürkezónát térképezi fel.
Ennél sokkal agyafúrtabb Piotr Bosacki minimalista *String Movie*-ja (2005), amely pont azt használja az animációból, ami a marionettek levágása után megmaradt: néhány darab madzagot. A digitális képalkotás paródiájának tekinthető műben négy összekapcsolt, egyenként 580 „pixeles" labirintusban sötét és világos zsinegek tekeregnek, egy négyzet – egy filmkocka tempóban. „1. A film képstruktúrája egy négyzethálón alapul. 2. Maga a háló nem látható. A háló maga nem kép. […] 4. Csak akkor hozunk létre képet, amikor meghatározzuk, hogy melyik négyzet legyen világos és melyik sötét. […] 6. A mozgás iránya nem véletlenszerű. Ekkora szabadság nem lenne szórakoztató." Mire a kopogós koncepttréfa 25-ös számú zárótételhez érünk, a vándorló madzagok rég helyet is cseréltek egymással: világos négyzetben sötét ellipszis helyett sötét négyzetben világos ellipszist látunk. Az animációt is „csak a madzag tenné?"

5 Sofie van Loo idézi Seidelt a Gorge (I) kiállítás katalógusában, http://www.2minds.de/grau-catalogue-gorge-l.90.0.html, hozzáférés: 2010. augusztus 1.

Rózsás Lívia

Animált folyamatok – folyamatos animációk

Folyamatok III. / Animáció

Videospace, Budapest
2010. április 9 – május 15

A Videospace Galéria *Folyamatok* című kiállítás-sorozatának harmadik része kifejezetten animációs technikával készült műveket gyűjt egybe. A kiállítás célja az állóképhez – képzőművészeti kontextusban nyilvánvalóan a festményhez, grafikához – képest elhelyezni az animált műveket. A kiállítássorozat rendező elve szerint, a kiállított művek mindegyike egycsatornás, non-narratív: a történetmesélés helyett a vizuális folyamatot emeli ki, mely az állandó ismétlődés által még hangsúlyosabbá válik. Mindennek az a célja, hogy a munkák mindenképp elhatárolódjanak a filmszerűségtől, s ezáltal a gyakran filmművészet kistestvérének nevezett animációs filmtől.
Az animációk képekként kerültek a falra, festett vagy rajzolt „változataikkal" szemben azonban nincs anyagszerűségük, „jelenvalóságuk", felületüket az LCD kijelző adja. A hasonlóság mégis adott a négyszögű sík felület formákkal és színekkel való kitöltésében. A képzőművészeti kontextusban már megszokottá vált videóművekkel ellentétben nem mimetikus leképezéssel, adott esetben a dokumentálás igényével, készülnek ezek a képek. Az animáció lényegéből fakadóan nem a reprezentáció, hanem a konstrukció birodalma, így még közelebb kerül a – különösen a fotográfia feltalálását követő – festészethez.
Minden részlet azt sugallja, hogy ezeket a mozgóképeket a képzőművészet részeként lássuk, mely alapvetően állóképeket foglalt magában mindaddig, míg rendszere a 20. század mediális boomjának köszönhetően el nem kezdett felbomlani. De valójában az animáció, a mozgókép és a rengeteg új médium, melynek hatása begyűrűzött a sokáig állandónak és térbelinek felfogott képzőművészet terüle-

Folyamatok III. / Animáció; részlet a kiállításról; © Fotó: Kerekes Zoltán

tére a leginkább azt sugallja, hogy felejtsük el az évszázadokig érvényben lévő, a művészetet médiumuk alapján ágakra bontó rendszert. „Fel kell adni azt a naiv logikai nézőpontot, hogy a művészet a művészetek genusfogalma, amely mint specieseket foglalja magába a művészeteket."[1] Épp ezért az animációt sem érdemes egy „fajon" belüli „fajtaként" értelmezni: sokkal inkább definiálható technikaként, illetve technikákként, melyek pont számtalan lehetséges felhasználási módjuk miatt, sok esetben nem is önállóan kerülnek felhasználásra. Egyre gyakoribbak a hibridek, melyek az animáció mellett más technológiákat is igénybe vesznek, gondoljunk csak a legutóbbi évek olyan mozi sikereire, mint a *Gyűrűk Ura*-trilógia vagy az *Avatar*.
A sokfiókos szekrényhez hasonlítható, művészeti ágakat széttagoló rendszer kritikája[2] nem azt jelenti, hogy a művek médiuma érdektelen. Mivel képtelenség túllépni rajta, épp hogy fontos kérdéssé válik: szükséges a lehetőségeit kihasználni, s így olyan alkotásokat létre hozni, melyek az animációs technika nélkül nem készülhettek volna el. De melyek is ezek a médiumspecifikus karakterjegyek? Az állóképekhez viszonyítva az animációnak, így a *Folyamatok III.* kiállítás képeinek is sajátja a mozgás, és ennek következtében az idő. Mozgóképek, így valós, mérhető idejük van. (Megjegyzem: a festmény, a fotó, a rajz – a kép, is rendelkezik időbeliséggel, amennyiben az ún. „termékeny pillanatot" ragadja meg, de dinamizmusa csak nézőjének szubjektív idejében jelentkezik.)
A mimetikus leképezés helyett így a kinetikus konstrukció válik ezeknek a műveknek fő kérdésévé. Ez a jellemvonás nem csak az animáció sajátja, kifejezetten erre a kérdésre reflektáló videómű Bill Viola *Köszöntés* (*The Greeting*, 1995) című munkája, melyben tradíció és aktualitás találkozik[3]. A művész Jacopo Pontormo *Visitatio* (1528-30) festményét és saját, személyes élményét parafrazeálja. Két nő, majd egy harmadik találkozását és köszönését követhetjük nyomon. A pár másodperc alatt lezajló esemény Viola kamerájának köszönhetően, mely 300 képet képes másodpercenként rögzíteni, több mint tíz perc hosszúságúra nyúlik. A művész aktualizálja Mária és Erzsébet találkozásának ikonográfiai hagyományát, és ami jelen esetben még ennél is fontosabb: a mozgókép médiumába ülteti át azt. A kiállításon szereplő műveknek nincs ilyen egyértelmű képzőművészeti előképük. Talán még Komoróczky Tamás *Nothing Poem*jében (2009)

Folyamatok III. / Animáció; részlet a kiállításról; © Fotó: Kerekes Zoltán

a legegyértelműbb az utalás az önarckép festészeti műfajára, Szabó Eszter pedig saját akvarelljeiből építi fel animációját, melyek önálló művekként is értelmezhetőek. Az egyértelműen meghatározható előképeknél talán fontosabb is a festészet és a grafika hagyományára történő reflexió. Az új média művészet tradíciót, gyökeret, kontextust keres, amit a Videospace kiállításán belül ezeken a műfajokon keresztül talál meg. Az animáció esetében különösen fontos probléma ez, mivel a képzőművészeti animáció tulajdonképpen még nem létező fogalom, így nincs kialakult története sem. Önmagában az animációt még mindig gyakran a gyerekeknek készült produkciókkal, és legfőképpen Disney nevével azonosítják. Természetesen a mainstream vonal mellett kialakult egy alternatív útja is az animáció képi kifejezőeszközének, mely a technika megszületése óta foglalkoztatja a képzőművészeket. Így jöhettek létre olyan művek, mint Viking Eggeling *Diagonális Szimfónia*ja (1921), vagy Fernand Léger *Mechanikus Balett*je (1924). Bár ezeket az alkotásokat sem lehet egyértelműen elhatárolni a filmművészettől, mégis érezhető, hogy inkább a képzőművészet kérdéseire igyekeznek választ találni, mint ahogy a *Folyamatok III.* művei is.
Ami a galériaterekben kiállított mozgóképes alkotások installálásában szintén közös, s így a jelen esetben is meghatározó, az a folyamatos újrajátszás, avagy loop alkalmazása. Ez még inkább csökkenti a filmszerűség érzetét, melyet, mint már említettem igyekeztek elkerülni a kiállítás kurátorai, Eike és Berg Andrea. Ugyanezt a hatást kívánta elérni a *Folyamatok I.* és *II.* is, melyek szintén egy-egy alcím köré szerveződtek. Már a *Folyamatok – Művészvideók*[4] tárlaton is láthatóak voltak animált művek: Komoróczky Tamás *Aztán csak a méhek zsongása* (2000), és Szűcs Attila *Bubble Memory* (2007) című munkái. A *Folyamatok II.*[5] a „valós képre" koncentrált, így szinte egyértelmű, hogy a harmadik „nekifutás" a sorozatban a konstruált képek bemutatását veszi célba.
Komoróczky Tamás most *A Nothing Poem* (2009, 3'00") című munkáját állította ki. A művész mozgó portéja, mely életnagyságban került installálásra, folyamatosan a *Nothing Poem*et szavalja, a loop három perce alatt többször is. A vég nélküli ismétlés és a végig megmaradó portréfotó-jelleg a kiállítási koncepció mintapéldájává teszi Komoróczky installációját. "There is no end just so on and so on" – hangzik a szabadvers vége, hogy aztán újra elölről kezdődjön. Nem a dokumentumfilmekből megszokott közeli beszélő fejet látunk: az animáció révén a képsor elemelkedik a valós leképezéstől.
Szabó Eszter szintén portrészerűen ábrázolja figuráit az *Emberek* (2009, 0'40" – 1'00") című sorozatában, melynek alapját saját akvarelljei képezik. A már többfé-

1 Theodor Wiesengrund Adorno: *A művészet és a művészetek*. In: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998., 12.
2 A témáról lásd bővebben: Lev Manovich: *Posztmédia esztétika: Krízisben a médium*.
Web: http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227 (utolsó letöltés: 2010. jún. 28.)
3 Alexandra Kreer: *Tradíció és aktualitás Bill Viola Köszöntés című művében*. In: *Balkon*. 1999/6., 16–19.
4 Hermann Veronika: *Jelet adok a gépnek: Folyamatok – művészvideók* In: Balkon 2008/4., 19–21.
5 Hermann Veronika: *Valós Képek Halmaza: Folyamatok II. – Valós Kép*. In: Balkon 2009/6., 24–27.

Gigi Scaria
Amusement Park, 2009, egycsatornás videó, hang, 5'24", állókép a filmből

leképp installált munka[6] kis gesztusokat jelenít meg: kontextusukból kiemelve, fehér vásznon (selymen) ábrázolja kiválasztott figurái egy-egy cselekvését. Az „analóg" vízfesték technika, és a digitális animáció, valamint a folyamatos ismétlés kontrasztot képez, a mindennapi jelentéktelen mozdulatok úgy válnak líraivá, hogy közben finom humortól sem mentesek.
Szintén a környezet elhagyásával koncentrál a figuráira – síkszerű csuklós bábokra – Waliczky Tamás *Marionettek* (2006, 24'00") című műve, melynek itt látható installált változata már sokak számára ismerős lehet.[7] A bábok összeomlások sorozatát jelenítik meg: mindig abban a pillanatban látjuk meg a marionetteket, amikor az őket egyébként tartó zsinórok eltűnnek, s így azok összecsuklanak. Az animátor nem a hagyományos értelemben mozgatja figuráit: mozgásuk egy, a fizikai törvényeket (gravitáció, súly, súrlódás, stb.) szimuláló algoritmus eredménye. A száraz matematikai képletek mégis drámai, emberi szituációt teremtenek, kevéssé fizikai, mint inkább pszichikai értelemben.
Yves Netzhammer *Arcot simogató édes szél* (*Sweet Wind on One's Face*, 2004, 29'00") című munkája a filmszerűséghez legközelebb álló animáció a kiállításon. Bár plánváltások, filmnyelvi eszközök használata jellemzi, mégis non-narratív: félórás időtartama alatt az egyes szürreális és abszurd narratívafoszlányokból nem bontakozik ki dramaturgia; önálló motívumokat társít időben egymás után. A film 3D technikával készült, letisztult formák és visszafogott színek jellemzik. Ez a fajta sterilitás olyan animációs filmet idéz, melyben a faktúrák nem kerültek fel a formákra, a figurák pedig tömegvázlatok részeiként mozognak. A mű témáját mégis alapvetően az emberi test adja, mely – Waliczky marionettjeihez hasonlóan – inkább bábnak látszik Netzhammer megformálásának köszönhetően.
Rosa Menkman és Gigi Scaria műveiben sem emberi alakok, sem antropomorf bábok nem játszanak szerepet. Menkman a figuralitást teljességgel elvető absztrakt munkája a digitális technika hibáin alapszik. A művész kamera és kijelző komponensű visszacsatolásos rendszerrel hozta létre munkáját, így a felvétel tárgya alapvetően „semmi" sem volt: értsd; a folyamatos feedback által létrejövő „zaj" adja ki a képsort[8]. Az absztrakt animáció jelentős és nagy, az absztrakt festészettel létrejöttével párhuzamosan kialakult múltra tekint vissza. Néhány művelője, mint például Viking Eggeling, a film médiumának időbeliségét az abszolút művészet eléréséhez használta. Menkmannak az absztrakcióval nem a teljesség elérése a célja. Sokkal inkább a hiba ünneplése, annak esztetizálása jelenti *Radio Data* (2008, 3'47") című videójának alapját. A cím a mű Extraboy szerezte hangsávjához kapcsolódik, amelyben annak alkotója egy rádió jelvevőképességének hibalehetőségeit használja ki a technikai eszköz szintén „nem rendeltetésszerű használatával." Bár a digitális hiba esztétikája elsősorban az elektronikus zenével kapcsolatban került a felszínre[9], ugyanez a jelenség a vizualitás esetében is hasonló dekonstruktivista alapokon nyugszik.
Gigi Scaria sokoldalú képzőművész, szobrok, installációk, fotók és videók mellett animációk szerzője. A kiállításon látható *Vidámpark* (*Amusemant Park*, 2009) című munkája egy posztmodern, fiktív város animált fényképe. A statikus, kameramozgás nélküli beállítás mellett a járókelők, a mozgó járművek, a feliratok és a jelzőtáblák elhagyása holttá és még valószerűtlenebbé teszi a jelenetet, visszafordítva az animáció életre keltő, tárgyaknak életet adó funkcióját. Az elhagyott képzeletbeli hely, a városképet kietlen tájképpé átminősítve, működtetői nélkül is tovább létezik.
Mint a kiállításon szereplő, a világ minden tájáról válogatott anyagon is látszik, az animáció egyre nagyobb teret nyer a képzőművészetben: aktuális témává vált. A *Folyamatok III.*-on kívül több kiállítás is foglalkozott/foglalkozik ilyen típusú művekkel. Jelenleg a Magyar Nemzeti Galérában látható Kovásznai György életműkiállítása, ahol a művész festményei és filmjei egyaránt láthatóak, de ide kapcsolható, a korábban a Pixel Galériában megrendezett *Hommage á Kovásznai*[10] című válogatás is, ahol számos olyan, a Videospace-ben nem szereplő magyar alkotó szerepelt, aki készít animált mozgóképeket, így például Nemes Csaba, Csáki László és Háy Ágnes, hogy csak néhány nevet említsek közülük. Mindezeket is figyelembe véve, talán nem tűnik túlzásnak az a kijelentés, hogy a *Folyamatok* kiállítás-sorozatának mostani állomása, képzőművészeti vonatkozásait előtérbe helyezve, egy olyan médiumra hívja fel a figyelmünket, amely a 21. század egyik legfontosabb vizuális kifejezőeszközévé látszik válni.

6 *Fiatal Kortárs Állásfoglalások* (Zsolnay Gyár, Pécs, 2009 máj. 9–31.) kiállításon falként felépített kilenc katódsugárcsöves kocka TV-n párhuzamosan kerültek vetítésre az egyes animált festmények.
7 A *Marionettek* a Műcsarnokban volt látható, a *Kempelen – Ember a gépben* (2007. márc. 23 – máj. 28.) kiállításon.
8 Az eljárás egy üres lap fénymásolásához hasonló. A folyamatos újra és újra fénymásolás következtében a fehér lapon szürke foltok, pontok jelennek meg, csupán a rendszer hibájának köszönhetően.
9 Ezzel kapcsolatban ld.: Kim Cascone *Aesthetics of Failure* című tanulmányát: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html, magyarul: *A hiba esztétikája* (ford. Kovács Balázs), Balkon, 2003./12., 39-44.
10 *Hommage á Kovásznai – animáció a képzőművészet és a film határterületén.* Pixel Galéria (Millenáris), Budapest, 2008. okt. 2 – 2009. jan. 20., résztvevő művészek: Kovásznai György, Csáki László, Csontó Lajos, Ducki Tomek, Háy Ágnes, Hegedűs 2 László, Gacs Réka, Magyarósi Éva, Milorad Krstic, Nemes Csaba, Orosz István, Pálfi Szabolcs, Patrovits Tamás, Péterffy Zsófia, Rutkai Bori, Waliczky Tamás

Boros Judit

Intermediális dialógus több szinten

Bortnyik Éva – Tubák Csaba: *Dialógus. Fény/festmény kiállítás*

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest (Múzeumok éjszakája)
2010. június 19.

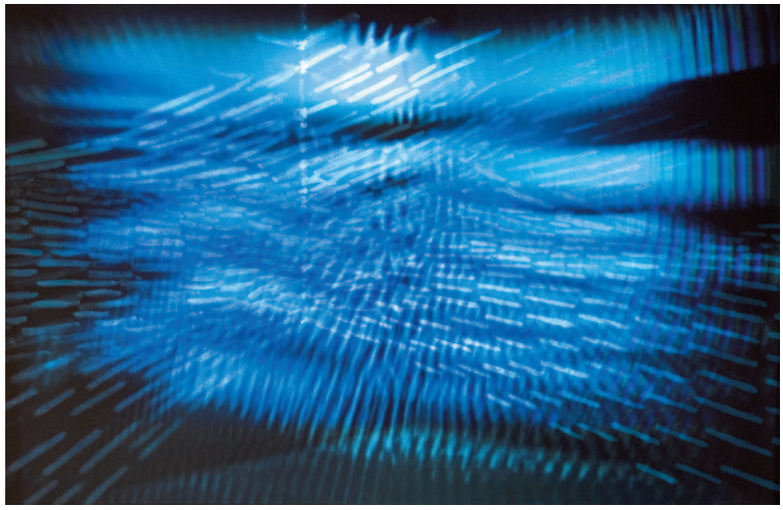
■ Bortnyik Éva és Tubák Csaba a Nemzetközi Kepes Társaság tagjaként több mint huszonöt éve készítenek videó- és fényinstallációkat. A Múzeumok Éjszakáján az Egyetemi Könyvtár kérte fel őket legújabb munkájuk, a *Dialógus* bemutatására.

Mielőtt elkezdődne a vetítés, egy installációt látunk: két, hagyományos technikával vászonra festett olajképet festőállványon, velük szemben pedig két projektort, a dialógus tárgyi résztvevőit. A látványt – Beke László évekkel korábban felvetett gondolatával egyetértve – akár önálló műként, térbeli alkotásként, modern szoborként is értelmezhetjük, mint a teljes mű megközelítésének első stációját. Maga a *dialógus*, vagyis az aktív párbeszéd a vetítés elindításának pillanatában jön létre, pontosabban válik láthatóvá, és összesen 100 különálló, egyenként 10 másodpercig látható képből áll, amelyek egy egységes vizuális folyamattá állnak össze. A nézők a képeket egyenként érzékelhetik, láthatják a váltás momentumait, de mivel az újabb képek ráíródnak a vizuális memoriában rögzült előző képre/képekre, minden újabb kép – kivéve a legelsőt – egy vagy több előző kép emlékét is hordozza, illetve visszamenőleg módosítja, mintegy hangsúlyt adva ekként az átmeneti fázisoknak is. Ahhoz, hogy a mű a maga teljes komplexitásában értelmezhető legyen, érdemes felidézni elkészítésének bonyolult, több egymást követő manuális és technikai fázisból álló folyamatát, amelyet az alkotók a következőképpen írtak le: „Kettőnk által papíron megtervezett, majd számítógépen megkomponált grafikákból indultunk ki. A grafikákat a mi forgatókönyvünk alapján Ádám (Tubák Ádám, Bortnyik Éva és Tubák Csaba fia) kompjúteren animálta (de van két olyan jelenet is, amelyet saját elképzelése szerint mozgatott el), ebből jött létre egy kilenc jelenetből álló mozgó film, DVD formátumban. Ezt a filmet vetítettük *n-dimenzió* címen az A22-es galériában, 2009 őszén[1] selyemfényű fekete, egymással derékszögbe helyezett kettős felületre. Az n-dimenzió-nak a vetített felületen megtörő, tükröződő egyes jeleneteit lefényképeztük. Ezekből a fényképekből, melyeken a hosszabb expozíció következtében megjelenő elmozdulások tovább modifikálták az eredeti grafikát, állítottuk össze a DIALÓGUS képsorát. Két jelenetből Éva festményt készített." Megszakítva az idézetet, jelzem, hogy a jelen munka e tekintetben különbözik leginkább a korábbiaktól, mivel itt lép be először egy klasszikus módon készült, színeket hordozó festmény – még ha nonfiguratív alkotás is – a dialógusba. Vagyis mind a kiindulópontként használt grafikák, mind a párbeszéd egyik „részvevője" olyan alkotás, amelyekbe eleve bele van kódolva egy festő kiművelt látásmódja, a formai hagyományból önkéntelenül és öntudatlanul is leszűrt arányok, ritmusok, szimmetriák és asszimmetriák rendje, illetve egy képzőművész jó értelemben rutinos kézmozgása. A vetítést fogadó vagy elszenvedő felület ezáltal a korábbiaknál aktívabban vesz részt a fény-képek kialakításában. „Kiválasztottunk huszonöt fotót – folytatódik az alkotók beszámolója –, ezeket digitalizáltuk, majd minden egyes képet négy irányba átfordítottunk. Így keletkezett a 100 diából álló sorozat. Egy és ugyanazt a diát két vetítővel vetítjük egyszerre a két festményre – az egyikre kétszeresen, függőleges és vízszintes tengely mentén átfordítva."

