

Balkon

2010_09

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

ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

Magyarország

Rajzkönyvek / drawings book

● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2010. 09. 05 – 10. 22.

Összefüggő terek

● ERNST MÚZEUM
www.ernstmuseum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2010. 09. 15 – 10. 24.

Nemes Csaba

Állj Ide! / Stand here!
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM, ORATORIUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2010. 09. 17 – 10. 24.

Jakatics-Szabó Veronika

Más megvilágítás
● RENDHÁZ DISZTERME
Székesfehérvár, Fő u. 6.
2010. 09. 24 – 10. 24.

Húszvéas a Budapest Art Expo Alapítvány – Művek, dokumentumok

● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marczi.hu
www.vizivarosigaleria.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2010. 10. 07 – 10. 26.

Lakner László

„Hol a fény?” / (Képek 1960–2010)
● FÉSZEK GALÉRIA
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2010. 10. 06 – 10. 29.

EASTgoesEAST

● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2010. 10. 12 – 10. 30.

AV MOVEMENTS

● PONTON GALÉRIA
www.mome.hu
Budapest I., Batthyány u. 65.
2010. 10. 08 – 10. 30.

Barakonyi Szabolcs

Szembesítés
● Múcsarnok – Menü Pont
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2010. 09. 29 – 10. 31.

Nagy Gábor

Édes hazugságok
● KOGART GALÉRIA
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrássy út 108.
2010. 10. 14 – 11. 05.

AVIVA Képzőművészeti Díj 2010

● MÚCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2010. 10. 089 – 11. 07.

Cseh Lili

Pótolható veszteség
● DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2010. 09. 17 – 11. 09.

Olaf Brzeski

Monumentális
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2010. 09. 30 – 11. 12.

Csáki László

Költői képek
● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-6.
2010. 10. 15 – 11. 12.

Hermann Levente

Transylmania
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfok u. 14
2010. 10. 14 – 11. 13.

Halász Károly

Kofferbe pakolt konstruktivizmus
● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2010. 09. 23 – 11. 14.

Különleges

● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.eu
Budapest V., Balassi B. u. 21-23.
2010. 09. 18 – 11. 18.

Tom Fabritius

Stopped
● DEAK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.hu
Budapest VI., Mozsár u. 1.
2010. 10. 21 – 11. 27.

GOETHEORIE

● DESIGN TERMINAL
www.designterminal.hu
Budapest V., Erzsébet tér
2010. 11. 05 – 11. 28.

Dénes Ágnes Dóra, Veress Adrienn

Óldádó álmok
● MOLNÁR ANI GALÉRIA
www.molnaranigaleria.hu
Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.
2010. 09. 23 – 11. 29.

Korodi Luca, Szurcsik József

● VIRÁG JUDIT GALÉRIA
www.viragjuditgaleria.hu
Budapest V., Falk M. u. 30.
2010. 11. 03 – 11. 30.

Panamarenko

A gravitáció legyűrése
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2010. 09. 18 – 12. 07.

Kiutak a boldogság felé

● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2010. 11. 11 – 12. 30.

Pont, vonal mozgásban

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

Martin Munkácsi

Think While You Shoot
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2010. 10. 07 – 2011. 01. 09.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Andreas Fogarasi

Georgetown
● GEORG KARGL FINE ARTS
www.georgkargl.com
BÉCS
2010. 09. 17 – 11. 06.

The world in a few steps

● < ROTOR >
http://rotor.mur.at
GRAZ
2010. 09. 26 – 11. 20.

Nadim Vardag

Augarten Contemporary
● BELVEDERE
www.belvedere.at
BÉCS
2010. 09. 16 - 11. 28.

Franz West

Auto-Theatre, Cologne – Naples – Graz
● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausegraz.at
GRAZ
2010. 09. 25 – 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.

The Moderns – Revolution in Art and Science 1890–1935

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2010. 06. 25 – 2011. 01. 23.

Bruce Conner

The Seventies – Painting / Drawing / Film
● KUNSTHALLE WIEN
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.

> Private Wurm <

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2010. 10. 20 – 2011. 01. 30.

William Kentridge

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

Platz da! / Make Space! - European Urban Public Space

● CONTEMPORARY ARCHITECTURE
Architekturzentrum Wien
www.azw.at
BÉCS
2010. 10. 14 – 2011. 01. 31.

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. 13.

Robot Dreams

● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausegraz.at
GRAZ
2010. 10. 09. – 2011. 02. 20.

David Zink Yi

Manganese Make My Colors Blue
● MAK
www.mak.at
BÉCS
2010. 10. 06 – 2011. 03. 06.

Belgium

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.

Francis Alÿs

A Story of Deception
● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
www.wiels.org
BRÜSSZEL
2010. 10. 09 – 2011. 01. 30.

Giuseppe Penone

● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
SITE DU GRAND-HORNU
2010. 10. 31 – 02. 13.

Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art

● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
www.smak.be
● MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN
www.mskgent.be
GENT
2010. 10. 31 – 2011. 02. 27.

Csehország

24th International Biennial of Graphic Design Brno 2010 / Poster, Corporate Identity, Informational and Advertising Design

● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
http://moravska-galerie.cz
BRNO
2010. 06. 22 – 10. 24.

NY / Prague 6

● FUTURA
www.futuraproject.cz
PRÁGA
2010. 09. 01 - 10. 31.

Prinzhorn Collection

Three Aspects... – Contemporary Hungarian Photography
● GALERIE 4 – GALERIE FOTOGRAFIE
www.galerie4.cz
CHEB
2010. 10. 08 – 11. 06

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.

PLANET EDEN: Tomorrow's World in Socialist Czechoslovakia 1948–1978

● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2010. 09. 16 – 11. 29.

Decadence Now! Visions of Excess

GALERIE RUDOLFINUM
www.galerierudolfinum.cz
● UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ MUSEUM V PRAZE (MUSEUM OF DECORATIVE ARTS IN PRAGUE)
www.upm.c
PRÁGA
2010. 09. 29 – 2011. 01. 02.

Gilbert & George

ROADS 1972–1992
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2010. 10. 07 – 2011. 01. 02.

Langhans Praha – 130 Years of Photography / One Name, One Place, One Theme

● LANGHANS GALERIE
www.langhansgalerie.cz
PRÁGA
2010. 10. 20 – 2011. 01. 02.

D á n i a

Denmark in Transition
● BRANDT'S EXHIBITION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
www.brandts.dk
ODENSE
2010. 09. 03 – 11. 21.

David Lynch

The Air is on Fire
● KUNSTFORENINGEN GL STRAND
www.glstrand.dk
KOPPENHÁGA
2010. 09. 26 – 2011. 01. 16.

THE WILD 80s

● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk
ISHØJ
2010. 09. 04 – 02011. 01. 30.

Észtország

Estonian Art In Exile

● KUMU
www.ekm.ee
TALINN
2010. 09. 03 – 2011. 01. 02.

Finnország

ARS FENICA 2010

● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2010. 10. 08 – 12. 12.

PEEKABOO – Current South Africa

● TENNISPALATSI
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2010. 08. 20 – 2011. 01. 16.

Franciaország

Herman Nitsch

● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLÉ
www.mam-st-etienne.fr
SAINT-ÉTIENNE
2010. 09. 18 – 12. 05.

Tony Oursler

Autochtonous too high
● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX
www.capc-bordeaux.fr
CHÂTEAU-GONTIER
2010. 11. 27 – 12. 15.

Channel TV

● CENTRE NATIONAL DE L'ÉDITION ET DE L'ART IMPRIMÉ (CNEAI)
www.cneai.com
CHATOU
2010. 10. 19 – 12. 17.

Harry Callahan

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

Bruce Nauman

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

Larry Clark

Kiss the Past Hello
Victor Alimpliev, Olga Chernysheva, Chto Delat, FFC, Nikolay Oleynikov
Etats de l'artifice
● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2010. 10. 08 – 2011. 01. 2.

SI – Sindrome Italiana / la jeune création artistique italienne

● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE
GRENOBLE
www.magasin-cnac.org
GRENOBLE
2010. 10. 10 –2011. 01. 02.

Gabriel Orozco

Saâdane Afif

● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2010. 09. 15 – 2011. 01. 13

We Don't Record Flowers, Said the Geographer

● BÉTONSALON
www.betonsalon.net
PÁRIZS
2010. 10. 09 – 2011. 01. 15.

Chroniques russes

● THÉÂTRE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'IMAGE
CHARLES NÈGRE
www.tpi-nice.org
NIZZA
2010. 10. 15 – 2011. 01. 16.

Helyesbítés

A Balkon 2010/7, 8 számában a 19. oldalon Jeff Wall fotójának adatai helyesen: *Rendőrségi kutatás*, 2009, színes fotó, 192×263 cm
A művészről, a szerzőtől és az olvasóktól elnézést kérünk.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



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 Hornyik Sándor

A festészet mint kritika
Uglár Csaba „monokróm festményei”

8 Najmányi László

SPIONS
Nyolcadik rész

12 Hermann Veronika

„És akkor egyszercsak
a kapitalizmus többé már nem volt annyira szexi”
A pult mögött / Over the Counter. A posztoszocialista gazdaság
jelenségei a kortárs művészetben.

18 Pelesek Dóra

Az ételkészítés gyengéd művészete – avagy főzés és közösség
viszonyáról két food-projekt kapcsán
Comidas Criollas-projekt, MKE Intermédia Tanszék Művésztelep
EatUp! – social dining network

22 Vékony Délia

iski Kocsis Tibor *Supernatural* című kiállítása

26 Szikra Ágnes

Határtalanul
Az élet ritmusa Reigl Judit kiállítása

28 Cserba Júlia

Faire face...
Bér János kiállítása Le Cateau-Cambresis-ben

30 Zsikla Mónika

Every Day is a Good Day
John Cage kiállítása

32 Stánitz Zsuzsanna

As Long as I'm Walking
Francis Alÿs: *A Story of Deception*

34 Kondor Attila

Ússzál fölfelé!
Vincze Ottó: *Mint víz alatt énekelni*

36 Paksi Endre Lehel

Táguló
Bátorfi Andrea kiállítása

39

Az égbekiáltó
Stein Annával beszélget Vámos Éva

41 Üveges Krisztina

Művészek a küszöbön
Zenebolt

42 Gebauer Imola

Villanás
Rodolf Hervé kiállítása a lectoure-i nyári fotófesztiválon

A festészet mint kritika

Uglár Csaba

„monokróm festményei”¹

■ A történészek és a képzőművészek többnyire nagy elbeszélések foglyaiként élik le a nyilvánosság számára látható életüket. Ezek a bizonyos nagy elbeszélések persze már JEAN-FRANÇOIS LYOTARD előtt is léteztek, mégis valahogy úgy alakult, hogy reflexív, posztmarxista filozófusként először ő mutatott rá markánsan és széles látókörűen ezen elbeszélések korlátjaira, elhasználódására és hiteltelenné válására.² Ráadásul Lyotard szándékosan és provokatívan azt a látszatot keltette a posztmodern bevezetésével az ismeretelmélet fennkölt és súlyos vidékére, hogy a modern gondolkodás és a modern művészet immáron (vagyis a hetvenes évek végén) elavult dologgá vált. A szöveg, amely – jegyezzük meg jól – egyáltalán nem reflektál a képzőművészetre, igen sikeressé vált, számos vitát élt meg, és idézettsége talán csak THOMAS KUHN legendás könyvéhez mérhető.³ E két – természetesen eltérő célú és horizontú – könyv sorsa annyiban is közös, hogy a filozófusokon és a társadalomtudósokon túl a képzőművészet kritikusai is sokat idézgettek, vagy legalábbis előszeretettel gondoltak rá elméleti legitimáció gyanánt. A „paradigmaváltás” és a „posztmodern állapot” azonban nem csak elmélet, hanem gyakorlat is. A kulturális politika és a kritikai praxis egyik lehetséges retorikai fegyvere, amely éppen azért képes nagy pusztítást okozni (vagy legalábbis komoly elrettentő erőt képviselni), mert rendkívül nagy a szórása. Tessék mondjuk egy nagy kaliberű, lefűrészelt csövű vadászpuskára gondolni, amely ugyan pontatlan, de hét méterről simán lerombol egy közfalat. Szóval a paradigma és a posztmodern ilyen fegyver: pontatlan ugyan, mivel jelentése egykönnyen nem definiálható, erősnek viszont erős.

Az erős fegyverek pedig viszonylag gyorsan eljutottak a volt keleti blokk országaiba is. A kilencvenes évek magyarországi generáció- és szemléletváltása például jórészt a Kuhnhoz és a Lyotardhoz hasonló, nagy kaliberű elméleti fegyverekkel vívták meg, és talán ennek is köszönhető, hogy szinte senki sem szenvedett komoly sérüléseket.⁴ Az viszont tagadhatatlan, hogy a posztmodern és a paradigmaváltás azóta kilúgozhatatlanul beleivódott a hazai kritikai közbeszédbe. Ez két okból is probléma. Egyrészt azért, mert most már összevissza lövöldöznek velük, és olyan vitákban használják őket érvként, amihez Kuhnnek vagy Lyotardnak semmi, de semmi köze sincs. A másik probléma meg az, hogy a posztmodern paradigmaváltás „meghatározásának” könynyűsége felmenti a képzőművészet kritikusait az alól, hogy az euroamerikai kritika élet olyan meghatározó figuráit olvassák, mint CLEMENT GREENBERG,

MICHAEL FRIED vagy ROSALIND KRAUSS.⁵ Ha pedig olvassák, akkor ne újra és újra a posztmodernnel és a paradigmákkal jöjjenek elő, hanem mondjuk a síkszerűséggel, a színpadiassággal vagy a specifikus médiumokkal. Persze annak is megvan a maga oka, hogy miért nem teszik ezt. Jobban mondván: megvolt, és meg is van. Fennebb említett kritikusok olvasásával és továbbgondolásával ugyanis az a probléma, hogy ők bizony amerikaiak. Vagyis nemhogy nem magyarok, de még csak nem is európaiak. Eme érvet régen nagyon komolyan alátámasztotta a vasfüggöny léte, ma pedig komolyan indokolhatóvá teszi a berlini fal kísértete. A gond csak annyi, hogy – kolonializmus ide, önkolonializáció oda – az amerikai eredetű diskurzus mára tényleg globálissá vált, így ha nem olvassuk és nem használjuk, akkor továbbra is láthatatlan marad a kortárs magyar képzőművészet. De talán még ennél is nagyobb probléma, hogy láthatatlanok maradnak olyan művek, amelyek például nem – vagy éppen nem látványosan – illeszkednek be a kilencvenes évek paradigmaváltó művészetébe, amely formailag az installációkat, tartalmilag pedig a társadalmi érzékenységet (mondjuk a *Polifónia* és a *Vízpróba* kristályosodási pontjai körül) kultiválta.

A továbbiakban egy ilyen műről, illetve műcsoportról lesz szó, UGLÁR CSABA 1994-es fekete festményeiről, amelyek meglepő módon még ma, tizenöt év távlatából is aktuálisnak és erősnek tűnnek. Annyira erősnek, hogy akár még újrafestésük is vállalható művészi tett lehet a kereskedelmi galériák szép új világában. Mielőtt azonban egyáltalán leírnám e festményeket, érdemes egy, illetve két kis kitérőt tenni, hogy elkerüljük azt, hogy „pusztán” fekete zománcfestékben csillogó (vagy éppen rozsdásodó) csapágygolyókat lássunk. Ezek a kitérők konkrétan két további célt szolgálnak. Egyikük bevezet a nyelvi fordulat régi és kissé feledésbe merült világába, azt állítván, hogy a kritika lényege nem az értékelés, hanem a szótár. Másikuk pedig ahhoz kínál virtuális fegyvereket, de legalábbis protéziseket, hogy a festészet még mindig lehet radikális, kritikai médium, ha nem hajol

1 A tanulmány a MODEM (Debrecen) által szervezett „Miért nincs magyar műkritika?” című konferencián (2010. január 15-16.) elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata.

2 Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*. (1979) Ford.: Bujalos István és Orosz László. Századvég, Budapest, 1993.

3 Thomas Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. (1962/1970) Ford.: Bíró Dániel. Gondolat, Budapest, 1984.

4 A kilencvenes évek magyarországi „rendszerátváltó” szerzői persze reflexívebbek és realistábbak voltak annál, hogy magukat a posztmodern elbeszélések rajongóinak tekintsék, de az tagadhatatlan, hogy András Edit, András Gábor és Sturcz János egyként a modernizmus és a modernista művészet bírálóiként léptek föl. Ezzel a horizonttal csak az volt a baj, hogy a magyar modernista művészet 1949 utáni története mindmáig megratlan, így egyrészt olyan művészek kerülnek a barikád másik oldalára, akiknek volna miért harcolni egymással is, másrészt a retorika jellegeből (elég már a múltból) adódóan nem is eshet szó arról a modernista paradigmáról, amelyet az említett szerzők le óhajtottak váltani egy-egy több másik paradigmával. V.ö.: András Gábor: *A modernizmuson túl. Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében*, és András Edit: *Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei*. In: Néray Katalin (szerk.): *Omnia Mutantur*. 47. Velencei Biennálé Magyar Pavilon katalógus, Budapest, 1997. 5-8. és 17-21. Továbbá: Sturcz János: *Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában*. Új Művészet, 1998/6-7-8. 37-40.

5 Magyarországon Krauss vagy Fried egyetlen egy könyvét se fordították le, Greenbergtől pedig csak az 1939-es *Avantgárd és giccs* olvasható magyarul, de érdemes megjegyezni, hogy a hetvenes években még a sztálinizmust bíráló utolsó passzust nem tették közzé. Azt is tanulságosnak gondolom, hogy a technorealizmus-vitában Mélyi József ebből a szövegből idézett egy olyan passzust, amelyik nem a képzőművészet médiumára vagy tartalmára reflektált, hanem társadalmi funkciójára és ideológiai felhasználására. V.ö.: Mélyi József: *Kis kitérő – Greenberg és a techno. Műértő*, 2003/11. 12. További referenciák: Clement Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch*, Partisan Review, 1939/4. 34-49. Magyarul a tanulmány két részben jelent meg, egymástól függetlenül: *Avantgarde és giccs*. In: Józsa Péter (szerk.): *Művészetszociológia*. Gondolat, Budapest, 1978. 93-103. és *Avantgarde és giccs*. In: Gillo Döerfler: *A rossz ízlés antológiája*. Gondolat, Budapest, 1986. 109-118. Az előbbi az eredeti tanulmány első három fejezetét, az utóbbi pedig a harmadik és negyedik fejezetét tartalmazza.



UGLÁR CSABA
Cím nélkül 1-3., részlet, 1996, alumínium, zománcfesték, csapágygolyók, lakk, 140 × 100 cm egyenként
© Fotó: Eln Ferenc

meg a sekélyes és szenzációhajhász közízlés előtt, melynek termékeit Greenberg már hatvan évvel ezelőtt is giccsnek nevezte.

Radikális festészet

Ez a nyelvi kitérő elsősorban a helyről és az időről szól, vagyis azokról a nyelvjátékokról és nyelvi játékokról, amelyek minden egyes kritikai szöveget és minden egyes műalkotást meghatároznak. Uglár fekete festményei a festő emlékei szerint először 1994-ben, az Újlak csoport Tűzoltó utcai terében voltak kiállítva BARANYAI LEVENTE és KORODI JÁNOS festményeivel együtt. Az is tudható, hogy Uglár Károlyi Zsigmond növendéke volt, aki a kilencvenes évek elején, a Képzőművészeti Főiskolán monokróm kurzusokat tartott diákjainak. Eme radikális, monokróm kísérletek akkoriban ugyan kaptak némi publicitást (jórészt PÁLDI LÍVIA jóvoltából), de meghonosodni nem nagyon tudtak a budapesti művészeti életben.⁶ (Az egyetlen kivétel talán ERDÉLYI GÁBOR lehet, illetve GÁL ANDRÁS, de ő nem Károlynál kezdte, és nem is Budapes-

ten futott be monokróm festőként.⁷) Ennek van egy nyilvánvaló, és egy kevésbé nyilvánvaló oka. A nyilvánvaló az, hogy a poszt szocializmus és a régóta esedékes intellektuális és piaci felzárkózás lázában a monokróm vásznak egész egyszerűen unalmasnak tűntek. Pontosabban Páldi Lívián és Gál Andrásen kívül nem nagyon volt senki, aki ne látta volna őket unalmasnak, mivel ehhez ismerni kellett volna a monokróm festészet elméleteit és ideológiáit. Eme ismeretek hiánya jelentette tehát a kevésbé nyilvánvaló okot, melyhez még egy további is társult, melyet a hely-specifikusság hiányaként lehetne definiálni. A radikális festészet nem csak az volt a gond, hogy idegen testként ízesült a magyar művészet konstruktivista hagyományához, mely a MADI alkotóin keresztül a kilencvenes években is életképes volt, hanem az is, hogy nem sokan gondolták, hogy egy vörös vagy egy fekete vászonnal ki lehetne fejezni hely- és ideológia-specifikus tartalmakat. Mégpedig olyan helyspecifikus tartalmakat, amelyek felmutatásával a magyar művészet érdekessé tehetné magát a volt keleti blokk országai között, ahol egyrészt a Lipcsei iskola, másrészt pedig a délszláv háború jelentette a legfontosabb technikai, illetve ideológiai vonatkoztatási pontokat. Így aztán a monokróm festészet szép lassan, úgy nagyjából a *Legkevesebb* című kiállítás⁸ tájkán, kiveszett a honi művészeti életből, miközben azért hátrahagyott néhány figyelemreméltó alkotást is.⁹ Ezek közé tartoznak HAVAS BÁLINT sötétszürke grafit-festményei, SZABÓ DEZSŐ színes-buborékos lakk-kepei (a kilencvenes évek közepéről, majd tíz évvel később a 2000-es évekből), valamint Uglár csapágygolyós fekete zománc-művei.

⁶ Páldi Lívia: *Terepgyakorlat: Beszélgetés Szabó Dezsővel és Gál Andrással*. Balkon, 1998/7-8. 22-26. Páldi a szakdolgozatát is erről a témáról írta: „A monokróm kaland.” Szakdolgozat, ELTE, Budapest, 1995.

⁷ Aknai Katalin: *The Thin Red Line. Beszélgetés Gál Andrással a Szín önálló élete című kiállítás kapcsán*. Balkon, 2002/7-8. 24-27.

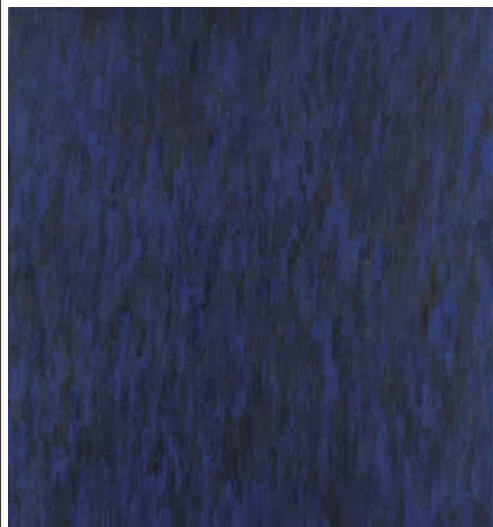
⁸ *A legkevesebb*. Ernst Múzeum, Budapest, 1996. február 21 – március 17.

⁹ Talán az egyik végpont, mely egyben mutatta azt is, hogy Szabó Dezső és Havas Bálint milyen irányban folytatta, az 1998-as dunajvárosi (ICA-D) Holtjáték című kiállítás lehetett. Lásd erről: Készman József: *Az avantgárd avantgárdja?! Egyéves a dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézet. Új Művészet*, 1998/12. 19-21.

Ez utóbbiak egy szerencsés montáznak köszönhetően tűnnek még mindig frissnek és izgalmasnak. Uglár ugyanis csak részben tekinthető Károlyi Zsigmond tanítványának, másrésztől viszont az utca nevelte, egészen pontosan a Tüzoltó utca, ahol ÁDÁM ZOLTÁN és RAVASZ ANDRÁS szellemi vezetésével, néhány évvel vagy talán egy fél (na jó, inkább egy negyed-) generációval korábbi festő-társaság tengette napjait. Vagyis hát nem tengette, hanem festett, zenélt, és tárgyakat meg installációkat rendezett össze. Ebben a társaságban azonban, mely nyugodtan tekinthető a kor avantgárdjának, valahogy ciki volt festeni, pontosabban csak úgy önmagában festeni, tehát autonóm módon, vászonra, galériáknak, ahogy ezt a nyolcvanas évek transzavantgárd új festői tették. Uglár ezzel együtt is néminemű sikereket aratott e szubkultúrában, bár azért a spiritus rector, Ádám Zoli megjegyezte az ováció szünetében, hogy „Csabikám, akkor te mostantól golyókat fogsz festeni?” Uglár nem ezt tette. Talán azért sem, mert mesterének, Károlyinak egyáltalán nem tetszettek a képek, és a növendék egy rövid neoexpresszionista kitérő után dadaista pseudo-festményekkel diplomázott. Vagyis olyan Seurat-nyomatokkal, pontosabban Seurat-festmények A4-es, tintasugaras színes printjeivel, amelyekbe kicsit belerondított. (Ezek kései utóda a 2009-es AVIVA-díj kiállításának cukorral leszórt madámja is.) De nem csak torta-cukorral színezte át a „szent” képeket, hanem még zizivel is beszórta a modernizmus egyik atyamesterének, Seurat-nak női portréját, ami után legalábbis kérdésessé vált, hogy az ő esetében miként is folytatható, illetve írható újra a modernista festészet nagy tradíciója. Az viszont nem kétséges, hogy a radikális festészet Károlyi Zsigmonddal és MARCIA HAFIFal ehhez a hagyományhoz ízesül. A radikalizmus két képviselője között szinte csak annyi a különbség, hogy Hafif addig és olyan szellemi háttérrel nyomta a monokrómot, amíg gazdag lett belőle, Károlyi pedig Fényes Adolf, Birkás Ákos és Konkoly Gyula nyomán visszatért a



KÁROLYI ZSIGMOND
Két csík, 1992–93;
Két kék ék, 1992–93
© Fotó: Rosta József



MARCIA HAFIF
Black Painting: Ultramarine Blue and Burnt Umber I
1979–80, olaj, vászon, 215 x 200 cm
© <http://www.npgallery.com/exhibitions/hafif.html>

figurális festészethez, hogy plüssállatokon folytasson életképhe hajló portrékísérleteket. Uglár útja is másfelé (helyspecifikus installációk és filmek) vezetett, talán azért is, mert az amerikai radikális festők precizitása és monomániája nem az ő világa volt, meg talán azért is, mert Budapesten nem volt egy helyi Greenberg. (De ha volt is Greenbergünk, csak én nem tudok róla, akkor is utálta volna az Újlakos buherát.) A radikális festészet ugyanis minden ellenkező híresztelés ellenére sem a posztmodern gyermeke, hanem a modernizmusé, pontosabban azé a hagyományé, amelyet Greenberg Manet-től és Cézanne-től Pollockig és Rothkóig modernista festészetnek nevezett.¹⁰ Ez a festészet nem konceptuális, de még csak nem is posztkonceptuális, hanem inkább prekonceptuális. Hafifot és Marionit a vászon és a festék érdekli, amely persze Barnett Newmann vagy Clyfford Still felől akár még posztmodernnek is tűnhet, de nem az, ugyanúgy modern, mint ahogy a színmező-festészet is az. Ideológiailag persze sokat köszönhet a minimalizmusnak, illetve a minimalizmus sajátos festészeti irányzatának, a hard edgenek (Kenneth Nolanddel és Frank Stellával), meg persze Ad Reinhardt konceptualizmusának is, de valójában igazi, kökemény visszatérést jelentett Greenberg ama elveihez, amelyhez igazán csak Greenberg volt hű, nem pedig azok a festők, akiket ma az absztrakt expresszionizmus alá sorolnak. Mégpedig azért nem, mert az absztrakt expresszionisták Newmannal és Stillel az élükön egyáltalán nem gondolták azt, hogy a festményeik tartalma csupán festmény voltak lenne. Természetesen Greenberggel, és Manet-től kezdődően az összes valamirevaló moder-

10 Vö: Clement Greenberg: *Art and Culture. Critical Essays*. Beacon Press, Boston, 1961. Továbbá az előadásból lett pamflet és egyben kései programadó tanulmány: *Modernist Painting*. Arts Yearbook, 4, 1961. 101–108.