A *Dialógus* tehát egy előző munkából nőtt ki, és ez nem véletlen. Ha ugyanis végignézzük Bortnyik Éva és Tubák Csaba munkásságát, egy szervesen felépített, konzekvens, fegyelmezett alkotói magatartás példája áll előttünk. A nyolcvanas években készített, még szupernyolcas filmet felhasználó fényinstallációktól egészen a számítógépes animációt alkalmazó legutóbbi munkákig látható, hogy az alkotók néhány alapvető kérdés művészi (esztétikai) megfogalmazására, pontos definiálására törekszenek, egyre árnyaltabb (fényistallációk), fény-képek, fénymozgóképek létrehozásán keresztül. A „dialógus" meghatározás valójában az egész életműre érvényes, hiszen valamennyi mű esetében egy passzív vagy passzívabb tárgyi felületre vetített mozgó, aktív fénykompozícióról van szó, ezáltal egy olyan virtuális, csak a vetítés idején befogadható mű megjelenéséről, amely rendkívül

Bortnyik Éva – Tubák Csaba
Dialógus, 2010; © Fotó: Rosta József

1 *Elképzelhető – elképzelhetetlen (Hipotézisek Vizuális Transzformációi).* Kiállítás és szimpózium. A22 Galéria, Budapest, 2009. november 5 – december 4.



Bortnyik Éva – Tubák Csaba
Dialógus, 2010; © Fotó: Rosta József

pontos definiáltsága és kidolgozottsága ellenére spontánnak, frissnek, állandó megújulásra késznek mutatkozik, és folyamatosan fogva tartja, sok esetben egyenesen lenyűgözi a néző figyelmét.

A fényinstallációkkal, videómunkákkal kapcsolatban rendszerint felbukkanó kérdések sorában az első általában a látott mű hovatartozását illeti, éspedig két, egymással szorosan összefüggő szempontból. Az egyik a valóság vagy illúzió kettőssége által meghatározható gondolati keretben keresi a fényalkotások helyét (ide tartozik az a konkrét kérdés is, hogy mi a mű? a vetítés idején látható fényalkotás vagy az az egész, amely a kialakítás egész folyamatát magában foglalja?), a másik a tudományos gondolkodás és a művészi intuíció mint alkotói elv érvényesülése a munka során és eredményében.

Mindkét kérdést, de különösen az elsőt a pozitivista gondolkodásmód élezte ki, egy középkori vagy koraújkori gondolkodó vagy művész számára ugyanis a metafizikai szféra ugyanolyan valóság volt, mint közvetlen fizikai környezete. Valósághűséget követelni egy képtől kimondottan 19. századi probléma, és a kor festői különböző módon válaszoltak erre a kihívásra. Courbet a realizmus elméleti és festői (gyakorlati) kidolgozásával, amely nem volt azonos a naturalizmus tárgyi valóságot leíró felfogásával, hanem egy második valóságszint tételezésével reális allegóriaként értelmezte a festői alkotásokat, olyan valóságelemekként, amelyek ugyanolyan érvényességgel reálisak, mint bármi más ezen a világon. Ezt a gondolatot folytatta más eszközökkel Cézanne, vagy egészen más irányban a klasszikus avantgárd, illetve az absztrakt festészet képviselői, akik egy öntörvényű formai világ érvényességét bizonyították, bizonyos értelemben elszakadva a hétköznapi vizualitás világától. Ma azonban, amikor életünk elég jelentős részét a virtuális valóságban éljük, amely éppen a vizuális percepció valóságstatuáló funkciójának köszönhetően reális számunkra, a valóság és az illúzió közötti határ elég bizonytalan. Mi is az illúzió? Valami, amit valóságosnak élünk meg, de nem az. Valóságos az, ami tapintható vagy amiről feltételezzük, hogy tapintható tömeggel bír. De mi akkor egy regény valósága? A papír, a nyomdafesték és a borító? Vagy mi egy zenei mű valósága? A nyomtatott kotta (a helyzetet tovább bonyolítja, ha ez a kotta csak számítógépen létezik) vagy a hang, amely csak akkor létezik, ha létrejön a kottában megtervezett hanghullám, vagyis hallhatóvá válik a mű? És hogy viszonyul a fényből létrejövő kép/képsor/mozgófilm a létrehozó eszközökhöz? Az eszközök valóságosak, a fény-kép illúzió? Végül mi egy festmény valósága: az olajjal festett kép mint tárgy, vagy a felületéről visszaverődő fényhullámokból bennünk keletkező vizuális percepció? Van-e lényeges különbség azon fényhullámok között, amelyeket egy színes festmény felülete küld a szemünkbe és azok között, amelyeket egy irányított fénnyel letapogatott felület reflektál felénk? A valóság vagy illúzió kérdésétől lényegében elválaszthatatlan a tudomány vagy művészet kérdésköre, hiszen – mint ahogy a szerzők által többször idézett Richard L. Gregory professzor, a vizuális percepció folyamatának egyik kiemelkedő kutatója írta –, míg a tudósok a tévedések kiküszöbölésére törekszenek, a művészek körüluduarolják az illúziót. Ilyen értelemben ezt a dialógust a tudományos egzaktság – ez esetben a matematikai algoritmus alapján működő fény-képek és a hagyományos, de szabad festői gesztusokkal létrehozott festett-kép között zajlik. Felfogható ez a dialógus úgy is, mint egy, a művészet önazonosságát változatlan formában megfogalmazó állítás és az arra adott tudományos nyelven kidolgozott, változó kommentárok sora. Hiszen minden egyes vetített szekvencia (minden egyes fény-kép) egy újabb kép (vizuálisan felfogható látvány) keletkezését generálja. Pontosabban két képét, amelyek bizonyos tudományosan definiált modosulást képviselnek egymással szemben. A szimmetria megbontása, a függőleges vagy vízszintes tegely körüli elforgatás, a tükörfordítás alkalmazása teszi lehetővé, hogy két hasonló, egymástól mégis különböző és egymással sajátos relációban álló képet lássunk, amelyek a dialógus-gondolat újabb változatát megvalósítva egymással is bizonyos párbeszédet folytatnak, leginkább ahhoz hasonlóan, ahogy a zenében egy főszólamot egy mellékszólam kísér, azzal az eltéréssel mégis, hogy itt két azonosan pozicionált képszólam együttműködése érvényesül. A dialógus tehát többféleképpen is létrejön, és végső soron az egész mű egy egységes film jellegét ölti – ebben egyébként elég nagy szerepe van a kísérő zenének –, amelyre már nem is kell a „kísérleti" jelzőt alkalmazni, hiszen az expanded cinema a számítógépes animáció hihetlen kibontakozásának következtében ma már a filmészítés egyik nélkülözhetetlen váló terepe lett.

A film pedig mint műalkotás, eleve érzelmi reakciókat vált ki. Ismét Beke Lászlót idézem, aki már 1993-ban jelezte, hogy Bortnyik Éva Tubák Csabával közösen készített experimentális vetítéseinek eredetiségét abban látja, „hogy a hűvösen strukturális fényinstallációkat képes bonyolult, fenyegető és már-már tragikus érzelmek kifejezésének szolgálatába állítani".[2] Ez tulajdonképpen érthető, hiszen a legerősebb érzelmek, mint amilyen például a félelem, éppen a vizuálisan pontosan nem definiált helyzetekbe keletkeznek. De lényegében ugyanez áll minden érzelmi reakció keletkezésére. A *Dialógus* azonban nem a szélsőséges érzelmek, hanem a különböző érzelmi állapotok, leginkább egy meg nem határozott, kozmikus határtalanságot sugalló metafizikus térélmény által generált, a személyes szférán túllépő kibontakozás, a hétköznapi valóságélményt meghaladó transzcendens odaadás és azonosulás lehetőségét nyújta a befogadónak.

2 Beke László: *Melankolikus fényinstallációk*. Megjelent a *Rend és Káosz* kiállítás katalógusában, 1993. http://kepes.society.bme.hu/Tagok/Bortnyik/Melankolikus.pdf

Nagy Edina

Fű, tükör, árnyék – mesterség és természet

Olafur Eliasson: *Innen Stadt Außen*

Martin-Gropius-Bau, Berlin
2010. április 28 – augusztus 9.

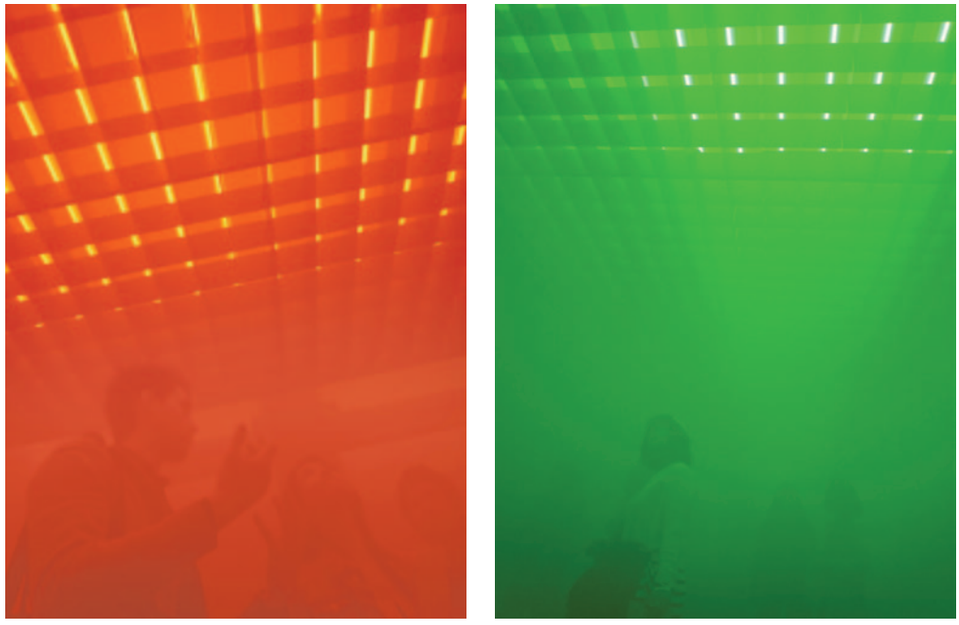
■ Bármilyen furcsa, de a magyarra alig fordítható című kiállítás[1] (*Innen Stadt Außen* szó szerinti fordításban: „belső külső város", de ha a két szót egybeírjuk, lehet „belváros kívül", ugyanakkor fonetikusan fordíthatnánk „inkább belül mint kívül"-nek is) Olafur Eliasson első önálló kiállítása Németországban, ami annál is meglepőbb, mivel a művész több, mint tíz éve Berlinben él és dolgozik, tanít, konferenciákat, valamint nyitott workshopokat szervez, és itt hívta életre „térkísérleti intézetét" (Institut für Raumexperimente) is[2]. Persze, nagy önálló kiállításokból az utóbbi években nem volt hiány, hiszen Eliasson bemutatkozott többek között New Yorkban (MoMA & P.S.1, 2008), valamint San Franciscóban (SFMoMA, 2007), Tokióban (Hara Museum of Contemporary Art, 2005), Párizsban (Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris, 2002), stb. Híres, sőt helyenként elhíresült köztéri projektjeiről, az először Stockholmban realizált, uráninnal színezett, méregzölden fluoreszkáló folyóról (*Green River*, 1998), a dupla naplementéről (1999, Utrecht), vagy az értelmetlenségükkel tüntető mesterséges vízesésekről (*The New York City Waterfalls*, 2008), pedig még a kortárs művészetben kevéssé jártasak is hallottak már. A közönségsikert azonban kétségkívül a 2003–2004-ben a Tate Modernben bemutatott, a turbinacsarnokba tervezett *Weather Project* mesterséges ködben lebegő, hatalmas mesterséges napja hozta el a számára: a Tate Modern gigantikus belső terét meditatív központtá változtató objektre több mint kétmillióan voltak kíváncsiak.

Az Eliassonnal kapcsolatban felmerülő kérdés megfogalmazható egyszerűen (is): művészet vagy tudomány? – de sokkal inkább: művészet vagy szemfényvesztés? Eliasson az illúzió nagy mestere, rendkívül ügyesen manipulál – elkápráztat, elkábít, megszédít, elbizonytalanít, ámulatba ejt –, hogy a néző azután valamiféle módosult tudatállapotban lépjen ki a kiállításról,

1 A kiállítás kurátora Eliasson meghívására Daniel Birnbaum, akivel a művész a kilencvenes évek óta számos alkalommal dolgozott együtt.

2 Olafur Eliasson (1967) dán-izlandi művész 1994 óta Berlinben él. Az Universität der Künste professzora. Több mint 30 munkatársat (művészettörténészeket, építészeket, dizájnereket, technikusokat, mérnököket, szociológusokat, fizikusokat, stb.) foglalkoztató stúdiója a Pfefferbergen működik.

Olafur Eliasson
Multiple Shadow House, 2010; © langi_25
forrás: http://www.flickr.com/photos/langi_25/4875435168/sizes/o/in/photostream/



Olafur Eliasson
Your Blind Movement, 2010; © indaberlin
forrás: http://www.flickr.com/photos/indaberlin/4632629212/sizes/o/in/photostream/

és visszaemlékezve „csak" annyit tudjon felidézni, hogy valami egészen rendkívülit látott. Pontosabban: valami rendkívülit élt át. Ez utóbbi meghatározó Eliasson munkásságában, az élményszerűség, a részvétel, a néző involválása: a művek csak ritkán maradnak meg a puszta látvány szintjén. És éppen ez az, ami megnehezíti az Eliassonról való véleményalkotást: ez a módosult tudatállapot, ami még sokáig kísért. Ezért nem tudjuk minden hezitálás nélkül azt mondani, hogy a nagy illuzionista, aki asszisztensek egész sorát használja lenyűgöző kísérleteinek kidolgozásához, tulajdonképpen csak megvezet bennünket, elhitetve velünk, hogy amit látunk, érzünk, átélünk, röviden: megtapasztalunk, a művészet illúziója. De hát a művészet maga is illúzió, csalóka látszat, ahogy azt Platóntól kezdődően minden valamirevaló művészetfilozófia sulykolja, akkor meg hol a probléma? Talán ott, hogy Eliasson nem is rejti el előlünk az illúziógyár részlegeit. Mondjuk, James Turrell-el szemben ő minden technikai részletet a szemünk elé tár, látjuk a látványt generáló mechanikát: projektorokat, diavetítőket, foncsorozott üveglapokat, motoros szerkentyűket. A berlini kiállításon több termet betöltő fekete-fehér, majd színesbe váltó árnyjáték (*Your uncertain shadow*, 2010) esetében például közvetlen közelről is megszemlélhette az ámuló gyerek- és felnőtthad, hogyan jön létre a szórakoztató, többszereplős árnyszínház. Eliasson tulajdonképpen tanít (miközben gyönyörködtet), elképzelni is elég azt a rengeteg kérdést, ami a kiskorú látogatókban felvetődik egy ilyen kiállítás kapcsán. Bár a kiállítás április végén nyílt, a kísérőszövegek tanúsága szerint a várost már korábban behálózták az annak előfutáraként szolgáló észrevehetetlen művek (melyeknek megkülönböztető jegye természetesen láthatatlanságuk). De lehet, hogy valaki mégis felfigyelt a munkák eszmei értékére, mert bár nyitott szemmel (tudva, mit keresek) közlekedtem a városban, de egyetlen tükrös biciklit, sétautat eltorlaszoló izlandi uszadékfa-rönköt vagy metróaluljáróba rejtett tükörobjektet sem találtam. Ahogy a művészet (vagy éppen a látogató), úgy a hétköznapok tartozékai is bekerülnek a múzeumi térbe, mint pl. a Berlinre jellemző gránit járdalapok (*Berliner Bürgersteig*, 2010), amelyek az egyik teremből a másikba vezetnek át – aztán hirtelen véget ér a járda, pedig konstans elemként akár maradhatott volna – persze, az ötlet talán túlságosan is direkt és egyszerű volt a kiállítás egészéhez képest – esztétikáját tekintve legalábbis mindenképpen.
Ezzel szemben az egyik kiemelten fontos kiállítási tárgy(?) maga az előbb emlegetett illúziógyár, mégpedig egy hatalmas makettasztal formájában, ahol a kiállításon látható művek kicsinyített másai ugyanúgy megtalálhatóak, mint a korábbi munkák papírmakettjei, a kísérleti fázis dokumentációi, műtermi felvételek, vagy a munkavideók. Az eliassoni boszorkánykonyha rejtelmeiben elmerülve a látogató megbizonyosodhat arról, hogy Eliasson esetében az autonóm műalkotás születése kollektív tapasztalat: összehangolt csapatmunka, többéves tervezgetés, számítgatás, kalkuláció előzi meg, a legkülönfélébb specialisták garmadája dolgozza ki és valósítja meg a projekteket az Eliasson által teljes joggal labornak elkeresztelt műteremben. Így például Eliasson egyik kedvenc kellékét, a mesterséges ködöt tökélyre fejlesztve működő ködlabirintust (*Your blind movement*, 2010) is, amibe, mint később kiderült, a művész már a kiállítás elején betereli a látogatót (de van, aki utolsóként fedezve fel a labirintust, ebből szédül ki a kiállításról – szerintem így hatásosabb). A több teremben gomolygó színes köd tökéletes dezorientációt eredményez, az ember az orráig sem lát, pontosabban, addig igen, hiszen érzékeli a fokozatosan meleg sárgára, fenyegető vörösre vagy művi violaszínre váltó fény hatását, ami tovább fokozza a káprázatot. Mint Eliasson 2005-ös, a Thyssen-Bornemisza Alapítvány támogatásával megvalósult velencei projektje a San Lazarro szigeten, majd később (2007) a horvátországi Lopud szigetén is látható *Your Black Horizon*[3], a ködlabirintus is időbefektetést igényel a látogató részéről, hiszen a bennük eltöltött idő arányában fejtik ki hatásukat, válnak felismerhetővé a színek, vagy, az utóbbi mű esetében, képeződnek le a természetes (velencei) fényviszonyok a mesterségesen és speciálisan erre kialakított térben. Be kell, hogy valljam, engem a ködlabirintus (aminek hatása alól csak a teremőr éles fényű zseblámpájának köszönhetően szabadultam) jobban lenyűgözött, mint a kiállítás igazi szenzációjának szánt tükör-kaleidoszkóp (*Mikroskop*, 2010). A Gropius-Bau teljes belső udvarát elfoglaló, az udvart tulajdonképpen eltüntető tükörfóliás falú konstrukció Aliz Csodaországába volt hivatott repíteni a látogatót, aki magát, a többieket, és az építményt is megsokszorozva, sok-sok szeletkére töredezve láthatta viszont. A legszebb az egészben, hogy az épület üvegtetejét (pénzhiány okán) már nem tükrözhették be, és ez a kaleidoszkópon keresztül beköszönő kis valóságdarabka, paradox módon az ég, volt az, ami mégis költőivé tette a művet, ami egyébként talán túlságosan is emlékeztetett a vidámparkok tükörlabirintusaira és túlságosan is ezek jól ismert hatására épült (hozzá kell tenni, nem alaptalanul és sikeresen). Az eliassoni effektust tulajdonképpen a kaleidoszkópba belépő látogatók arca tükrözte leghívebben, az a bizonyos „leesett az álla" arc-

3 Ligetfalvy Gergely: *Your Black Horizon. Olafur Eliasson installációja David Adjaye pavilonjában.* TB-A21, Lopud, Horvátország, 2007. május, Balkon, 2007/7,8.

kifejezés, amit sokan Eliasson hibájának rónak fel. Miután ilyen sokkot kaptunk, nem keressük tovább az igazi művészi kvalitást, megelégszünk a show-val, fanyalog a műítész-szakma egy része.

Amennyiben mindenképpen választ kellene adnom a kérdésre, hogy művészet-e ez még, arra gondolkodás nélkül azt felelném, hogy igen, csak arra nem tudok válaszolni, hogy milyen mércével mérhető és mivel vethető össze. Esztétikáját és vizualitását tekintve például kevés lenyűgözőbb művet láttam mostanában, mint a *Water pendulum* (2010). A tökéletesen sötét térben stroboszkóp villódzik, kell némi idő, míg felfogjuk, mit is látunk. Egy fénykorbács vergődik a terem közepén, ficánkol, tekereg, majdhogynem sikolt. Ha óvatlanul közelebb lépünk a fényforráshoz, vízsugár talál telibe: a hisztérikusan rángatózó fénycsík tulajdonképpen víz, ami megtörik és szétspriccel, amint hozzáér a látogató. Ez az, ami egyértelművé teszi számomra a választ Eliasson művészi kvalitását illetően: hogy (ha akar) a legegyszerűbb eszközökkel, a legkisebb anyagi és technikai ráfordítással valami egészen egyedit hoz létre. Sokáig lehetne ragozni ennek, ha úgy tetszik, teátrális munkának a szimbolikus vagy érzelmi tartalmát és töltetét is, ami természetesen leginkább befogadófüggő, de ettől most eltekintek. És persze, hogy vannak sokkal költségesebb, divatosabb és fogyasztóbarátabb művek is (gyűjtőt is írhattam volna), amik közül szintén láthatunk néhányat a kiállításon. Ilyen például a *New Berlin Sphere* (2009), ami, nincs mit szépíteni ezen, tulajdonképpen egy gyönyörű csillár. Berlinben járva több hasonló darabbal is találkozhatunk. Magángyűjteményekben, vagy éppen magánlakásokban nagy keletje van az Eliasson-dizájnnak. Nehéz is kiállítási tárgyként közelíteni a „berlini szférához", ami a maga tökéletes esztétikai precizitásában (a hűvösen kiszámított fényjáték-kalkuláció ellenére) is nem több egy funkcionális dizájndarabnál.

A tükör visszatérő és meghatározó eleme a kiállításnak, nemcsak a gigantikus mikroszkóp, de a címadó mű, egy tíz perces videó (*Innen Stadt Außen*, 2010) alfája és omegája is egyben, nem beszélve a romantikus környezetbe, a történelmi múltú Pfaueninselre[4] helyezett *The blind pavillon*ról (2003). A kiállításon látható *egyetlen* videó, ami, valljuk be, párját ritkítja manapság, egy tükörplatós kisteherautó útját követi a téli Berlinben. A filmen tulajdonképpen a tükröződéseket látjuk, a kamera fogva tartja a tükröt, az autó viszont állandó mozgásban van, élőben közvetíti a téli város eseményeit, vagy inkább eseménytelenségét. Szándékosan felismerhetetlen, vagyis inkább meg nem nevezett helyszíneken halad az autó, a tükörben olykor homályosan, ahogy azt kell, olykor pedig megtévesztő élességgel látunk épületeket, biciklistákat, parkrészleteket, a nagyvárosi forgalmat. A felvételek időnként egymásba folynak, bizonyos részletek ismétlődnek. Megint ez a meghökkentő egyszerűség a címet és tartalmat illetően: a művek kívül, azonosíthatatlanul, s mindaz, aminek odakinn a helye, aminek semmi keresnivalója a múzeumi térben, belülre került. Pedig van létjogosultsága, állítja Eliasson, s az már csak rajtunk múlik, tudjuk-e követni Berlin tükörlabirintusában. Valóság és művészet, kint és bent helycseréje folytatódik a *The curious museum*-ban (2010), ahol a néző az ablakon kitekintve, hopp, saját magával és a múzeumi belső térrel szembesül, Eliasson és stábja ugyanis egy kb. 11×8 méteres tükörfóliával bevont állványt húzott fel az ablak elé, aminek következtében megsokszorozódnak a belső terek, eltűnik a külvilág. Fű ugyan nem nő a termekben, de karnyújtásnyira és ezzel emeletnyi magasságba került a természet (*Succession*, 1998); még egy lépés, egy következő kiállítás, és a nézők napfürdőzhetnek is a mesterséges pázsiton. Egy Eliassonnal készült interjúban többször elhangzott „a múzeum mint realitásgépezet és a külvilág mint reflexiós tér" kifejezés.[5] Eliasson itt a kint és bent közti hierarchia megszüntetését, az egymásmellettiség szerepét hangsúlyozza, amelyben a múzeum mint „aktív tér" válik jelentőssé. „A múzeum belsejében a látás destabilizációjára kell törekednünk, ami környezetének új érzékelésére ösztönzi a látogatót…így egyfajta testi gondolkodás jöhet létre."[6] A látogató testi részvételének, egyáltalán aktivitásának jelentőségét hansúlyozzák a művek címei is: *Your uncertain shadow*, *Your roundabout movie*, *Your blind movement*, stb. Ahogy a művek technikai részletei, úgy a mű befejezetlensége, a látogató nélküli „tökéletlensége" sem marad titokban, talán emiatt is szimpatikus és szerethető minden cirkuszi látványossága és hatásvadász attitűdje ellenére és avval együtt is az Eliassonnak köszönhetően néhány hónapra „emocionális anyaggá"[7] változtatott múzeum.

4 A Pfaueninsel (Páva-sziget) történetének egyik színes mozzanata, hogy a szigetet 1685-ben Johannes Kunckel üvegművész-alkimistának adományozta I. Frigyes Vilmos választófejedelem. A többek között az örök élet elixírjét kutató „fekete mágus" szigetére ezidőtájt csak a kiválasztottak léphettek be. A kutató-kísérletező kedvű Eliasson számára mindez még egy adalék ahhoz, hogy a 2003-ban Velencében bemutatott projektet itt realizálja újra.

5 V.ö. Mark Wigley beszélgetése Olafur Eliassonnal, in: *Olafur Eliasson: Innen Stadt Außen,* kiállítási katalógus, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2010

6 uo.

7 uo.

Olafur Eliasson
The Blind Pavillon, 2003, Pfaueninsel, Berlin; © fotó: Nagy Edina

Mestyán Ádám

Az első csapás

Starter

ARTER – Space for Art, Isztambul
2010. május 8 – szeptember 19.

■ Van valami ironikus abban, hogy a tradicionális német-török kapcsolat a világ egyik trendteremtő művészeti kooperációjává nőheti ki magát. Törökország egyik leggazdagabb magánalapítványa, a Vehbi Koç Alapítvány, egy grandiózus terv első felvonásaként megbízta René Block-ot, a legendás német galeristát és kurátort, hogy az utóbbi szerepkörére koncentrálva egy kortárs gyűjteményt hozzon létre Isztambulban. Megtette.

René Block a kilencvenes évek eleje óta áll szoros kapcsolatban a török és általában a délkelet-európai kortárs művészettel. Minthogy Block a fluxus egyik fő „menedzsere," a kasseli Fridericianum igazgatója, majd a berlini kortárs művészeti program főnöke volt, személyében egy rendkívül meghatározó, szakmailag is jegyzett kurátor áll a török prezentáció mögött. Ő volt az azóta a világ egyik legfontosabb kortárs művészeti találkozójává vált *Isztambuli Biennálé* első külföldi kurátora is 1995-ben. Block zseniálisan teremt divatot a periférikus vagy perifériára szorult művészekből, művészetekből, hogy azután otthagyja őket és egy másik hullámra nyergeljen át.
Úgy tűnik, hogy a Vehbi Koç (ejtsd: Kocs) Alapítvány nagyjából három-négy éve határozta el, hogy az addig folytatott, elsősorban oktatási szponzoráció, illetve tradicionális „nagyművészet" támogatása mellett, a kortárs török alkotók érdekeit is szem előtt tartó, nagy horderejű vállalkozásba kezd. Ez az Ömer Koç vezetésével megvalósuló projekt nem csak egy gyűjtemény létrehozásából áll, hanem két bemutatóhely szponzorálását is magában foglalja: így jött létre a TANAS galéria Berlinben 2008-ban és most az ARTER Isztambulban.[1] Bár nyilvánvalóan a török kortársak külföldi képviseletét és a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódását szolgálják ezek az intézmények (melyekben Block nagy szerepet vállal), egyben olyan platformként is szolgálnak (különösen az ARTER), mely *új* művek létrehozását támogatja.
Deklarált célkitűzés, hogy az ARTER mint kulturális központ nem a (közel)múlt megőrzésére létrejövő múzeum, hanem aktív, a jövő felé nyitott kiállítóhely. Az épülete egy patentre felújított századeleji ház az Isztiklál utcában, a Beyoğlu negyed divatos sétálóutcájában. A 19. században ez a terület volt Pera, s az Isztiklál a Grand Rue de Pera névre hallgatott, amikor még törökök, görögök, olaszok, örmények és franciák éltek itt együtt. Úgy tűnik a kozmopolita szellem tovább él, hiszen az Arter a Koç gyűjtemény vegyes nemzetiségű darabjaiból rendezte első kiállítását *Starter* címmel.
Nem tudom, hogy lehet-e azt mondani egy galériára, hogy van benne valami szeretnivaló, de ha lehet, akkor az ARTER-re azt mondanám: „aranyos". Négy szinten mutatják be a műveket, nagy üvegablakos, de elzárt pici szobákban is. Az alapterületek nem igazán nagyok, de nem is kicsik: az ember pontosan a megfelelő viszonyt tudja kialakítani a művekkel. Azt hiszem, ez a „viszony" az alapítók és Block egyik célkitűzése volt, egyfajta intimitás kialakítására törekedtek, mely ugyanakkor érvényesülni hagyja, megtartja a művek integritását is.
A Gyűjtemény mintegy 400 alkotása közül, melynek megvételében, illetve vételre való javaslatában Blocknak is nagy szerepe volt, mintegy 170-et mutat be a *Starter* című kiállítás 87 művésztől. A többség természetesen török, de Tót Endrétől Nam June Paikig mindenféle nemzetiség megtalálható benne, már ha ez érdekes. Sokkal érdekfeszítőbb ugyanis, hogy ebben a kiállításban egyértelműen Block a koncept-gyártó, a válogató és a kurátor. Vajon mit akar mondani egy kiállítással az elmúlt 40 év kortárs művészeti piacát meghatározó német galerista?
Érhetné az a vád, hogy egy-két helyen mintha a saját életmű-kiállításáról lenne szó, vagyis egyfajta történeti ívet is rajzol. Ez a vád akár megalapozott is lehetne, de a Block-féle kortárs művészettörténet megállja a helyét: a személyességet hiteles művekkel legitimálja. Valahol a 60-as és 70-es években kezdünk, fluxus és happening művekkel, pl. Al Hansen, Richard Hamilton, Terry Fox, Beuys vagy Paik alkotásaival, azután német, török, román és horvát munkákat kapunk a 80-as és 90-es évekből, majd a 2000-es évekből abszolút vegyes alkotásokat, sokszor politikai üzenettel. Azért nem

Az ARTER utcai homlokzata Isztambulban az Istiklâl Caddesi 211. alatt; © fotó: Dirk Schwarze

1 www.tanasberlin.de; www.arter.org.tr

soroltam neveket, mert a történeti szál nem tolakszik a látogató elé, egy-két kivételes saroktól eltekintve a művek nem kronologikusan, hanem tematikusan vannak csoportosítva. Azt hiszem, inkább a fent említett alkotók „talapzata" a fontos, az a mód, ahogy a művészetnek feltettek bizonyos kérdéseket, amire Block ízléssel épít emeleteket.

Az utcaszint nagy kirakatában egy óriási zöld műanyag tank emelkedik és süllyed aszerint, ahogy egy automata levegőt pumpál belé. Michael Sailstorfer munkája ironikus-politikus módon és mégis könnyedén indítja be a kiállítást – márha valóban ez indítaná be, s nem csak az utca felé mutatna valami nagyot. Az igazi bejárat, amely ráadásul az épület oldalán található, a pinceszintbe vezet, ahol egy vetítőteremben videóalkotások mennek, köztük a kedvencem, Zoran Naskovski *Death in Dallas* (2001) című kisfilmje is, melyben egy hagyományos szláv siratóének mondja el Kennedy halálát, miközben a kortárs felvételek peregnek.

A kiállítás levegős – s ezalatt nem csak azt értem, hogy a tárgyak nem nyomják agyon a látogatót, hanem azt is, hogy Block és a berendezők ízlése, humora, személyes hangoltsága határozott jó érzéssel tölti el a látogatót, de legalábbis engem. A kortárs művészet játéklétezését szó szerint is komolyan veszik: a második emelet egyik felében olyan hangtárgyak szerepelnek, melyek egy részét a látogató nagy élvezettel használatba is veheti. Paik fontos kakkusórája (*French Clock* TV, 1989) és Cage *Mozart Mix* című lemezesdoboza (1991) mellett ott van Joe Jones nyomogatható *Player Piano*ja (1977). Ennek ironikus ellenpárja George Maciunas *Piano Piece* című darabja (1970), mely egy olyan zongora, melynek billentyűibe szögek vannak ütve, s fölötte a felszólítás: „play a tune on the piano". A zenére és a hangokra koncentráló tárgyak a kortárs képzőművészet a *hang* által való elragadtatottságát illusztrálják, valamint azt, hogy a zene vagy inkább a *hang* egy meghatározott történeti pillanatban bekerült a legitim műtárgyalkotási problémák közé.

Mindezen komoly hangjátszmákon túl csöndesebb darabok is említést érdemelnek, így például a magyar Keller Diánáé, akit én eddig nem ismertem és külön örömömre szolgál, hogy egy rangos külföldi gyűjteményben találkozom a nevével. A kollekció egyik legfiatalabb művészként bemutatott videómunkája már-már naivan egyszerű ötletre épül: egy virágcsendéletben a virágok kelyheiből lassan kicsorognak a színek (*Still life with flowers*, 2009). A csendélet műfajának videófelhasználása az eredeti megfagyott kép statikusságát töri meg, a fokozatos elszíntelenedés a képek belső logikájára hívja fel a figyelmet. Végső soron, a halálra való emlékezés ürességét teszi idézőjelbe.

Šejla Kamerić
FREI, 2004, ff fotó, C-print alumínium lemezen, 120 × 160 cm
Fotó © Šejla Kamerić

John Cage
Mozart Mix, 1991, 25 db kazetta, 5 db kazettás magnó, szitanyomat, fadoboz, doboz mérete: 10,2 × 86 × 81 cm
Fotó © Uwe Walter, Berlin

Feltűnő, hogy a kortárs török alkotók mennyire jól belesimulnak a nemzetközi trendekbe, vagy talán mondjuk így, az akadémiai szféra után a kortárs képzőművészetben is szinte trendteremtők. Servet Kocyiğit *Everything you heard about Turkish men is true* (2009) című nagyméretű varrással készült felirata a politikai street-artot ötvözi a Törökországban amúgy erős kortárs feminista művészettel (pl. Nilbar Güreş). A munka egyik szép gesztusa, hogy a varráshoz használt fonalak is a kép részét alkotják: mintha még nem hagyta volna abba a művész a munkát. A sejthetően szörnyű tartalomhoz járó vidám színek szinte Benetton-hatást hoznak létre, s valóban, van itt valami a divatból is.
Komorabb eszközökkel él Fikret Atay egy vidéki Korán-iskolában felvett videóján, melyben finom utalásokat találunk a muszlim szimbolikára, de egyben a terrorista fenyegetésre is (*Theorists,* 2008). Cevdet Erek *SSS* (*Shore Scene Soundtrack*, 2006) című munkája pedig (mely egy valós performance rekonstrukciója), egy otthon végrehajtható performance kézikönyve. A hazavihető, otthon is elkészíthető művészet a „mindenki művész" motto elit-ellenes, noha szerintem nem minden esetben sikeres megnyilvánulása.
A *Starter* általában véve egy rendkívül erős víziót jelenít meg az elmúlt 40 év művészetéről, melyben a nyugat-európai vagy amerikai tendenciákat, divatokat, ötleteket hangsúlyosan semlegesíti a középkelet-európai és ázsiai modernitás. A kreatív hagyományok közössége, az együttes részvétel, jelenlét a nemzetközi dialógusban a kortárs művészeti piac és a kortárs művészet történetének hatalmi pozícióból való befolyásolására mutat rá. A török „kortárs-ság" már-már forradalmi betörése, kurdok, perzsák, arabok, csehek, magyarok, bosnyákok beemelése a nagy galériákba, illetve ebbe a „történeti" kiállításba (vagyis, hogy mindeme periferikus népek a történet *részei*) a nyugat-európai és amerikai hegemónia megtörésének gesztusa. Block nagy játékos: ha akarjuk, úgyis olvashatjuk ezt a kiállítást, mint ami a hatalomról, a hatalmi pozíciók meghatározó szerepéről is szól.
Mindehhez azonban szükséges az a belátás, hogy a kortárs művészet egy befektetésre méltó eszköz, mellyel a nemzeti reprezentáció mellett pénzt is lehet csinálni. Egy ország kortárs művészetét ugyanis nem (csak) az állami támogatásokból lehet és kell promotálni, illetve fenntartani. A magántőke megjelenése elengedhetetlen a sikeres és erős kortárs erőtérben, melynek struktúrája részben egy részvénypiaci helyzetre hajaz. Block egy felkiáltójelet tett e meglátás mellé, s ebből talán mások is tanulhatnak, a török tőke pedig ezen a terepen (is) kinyilvánította hatalmi törekvéseit.

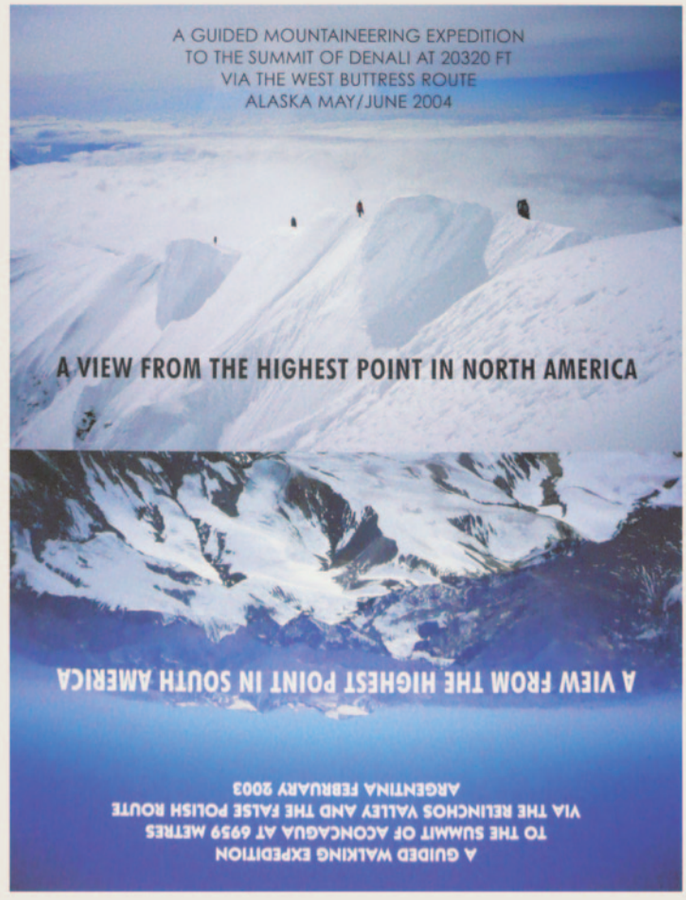
Cserba Júlia

Hamish Fulton a gyalogló művész

Kiállításlátogatás a művész társaságában

Galerie Patricia Dorfmann, Párizs
2010. május 15 – június 26.