UGLÁR CSABA A *bútorok bejövetele*
című képével (2009) az AVIVA
Képzőművészeti Díj 2009 kiállításának
rendezésekor a Múcsarnokban
© Fotó: Gerencsér Attila



nista festővel együtt tisztában voltak azzal, hogy a festészet egy specifikus és önreflexív médium, de nem ezt tekintették a festészet egyetlen tartalmának és értelmének, mivel egyrészt – Greenbergtől eltérően – nem tartottak attól, hogy eladható giccset gyártanak, másrészt úgy vélték – Greenberghez hasonlóan –, hogy ha témáikat ellioti vagy kanti magasságokban jelölik ki, akkor nem fenyegeti őket a kommercializálódás.

Radikális modernizmus

Greenberg ettől jóval szigorúbb volt, így – minden formalizmusa ellenére – tekinthetjük őt nem csak a radikális festészet, de akár még az ÚJLAK-CSOPORT szellemi elődjének is. A differencia „csak” annyi közöttük, hogy mást tartottak giccsnek. Greenberg a pop artot, az Újlak meg az új szenzibilitás – paradox módon greenbergi – festőiségét. Radikalizmusuk és formalizmusuk viszont hasonlóan mondható. Mert az Újlak azért elsősorban új formát jelentett, egyfajta új neoadat az asszamlázás, a zene és a medialitás kultuszával. (A hasonlóság meglátásához persze az kell, hogy az Újlak helyspecifikusságát és specifikus ideológiáját modernista zárójelbe tegyem.) Így most azt állítanám provokatívan, hogy az Újlak csoport és Uglár tudtukon és akaratukon kívül nemcsak a dada és a happening avantgárdizmusához, hanem Greenberg avantgárd modernizmusának tradíciójához is ízesült. E kapcsolat pikantériája az, hogy nálunk Greenberg neve egyet jelentett azzal a magas modernista tradícióval, amely a társadalmi problémáktól és a való világtól (egészen pontosan: a világháború és a tömegpusztító fegyverek borzalmától) elfordulva a fennkölt művészet formalizmusához menekült. A helyzet viszont az, hogy ez a posztmodern ellenség-kép nem teljesen felel meg a valóságnak, de ennek belátásához röviden át kell futni Greenberg amerikai (magyarul sajnos nem létező) recepcióján.

Először is, minimum két Greenberg volt: a korai és a későbbi. A korai Greenberg a legnevesebb amerikai marxista folyóiratnak, a Partisan Reviewnak írta meg két tételben (*Avantgárd és giccs, Egy újabb Laokoón felé*) a modernista festészet elméletét.¹² Ennek lényege nagyon röviden a „specifikus médium” fogalmában ragadható meg. Greenberg a történetekben gondolkodó, populáris giccsel szem-

ben az absztrakcióban, vagyis a nem ábrázoló művészetben látta a festészet jövőjét. Egészen frappánsan azt állította, hogy a festészet tartalma nem lehet más, mint a festészet maga. De ne gondoljon senki a képi toposzokra és az ikonográfiai hagyományokra, hanem idézze fel a festészet kézzelfogható valóságát, anyagszerűségét a festékekkel és a vászonnal. Az újabb Laokoónban ezt azzal bővítette, hogy a festészetnek vállalnia kell önnön síkszerűségét (flatness), és fel kell adnia a mimézis és az optikai téralkotás vágyát.

A későbbi, a hatvanas évekbeli Greenberg annyit változott korábbi önmagához képest, hogy a marxista kultúrakritika a hidegháború éveiben átadta helyét a minimalizmus és a pop art tematikus ostromlásának. Ennek a folyamatnak egy termékeny pillanatában született meg az egyik tanítvány, MICHAEL FRIED tollából a *Művészet és tárgyiaság*, amely egy újabb fontos adalékot tett hozzá Greenberg és Manet modernizmusához: a színpiadasság fogalmát.¹² Nagyon egyszerűen, Fried azt állította a térbe komponált, minimalista művekről, hogy azok literálisak (tehát szó szerinti, vagyis nem mások, mint önmaguk, tehát a tárgyiaságukra bázíroznak), és színpiadasságok, sőt giccsesek, mert téralkotásukkal (ahogy teret teremtenek maguk körül) kiszolgálják a nézők színházi igényeit. Röviden itt kell kitérni arra, hogy a Greenberg-féle modernizmusnak létezik egy

¹² Michael Fried: *Művészet és tárgyiaság*. (1967) Ford.: Kiséry András. Enigma, 1995/2. 62–83.

¹¹ Clement Greenberg: *Towards a Newer Laocoön*. Partisan Review, 1940/4. 296–310.



nem formalista értelmezése is, amely T. J. CLARK nevéhez fűződik.¹³ Clark Friedtől eltérően nem az állítást, hanem a tagadást tartja központi jelentőségűnek a modernizmusban. Vagyis nem azt, ahogy a művek felállítanak egy autonóm, öntörvényszerű világot, hanem azt, ahogy a modernista művészek megtagadják a valóság ábrázolásának igényét, és ebből adódóan el is idegenednek (az általuk felszínesnek tartott) valóságtól, miközben mégsem tudnak elszakadni attól az „arany köldökzsinórtól”, amely a burzsoáziához kapcsolja őket. Ez azonban már a nyolcvanas évek eleje, és nem szabad elfelejteni azokat a hetvenes éveket sem, amelyek lerántották a leplet az absztrakt expresszionizmusról, és megmutatták, hogy Greenberg milyen fontos szerepet játszott abban, hogy New York és az Amerikai Egyesült Államok elloptak Párizstól és Európától az avantgárdot, amelyet aztán arra használt, hogy a posztkolonialista imperializmust, pontosabban annak szabad és fennkölt szubjektumát népszerűsítse a világban.¹⁴

A nyolcvanas évek végén azonban furcsa dolgok történtek Greenberg és a modernizmus környékén: revízió alá vették a revíziókat. Megmutatták, hogy az absztrakt expresszionizmus nem elsősorban egy hidegháborús fegyver volt, de még csak nem is egy retrográd, köldöknéző irányzat, hanem komplex problémákra adott komplex válaszok sorozata. Ebben a revízióban egyrészt a besározott MoMA művészettörténeteszei jeleskedtek, másrészt pedig az October folyóirat szerzői, élükön ROSALIND KRAUSSzal. Krausznak, illetve későbbi szerzőtársának, Yves-Alain Bois-nak jelentős szerepe volt abban, hogy a politikai és ideológiai vaksága miatt diszkreditált absztrakció, illetve annak legitim, formalista elmélete visszakerüljön a kritikai diskurzusba.¹⁵ Krausznak még az is sikerült, hogy valamennyire magát Greenberget is rehabilitálja az optikalitás fogalmán keresztül. Persze ezt úgy tette – például Jackson Pollock elemzése során –, hogy Greenberghez hozzátette a maga homlokegyenest ellenkező értelmezését: Pollock festészetének „materialista” olvasatát. Pontosabban megmutatta, hogy Pollock műveinek izgalma éppen kettősségük adja, vagyis az, hogy nem csak kizárólag a szemnek szólnak – az



oll over hatással és a káosz optikai illúziójával –, hanem a testnek is, a maguk horizontális alantasságával és sűrű anyagszerűségével. Ha tetszik, Krauss azt mutatta meg, hogy mennyire erősen kapcsolódik Pollock a szürrealizmushoz, ahhoz a másik avantgárdhoz, amely a dadaival együtt sosem tudott igazán beköltözni Fried vagy Greenberg szívébe.¹⁶ És most huszárosan visszakapcsolnánk Uglárhoz és az Újlakhoz, pontosabban ahhoz, hogy Uglár fekete festményei csurgatott festmények. Sőt, ha tetszik, gesztusfestmények, amelyek úgy készültek, hogy a festő a festékesdobozból ráöntötte a lemezre a festéket, hagyta folydogálni, kicsit talán terelgette is, majd gyorsan felállt egy létrára és beleszórta a csapágygolyókat (kezdetben random módon) a még folyékony festékbe. Voilà! Villámgyorsan el is készült a csillagos ég fenséges képe!¹⁷ Uglár ráadásul egy olyan fenségest hozott létre ezáltal, amely nemcsak az északi romantika tradíciójához kapcsolódik, hanem a dada, a neodada és a happening kritikai hagyományához is.

13 A Clark-Fried vitához lásd: T. J. Clark: *Clement Greenberg's Theory of Art*. Critical Inquiry, 1982/1. 139-156. Michael Fried: *How Modernism Works: A Response to T. J. Clark*. Critical Inquiry, 1982/1. 217-234. T. J. Clark: *Arguments About Modernism: A Reply To Michael Fried*. In: W. J. T. Mitchell (ed.): *The Politics of Interpretation*. University of Chicago Press, Chicago, 1983. 239-248.

14 Max Kozloff és Eva Cockroft „leleplező” cikkei után Serge Guilbaut írta ezt meg a legnagyobb terjedelemben. V.ö.: Max Kozloff: *American Painting During the Cold War*. Artforum, 1973/9. 43-54. Eva Cockroft: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. Artforum, 1974/10. 43-54. Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art*. University of Chicago Press, Chicago, 1985.

15 V.ö.: Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, 1986. és Yves-Alain Bois: *Painting as Model*. MIT Press, Cambridge, 1990.

16 Az October körének, jelesül Krausson kívül Hal Fosternek és Yves-Alain Boisnak nagy része volt abban, hogy Amerikában napvilágra került a modernizmus – és azon belül a szürrealizmus – másik arca. Mondhatni, nem André Breton légi arca, hanem Georges Bataille nyüzött koponyája. Azé a Bataille-é, aki nem a szellem és a képzelet, hanem a test és az élet filozófiája mellett kötelezte el magát, és így ikonikus figurája lehet a modernizmus avantgárdnak is nevezett másik, politikai és szociálisan érzékeny oldalának. V.ö.: Hal Foster: *Compulsive Beauty*. MIT Press, Cambridge, 1993. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, 1993. Yves-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A Users Guide*. Zone Books, New York, 1997. Ez utóbbi kifejezetten Bataille „informe” fogalma felől értelmezi a „formátlan”, „deformált” szürrealizmust.

17 V.ö.: Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Harper and Row, New York, 1975.



Uglár Univerzuma

Az Irokéz-gyűjteményben (Szombathely) is megtalálható Uglár-festmények, vagy inkább acél-zománc-alumínium képek témájuk szempontjából nem csak a gyűjteményen belül társtalanok. A művek ugyanis nem a kilencvenes évek közepén divatos populáris kultúrát, de nem is a posztkonceptuális művészetet (avagy mifelénk az érzéki konceptualizmust) reprezentálják, hanem magát a fenségést, illetve annak egyik etalonját, a csillagos égboltot. Az érdekes persze az – és ettől igazán magányosak ezek a képek –, hogy ezt nem szimplán Caspar David Friedrich és Barnett Newmann északi, romantikus hagyományához híven teszik. Ezeken a sötét, fémesen csillogó és lakkosan tükröző képeken egy másik monokrómia, egy másik modernizmus, egy másik radikalizmus jelenik meg. Mondhatni, a dada és Bataille (nálunk meg a bitumenes Erdély és a kénes Szentjób) szürreális radikalizmusa a hétköznapi és a közönséges transzcendenciájával, a mocsok és a perverz, sötét éjszaka fenségességével. Tehát az a fenséges, ami nem a látáshoz és az optikához, hanem a tapintáshoz és a testiséghez kapcsolódik. Ebben a fenségesben ráadásul az a pláne, hogy ez magának az életnek, a biológiai életnek a némiképp taszító, esetenként undorító fenségessége. Innen nézve értékelhető az is, hogy a képek nem lassan, meditatív készültek, hanem „negyven perc alatt”, egy létráról, a merő véletlenre hagyatkozva. Így Uglár rapid akcióinak végtermékei arra is képesek, amire Rothko hatalmas, abszorpciós vásznai nem: par excellence festői eszközök (olaj és vászon) nélkül adják vissza az Univer-



UGLÁR CSABA
Cím nélkül 1-3., 1996, alumínium, zománcfesték, csapágygolyók, lakk, 140 x 100 cm egyenként
© Fotók: Sulyok Miklós

zum embertelenségét.¹⁸ Sőt még azt is megengedhetik maguknak, hogy ne legyen címük!

Ezzel a grandiózus értelmezéssel persze van egy kis probléma. Mégpedig az, hogy maga is – hasonlóan Greenberg és Fried modernizmus-elméleteihez – az optikalitás foglya marad. Az anyaghasználat (csapágygolyók, alumínium, zománcfesték) ugyanis ahhoz a minimalista esztétikához (Judd és Morris specifikus tárgyaihoz) kapcsolódik, amely éppenséggel Rothko és Newmann festői, ködös fenségességével óhajtott szakítani. A minimalizmus ugyanis olyan konkrét, mint a konkrét művészet, miközben annyira populáris és köznapis is, mint a pop art. És éppen ez a bizonyos feszültség, ez az ideológiai paradoxon adja Uglár képeinek erejét. Sőt, nem csak az erejüket, hanem az értelmüket is. Hiszen Malevics, Reinhardt és Hafif után már nem sok értelme lenne egy újabb fekete festményt festeni. A mértani formák és a festék fenomenológiája a szellemi szinteken már több ízben is eljutott legmagasabb rendű megvalósulásáig. Így maradnak a mindmáig kihasználatlan hétköznapi és az ipari formák, amelyek láthatóan tartogathatnak még olyan meglepetéseket, mint Uglár csapágygolyós képei. És ha még azt is hozzávesszük, hogy a művek nem csak a posztformalizmus esztétikája, hanem a társadalomtörténet ideológiakritikája felől is nézhetők, akkor újabb értelmet kap az a tény is, hogy ezek a művek először a Tüzoltó utcában voltak kiállítva. Azon a szabad és eufórikus helyen, amely rövid ideig lehetőséget adott arra, hogy néhány művész kiélje a maga rendszerváltó fantáziáit a képzőművészet virtuális terében, amely a való világban egy valaha volt ipari kultúra romos épületét jelentette. Vagyis Uglár az intézmény-kritika (mi a művészet, hol a helye, mit reprezentál) terébe vitte be a radikálisan autonóm festészet vizualitását, de ezt úgy tette, hogy az ipari eszközökkel leképezett Univerzummal egyszerre kritizálta a radikális festészet üres radikalizmusát, és az absztrakt expresszionizmus illuzórikus fenségességét. Sőt, mindezeket túl az Univerzum fenségességének leképezésével a művész még azt is megmutatta, hogy a mindenkori avantgárd vég nélküli negativitásának fekete lyukaiból akár még ki is lehet szökni pozitív állításokkal és látványos, festői kritikákkal.

¹⁸ A szerkesztett „univerzumok” esete némiképp más. Van olyan csapágyas kép is, amelyen egy finom rács, egy belekarcolt háló található, amely természetesen a geometrikus absztrakció és a csillagászati térképezés konnotációival bővíti és szűkíti is egyben az értelmezés lehetőségét. Hasonló a helyzet egy másik, nem teljesen sztochasztikus szerkesztés esetében, ahol Uglár a kép centrumába szórta a különböző méretű golyókat, melyek így egyrészt a matematika (geometria és statisztika), másrészt a részecskefizika világa felé mutatnak.

Najmányi László

SPIONS

Nyolcadik rész

„You’re too old to lose it, too young to choose it
And the clocks waits so patiently on your song”

David Bowie: *Rock’n’Roll Suicide*¹

Helybenjárás hétmérföldes csizmában

■ A Molnár Gergely kódnevű kémekkel történt megismerkedésem életem egyik különösen turbulens, több síkon zajló szakaszában történt. Visszatekintve úgy tűnik, mintha egyszerre tucatnyi, igen aktív ember egymásra ritkán rímelő életét éltem volna. Annyi párhuzamos eseményről fogok beszámolni a következőkben, hogy az érthetőség érdekében kénytelen leszek előre-hátra ugrálni az időben. 1971 nyarán, 51 éves korában meghalt apám. Az 1957-es bebörtönzése okozta betegség vitte el². A korábban általános iskolában tanító, majd rokkantnyugdíjas anyámra hárult két egyetemista gyermeke eltartása. Apám régi barátja, Forgó László szegedi mérnök tanulmányaink befejezéséig havi 1000 Ft-tal támogatott bennünket. Nyaranta dolgoztam. Egyetemi és egyéb költségeimet a vízügytől, apám érdemeire való tekintettel kapott havi párszáz forintnyi ösztöndíjból³ és házilag barkácsolt tranzisztoros készülékek eladásából fedeztem.

Apám halála után kezdtem el komolyabban foglalkozni a képzőművészettel és az írással. Tagja lettem a Műszaki Egyetem Irodalmi Alkotóköreinek. Az egyetemi újságban megjelent írásaim és alkotóköri tevékenységem miatt ekkor kerültem először az állambiztonsági hatóságok látókörébe. Az Alkotókört vezető, az egyetemi KISZ Bizottság által kinevezett külsős tanárok közül többen jelentettek rólunk az állambiztonságnak. Egyikük, jó barátnak álcázott, állandóra rám állított megfigyelőként levelezésünk révén az emigrációm után is figyelemmel kísérte tevékenységemet. Minden érdekelte, munkásságom nagy rajongójának mutatta magát. Gyakran előfordult, hogy késő éjszaka is felhívott, hogy gratuláljon színházi előadásomért, vagy valamelyik, kéziratban megkapott írásomért. Gyanússá akkor vált, amikor a „rendszerváltozást” követő években hirtelen teljesen megszűnt az érdeklődése.

Az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején a Kex és a Mini koncertjeire, és lányokkal ismerkedni a budai Ifjúsági Parkba jártam. Többször előfordult, hogy az Ifiparkot vezető ávos, Rajnák László részeg különítményesei gumibotokkal támadtak a fiatalokra.⁴ Általában valamelyik ismerősöm révén, vagy más ügyeskedéssel sikerült belőgnöm a koncertekre, ahonnan, mivel gyakran még villa-

mosjegyre sem volt pénzem, többnyire gyalog jutottam haza. Ekkor ismerkedtem meg a kort meghatározó független művészekkel, Halász Péterrel, St. Auby (Szentjőby) Tamással, Erdély Miklóssal, Hajas Tiborral, Balaskó Jenővel, Cseh Tamással. Amikor barkácsolt rádióim eladásából pénzhez jutottam, a Kárpátia, Erzsébet és Ádám sörözőkben töltöttem az estéket. Egyetemi tanulmányaim a végükhöz közeledtek, a vizsgák egyre nehezebbek lettek. Erre az időre esett a Chemolimpex klub építése is, az Astoria sarkon lévő nyilvános vécéből nyíló pincelabirintusban.⁵

* * *

1971. július 16–17-én életemet megváltoztató élményben volt részem. A beszélőművész Dixi javaslatára megtekintettem a Kassák-ház Stúdió Gyors változások⁶ című előadását a zuglói Rózsavölgyi Parkszínpadon. Kifejezetten irtóztam a színháztól akkoriban, pontosabban az államilag bőkezűen támogatott, hivatalos magyar színházak előadásaitól. Zavart az arctalan, maniós, élettelen, groteszk módon túlfizetett és ajnározott, érzelmeket imitálni igyekvő színészek állandó ordítózása, a pátosz, az öblögető beszédstílus, az esztétizálás, a résztvevők meghatottsága, hogy ők most művészetet művelnek. Mintha retardált gyerekek produkálták volna magukat retardált gyerekekből álló közönségnek, a retardált gyerekek bája, meglepetéseket eredményező mássága nélkül. A független képzőművészet, irodalom, zene sokkal korszerűbb, életközeli volt, mint a 19. században ragadt, de annak romantikus eleganciáját rég elvesztő, poshadt, hivatalos magyar színház. Külföldön még nem jártam, a valóban élő színház ottani példáit nem ismertem. Olyan színház, amelynek az előadásait szívesen látogatnám, csak a képzeletemben létezett. Foglalkoztatott a színházalapítás gondolata, de nem tudtam, hogyan induljak el. A Rózsavölgyi Parkszínpad nézőterén helyet foglalva az első élményem Halász Péter nagymamája⁷ volt, aki az egész előadás alatt a színpad jobb oldalán elhelyezett széken ült, félig háttal a nézőtérnek. Magas, egyenes tartású, idős hölgy, kardigánban. Rendkívül fegyelmезetten figyelte

1 Az 1972-es *Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (Ziggy Stardust és a Marsi Pókok tündöklése és bukása) című albumról: „Túl öreg vagy, hogy elveszítsd, túl fiatal, hogy válaszd / És az órák olyan türelmesen szolgálják ki a dalodat” (NL fordítása).

2 Apám jogtalan bebörtönzéseért a rendszerváltozás után 9 ezer forint kárpótlást kaptunk az államtól. A bebörtönzése következményeként történt korai halálát az illetékesek nem ítélték kárpótlással kompenzálандó eseménynek.

3 Az ösztöndíj fejében vállaltam, hogy mérnöki diplomám megszerzése után annyi ideig dolgozom a vízügnél, ahány hónapig az ösztöndíjat kaptam. Így történt, hogy egyetemi tanulmányaim befejezése után néhány hónapig a Vízügyi Kiállításrendező és Dokumentációs Irodánál dolgoztam. A második munkanapon már tetemes késéssel érkeztem munkahelyemre. Néhány hét után már csak délután jelentem meg, lebonyolítottam pár telefont, aztán elhúztam. Sikerült teljesen lezúllasztenem a munkatársaimat. A férfiak hosszú haját és szakállt növesztettek, a lányok egyre rövidebb szoknyákban jártak, a blokkolóórát pedig ellopta valaki. Közös megegyezéssel szűnt meg a munkaviszonyom 1972 decemberében. Főnökeim bizonyára sejtetteék, hogy ha továbbra is a vízügy alkalmazásában maradok, a legközelebbi nagy árvíz idején biztosan át fogom szakítani valamelyik gátat. A kifizetett ösztöndíjat szerencsére nem kérték vissza.

4 1970 júliusában tanúja voltam, ahogy egy Kex koncerten ismerősömet, Rajk Lászlót és őt védelmező barátját, Szűts Zsuzsát Rajnák emberei véresre verték. Áldozatukat, Rajk Lászlót hatóság elleni erőszakkal vádolták meg. A vádat Rajk keresztapja, apjának egyik gyilkosa, Kádár János utasítására ejtették. „Nem akarok még egy Rajk-pert!”, mondta a diktátor. Rajnák és emberei ellen nem indult eljárás. Később sikkasztás miatt távolították el az Ifjúsági Park éléről.

5 Erről a projektről a *SPIONS* sorozat ötödik fejezetében írok részletesen.

6 Teljes cím: *GYORS VÁLTOZÁSOK TÁVOLI TENGEREK ÉS MESSZI TÁJAK VONZÁSÁBAN avagy EGY SÁRKÁNY ZAKLATOTT SIKOLTÁSA, MELYET ELNYOMOTT A VILLÁMCSPA-PÁST KÖVETŐ MENNYDÖRGÉS A SZÓ TIBETI ÉRTELMEBEN*

7 Halász Péter és Seth Tillett 1989-ben *She, who was once the helmet maker’s beautiful wife* (Ő, aki egyszer a sisakkészítő gyönyörű felesége volt) címmel darabot írt a Nagymamáról, amelyet később Magyarországon is többször bemutattak. Én 1992-ben, New Yorkban, a Performing Garage-ban láttam a gyönyörű előadást, amelynek címét Halász Péter Auguste Rodin 1887-ben készített *Az öreg kurtizán* című szobra alcímének átvételével – *Celle qui fut la belle heaulmière* – adta. Rodin a szobor alcímét François Villon *Les Regrets de la Belle Heaulmière* című verséből kölcsönözte. Az általam látott előadásról 1992. június 18-án D.J.R. Bruckner tudósított a The New York Times-ban: <http://squattheatre.com/articlepeterhalasz02.html>

a színpadon történeteket, a szereplők lassú „fel-
 úszását” a darab elején, a kinyíló szekrények-
 ben megjelenő Káma Szútra jeleneteket, a darab
 végén az óriási sárkányt. Később megtudtam,
 hogy a darabot Bob Wilson színháza inspirálta,
 amelyet a franciaországi Nancyban fellépő Kas-
 sák-ház Stúdióinak néhány hónappal korábban
 sikerült megismernie. A színpadon ülő nagyma-
 mán és a magyar színházakban sohasem látott
 merészségű jeleneteken, stíluson kívül a szerep-
 lők különleges egyénisége fogott meg a legjob-
 ban. Nem „játszottak” a szó magyar színházi
 értelmében, hanem feladatokat hajtottak végre.
 Egyszerűen jelen voltak, a lényükből sugárzó
 titkokkal együtt. Fókuszált színpadi jelenlétüket
 figyelve rájöttem, hogy tervezett színházamhoz
 nem színészekre van szükségem, hanem érdekes,
 hiteles, megkomponált, fegyverezett emberekre.
 Fél évvel később, a Műegyetem Vásárhelyi Pál
 kollégiumában rendezett kiállításom⁸ apropó-
 ján, ilyen munkatársak magam köré gyűjtésében
 reménykedve alapítottam meg a Kovács István
 Stúdiót.⁹ A kiállítás-megnyitón a *Valentino, jöjj vár
 Mexico* című, zenés darabomat mutattuk be, ora-
 tórium-szerű előadásban. Azt hiszem, ez volt az
 első darab Magyarországon, amelyben rockzene
 szólt meg. A második bemutatóra – *Grigorij
 Jefimovics Raszputyin élete és szerencsétlen halála*
 – 1972 márciusában, a Ganz-MÁVAG Művelődési
 Központban (a későbbi Fekete Lyuk helyszíne)
 került sor. A társulat szándékosan semmitmondó
 nevét az illetékesek nem engedték használ-
 nunk¹⁰. Soós Imre Irodalmi Színpadként léptünk
 fel. A bemutató után hatósági nyomásra kirúgtak
 bennünket a Ganzból. Az intézményben dolgozó
 Papp Tamás és Eperjessy Katalin szolidaritásból
 csatlakoztak társulatunkhoz, amelynek hamaro-
 san tagja lettek a Molnár Gergely és Eörsi Katalin
 kódnevű kémei is. *Legenda* című, következő elő-
 adásunkban már főszerepet játszottak.

A fentebb vázolt, az élő színház lényegére
 vonatkozó, alapvető felismeréseken kívül két
 tényező gyakorolt nagy hatást a Kovács István
 Stúdió stílusának, formavilágának, művészi
 koncepciójának kialakulására. Nem próbál-
 hattunk, mert ha próbálni kezdtünk egy-egy
 darabot, a társulatba beépített spiclik jelenté-
 sei nyomán a hatóságok nem engedélyezték az
 előadást. Továbbá soha nem tudhattam, hogy
 kikre számíthatok.¹¹ Bár a Stúdiónak tucatnyi
 tagja és legalább ugyanannyi időnként felbuk-

⁸ A kiállításról a SPIONS sorozat 5. részében számoltam
 be részletesen.

⁹ <http://www.freewebs.com/wordcitizen19/>

¹⁰ Később kiderült, hogy az 1949-ben kivégzett bolsevista
 politikus, Rajk László fiát (aki 1973-tól a Stúdió kultagja lett)
 a hatóságok ezen a néven adták be az árvaházba.