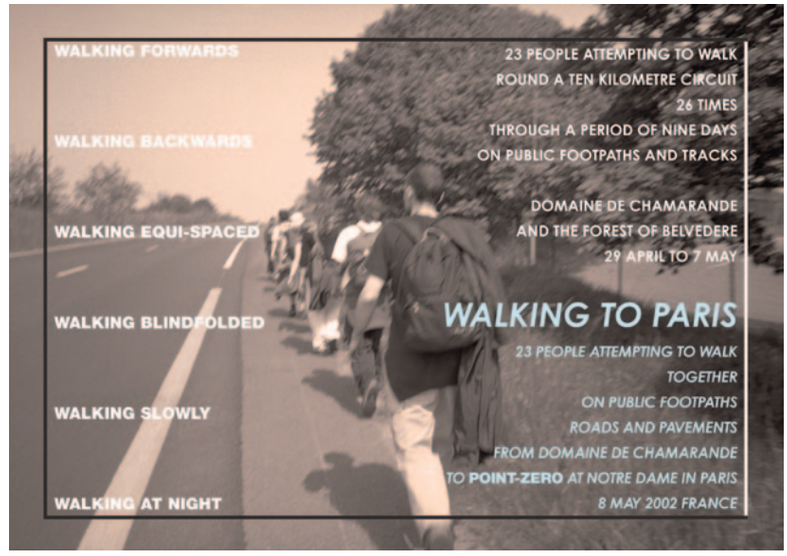
Amint az az egyéni kiállításainak több oldalt kitevő, hosszú listájából kiderül, Hamish Fultonnak több mint tizenöt éve nem volt galériakiállítása Párizsban, a Centre Pompidou-ban pedig még ennél is régebben, 1981-ben. E lista azt is elárulja, hogy Fulton önálló szereplésének gyakorisága az utóbbi tíz évben a korábbiakhoz képest feltűnően megcsappant. Vajon Fulton fáradt-e bele az egymást érő kiállításokba avagy a munkája iránti érdeklődés csökkent? – teszem fel magamnak a kérdést, és valószínűleg nem járok messze az igazságtól, ha az okot mindkét feltételezésben együttesen látom.
Az 1943-ban született Hamish Fultont a konceptuális művészet és a Land Art egyik legjelentősebb, legeredetibb angol képviselőjeként tartják számon. A „gyalogló művész" tevékenysége a hetvenes-nyolcvanas évek képzőművészetének izgalmas



Hamish Fulton
A view from the highest point in North America, 2004

újdonságot jelentő színfoltja volt, amit még a kilencvenes években is komoly figyelem kísért, napjainkra azonban sétaakciói mintha magánüggyé zsugorodtak volna. Ennek elsőrendű oka nem maga a művész, hanem sokkal inkább az idő múlása, amely előbb-utóbb minden stílust, irányzatot, mozgalmat túlhalad. Ez történt a Land Art esetében is, annak ellenére vagy talán éppen amiatt, hogy a környezettudatos gondolkodás mára már széleskörűvé vált.

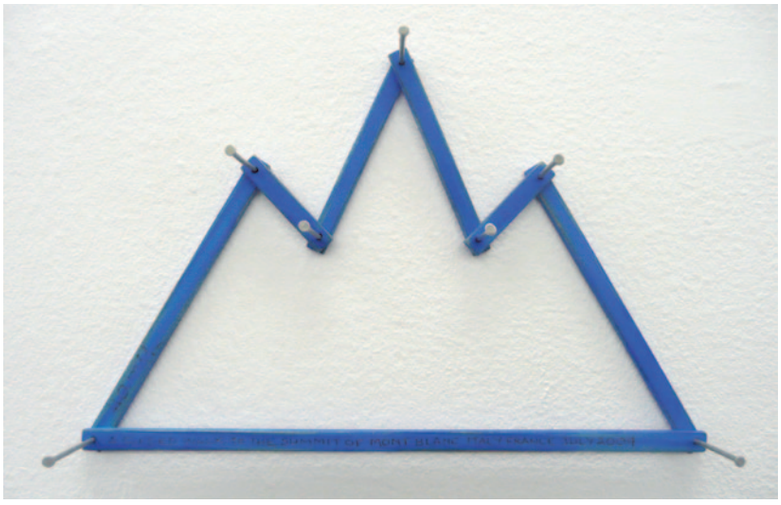
Hamish Fulton, barátjával, Richard Longgal együtt, a jónevű Saint Martin School Of Arts növendéke volt, majd két éven keresztül fotográfiai tanulmányokat folytatott a Royal College-ben. A hatvanas évek legvégétől Long és Fulton több közös utazást tett együtt, és bár barátságuk továbbra is fennmaradt, egy idő után elérkezett a pillanat, amikor elméleti és gyakorlati téren is szétváltak útjaik. Hamish immár negyven éve folytatja világjáró gyaloglóakcióit, miközben sehonnan nem hoz el magával tárgyi emlékeket, és Longgal ellentétben, soha nem hoz létre természetben nyomokat hagyó művészi alkotást. Fultont magát idézve: „maguk a gyaloglások képezik a művészi alkotásokat, igaz, ezek mulandóak". Vannak, akik szerint ezek „mentális szobroknak" tekinthetők, hiszen akárcsak a valódi szobrok, magukba foglalják az időtartam, a tér és az anyag fogalmát. Mindezek alapján joggal vetődhet fel a kérdés, mi is képezi Fulton kiállításainak, jelen esetben a párizsinak az anyagát. Nos, egyrészt a bejárt helyszíneken készített fotók, amelyeken szinte sohasem szerepel sem ember, sem állat, de még ember alkotta környezet, tárgy vagy épület sem, másrészt olyan installációk, kiadványok, szöveges kommentárokat és az egyes utazásokra vonatkozó adatokat tartalmazó festmények és printek, amelyek a megélt élmények után jóval később születtek, ismét Fulton szavait idézve, „a konkrét adatok pontos rögzítésével és az átélt tapasztalatok mentális feldolgozásával". Arra a kérdésre, hogy mi az, ami újra és újra arra készteti, hogy útra keljen, válasza a következő volt: „A természettel csak gyalogosan lehet közvetlen kapcsolatba kerülni, márpedig ez számomra elengedhetetlenül fontos. Akár egy autóból, vonatból vagy repülőből tekintünk ki, mindig van egy átlátszó, ugyanakkor védelmező üvegfelület köztünk és a külső világ között. A sok esetben rendkívüli szellemi és fizikai erőpróbát igénylő gyaloglás közben viszont, mint amilyen például a Mont Everest megmászása is volt, úgy érzem, hogy szinte eggyé válok a természettel." Majd így folytatta: „Amikor az emberek elmennek nyaralni a tengerpartra, kirándulni a hegyekbe vagy téli sportokat űzni a síparadicsomokba, úgy gondolják, hogy ők most a természetben vannak, de ez tévedés, mert a valódi természettel csak ott lehet találkozni, ahol még érintet-



Hamish Fulton
Walking to Paris, 2002, Giclée print, 21 × 29 cm
A Galerie Patricia Dorfmann és Romain Torri hozzájárulásával.

Hamish Fulton
Walking to Paris, 2002, Giclée print, 21 × 29 cm
A Galerie Patricia Dorfmann és Romain Torri hozzájárulásával.

Hamish Fulton a Patricia Dorfmann Galériában, Párizs, 2010. május; © Fotó: Cserba Júlia



Hamish Fulton
Mont Blanc, 2009

Hamish Fulton
Lhasa tea ring, 2007

len. Ilyen helyből pedig sajnos egyre kevesebb van Földünkön. Lassan oda jutunk, hogy a gyerekeknek meg kell magyaráznunk, hogy a fát, a folyót, az erdőt nem üzemekben gyártják."
Patricia Dorfmann galériájában zömében Fulton utazásainak utolsó tíz évéből született munkák szerepelnek, köztük egy kilencnapos csoportos franciaországi gyaloglást dokumentáló print, a kiállítás címét is adó *Walking to Paris*. A fotón közölt vizuális információt számos egyéb tájékoztatást adó szöveg egészíti ki, amiből megtudjuk, hogy mely időpontban, mely helyszínen, hány emberből álló csoport, mennyi idő alatt milyen távolságot tett meg. Más technika, azonos koncepció a *Symmetrical insect.* A közel 3×2 méteres, rovarformájú falfestmény vonalai egyszerre utalnak a bejárt utakra és a megélt tapasztalatokra. „Skócia, hét napon keresztül, napi 71 km. A ritmus előre meghatározott állandósága nagyon fontos. Tavasz volt, sütött a nap, a virágos mezőkön sok volt a rovar!" (Fulton falfestményei megvásárolhatók, mégpedig a vevő által kívánt méretben, egyetlen kikötés, hogy az nem lehet kisebb, mint az eredeti.)

Egy másik falfestménye, a *Ri* különösen nagy figyelmet érdemel, mivel a jelenlévő munkák közül ez az egyetlen, amely a természet iránti csodálata és védelmező szándéka mellett nyílt politikai üzenetet is tartalmaz. Azonkívül ugyanis, hogy a Mount Everest 2009-es megmászásának tényét közli, az évtizedeken át kínai börtönben tartott Palden Gyatso és a Google együttszerepeltetésével arra utal, hogy a szigorúan cenzurázott kínai Google-on hiába keresnénk a tibeti szerzetes nevét. Fultonnak a természet megmentése iránti elkötelezettsége kezdettől fogva egyfajta humanizmusból fakadt, ez azonban globálisan az emberiségre, nem pedig az egyénre irányuló figyelem volt. Talán nem tévedés a *Ri*-ből (és a beszélgetésből) azt a következtetést levonni, hogy a vándorlások sokkal több változást hoztak Fultonnak az emberekhez, mint a természethez fűződő kapcsolatában, és ez az, ami új lendületet adhat további munkájához.
E monumentális méretű falfestmény közelében kapott helyet a kiállítás talán legmegkapóbb, leglíraibb alkotása, az aprócska *Lhasa tea ring:* fehér papírlapon egy teáscsésze által hagyott halvány kör, benne Fulton tömör, naplószerű feljegyzésével: „September Full Moon, Lhassa, Tibet, 2007. Erős holdvilág volt. Tibeti szerzetesekkel ismerkedtem meg. Sok segítséget kaptam tőlük a helyi viszonyok, szokások és természeti adottságok megismeréséhez."
A világ hatodik legmagasabb csúcsát, a *Cho Oyu*t 2000-ben Fulton a hegy tövéből fényképezte le, ezért a fotó a kiállításon a szemmagasságnál jóval feljebb került.
A nézőnek úgy kell feltekintenie rá, mint annak idején Fultonnak a felvétel helyszínén. Hasonló meggondolásból, a megélt élmény minél érzékelhetőbb átadásának érdekében helyezte egymás után, de növekvő magasságba a Mount Blanc megmászását dokumentáló printet, a *Monte bianco*t (2009) és két, hegycsúcsokat ábrázoló gouache-át, a *Mountain Skyline*-t és a *Twilight horizons*-t (1993). A kétkedő kérdesre, hogy vajon ezekkel a hegycsúcsokat meghódító kirándulásaival nem zavarja-e meg ő maga is a még érintetlen természetet, eképpen válaszolt: „Én csak szemlélője vagyok, de nem avatkozom bele. Egyébként pedig magunk is részei vagyunk a földi természetnek, ugyanaz a hely adatott meg növénynek, állatnak, embernek. Osztoznunk kell rajta, de felelősséggel."
Különleges kiváltságban volt részem, hogy a mind kifejezőeszközeit, mind pedig személyiségét tekintve szerény, visszafogott, de az utazásairól, gondolatairól, céljairól szívesen beszélgető művész társaságában nézhettem végig a kiállítást, és amikor magamra maradtam a művek között, már biztosan éreztem, hogy a kiállítás néhány évvel korábban nagy lelkesedéssel töltött volna el.

Lehetséges modellekben gondolkodom

Bence Fritzsche újságíróval, a kölni ATELIER[1] alapítójával beszélget Hunya Krisztina

Hunya Krisztina: *A német művészeti szcéna a hazaihoz hasonló nehézségek elé állítja művészeit: nagy a versenyhelyzet, nehéz kiemelkedni, az alkotásból megélni. Az 1982-ben alapított ATELIER ebben kíván támaszt nyújtani. Hogy jött az ötlet?*

Bence Fritzsche: Már fiatalon is arról álmodoztam, hogy az újságírás eszközével információkkal lássam el az embereket, kritikus álláspontból kiindulva a szabad hírközlésen keresztül vigyek véghez változásokat. Elsősorban gazdasági témákkal foglalkoztam, és a német Felsőoktatási Szövetség (Deutscher Hochschulverband DHV) sajtóvezetője lettem. A feladatom a professzorok és a tudományos munkatársak informálása volt. Az, amit én gazdasági területen végeztem, ugyanúgy megilleti a többi szakmai terület képviselőit is, így például a BBK (Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler – Képzőművészek Szövetsége) célja a művészek tájékoztatása. Ez utóbbit megismerve figyeltem fel arra az óriási minőségi és mennyiségi különbségre, amely a mi általunk szolgáltatott és a művészek számára nyújtott információk között volt. Innen jött a tulajdonképpeni ötlet: lehet ezt jobban csinálni! Megalapítottam az ATELIER című újságot a művészek, pontosabban a művészi alkotást hivatásukká tevők támogatására és informálására.

De ekkor még a DHV sajtóigazgatója voltál; azóta viszont már a saját lapod került tevékenységed középpontjába.

Igen. 1982-ben indult az ATELIER, és egy év alatt már 1000 előfizetőnél tartottunk. Fantasztikus volt. Hihetetlen gyorsan ment minden, elterjedt a hírünk, nagy számban fogyott a lap, pozitív visszajelzéseket kaptunk. És egyszer csak, két-három év után döntést kellett hoznom: maradok a DHV sajtóigazgatója, vagy a lapnak szentelem minden időmet és energiámat. Vállaltam a rizikót és az utóbbi mellett döntöttem.

Huszonnyolc év távlatából visszanézve úgy tűnik, hogy nem kell megbánnod a döntést: az újság még mindig kéthavi rendszerességgel jelenik meg, sőt kiterjesztetted a tevékenységedet, és ma már más módokon is támogatod a művészeket.

Az újságból kiadó lett: kézikönyveket adunk ki, szemináriumokat szervezünk.

Szerinted miért épp Németországban lehetséges egy ilyen újság létrehozása és nyereséges fenntartása?

Erre több válaszom is van. Elsősorban a rengeteg itt élő és dolgozó művész miatt. Magyarországon egy ilyen vállalkozáshoz szűk a keresztmetszet, hiányozna mögüle a széles, potenciális olvasókör. Másrészt a számtalan pályázati lehetőségnek köszönhetően nálunk létezik egy információbázis, amit már érdemes nyomtatott formában is közölni.

Ezért nem gondolkodtál azon, hogy Németországon kívül is hasonló vállalkozásba kezdj?

Vannak azért külföldi előfizetőink is – elsősorban a környező országokból –, és a német kisebbségek is igényt tartanak a lapra. Külföldi terjeszkedés szempontjából – a kapcsolataim miatt – Franciaország tűnt ideális terepnek egy önálló kiadvány létrehozásához. Végül túl kockázatosnak ítéltem a vállalkozást, és az ötlet lekerült a napirendről. Nagyobb lehetőséget látok egy angol nyelvű kiegészítés megjelentetésében, ami egész Európát lefedné. Azonban egy ilyen merész lépés előfeltétele a környező országok művészeti színterének ismerete. Nekem pedig sajnos jelenleg még a magyar művészeti szcénáról is csak korlátozott ismereteim vannak.

Németország mellett elsősorban a művészek nagy száma szól – hány művész próbál itt megélni az alkotásból?

A német szociális pénztár (Sozialkasse) felmérései alapján 75 000 ember jelentette be, hogy hivatásos művészként keresi kenyerét. Az országban körülbelül 25 főiskola és akadémia nyújt művészképzést, így évente körülbelül 2000 új művész próbál érvényesülni a már amúgy is zsúfolt piacon. Óriási a konkurencia, nehéz kiemelkedni, érvényesülni. Az általam

1 A kölni ARTELIER egy kizárólag művészeknek szerkesztett lap. A művészeti sajtó jellemzően a művészeti szcéna tágabb körének, a művészet iránt érdeklődőknek szól, így egy specifikus, csak a művészek számára nyomtatásban megjelenő folyóirat egyedülálló ezen a területen. Ehhez fogható kezdeményezés csak Angliában valósult meg (Artists&Illustrators). Fritzsche, aki anyai ágon magyar származású s anyanyelvén folyékonyan beszél, eredetileg nem művészettel foglalkozott: végzettségét tekintve történész és politológus, aki sokáig tudósított Kelet és Nyugat kapcsolatáról rádióknak és gazdasági lapoknak. A magyar közönség a múlt évben a Knoll Galéria 20. évfordulójára szervezett szimpózium pódiumbeszélgetésén találkozhatott Fritzschével. Lásd: *„A második nyilvánosság után"* – szimpózium. Knoll Galéria, Budapest, 2010. október 6-7. (A szimpózium anyagának jelentős részét közli a magyar Lettre International 2010. nyári, 77. száma.)

„A második nyilvánosság után" – szimpózium. Knoll Galéria, Budapest, 2009. okt. 6-7.
balról-jobbra: Szoboszlai János, Bence Fritzsche, Mélyi József, Steierhoffer Eszter
© Fotó: Birkás Lenke

használt művész-fogalom természetesen nem korlátozódik a végzettséggel rendelkezőkre, így a művészek létszáma még nagyobb lehet.

Meg tudnak élni a német művészek munkáik eladásából? El tudja tartani az ország rendszeresen bővülő alkotótáborát?

A Művészek Szociális Pénztára jó adatforrás ennek megítélésében, mivel mindenkinek be kell jelentenie a keresetét. Eszerint a művészek átlagjövedelme 12 000 euró évente, ami német körülmények között félelmetesen kevés (az átlagjövedelem ennek pontosan a duplája). Ezért csak 5 % tud megélni a művészetből, tehát körülbelül 3000 művész, ami nagyjából egybeesik a galériák által képviselt művészek számával. Ők rendelkeznek megfelelő szakmai bázissal, rendszeres kiállítási és eladási lehetőséggel.

Ezek szerint az ATELIER a galériák feladatkörét igyekszik pótolni?

Pontosan. Az újsággal, valamint szakkönyvek kiadásával és előadások szervezésével akarjuk a művészek tevékenységét segíteni. A főiskolán megismerkednek a művészeti alkotás gyakorlati aspektusaival, de keveset tanulnak a művészeti piacról, annak működéséről, illetve saját érvényesülési lehetőségeikről.

Az egyik lehetőség a rendszeres és sikeres pályázati részvétel. Minden ATELIER tartalmaz egy naptárként rendszerezett összeállítást a legújabb felhívásokról.

Amikor a lap indult, a pályázatok még kéz alatt terjedtek, és azokat a művészeket díjazták, akik az információforrás közelében voltak. Sokan nem voltak tisztában a lehetőségekkel, a vele járó pénzügyi és hírnévbeli előnyökkel. Németországban évente 150 ösztöndíjat és 300-400 különféle szakmai díjat hirdetnek meg. Minden ATELIER 30-40 pályázatot tartalmaz, a későn – lapzárta után – megszerzett információkat pedig a honlapon közöljük.

Ami annak idején innovatív kezdeményezés volt, mára, az internet korszakában feleslegesnek tűnhet, hiszen könnyűszerrel hozzá lehet jutni az információkhoz.

Természetesen változott a világ az elmúlt 28 év alatt, és az internet több szempontból is veszélyeztetheti a nyomtatott sajtó egzisztenciáját. A pályázati rovat véleményünk szerint mégis megőrizte fontosságát a már említett számtalan díjnak köszönhetően. Levesszük a művészek válláról a keresés feladatát: felkutatjuk, rendszerezzük, összefoglaljuk és szelektáljuk a lehetőségeket. Amióta nyilvánosságra hozzuk a művészeti díjakat és pályázatokat, robbanásszerűen megnőtt a résztvevők száma. A zsűritagok korábban átlagosan 50-100 művész jelentkezésére számíthattak, ma már gyakran több mint ezren küldik be alkotásaikat. A pályázók megsokszorozódásának egyik következménye, hogy sok helyen már reprodukciók útján is lehet jelentkezni, ami ismét nagy segítség, hiszen nincs szállítási költség, csökken a rizikó a képek esetleges sérülése miatt. Szerintem mindezeknek köszönhetően a díjak demokratikusabb rendszerben, egységes és átlátható feltételek szerint működnek. Sok művészeti iskola csak a pályázati részt másolja ki az újságból és függeszti ki a folyosókon. Így sok potenciális vevőnk vész el, de nem zavar, hiszen így is elérjük az alapvető célunkat.

A lap különleges rovata az úgy nevezett Grauzone (Szürke zóna), *amelyben a művészeti szcéna hazugságaival, valamint a korrupcióval foglalkoztok. Magyarországon is számtalan hasonló esetről hallani, amikor művészeket anyagi függőségük révén kihasználnak és átvernek. Konkrétan mit kritizáltok? Melyek azok a jelenségek, amelyek ellen leginkább felléptek?*

Az igazságtalan és kizsákmányoló kondíciók ellen küzdünk, legyenek azok pályázati vagy kiállítási feltételek. Így például amikor az olasz, német, angol művészek jelentkezését váró Celeste művészeti díj részvételi díjra kötelezte a pályázókat, negatívan számoltunk be róla. Szerintünk nem helyénvaló a művészektől pénzt kérni kiállításokért vagy pályázatokért. Ez egy olyan szempont, ami ellen különösen határozottan felszólalunk.

Egy ilyen fórummal tudtok pozitív hatást kelteni? Milyen eredményekre lehet számítani?

Mindenféleképpen sikert aratunk, mivel tájékoztatjuk a lapot olvasó művészeket, és felkészítjük őket az ilyen esetekre. Ugyanakkor befolyásolni tudunk konkrét eseményeket is. Egy aktuális példa a binzi művészeti díj, amelytől 2009-ben felkérést kaptam a zsűribe. A kiírás alapján három díjazott van, és ellenszolgáltatásként a város adományként kéri a kiválasztott műveket. Ez ismét egy feltétel, amit helytelenítek, ezért nem is akartam vállalni a felajánlott pozíciót. Végül megváltoztatták a kiírást: fenntartották a díjazott munkák elővételi jogát, de vétel esetén ez az összeg a nyereménytől függetlenül illette meg a művészeket.

Ez az eredmény elsősorban a személyes befolyásodnak köszönhető. Maga a Grauzone *milyen reakciókat váltott ki?*

Számtalan eljárást indítottak ellenünk, elsősorban olyankor, amikor befolyásos emberekről közöltünk negatív híreket. Volt, aki miatt például a legfelsőbb bíróság előtt kellett megjelennünk, miután minden pert elvesztett. Tudatosan provokálunk, vállalva az eljárásokkal járó munkát és időt. Szerencsére eddig még egyszer sem vesztettünk.

Véleményed szerint milyen kritériumok alapján épül fel az ideális művészeti díj vagy pályázati rendszer?

A legfontosabb természetesen a díj összege (nálunk 3000 Eurótól felfelé), valamint az, hogy legalább három helyezettnek jár juttatás. Ideális esetben a legsikeresebb, mondjuk első 10-20 pályázat kiállításon szerepelhet, amit egy katalógus kísér. Nagyon fontos a kuratórium kiválasztása is, mivel annak révén – a sikertől függetlenül – fontos szakmai kapcsolatokat lehet kiépíteni.

2009 őszén ellentmondásos fogadtatásban részesült Magyarországon az AVIVA díj átadása. A díj kuratóriuma kiválasztott hat művészt, aki bemutatkozhatott a Műcsarnokban, és egyben pályázhatott az ötmillió forintos életműdíjra. Az egyik jelölt, Mécs Miklós *tiltakozott a rendszer ellen arra hivatkozva, hogy a művészeket együttműködésre, közös alkotásra kell biztatni, nem pedig versenyhelyzetet létrehozni közöttük.*

Mécs Miklós ötlete nagyon elgondolkodtató. A közös alkotás gyakran meg is valósul művészcsoportok vagy alkotótelepek keretében, de ezek mindig önkéntes csoportosulások. A kuratórium által kiválasztott művészek azonban más szempontok alapján kerülnek egymás mellé, és ez az a pont, ahol meghiúsul ez az ötlet.

Eszembe jut erről egy eset a német művészeti színtérről. Néhány évvel ezelőtt többen szorgalmazták a kiállítási honorárium bevezetését. Eszerint minden művész, aki kiállításon szerepel és így szolgáltatást nyújt a közösségnek,

fizetésben részesült volna. A nagy politikai pártok és művészeti szervezetek támogatták az ötletet, mégsem valósult meg az elképzelés. A tiltakozók – a múzeumok és kiállítóhelyek mellett (a kereskedelmi galériákra nem vonatkozott volna a törvény) – maguk a művészek voltak. Megijedtek attól, hogy kevesebb lehetőség áll majd rendelkezésükre, illetve, hogy egyes művészek nem tartják majd be a követelményeket, és a kiállításokért önként lemondanak a járadékról.

Kevesen foglalkoznak úgy a művészekkel, mint egy hivatás gyakorlóival, így eléggé feltűnő a legújabb könyvetek címe, A tányérmosótól a festőgrófig (Jürgen Raap: *Vom Tellerwäscher zum Malerfürsten*). *Az amerikai álmot megidéző szófordulat ebben a művészeti kontextusban idegenül hangzik.*

A probléma az, hogy senkit sem érdekel a művészélet hétköznapi valósága. Sokat olvashatunk és hallhatunk a művekről, illetve a művészek életmódjáról. Ez érdekli a közönséget, de a nehézségekkel – hogy például mi történik, ha valaki erre alapozza a megélhetését – senki sem foglalkozik. Sokakban él egy közhelyes elképzelés a művészek bohém világáról, mivel nem ismerik a pénzügyi háttért. Nem véletlen az alacsony, 5%-os megélhetési kvóta.

A kérdésedben idézett könyv egyfajta „kisokos" a szcéna veszélyeiről és a siker titkáról. Praktikus tanácsokat nyújt a katalóguskészítés, kiállításszervezés és sajtófellépés terén. Hasonló kérdésekkel foglalkozunk azokon a szemináriumokon is, amelyeket 1991 óta Ulaf Zimmermannal szervezünk. Szakmai előadókat hívunk meg, és a fő hangsúlyt a művészek kommunikációs készségeinek fejlesztésére helyezzük. Ezek a workshopok annak idején még egyedülállóak voltak Németországban, akárcsak a pályázatok nyilvános közlése. Az eseményekért természetesen kénytelenek vagyunk részvételi díjat kérni.

Milyen megoldást látsz arra az általános problémára, amikor 35 éves művészek – bár még nem váltak eléggé sikeressé – kiszorulnak a díjakra, pályázatokra jelentkezők köréből a korhatár miatt?

Ezt Németországon is tapasztalni: a 35 éves korhatár olykor megkerülhetetlen nehézségeket okoz, mivel az intézetek a művészek pályakezdésének támogatására koncentrálnak. A középkorú művészek számára – bár még ott vannak a művészeti díjak – ez gyakran azt jelenti, hogy más munka után kell nézniük. Aki fiatalon kezd el a szcénában működni, annál a galériák fokozatosan feltornászhatják az árakat, idősebb művészek esetében sajnos be kell kalkulálni, hogy kevés idő van erre az áremelésre.

Sokan kényszerülnek más területeken munkát vállalni, ami még gyakran kapcsolódik a művészeti tevékenységhez, de már nem felel meg a szabad művészi alkotás követelményeinek.

A probléma lehetséges megoldását egy, az eladáson túli, lehetőleg rendszeres és stabil bevételforrásban látom. Ezt a célt szolgálta volna a meghiúsult kiállítási díj is. Hollandiában ideiglenesen megvalósult egy modell, amely a művészeknek biztos keresetet nyújtott: mindenki, aki munkákat készített és adott el, kiállításokon vett részt (tehát hivatásos művészként működött), havi rendszerességgel állami támogatásban részesült. Ellenszolgáltatásként évente egy alkotás az állam tulajdonába került. Sajnos ez a koncepció is elbukott a gyakorlatban. Hirtelen megnőtt a művészek száma és rengeteg – többnyire kevésbé kvalitásos – mű zúdult az államra, amelyet tárolni és óvni kellett.

Mondhatni, hogy a koncepció ismét a művészek hozzáállásán hiúsult meg, de azért azt is meg kell állapítani, hogy egy nagyon idealisztikus, szép gondolatról beszélsz.

Akkor még messzebb megyek. A probléma hosszútávú megoldását egy alapbér bevezetésében látom, amely minden embert egyenlően és egységesen illet. Egy úgynevezett „polgárpénz" (Bürgergeld), egy feltétel nélküli alapösszeg lenne, amely biztosítja egy alapszintű megélhetés lehetőségét. Szerintem ez nem egy szocialista, hanem egy szociális érzékenységre valló gondolat, ami sok mindenre megoldást nyújtana. Az emberek természetüknél fogva dolgozni fognak, több pénzt akarnak majd keresni, így fennmaradnának a különböző társadalmi rétegek. A nagy többség munkához látna, a művészek például felszabadulnának az önfenntartás terhe alól, s figyelmüket a piaci érvényesülés helyett ismét a művészet felé irányíthatnák. Senki sem kényszerülne az utcára, senkinek sem kellene embertelen körülmények között élnie.

Atelier borító, Nr. 168 2/2010

Ezt az elképzelést már többen felvetették, de a gyakorlatban megvalósíthatatlannak bizonyult.

Werner Götzre, a DM drogériaüzlet alapítójára hivatkozom, aki megalapozta az ún. „feltétel nélküli alapjövedelem" elméletét. Tudom, hogy egy idealista elképzelést követek, mégis érdemes rajta elgondolkodni. A finanszírozás kérdését elsősorban az adminisztrációs költségek elmaradása oldja meg, mivel nem komplikált modellek alapján számolják és juttatják az állami támogatásokat. Mindenki egyenlően részesül a szubvenciókból.

Ha jól értem, azt mondod, hogy kapjon egy diák ugyanannyit, mint egy egyedülálló anya.

Arra célzol, hogy ez igazságtalan? Szerintem ez így igazságos. A gazdagok kapjanak ugyanannyit, az állam számára mindenki legyen egyenlő. Természetesen a tulajdont, az örökölt tőkét nem lehet szétosztani, így fennmarad a szegények és gazdagok közti szakadék. A gyerekek utáni támogatás (Kindergeld) már ezen az elven működik: mindenkinek ugyanaz az összeg jár, ezt kell a felnőttekre kiterjeszteni. Tudom, hogy ez egy álom, de főleg a művészek és a szabad foglalkozást választók helyzetét könnyítené meg. Ilyen lehetséges modellekben gondolkodom, hiszen tudom, a pályázatok és a mi segítségünk nem elég ennyi művész anyagi helyzetének biztosítására.

Győrffy László

Pokol takaréklángon

Marilyn Manson és David Lynch – *Genealogies of Pain*

Kunsthalle Wien-project space, Bécs
2010. június 30-július 25.

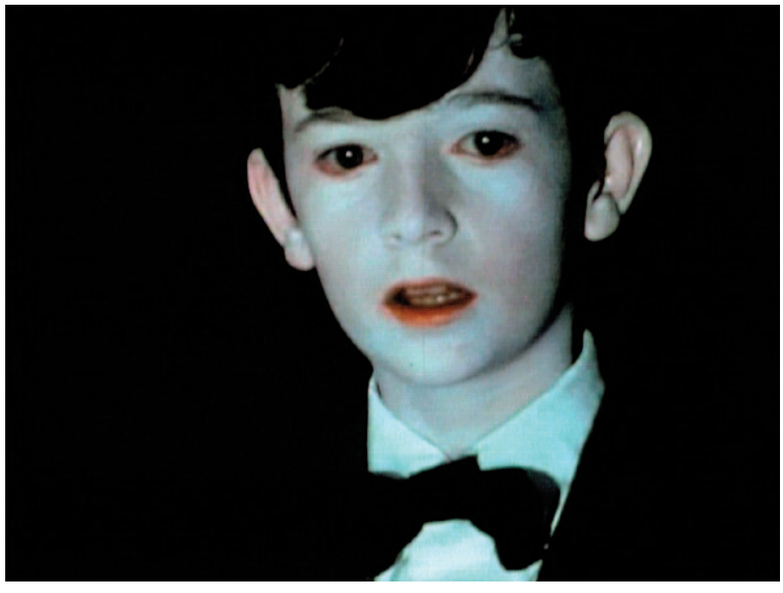
"I'm just a painting that's still wet
If you touch me I'll be smeared
You'll be stained for the rest of your life"
(Marilyn Manson: *Leave A Scar*)

■ Bécs kultúrájának álmokból és traumákból táplálkozó gyökértörzsén újabb seb szakadt fel, melyből Marilyn Manson és David Lynch közös tárlata buggyant a felszínre. A nietzschei allúzióra felfűzött cím (*A fájdalom genealógiái*) nem vállalt különösebb rizikót abban a szellemi közegben, ahol a fájdalom származástörténete olyan jól beágyazott és dokumentált, hogy minden hónapra jut egy azt megfelelően demonstráló kiállítás: májusban zárt be a Wien Museum tárlata (*Madness and Modernity*), amely Freud díványa köré rendezte Oskar Kokoschka és Egon Schiele műveit, s még láthatóak a Leopold Múzeumban Otto Muehl brutális energiákat megmozgató festményei.[1] Az art-brut, a német és osztrák expresszionizmus vagy a szimbolizmus dekadenciája könnyen összeköthető Lynch és Manson életművével, akiknek férgekkel teli almája nem gurult oly messze attól a bizonyos fától. A festőből lett filmrendező és a festőművésszé avanzsáló rocksztár pályája azon a tudatalatti ösvényen találkozik, amelyik átszeli Hollywood sötétebbik oldalát. Az első találkozás konkrétan a *Mulholland Drive* (2001) kanyarjaitól nem messze, a *Lost Highway* (1997) útvesztőjében történt, melyben Lynch egy házi snuff-movie néhány másodperces cameo-szerepét osztotta Mansonra. E két rokonlélek kiállítótérnek álcázott személyes purgatóriuma megelepetést okozhatott azoknak, akik a pokol legmélyebb bugyraira voltak kíváncsiak. A rendezés Lynch Vörös Szobájára emlékeztetett, Manson gótikus karakterének megfelelően sötétszürke függönyökkel: ebben a kissé egyhangú térben foglalt helyet Manson huszonegy nagyméretű akvarellje és Lynch négy korai rövidfilmje. A folyamatosan pergő filmek megérdemelték volna az intimebb installálást, így csak Manson kamaratárlatának legitimációs eszközévé váltak: szinte tapintható az igyekezet, amellyel a kurátor, a Kunsthalle igazgató Gerald Matt az intézmény kanonizáló építményébe próbálta feltuszkolni Manson műveit a celebrity-hobbiművész státuszból.

Manson előélete egyszerre segíti és hátráltatja festményei pozícionálását, melyek önmagukban semmivel sem rosszabbak, mint például a budapesti szcéna Marlene Dumas bűvkörében dolgozó ifjú festő(nő)inek szenvedéssel teli lírája. Ugyanakkor nem lehet eltekinteni attól, hogy – akárcsak Lynch reneszánsz világában, ahol a filmeknél ugyan kevésbé exponáltan, ám azokkal organikus egységben formálódik képzőművészet és design – Manson zenei produkciója s az annál mindig hangsúlyosabb vizualitása is összeforrt eddigi útja során, mely egyik csúcspontjának az *Antichrist Superstar* (1996) konceptalbumot tekinthetjük. Az ezt kísérő turné öncsonkító performanszai a bécsi akcionizmus és a rockzene szintézisét állították színpadra, a művész apokaliptikus vízióit pedig tökéletesen tolmácsolták a vele együttműködő alkotók: Floria Sigismondi[2] az orvosi eszközöket és protéziseket halmozó, emberi testet dekonstruáló hallucinogén videóival, vagy a *The Golden Age of Grotesque* album és a *Doppelherz* (2003) című rövidfilm látványáért felelős, a náci szimbólumokat ellentettjükre fordító Gottfried Helnwein. E videók és fotók emblematikus világához az egykori Antikrisztus is aktívan hozzájárult tárgy- és ötletarzenáljával: a *Doppelherz*et rendezői minőségben jegyző Manson a filmben elhangzó öndefiníciója szerint („vérző vászon vagyok, amit ujjal festettek") saját lényére, mint műalkotásra tekint, amelyet választott neve artikulál a legszemléletesebben: Marilyn Manson dichotómiákat összeolvasztó, az emberi természet dualizmusa közti szürketartományt manifesztáló fiktív karaktere túlnőtte és eltemette Brian Warnert.[3] Manson tudatos idézetekkel teli Gesamtkunstwerkjében éppen (az 1998 óta születő) festményei kapcsán érzékelhetünk most

1 *Madness & Modernity. Mental illness and the visual arts in Vienna 1900.* Wien Museum, Bécs, 2010. jan. 21 – máj. 2.; *Otto Muehl at the Leopold Collection.* Leopold Museum, Bécs, 2010. jún. 11 – 10. okt. 4.

David Lynch
The Grandmother, 1970, 16 mm-es színes rövidfilm, 34 perc, jelenet a filmből



2 Floria Sigismondi a *Beautiful People* (1996) és a *Tourniquet* (1996) című dalokhoz készült videóit láthattuk a *6. Titanic Nemzetközi Filmjelenlét Fesztivál*on (1998. okt. 8–18.). Sigismondi korai fotóihoz ld.: Floria Sigismondi: *Redemption,* Berlin, Gestalten Verlag, 1999.

3 A Brian Warner néven született művész *Marilyn* Monroe kereszt- és Charles *Manson* családnevének párosításával a modern Amerika provokatív és találó szimbólumát alkotta meg.

Marilyn Manson
Elizabeth Short as Snow White, "You're sure you will be comfortable?", 2006, akvarell, emberi szőr, papír, 152,5 × 102 cm; A Galerie Brigitte Schenk (Köln) hozzájárulásával.

valamiféle törést: a képzőművész státusztól zavarba jött sztár mintha megpróbálná elszakítani alkotásait előadói énjétől és furcsa (ál)naivitással a műkereskedelemtől is – sikertelenül[4]: tudnia kell, hogy kezei alatt minden termékké válik, akár az általa szabadalmazott és festménye reprodukciójával felcímkézett 66,6 alkoholszázalékos *Mansinthe* márkájú abszint. Manson magas műfajokat és popkultúrát egyesítő, saját *testét* jelentéshordozóként használó metódusának nem tesz jót, hogy festményeit az ösztönös alkotó reflektálatlan, posztromantikus toposzába helyezi: így az antik balzsamozóasztalra festett, három összenőtt és vérző Krisztusfeje (*Trismegistus*, 2004) nehezen fogja felfejteni a gnosztikus tanok gazdag vallástörténeti krónikáját. Szerencsésebbek azok az erősen stilizált akvarellmunkák, melyek bár sokhelyütt vállalják Otto Müller, Otto Dix vagy George Grosz hatását, mégis sajátos ikonográfiával bírnak. Ilyen a címében is szellemes *There's no AIDS in space* (2005) az egymásba növő ivadékaival, vagy a *Skoptic Syndrome* (*Jack*, 2001), amelyben Manson a nagyapját Schiele pózában transzformálja saját (démoni) képére: „A pokol számomra a nagyapám pincéje volt."[5] Manson meggyőzően aktualizálja a szimbolista festészet hagyományait, néha társadalomkritikus felhangokkal: a columbine-i iskolai mészárlás két elkövetőjét kigúnyoló képe a tragédiából hasznot húzó médiahisztéria ellen irányul. Még a karcosabb témáknak is kölcsönöznek valami feminin gyengédséget a magabiztosan szétfolyó formák meseillusztrációkba oldódó esetleges színei – a Willy Wonka és Lewis Carroll rajongó Manson gyermeki ártatlanságát transzponálva a felnőttek könyörtelen világába. Ebben, s a kiállítás kontextusában is legfontosabb munka az *Elizabeth Short as Snow White* (2006), amely az 1947-ben brutálisan megölt, Black Dahlia-nak becézett kezdő színésznő rejtélyére fókuszálja a figyelmet (állítólag igazi fanszőrzetet – szerintem csak levágott hajat – ragasztva az alak szeméremtestére). A máig megoldatlan, és számos hírességet gyanúba kevert gyilkosság soha be nem gyógyuló sebként éktelenkedik az Álomgyár makulátlan képén: a derekánál precízen kettészelt, lecsapolt vérű és fülig érő, örök mosolyra felhasított szájú nő holtteste Hasfelmetsző Jack radikális anatómiai kutatásaira emlékeztet – a rendezés gonosz tréfája azonban sokakban keltett még távolabbi asszociációkat. Egy nemrég megjelent elemzés [6] a gyilkosság kivitelezését a – II. Világháború elől részben Amerikába menekült - szürrealista csoport tagjainak képalkotó módszereivel („*kiváló holttest*") hozza párhuzamba, Duchamp titokzatos enviromentjét (*Étant donnés*, 1946-1966) vagy Man Ray és Hans Bellmer női testet bábuvá fetisizáló és/vagy részekre szedő műveit is megemlítve a rémtett közvetett forrásaként.