¹¹ A magyarok egyik, mindmáig fő jellemzője a rabszolga-
 mentalitás. A rabszolga álnok, kiszámíthatatlan, megbízha-
 tatlan. XIV. Lajostól származik a mondás: „A pontosság
 a királyok udvariassága”. Nos, a magyarok biztosan nem a
 királyok népe ebből a szempontból sem.

kanó kultagja (például Rajk László és építész barátainak köre) volt, a rendsze-
 res megjelenést rajtam, feleségemen, Papp Tamáson és Eperjessy Katalinon
 kívül senki sem érezte magára nézve kötelezőnek. Azt sem érezték fontosnak,
 hogy előre tájékoztassanak tervezett távolmaradásukról. Így csak az előadások
 estéjén tudtam meg, hogy ki vállal részvételt az adott darabban. E két ok miatt
 szinte minden darabunkat narrációra építettem, és úgy írtam meg, hogy egy-
 szerre csak pár, bárkivel behelyettesíthető ember legyen a színen. A narráció
 nemcsak a darabok történetét vitte, hanem a szereplőknek szóló instrukciókat
 is tartalmazta. Így a közreműködőknek csupán a hangszórókból elhangzó narrá-
 cióra kellett figyelniük ahhoz, hogy tudják, mikor, mit kell csinálniuk a színpa-
 don. A darabokat a bemutatók helyszíneinek adottságaira írtam, így ritkán volt
 szükségünk díszletekre. Beszélt, megtanulandó szövegeket nem alkalmaztam,
 és nagy teret adtam a technikai megoldásoknak, a sztereó hangfelvételekből
 adódó dramaturgiai lehetőségeknek, filmvetítéseknek, szcenikai trükköknek.¹²
 A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémei általában késve érkeztek, ha

¹² L.: Schuller Gabriella: *Najmányi László és a Kovács István Stúdió – A magyar neoavantgarde hangjai*
 (Balkon, 2007/6)

http://www.balkon.hu/2007/2007_6/01najmanyi.html

A Grigorij Jefimovics Raszputyin élete és szerencsétlen halála című előadás plakátja
 (Plakátterv: Najmányi László, 1972)



megérkeztek egyáltalán az előadásokra¹³. Ezt a szokásukat be is építettem *A kaland* című, az újpesti Derkovits Gyula Művázban, 1973 őszén bemutatott darabba.¹⁴ Késéseik, távolmaradásaik ellenére, Papp Tamás, Magos György¹⁵ és Orsós Györgyi mellett ők voltak a legfontosabb szellemi partnereim az 1976-ig működő Stúdióban. A többiek – fénykorában a Kovács István Stúdió belső és külső tagsága az 50-et is elérte – inkább amolyan Magányos Szívek Klubjának tekintették vállalkozásunkat. Vonzotta őket az akció, az együttlétből, a valahová tartozásból, néhányunk kreativitásából nyerhető energia, illetve szerelmi partnereket kerestek. Szellemileg semmit sem adtak a közös projekthez, furkálódtak, áskálódtak, vádaskodtak, kritizáltak. Nem sokkal a Stúdió megalakulása után, 1972 őszén, első vidéki fellépésünk során történt egy számomra rémálomszerű eset, amely alapvetően megváltoztatta a demokráciáról és az emberi természetről vallott felfogásomat. Diákszállóban, közös szobában aludtunk. Az éjszaka közepén arra ébredtem, hogy munkatársaim lefognak, pokrócba tekernek és elkezdnek verni, miközben röhögve azzal vádolnak, hogy saját karrierem előremozdítása érdekében kihasználom őket. Végül Papp Tamás mentett ki karmaik közül, rájuk parancsolva, hogy hagyják abba az őrlést. A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kéme nem voltak jelen a támadásnál. Fizikai erőszakra többé nem került sor, de az áskálódás, vádaskodás folytatódott. Az alkotási folyamatban továbbra is jórészt egyedül maradtam, noha az álmom egyenlőkből álló, valódi alkotóközösség megteremtése volt. Több tucatnyi előadás jött létre az évek során – minden darabot csak egyszer adtunk elő –, de egyre inkább meguntam a megbízhatatlan, szellemileg lusta, zavarodott társaságot, a tényt, hogy mindig helyettük kellett gondolkodnom. A Molnár Gergely kódnevű kém megpróbált részvételükkel egy Micimackó ihlette darabot színpadra állítani, de a társulat hangadói szabotálták a projektet, annyira utálták a velük ellentétben fegyelmezett, fókuszált, mindig tiszta és elegáns barátomat. *A császár üzenete* című BBS filmem elkészülte után feloszlattam a Stúdiót. Feleségemmel, a Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémeikkel, Papp Tamással, Rész István festőművésszel és Béres János fotóművésszel 1976 őszén létrehoztuk a Donauer Video Family Without Video & Friends¹⁶ nevű rock-színházat,



A Molnár Gergely kódnevű kém a Kovács István Stúdió *Legenda* című előadásában (Pincészház, 1972 – Ismeretlen fényképész képe)

amelyből egy mutációs állomás (Donauer Arbeiterfamilie Ohne Arbeit) után kinőtt a Spions.

* * *

1972 telén és tavaszán hosszú, kellemetlen hónapokat töltöttem az Őrségben, ahol a szántóföldek iszapját dagasztva a szinte folyamatos esőzésben diplomamunkámon (mezőgazdasági területek alagcsövezése) dolgoztam. Állandó fogfájásoktól gyötörve mocskos munkásszállókon laktam. A környék abban az időben határsávnak számított, csak különleges engedéllyel lehetett belépni, és rendszerek voltak az igazoltatások. Pénzem kevés lévén hónapokig minden nap ugyanazt, sertésmájkrém konzervet és kenyeret ettem. Fogfájásomat olcsó, pokoli ízű rummal próbáltam csillapítani, amely időlegesen tompította ugyan a fogfájást, de szörnyű fejfájást okozott. Fogorvoshoz csak a diplomamunkám elkészülte után volt időm elmenni.

A Vásárhelyi Pál kollégiumban rendezett kiállításom nyomán, 1972 tavaszán keztem el díszlettervezői megbízásokat kapni. Először Valló Péter Ódry színpadi és veszprémi előadásaihoz és Jeles András vizsgafilmjéhez terveztem díszleteket, aztán – mivel azon kevés tervezők egyike voltam, akik műszaki rajzokat is tudtak készíteni, illetve mert az addig alkalmazott festett hátterek helyett építészeti struktúrákban, nem színházi rutinból fakadó megoldásokban gondolkodtam – gyorsan bővült megrendelőim köre. A következő hét évben, emigrációig több mint 120 színházi és filmdíszletet terveztem. Az ország szinte valamennyi színháza mellett a Filmgyárban és a Televízióban is dolgoztam. Kezdetben filléreket fizettek, de ahogy nőtt az árszám, ahogy észrevették, hogy megbízhatóan, mindig határidőre teljesítek, a honoráriumok is növekedtek. 1974-től a díszlettervezéssel keresett pénz már fedezte a megélhetési költségeimet, sőt a színházaimat is jobbra ebből működtettem.

* * *

1972 őszén megnősültem. Nem sokkal később anyámmal és feleségemmel a tágas, 1930-as években épült Marek József utcai lakásból a zuglói Gyarmat utcába költöztünk, egy újonnan épült társasházba. Mi egy földszinti, kétszobás lakást kaptunk, anyám a felettünk lévő egyszobás lakás lakója lett. Húgom már korábban férjhez ment, és Budára, a Lajos utca egyik lakótelepi házába költözött. Új lakásunk falaiból az építők kispórolták a hangszigetelést. Tisztán lehetett hallani

¹³ Ez volt az egyetlen tulajdonságuk, amelytől viszolyogtam.

¹⁴ Egy ponton kinyílt az előadóterem ajtaja, bejött a Molnár Gergely kódnevű kém egy bőrönddel. „Elkéstem”, mondta, majd keresztülment a színen és kiment a másik ajtón. Az eseményt a Narrátor hangszóróból érkező hangja a történetekkel párhuzamosan is leírta.

¹⁵ A Magyar Rádió dramaturgja, későbbi alelnöke.

¹⁶ <http://www.freewebs.com/wordcitizen15/donauer.htm>

a szomszédok minden szavát, éjszakánként szuszogásukat, horkolásukat is. Hasonlóképpen ők is hallottak bennünket. Nem örültek, hogy gyakran hallgattunk rockzenét, sőt később videóműveket is forgattunk a lakásban, általában késő éjszaka, gyakran tucatszámú hangoskodó közreműködővel.

Feleségem, a házasságkötésünk idején 19 éves Orsós Györgyi¹⁷ képző- és előadóművész legközelebbi munkatársaim egyike lett. Számos színházi előadás és film látványtervét dolgoztunk közösen az együtt töltött évek során. Színházakat¹⁸ alapítottunk, díszleteket, jelmezeket és kellékeket tervezett és készített ezek számára, és szerepelt az előadásokban is. Tervezett jelmezeket a kaposvári Csiky Gergely színház előadásaihoz is. Kiválóan rajzolt, festett, kollázsokat, képregényeket, különleges technikájú nyomatokat készített és fényképezett. Hatszor próbálkozott bejutni a Képzőművészeti Főiskolára, nyilvánvaló friss tehetsége ellenére (vagy éppen azért) sikertelenül. Hiába próbáltam vele megértetni, hogy művészete kiteljesítéséhez nincs szüksége iskolai tanulmányokra, diplomára, ő a Főiskolán tanító giccsgyáros mesterek feltétlen tisztelője volt azok elismerésére. A Molnár Gergely kódnevű kémmel együtt egyik kulcsszereplője volt a Balázs Béla Stúdió produkciójában készült, 1975-ben bemutatott és azonnal betiltott *A császár üzenete* című filmemnek, amelyről a későbbiekben fogok részletesen írni. Természetük, attitűdjük szélsőséges különbözősége miatt a tavasztündéri ösztönlény, érzelmei által vezérelt, művészeti, irodalmi, filozófiai kérdésekben járatlan feleségem, és az alapvetően intellektuális, szigorú viselkedési normákat követő, nagyműveltségű Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémek viszonya nem volt felhőtlen, de közös munkánkat a köztük feszülő ellentét nem zavarta, nyílt konfliktus soha sem robbant ki. Mindhárman egymás iránti végletes udvariassággal igyekeztek leplezni ellenérzéseiket.

Az Eörsi Katalin kódnevű kémet, a Molnár Gergely kódnevű kém élettársát, később feleségét ugyancsak 1971-ben ismertem meg. Abban az időben a Római part kempingjének egyik faházában laktak, később a VII. kerületi Dohány utca 24-be, egy apró, egyszobás lakásba költöztek. Lakásuk a Metró Klub, és Halász Péter és felesége, Koós Anna otthona¹⁹ közelében volt, ahol a Kassák-ház Stúdió tagjai betiltásuk után, 1972-től 1976 januárjáig, emigrációjukig lakás-

¹⁷ Orsós Györgyiről (1953–2009) honlapomon található bővebb információ:
<http://wordcitizen16.webs.com/eulogies.htm#472862126>

¹⁸ Kovács István Stúdió (1972); Donauer Video Family Without Video & Friends (1976); Donauer Arbeiterfamilie Ohne Arbeit (1977)

¹⁹ Dohány utca 20.



Orsós Györgyi (Kép *A császár üzenete* című filmből – operatőr Dobos Gábor, 1975)

Az Eörsi Katalin és Molnár Gergely kódnevű kémek (Balatonboglár, Kápolna – Haris László fotója, az Artpool gyűjteményéből, 1972)



színházat működtettek. Az Eörsi Katalin kódnevű kém színház- vagy filmrendező, esetleg dramaturg szeretett volna lenni, de mivel nem volt hajlandó családi protekciót igénybe venni és rendkívül tehetséges is volt, nem vették fel a Főiskolára. Apja, Örsi Ferenc (1927–1994) sikeres író volt,²⁰ akinek munkásságát lánya szegyeelte, ezért választotta kódnevéül a betiltott Eörsi István író vezetéknévét.

²⁰ Többek között az ő regényei, forgatókönyvei alapján készültek a *Négyen az árban*; *A Tenkes kapitánya*; *Patyolat akció* és a *Princ, a katona* című nagysikerű filmek, filmsorozatok is.

Hermann Veronika

„És akkor egyszer csak a kapitalizmus többé már nem volt annyira szexi”

A pult mögött / Over the Counter. A posztoszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben.

Műcsarnok, Budapest

2010. június 17 – szeptember 19.

„mi az, hogy raklapőr, és hol van Battonya”
Tóth Krisztina: *Szálak*

■ A rendszerváltás óta eltelt több mint két évtizedben az államszocializmus időszakának feldolgozása, értelmezése, esetenként pedig felidézése a napi közbeszéd, a kortárs művészetek és a politikai diskurzus egyik kiemelt témája lett. A kollektív emlékezet fogalmának népszerűsége, az archívum-kutatás és a mikrohistoriográfia megjelenése mind a feldolgozás hatékonyságát erősítik, a társadalom identitás-válsága és a posztmodern történet-felfogás mégis szinte lehetetlenné teszi a homogén értelmezést. „Amikor hangsúlyozzuk a jelentésadás műveletének kivételes jelentőségét, egyúttal tudomásul vesszük, hogy a történeti megismerés lehetőségei módfelett korlátozottak. (...) Ez a megfontolás rejlik tehát amögött, hogy a jelölő által kifejezett igazság közvetlen módon soha nem felel meg a jelöllet (a referenciális valóság) tényleges igazságának.”¹ A kollektív emlékezetet táplálja a tömegkultúrában uralkodó retró-láz is, a köztévé immáron évek óta folyamatosan műsoron tartja a késő Kádár-kor és a rendszerváltás utáni néhány év emblematisz sorozatát, a *Szomszédokat*. Ez a TV-széria didaktikus moralizálásával, könnyedén dekódolható társadalmi üzeneteivel, az úgynevezett kisemberek problémáinak folyamatos tematizálásával hatalmas népszerűségnek örvendett, mára pedig, nem kis részben a megváltozott médiafogyasztási szokásoknak köszönhetően, viccként és archívumként egyaránt olvasható. A nosztalgia a kollektív emlékezethez kapcsolódva nemcsak egyéni, de közösségi fogalom is vált, amelyben az instabil identitású társadalom pillanatnyi megnyugvást, vagy még inkább – utalva a szó etimológiájára is – az otthonosság közös érzését találhatja meg. FRED DAVIS három évtizede megjelent, ám most is tanulságos, a nosztalgia szociológiájával foglalkozó munkájában így fogalmaz: „A nosztalgia az egyénnek érzelmileg ugyanolyan jelentős, mint amennyire társadalmilag szükséges, ezért fontos az identitás folytonosságának szempontjából. Legyen bármilyen egyszerű vagy összetett, finom vagy kegyetlen, a nosztalgikus élmény lényege, hogy életben tartja a korábbi önmagunkhoz köthető, és értékesnek gondolt helyzetet. Ezáltal a jelen elfogadhatóbbnak és kevésbé ijesztőnek tűnhet.”² A Műcsarnok falai

között egy olyan kiállítás látható, amely a megváltozott társadalmi valóságra a gazdasági jelenségek alapján reflektál. Teszi ezt jogosan, hiszen a legtöbb (társadalmi) folyamat mégiscsak erre vezethető vissza, s nem pusztán a munkanélküli tömegek megjelenésére vagy a privatizációra. Hogy az infláció alacsonyan tartása és az árak stabilizálása milyen áldozatokkal és rossz hitelkonstrukciókkal járt, az a kollektív emlékezetnek nem része, a 3,60-as kenyér azonban máig a Kádár-korszak egyik alapmetaforája. Az államszocializmus – ahogyan az összes diktatúra – infantilizálta és irányította az állampolgárokat, gyakran megfosztva őket nem pusztán a vélemény, de a gondolat szabadság alapvető emberi jogától is. Paradox módon a rendszerváltás utáni új társadalmi berendezkedés részben éppen azért nem tudta beteljesíteni a hozzá fűzött reményeket, mert a rendszerrel együtt nem változott az állampolgárok gondolkodása. A posztoszocialista társadalmak így identitásválságba kerültek, amelyet csak erősítettek az ismeretlennek tetsző gazdasági jelenségek és a létbizonytalanság. „Az addig szűkös és bezárt, pontosan definiált világban élők hirtelen egy számukra riasztóan tág földrajzi és kulturális dimenziórendszerbe kerültek át, ahol egy *minden egyes mozzanatában új és ismeretlen helyzetben kellett azonnal helytállniuk. A csalódottság és a frusztráció kultúrájának mindennapjai akkor kezdődtek meg, amikor sorra csődöt mondtak – s mondanak ma is – mindazok a modern társadalmakra és kulturális rendszerekre vonatkozó tudások, amelyek az államszocialista társadalomban egykor oly jól beváltak.* [...] A kontinuitás és diszkontinuitás problémái, a narratív identitások konstrukcióinak bizonytalanává válása, az instabil identitás kultúrája csak lassú évek alatt bontakozott ki s vált érvényes tapasztalattá.”³ A kiállítás címének jelentése másra vonatkozik magyar, illetve angol nyelven. A magyar elnevezés az 1977-ben készített, Magyarországon is sugárzott *Nők a pult mögött* című csehszlovák sorozatra utal⁴, amely egy élelmiszerboltban játszódott. Ez utóbbi különös ismertetőjegye az volt, hogy 21. századi hipermarketeket megsemmisítő kínálattal rendelkezett: roskadozó pultok, déligyümölcs, péksütemény, francia pezsgő, aprócska kulináris mennyország volt a szocialista hiánygazdálkodás közepette, amikor pedig „Az volt a banánnal, hogy általában nem volt banán, és néha, ki tudja, miért, behoznak egy adaggal. Miért pont banán nem volt, vagy banán pont miért nem volt, ha narancs volt, rejtélyes, talán egészségügyi döntés, vitaminadagolás miatt, szerintük másfajta vitaminok szükségesek. Foglalkoztak a vitaminnal, föl-

1 Gyáni Gábor, *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010, 14, 17.

2 Davis, Fred, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, The Free Press–Collier Macmillan, New York–London, 1979, 36.

Eredetileg: „This is the aspect of identity continuity, as meaningful emotionally for the person as it is socially necessary, that nostalgia attends so nicely. However simply or complexly, crudely or subtly, it is of the essence of nostalgic experience to cultivate appreciative stances to former selves. In so doing, it can make the present seem less frightening and more assimilable that it would otherwise appear.” (saját fordításom – H.V.)

3 György Péter, *A Kalinyingrád-paradigma. Múzeumföldrajz*, Budapest, Magvető, 2009, 16–17. (kiemelés az eredetiben)

4 Ld.: <http://www.youtube.com/watch?v=nPi6mRi-zNM>

mérték az állapotot, ezért nem volt banán, és ez a nem-volt-banán volt a komonizmus.”⁵ A *pult mögött* elnevezés tehát a sorozaton keresztül (is) utal a kiállítás utópisztikus jellegére, amely természetesen már a témaválasztás miatt is indokolt. Az angol cím – *Over the Counter* – egy angol nyelvű tőzsdei szakkifejezés, amely szó szerint „pult fölött való üzletelést” jelent, és az értékpapírok tőzsdén kívüli piacát jelenti. A gazdaság és a művészet látszólag ellentétben állnak egymással, azonban a világválság hatására a közép-európai térség nemcsak politikai, de gazdasági szempontból is kiemelt figyelmet élvez. Áruklodó, hogy az elmúlt évek utcai zavargásai mellett Magyarország intenzív(ebb) nemzetközi médiareprezentációt leginkább a Nemzetközi Valutaalappal való kapcsolata miatt kapott. A továbbiakban szeretnék rávilágítani arra, hogy ez a kettősség az egész kiállítás narratíváját meghatározza.

A kiállítótérbe lépve nagy térrel és világos kontrasztokkal szembesülünk, s ez alapélmény később is meghatározó marad a befogadásban. A legfeltűnőbb darab HENRIK MAYER és MARTIN KEIL Keil alapította REINIGUNGSGESELLSCHAFT művészcsoporthoz. A *A jövő ígérete* című, 2006 és 2010 között készített installációja, amelynek központját – a retorikai klisé egy bevett modulattal lebontva – egy fehér falon átlós fekete felirat alkotja: „Zukunftversprechen”, vagyis: a jövő ígérete. Erre merőlegesen egy fordított, falicsempéből összerakott murália – a szocialista realista alkotások stílusát idéző munkahelyi idill – helyezkedik el, amely azonban teljesen csak a padlón elhelyezett tükörben látható. A nagy méretű installáció mögött egy videó is fut, amely bemutatja, ahogyan a művészek a falról levették és elszállították a muráliát. Ennél fontosabb azonban, hogy megkerülve az alkotást kiderül, hogy az installációt raklapokból rakták össze. A *A jövő ígérete* több szempontból is magába sűríti a kiállítás – ha lehet így mondani – poétikai struktúráját. Ahogyan korábban utaltunk rá, a valós társadalmi történések nem estek egybe azokkal a gazdasági és ideológiai elképzelésekkel, amelyeket az elnyomás évtizedei után részben öntudatlanul is az új, szabad világhoz és piachoz kapcsoltak. Az ígéret Paul de Man sokat hivatkozott szövege⁶ szerint egy olyan illokúciós, vagyis tett-értékű aktus, amely a szöveghez hasonlóan lehetetlen esemény, hiszen ahogyan a szöveg aláássa az őt megalkotó grammatikai kódokat, úgy az ígéret is egyszerre vetíti elő, majd semmisíti meg magát. A de Man által „az olvashatatlanság allegóriájának”

5 KUKORELLY Endre, *Rom. A komonizmus története*, Pozsony, Kalligram, 2006, 121.

6 DE MAN, Paul, *Ígéret (Társadalmi szerződés)* in: uő. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fordította Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006, 287–322.



REINIGUNGSGESELLSCHAFT MŰVÉSZCSOPORT

A jövő ígérete, 2006–2010, installáció Erich Gerlach művének (1965) felhasználásával
© Fotók: Rosta József



nevezett jelenség a szocialista és kapitalista berendezkedések ellentétének is jelölője lehet, hiszen a hirtelen törés a társadalomban stabilitást és identitásválságot okozott, miközben – az ígéret performatív jellegéhez hasonlóan – mást próbált létrehozni. A be nem teljesülő vágyaknak és a fapados megoldásoknak lehet az allegorizáló teresítése a raklap-fal, amely nemcsak az első terem vizualitását meghatározó installációnak, de magának a kiállításnak is fontos szerkezeti csomópontját jelenti. A termekben ugyanis ülkék vagy székek helyett egymásra helyezett raklapokról lehet szemlélni a különféle installációkat, sőt a vetítőfelületek és térelválasztók is ezekből épülnek föl. A raklapok duplán medializálódnak, hiszen nemcsak a múzeum egyébként szakrális terének kódjait zavarják össze, de valós gazdasági vetületük is van, amely a két kurátor – LÁZÁR ESZTER és PETRÁNYI ZSOLT, – illetve az építések formabontását dicséri: a raklapokat a Műcsarnok csupán bérlé, méghozzá jóval olcsóbban annál, mint amennyiből egyéb ülőalkalmatosságokat építhettek volna. Ez a tematika a gazdaság fogalmának globális konnotációját is jelezheti, így külön szerencsés, hogy a kiállított alkotásokkal nem



MIRCEA CANTOR
Dupla fejű gyufák, 2002–2003
© Fotó: Rosta József

KESERUE ZSOLT
Lekerekítés, 2006–2007
© Fotó: Rosta József



próbáltak meg valamiféle imaginárius nemzeti jelleget is reprezentálni. A raklapok arra is figyelmeztetnek, hogy a kulturális termékek, gazdasági folyamatok és társadalmi jelenségek közti kapcsolat nem logika nélkül mozog, ezért is különös, hogy az eddigi kritikák nagy része nem foglalkozott a jelenlétükkel.

Noha ANETTA MONA CHIȘA és LUCIA TKÁČOVÁ *A rendet követve* (2006) című munkájának vezetőjében szó szerint is olvashatunk arról, hogy a rendszerváltás óta megdőlték a szabadsághoz és a kapitalizmushoz kapcsolódó mítoszok, valójában az egész tárlat dinamikáját az a különös, keserédes paradoxon hatja át, amelyet leginkább az elvárások és a valóság, illetve az emlékezet és az ideológia között feszülő ellentéttel lehet leírni. *A rendet követve* alapkonceptiója maga is egy ellentétre épül. A print egy pozsonyi performansz fotódokumentációja, amely a jelenleg Szabadságnak nevezett, egykor egy szocialista államelnök (Klement Gottwald) szobrának otthont adó téren készült. A ketté osztott fotón látható emberpiramis egyrészt egy 20. század eleji amerikai munkásmozgalmi lapban megjelenő ábrára, „a kapitalista rendszer piramisára”, másrészt pedig a szocialista ünnepségek (spartakiádok) kedvelt emberpiramis-formációira utal. Az emberpiramis szocialista humanista metaforáját használja ANNA MOLSKA 2008-ban készült *Munka & Erő [W=F*S; P=W:t]* című 9 perces videóinstallációja is. A nemrégiben a Képzőművészeti Egyetem *Néma jelek* című kiállításán⁷ is szereplő Molska két részből álló munkáján egyrészt „hulló” labdákat láthatunk egy squash-pálya letisztult, piros-fehér terében. Az arra merőlegesen vetített projekció akár egy „trash reality” is lehetne, itt ugyanis a művész idős munkásokkal épített föl egy általa tervezett szobrot. A szoborra aztán fölállnak a káromkodó és köpködő munkások, hogy kevésbé méltóságteljesen alkossák meg a szocialista ifjúságot és embereszményt jelképező, ezúttal dülöngélő piramist. Az alkotás a vezető szerint „a művész mint szerkesztő produktivista éthoszát figurázza ki”, ugyanakkor pedig a szocializmus utópisztikus, soha meg nem valósuló eszményét is. A kiállítás egészére jellemző egyébként a monumentalitás, a nagy felületek, nagy terek, nagy méretű installációk alkalmazása, a raklapok használata pedig nem kifejezetten egy múzeum, mint inkább egy gyárépület, vagy kikötő kontextusát idézi föl, az átmenetiség érzetét jelenítve meg. Szintén az első terem világító kontrasztjait erősíti az egyik oldalfalon DAN PERJOVSCHI *Krizis 1-15* (2009–2010) című sorozata is, amely a gazdasági szimbólumok és a gyermekrajzok furcsa keverékéből áll össze. Az egyszerűen dekódol-

7 *Néma jelek / Mute signs. Az (in)tolerancia kortárs megközelítései / Contemporary Approaches to (In)tolerance*, Barcsay terem (Magyar Képzőművészeti Egyetem), Budapest, 2010. márc. 20 – ápr. 16. (ld. Balkon, 2010/6., 38–40.)

ható üzenetek (például a „free dom” és a „free pizza” kapcsolata) falra rajzolása bizonyos mértékig demokratizálja a művészet és gazdaság, ideológia és fogyasztás közti gyakran hierarchikusnak tétélezett viszonyrendszereket.

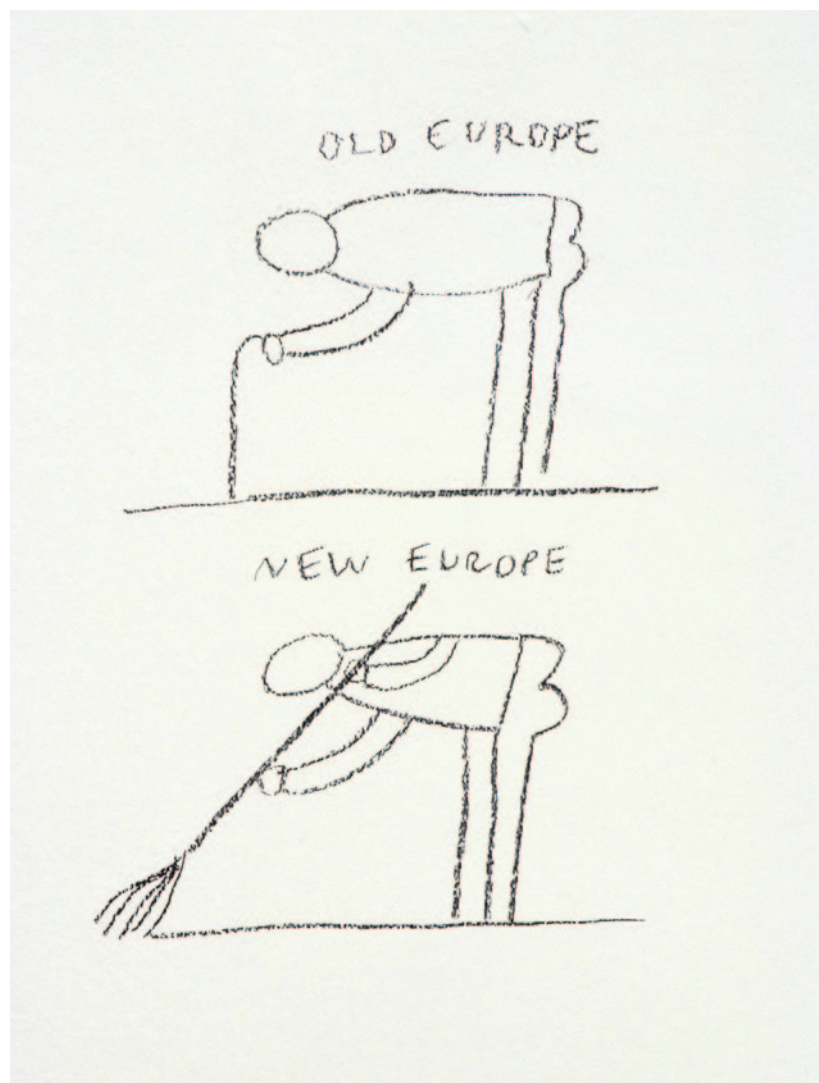
A fal mint médium kiemeli azt is, hogy a közösségi tér művészeti felhasználása a szocializmusban elképzelhetetlen vandalizmusnak számított, vagyis a kapitalizmusban az állampolgárok fogyasztóvá váltak, a terek viszont médiummá. DEIMANTAS NARKEVIČIUS litván művész *Az ismeretlenbe* című 2009-es videóinstallációja az archívum- és emlékezetmodelleket használja föl. A videó az NDK-s szocialista propaganda archív felvételeit írja át HD kamerára, majd Blue-Ray lemezre, a ma divatos és bevett filmes sémák és montázstechnikák szerint. A kiállításon nem ez az egyetlen darab, amely az ideológikus tartalmat más térre vagy más médiumra alkalmazza, ezáltal írva újra a vágy és valóság, illetve jelen, múlt és jövő közti feszültséget.