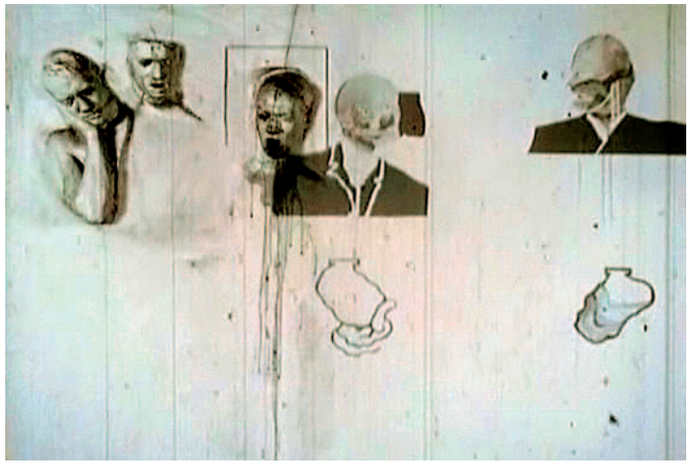
A bűn és a művészet transzgresszív összekapcsolása Manson legfontosabb mozgatórugója, aki lelkesen hivatkozik a klasszikus szürrealizmus szemléletére, mely az egyik legerősebb kapocs Lynch és az ő művészete között. A Lynch műveit működtető művészettörténeti kontextus alapvetően a 20. századi európai modernizmus, s annak főleg expresszionista és szürrealista művészei, akik érzékelték és ábrázolták „az ember veszélyeztetettségét a 'nem emberi' által, származzon az akár belülről vagy kívülről."[7] A Francis Bacont is példaképének tartó festőnövendék Lynch 1965-ben hároméves európai ösztöndíjat nyert Kokoschka műveinek tanulmányozására, de két hét múlva visszatért Amerikába. Ezután készítette el a philadelphiai művészeti akadémián az első kísérleti rövidfilmjét (*Six Men Getting Sick*, 1967), amely inkább még csak egy életre kelt festmény: a kezdetleges stop-motion technikával megmozgatott hat figura összehányja a felületet, majd szétég egy sziréna hangjára, amely Lynch állandó alkotói eleme, a *tűz* jelenlétére figyelmeztet. A *The Alphabet* (1968) a korai szürrealista kollázsokra emlékeztető animációs és élőszereplős jelenetek közt oszcillál, melyekben egy kislány felmondja az ábécét, ám a betűk verbalizálása során horrorisztikus véget ér. Hasonló gondolat köszön vissza Lynch egyik tipikusan szűkszavú és ködös interjújában: úgy véli, akkor kezdődik a probléma, ha az egységes absztrakt térből kiemelve *megnevezünk* valamit. A hétköznapi borzalmat szublimáló Lynch az esztétizálás révén teremti meg a maga nagyon is metafizikus képi nyelvét, akárcsak Manson, aki a konvencionális szépség fasizmusának lerombolásával az antivilág esztétikájában tobzódik. A már ritkábban felbukkanó animált képsorok a narrátort helyettesítik a különteremben vetített *The Grandmother* (1970) dialógusok nélküli deprimáló történetében, melyben a rajzolás folyamatának megfelelő teremtés egy rosszindulatú Isten műve. Egy sötét, sivár és szűkös Édenkertbe születik, pontosabban sarjad ki a földből egy felnőtt emberpár, majd kisvártatva gyermekük is, az állatias szüleitől idegen öltönyös fiúcska. Az elhagyatott gyermek kafkai figurája próbál kitörni a fenyegető ödipuszi körből: ágybavizelése nyomainak helyén földdel tölti meg az ágyát, majd egy különös magból kinövő atavisztikus gumóból felneveli magának a nagymamát, benne találva meg érzelmi és spirituális szövetségesét – a nagymama azonban hamarosan meghal, még szörnyűbbé téve a kisfiú magányát.

4 Manson festményeit Európában a kölni Galerie Brigitte Schenk képviseli.

5 Marilyn Manson and Neil Strauss: *The Long Hard Road Out of Hell*, Plexus, London, 1999, 3. Magyarul: Marilyn Manson: *Nehéz út a pokolból*, Cartaphilus, Budapest, 2008. Az utóbbi kötet a fordítás gyengesége miatt kevésbé ajánlott.

6 Mark Nelson and Sarah Hudson Bayliss: *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*, Bulfinch Press, New York, 2006.

7 Boris Groys: *Sur l'art de David Lynch*. In: David Lynch: The Air is on Fire, Fondation Cartier [catalogue], 2007, Éditions Xavier Barral, 108.



David Lynch
Six Men Getting Sick (részlet), 1967, 16 mm-es rövidfilm, színes vetítés szobrászati felületre, 4 perc, állóképek a filmből

Marilyn Manson
"The man who eats his fingers"(Self Portrait), 2006, akvarell, tus, akril, papír, 76 × 56 cm; A Galerie Brigitte Schenk (Köln) hozzájárulásával.

Lynch az utóbbi időben folyamatosan propagálja az általa harminchét éve űzött transzcendentális meditáció gyakorlatának kreativitásra tett jó hatását. A tárlaton szereplő rövidfilmek ugyan e gyakorlatot megelőzően keletkeztek, ám lehet, hogy csak a kezdeti útkeresés és a szerény körülmények az okai, hogy egyik sem éri el első nagyjátékfilmje, a *Radírfej* (1977) mívesen megkomponált lidércnyomásának magasságait, bár tartalmazza azt a tömör és költői disszonanciát, amely veszélyes dimenziókba vezeti nézőit: „Lynch mélysége feneketlen. A ledobott kavics nem ad hangot."[8] Sajnos ezúttal a lynch-i éjszaka nem tárult fel előttünk a maga teljes mélységében és a levegő sem lobbant lángra, mint az oeuvre komplex bemutatását maradéktalanul teljesítő 2007-es párizsi tárlaton.[9] További probléma, hogy Lynch kísérleti produkciói mellett Manson vízfestményei inkább dekorációnak hatottak, ezáltal az összkép aszimmetrikussá és erőltetetté vált: hiányoztak Manson innovatív és tabudöntögető multimediális anyagai, valamint Lynch rajzai és olajképei, vagy akár olyan kultúrtörténeti gyűjtések mellékágai, amelyek összefüggőbb tablóvá tették volna ezt a feketével megrajzolt családfát. Ugyanis e két életmű sokkal több szálon kötődik egymáshoz, mint amennyit a kiállítás láthatóvá tett: jobb lett volna, ha ezekről a szempontokról nem csak a sajtóanyagba helyezett tanulmányrészlet tesz tanúságot, hanem a kiállítási anyag is, amely a szenzációkeltésben csak sietve felskiccelt vázlatként mutatta meg mindazt a lehetőséget, amit a koncepció magában rejt. Összességében e rendezvény még ilyen embrionális minőségében is üdvözlendő és örvendetes kezdeményezés, amely szándékaiban hátborzongatóan távolinak tűnik a hazai képzőművészet uralkodó diskurzusától. Az amatőr szociológusként és közgazdászként operáló teoretikusok takarékos felszíni rendezési terve a reprezentáció mezejéről lehasogatja a test és/vagy a psziché tudatalattijának felburjánzó hajtásait, nem számolva azzal, hogy az elfojtás politikája az új sebek alatt csak megerősíti és megújulásra készteti a romlás deformált gyökereit – Manson szavaival: „a fájdalmam nem szégyelli ismételni magát".

8 Mestyán Ádám: *Torz. The Air is on Fire*. Balkon, 2007/6., 41.
9 *David Lynch: The Air is on Fire*, Fondation Cartier, Párizs, 2007. márc. 3- máj. 27.

Pelesek Dóra

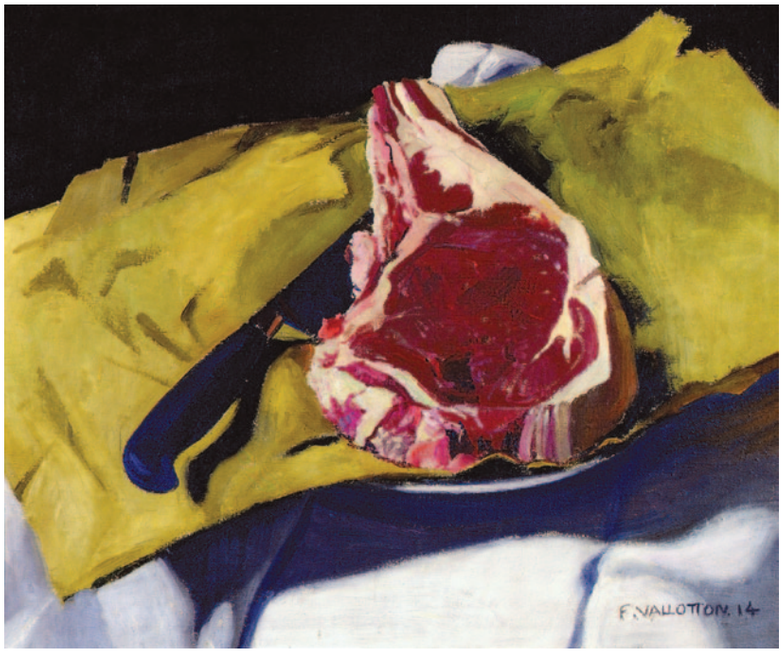
Augenschmaus – Vom Essen is Stilleben

Vizuális lakoma – Étel a csendéletben

Bank Austria Kunstforum, Bécs
2010. február 10 – május 30.

■ Csendéletekkel nem igazán lehet melléfogni. Ez a műfaj viszonylag „biztonságos" terep mind a múzeumok, mind pedig a látogatók számára. Aki csendéletkiállításra megy, általában nem számít túl nagy meglepetésre. Ételektől-italoktól roskadozó terített asztalokat, gusztusos gyümölcsöstálakat és virágokat szeretne látni – és mindezt meg is kapja a bécsi Bank Austria Kunstforum *Augenschmaus* című, 90 munkát felvonultató tárlatától.
A 17. századra önálló műfajjá váló csendélet manierista kezdeteitől (Archimboldo) a németalföldi hiperrealista ábrázolásokon (Clara Peeters) és a formai újításokkal kísérletező Cézanne munkásságán, valamint a 19-20. századi francia irányzatokon (Van Gogh vagy éppen Picasso és Braque kubista festészetén) átívelő, a kortárs művészet számos alkotójának munkáit bevonó nagyszabású gyűjtemény az alábbi 6 tematikus csomópont köré szerveződik:
1. Az étel mint a csendélet alanya; 2. Vanitas: az élet és a halál allegóriái; 3. Az étel mint létszükséglet és mint (fogyasztási) termék – elidegenedés az étkezéskultúrában; 4. A konyha mint nők által meghatározott és a nőket meghatározó tér; 5. A hús mint étel és mint tabu; 6. A csendélet: a festői kísérletezés terepe.
Voltaképpen e narratívák szolgálnak az egymástól gyakran évszázados távolságokra lévő alkotások esetlegesnek tűnő összekapcsolása miatt néhol az eklektikusság benyomását keltő kiállítás logikai vezérfonalául.

Félix Vallotton
Hátszín, 1914, magángyűjtemény
© Foto: Reger Studios, München



Az étel a csendéletben alcím egyfelől a műfajhoz kapcsolódó asszociációk felkeltését célozza, másfelől a tematikus csoportosításnak köszönhetően lehetséges megközelítésmódokat kínál. Árnyalja a szó szoros értelmében vett műfajjal kapcsolatos „elvárásainkat" és térré tágítja a csendéletekről való gondolkodás síkját.
Azáltal, hogy a hat narratíva egyfajta gondolati katalizátorként funkcionál, vagyis a kiemelt szempontoknak köszönhetően lehetővé válik az ételnek és az étkezés aktusának különféle nézőpontokból történő vizsgálata, a kulináris csendélet a táplálkozási szokások és az étkezéskultúra változásainak beszédes lenyomatává lesz: a táplálkozással és az emberi testtel kapcsolatos filozófiai-művészeti-esztétikai diskurzus leképezőjévé lényegül át.
A kortárs munkák (intenzív) jelenléte nemcsak hozzájárul az amúgy is szerteágazó problematika komplexebb megértéséhez, hanem egyenesen kikényszeríti azt.
Többek között különösen igaz ez az Andy Warhol emblematikus *Campbell's* leveskonzervje[1] által reprezentált „az étel mint létszükséglet és mint termék" tematika, Daniel Spoerri 1989-es konyhai eszközökből álló csapdaképszerű objektje[2], vagy a konyhának és az asztalnak mint nők által meghatározott és nőket meghatározó térnek a bemutatását célzó, jellemzően 1970 és 2000 között készült, a nőkkel kapcsolatos hagyományos előítéletek leleplezését célzó videómunkák esetében.
A koncepció egyik erőssége, hogy a csendéletfestés kezdeteit (a csendélet alanyává váló ételt) bemutató narratíva kivételével valamennyi gondolatkörnél szerepelnek kortárs műalkotások.
A Vanitas-témánál így kerül egymás mellé például Justus Juncker 1765-ös *Körte rovarokkal* című olajfestménye és Sam Taylor Wood 2002-ben készült videómunkája, *A little Death*, melyben a művész rögzíti-dokumentálja, és gyorsított formában mutatja meg egy nyúltetem lebomlásának naturalisztikus folyamatát.
A hús étel- és tabu-mivoltának két végpontja lehet Félix Vallotton *Hátszín*[3] csendélete és Mona Hatoum 1996-os *Mély torok* című, az 1972-es elhíresült pornóklasszikust (Deep Throat) invokáló videóinstallációja.

1 Andy Warhol: *Big Campbell's Soup Can*, 1962 körül
2 Daniel Spoerri: *Küchenmaschine*, 1989
A művész első csapdaképei 1960-ban készültek. „Jean Tinguelyhez fűződő barátsága és egy Robert Filliouval közös élménye vezette rá Spoerrit a Csapdaképek műfajának kitalálására. Filliouval Koppenhágában eltöltött utolsó vacsorájuknak a maradékát állította ki egyfajta hommage-ként. A talált tárgyakat, az étkezés után elhagyott tálakat, ételmaradékokat, evőeszközöket, csikkeket és ott felejtett személyes dolgokat fixálta, majd 90°-kal megdöntve állította ki. Ez jelentette a Fluxus – happening vonalán a Csapdakép megvalósítását." http://www.lumu.hu/site.php/file/flash/inc/file/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=99&menuId=10
3 Félix Vallotton: Entrecôte, 1914

Justus Juncker
Körte rovarokkal, 1765
Städel Museum, Frankfurt am Main
© ARTOTHEK

Hatoum kísérlete a pornóműfaj sajátos kiterjesztésére éles ellentétben áll Vallotton hagyományos megközelítésével. Hatoum nem húsételeket helyez a háromdimenziós asztalra, hanem saját gyomrába, teste belsejébe enged betekintést egy – az asztalon álló tányérba vetített – endoszkópos felvétel segítségével. Művével azt a tényt tudatosítja, hogy a test belseje még mindig tabu: az orvosi műszerrel erőszakosan lépi át teste külső és belső határait. Munkája nemcsak a már önmagában is naturalisztikus látvány miatt sokkoló, hanem azért is, mert szándékosan túllép a Julia Kristeva által *abject*eknek nevezett test-melléktermékeken[4] és közvetlenül a test tabu alá vont *belsejét* tárja fel. A „gyanútlan" látogató a művész által kiállított tányérba tekintve megdöbbentő, váratlan és felkavaró élmény részese lesz. A gyomor endoszkópos képét szemlélve akaratlanul is hasonlóvá válik a mű kiindulópontjául szolgáló film nézőjéhez: maga is voyeuri pozícióba kerül/kényszerül.

Suzanne Lacy *Tanuld meg, honnan származik a hús* című videóperformansza[5] a főzőshow műfaján keresztül észrevétlenül vezeti át a nézőt a hússal kapcsolatos tabuktól a nők és konyha ambivalens viszonyát tematizáló művekhez. Miközben Lacy saját gastroreality-jében[6] az 1960-as évek amerikai főzőikonját, a rendkívül népszerű *The French Chef* című főzőműsort jegyző Julia Childot (annak hanghordozását, jellegzetes öltözékét, mozgását) parodizálja, a nők társadalmi és nemi szerepéhez kapcsolódó sztereotípiákra reflektál. Egy megnyúzott bárány testének és saját testének párhuzamba állítása közben eltúlozza a főzést tényleges, fizikai munkaként megélő, izzadó-kimerülő Child lelkesedését, hogy azután ő maga lényegüljön át húsevő állattá, kannibállá – s átváltozásával elmossa a határt ragadozó és áldozat, megevő és megevett között.

A főzőshow műfajának megjelenése a kortárs művészetben nem egyedülálló jelenség. Véletlen egybeesés, hogy éppen a bécsi kiállítással egyidőben látható Budapesten Gőbölyös Luca *Férjhez akarok menni*[7] című, szintén a főzőműsor műfajára épülő projektje. Ebben a kontextusban Lacy művét a Gőbölyös Luca-projekt egy lehetséges előfutárának is tekinthetjük.[8]

Az 1960-70-es években különösen problematikussá váló (női) testtel illetve a testművészettel kapcsolatos különféle látásmódok megteremtésére irányuló kísérletként értelmezhetjük Nina Sobell 1978-as *Hey! Baby Chickey!* című videóperformanszát. Sobell videójában a jóízlés határait feszegeti, miközben sajátos módon érvényteleníti a „Ne játssz az étellel!" tabut. Deszakralizálja az étkezés rítusát: saját, meztelen testére helyez egy döglött csirkét, majd táncol vele. Félreértelmezhető szexuális pózokat imitál, mielőtt csecsemőként dédelgetné a kibelezett tetemet.

A nő mint szakács, mint „tápláló" vagy mint szexuális tárgy sztereotípiákat Martha Rosler a konyhával asszociált eszközök használatán keresztül támadja. *A konyha szemiotikája*[9] (1975) című 6 perces filmjében az ábécé betűinek sorrendjében egyesével felmutatja a kiválasztott konyhai eszközöket, s modellezi azok működését[10]. A tárgyak rendeltetésszerű használatának szenvtelen bemutatása közben azonban egyszersmind el is idegeníti a jól ismert tárgyakat (a főzőműsorok ironizált kellékeit): a kést védelemre használja, vészjóslóan csattogtatja a hamburgernyomót, a kimert ételt pedig – lázadásképpen – áthajítja a válla fölött.

Martha Rosler Characters[11] című írásában Silvia Eiblmayr a művész testbeszédét elemezve arra a megállapításra jut, hogy a performansz kritikai éle nemcsak a művész mozdulatainak megértéséből, a váratlan, intenzív és destruktív gesztusok, valamint a mű formális strukturálásából fakad (vagyis abból, hogy a konyhai eszközöket szigorú ábécé-sorrendben mutatja be), hanem annak a hétköznapi, lappangó „agresszivitásnak" a leleplezéséből is, amely a nő konyhai szerepét, funkcióját és feladatait kívülről és belülről egyaránt övezi.