Az installáció – s a jövő ígéretének utópiája mellett meglátásom szerint a kiállítás – tétje nem más, mint az hogy miként működnek a különböző emlékezetpolitikai- és identitáskonstrukciók a folyton változó ideológiai-politikai és technológiai környezetben. WOLFGANG ERNST igen népszerű *Archívumok morajlása* című dolgozatában⁸ mutat rá arra, hogy a szocialista berendezkedések feljegyzésén alapuló emlékezetpolitikája nem pusztán metodológiájában elavult, de lehetőséget biztosít arra is, hogy bizonyos személyek vagy csoportok monopolizálják az emlékezetet. A poszt-szocialista gazdaság és a válság csapdájában vergődő kelet-európai társadalmakban mindennapos jelenség az emlékezet és a mindenkor ezzel szemben konstruálódó ellen-emlékezet összecsapása. A szocialista propaganda mintegy szeriális montázsként jelenik meg Narkevičius videójában, s a raklapokon ücsörögve jogosan vetődik fel a kérdés, hogyan érezhet több társadalmi réteg és csoport kollektív nosztalgiát egy elnyomó, az alapvető jogokat és szabadságokat semmibe vevő rendszer iránt?

KAMEN STOJANOV bolgár művész *Fiúk, ez nem LA, de ez is remek hely!* című 2010-es lightbox-installációja annyira ironikusnak tűnik, hogy szinte már giccses: a világító dobozon Kelet-Európa vizuális sívárságának kulcséptménye, egy szürke panelház látható, a tetején egy táblán az installáció címe angol nyelven: „Guys, this is not LA but it's a cool place too! Advertise here!” Egy valódi bolgár lakótelep valódi feliratról van szó, így a lightbox bizonyos mértékig ready made-ként is olvasható. A Kusturica-filmek világát idéző alkotásban a Los Angeles

és az „amerikai álmod” tematizáló tömegkultúra hatása alatt azt identikussá tenni nem, legfeljebb groteszk módon tükrözni és kiforgatni tudó disztópiát láthatunk. A befogadót a szorongató ismerősség mellett néhány egyéb, nem kifejezetten magasztos érzés is hatalmába kerítheti: kétségbeesés, zavar, szájalom, végül pedig a nevetés. A szocialista rendszerek tipikus, közhelyes, filmekben és ponyvákban kifigurázott karaktere, az ügyeskedő kisember is megjelenik ebben a feliratban, aki a rendszert és a folyamatos hiányokat kijátszva próbál szabadabb környezetet, finomabb ételt, élhetőbb lakást, jobb autót összeszerelni-össze-ügyeskedni magának. Ez utóbbi a témája ŁUKAS SKAPSKI 2006-os képsorozatának is, amely 10 fényezett, ám valamilyen módon megrongált autórészletből áll. Sok alkotáshoz hasonlóan Skapski autói is a hétköznapi ismerős látványát helyezi új kontextusba, hiszen mindenki látott már kulccsal vagy vésővel megrongált motorháztetőt. Az installáció a vezető, és a művésztől származó idézet szerint is egyrészt a kelet-európai „buhera”-jelenségre reagál, amely mintegy társadalmi szakkifejezésként is értelmezhető. Másrészt viszont, mivel az autó a 20. század meghatározó státuszszimbólumává vált, a keleti és nyugati autók közötti esztétikai és technológiai különbség játékba hozása révén erősíti a kiállítást meghatározó, ellentétekből táplálkozó dinamikát. Ez a különbségtétel megenged egy olyasféle, globálisabb olvasatot is, amely az autót nemcsak státuszszimbólumként, de a test egyik kibővítéseként, maszkulin jelölőként határozza meg. A nyugati tömegkultúra keleten is érzékelhető térnyerése óta lehet az autót mint médiumot a test és az identitáskonstrukció elemeként, a test gépiesítésének és a gép antropomorfizálásának eszközeként definiálni.⁹ Az autónak tipikus szerepe az, amit a testelmélet egyik alapszövegében MIKE FEATHERSTONE „feljavított” vagy „eladhatóbb” én-nek nevez: a pusztá személyiséghez képest valami érték-

⁹ Erről ld. még: URRY, John, *The „System” of Automobility in Theory, Culture & Society* Vol. 21. 2004/4–5. 25–39.



DAN PERJOVSCHI
Krízis, 1–10,
2009–2010 (részlet)
© Fotó: Rosta József

⁸ Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya, Freud impresszió* / Wolfgang Ernst: *Archívumok morajlása. Rend a rendetlenségből*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2008



JOHANNA KANDL
Paris, Bill és Donald
elköltöztek, 2010
© Fotó: Rosta József

többséget képvisel. „Az autókhoz és más fogyasztási cikkekhez hasonlóan a testek is karbantartást, rendszeres ápolást, törődést és figyelmet igényelnek, hogy megőrizzék maximális hatékonyságukat.”¹⁰

HELMUT KANDL és JOHANNA KANDL *Apró örömök, amik bearanyozzák a hétköznapokat* című 2010-es videójában egy idős nő beszél a kapitalizmus (látszólagos) szabadságában rejlő ellentmondásokról, a végkövetkeztetése pedig valójában az a mondat, amelyet jelen szöveg címadó mondatául választottunk. A kapitalizmus tehát tényleg nem szexi? Vagy csak már nem tűnik annak?

Az ügyeskedésnek egy másik formáját, valamint a humanitás és az individualizmus iránti vágyat ragadja meg KESERUE ZSOLT 2006–2007 között POLVÁK LEVENTE és DÉNES ÁGNES DÓRA közreműködésével készített *Lekerekítés* című videója, amely a szocialista országok városképének meghatározó látványával, a lakótelepekkel foglalkozik. A videó egy budaörsi lakótelepen kezdődik, majd pedig következik Keserue munkáinak egyik visszatérő toposza: Dunaújváros, a szocialista ipar egyik fellegrája. Az installáció alapvető narratív magja az, hogy miként próbálják az emberek a betonpanelekből álló egyen-lakásokat kicsit személyesebbé, a tereket nagyobbá, a környezetet élhetőbbé tenni. A diktatúra örökségként ma Magyarországon még többszázezer ember lakik olyan lakásokban, amelyek készítésekor a fő cél az individualitás elfojtása, a kényelmet és biztonságot is fölülíró takarékoság és praktikum volt. Alacsony belmagasság, szűk terek, kis hely – a panellakásokat koloniál-bútorhoz és kihúzható kanapéágyhoz tervezték. A különböző fejezetek címeiből – *variációk egy térszeletre, testek a panelben* – is kiderül, hogy a videó geometrikus formákban gondolkodik, s középpontba a test és az őt körülvevő terek viszonyát helyezi. A vágóképek alatt olykor WEINER TIBOR *Sztálinváros* című 1959-es munkájából hallhatunk részletet. A Dunaújváros építésében kulcsszerepet játszó, s egyébként Berlinben, a Bauhausban képzett építész, bár nem ezzel a munkával írta bele magát az örökkévalóságba, a lakótelepek szociológiai és esztétikai kutatásához érdekes adalékokkal szolgál. A videó érdekessége, hogy a lakótelepeken kialakuló közösségi életre is koncentrálna, ami

kívülről akár idillinek is tűnhetne. A lakók persze egymásnak teljesen ellentmondó véleményeket fogalmaznak meg: az emlékezetkonstrukciók alakulásának szempontjából tanulságos, hogy az eltérések alapvetően abból fakadnak, hogy kinek milyen minőséget, milyen emlékeket és milyen viszonyítási pontokat jelöl a hely maga, a telep és a saját lakása. Akad nyilatkozó, akinek máig meghatározó komfortélménye a folyóvíz, mások viszont bezártságnak, sivár és szürke börtönné érzik saját lakókörnyezetüket. „A helyekbe beköltöző kollektív emlékezet szükségképpen újradefiniálja a történelmet: az emlékezetben tartott múlt ennek folyamán tudományból szociális, valamint kulturális ismeretanyaggá alakul át, mely utóbbiak szintén identitást teremtenek. (...) A lokalitásba beköltöző emlékezet rendeltetése elhelyezni a partikularitást a történelem idő- és térbeli dimenziójában.”¹¹ A lakótelepi közösség elemzésekor természetesen muszáj visszakanyarodni a *Szomszédok*hoz, amelynek már idézett transzparens társadalmi üzenetei közül az egyik legfontosabb éppen a közösségben betöltött, „társadalmilag hasznos” szerep volt. A sorozat a panellakásokhoz hasonlóan iktatta ki az individualitást, azt sugallva, hogy a lépcsőházi mikroközösség érdekeit legtöbbször érdemes a saját érdekek fölé helyezni. A teleregény alapján úgy tűnhetett, hogy ekko-

10 FEATHERSTONE, MIKE: *A test – Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Jósöveg Műhely Kiadó, Budapest, 1997

11 GYÁNI 2010, 106. (kiemelés – H.V.)

riban kizárólag egy taxis és egy mentős volt Budapesten, tudniillik mindenhol Mágenheim doktor szállt ki, és mindenkit Taki bácsi fuvarozott. A szocio-dokumentumriport műfaji kódjával operáló *Lekerekítés*ből kiderül, hogy a sokak által hangsúlyozott közösségi érdek csak látszólag épít boldog társadalmat, hiszen a negatív megszólalások éppen a privát szféra megszűnésére, a mentális és fizikális távolságok hiányára vonatkoznak. Ami Weiner Tibor szövege szerint „a szocialista humanizmus győzelme”, illetve „az egyéni élet minden árnyalatát kielégítő környezet”, az sokak számára „mesterséges és antihumánus”. Kalitkaszerű kockák, amelyeket – hiába próbálkoznak világítási rendszerekkel és biztonsági zárrakkal – igazán nem lehet lekerekíteni. A videó végén az egykori Sztálinváros egykori csúcslakótelepe esti kivilágításban látszik: a házak nagyon távolról akár felhőkarcolóknak is tűnhetnek. Fiúk, ez nem L.A.

NEMES CSABA *ABC-CBA* (2006–2008–2010) című színes fotósorozatán (a címből is következtethetően) jobbra nem túl bizalomgerjesztő mini és nonstop ABC-ket, illetve CBA-áruházakat láthatunk. A koncepció szerint a magyar társadalmi tudatban az ABC betűsor összekapcsolódott az élelmiszer-vásárlással, amelyet nemcsak a kisboltok, de a hazai üzemeltetésű áruházlánc is kihasznál. Noha az ABC valószínűleg tényleg a bevásárlás jelölője maradt, a betűk összekeveréséből származó vizuális kód még nem feltétlenül jelenti a reflex újrajátszását.

GRÓF FERENC és JEAN-BAPTISTE NAUDY, vagyis a SOCIÉTÉ RÉALISTE-csoport 1979 (2010) printje DERKOVITS GYULA híres Dózsasorozatára *Dózsasorozat a tüzes trónon* című, 1928-ban készült darabjának parafrázisa. A technika és a médium változása mellett a legszembeütőbb, hogy Dózsasorozatán 1514 helyett a címadó 1979 szimbólumsor szerepel, alatta pedig az eredeti „Büdös Paraszt” helyett a „Büdös Paralel” szintagma olvasható. A nyomatot közelebbről szemlélve világossá válik, hogy a képet egy piros és fekete színeket váltakoztató szöveg adja ki, amely nem más, mint az 1949. évi XX. törvényként életbe lépő Alkotmány, illetve az abból 1989-ben (pirossal) kihúzott gazdasági és intézményes kifejezések. Az Alkotmány (jog)folytonossága jelenik meg tehát a kérdőjeles évszámban, s amelle, hogy ez a rendszerváltás óta folyamatos vita tárgyát képezi a politikai és jogi diskurzusban, pikáns aktualitást jelent az állítólag most készülő és 2011-ben érvénybe lépő alaptörvény is.

CLEMENS VON WEDEMEYER *A próba* (2008) című HD-videója bár elméletileg fikció, gyakorlatilag azonban dokumentarista jelleget öltve mutatja be a popkultúrából jól ismert, BRET EASTON ELLIS szövegeiben már az 1980-as években letűnőfélben lévő yuppie-világot. A videó narratív kerete egy fiktív elnökjelölt fiktív kampányának zárórendezvénye. Az öltönyös

emberek és csillogó díszletek világa a jövő nem teljesülő ígéretei közül a jelenre koncentrál, s bemutatja a „imidzsépítés”, az arculat kialakításának fontosságát. Az ígéret létmódjához hasonlóan az arculat-építés is olvashatatlan marad, hiszen a szerepjátzásra koncentráló világban az arculat elvesztéséhez vezet. A külsőségek szempontjából mindegy, hogy valaki politikus, színész vagy vezérigazgató, az arculat ugyanolyan egyedi: *ugyanolyan*.

A pult mögött a kortárs művészet egyre erőteljesebb átpolitizálódására, és a gazdasági viszonyok fontosságára hívja föl a figyelmet. A nyugati társadalmakban a politikai művészet gyakran került valamiféle protest-skatulyába, olykor pedig az általuk képviselt társadalmi csoporthoz vagy ideológiához hasonlóan marginalizálódott. A rendszerváltozás előtt Magyarországon (és nyilván a többi szocialista országban is) a hatalomtól eltérő művészet már politikai aktusnak számított. Gazdaság és művészet látszólag ellentmondanak egymásnak, a Műcsarnokban azonban, ha csak egy kiállítás erejéig is, egy szép utópia megvalósulását láthatjuk. A gazdasági helyzet generálta társadalmi jelenségekre reagáló művészeti alkotások a hangsúlyt a múlttól a jövőre helyezik. Kérdés, hogy mennyi idő, mennyi energia, és mennyi pénz kellene ahhoz, hogy a társadalom is észrevegye a művészet által felkínált jövőkonceptiót, hiszen egyelőre a statisztikák szerint a tömegek és a kortárs művészet viszonya a gazdaság állapotához hasonlóan válságos. „Úgyhogy leírhatom nyugodtan ezt is így franciásan, hogy *raclapeur*.”¹²

12 Tóth Krisztina, *Szálak in uő*. Porhó, Budapest, Magvető, 2007, 13.



NEMES CSABA
ABC-CBA
2006–2008–2010
© Fotó: Rosta József

Pelessek Dóra

Az ételkészítés gyengéd művészete¹ – avagy főzés és közösség viszonyáról két food-projekt kapcsán²

Comidas Criollas-projekt, MKE Intermédia Tanszék Művésztelep

Tihany

2010. július 26 – augusztus 7.

EatUp! – social dining network

Kitchen Budapest

■ A nyár a nagyszabású grillpartyk, az emlékezetes szalonasütések, a hangulatos tábortüzek – vagy Eperjesi Ágnes ételkészítéssel kapcsolatos műcímeit³ felidézve a *Tele tálak*, a könnyen tervezhető *Heti étredek* és az ilyenkor különösen népszerű, szinte minden női magazinban megtalálható (be)Főzési tanácsok – időszak.

Nem meglepő tehát, hogy Magyar Képzőművészeti Egyetem kéthetes, tihanyi „*Intermédia Tanszék Művésztelepének*” koncepciója középpontjában idén is az ételkészítés közösségteremtő aktusa állt. Az immár három éves múltra visszatekintő – az amerikai művész, Gordon MATTA-CLARK 1971-es *Food*–projektje⁴ előtt tisztelgő *Comidas Criollas-projekt* SUGÁR JÁNOS nevéhez fűződik.

Sugár 2008-ban 36 intermédiás hallgatóval együtt a század elejére meglehetősen formálissá vált művésztelep-fogalom ellenében kínált lehetséges alternatívát az autonóm közösségi szellem és a nyitott életmód realizálásának jegyében. A természetbe való gondtalan kivonulását támogató, az alkotók zavartalan

munkavégzésének biztosítása céljából alakult művésztelep koncepciója ugyanis fokozatosan kiüresedett, elveszítette eredeti funkcióját: súlytalan tradícióvá, tartalmát veszített hagyománnyá vált. Az intézményes vezetés elsődleges problémáját az épületek jó állapotának folyamatos fenntartása mellett a – nyári időszakban, kéthetes turnusokban a helyszínrre érkező – művészhallgatók ellátásának (éllemezésének) biztosítása okozta.

A Sugár János kezdeményezésére megvalósult, és blog formájában is dokumentált⁵ új koncepció részben azért vált népszerűvé mind az egyetemi vezetőség, mind pedig az ide érkező hallgatók körében, mert a résztvevők minimális anyagi hozzájárulásából képes volt minőségi étkezést, és a meghívott vendéglátóknak köszönhetően színvonalas programokat biztosítani, valamint megteremteni a műhelymunkához szükséges feltételeket – mindezt a közös ételkészítés személyiségformáló, toleranciára nevelő, közösségteremtő- és megtartó aktusa által.

A hagyományosan a meghívás, a vendéglátás⁶ fontosságát hangsúlyozó, és a *Bank of Common Knowledge*⁷ mintájára épülő, „mindenki tud valamit”-gondolat szellemében kialakított új koncepcióhoz idén több mint 30, nagyrészt intermédia szakos hallgató csatlakozott. Ők, illetve a helyszínrre invitált vendégeik⁸ – és az ott véletlenül, avagy ismeretlenül felbukkanó látogatók – a főzés csoportot katasz-

5 http://tranzit.blog.hu/2008/08/02/food_1?token=6c907d4709a50e0f54e1e42ff30ce183

Az étkezést tematizáló blogok szempontjából érdekes kezdeményezés a MKE egyik intermédia szakos hallgatójának, Tulisz Hajnalkának *Ételnapló* című munkája: <http://mitettem.blogspot.com/>

E munka a manapság divatos és elterjedt – a média egyes, testképpel és testátalakítással foglalkozó, a külső megjelenés pozitív megváltoztatását célzó műfajaiban is fokozottan előtérbe került – fogyókúrázás jelenségéhez kapcsolódik, illetve a tudatos, tervezett étkezés vágyára, evvel együtt pedig az étkezés- és testkontrollálás problematikájára reflektál.

Tulisz, aki *Ételnapló*jával III. helyezést ért el a 2009/2010. tanévben megrendezett Intézményi Művészeti Diákör Konferencián, 2009 februárjától kezdve figyeli, és fotók formájában folyamatosan dokumentálja saját étkezési szokásait: csoportosítja és rendszerezi az általa elfogyasztott ételeket A naplószzerű blog-forma amellett, hogy ideális terepe lehet az önmegfigyelésnek, a saját szokások – akár kritikus – elemzésen túl az étkezésen keresztüli önreprezentációt („Az vagy, amit megeszel.”) is szolgál(hat)ja.

6 Bora Gábor, a *Comidas Criollas-projekt* korábban hivatkozott blogjában található, *Hospitality* című írásában Jacques Derrida ide vonatkozó gondolatai kapcsán elemzi a 'hospitality' (vendégszeretet) szó etimológiájában, illetve annak 'feltételek nélküli, a vendéget teljes ismeretlenségében és idegenségében, előfeltételek nélkül elfogadó vendégszeretet' jelentésében rejtőző paradoxon mibenlétét. Az ember „társas lény”-létének apóriáit vizsgáló Derridához hasonlóan Bora is arra a következtetésre jut, hogy a vendéglátás aktusa végső soron arra emlékezteti a vendégség résztvevőit, hogy „a feltételmentesség nélkül a feltételes nem létezhetne.” <http://tranzit.blog.hu/2008/11/03/hospitality>

7 „A közösségi tudás bankja” elnevezésű kezdeményezés az emberi tudás védelmére, kiterjesztésére és a közösségi kommunikációs tereken (is) történő megosztására tett egyedülálló kísérlet. Bővebben: <http://www.socialdesignsite.com/content/view/165/73/>

8 Az idei művésztelep meghívott vendégei között volt például: Halász András, Lendvai Ádám, Kozma Zsolt, Muladi Brigitta és Petrányi Zsolt.

1 A címet Eperjesi Ágnes egyik 2002-es C-print sorozatától kölcsönöztem.

2 Ezúton köszönöm meg Sipos Melindának és Sugár Jánosnak, hogy segítségemre voltak a két projekt részleteinek megismerésében.

3 A hagyományos női szerepeket gyakran a mindennapi rutinként bemutatott házimunkák jellemző mozzanatainak keresztül tematizáló, s ugyanakkor sok esetben ironikusan megközelítő Eperjesi Ágnes több C-print sorozatában foglalkozott a főzéssel (pl. *Az ételkészítés gyengéd művészete*, 2002). E munkáiban gyakran csak maguk az elkészült ételek, a főzés tetszetős végtermékei jelennek meg – mintegy megőrizve az ételkészítés műveletének nyomait, ám elrejtve az ételek elkészítőjének személyiségét. Az ételek tehát nemcsak a főzés eredményéről tanúskodnak, hanem a napi rutint végző nőre –, illetve annak képbeli hiányára is utalnak. E hiány egyúttal arra a paradox jelenségre is ráirányítja a figyelmet, hogy a sztereotíp, a voltaképpeni személyiséget elfedő női szerep ellenére az étel készítője sajátos módon, az általa készített ételek révén, mégis képes reprezentálni önmagát – az efféle reprezentáció azonban soha nem lehet teljes értékű és komplex.

Hivatkozott művek: *Tele tálak 1–16.*, 2002, C-printek, kb. 35 × 30 cm; *Heti étredek 1–7.*, 2000, digitális C-print és szöveg alumíniumlemezen, kb. 50 × 100 cm; *Főzési tanácsok*, 1999, C-print alumíniumlemezen, 50 × 100 cm

4 Az elhagyatott épületek átalakításához kapcsolódó projektjeiről híres Gordon Matta-Clark a New York-i Soho negyedben hozta létre saját, *Food* nevű éttermét. A korábban *Comidas Criollas* (vagyis Kreol Ételek) nevet viselő létesítmény új, az étkező rész felé nyitott konyhájának önkéntes munkatársai olyan gasztronómia kedvelő művészek voltak, akik a gazdaságosság és vendégszeretet jegyében csekély anyagi hozzájárulás fejében, heti váltásban, vendégszakácsként főztek aktuális vendégeiknek. Matta-Clark csaknem 3 évig működő éttermének különlegessége pontosan a nyitott konyhában rejtett: a főzések és a közös étkezések így rendhagyó közösségi eseménnyé, valóságos performanszá váltak.

lizáló tevékenysége révén váltak idén is (étel) fogyasztókból autonóm közösséggé.

A 2008-as Intermédia Művésztelep *Comidas Criollas*–projektjében részt vevő diákok⁹ a művésztelep után egy, a *Laborban* rendezett kiállítás¹⁰ keretében mutatták be saját tevékenységüket. Prezentációjukban nemcsak a főzés közösségteremtő erejének állítottak emléket, hanem egyszerre felidéztek Gordon Matta-Clark alakját, és a művészek az ún. foglaltházak¹¹ jelenségköréhez is kapcsolódó munkásságát. Humoros formában elevenítették fel a Tihanyi Művésztelep történetét, valamint a Willi Bongard-féle, 1982-ben készített *Kunstkompass* elnevezésű társasjáték előny-hátrány kártyáinak kritikus aktualizálása révén a hazai művészeti élet jelenségeire is reflektáltak.

A főzés, az ételkészítés mint közösségépítő- és összetartó tevékenység fokozódó népszerűségéről tanúskodik, hogy a tihanyi művésztelep első *Comidas Criollas*–projektjével azonos évben, 2008-ban, két hasonló tematikájú és szerkezetű, a gasztronómiát népszerűsítő televíziós főzőműsor, ún. gasztroreality is indult.

Az RTL Klubon futó *Vacsoracsata* és a TV2-n vetített *Hal a tortán* című vendégváró valóságshow-k – melyekben hétről-hétre 4-5 vállalkozó kedvű hazai híresség méri össze főzőtudását – középpontjában a vendégvárás-vendégfogadás némiképpen rituális/szertartásos aktusa áll.

A konyha e műsorokban nemcsak a versenyhelyzet terepe, hanem a vendégvárás izgalmas és örömteli, olykor kudarcokkal is terhes helyszíne.

A közös étkezés sem csupán a végső megmérettetésről szól: a vacsora sokkal inkább játék, mint valódi küzdelem. Az étkezés nem a meghívottak kritikus, vizslató tekintetétől való szorongás ideje, sokkal inkább a kapcsolatfelvétel, a beszélgetés, az egymással való kommunikációé, vagyis az együttléte.

A vendégfogadás kölcsönössége – vagyis a tény, hogy a heti „versenytársak” mindig egymás személyes életterébe (lakásába, kertjébe, nyaralójába) nyernek bepillantást – a főzést (annak körülményeit, folyamatát) is sajátos (ön)identifikációs jelleggel ruhazza fel.

A soron következő vendéglátó ugyanis a vendégvárás előkészületei és megvalósítása, végül pedig az étkezés folyamata során – az elkészített fogásokkal csakúgy, mint a dekorációval,

9 A 2008-as *Comidas Criollas*–projekt résztvevői (és a *Laborban* rendezett kiállítás létrehozói) Bada Emőke, Majohunbo, Bán Krisztián, Bordács Boglárka, Csege Vera, Fillér Máté, Huszti Zoltán, Ilcsik Nóra, Ipsics Barbara, Lugosi Ágnes, Lukács Orsolya, Mózes Réka, Rácz Lőrinc, Rácz Márta, Radics Márk, Ruszty László, Simon Klára, Szabó Márk, Szentpétery Annamária, Szép Gabriella voltak.

10 *Comidas Criollas* – A művésztelep új koncepciójának laboratóriuma, Labor, Budapest, 2008. szeptember 30 – október 20.

11 „A squat (magyarul foglaltház) olyan elhagyott vagy használaton kívüli ingatlan, amit a tulajdonos tudta nélkül erőszakmentesen birtokba és használatba vettek többnyire alternatív csoportok.”

Forrás: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Squat>



Comidas Criollas-projekt, MKE Intermédia Tanszék Művésztelep, zöldségelőkészítés, Tihany, 2008



Comidas Criollas-projekt, MKE Intermédia Tanszék Művésztelep, Comidas Criollas felirat felszerelése, Tihany, 2008

© Fotók: Sugár János

Comidas Criollas-projekt, a Comidas Criollas menüje, Labor, Budapest, 2008. szeptember 30 – október 20.,
© Fotó: Sugár János





Comidas Criollas-projekt, a kiállítás bejárata, sült krumpli, Labor, Budapest, 2008. szeptember 30 – október 20.,
© Fotó: Sugár János

avagy a főzés, vendégvárás felelősségteljes feladatához való általános hozzáállásával – végeredményben saját személyiségét, saját társas identitását reprezentálja mind vendégei, mind pedig a televíziónézők számára.

A jól ismert „az vagy, amit megeszel” mottó így a gasztroreality-k világában megváltozik: „olyan vagy, ahogyan vendégeidet várod”. A meghívottak elismerésének és a nézők szimpátiájának elnyerése érdekében az aktuális vendéglátónak nemcsak a „jó szakács” jelzőt kell kivívnia, hanem a „jó házigazda” szerep(kör)ét is hitelesen kell alakítania, ellátnia. A vendégfogadás ugyan e műsorokban nem minden érdek nélküli tevékenység (hiszen a szereplők pontozzák, értékelik egymás konyhai teljesítményét, így állítva fel egy végső sorrendet), mégis hasonló a tihanyi művésztelep azon célkitűzéséhez, hogy a projekt ideje alatt a résztvevők bárkit készséggel vendégül látnak. A vendéglátás pedig éppen azt az „előfeltételek nélkül elfogadó vendég szeretetet” jelenti, amely alapja a társas kapcsolatok kialakításának, az időleges – legalábbis az együttlét idejére szóló – közösségi terek építésének.

Amennyiben kísérletet teszünk a *Comidas Criollas-projekt*nek az említett műsorokkal való – elsősorban a vendéglátás és a közösségépítés hívószavai révén párhuzamba állítására, a nyilvánvaló eltérések mellett számos hasonlóságot fedezhetünk fel.

Mindkét említett koncepció esetében célként tételeződik az együttlét: a művésztelepen ez a közös főzéssel, a műsorokban a közös vacsorával veszi kezdetét. A versenyhelyzet lététől, illetve hiányától függően ugyan eltérés mutatkozik az adott napi menü publikus/titkos voltát illetően, az, hogy minden nap más

személy főz, s hogy e főzések sorrendje valamennyi résztvevő által ismert keretek között, előre tisztázott sorrendben történik, újabb közös vonás. További hasonlóság, hogy az adott nap vendéglátójának döntése alapján a csoport bővül(het) további (meglepetés)vendégekkel. Míg azonban az említett gasztroreality-kben (a verseny-jelleg okán) elvárásaként tételeződik az egyéni főzés, s ennek ellenkezőjét pontlevonással büntetik, addig a *Comidas Criollas-projekt*ek közreműködői számára egymás segítése, támogatása bír pozitív előjellel. Bár a művésztelep közegében is egyvalaki felelős az adott vacsorával kapcsolatos teendők irányításáért, a főzésben való részvétel mindenki számára – beleértve a vendégeket is – fakultatív.

A Gordon Matta-Clark-féle „nyitott konyha” fogalma tehát a *Comidas Criollas-projekt*ek esetében a szó konkrét, 'a közönség/vendégek felé nyitott' jelentésén túl a főzés „közös esemény” és performansz asszociációit is előhívja. A nyitottság ilyen módon a befogadásra, az eseménybe bekapcsolódó tagok számának tetszés szerinti bővíthetőségére is utal.

A Matta-Clark-féle „nyitott konyha” kialakítása egyedülálló, ámde nem egyszeri (művészi) vállalkozás. A *Food-projekt*ben megvalósuló, közönség előtt történő főzés ötlete számos követőre talált. A thaiföldi művész, RIRKIT TIRAVANIJA '90-es évekbeli galéria-performanszainak keretében például a résztvevők szeme láttára, azok megvendéglésének céljából thai-curryt főzött¹². Vagy gondolhatunk a performansz, a szobrászat és a fényképészet műfajait a főzéssel ötvöző CORIN HEWITT színházi előadásoknak is beillő – az ételek múlandóságán keresztül az emberi élet múlandóságát, a születés-megsemmisülés körforgását implikáló, s azt szoborcsendéletei révén az Eat Art hagyományának kontextusába ágyazó – projektjeire¹³.

Nem kell azonban feltétlenül külföldi példákat említeni, hiszen itthon is találkozhatunk a *Comidas Criollas-projekt*hez hasonló kezdeményezéssel.

A Kitchen Budapest (KIBU)¹⁴ kutató- és fejlesztőcsapatának egyik jelenleg is aktív projektje ugyanis „az étkezés és főzés örömeinek megosztását” célzó *EatUp!* elnevezésű webes szolgáltatás megtervezése. A projekt ötlete és első, a KIBU honlapján is prezentált változata¹⁵ a MOME 2010-es kurzusán, a kulturális tudásmegosztást és az interdiszciplináris szakmai párbeszédet célzó „*Share-elsz vagy Like-olsz?*” kurzus¹⁶ keretében született meg.

A projekt résztvevői a pillanatnyilag fejlesztés alatt álló, majdani weboldalt (eatup.com) és a hozzá kapcsolódó mobil alkalmazásokat a népszerű közösségi oldalakhoz (pl. a hivatalosan 2004 januárjában indult, amerikai alapítású facebook-hoz, a 2002-től létező magyar iwiw-hez, vagy a 2006-ban indult MyVIP – magyar ismertségi hálózathoz) hasonlóan a szociális kapcsolattartás¹⁷ virtuális formájának logikája mentén képzelik el.

12 Rirkít Tiravanija tevékenységéről egy londoni kiállítás kapcsán bővebben ír CSIZMADIA Alexa: http://artportal.hu/aktualis/hirek/ki_jon_a_hazamba

13 Corin Hewitt projektjeiről ld. még NAJMÁNYI László, Corin Hewitt: *Mag szípad című írását!* http://artportal.hu/aktualis/hirek/najmanyi_laszlo_corin_hewitt_mag_szinpad

14 A Kitchen Budapest, a Magyar Telekom innovációs laborja [...] egy városi térről, mobilkommunikációval és internettel foglalkozó multifunkcionális hely, ahol fiatal kutatók számára teret és eszközt biztosítunk a szabad gondolkodásra, s a kreatív csapatmunkára. Egyik alapvető célunk, hogy megkeressük a társadalmat, a művészetet, a tudományok, és az új média közötti kapcsolódási pontokat [...]” <http://www.kitchenbudapest.hu/hu/about>

15 http://www.kitchenbudapest.hu/hu/projects/eatup_hu

16 A MOME 2010. márc. 16 – 19. között, második alkalommal megrendezett intenzív kurzusán a meghívott előadók között volt a KITCHEN BUDAPEST MÉDIALABOR programigazgatója, Sipos Melinda is, aki a Virtuális Kommunikáció Tanszék hallgatóinak „*Share-elsz vagy Like-olsz? Tudásmegosztás a szabad kultúrában*” című előadássorozatában az integrált tervezés és a szabad kultúra jelenségeit ismertette, illetve Bujdosó Attilával és Nagy Ágostonnal együtt támogatta a kurzushét tematikájához kapcsolódó *EatUp!*-projekt résztvevőinek munkáját. Résztvevők: Ula Kowal, Justyna Brząkalik, Anna Cséfalvayová, William Speed (vendéghallgatók).

17 A fent nevezett internetes közösségi portálok megalakulásuk után egy csapásra a virtuális kapcsolattartás egyik legelterjedtebb és legnépszerűbb formájává váltak világszerte – megjelenésükkel fokozatosan redukálva (kiszorítva) a társas érintkezés hagyományos módjait. E felületeken a kapcsolattartás egy új, sokkal kötetlenebb – bizonyos értelemben közvetlenebb – típusa jött létre, evvel párhuzamosan azonban a szó szoros értelmében vett interperszonális kommunikáció szempontjából izoláltabb, szűkebb és – a látszólagos személyesség ellenére is – sokkal személytelenebb közösségi tér született meg.

Szinte már közhelynek számít az a tény, hogy bár ezeken az oldalakon az egymással kapcsolatban álló egyének például a megosztott, saját adatlapra feltöltött fotók, az ún. „hangulatjelentések”, vagy az ún. „üzenőfal” - funkció által a másik legprivátább életébe is betekintést nyerhetnek (ilyen értelemben tehát maguk is a valóságshow-k egyik legvonzóbb vonását, a voyeur-effekust működtetik), a felhasználók közötti tényleges testi kapcsolat teljesen megszűnik. A valódi társas érintkezést kívánó tevékenységek helyett a tagoknak lehetőségük nyílik rá, hogy ugyanezen tevékenységeket virtuálisan imitálják (pl. egymással azonos időben, ám különböző térben ugyanazon filmet nézzék).

A regisztrált felhasználók számára e honlap révén lehetővé válhat, hogy saját elképzelésük alapján online módon megszervezzék egy közös vacsorát, étkezéssel egybekötött összejövetelt, hogy az ételkészítésbe bevonják ismerőseiket, barátait, vagy – a közös főzés apropóján – gasztronómiakedvelő idegenekkel ismerkedjenek. Az *EatUp!*–rendszer használói tetszés szerint megoszthatják egymással a főzéshez kapcsolódó teendőket (pl. alapanyagok beszerzése-szállítása, menüsor tervezése stb.), vagy fordítva: böngészőprogram segítségével ők maguk csatlakozhatnak egy szervezés alatt álló főzési eseményhez.

Az étkezésre specializálódott *EatUp!*–hálózat azonban nemcsak e specializáció okán különbözik a többi közösségi oldaltól, hanem azért is, mert egy olyan tevékenység internetes előkészítését szolgálja, amelynek tényleges megvalósítása már valós térben és időben történik. Az *eatup.com* ilyen módon egyszerre eszköze és felülete az információk gyors és könnyed megosztásának, valamint katalizátora az emberek közötti szociális kapcsolatok személyes kiépítésének-ápolásának. Amellett, hogy a főzés példáján keresztül szemlélteti a fentebb hivatkozott kurzushét egyik tanulságát – vagyis azt, hogy az internet a digitális információk megosztása mellett a valós élmények valós időben történő megosztására is alkalmas – az autonóm közösségek önszerveződését is modellezi. Az új médiaformák- és technikák felhasználóbarát alkalmazásával egészséges egyensúlyt teremt a virtuális és a valós kapcsolattartás között, ötletesen ellensúlyozza tehát a sokak által felszínesnek bélyegzett online kommunikáció – manapság egyre jellemzőbb – kizárólagosságát. A *Comidas Criollas* kapcsán tárgyalt „mindenkire (itt: hozni, segíteni, a közösség munkájához hozzátenni) valamit”-szellemiséggel és a közös főzésben rejlő gazdaságosság gondolatkörével a Kitchen-projekt esetében is találkozhatunk. Ahogyan a művésztelép új koncepciójának résztvevői – vagy éppen a Gordon Matta-Clark-féle *Food* étterem egykori munkatársai –, úgy az *EatUp!* csapata is evidenciaként kezeli, hogy „egy személyre főzni egyszerre unalmas, időigényes és költséges”. Ezt hangsúlyozza az *EatUp!*–hálózat szlogenje is: „Egyél másokkal közösen! Találkozz emberekkel! Spórolj időt és pénzt! – Egyszerűen csak érezd jól magad!” Az *EatUp!* tehát gasztronómiai programszervezésre és az ehhez kapcsolódó feladatok összehangolására, tényleges találkozások előkészítésére szolgáló eleven, virtuális felület. Látnunk kell azonban, hogy közösségi hálózattal mivoltánál fogva könnyen újabb terepe lehet a népszerűségért vívott harcnak, mint ahogyan az elkészített ételeken (pl. az egyes ételekhez társított asszociációkon), és a felhasználók egyéni ízlésén keresztül önreprezentációnak is.

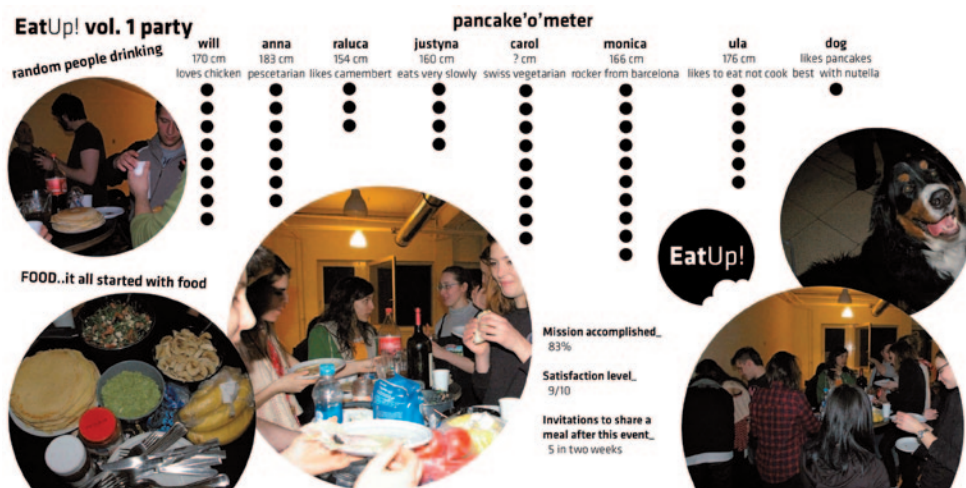
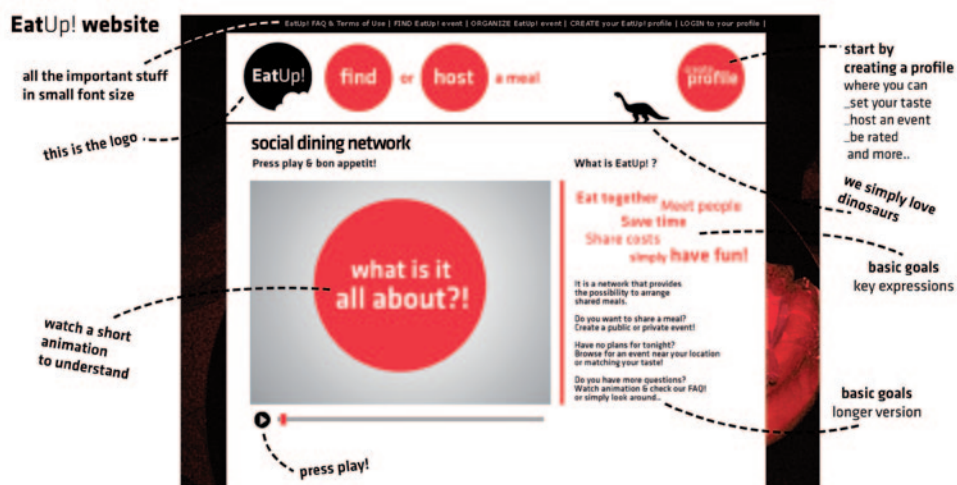
Az *EatUp!* ugyanis képes tökéletesen leképezni vagy rekonstruálni a gasztro-reality-kból jól ismert versenyhelyzetet: a megvalósult vacsorák után az esemény résztvevői nemcsak az elkészített étel(ek)e)t osztályozhatják, hanem a házigazdát és egymást is.

A két projekt kapcsán vizsgált szempontok, közös jelenségek fényében mindazonáltal elmondható, hogy – akár pozitívnak, akár negatívnak értékeljük is e tény – az új televíziós főzőműsorok (a népszerű gasztroreality-k) gondolatköre és struktúrája, a közösség szervezésének e műsorokban megnyilvánuló módszerei, mechanizmusai, jellemzői sok esetben mintául, vagy legalábbis inspirációul szolgál(hat)nak más, a képzőművészetben is tetten érhető művészi megközelítésmódok számára. A széleskörű információ-, tartalom- és tudásmegosztást szolgáló virtuális felületek (pl. közösségi hálózatok, blogok) pedig lehetővé teszik bizonyos, a képzőművészek által is tematizált problémakörök, (társadalmi) jelenségek új szempontú vizsgálatát és vizuális elbeszélését.



A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő Ösztöndíjasa.

http://www.kitchenbudapest.hu/hu/projects/eatup_hu



Vékony Délia

iski Kocsis Tibor

Supernatural

című kiállítása

➔ Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

➔ 2010. június 25 – július. 31.

■ Az ICA-D-be, az – érthetetlen módon angol nevet viselő – Dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetbe ingyenes buszjáratok indulnak Budapestről. A gesztus elegáns és nagyvonalú, e sorok írója is reményekkel telve szállt fel a tiszta és új távolsági buszra, hogy eljusson ISKI Kocsis Tibor kiállítás megnyitójára. Az elvárásokkal teli megérkezés azonban lehangolóra sikerült: a busz egy főút melletti – akkor még omladozó falú – épület előtt állt meg, mely egyaránt magában hordozza a szocreál és a 90-es évek posztmodern építészetének tökéletlenségeit.¹ Bár az intézmény belső termei és pincéje igényesen és izgalmasan kialakított kiállítótérrel, amelyek képesek a megfelelő módon kihangsúlyozni iski Kocsit Tibor letisztult, precíz és elegáns alkotásait, a termek között elhelyezett büfé, amelyen a megnyitó alkalmával át kell gázolni a füstön és a borszagon, pillanatok alatt olcsó diákkocsmává alakította át az elvileg prominens intézményt. De ha már sikerült bejutunk a kiállítótérbe, ott a korábbi kellemetlen élményektől megszabadulva egy olyan filozofikus és meditatív képi világban merülhettünk el, mely izgalmasan ötvözi a keleti alapú spirituális filozófiát a nyugati vizuális eszközeivel és képi élményeivel. A kiállítás címe *Supernatural*, azaz természetfeletti, isteni, transzcendens: iski Kocsit Tibor a város és a természet formáit, motívumait használja fel ennek a gondolkörnek a kibontására. Az egyébként

festő-szakon végzett művész több rajzot és kisplasztikát, illetve videó-munkát is szerepeltet a festményei mellett.

A természetfeletti megjelenítése korántsem ismeretlen terület a modern és kortárs képzőművészet számára. A vallásos témájú, hagyománykövető munkák mellett – melyekhez az ókortól kezdve hozzászólt az európai világ – a felvilágosodással párhuzamosan már a német romantikában kialakult egy olyan spirituális látásmód, melyet akár az avantgarde első hullámának is nevezhetünk. Az 1790-es években a weimari Jena-iskola írói és filozófusai, mint például Goethe, Schleiermacher vagy Schelling, az addigi tradicionális keresztény hitrendszert megkérdőjelezve egy új vallás-filozófiai megközelítés alapjait rakták le. Nyugat-Európában az ipari forradalom, illetve a francia forradalom hatására megváltozott az egyházhoz való viszony, átértékelődtek a kereszténységbe vetett hit alapjai, de ezen túl a Jena-iskola úttörő gondolkodásmódjának viszonylag problémamentes beilleszkedését a weimari kultúr-közege megkönnyítette a reformáció szellemisége is.

A Jena-iskola egy olyan új vallási megközelítésre, s ezzel kapcsolatban olyan új tanokra hívta fel a figyelmet, melyek leginkább a keleti spirituális irányzatokhoz álltak közel. A filozófusok a világ működését vizsgálva felfedezni véltek egy személtelen Szellemet, amely különböző fázisokon keresztül manifesztálódva, egyaránt jelen van mind a természetben, mind pedig az ember

¹ A kiállítás alatt még omladozó pengefal felújítása az ősz folyamán szerencsére megkezdődött.



ISKI KOCIS TIBOR
Érzékenység 1,
2008–2009, olaj, vászon,
142 × 220 cm



ISKI KOCSIS TIBOR
Negyvennégy, 2009, szén, grafit, papír, 180 × 120 cm

által uralt és felépített világban. A tradicionális keresztény Atyaisten fogalma felcserélődött egy arctalan erőre. A lét értelme az ezzel a Szellem-mel való eksztatikus egyesülés lett, illetve annak megismerése a természetben, a művészetben, a spirituális gyakorlatokon és a filozófián keresztül.² Ezek a gondolatok később a hegeli filozófiában

² Taylor, M.C.: *Disfiguring. Art, architecture, religion*. University of Chicago Press, Chicago, 1992

kristályosodtak ki, és váltak a nyugati filozófia és esztétika egyik fókuszpontjává. Hegel a Szellemet korszellemnek, *Zeitgeist*-nek nevezte, mely evolúciós sémát követve manifesztálódik először a művészetben, majd a vallásban, és legvégül a legmagasabb szinten a filozófiában.³

A Jena-iskola filozófusai szerint a művészet és a művész képes arra, hogy a Szellem felé vezető útra kormányozza az embereket. A művészből új lelki vezető válik, akinek hatalmában áll megmutatni az igazi valóságot és rendszert a látszatvalóság mögött. Ez a gondolatmenet azután később is vissza-visszatér a művészet-történetben. Kandinszkij például kapcsolatban állt a Teozófiai Társasággal, és hitt az új spirituális birodalom eljövételében. A német expresszionisták, az orosz konstruktivisták, illetve a Bauhaus és a De Stijl létrehozói is egy jobb, a Szellem által vezérelt világról álmodoztak.

Manapság „szellem”-en sok mindent érthetünk: például korszellemet, halottak bolyongó, hontalan lelkeit, az elme hatalmát, de a hely szellemét. iski Kocsis Tibor az ezen kiállításon szereplő újabb munkáiban egy összetett *szellem* jelenlétét, illetve annak különböző manifesztációit vizsgálja, kutatja. Korábbi műveire egy tagadhatatlanul társadalom- és környezettudatos gondolkodásmód volt jellemző: festményeiben a vadászat, az urbanizáció, az emigráció, illetve a menekülthelyzet problémaköreivel foglalkozott. Újabb munkáiban ezek a témák már nem aktualitásként jelennek meg. A művész ezeknek a problémáknak a mélyén rejtett, de ugyanakkor valós mechanizmusokat tár fel: a szellem örök jelenlétét, annak manifesztációját az anyagi és a spirituális világban. A transzcendens tartalom kérésése, mint már említettük, a Jena-iskolára is jellemző volt és az induló romantika művészei is azonosultak ezzel a lehetséges kiindulóponttal. Bár nem bizonyított, hogy valaha is személyesen találkoztak volna, Caspar David Friedrich volt a Jena-iskola, illetve követőik egyik jelképe.⁴

iski Kocsis Tibor munkáiban szintén fellelhető Friedrich hatása. Friedrich konvencióktól mentesen festette – különböző tájak kombinációiból összeállított – látomás-szerű tájképeit, amelyek az ember és a természet, illetve a Szellem kapcsolatára reflektáltak.

A művészet iski Kocsis Tibor számára is a spirituális tartalom kifejezésének módja. Bár a művészethez képest, amely csak eszköz, a téma a lényeg, a kettő

³ Taylor, M.C.: i. m.

⁴ Schleiermacher valószínűleg találkozott Friedrich-hel (Taylor 1992)



ISKI KOCSIS TIBOR
Érzékenység 2,
2008–2009, olaj, vászon,
142 × 220 cm

szorosan kapcsolódik egymáshoz. Az újabb munkákban a koncepció kifejtése és a festészeti problémák feltérképezése egymással karöltve jelenik meg. A téma a szellem kinyilatkoztatása: az anyagi és a spirituális, valamint a kettő közötti, átmeneti világ bemutatása. A Szellem összetettebb fogalom, mint gondolnánk, hiszen egyrészt személynél, másrészt viszont egyedi megjelenési formákat vesz fel az anyagi világban.

Az anyagi világ, és a Szellem egyéni, ugyanakkor szimbolikus aspektusa a tárgya például az *Érzékenység 1* (2008–2009) című munkának, mely egy fotórealista technikával megfestett erdei fenyő felső harmadát ábrázolja. A fenyő fölénk tornyosul: ragyogó zöldje életerőt, energiát áraszt. A téma itt a festészet eszközével támasztatik alá. A fotórealizmus fontos „jellemvonás”, hiszen iski Kocsis Tibor számára a fotó, mint azt már korábbi munkáinál is megtapasztalhattuk, „emblematisztikus vizuális kód”: a környezet látható, tapintható lejegyzése, idézet a jelenből. Az *Érzékenység 2* (2008–2009) a zöld fenyő párja: a festmény fehér fenyőt ábrázol, mely mintha a zöld fenyő lenyomata, asztrálteste lenne, a spirituális világ leképeződése. Miért fa, és miért egy fenyő? A rajzban és a festészetben, a reneszánsz óta fontos szimbólum a fa.

A reneszánszban általában az élet szimbólumaként jelenik meg, a kiszáradt fa pedig a halált, elmúlást jelképezi. A fenyő még erősebb szimbolikával bír: a Shinto vallás például fenyőfából építi a templomait; a fa az állhatatosság, a kitartás szimbóluma, a fenyő pedig, melynek mindig egyenes a törzse, az egyenesség, az életerő.⁵ A fehér fenyőt a *Tizenkettő* (2009) című, fekete alapon fekete fatörzset ábrázoló festmény ellensúlyozza. A színek nélküli festmény pusztá, monokróm textúra, egy olyan tér, amelyen keresztül a szellem elhagyja a világot. Ami utána marad, az a lenyomat. Ugyanezt a teret érzékelteti a Kabbala íásaiban, 'Makom/Hamakom' kifejezés: Isten nevének egyik álcája és arra az üres térre utal, ahol Isten elhagyta a világot, hogy teret adjon teremtesének.⁶ Halál, űr, ugyanakkor egy új élet születése, emlékezés a múltra, de már nem múlt, és még nem is jövő – lét egy köztes térben.