Ez az „agresszivitás" ugyanis egyfelől nem más, mint a szerepet kényszerként megélő, azt visszautasító nő heves, lázadó (belső) tiltakozása és küzdelme, másfelől a szerepelvárásokat megfogalmazó másik, *külső* fél (a férfi, a család, a társadalom stb.) ugyanolyan agresszívan megnyilvánuló vágya, hogy a nőnek szerepéből való sejtett-félt, nem kívánt kizökkenését minden erejével megakadályozza. Eiblmayr szerint az, hogy Rosler több konyhai eszközzel a néző irányába

4 Kristeva abjecteknek nevezi a test olyan visszataszító, olykor gusztustalan, sőt, esetenként groteszk elemeit, melléktermékeit, mint amilyenek például a különféle testnedvek, testváladékok. E járulékos elemek közös, nyugtalanító tulajdonsága, hogy – mivel valaha a test részeiként funkcionáltak, ámde azon kívülre kerültek – puszta létükkel elmossák a határt a test külső és belső része között. Ez azért problematikus, mert „A stabil testkép vagy imaginárius anatómia megköveteli, hogy az egyén pontos információval rendelkezzék másokhoz való viszonyáról, el tudja különíteni a test külső és belső viszonylatait, az aktív és passzív pozíciókat, és meg tudja határozni önmagát mint nemiséggel rendelkező szubjektumot [...] Az abjekt természetesen nem a test tisztátalan részeire vonatkozik, [...]sokkal inkább olyasvalamire utal, ami nincs a helyén, ami megzavarja, aláássa a rendet. Az abjekt kijelöli a potenciális veszélyt, és mindig lehetséges fenyegetésként áll előttünk. A test társadalmi és kollektív fantáziák, reprezentációk színtere lehet: nyílásai és felszínei a kulturális marginalitás határait, a társadalmi átjárhatóság ki- és bejáratait jelzik, a konfrontáció és a kompromisszum területei." Az idézett részlet pontos helye: CSABAI Márta: *Bőrbe kötve. A test könyvei*, *BUKSZ*, 10. 2. 1998, 160-168. http://www.c3.hu/scripta/buksz/98/2/06.htm
Az abjectekről bővebben: ld. még Julia KRISTEVA: *Power of Horror. An Essay on Abjection,* New York, Columbia University Press, 1982

5 Suzanne Lacy: *Learn where the Mean comes from*, 1976

6 A televíziós – *gastroreality*, a *főzőshow* és a *főzőműsor* – elnevezések használata, csakúgy, mint az e kategóriák valamelyikébe sorolható műsorok tényleges, műfaji sajátosságok alapján történő megkülönböztetése meglehetősen kaotikus képet mutat. Kutatásaim során úgy tapasztaltam, hogy a fenti 3 elnevezést – hivatalos/érvényes műfaj-meghatározás híján – legtöbbször szinonimaként használják. Amikor tehát gastroreality-ről írok, ezen elnevezés alatt olyan főzőműsort vagy főzőshowt értek, amelyben a műsorvezető a főzés valós idejében (vagy azt szándékosan imitálva) ételeket készít.

7 Gőbölyös Luca: *Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak* (projekt), Knoll Galéria Budapest, 2010. ápr. 8 – máj. 29.

8 Köszönettel tartozom Pilinger Erzsébetnek, aki felhívta figyelmemet Suzanne Lacy és Gőbölyös Luca fenti műveinek összefüggéseire.

9 Martha Rosler: *Semiotics of the Kithen*, 1975 http://www.youtube.com/watch?v=Gs2uJsEILw8

10 A konyhai eszközök használata jellemző még Mona Hatoumra és Daniel Spoerrire is.

11 A szöveget idézi: Sigrid Adorf: *Eine Frage der Geste?,* in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Generali Foundation, Wien, 2004, S 29.
Az eredeti szöveg: Silvia Eiblmayr: *„Martha Rosler 'Characters'"*, in: Sabine Breitwieser (Hg): *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*. Kat. Der Aust., Generali Foundation, Wien, 1999, S. 247–259.

Martha Rosler
A konyha szemiotikája, 1975, videó, 6'

döf, szimbolikus gesztus: a nő eszközlétének, kiszolgáltatott pozíciójának metaforája, csakúgy mint az ábécé utolsó betűinek kihagyása. Amikor a művész további eszközök helyett saját kézmozdulataival, saját testével írja a levegőbe a betűket, ő maga is bevonódik az írásba, megíródik. Ír – miközben őt írják. Eszközzé válik, hogy eszközlétével demonstrálja az eszközlét elleni lázadást.

Amellett, hogy a fent elemzett munkáknak a kiállítás kontextusába való bevonása kitágítja és – a művészek kritikai attitűdjének köszönhetően – feszültséggel tölti meg a csendélet műfaját, a kiállítás koncepciójának további pozitív vonása, hogy a jól ismert csendéletfestők művei mellett a tárlaton nagy számban szerepelnek (kevésbé ismert) női alkotóktól származó képek is.

Találkozhatunk például a 17. századi Fede Galiza, és az önmagát az ételfestésre – különösen a cukorral készült élelmiszerek ábrázolására – specializáló Clara Peeters flamand csendéletfestő kompozícióival. Többek között az ő munkásságuk hivatott szemléltetni ugyanis a csendélet műfajának történeti alakulását: azt a folyamatot, amelynek során a századokon át részben női műfajnak számító, nyilvánvaló népszerűsége ellenére is az akadémiai hierarchia aljára száműzött csendélet végül a művészi kísérletezés végtelen terepévé válhatott.

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM

A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő Ösztöndíjasa.

Stanczel Dóra

A festő kölyke

Beat Takeshi Kitano
Gosse de peintre

Fondation Cartier, Párizs
2010. március 11 – szeptember 12.

■ *A festő kölyke* – talán kissé váratlanul a cím felkeltette első asszociációk után – nem a kortárs festészet „gyermekeinek" alkotásait, hanem a jól ismert japán filmrendező, Takeshi Kitano képzőművészeti munkáit mutatja be, aki a filmjeiben inkább domináló dramatikus és véres, vagy éppen melankolikus megközelítésmód helyett, személyiségének „örök gyermek" részét mozgósítva egy hatalmas, humoros játékokkal teli vidámparkot varázsol a párizsi Fondation Cartier büszkén magasodó üvegfalai közé.

A „festő kölyke" cím egy gyermekkori traumatikus élményből ered: kortársai ragasztották rá apja szobafestő foglalkozása miatt ezt a gúnynevet. Anyja szigorú nevelése mindenesetre nem az általa oly fontosnak tartott mérnököt, hanem egy szabadságvágytól égő kreatív lényt kovácsolt Kitanoból: négy év mérnöki tanulmány után a színpad vonzza magához, ahol manzai-okat ad elő. Ez az improvizációra épülő szatirikus komédia cinikus kritikai stílusának nyit szabad teret. A Two Beat nevű humorista páros egyik tagjaként nagy sikereket arat a hetvenes években, s verbális improvizációs tehetsége valamint egyedi hangvétele a nyolcvanas évek Japánjának egyik meghatározó komikusává teszi. A mindezek kapcsán előtte megnyíló televíziós karrier lehetőségével is könnyedén él: humoros műsorokat kezd vezetni, amelyek egyre népszerűbbé válnak. Ezek közül az egyik – az Európában is legismertebb – a *Takesi vára*, amelyben a főként fizikai feladatokat megoldani próbáló jelöltek ügyetlensége a humor-forrás.

Beat Takeshi Kitano
Hideyoshi varrógép Kitano-modellje, 2010
© Office Kitano Inc., Fotó: Grégoire Eloy

Beat Takeshi Kitano
Cím nélkül, 2009, akril, vászon, 91×117 cm © Office Kitano Inc.

Beat Takeshi Kitano
A dinoszauruszok kihalásának okai a tudományos kutatások legújabb változata szerint, 2010
© Office Kitano Inc., Fotó: Grégoire Eloy

Beat Takeshi heti nyolc műsort vezet, de nem csak olyanokat, amelyek idétlen csínytevéseken való hahotázásra késztetnek, hanem tudományos ismeretterjesztéssel foglalkozókat, vagy éppen politikai nézeteket, véleményeket feszegetőeket is. Vitaműsorok a politikáról, matematikával kapcsolatos ismeretterjesztés – egyik sem jelent nehézséget ennek a kiszámíthatatlan és kreatív fenegyereknek**:** zsonglőrködik a komoly és vicces hangfekvéssel, az érett és gyermeteg látásmód variációival, s a műsorvezetés mellett, még producerként is dolgozik. Ugyanez az ellentétekre épülő, kettősségekben gondolkodó látásmód határozza meg Kitano művészeti hozzáállását is: kigúnyolja a halálosan komolyat, de felemeli a gyermeteget. Jól megalapozott kritikai hangvétellel mutat rá olyan érzékeny területekre, ahol ez a megközelítés akár bombaként is robbanhat. A Fondation Cartier által megrendelt kiállítása is így válik a kortárs társadalom kritikájának eszközévé.
Az ember határtalan kíváncsiságát játékba hozó, a gyermeki ént előhívó hangulat, a művészet jelenkori státuszát kigúnyoló álláspont egyéni hangú kiállításként ölt testet. A kérdésre – „Azt kérdezik tőlem, hogy mire gondolok vagy, hogy mit csinálok általában?" – a helyzetet nem szépítve válaszol: „Ezzel a kiállítással minden bizonnyal új meghatározást akarok adni a művészetnek, olyat, ami kevésbé hivatalos, szokásos, vagy sznob, inkább mindennapi." Cinikus mechanizmusokon, elvarázsolni képes játékokon vagy éppen játékos történeteken keresztül jutunk el Kitano világába, ahol fény derül a dinoszauruszok kihalásának lehetséges okaira, az emberi logikára építve oldhatunk meg feladatokat, de akár a kiállítás részévé is válhatunk egy adott zene hatása alatt készült rajzainkkal. Kitano világa különös lényekkel ismertet meg: ilyen például az általa meghatározott jó és rossz szelleme, amely minden emberben és fában megtalálható. Kitano szerint jelenlétük mértéke, egyensúlya határozza meg az élő(világ) természetét és cselekedeteit.
Ez a sok hatalmas méretű játék, a fantasztikust előhívó gépek és a csodálatot keltő tárgyak valójában mind gyerek-látogatók számára készültek. A Fondation Cartier a tereibe, a „művészetek palotájába" varázsolt különös vidámparkkal nagy rizikót vállal: a kiállítás merészsége épp ebben a művészetet alapjaiban ki- és felforgató aktusban rejlik, ahol az installációk sorozata a művészetet nemcsak „hátba támadja", de egyben meg is mentheti. A művészet túlzottan komollyá váló pozíciójára és elhatalmasodó elitista sznobizmusára adott reakció a játékába belefeledkező gyermek „életre hívása", aki képes rácsodálkozni a megszokottra, vagy felborítani a rendet valami új és szokatlan létrehozása érdekében. A kiállításon az extrémig eltolt giccsesen rossz ízlés vagy a regresszív jelleg

magát a művészet fogalmát teszi kérdésessé. Az önéletrajzi elemeket is rejtő kiállítás nemcsak bemutatni kívánja művészettől idegent, a múzeumba nem teljesen odavalót, hanem létre is akarja hozni a látogatók közreműködésével.
A tudományos számításokat és logikát alkalmazó játékok „felnagyítása" Kitano matematika iránti tiszteletét „keltik életre": így például a tudományra utaló metaforák közé tartozik a *Hanoi-i torony* (2010), mely egyszerű logikai szabályokra épülő, a tizenkilencedik században kitalált játék. A tudományhoz való kötődése érhető tetten *A szerencse valószínűsége* (2010) című installációjában is, amelyben az emberi mércéjű és az univerzális idő kerül ellentmondásokkal teli kapcsolatba. Vajon összeállnak-e az állandó rezgéstől vibráló asztalon elhelyezkedő óra darabjai egy működő órává és egy hasonlóképpen vibráló asztalon megtalálják-e a csavarok a nekik megfelelő anyákat? A valószínűsége ezeknek az eseményeknek épp akkora, mint a világ keletkezéséé: legalább annyira felfoghatatlanul kicsi, mint amennyire határtalanul nagy. „A Földön azzal a benyomással élünk, hogy mindannyian ugyanazon időben, szinkronban létezünk. Holott, ez egy teljesen hamis benyomás. Az idő nem ugyanazon módon érzékelt a különböző kultúrák által. Az idő nem egy egyetemes koncepció. Mást és mást képvisel minden egyes egyén számára."
Kitano határtalan képzeletének átütő ereje sugárzik a kiállított tárgyakból, amelyeket gyakran saját álmaiból „emel ki". Ilyen például önmagát ábrázoló életnagyságú szobra is, ahol saját agyát tartja a kezében, miközben mosolyogva és dialógust kezdeményezve teszi fel a kérdést: „Ki vagy te, aki engem nézel?" A mű kapcsán 1994-es, súlyos motorbalesete juthat az eszünkbe, amikor nagy kockázatot vállalva visszautasította az agyműtét lehetőségét. S persze erre még rátesz egy lapáttal, amikor saját festészeti tevékenységén is ironizálva kijelenti: „...ha a sebészem meglátná, miket festek, akkor valószínűleg azt gondolná, hogy jobb lenne rögtön megműteni engem."
Az egyszerre „naív" és amatőr képek álomfejtésre invitálnak, a harsogó színhasználat és az „ügyetlen" formaképzés, pedig oly módon fonja össze a mindennapi élet képeit, jeleneteit a képzeletbelivel, hogy egy pillanat alatt szimpatizálni kezdünk velük. Ez a fajta ügyetlenség és naivitás azonban csak a vásznakon található meg. Szobrai vagy installációi merész kritikai nyelvezete épp az ellenkezőjéről tanúskodik, mint például az a túlméretezett varrógép, amely egy apró darab anyagot varr állandóan ismétlődve, nagy hűhót csapva egy kicsiny eredményért.
A „modern időnk" gépiesítésének haszontalanságára utaló hatalmas szerkentyűk jelzik, hogy az automatizált világ „eredményeként" hirdetett fejlődés nemhogy segítené, vagy kiegészítené, hanem inkább pusztítja a természetet. Az emberi nem találékonysága és előrehaladás iránti vágya épp a kívánt célokkal ellenkező irányba hat. Erre utal Kitano azokkal a szobor-formába öntött fura lényekkel is, amelyek gépek és állatok keverékéből születnek. „Az ilyen fajta összehasonlítás, mint például az állatok és gépek közötti, olyannak tűnik, mint a gyerekjáték, pedig mindehhez hozzájárul egy komoly analitikus alkotóelem is... Ezek a 'képek' viccesnek tűnnek és nevetésre késztetnek. Pedig a legkomolyabban: egy bálna sokkal jobb a vízben, mint egy hidroplán. Egy szitakötő jobban tud repülni, mint egy helikopter. Mindezek az ember által létrehozott technológiák élő teremtmények által ihletettek, de soha nem válhatnak egyenlővé azokkal." Kiatano a kiállításon bemutatott prototípusai – a gekkó-elejű motor vagy a fegyverformájú ormányos elefánt – egy a múlt századi japán hajózási minisztérium homlokzatára hasonlító épületutánzatba beágyazva helyezkednek el. Kitano nemcsak a természet felülmúlhatatlanságát hangsúlyozza, de erőteljesen kritizálja országa kíméletlen halászati politikáját is. A bálnavadászatáról ismert és delfingyilkosként emlegetett Japán témája köszön vissza egyértelműen abban a szoborban is, amely egy genetikailag módosított tonhalat formál meg: az intenzív halászat következményeként kihalófélben lévő állat belseje fogyasztásra kész szushikat tartalmaz.
A felvállaltan természetvédő Kitano különböző abszurd magyarázatokat kitalálva, humoros formában fantáziál a dinoszauruszok kihalásának okairól: esetleg túl sokat dohányoztak, vagy talán nem használtak óvszert? Ezek a képzelet-

Beat Takeshi Kitano
Kitano agyával a kezében
© Office Kitano Inc. Fotó: Grégoire Eloy

beli verziók veszik körül többméteres dinoszaurusz-szobrát: „…ha tévéműsorokat nézel erről a témáról, például a Discovery Channel-en, megpróbálják tudományosan megmagyarázni miért is tűntek el a dinoszauruszok. Általában azt mondják, hogy egy meteorit csapódott a Földre vagy a Föld hőmérséklete hirtelen lehűlt és emiatt haltak ki. De én egy másfajta, humoros verziót vázolok fel. Ezeknek a dinoszauruszoknak túl kicsi volt a karjuk, hogy ki tudják törölni a hátsó felüket. Ezen feltételezés kiindulva a kihalásuk a higiéniai körülmények hiányosságainak köszönhetőek."

Egy további mű-típust jelentenek az állat-testet virágformájú fejrészekkel harmonikusan kiegészítő, összeházasító vázái, amelyek Kitanóra jellemző hangvételű metaforái a természetben tökéletesnek vélt alakok, formák dicsőítésének.

A kiállítás kritikai hangvételének éle nagyrészt a kortárs művészethez való viszonyt érinti: innen nézve a már említett varrógép nemcsak az elgépiesedést, vagy az elektronikus fejlődést kommentálja, hanem a kortárs művészet nagy zajt csapó, de kevés igazán időtálló alkotást „előállító" gépezetének működését is. Kitano még egy a modern képzőművészetet kifigurázó installációt (*Monsieur Pollock*, 2010) is felállít, amely segítségével a Pollock-i festészetet automatizált módon állíthatjuk elő. A művészi gesztus lefordítódik egy gépi(es) nyelvre úgy, hogy még csak a kezünket sem kell bemocskolni festékkel: egy labda követi azt, aki megközelíti úgy, hogy közben festéket ken szét a vásznon. A végeredmény hiteles „absztraktot", színeiben harmonikus műveket produkál. Na ezt kritizáljátok kedves műértők! – miközben a festői folyamat kritizál benneteket. Kitano egyik legutóbbi filmjének is központi eleme a kortárs művészetről vallott véleménye. Az *Achilles és a teknős* (2008) egy középszerű festő szatirikus hangvételben előadott bukásáról szól. Az ógörög paradoxon jelenre vonatkoztatott metaforája arról a festőről szól, aki bármilyen gyorsan is próbál előrehaladni, nem képes utolérni az előtte lassan haladó teknőst, vagyis a sikert. A fekete humorral fűszerezett, s rejtett önéletrajzi elemeket sem nélkülöző film nemcsak a kortárs művészetet csúfolja ki, hanem a köréje épülő zárt rendszert is kritizálja.

Mivel a kiállítás nemcsak szobrok, tárgyak és installációk sokaságát jelenti, hanem filmrészletek vagy tévéműsorok bemutatásának terepe is, meglehetősen részletes betekintést nyerünk Kitano nehezen megfogható, ellentmondásokkal és vibráló humorral teli világába. A gyerek látogató végre kiélheti az összes vágyát, amelyet az egyre unalmasabbá váló múzeumi terekben eddig nem engedhetett szabadjára. A felnőtt pedig végre felfedezheti ennek a gyermeknek – akinek a létezéséről már szinte teljesen elfelejtkezett – a meglétét önmagában.