A fekete monokróm több ízben is megjelenik a festészetben, talán a két legismertebb példa Malevics *Fekete négyzete* (1915), illetve Ad Reinhardt *Cím nélküli* (1964), szintén fekete négyzete az *Utolsó festmény* sorozatból. Ugyan mindkét munka absztrakt monokróm, Malevics festményén a fekete négyzet maga Isten, minden fény forrása, és ugyanakkor minden fény vége, míg Reinhardt számára a fekete maga a semmi, a festészeti problémák végpontja referencia

5 http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm „fenyőfa”

6 Whitehouse, M.: *Misztikus történelem. A Kabbala*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2009

ISKI KOCSIS TIBOR

Huszonkettő, 2009, szén, grafit, papír, 120 × 180 cm



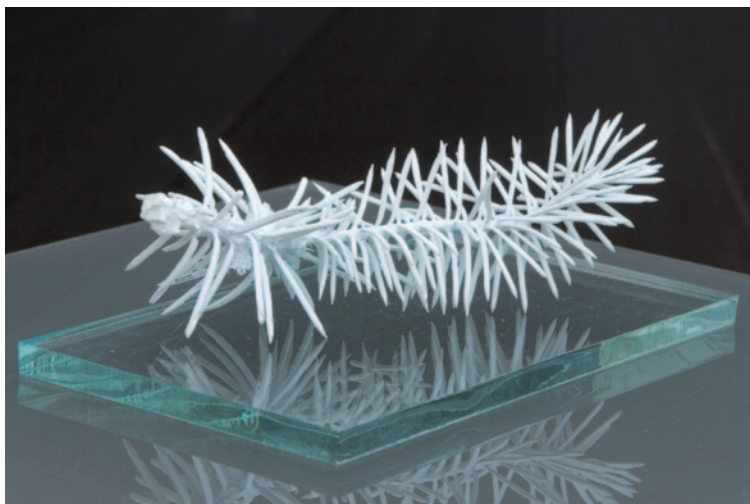
nélkül. iski Kocsis Tibor munkája mintha valahol a két szemléletmód között létezne: a halállal megszűnik a fény, csak az anyagi világ emléke marad meg, de ez is csak része a körforgásnak. A szellem és a festészet kapcsolata marad a téma továbbra is, azonban most már rajzok és tárgyak formájában. Magától értetődő a kérdés: miért teszi le az a festő az ecsetet, aki teljesen birtokában van a műfajhoz szükséges technikai tudásának, illetve kifejezőerejének? Miért nyúl vissza a rajzhoz? Miért kezd el szobrászkodni? A festményeket nézve akár meg is gyanúsíthatnánk, hogy igazából nem is a téma kifejezése, hanem a festészet problémaköre érdekli. Azonban a helyzet nem ez, és ez kiderül abból is, hogy a téma nem veszik el a festészeti problémák mögött úgy, mint ahogy az például az amerikai absztrakt expresszionista, Olitski és Noland esetében történt. Michael Fried, Clement Greenberg hí követője számára főként ez a két művész képviselte a művészet igazi értékét és hatalmát, az ő munkáinak volt szerinte igazán „jelene”. Ezek a munkák képviselték sallangoktól megfosztva az örök művészeti igazságokat. Ezen igazságok kifejezése, a festmény és az üzenete közötti gát ledöntése még érezhető a fenyőfánál, azonban a rajzoknál a téma és az eszköz láthatóan különválnak.⁷

Ha Michael Fried ismerte volna iski Kocsis Tibort, valószínűleg ez lett volna az a pillanat, amikortól fogva a neves művészettörténész nem állt volna többet szóba vele. A művész ugyanis a festészet határait feszegeti, és megkérdőjelezi annak szerepét és jövőjét. Ha azt mondjuk, hogy Fried szávaival élve a festményeknek „jelenük van”, ami a formalista kritika szerint csak magáról az alkotásról és a művészet erejének jelenéről szól, akkor a rajzok és a tárgyak elindítanak egy olyan – szintén Fried kritikus gondolataival élve – „teátrális” vonalat, melyben a munkák hangulata és koncepciója dominál a rajz, avagy szobor fölött.⁸

A rajzokat a kísértetieség jellemzi. Az erdőréseletről készült munkák (*Huszonkettő, Negyvennégy*, 2009) a Szellem helyének lenyomatára utalnak. A kis rajzok, melyek leginkább természeti képek, ugyanerre a köztes, a lét és a nem-lét közti állapotra reflektálnak. Leghívebben ezt a gondolatot a legújabb rajz, a nagyméretű *Vesuvius I-III*. (2010) példázza. A pontosan megrajzolt tájkép – Vezúv-részlet – távolról fekete-fehér fotónak tűnik. Csak közelről vesszük észre, hogy egy végtelenül pontosan megrajzolt óriási triptichon előtt állunk. Ugyanakkor a *Vesuvius* is ebben, a már említett, a köztes, lét-és nem-lét közötti térben lebeg. Nincsen mögötte ég, csak óriási kopasz sziklákat látunk, ahol a növényzet is lassan a közetbe szürkül, idomul. A természet

7 Fried, M.: *Art and objecthood*. University of Chicago Press, Chicago, 1998

8 Fried, M.: i. m.



ISKI KOCSIS TIBOR
Fenyőág, 2009, festett ezüst, 11×5×5 cm



ISKI KOCSIS TIBOR
Dobókockák, 2009, festett ezüst, 1×1 cm

ereje és magánya, időtlensége és ősisége egyaránt megjelennek ezen a rajzon. Van-e olyan, hogy nincs? Sokat-vitatott, visszatérő kérdés a filozófiában. Az egzisztencialista Sartre számára például a nem-lét valójában nem létezik, csak az emberi elme játéka, mely azt a létezés negációjaként éli meg. Heidegger szemében azonban a nem-lét az egyik legvalósabb realitás: egész életünket a halál, azaz a nem-lét függvényében éljük le, folyamatos félelemben.⁹ Az ember egyszerre van jelen is meg nem is. A köztes állapot érzékeltetése a műfajok közti határok megkérdőjelezésében is tetten érhető. Iski Kocsis Tibor kiterjeszti, vagy inkább lebontja a festészet határait. A megszokott műfaji sztereotípiák szerint, a rajz csak vázlatként szolgál a festészethez. Ha a rajz grafikává alakul át, akkor a státusza már legitimebb, de a festészethez képest még mindig alacsonyabb rendű. A művész szerint viszont jó rajzot csinálni sokkal nehezebb, mint jó festményt, hiszen ha az ember színekkel, ecsettel dolgozik, több eszközzel és „hatásosabban” dolgozhat. Ahhoz, hogy egy rajz jó legyen, nagyon fontos a jó téma. A nagyítóval (is) készült rajzok nem grafikai munkák: a festőiség jegyeit hordozzák magukban. A festő tehát túllép a festészetben, hogy rajzi eszközökkel szemléltesse témáját, a plasztikák, tárgyak pedig csak fokozzák ezt a határsértést. Az ezüstből készült *Fenyőág* (2009) úgy viszi tovább a Szellem érzékeltetésének gondolatát, hogy esetében már elkerülhetetlen szimbolikus tartalmak felfejtése. Az ezüst a Hold színe, a női energia „megfelelője”, de az elmúlással, az átmenetiséggel is kapcsolatot tart. Ahhoz, hogy a szobor létrejöjjön, a *Fenyőág* öntése közben – mely egy valódi fenyőág kiöntött mása – az ág belehal, beleég az ezüstbe, s ezzel örökkön létezővé alakul át. Létezik is, meg nem is.

Nem lehet nem észrevenni a munkákban a számmisztika szerepét. A hármas és négyes számok visszatérő elemek a képcímekben éppúgy, mint a méretekben. Sőt, a *Dobókockák* (2009) kisplasztikáján, mely szintén festett ezüstből készült, a 4-es és a 6-os szám kerül felülre: a hármas szám többek között Isten állandó jelenlétére utal, a négyes pedig az anyagi világra. A digitális világ és a videóművészet gyakran foglalkozik a testtelenség és a transzcendencia témakörével. Iski Kocsis Tibor két videójában (*Supernatural I-II.*, 2010) a természet és a város egy szelete, részlete jelenik meg. A videók fotókból állnak össze, melyeket a művész egy adott, fix helyszínről huszonnégy órán keresztül, 42 másodpercenként készített. Ez az aszketikus és monoton alkotási folyamat egy olyan videót eredményez, mely megváltoztatja a rálátásunkat megszokott környezetünkre. A Rákóczi út forgalma és idegesítő zajai például ebben a megvilágításban egy állandóan változó, alakokkal és szép fényekkel teli időtlen világgá alakul át: a hétköznapi forgatagában rejtve maradó, de valahonnan messziről mégis ismerős benyomást mutatja meg. Iski Kocsit Tibor számára a művészet egy igazság, egy jelentés megragadásának eszközévé válik, amely képes a világ összetettségének bemutatására és titkainak feltárására. A művészet, ahogy azt a Jena-iskola megálmodta, a Szellem szolgálatába áll.

ISKI KOCSIS TIBOR
Supernatural, 2010, részlet a kiállításról



⁹ http://www.shortstreet.net/rothko_nothingness.pdf

Határtalanul

Az élet ritmusa

Reigl Judit kiállítása

➔ **MODEM, Debrecen**

➔ **2010. június 17 – szeptember 19.**

■ REIGL JUDIT-ról a Műcsarnok-ban 2005-ben megrendezett kiállításáig¹ szinte hallani sem lehetett Magyarországon. A művésznőt külföldön sokkal jobban ismerik és elismerik: művei számos franciaországi közgyűjteményben, valamint a londoni Tate Modern-től a New York-i MoMA-ig szinte minden jelentős kortárs múzeumi gyűjteményben megtalálhatók.

A tárlat, mely az életművet (egy-két olyan kivételtől eltekintve, mint például a látogatót fogadó hatalmas, organikus, zöldesszürke, kapura emlékeztető *Guanó* festmény, amelyről később esik szó), tulajdonképpen időrendben mutatja be), néhány szürrealista alkotással nyit. Az 1950-ben az elzárt Magyarországról Párizsba érkező festőművész rövid szürrealista korszakának – amelyre az irányzat egyik atyja, André Breton is felfigyel – hamar véget vet, hogy az ábrázoló művészet keretei közül kiszabadulva még közvetlenebbül élhesse meg a pszichikai automatizmust, és megtalálja saját hangját.

A megélt testi és lelki szabadság közvetlenül jut kifejezésre az ötvenes évek második felében készült *Robbanás* képeken. Minden egyes, keret nélküli kép egy-egy univer-

¹ Reigl Judit retrospektív kiállítása. Műcsarnok, Budapest, 2005. okt. 4 – nov. 13.

REIGL JUDIT
Dominancia-központ, 1958, olaj, vászon



REIGL JUDIT
Guano. Vers, 1958-1963
FRAC Auvergne
© Fotó: Ludovic Combe, Paris, 2010

zum, melynek terében összecsapnak a különböző irányokból érkező erők. Ezekből a nagyméretű, sokszor fekete-fehér művekből ma is sugárzik, hogy alkotójuk csakis saját belső késztetéseit követte, saját erőit engedte szabadon, a test közvetítésével, gyors, spontán gesztusokkal, szinte közvetlen kapcsolatot létesített a psziché és a vászon között. Ez a mélységes őszinteség, elementáris szabadságvágy – ami nem engedte, hogy a művész a kezdeti évek után bármilyen irányzathoz vagy művészcsoporthoz tartozzon –, valamint a belső út elkötelezett követése teszik összetéveszthetetlené és végtelenül hitelessé Reigl Judit műveit.

Ugyanez a megalkuvást nem ismerő szabadságvágy jut kifejezésre a *Dominancia-központ* című képeken is. A még inkább univerzumra emlékeztető festmények terét mintha centrális erő forgatná a kép központja körül. A körkörös mozgást, úgy tűnik, elemi erők hajtják. A turbulencia körül szabadon hagyott képszelek felerősítik a korábbi műveknél is meg tapasztalható úrbéli, lebegő szabadságélményt.

Nagyon érdekes a nyers erőt kifejező *Robbanás* és *Dominancia-központ* képekkel egy térben nagyméretű, organikus, sötét földszínű-zöldes festményekkel találkozni: ezek a *Guanó* képek. Az élő szervezetként ható, gombafonalakra is emlékeztető struktúrák nem véletlenül kapták a *Guanó* címet. A művésznő egyik műtermében, az új parkettát óvandó, elrontott vásznakat terített a földre. Éveken át járt ezeken, majd a lerakódó por- és festékrétegeket visszakaparta, rájuk festett: befejezte a képeket. Így vált a lerakódó „guanó” termékeny talajjává. Az előző sorozatok darabjaitól eltérő módon – nem a festő mozdulatának lenyomatában –, de mégis jelen van az élet természetes folyamata ezekben a művekben is. Az impulzív gesztusokkal,

gyorsan megalkotott, valamint a lassan, évek alatt létrejövő képek egy modern, új építésű lakóház és egy régi kúria közti különbségre emlékeztetnek: az utóbbin szinte látszik az eltelt idő, melynek során szerves részévé is vált környezetének.

A padlón érlelődő *Guanó*-vásznakkal egyidőben születtek a *Tömbírás* képek. A *Robbanás* sorozathoz hasonlóan ezeken a nagy, fekete-fehér vásznan is érezzük a nyers erőt, az őket létrehozó energiát. Az absztrakt kompozíciók lendületes gesztus-nyomai automatikus, ösztönös mozdulatokról árulkodnak. A művész a fehér vászonra feldobott fekete festéket egész testének bevetésével, kezdetben függőnyrúddal, majd egy karddal hordta szét alulról fölfelé. Ez az ösztönből táplálkozó, elemi erőket közvetítő automatikus festészet ugyanolyan mélyen hat a befogadóra, mint amilyen mélyről fakad. Az európai akadémikus rajztanítás metódusa fordított sorrendben jelenik meg Reigl Judit életművében. Míg a Képzőművészeti Egyetemen és más rajziskolákban a diákok általában a csendélet-, majd a portré- és aktábrázolástól, tehát a tanulmányrajzolásból, a figuratív ábrázolás tapasztalatait integrálva jutnak el absztrakt művek megalkotásáig, addig Reigl Judit az ötvenes-hatvanas évek szabad absztrakt kompozíciói után 1966 és 1972 közt festi meg nagyméretű *Ember*-képeit. A korábbiakhoz hasonlóan azonban ezek a figuratív alkotások sem szoríthatók keretek közé: a nagyméretű, vázlatszerű, többnyire férfiakat túlnőnek az így is hatalmas, sokszor 2×3 méteres vásznon, s ezért minden esetben csak egy részletüket, egy torzót fog be az ábrázolás. Már a korai *Robbanás* sorozat darabjai, valamint a *Tömbírás* képek, illetve az automatikus írásból merítő, azzal rokonítható későbbi alkotások is arról tanúskodnak, hogy a művész saját tudatalatti folyamatait kívánta felszínre hozni. Amikor azonban az ösztönös alkotói tevékenység következményeként emberi alakok jelennek meg munkáin, azt – saját bevallása szerint² – nem fogadja el: tudatosan változtat az alkotás irányán. Vékony szöveggel fedi le a már kész képeket, amire foltokban rá is fest, vagyis szétbontja a figurákat; majd teljesen szakít az *Ember* sorozattal és visszatér az absztrakt megjelenítéshez. Mindazonáltal úgy tűnik, Reigl Judit nagyon is tisztában volt az ösztönös alkotói készlettel és a tudatos, „erőltetett” témaválasztás közti különbséggel, hiszen ő maga az, aki megállapítja,³ hogy az *Ember* képek után akaratlanul festett művei éppen azért nem a legjobbak, mert létrehozásukkor nem az ösztöneinek engedelmeskedett.

² Elhangzik a művésszel – budapesti kiállítása kapcsán – készített interjúban, mely a MODEM-ben a tárlat időtartama alatt videófelvétellel megtekinthető.

³ Szintén a már említett – a kiállításon vetített – beszélgetésben hangzik el.



REIGL JUDIT
New York (11 septembre 2001), 2001,
Collection Mac/Val, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
© Fotó: Jacques Faujour © ADAGP, Paris, 2010

Ez utóbbi festői tapasztalatok, az automatizmus iránti töretlen érdeklődés, valamint a térben még kevésbé behatárolt alkotás iránti vágy vezetett el az 1973 és 1980 közt születő *Folyamat*-képekhez. A műterem falaira felfüggesztett, több méter hosszú, vékony szövetből képzett „labirintuson” a rádión talált zene ritmusára végighaladó festő a fehér szövetfalakon ecsetnyomokat hagy. Ha a zene megáll, ő is megáll; ha folytatódik, újra elindul. A vékony szöveten áthatoló, annak másik oldalán is megjelenő festéknymok inspirálják további alkotásra: egymással nem keveredő, vízbázisú és lakk-alapú festékeket használva érzékeny, finom felületeket hoz létre. Az ily módon keletkező alkotást megint csak ősi, ösztönös elemek formálják: a tempó, a ritmus, a zene pulzálása.

A nyolcvanas évek második felében születő *Bejárat-Kijárat*-képek – amelyek ki tudja, milyen rendezői elv következtében kerültek a debreceni kiállításon a húsz évvel korábbi *Ember* képekkel egy terembe – tátongó ajtónyílásaikkal a kívül-belül, a határátlépés és – ismét – a megszabadulás, a szabadság témakörét érintik, bár sokkal visszafogottabb módon, mint az ötvenes-hatvanas évek erőteljes jellegű alkotásai.

A kilencvenes évektől kezdve Reigl Judit képein újra megjelenő figura már minden kötöttségtől megszabadult. Ruhátlanul, arctalanul, súlytalanul lebeg a többnyire monokróm háttér előtt. Hogy repül vagy éppen zuhan – ez a meghatározhatatlan térben sokszor el sem dönthető; máskor azonban a kép címe (például *New York, 2001. szeptember 11.*) felfedi a mozgás irányát. Ezek a figuratív képek lényegében ugyanazt a mindig vissza-visszatérő határtalan szabadságélményt közvetítik a befogadó felé, mint a korábbi absztrakt gesztus-festmények.

Cserba Júlia

Faire face...

Bér János kiállítása Le Cateau-Cambresis-ben

➤ Musée Matisse, Le Cateau Cambresis, Franciaország

➤ 2010. június 27 – szeptember 27.

■ Henri Matisse szülővárosa, Le Cateau-Cambrésis múzeumának homlokzatán a gyűjtemény legújabb darabja, Hantai Simon egy kültéri alkotása fogadja a látogatót, aki a múzeumba lépve egy másik magyar származású festő, BÉR JÁNOS munkásságával ismerkedhet meg az időszakos kiállításon. A múzeum, amely Matisse-nak több mint 170 alkotása mellett Auguste Herbin, Chagall, Léger, Rouault, Mirò, Le Corbusier, Giacometti és más jelentős művészek alkotásaival is rendelkezik, állandó kiállításával párhuzamosan rendszeresen jelentkezik olyan időszakos tárlatokkal, amelyek résztvevői valamilyen módon kapcsolódnak Matisse művészetéhez. A múlt évben például *Matisse et l'abstraction* címmel azt mutatták be egyebek mellett Jackson Pollock, Mark Rothko, Sam Francis, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Hantai Simon, Richard Tuttle és Claude Viallat munkáin keresztül, hogyan befolyásolta az európai és amerikai művészeket Matisse festészete. Ezúttal Bér János személyében egy olyan festő állít ki, akit a gavrinis-i kőkorszaki barlang megfeythetetlen vonalrajzai mellett leginkább éppen Matisse, Rothko, Sam Francis és Hantai inspirált, és akiben az alkotás folyamata során számos, velük közös problémafelvetés érlelődött meg. „A színek kiválasztásának nálam semmiféle tudományos alapja nincs: megfigyelésen, érzéseken alapszik, a saját érzékenységem tapasztalatán” – idézi Matisse-t

a kiállítás katalógusában Patrice Deparpe kurátor, mintegy átnyújtva a nézőnek a kulcsot amely kinyitja Bér János világának ajtaját. Az 1937-ben Budapesten született Bér János 1957-ben érkezett Párizsba, ahol egyrészt az Ecole des Beaux-Arts-on, másrészt a modern galériákban és a Louvre-ban tett látogatásokkal készült fel a festői pályára. Kiállításainak hosszú sorát a párizsi Galerie Haut-Pavé-ban 1964-ben rendezett első egyéni bemutatkozása nyitotta meg, hogy azután a divatos áramlatoktól, teoriáktól és elvárásoktól elzárkózó, csak önmagával küzdő festő kétségeivel, gyötrődéssel teli magányos útja Henri Matisse múzeumába vezesse. Matisse-éba, akinek írásai, munkái kezdettől fogva útmutatóul szolgáltak számára, akárcsak a másik nagy mester, Cézanne festészete. „Fiatal koromban azt gondoltam, Cézanne megtette a festészetben, amit kellett, meg vagyunk mentve! De nem vagyunk. A festészetet újra és újra meg kell szabadítanunk a konvencióktól” – mondja képei előtt Bér János. A kiállítás címe, a *Faire face* sokféleképpen értelmezhető, és valamennyi jelentése fedi Bér János munkásságnak lényegét. Jelenti azt, hogy megbirkózni egy kihívással, a váratlannal, az előre nem láthatóval, jelenti azt is, hogy eleget tenni valaminek, és azt is, hogy szembenézni, ami alatt Bér esetében az önmagával való szembesülést kell értenünk. És van még egy magyarázat, amit magától a művésztől hallhatunk: szembeállni, mégpedig szembe a képpel, *nem felnézni rá, hátrahajtott fejjel, az áhítat*



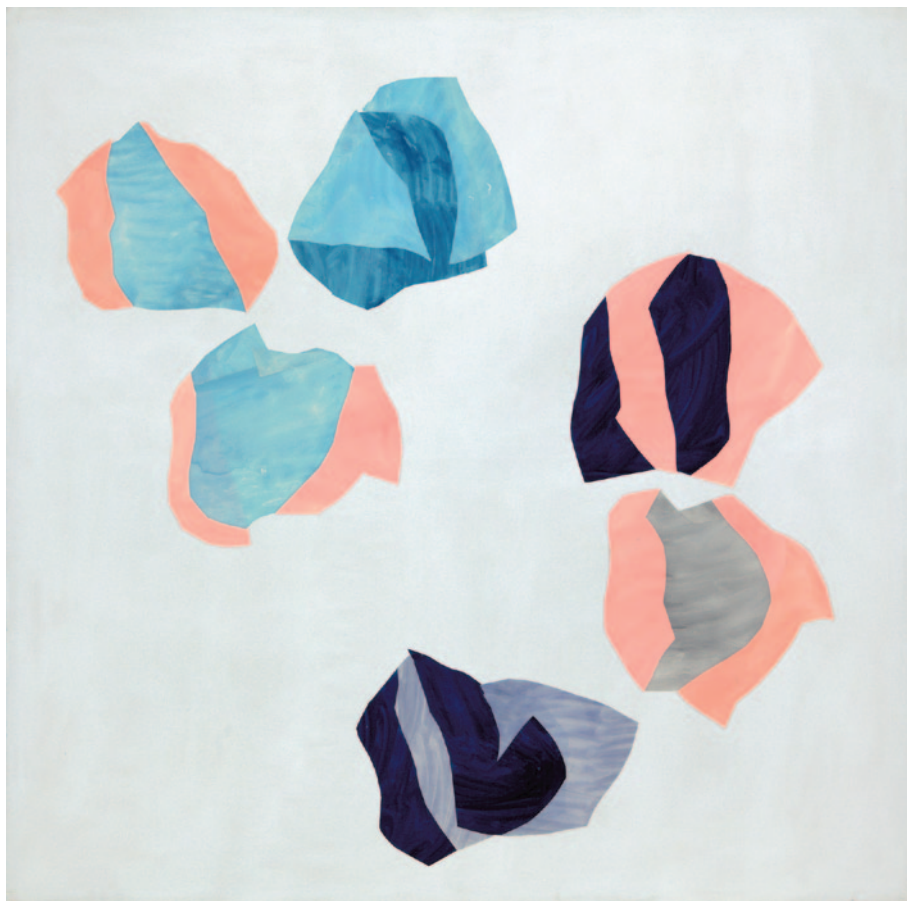
BÉR JÁNOS
Faire face, 2010,
részlet a kiállításról,
© fotó: Cserba Júlia

pozíciójából, hanem azonos szinten, szemmagasságban, úgy hogy a kép átjárhassa a szemlélő testét-lelkét.

A kiállítás 'előszobája', a *Prélude* messzemenőig eleget tesz Bér János ezen törekvésének, hiszen e terem valamennyi falát szabadon függő, lefelé futó színes sávokkal teli vásznak borítják, körülvéve, beburkolva a látogatót is. Az adott helyhez készített festményegyüttes abba a csokorba tartozik, amit Bér „peinture d'accompagnement”-nak nevez. „De amikor a 'kísérőfestmények' kifejezést használom, nem olyasmire gondolok, mint a liftzene. Ezek a képegyüttesek nem igényelnek ugyan analízist vagy magyarázatot, de atmoszférát teremtenek, és talán még valami nyomot is hagynak az emberekben.”

Bér Jánost néhány év óta a tiszta színskála minél teljesebb használata foglalkoztatja. A kiállítás második része azokat a képeit mutatja be, melyeken a vászon fehérje adja az alapszínt, és erre telepszene rá a vörösek, kékek, zöldek, majd végül a fekete, „mint egy szendvics, úgy fogja közre a színeket a fehér és a fekete” – mondja. A sűrűn egymáshoz tapadó folyondárok, a megtört vonalak, a szalagszerűn aláhulló sávok vibráló együttese távolról sem kelt békés benyomást, a vonalak útját a képmező közepén megszakító fehér terek pedig különösképpen nyugtalanítótá teszik, és – minden valószínűség szerint a művész lelkiállapotából származtatható – szorongó érzést keltenek a nézőben.

A harmadik rész a jelenből a múltba, az 1980–90-es évekig vezeti vissza a látogatót. A kiállításnak ez a rendezési elve remekül érvényre juttatja, hogy a váltás Bér János munkásságban csak látszólagos, hiszen nála sohasem szakításról van szó, hanem egy folyamat továbbviteléről. Bér a 80-as évek második felétől kezdve kollázstechnikával dolgozott (mint ahogy élete egy szakaszában Matisse is). Az előre megfestett felületeket különböző formára vagdosta, majd az így kapott darabokat újra egymáshoz illesztve alakította ki kompozícióit. A legszembeütőbb ezeknél a képeknél az, hogy a későbbi, „sávos” alkotások csírájukban már itt is jelen vannak, miközben a kompozíció valamennyi alkotóeleme egy központi „mag” köré rendeződik. Ezzel kapcsolatban a művész elmondta, hogy hosszú idő után újra meglátva ezeket a munkáit, az ikonok jutottak eszébe, ahol „a középpontba helyezett portrét különböző motívumok, jelenetrészletek vesznek körül”. Mindaz, amit Bér János színhasználatáról, a formákról, a technikáról elmondunk, persze, csak a felszín, és távolról sem képes érzékelteni, átadni azt, amit a kiállítás látogatója kap a rejtőzködően zárkózott, de alkotásaiban őszintén megnyíló művész képekből épített szentélyében.



BÉR JÁNOS
visuel 13, 1983, akril, papír vászonra ragasztva
© Fotó: Patrick H. Müller



BÉR JÁNOS
visuel 20, 2009, akril, papír vászonra ragasztva
© Fotó: Patrick H. Müller

Zsikla Mónika

Every Day is a Good Day

John Cage kiállítása

➤ BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, Nagy-Britannia

➤ 2010. június 19 – szeptember 5.

■ JOHN CAGE a 20. századi művészet egyik kulcsfigurája. Életműve az auditív és vizuális hatások és azok ok-okozati összefüggéseinek olyan komplex egysége, amelyben az egyes alkotások szinte elválaszthatatlanok a létrejöttüket befolyásoló inspirációs és vizuális mezőktől. Gondolhatunk itt a Robert Rauschenberg monokróm festményei által ihletett, első, legendás amerikai multimédiás projektre, a 4'33"-ra, vagy az 1969-es lenyűgöző *HPSCHD*-re,¹ aminek vizuális hátterét a NASA fotódokumentációi adták. Cage művészeti ágakat ötvöző zenei performanszait és radikálisan új kompozíciós eljárásait nem szimplán zeneszerzésnek, hanem művészetnek titulálta. Megközelítéseinek újító ereje – Adorno

¹ John Cage 1969-es *HPSCHD* című multimédiás előadása egy 100 méter átmérőjű kör képfal belsejében zajlott. Az előadás időtartama alatt a képfalra egyidejűleg 7 film és 80 diavetítő több mint 5000 felvételt vetített az ember első holdraszállásáról. A projekthez felhasznált film- és fotóanyagot a NASA, a hangkezelő apparátust pedig az Illinios Egyetem bocsátotta Cage rendelkezésére.



JOHN CAGE
75 Stones, 1989,
aquatint on
smoked paper
© The John
Cage Trust

szavaival élve² – a művészeti ágak közti demarkációs vonalak kirojtosodásához vezetett, vagyis szinte teljes egészében átrajzolta a huszadik század műfaji térképét. S bár a zenetudomány berkeiben a cage-i iskola napjainkban is meghatározó jelentőségű, az életmű képzőművészeti része Európában még kevésbé ismert. Ezt a hiányt igyekezett pótolni az *Every Day is a Good Day*³ című kiállítás az észak-angliai Baltic művészeti központban.

A kiállítás kizárólag a komponista vizuális alkotásaira fókuszál, de a bemutatás szakít az életműtárlatok hagyományos lineáris struktúrájával. A kiállítótér falaira akasztott képek az *I Ching*⁴ alapú – Cage komponáláshoz is használt – véletlen-generátora által megszabott elrendezést követik. A rendezés szokatlan, esetleges installálási módszere egyben tisztelgés az egész életmű előtt, ugyanis az ősi kínai szimbólumrendszer számtörvényei alapján működtetett véletlen-generátor és a keleti filozófiai tanok⁵ Cage egész munkásságára meghatározó hatást gyakoroltak. Az *I Ching* néven ismert orákulum az ókori Kína öt nagy szent könyvének egyike.⁶ Rendszerének alapja eredetileg a kettősség jin-jang szimbólumát körülvevő nyolc trigramból felépülő hexagram, amely rögzített számkombinációinak leírásaival a jóskönyv mindenkorai használójának kérdéseire valószínűsíthető válaszokat ad. A leírásokhoz tartozó, vízszintes vonalakból felépülő jelek az ég és a föld folyton változó jelenségeinek szimbólumai. Az ősi jósláson alapuló operátor tradicionális működtetése igen lassú, manuális procedúra, de a kalkulációk megkönnyítéséhez Cage asszisztense, Andrew Culver kidolgozta az összefüggések komputerizált és nyomtatható táblázatát. Ez a nyomtatott számrendszer szolgált a későbbiekben alapul a zeneszerző híres grafikus kottaképeihez és a tisztán képzőművészeti sorozatok kompozícióihoz is.