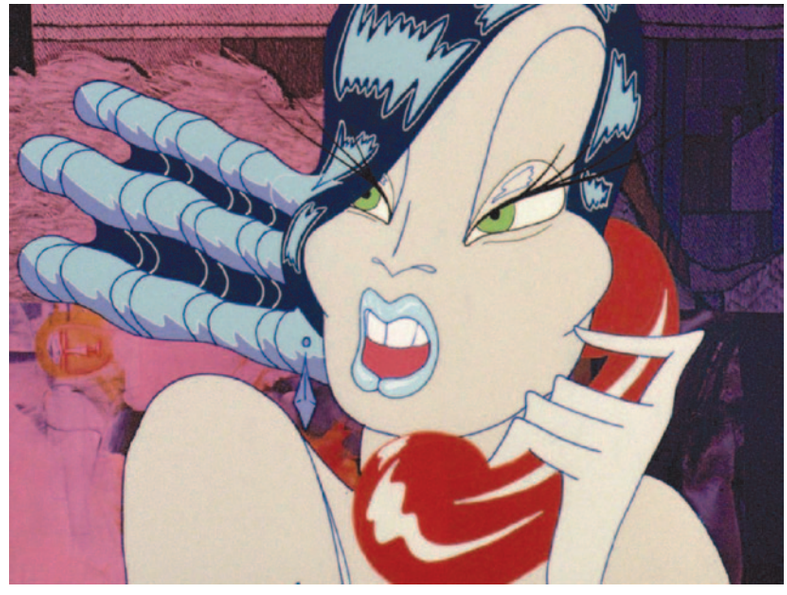
Palotai János

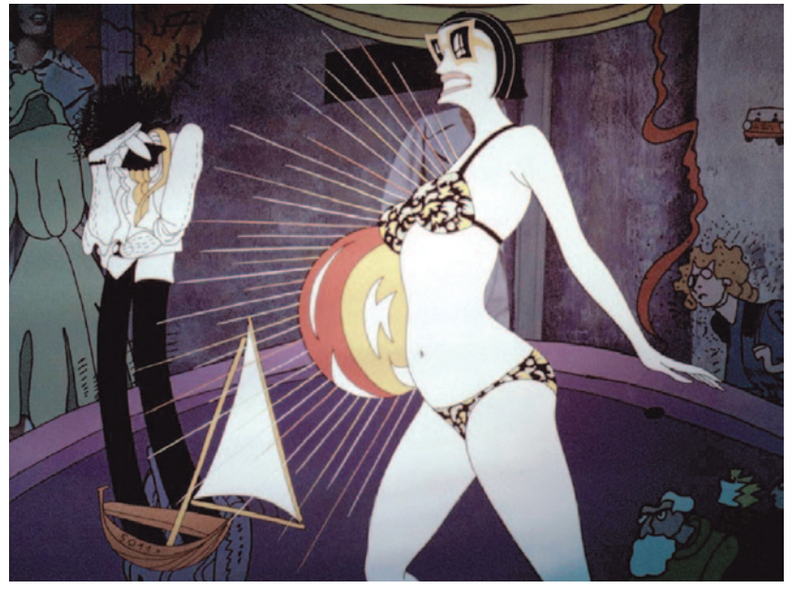
Felülírás? Kanonizálás?

Kovásznai könyv

Iványi-Bitter Brigitta: Kovásznai. Vince Kiadó, Budapest, 2010. 336 oldal.
Melléklet: 3 db DVD és 1 db CD. 12 000 Ft.

■ A monográfia a kiállítás megnyitójával egy időben jelent meg. A vaskos könyv a Kovásznai Kutatóműhely több éves munkájának eredménye, s egyben része nagyívű programjának, ahogy az a borítón olvasható. A papírkötésű címlapon a *Nagy sárga kompozíció* részlete, amit halála előtt festett 1983-ban, a belső borítón az egész kép látható. Sárga tónusban van a név felül írva. Az átlátszó fólia borítón hasonló formájú, szabályos fehér betűk lógnak bele a képbe. Az Á-n a vesszőt a képből vett szín teszi láthatóvá, mivel ez a felső fehér csíkba esik. Ezt a betűformát alig használta Kovásznai, itt ellenpontozzák a festmény vonalait. Felülírják a Kovásznai képet? Illetve a kötetet „illusztrálják": a mozgatható





Kovásznai György
Habfürdő, 1980
(állóképek a filmből)

keretet, amit a művész munkájának értelmezése köré illeszt a szerző. Így akarja megértetni az életműnek a korral, a rendszerváltással járó jelentés-változását?

A bevezetőben Hegyi Lóránd „felskicceli" a hatvanas-hetvenes éveket, a már nem létező Budapestet, a kort. Kulcsfogalmai az esetlegesség és az irónia, mint az előző korszak következményei, és amelyek Kovásznai munkáit is jellemezték. Hegyi írása túlmutat a köteten, vonatkoztatható a *BBS 50* kiállításra is, ahol a terek hasonlóan fontos elemei voltak a társadalmi nyilvánosságnak, illetve annak hiányának (Habermass). A frankfurti iskola hatása, Adorno művészetfelfogása (saját fogalmán kívül eső dolgokhoz való viszony) is érezhető az életmű vizsgálati nézőpontjában.

Az irónia már említett kucsfogalmával jellemzi a mongráfus is Kovásznai tanuló éveit. A Főiskola akadémizmusát, naturalizmusát az *Ember tragédiája* saját átiratával kritizálta, s ezt elő is adta növendék társaival: Szurcsik Jánossal, Segesdi Györggyel (Rákosi ösztöndíjasok), valamint Ács Józseffel, Csűrös Zoltánnal és Gy. Molnár Istvánnal. Ő maga Bernáth Aurélt alakította, akivel jobb tanár-diák viszonyban volt, mint az osztályát vezető Fónyi Gézával. Az elvárt szürkeség ellentétben állt a növendék élénk színvilágával.

A szöveg és a szereposztás „facsimiléjét" az első fejezet tartalmazza. Kovásznai egykori személyes írásai és társai visszaemlékezései alapján rekonstruálja a szerző a konfliktusokat, amelyek 2 év után a főiskola elhagyására kényszerítették. Iványi-Bitter Brigitta az életutat nemcsak írásos nyomokon keresztül akarja megismertetni, hanem közvetlenebbül, a résztvevők elbeszélése alapján, a történt valóságot rekonstruálva.

A valóságot Kovásznai számára akkor a bányában végzett munka jelenti. Ennek terméke egy drámája; valamint a *Bányász* akvarell sorozata, ez utóbbit 10 évvel később a *Fény öröme* című filmjében is felhasználta, illetve vászonra festette. A munkásosztály iránt érzett szimpátiája – a „proletkulthoz" hasonló attitüd – elvezeti a marxizmus tanulmányozásához, annak esztétikáját akarja modernizálni. A modernitást az európai iskolában találta meg: Korniss Dezső hatása nemcsak közös munkáikban, festményfilmekben, de a kollázs-montázs használatában is fontos. Ezért fedezhetjük fel látni a kötetben a *Három király*t (1967) Korniss *Laokoon*jával (1948) összehasonlítva, elemezve (utóbbi a kiállításról hiányzik).

A könyv annyiban több a kiállításnál, hogy Kovásznai több írását tartalmazza, mint művészetfelfogásának dokumentumait: drámáit említi, leveleit, 1976-ban írt *Öninterjú*ját – amit korábbi időkre is vonatkoztat – a totálfilmről, a *Rügyfakadás* munkamódszeréről; a *Szülőföld* című esszét, és a *Candide* előtanulmányát pedig egészében közli.

A múlt valóságát akarja bemutatni, ami a dokumentumok, eredeti források feltárása, tanulmányozása révén jelenik meg, de kiszakítva a kontextusból, válogatva, szerkesztve. Az adat és a kiválasztott, értelmezett tény különbsége így elmosódik: pl. a dokumentumként közölt besúgó jelentés Kovásznait veszedelmes irodalmi huligánként jellemzi, ez pedig ideológiai értelmezésnek számít, nem szakmai adatnak.

Kovásznai György
Nagy sárga kompozíció, 1983, olaj, vászon, 150 × 300 cm

A kurátor-monográfus Iványi-Bitter Brigitta művészettörténész szerint az életmű interpretáció és struktúra nélküli, amit saját elrendezésben tálalt a közönség elé. (Korábban is születtek rész-elemzések, értelmezések, de ez sem teljes, mivel Kovásznai irodalmi munkái, művészetelméleti írásai is az életmű egészébe tartoznak.)

A szerző a történeti bemutatást a probléma központú megközelítéssel (montázs, konkretizmus, anima verité, totálfilm, alkalmazott és autonóm művészet) igyekszik egybefonni, de nem mindig jár sikerrel. Újabb szálat is bevon – a Balázs Béla Stúdió filmkísérletei –, amit személye köt össze: érdekelt annak feldolgozásában is. A korszakolást, a fejezeteket többnyire évtizedhatárok jelölik, közöttük Kovásznai vált(oz)ásai, de ezek folyamatát meg is töri a cezúra. Az említett kollázs-alkalmazás a könyvben elválik a 70-es években készült, tárgyalt anima verité, totálfilmektől.

A kötet súlypontja, legterjedelmesebb része a 70-es évek. Itt kitágul a szellemi horizont: a lenyomatokat (szemiotikai vita, kultúra értelmezés, pop-art) keresi Kovásznai munkáiban a szerző. Szerinte ezek előkészítői a 80-as évek szintézisének filmben, festészetben, irodalomban: hogy „korábbi szerteágazó művészeti gyakorlatát folytatva, egyszerre készítsen élete végén szintetizáló monumentális festménysorozatot (1980–1983), dokumentarista animációs filmet (*Riportré,* 1982) filozófiai esszét, és számos filmforgatókönyvet (pl. *Candide,* 1982)." Ezt olvasva azt a benyomást keltheti: alanya fejlődése szigorú determináltság alapján célirányos volt. A kiállítás viszont a szubverzivitását sugallja. A befejező rész a befogadásé: a megértés hiányából következik az értelmezés és a hatás hiánya.

Iványi-Bitter konstruktívan viszonyul a múlthoz, diszkusszál vele, aktualizál, fő indexe a jelen. A múlt csak annyira, amennyiben jelen van a befogadó aktív olvasata, tapasztalata, vagy retró érdeklődése. Kérdés, hogy nem elkésett-e a mű: hogy Kovásznai a múlthoz tartozik, s van-e mai relevanciája? Ehhez adalék lehet: a szerzővel egykorú Péterfy Zsófia Kovásznai hatására kezdett filmre festeni és a velencei Mostrán díjat nyert (Balkon, 2002/10.), a mai animációs Igor Lazin *Riportré*ja viszont alkalmi utánzat. A párhuzamos tárlat fiatal kiállítói, Kovács (Buddha)Tamás és Szabó Eszter munkái csak témában kötődnek Kovásznaihoz, és Hegyit igazolják: az a Budapest már nincs. (*Város a szememen át.* Vince Galéria.)

A fiatal művészettörténész világszínvonalú életműnek akart világszínvonalú kiállítást a Nemzeti Galériában, ezzel klasszifikálva, beemelve tárgyát a magyar művészettörténetbe. A szerző kanonizálni akar, bízva abban, hogy a klasszikus mű legyőzi a történelmi távolságot, ehhez közvetítené a történeti megértést a kötet, implikálva a kérdést: van-e kánon. Az új múzeum stratégiák az egyedül igaz értékkel szemben a szempontok, interpretációk sokféleségét kínálják.

A nagy formátumúú monográfiát a Vince Kiadó jelentette meg, a kornak megfelelően kiegészítve DVD-n filmekkel, CD-n képekkel, ez pótolja a kötetből hiányzó katalógust. Mindkettőből hiányzik pár film: *Rövid visszapillantás; A háború után; Víziók; Magánszámok és táncok; Fiatalok divatja.* Így is hiányt pótló mű, de folytatható.

Poetry in Motion – az ARS ELECTRONICA kiállítása

www.aec.at | www.volkswagenag.com/vwag/afb/content/de/homepage.html

Lawrence Malstaf: Nemo Observatory | © Lawrence Malstaf / Galerie Fortlaan 17 – Gent (B)

http://www.flickr.com/photos/arselectronica/4518108904/sizes/o/in/set-72157623846563730/

You won't make a (nation) state with us
KUNSTRAUM NIEDEROESTERREICH
www.kunstraum.net
BÉCS
2010. 10. 01 – 12. 12.

YOU NEVER KNOW WHAT WILL HAPPEN NEXT... The Collection 1900–2010
LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2010. 02.12-től

Mutataions III. / Public images – Private views
MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at
BÉCS
2010. 10. 29 – 2011. 01. 08.

Franz West
Auto-Theatre, Cologne – Naples – Graz
KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausgraz.at
GRAZ
2010. 09. 25 – 2011. 01. 09.

Bíró Mihály
Pathos in Red
MAK
www.mak.at
BÉCS
2010. 10. 06 – 2011. 01. 09.

La Mirada. Photographies and Video Art from the Daros Latinamerica Collection
MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 10. 30 – 2011. 01. 16.

Bruce Conner
The Seventies – Painting / Drawing / Film
KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2010. 10. 08 – 2011. 01. 30.

Valie Export
LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2010. 10. 17 – 2011. 01. 30.

William Kentridge
Five Themes
ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2010. 10. 29 – 2011. 01. 30.

Robot Dreams
KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausgraz.at
GRAZ
2010. 10. 09. – 2011. 02. 20.

Hyper Real – The Passion of the Real in the Painting and Photography
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2010. 10. 22 – 2011. 02. 23.

Dóra Maurer
Schwerelos
MUSEUM DER WAHRNEHMUNG (MUWA)
www.muwa.at
GRAZ
2010. 09 17 – 2011. 02. 18.

Jürgen Klauke
Aesthetic Paranoia
MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 10. 23 – 2011. 03. 06.

Belgium

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

XANADU ! The S.M.A.K. collection presented by Hans Theys
STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
www.smak.be
GENT
2010. 07. 03 – 10. 03.

LONELY AT THE TOP: Modern Dialect / Contemporary artists look at the work of Renaat Braem
MUHKA
www.muhka.be
ANTWERPEN
2010. 09. 10 – 11. 24.

Anselm Kiefer
KMSKA
www.kmska.be
ANTWERPEN
2010. 10. 23 – 2010. 01. 23.

Csehország

EGO / portrait X photography
LANGHANS GALERIE
www.langhansgalerie.cz
PRÁGA
2010. 05. 26 – 09. 19.

YEARS IN DAYS – Czech art 1945–1957
MĚSTSKÁ KNIHOVNA
www.ghmp.cz
PRÁGA
2010. 05. 28 – 09. 19.

The future of the future
DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2010. 07. 29 – 10. 25.

Paul Brainard (USA)
Living Dead &
DVORAK SEC CONTEMPORARY
www.dvoraksec.com
PRÁGA
2010. 09. 20 – 11. 26.

Joel Peter Witkin
Decadence Now!
DŮM UMĚNÍ MĚSTA BRNA (THE BRNO HOUSE OF ARTS)
www.dum-umeni.cz
BRNO
2010. 10. 01 – 11. 28.

Gilbert & George
ROADS 1972–1992
DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2010. 10. 07 – 2010. 01. 02.

Dánia

Wild Things
BRANDTS EXHIBTION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
www.brandts.dk
ODENSE
2010. 06. 25 – 09. 19.

Anna Malagrida
Vistas Veladas
GALLERI BO BJERGGAARD
www.bjerggaard.com
KOPPENHÁGA
2010. 08. 26 – 10. 23..

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

Denmark in Transition
BRANDTS EXHIBTION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
www.brandts.dk
ODENSE
2010. 09. 03 – 11. 21.

Anselm Kiefer
LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2010. 09. 10 – 2011. 01. 09.

Christian Lemmerz
AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.aros.dk
ÁRHUS
2010. 10. 10 – 2011. 02. 06.

Észtország

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

Finnország

Cream
KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2010. 09. 10 – 11. 07.

Franciaország

Exhibiting Poetry Today: Manuel Joseph
Une exposition de Thomas Hirschhorn / A Thomas Hirschhorn's exhibition
CENTRE NATIONAL DE L'ÉDITION ET DE L'ART IMPRIMÉ (CNEAI)
www.cneai.com
CHATOU
2010. 05. 11 – 09. 26.

Maxence Rifflet
LE POINT DU JOUR
www.lepointdujour.eu
CHERBOURG-OCTEVILLE
2010. 06. 26 – 09. 26.

Le photogramme
THÉÂTRE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'IMAGE CHARLES NÈGRE
www.tpi-nice.org
NIZZA
2010. 06. 25 – 10. 03.

Miguel Barceló
COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
2010. 06. 27 – 11. 07.

Harry Callahan
Variations
FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON
www.henricartierbresson.org
PÁRIZS
2010. 09. 07 – 12. 19.

Trisha Brown
La collection: Oeuvres de Bruce Nauman
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
www.moca-lyon.org
LYON
2010. 09. 11 – 12. 31.

SI – Sindrome Italiana / la jeune création artistique italienne
MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINDE GRENOBLE
www.magasin-cnac.org
GRENOBLE
2010. 10. 10 -2011. 01. 02.

Larry Clark
Kiss the Past Hello
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2010. 10. 08 – 2011. 01. 11.

FRESH HELL / Carte blanche à Adam McEwen
PALAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
PÁRIZS
2010. 10. 20 – 2011. 01. 11.

We Don't Record Flowers, Said the Geographer
BÉTONSALON
www.betonsalon.net
PÁRIZS
2010. 10. 09 – 2011. 01. 16.

investigations of a dog
MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PÁRIZS
2010. 10. 23 – 2011. 01. 16.

Heinrich Kühn
MUSÉE NATIONAL DE L'ORANGERIE
www.musee-orangerie.fr
PÁRIZS
2010. 10. 06 – 2011. 01. 24.

Basquiat
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2010. 10. 15 – 2011. 01. 30.

André Kertész
Faux Amis / An Ephemeral Video Library
JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2010. 09. 28 – 2011. 02. 06.

MOEBIUS-TRANSE-FORME
FONDATION CARTIER
www.fondation.cartier.com
PÁRIZS
2010. 10. 12 – 03. 13.

Hollandia

70s – Photography and Everyday Life
NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2010. 06. 05 – 09. 19.

MORALITY – ACT VII: Of Facts and Fables
WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
AMSZTERDAM
2010. 05. 13 – 09. 26.

Giuseppe Penone
Nelle Mani / In the Hands
DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2010. 05. 29 – 09. 26.

Atelier Van Lieshout
Infernopolis
ONDERZEEBOOTLOODS / SUBMARINE WHARF (MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN)
http://www.boijmans.nl
ROTTERDAM
2010. 05. 29 – 09. 26.

Olafur Eliasson
Notion Motion
MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
http://www.boijmans.nl
ROTTERDAM
2010. 05. 22 – 10. 07.

Lissitzky+
Part 1: Victory over the Sun
VAN ABBEMUSEUM
www.vanabbemuseum.nl
EINDHOVEN
2009. 09. 09 – 2010. 12. 05.

Lengyelország

Robert Morris
Notes on Sculpture
MUZEUM SZTUKI ŁÓDŹ
http://msl.org.pl/
ŁÓDŹ
2010. 06. 24 – 10. 24.

Luxemburg

Attila Csörgő
ARCHIMEDEAN POINT
MUDAM LUXEMBOURG
www.mudam.lu
LUXEMBOURG
2010. 10. 09 – 2011. 01. 23.

Nagy-Britannia
Exposed – Voyeurism, Surveillance and the Camera
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2010. 05. 28 – 10. 03.

Liverpool Biennial 2010
TATE LIVERPOOL
www.tate.org.uk
LIVERPOOL
2010. 09. 18 – 11. 28.

Németország

Jeff Wall
Transit
KUNSTHALLE IM LIPSIUSBAU, BRÜHLSCHE TERRASSE
www.skdmuseum.de
BERLIN
2010. 06. 20 – 09. 19.

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.

Bruce Naumam
Dream Passage
HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART
www.hamburgerbahnhof.de
BERLIN
2010. 05. 28 – 10. 10.

Tactics of Invisibility
TANAS
www.tanasberlin.de
BERLIN
2010. 09. 11 – 2011. 01. 15.

Olaszország

Jean-Auguste-Dominique Ingres / Ellsworth Kelly
ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI
www.villamedici.it
RÓMA
2010. 06. 20 – 09. 26.

Daido Moriyama
The world through my eyes
EX OSPEDALE SANT'AGOSTINO
www@mostre.fondazione-crmo.it
MODENA
2010. 09. 17 – 11. 14.

Wesselényi-Garay Andor, Ferencz Marcell
BorderLINE Architecture – 12. Velencei Nemzetközi Építészet Biennálé
HUNGARIAN PAVILION (GIARDINI DI CASTELLO)
VELENCE
2010. 08 29 – 11. 21.

Oroszország

100 Years of Performance Francesco Vezzoli
GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART
www.garageccc.com
MOSZKVA
2010. 06. 19 – 09. 26.

Carsten Höller
Giant Triple Mushrooms
GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART
www.garageccc.com
MOSZKVA
2010. 05. 29 – 10. 10.

Spanyolország

Measurable
CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN)
http://www.cdan.es/
HUESCA
2010. 05. 14 – 09. 19.

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.

Anish Kapoor
GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO
www.guggenheim-bilbao.es
BILBAO
2010. 03. 16 – 10. 12.

Pipilotti Rist
Friendly Game – Electronic Feelings
FUDACIÓ JOAN MIRÓ
http://fundaciomiro-bcn.org/
BARCELONA
2010. 07. 08 – 11. 01.

ANTONY GORMLEY
Horizon Field

2010. augusztus – 2012. április

www.kunsthaus-bregenz.at

© fotó: Eln Ferenc