1978 újév reggelén is ilyen grafikus kottaképekkel a hóna alatt érkezett Cage Kathan Brown meghívására a San Francisco-i Crown Point Press grafikai műhelybe. Brown, a nyomda alapító tulajdonosa még ma is tisztán emlékszik első találkozásukra: „...nagyon korán, újév reggelén érkezett. A virradó utcát a tavalyi év naptárlapjai és konfetti borították. Amikor ajtót nyitottam, ott állt, egyik kezében egy marék gombával, amiket Oaklandból jövet útközben gyűjtött, vállán egy textiltáskával, ami tele volt

² Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek* in: Bacsó Béla: *Az esztétika vége; vagy se vége, se hossza?*, Budapest, 1995., p. 263

³ *Nichi nichi kore ko niche – Minden nap egy jó nap*, Cage kedvenc japán zen-buddhista közmondása. *Every Day is a Good Day*, kiállítási katalógus, Hayward Publishing 2010, p. 62.

⁴ Más néven: *Book of Change – Változások könyve*

⁵ Cage a 40-es évek közepétől hallgatta Daisetsu Teitaro Suzuki japán buddhista szerzetes előadásait a Columbia Egyetemen.

⁶ *Every day is a Good day*, p. 64.

JOHN CAGE
10 Stones, 1989, colour soap
ground aquatint and spit bite
aquatint on smoked paper
© The John Cage Trust



kövekkel, hóna alatt pedig híres, kézzel rajzolt kottáinak partitúrái voltak...”⁷ Ezt a legendás pillanatot másfél évtizednyi gyümölcsöző együttműködés követte, amelynek Cage szinte teljes grafikai életművét köszönhetjük. 1978-tól 1992-ig évente hosszabb-rövidebb időt töltött a Crow Point Press-ben, ahol nyomdai asszisztenciával az összes nyomtatott grafikai eljárás fortélyát megtanulta. A technikákkal kísérletező évek után 1983-ban elkészült első összefüggő *HV*-sorozata. A *HV* a horizontális és vertikális szavak kezdőbetűiből áll, és a nyomdai lemezre hosszanti és keresztirányban elhelyezett anyagokra utal. A nyomatok függőleges és vízszintes mezőit olyan talált, majd téglalap alakúra vágott és színes tintákkal átítatott puha textíliák lenyomatait, mint a juta, a nemez, a gyapjú vagy a pamut. A 90-es évek elején a sorozat *HV2* címen folytatódott. A horizontális és vertikális monotípiákkal párhuzamosan készültek a *Where R = Ryoanji* hidegtű-sorozatai, amiket a híres kyoto-i Ryoanji sziklakert ihletett. A zen buddhista kert öt csoportba rendezett tizenöt sziklája arról híres, hogy a kövek úgy helyezkednek el, hogy nem létezik egyetlen olyan nézőpont – kivéve a megvilágosodottak számára –, amelyből mind a tizenöt egyszerre látható. A zen hatására Cage élete végéig szenvedélyesen gyűjtötte a köveket. Gigantikus gyűjteményéből a nyomdába magával vitt néhány darabot, amiket a chance operator által determinált számösszefüggések alapján 3375 alkalommal rajzolt körül. Ezen a sorozaton a műhely elhagyása után is, élete végéig dolgozott. Barátjának, Margaret Roedernek úgy beszélt ezekről a rajzokról, mint a meditáció gyakorlásának egy formájáról. 1983 tavaszán egy interjúsorozat alkalmával Cage megmutatta a Ryoanji rajzokat Ray Kassnek, akire a képek olyan hatást gyakoroltak, hogy rögtön meghívta a zeneszerzőt az általa alapított virginiai székhelyű Mountain Lake Workshop-ba. A festészetben addig járatlan művész az akvarell technikai fogásainak elsajátítása után 1988-ban, Kass és tanítványainak közreműködésével elkészítette a

grandiózus *New River Watercolors I-IV* sorozatot. Cage a képekhez használt kavicsokat ezúttal az Appalache hegylánc ormain gyűjtötte, majd napokig válogatta. Ezt követően a kiválasztottakat beszámozta, a körülfestésükhöz használt madártollak és ecsetek kíséretében, és a számozott tárgyakat a véletlen generátor által választott számkombinációk szerint használta a képek elkészítéséhez. Ennek eredményeként az egyes festményekhez tartozó számsorokban a véletlen által generált helyzetek úgy fixálódtak materiálisan, hogy a számok alapján bármelyik kép bármikor megismételhetővé vált. Cage ezen a nagyméretű akvarell-képeken tökéletesre fejlesztette az ecsettechnikáját, és bár korábban radikálisan tagadta, hogy tudna festeni, amikor 1989-ben visszatért a nyomdába, ceruza és tű helyett már ecsetet vett a kezébe. Ekkor készültek élete utolsó, égetett papírra nyomott akvarell-sorozatai, amelyeken a korábbi nyomatok éles körvonalait már lágy festőiség váltotta fel. A kiállítás anyaga földrajzilag két helyszínhez és két nagyszerű emberhez – Kathan Brown és Ray Kas – köthető, akiknek ösztönző tevékenysége nélkül talán sosem bontakozott volna ki Cage képzőművészeti munkássága. A Baltic a velük készített interjúk bemutatásával mond köszönetet a 20. századi művészet ezen nagyszerű alkotásaiban való közreműködésükért.

⁷ Kathan Brown interjúja, in: *Every Day is a Good Day*, p. 21

Stánitz Zsuzsanna

As Long as I'm Walking¹

Francis Alÿs: *A Story of Deception*

📍 Tate Modern, London

📅 2010. június 15 – szeptember 5.

■ „A sétának saját retorikája van. A 'szóforgatás' művészete megfelel az útvo-naltervezés művészetének. A hétköznapi nyelvhez hasonlóan ez a művészet is különféle stílusok és használati módok ötvözését rejtí magában” – írja Michel de Certeau *Séta a városban* című tanulmányában.² És valóban, „Walter Benjaminsnak a 19. századi Párizsról szóló tanulmányaiban megjelenő emblemikus figurája, a flâneur” saját stílusának megfelelően kialakított bolyongása a modern várossal velejáró, megszokott jelenséggé vált.³ A flâneur megfigyelésmódja, realitás-felfogása a városi történelem egy másfajta olvasatát eredményezi. A kószáló habitusának filozófiája szerint ugyanis az utcák járása már önmagában egy speciális olvasási formát jelent, amely során a mellettünk elhaladó emberek, az utcai kirakatok, a kocsik, a növényzet, a különféle útelágazások mind egyfajta üzenet-halmazként alakulnak át, amelyek először szavak, majd mondatok és könyvoldalak formájában mesélik el saját történetüket.⁴ Noha az ilyen típusú kószálás és bolyongás, város-feltérképezés a kortárművészeti alkotások egy ismert kifejezésmódja, állandóan felmerül a kérdés: ha az akciót követően nem kapunk egy kész művészeti alkotást, s az utókor számára csupán a storyboardok, az írásos dokumentáció, illetve az akciót megörökítő képi felvételek maradnak meg, vajon mit tekinthetünk művészeti produktumnak? A gyakorlatot, az általa közvetített

¹ Francis Alÿs (Mexico City, 1992)

² Michel de Certeau: *A séta retorikája*. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció*, Typotex, Budapest, 2010, 362.

³ Müllner András: *Teknősbéka-sétáltatás A város és a flâneur metaforája a hipertext-diskurzusban*. In: Jelenkor, 2004/9., 924.

⁴ Anke Gieber: *The Art of Walking In: The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton University Press, 1999, 80–81

FRANCIS ALÿS

Cuahtémoc Medina és Rafael Ortega együttműködésével, *When Faith Moves Mountains* (Cuando la fe mueve montañas), Lima, 2002, videó és fotódokumentáció egy akcióról, 'Így készült' videó, 36 perc videó, 15 p. 'Így készült' videó, felvétel: állókép, Francis Alÿs és David Zwirner tulajdonában; © Francis Alÿs



üzenetet, az akciót rögzítő felvételeket, vagy talán mindezt együttesen?

FRANCIS ALÿS munkásságának jelentős része az útra-keles gesztusát, az utcákon való bolyongás, a menetelés gyakorlatát ötvözi a mai világra, az azt jellemző léthelyzetekre vonatkozó szociális és politikai reflexiókkal. Az ilyen módon felfedezett, esetenként újraértelmezett városi helyek a látható és láthatatlan határvonalainak kijelöléseként is értelmezhetőek, amelyek a politikát (is), mint a tapasztalatok színterét és tétjét jelentős mértékben meghatározzák. A politika ugyanis a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról elmondható: azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával; valamint a terek birtoklásáról, időbeli felosztásáról és kihasználási lehetőségeiről.⁵ Az tehát, hogy ki rendelkezik a láthatóság és a láthatóvá tétel lehetőségével, nem egy véletlen folyamat eredményeképpen alakul ki, s talán éppen ezért foglalkoztatja ez a téma annyira Alÿs-t. A *Green Line* (2004) is, amely a művész egyik leginkább ismert projektje – s a Tate kiállításának is centrális eleme –, csupán egy szimbolikus jel újrafestéséből áll, a mögötte meghúzódó koncepció intenzitása azonban önmagáért beszél.

A Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic alcímet viselő munka a Moshe Dayan által 1948-ban Jeruzsálem térképére felrajzolt *Zöld Vonal* újrafestése.⁶ Dayan-nak ez az Izrael és Jordánia közötti fegyverszünetre utaló gesztusa egy olyan, a két társadalom szétválasztására irányuló szimbolikus tett volt, amelynek a hatása a mai napig érezhető, hiszen a térképek legalább olyannyira játszanak szerepet a körülöttünk lévő világ kialakításában, mint amennyire annak leképezéseként, reprezentációjaként is szolgálnak. A térképkészítő kulturális-politikai meggyőződése akarva-akaratlanul is, de rányomja bélyegét a végső megjelenítésre, amely ennek eredményeképpen inkább a *'hogyan lássuk a világot'* elvet követi az *'ilyen a körülöttünk lévő világ'* objektív leképezése helyett.⁷ Az ebben a helyzetben rejlő feszültségre reagált Alÿs, amikor kétnapi menetelés során, egy kilyukasztott zöld festékesdobozzal a kezében járta végig Jeruzsálem érintett szeletét, így módon újrafestve a *Zöld Vonalat*. A vonal a rajta átmenő forgalom hatására idővel nyilvánvalóan ismét eltűnik, ami így a szimbolikus határok átmeneti jellegét is hivatott hangsúlyozni. A művész akciója tehát

⁵ Jacques Rancière: *Az érzékelhető felosztása és a kapcsolatok, amelyeket a politika és az esztétika között kialakít*. In: *Esztétika és politika*, Műcsarnok-könyvek, 2009, 10.

⁶ Az akkori Honvédelmi Miniszter által megrajzolt *Zöld Vonal* jelölte határ egészen az 1967-es Hatnapos Háborúig fennmaradt, amelyet követően Izrael elfoglalta a vonaltól keletre eső, palesztinok által lakott területeket is.

⁷ Arthur Jay Klinghoffer: *The Cartographer's Mirror. In: The Power of Projections: How Maps Reflect Global Politics and History*. Praeger Publishers, 2006, 23.

értelmezhető egyfelől az 1948-as háborús vonal vizuális emlékeztetőjeként, másfelől pedig a határok fizikai-, és elméleti szinten folyamatosan változó jellegére történő utalásként, amelyek közül az utóbbi a művész több munkáját is inspiráló jelenség. A kulturális határ és a politikai határ közé nem tehető egyenlőségjel, s az is nyilvánvaló, hogy az utóbbi nagyban determinálja az előbbi lehetőségeit. Az 1997-es *InSite* kortársművészeti fesztiválra Allys például a mexikói lakosok amerikai területre történő belépésének drasztikus korlátozásának tényét dolgozta fel oly módon, hogy a San Diego (Kalifornia) és Tijuana (Mexikó) határterületén megrendezett eseményen való részvételért kapott anyagokat egy 29 napon át tartó utazásra használta fel (*The Loop*, 1997). Tijuánától déli irányba elinduló Ausztrálián át, majd a Csendes-óceán mentén ismét északra, végül újból délre, Alaszkán keresztül San Diegoig tartó útján Allys úgy jutott el az egymás mellett fekvő egyik városból a másikba, hogy egyszer sem érintette az amerikai-mexikói határt. Az imént leírt akcióból végül csupán egy, az utazás irányát jelző földgömb, illetve egy képeslap maradt. Allys tehát sok esetben kimonodottan egyszerű eszközöket használ arra, hogy szociálisan és politikailag bonyolult jelenségekre reflektáljon, nem elriadva attól sem, ha fáradságos munkája esetenként a semmibe vész, s nem zárul látható eredménnyel. A kiállításajánló első mondatában említett projekt (*Paradox of Praxis* 1, 1997) pontosan ezen munkái közé sorolandó. *Sometimes Doing Something Leads to Nothing* – hangzik a mű alcíme, amelyen a művész látható, amint egy hatalmas jégtömböt tol maga előtt az utcán. A Latin-Amerikában élők jelentős részének mindennapjaira, az általuk befektetett energia és munka megtérülésének mértékére utaló projekt „eredményét” (a Mexikó városán 9 órán át folyamatosan tolt jégtömbből csupán egy kis víztócsa maradt a végére) jelzi a „maximum befektetés minimum eredmény” szlogen. Ugyanezen mottó alá sorolhatjuk a Műcsarnok falai között 2008-ban a *Try again. Fail again. Fail better.* című kiállításon⁸ is szereplő, *When Faith Moves Mountains* (2002) munkáját. Az 500 önkéntes segítségével egy 500 méter hosszú homoksávet folyamatos lapátolással 10 cm-rel félretoló akció abszurditása ellenére a kollektív összefogásban rejlő energia „felmutatásának” eredményeképpen válik emlékezetes alkotássá. A művész egyes projektjeinek első ránézésre bizzarr koncepciói jellemzően mégis elérik, hogy befogadóit odaszegezzék a rajzok, festmények és videók elé. Nincs ez másként a *Patriotic Tales* (1997) című művével sem, amelyben az 1968-as mexikói zavargások eseményeire való utalásként a Mexikó város főterén, a Zócalon álló zászlótartó-oszlop körül

FRANCIS ALLYS
Olivier Debroise
és Rafael Ortega
együttműködésével,
A Story of Deception,
Patagonia, 2006,
16 mm film,
4 p. 20 mp.,
felvétel: 16 mm,
filmből állókép,
A MALBA
megbízásából,
Francis Allys
és a Peter
Kilchmann Galéria
tulajdonában;
© Francis Allys



FRANCIS ALLYS
Tornado, Milpa Alta,
2000–2010,
videódokumentáció
egy akcióról, 55 p.,
felvétel: állókép,
Francis Allys és
David Zwirner
tulajdonában;
© Francis Allys



keringtet 23 bárányt.⁹ Az egykori eseményeknek helyszínéül szolgáló Zócalo terén maga Allys vezényli türelmesen, majd 25 percen keresztül a kis csoportot egészen addig a pillanatig, amikor a vezetői szerepből visszalépő művész be nem áll a csoport utolsó tagjának helyére. A báránylánc tehát fokozatosan átveszi az irányítást önmaga felett, s a szerepek egy ponton túl felcserélődnek: a nyáját irányító, annak utat mutató vezérből követő lesz. Ez utóbbi projekt is mutatja, hogy műveinek egyik vezérfonala a Latin-Amerikára és benne Mexikóra évek óta jellemző, a társadalmi és gazdasági változásokat sürgető intézkedések kudarcba fulladásának – így például a mexikói kormány által tett ígérek rendszeres meg-nem-valósulásának – kényszerű belátása. Így a kiállítás címét adó, s egyben a legelső kiállítóteret uraló *A Story of Deception* (2003–2006) című videónak is, amely egy olyan, a horizonton lebegő, egy jobb jövő eljövételét kecsegtető célpont elérését tűzte ki célul, amely ugyanakkor mindvégig csupán egy távoli, utópikus vágy marad. A kitartó menetelő és a célpont közötti távolság ugyanis mindvégig megmarad, hiszen minden a célpont elérése érdekében tett lépéssel maga a cél is egy lépésnyivel távolabb tolódik. Ez a kettős hatás, egyfelől a tehetetlenség, másfelől pedig a folyamatos próbatétel

⁸ *Try again. Fail again. Fail better – modernizmus haladóknak.* Műcsarnok, Budapest, 2008. szept. 26 – nov. 9.

⁹ 1968. augusztus 28-án önkéntesek ezreit bízták meg azzal, hogy a Zócalonál demonstráljanak az akkori mexikói kormány oldalán. A cél az volt, hogy a kormány intézkedéseit támogatva, egyben helyeseljék annak azon kijelentését is, miszerint a diákok megszegyenítették Mexikó nemzeti szimbólumait azzal, hogy a főter közepén álló zászlórúdra felhúzták a vörös és fekete zászlót. A felkért egy spontán szerveződött tüntetéssel azonban a hatóságok ellen fordultak, és – Allys értelmezése szerint – egy juh nyáj módjára bégették el panaszait.

érzete azonban mégis motiválóan hat a társadalom egészére – véli Aljós. Egy különleges készítő erő felszínre törésével magyarázza azokat a körülményeket is, amelyek között a *Tornado* (2000-2010) videói létrejöttek, hiszen beláthatjuk, hogy a forgósélbe rohanás nem sorolható éppen a bevett művészeti gyakorlatok közé. Az így elkészült videó a forgósél közepén lappangó, s csupán pár másodperc erejéig tapasztalható nyugalommal, majd az ezt követő, felforgató és erőteljes természeti energiával próbálja a művész által érzékelt furcsa kettősséget visszaadni.

A majd egyórás, finoman felkavaró videó szinte minden kérdés nélkül azonnal bekebelezi a megfigyelőt – hihetetlen energia, maradandó élmény. A MARK GODFREY és KERRY GREENBERG kurátorok által szervezett, utazó Francis Aljós-retrospektív igyekezett a művész különböző médiumokat felhasználó alkotásait – rajzokat, festményeket és animációkat – egyaránt bemutatni, a fókusz azonban, amint arra a fenti példák is utaltak, kétségtelenül a videókon volt.

A kiállítótérek változatosan kialakított dinamikája megfontolt kurátori munkát jelez, amit az egyes termekben megtekinthető alkotások közötti kapcsolódási pontok, a videómunkák értelmezését segítő és kiegészítő levelezések, valamint a storyboardok bemutatása is bizonyít. A Francis Aljós-életmű értelmezése ugyan valószínűleg hosszabb időt vesz igénybe, mint a vele szemben lévő kiállítótérben megrendezett, láthatóan populárisabb *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera* című kiállításé, azonban a befektetett energia megtérül, mivel a két tárlat szellemi tartalmát tekintve nem tárgyalható egy szinten. A művész nem titkolt célja ugyanis, hogy művei által egy változásokat kezdeményező gondolkodásmód lehetőségét, létrejöttét alapozza meg: alkotásai – szándékai szerint – többek kellenek, hogy legyenek pusztán a valóságra reflektáló kortárművészeti produktumoknál. Aljós jön-megy, tereket jelöl meg, emberek csoportjait mozgósítja, majd miután „művekbe burkolva” felteszi korántsem ártatlan kérdéseit, már el is tűnik a láthatáron, akárcsak Slavoj Žižek „vanishing mediator”-a, akinek, miután a fejlődés érdekében megteszi javaslatait, a felmerülő kérdések pillanatában már nyoma vész – nincs ott, hogy válasszon.¹⁰ Amint azt Michel de Certeau is jelzi: „a séta folyamata nyomon követhető, ha a (néhol jól kitaposott, néhol igen halovány) útvonalakat és a (néhol erre, néhol arra kanyarodó) pályáíveket bejelöljük a várostérképen. Ám ezek a különféle görbék [...] csupán a hiányát jelölik annak, ami ott elhaladt.”¹¹

10 T. J. Demos: *Vanishing Mediator*. In: *Francis Aljós A Story of Deception*. Ed. by Mark Godfrey, Klaus Biesenbach and Kerry Greenberg, Tate Publishing, 2010, 179.

11 Michel de Certeau: *Lomha léptek kórusa*. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció*. Typotex, Budapest, 2010, 362.

Kondor Attila

Ússzál fölfelé!

Vincze Ottó: *Mint víz alatt énekelni*

📍 Park Galéria (MOM Park), Budapest

📅 2010. május 27 – november 5.

■ A nyár elején, az egyik hírportálon arról írtak, hogy a heves esőzések hatására több száz méter hosszú és 8-10 méter mély „kanyon” keletkezett egy kis somogyi falu határában. Számunkra – akik városban élünk – szenzációnak számít a természet ilyen drámai hirtelenséggel bekövetkező változása. Ugyanakkor a mai napig léteznek olyan, a természettel még szoros kapcsolatban élő archaikus kultúrák, amelyek számára egy jóval kisebb változás is beszédes lehet, és még a fentieknél drámaibb természeti események is felkészültebben érhetik őket, mint minket. Másfelől az is kérdés, hogy nagyvárosi emberként képesek vagyunk-e hozzájuk hasonlóan tudatában lenni saját, urbánus környezetünk változásainak? Vegyük csak közvetlen környezetünk – Budapest – átalakulását. Az utóbbi tíztizenkét évben majd minden kerületben bevásárlóközpontok épültek. Ezzel éppoly gyorsan és mélyrehatóan szabták át a budapestiek vásárlási szokásait, mint

VINCZE OTTÓ

Mint víz alatt énekelni, 2010, installáció; © Fotó: Glázer Ottó



ahogyan a mobiltelefon és az internet átalakította a kommunikációt. S bár a változásokat egy *mammut* kifinomult temperamentumával vitték véghez, a plázaépítési láz által felvetett kérdések lényegében reflektálatlanul maradtak. Ezen a szellemi passzivitáson módosított a maga eszközeivel MOLNÁR ANI *Park Galéria* projektje, amikor elvállalta azt a nagyon kényes feladatot, hogy a „magas művészet” szobrászati és installációs kísérleteit közvetíti a MOM Park bevásárlóközpont közönsége számára.

A feladat több, mint kényes. Egy plázában az építészeti megoldások, a fényviszonyok, a brandek dizájnya és a „hangulatleremtő” könnyűzenei aláfestés együttesen olajozzák a fogyasztást generáló vágyak lélektani mechanizmusait. Ez a hightech tér – akár a teflonbevonat a zsírt – arra törekszik, hogy eltávolítson, kizárjon minden olyan lelki és szellemi impulzust, ami akadályozza működését. Ugyanakkor láthatatlanul átjár és beborít mindent, eltömlítve a szellem pórusait. Az impulzusok finoman adagolt vibrálásában felcserélhető minőség lesz a könyv és a divatkabát, fogkefe és mozijegy. A műalkotás értékét ellenben pontosan az képezi, amit Walter Benjamin a *mű aurájaként* határozott meg: egyszeri és kicserélhetetlen fenomén.

A Park Galéria természetesen nem kritikai fórum, hiszen létezése a számára teret biztosító MOM Parkkal való együttműködés gyümölcse. Ugyanakkor a kurátor láthatóan szem előtt tartotta a fenti művészetelméleti megfontolást. A kiállított műtárgyak műfajának szerencsés megválasztásával pedig sikerült garantálni a konzumálhatósággal szembeni semlegességet. (Hiszen nagy valószínűséggel állítható, hogy nem installációkat vagy nagy formátumú plastikákat vásárolni jönnek az ide látogatók.) Ezzel mintegy meg is védik a műalkotásokat attól, hogy az épületben testet öltő fogyasztói létforma abszorbeálja őket. A projektben eddig – többek között – KELEMEN ZÉNÓ, MENASÁGI PÉTER, KICSINY BALÁZS és a tragikus hirtelenséggel nemrég elhunyt KÖRÖSÉNYI TAMÁS vettek részt. Munkáik nem lépték túl az erre a célra fenntartott teret – a fentiek miatt érthető módon –, inkább az izoláció stratégiáját választották.

A nagyvárosi ember környezetére adott reflexiójára visszatérve azt látjuk, hogy az „urbánus kozmosz” a természet ciklikus változásihoz képest lineáris irányú tendenciákat mutat. Fejlődésének és hanyatlásának váltakozása egy koordináta-rendszerben, vagy leginkább egy lázgörcbén volna jól ábrázolható, ahol a gyakori emelkedéseket az esések váratlan szakadékaival válthatják fel. A nagyvárosi ember ezért inkább távolságtartással figyeli városa változásait. E distinkció eszközei az absztrakt gondolkodás és a humor. Mivel a Park Galériában jelenleg kiállító VINCZE OTTÓnak éppen ez utóbbiak megszokott „munkaeszközei”, nem csodálkozunk

azon, hogy magától értetődő könnyedséggel reagált a képzőművészeti értelemben szinte használhatatlan tér kihívásaira. Egy elegáns gesztussal elhagyta a kijelölt terepet, hogy finoman beavatkozzon a konzumcentrum életébe: vertikális úszómedencévé alakította át az épület egy részét. Az átriumos épület üvegborítású tetőszerkezetére öt, kék-vörös-fehér úszodai bójásort függesztett föl, amelyek a helyben talált „kvázi-modern” szökőkút medencéjébe érkeznek. A vízben acéllemezből kivágott betűk formázzák Kassák Lajos szavait: MŰVÉSZETRŐL BESZÉLNI ANNYI MINT VÍZ ALATT ÉNEKELNI.

Mindez első rátekintésre kifinomult, humoros gesztusnak tűnhet, amit egy ismeret- és művészetelméleti utalás egészít ki. Egyrészt játékosan ráébresztő üzenet a pláza közegének: ebben a környezetben a művészetnek annyi esélye van szóhoz jutni, mintha a víz alatt akarna valaki énekelni, vagy a levegőben próbálna meg fölfelé úszni. A művészet emelkedettsége helyett pedig felliftezhettünk a bóják között – vagyis komformistaként elfogadhatjuk a közeg személytelen kényelmét. A deprimált-közönyös társadalmi közegre ironizáló módon reflektáló kortárs érzéki konceptuális munkák általában ehhez hasonló szociológizáló értelmezési kísérletek révén gyorsan és könnyen dekódolhatóak, azonban a *Mint víz alatt énekelni...* különös módon ellenáll a beszűkítésnek. Érezzük, hogy ezzel a kézenfekvő megoldással messze nem merítettük ki az installáció intellektuális tartalmait. Az abszurd megidézése ellenére mégsem – a Közép-Európában oly gyakori és ismerős – reménytelenség, hanem az ezen való felülemelkedés érzése uralkodik el rajtunk. Észrevétlenül hozza mozgásba gondolkodásunk egyre finomabb rétegeit. A kézenfekvő, banális megoldásokat a humor feloldja: az előfeltételezések mögött újabb jelentésréteg csillan föl. Vincze alkotói metódusának sajátos erénye, hogy kevés eszközzel nagyon sűrű közeget, egy zárt asszociációs mechanizmust képes teremteni, amely azonban mentális járműként használható: a befogadó évek múl-

VINCZE OTTÓ

Mint víz alatt énekelni, 2010, installáció; © Fotó: Glázer Ottó



tával is előveheti ezeket a szerkezeteket, amelyek meditációs modellekként működnek. A művészetről való beszéd hiábavalóságára való utalás nagyon régi szellemtörténeti toposzt idéz, amely a „látható” és az „elbeszélhető” – *idea* és *logosz* – közötti alapvető létmódbeli különbség felismeréséből származik. Egy szín teljes élményspektrumát nem lehet szavakba önteni. Ugyanakkor az e színt jelölő szó nélkül képtelenek lennénk tudatosítani a primér színérzetet. Fogalmak nélkül a jelenségek egy pulzáló élménymasszává folynának össze. Nyilvánvaló a látás és a szó egymásra utaltsága, még akkor is, ha a logocentrikus irányba fejlődött hagyományok és az idea-központú rendszerek általában riválisokként tekintenek egymásra. A művészetről való beszéd hiábavalóságáról szóló kijelentést akkor értelmezhetjük helyesen, ha a kettősséket meghaladó intuíciónyomat látjuk meg benne, mivel ez az ontológiai eredetű különbség nem csak egymást kizáró ellentmondásként közelíthető meg. Pontosabban olyan ellentmondás van közöttük, amit nem lehet csak úgy egyszerűen feloldani, hanem meg kell haladni egy harmadik elem bevezetésével és realizálásával. A nyugati gondolkodásban ennek lehetőségét Plótinosz alapozta meg. Az *idea* és *logosz* egy és azonos princípium – a megismerő értelem, a nuosz – megnyilvánulása, amely csak viszonylagos nézőpontból választható el. Nagyon érdekes, hogy e fogalmakon egyaránt értett egyéni és univerzális princípiumokat. E nézőpont szerint a személyiség és a világ ugyanazon időfőlötti elvek mentén érthető meg, így ezek megértése mintegy képessé teszi a szemlélődőt arra, hogy az empirikusból a lét egységének szemléletéhez emelkedjen. Ez éppen azoknak a szemléleteknek az elhagyását jelenti, amelyek egymással rivalizálva versengenek, hogy meggyőzzenek minket arról, hogy az egyedül helyes nézőpontot jelentik. A gondolkodás egyik ilyen megmerevedett formája a konvencionális élmény-esztétika. A *műalkotás eredetét* vizsgálva Heidegger arra jutott, hogy ezzel a műalkotást érzéki tárgyként felfogó állásponttal szemben a műre az *igazság megtörténéseként* kell tekinteni. Az „igazság megtörténése” nyilvánvalóan nem egy érzékelhető időben zajló folyamatra utal. A műalkotás „mindig” történik. Pontosabban a műalkotás eredete az emberi létet uraló antinómiák meghaladásának *actusa*. Tárgyi léte pedig csak akkor reprezentálja az igazság-eseményt, ha a befogadóban újból megtörténik. Vincze kizárólag erre a sajátos működésre alapozza munkái létét. MŰVÉSZETRŐL BESZÉLNI ANNYI MINT VIZ ALATT ÉNEKELNI. Olvassuk újra a medencében rozsdásodó betűkön, miközben ellenállhatatlanul szólítanak a bóják: „Ússzál fölfelé!”. A kettősségen a derű emel felül, ami nem térben mozog, hanem a logosz és idea forrásához vezet.

Paksi Endre Lehel

Táguló

Bátorfi Andrea kiállítása

➡ Millenáris Fogadó, Budapest

➡ 2010. május 22 – szeptember 5.

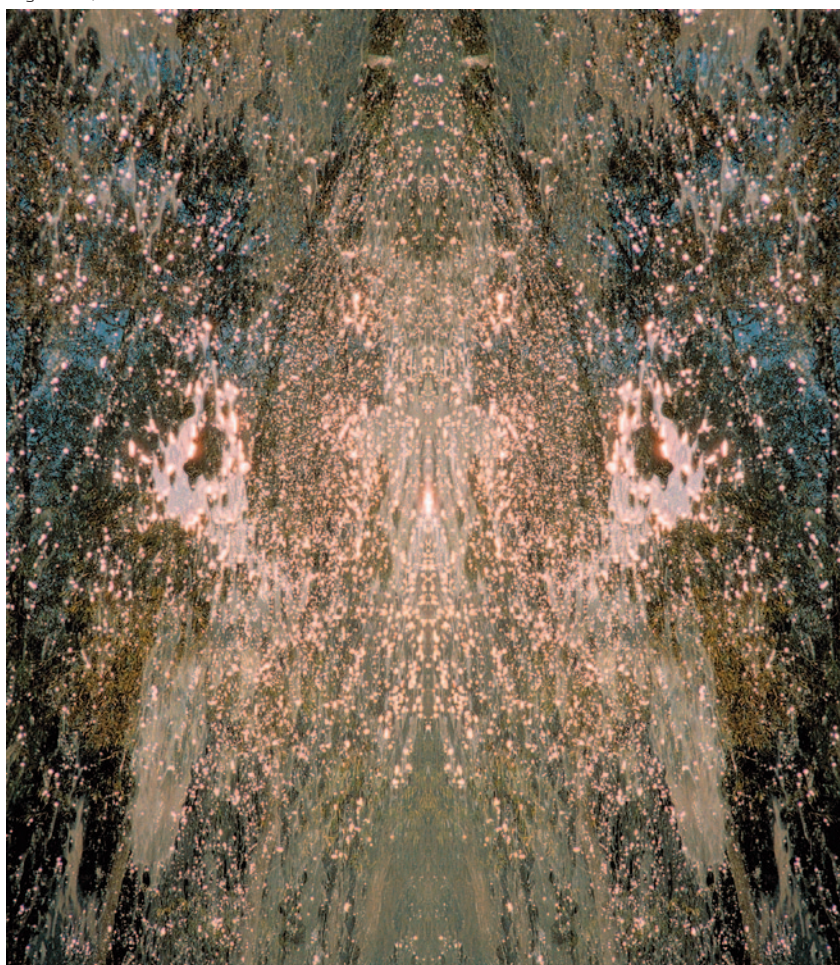
■ Kiállításnak, képzőművészeti kiállításnak tűnik a tárlat, és miért is kételkednénk ebben, ha ekképpen szereztünk róla értesülést? Valamelyest mégis másról van itt szó azonban; a kiállítás eszköz csak, a képzőművészet pedig gyártási folyamat – a cél messze nem a polgárszórakoztatás, sem a gyönyörködtetés, sem a társadalmi elkötelezés. Egyébiránt – mint vezérelv – nem is érdekes, mi volt a művész célja, inkább az, mi a munka hatása. Rengeteg polgár szórakozik ugyanis a kiállításon – illetve pontosabban: kapcsolódik ki – és gyönyörködik is mindeközben. Kiválóbbnál kiválóbb szak- és szépirok' ujjonganak, hogy valami olyannal találkoztak végre, aminek tényleg van köze az élethez.

Mi a *Táguló* tehát? Fizikailag egy installációsor, kötött sétára komponálva. Nyersanyaga a fénykép messzemenően absztrakt mivoltát leleplező természetfotók² önmagára megtükrözött, többszörözött – ezért tagadott, kioltott – származtatmányai. Az első teremben még csak késelt lámpákkal pontosan megvilá-

1 Hoppál Mihály és Dr. Máriás tagjai e sornak többek között.

2 A fénykép absztrakt mivoltát természeti fotókon keresztül legutóbb Babinszky Csilla „Medence” c. művében demonstrálta.

BÁTORFI ANDREA
Táguló No.78, 2010





BÁTORFI ANDREA
Táguló, 2010, részlet a kiállításról

gított nyomatok lebegnek elő a sötétségből, a következőkben világító dobozokként adnak kizárólagos tájékozódási pontokat a járatban, majd a világító doboz felületére lentikuláris lencse-lemez kerül – a képek animálódni kezdenek –, hogy az utolsó, babzsákokkal ellátott tágasabb (legtágasabb) térben az addig látott képek egymásba morfoló animációban teljesedjenek ki. Mindeközben – szakszerű kifejezéssel élve – köztes lét-zene szól, amely az utolsó teremből szüremkedik az installáció bevezető szaka-szaiba, egyre erősödve. Azonban éppen nem a köztes létek szomorúsága,³ a születés után megismert és megkedvelt dolgok porhanyóssá válása fölötti melankólia, hanem egy erre a beragadtságra jellemző tempójú⁴ és azzal ellentétes, mennyország-szerű, szikrázóan tiszta fény-zenei⁵ elemekkel díszített ambientet hal-

lunk. Mentegetőzésként föltételezhetjük, hogy a mindent elsőpró erővel, szempillantás alatt kibontakozó ősfény elviselhetetlensége, megmutathatatlansága miatt „lassítja le” „higítja föl” „köztesíti” a művész a kibontakozást a köztes lét mászolygásának enervált ütemére. Mindenesetre gyanúnk nem megalapozatlan, s amint a zenében megnyilvánul, ugyanúgy a képi világban is ez a pont: a vegyítettség nem hagyja, hogy a – hazai kortárs termelésből véleményem szerint mégoly magasan is kiemelkedő – vállalkozásnak felhőtlenül örüljünk.

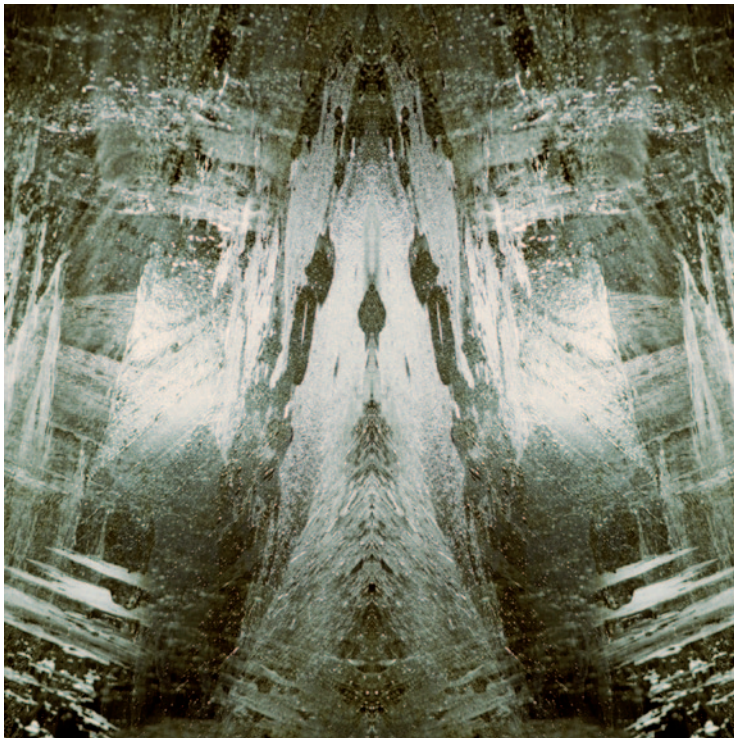
A *Táguló*, mint említettem, nem öncélú, hanem magán kívülről hivatkozó képződmény. A látogató elemi transzformációjának akarása egyértelmű a séta komponáltságából, a vizuális és zenei eszközök fokozásából. Ez teljesen elfogadott hozzáállás a képzőművészeten belül, azonban roppant átgondoltságot és technikai fölkészültséget igényel – ezt láthattuk Forgács Péter *Col Tempója* esetében is. Azonban az ő elmesétája jóval konkrétabb elemekből építkezik, s a transzformációt viszonylag nyitottan hagyja, a befogadó töltöttségeire hagyatkozik inkább, mivel ez vállalható. Bátorfi kimondottan egy bizonyos irányba szeretné terelni látogatóit: a fény felé.⁶ Ezzel sem lehetne baj alapvetően, hogy a segítő, jószándékú szellemvilágra, a magasabb fénylétformákra hivatkozik mind a katalógus vagy a honlap szövegeiben (más szerzők tollán keresztül is), mind interjúiban, mind gyakori személyes tárlatvezetései során. Legalábbis ideáit illetően tiszteletben tartani, hiszen szándék szerint nem sértők. Sőt, amennyiben egyfajta misztikus háború zajlását véljük észlelni, úgy igazán derék dolognak fest, hogy egy közszereplő egyértelműen állást foglaljon a fény mellett. Nem ismerjük még egymást, amikor odamentem a művészhez a kiállítóterben, s erre az egyszerű beugratós kérdésemre („Te Istent dicsőíted a művészetteddel?”) helyett, hogy pusztán igent mondott volna, összetett mondattal válaszolt.

3 Sőt, a köztes lét alapvetően egy kilátástalanságtól telített közeg: David Tibet különböző formációkban, a Current 93 vagy a Nurse with Wound kereteiben számos példáját alkotta meg a hiteles köztes lét-zenének. Pl. David Tibet és Steven Stapleton: *The Grave and Beautiful Name of Sadness*, 1991, vagy a *Music for the Horse Hospital*, 2002.

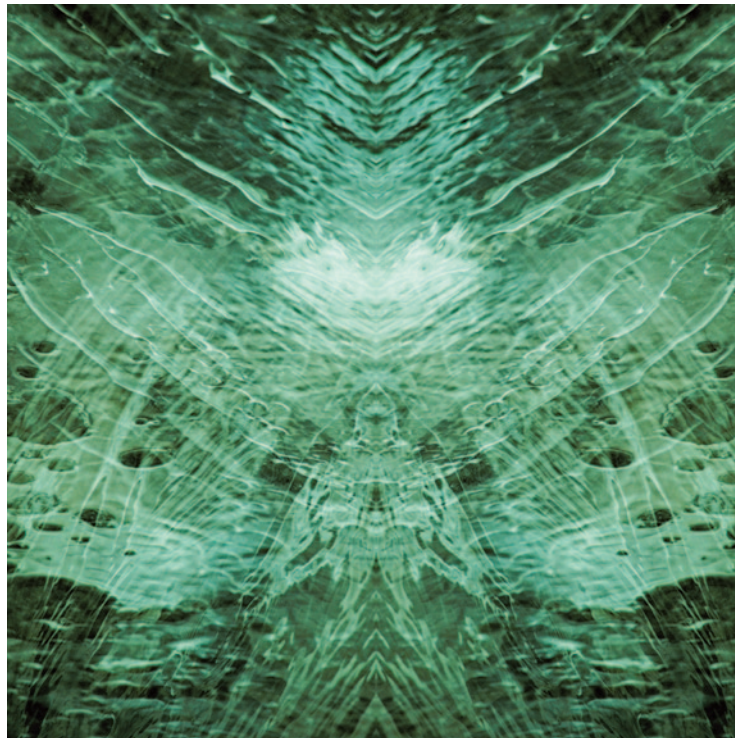
4 Swedenborgnál leírt alapokon ezt a nyúlós időt Jean Cocteau *Orfeusz* c. filmjében ábrázolta.

5 Jliat, azaz James Whitehead egyes darabjai, pl. a *Dancing Horse* c. opus. A lényegi különbség a mai álézoterikus, „utaztató” zenékkel szemben, hogy ez egy homogén, gyakorlatilag változás nélküli muzsika, melyet „drone pieces” néven nevez alkotója.

6 De nem egy olyan elemelt ábrázoláson keresztül, mint Lovas Ilona kalapkaptafa-videói, ahol a művész a földön térdelve egy reflektor fénypásmájára felé tereli a kobakokat.



BÁTORFI ANDREA
Táguló No.11, 2010



BÁTORFI ANDREA
Táguló No.58, 2010

A vendégkönyvet átolvasva megdöbbenéssel tapasztalhatjuk, hogy a kortárs művészetből magukat kirekesztettnek vélő nézők azon lelkenedeznek, hogy mégis van értelme a kortársnak, mert jó élményt ad. Föltételezésem szerint Bátorfi (nemcsak) laikusok közti sikere – és ereje – abban rejlik, amint a lát- szólag életnek kikiáltott partikularitások ésszel földolgozhatatlan mennyiségű pszeudoinformáció-özone⁷ már nem teszi lehetővé egymás utáni földolgozásukat, más szóval az emberek nem jutnak el az álommunkához. A Táguló egy ilyen feszített közegben maga a földhöz kötés elleni gyógyír azáltal, hogy tükrörszimmetrikus ábrái végre nem információt akarnak közölni – miközben mindenki, nemcsak a kortárs képzőművészek, úton-útfélen ezt tukmálják –, hanem kifejezetten eredeti tartalmaikat kioltó, a tudat absztraháló munkáját egy (orvosilag) éber állapotban ösztökélő néznievalók. Más kérdés, hogy a művész mégis akar valamit mondani, de választott képtípusa ennek határozottan ellenáll. Azaz Bátorfi kimondottan jótékony hatást ér el azáltal, hogy elérhetetlen célját el is téveszti, mivel ő ugyanúgy közölni akart, ám látogatói inkább magukba kapcsolódtak ki. Hogyan zajlik mindez? A fák ágait s az alattuk összegyűlt vizet, illetve pocso- lyákat, de leginkább az azokon meg-megcsillanó napfényt képkivágotba abszt- raháló nyersanyagot a művész még fölismerhetetlenebbé teszi, s a tükrözéssel a Rorschach-teszt ábráinak működési mechanizmusát⁸ lépteti életbe. Gyakorlati- lag bevédi magát, hiszen nem pingált semmiféle anglyalt vagy ördögöt a képre, a néző önmagából vetíti elő ezeket a képzeteket. Mégis szembeütnően sok a „fénykatedrális” vagy „fénylény”, ami sajnós, mivel még mindig pusztán tuda- tunk szüleménye – értsd: még mindig káprázat – csupán, ezért nem sokban különbözik a démontól, sőt, démonhadtól, ami egyes források szerint belülről, a tudatból szükségszerű rohammal támad, hogy az ősfénytől eltántorítson. Kérdéses tehát a megvalósítás kimenetelének előjele, függetlenül attól a

hitbéli kérdéstől, hogy Isten megismerhető-e. A Tágulóban ezért a legzavaróbb tett a köztes és a pleromai (az égi) keverése: mint ahogyan a zenében, úgy a képekben, ennek megfe- lelő párvaként a mocskokban, a pocso- lyában jelenik meg a fénylény, ráadásul számos fajta alakot ölt! Nem állítható ugyanis, hogy egy természetben tett séta során a pocso- lyában megpillantott fény és a műalkotás képtáblá- ján pocso- lyában megjelenő fénylény között ne feszülne alapvető közlésmódbeli szaka- dék. A zavar végső jele, amint a táltoshitre, s azon belül a segítő lényekre, aztán buddhista, majd kanonikus és nem éppen kanonikus bib- likus szövegekre való hivatkozás egyenesen Blavatsky modorában egybegyűrt ökümenikus cuvée-ben szeretne összhangzattá lenni. Mégis, ezen nincs mit csodálkozni; a káosz, a princípiumok összevegyítése, sőt, a szimbólum entrópiája kifejezésekkel címkézett sötétségben természetes, hogy az ember – miközben keze utálatosan mocskos – segítségért nyúl. A különbség annyi, hogy elfogadja-e, avagy megszerezni akarja-e.

Ettől a végsőnek tekinthető rétegtől eltekintve azonban Bátorfi kiállítását képzőművészet- ként kiválóan gondolom, hiszen társadalmi közegében mindenképpen rendkívül jótékony pszichofizikai hatású, valóban üdítő; és ezt semmiképpen sem rombolja le a tény, hogy megvilágosodni kegyelemből lehet, s nem önerőből, egy kiállításon.

7 Ezt Gyarmati Zsolt tematizálja hazánkban legerőteljesebben képzőművészetében.

8 Az absztraktságát megmutató fénykép megnégyesezésével elért, a kézi készítésű szőnyegek- re emlékeztető képforma a modern nyugati művészetben újra reneszánszát éli, nemcsak Philip Taaffe készít kimondottan Rorschach-teszt elvű, háromszor hajtott lapokból pacafestményt, hanem például a 2009-ben Turner Prize-t elnyerő Richard Wright szekuláris dekorációi a legközelebbi formai párhuzamok. A sort valószínűleg Zofia Kulik még kimondottan a keleti szőnyegek szakrális auráját elsőként kihasználó fotóösszeállításai nyitják meg Bátorfiig.

Az égbekiáltó

Stein Annával beszélget Vámos Éva

✚ **Vámos Éva:** Stein Anna immár több évtizede Párizsban él, de nem akarja elfogadni az elszakíttóságot. Amikor teheti, hazajár kiállítani. Most Budapesten az Abigail Galériába, majd Európa kulturális fővárosába, Pécsre hívták meg.¹ A párizsi falfriskóitól eljuthatunk a pesti Duna-parton található emlékművéig – és persze művei megtalálhatók mindkét országban, sőt a világ más tájain is. Először budapesti emlékművéről kérdeztem.

✚ **Stein Anna:** Az Égbekiáltó mázas kerámiából készült szimbolikus síremlék a nyilas rémuralom áldozatául esett magyarok emlékére. Úgy terveztem meg, hogy azon a helyen álljon a Margit híd pesti oldalán, ahol tömegesen lőtték az embereket a Dunába – csupán zsidó származásuk miatt. De emlékeztet azokra is, akiket megöltek, mert ellenállóként harcoltak, vagy kivégeztek, mert katonaszökevényként menekültek a háború elől, és azokra is, akik azért haltak meg, mert üldözötteket rejtettek el. Fontosnak tartottam, hogy időtálló anyagból készüljön a mártíremlékmű, s hogy minél többen láthassák – tehát, hogy ne egy múzeumi kiállítási térbe zárjam el. A megtörtént borzalmakat jajgatja, kiáltja az égbe ez a munkám. 1990-ben állították fel és 2005-ben restaurálta a Fővárosi Önkormányzat.

✚ **Most szinte egymásba érnek itthoni a kiállításaid: Budapesten az Abigail Galériában, és Pécsen – a véletlenek játékának köszönhetően éppen a születésnapodon, és éppen a nagyszülők egykori házában található kiállítóteremben – tartják a megnyitót. Mennyire erősek a pécsi gyökerek, és hogyan indultál el a művészpályán?**

✚ Pécshez, a gyerekkor boldog éveimhez erősen kötődöm – és örömmel megyek oda kiállítani. Ezért is volt fontos esemény az 1978-ban, a Janus Pannonius Múzeumban rendezett tárlatom, amelynek katalógusához Lucien Hervé írta az előszót. Ez a mostani kiállítás – tényleg véletlenül – a Szent István téren található Civil Közösségi Házban, nagyszüleim egykori házában látható. Anyám Jánosi Engel lány volt, dédapja igen szerény sorból indulva jelentős nagyvállalkozó – többek között a komlói szénbányászat elindítója – és bőkezű mecénás lett. Korán eldőlt, hogy a festészet vonz, és így Budapesten a Képzőművészeti Gimnáziumba jártam, majd elkezdtem a Képzőművészeti Főiskolát is – de 1956-ban eljöttem Magyarországról, és 1957 tavaszától már a párizsi Beaux-Arts-on folytattam tovább Jean Aujame-nál, valamint Jean Souverbie-nél a tanulmányaimat. Erősen hatottak rám olyan különleges művészek, mint Rozsda Endre, Etienne Hajdu, vagy Kondor Béla.

✚ **Nagyon izgalmasan indult a pályád. Megérintett a geometrikus és a lírai absztrakció, de hamarosan túlléptél ezen.**

✚ Természetesen teljesen hagyományos, akadémikus szellemben oktattak Budapesten. Párizsban, már a főiskolán, Souverbie a poszt-kubizmus lehetőségével ismertetett meg, de az egész művészeti élet rengeteg újat adott a számomra. Karnyújtásnyira voltam a Picasso és Braque kiállításoktól, ha csak a főiskolára járva benéztem a környező galériákba – a rue de Seine mindkét oldalán –, ott voltak a kor legnagyobb élő absztrakt művészeinek munkái. Az első kiállításom 1968-ban, Orléans-ban volt, majd sikerült elindulnom a párizsi galériákban is. A már említett, első magyarországi kiállításom Pécsen nagy esemény volt – ugyanis én voltam az első olyan művész, aki 56-ban elmene-kült Magyarországról, de visszajött önálló kiállításra. Azután további kiállítások következtek szerte a világban: Svájcban, Németországban, Ausztriában, és távolabb, Indiában, és nemrégén Dél-Afrikába is eljutottam munkáimmal.

Az amerikai kontinensen New-Yorkban, Washingtonban és Torontóban is szerepeltem neves galériákban és múzeumokban.

✚ **Lucien Hervé írta első pécsi kiállításod elé, hogy színeid selymesek, néha a szivárvány gazdagságában vibrálnak, s mindez olyannak tűnik, mint az egymásba ható formák játéka. Képeidet szemlélve tanúi lehetünk annak, miként lépsz túl folyamatosan mindazon, amit eddig elmondtál, amit éppen mondasz, és azon is, amit mondani fogsz. Passuth Krisztina már első budapesti, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett kiállításod (1986) elé ír majd egy évtizeddel később méltató szavakat, és elemzi teljesen önálló utakon járó festészedet. Mennyire jellemző ez az állandó változás művészetedre?**

✚ Számomra a festmény látványból eredő esemény. Érzeki, érzelmi, értelmi és pszichológiai tényezők hordozója. Olyan kifejezésre vágyom, amelyben az alkotás motívumai dinamikus módon mozognának, a nélkül, hogy szigorú rendszerben mozognának. Beszéltünk már az absztrakt művészettel való találkozásomról, amely után egyszerre csak felfedeztem a Louvre-ban, majd még erőteljesebben Velencében a barokk festészetet. A velencei festők egykori forradalma, a látványnak ez a képessége, a színek, az érzelmek intenzitása, a dinamikus kompozíció nagyon is megfelelt nekem, a barokk expresz-szívítását integráltam ezután az absztraktba –

STEIN ANNA
Vie intérieure, bronz, 113 x 43 cm



¹ Stein Anna kiállítása. Abigail Galéria, Budapest, 2010. március 29 – április 14.; Stein Anna festő- és szobrászművész kiállítása. Civil Közösségek Háza Gebauer Galériája, Pécs, 2010. április 23 – május 19.



STEIN ANNA
Assumption en se souvent de Tiepolo, 1977, 63 x 125 cm

ezzel valami sajátosan egyénit értem el. Mindig is óvakodtam attól, hogy valamilyen iskolához tartozzam, és az utóbbi időben különösen figyeltem a rejtett csapdákra: mi az oka annak, hogy egy művész megmerevedik, önmaga epigonjává válik. Én inkább még mindig az újat keresem. Életem egyik fontos és sikeres állomásának tartom azt a kiállítást is, amelyet a párizsi Szenátus Múzeumában *Paris-Budapest* címen rendeztem 1979 júliusában. Itt végre áttörtük azt a falat, amelyet párizsi magyar és az otthoni művészek közé emeltek, s amibe én nem akartam beletörődni. Amikor felajánlottak nekem egy kiállítást a Szenátusban, egy kollektív kiállítás megszervezésébe fogtam, amelybe bekerültek mindazok a magyar művészek, akik dolgoztak Párizsban, és ugyanakkor az Európai Iskolához is tartoztak, így például Bálint Endre, Nicolas Schöffer, Rozsda Endre és Martyn Ferenc is. Nagy segítséget nyújtott ebben Passuth Krisztina, aki ekkor Párizsban dolgozott. A kiállításon három munkámmal szerepeltem.

✚ *Hogyan lett belőled szobrász?*

✖ Már a pályám kezdetén elhatároztam, hogy csak a művészetnek fogok élni – de nem voltam biztos abban, hogy a képeimből sikerül-e. Így elkezdtem iparművészeti tárgyakat, ékszereket is készíteni – egy időben rengeteg ilyen kiállításom is volt: olyan volt ez, mint egy párhuzamos pálya. És egyszer csak egy libanoni műkereskedő szobrot kért tőlem a párizsi galériában, amelyet azonnal meg is vett – ez akkoriban nagyon jól jött nekem. És azóta nagyon jól szerepelnek

a szobraim, így elhoztam őket bemutatni Magyarországra is. Meg kell mondanom, hogy kemény, férfias munka ez, és én a teljes kivitelezést egyedül végzem, elsősorban bronzból. A sok megrendelésre létrejött munka mellett büszke vagyok arra, hogy készítettem 8 kisplasztikát a Francia Állami Pénzverdének, amelyeket a Louvre-ban állítottak ki. Itt említeném még meg, hogy a Quimper-i katedrálisba üvegablakot készítettem, és a párizsi 17. kerületi Navier utcában pedig egy nagy, mázas kerámiából való „freskóm” van egy lakóházban. De nyugtalan a természetem, nem tudok sokáig egy országban maradni, szeretek sokfelé kiállítani, így szociológus férjem kíséretében eljutottam Indiába is, ahol azóta már többször volt kiállításom Mumbayban. A sok ezer éves indiai kultúra még ma is ott van az emberek mindennapjaiban – fantasztikus volt számomra ez az élmény.

✚ *A képeket nézve feltűnő, hogy mennyire foglalkoztatnak az emlékképek, a családja. Egyáltalán voltak a családjában képzőművészek?*

✖ Nem, inkább muzsikuskok akadtak. Anyám nagyon tehetséges zongorista volt. De mégis, volt egy szobrász nagynéném: Stein Ilona, aki Kisfaludy Stróbl növendéke volt, és akit megöltek a háborúban. Jártam az elárvult műtermében: megmaradt ott egy mellszobor nagyapámról, aki a MÁV főmérnöke volt – ez most a Közlekedési Múzeumban látható.

Fiatal művészként az ember egyes egyedül akarja meghódítani a világot, de később foglalkoztatni kezdi a múltja: nagy szerencsém van, mert a család történetéből sikerült megmenteni sok értékes dokumentumot, így van mit átadnom a fiamnak, unokáimnak. Ha ismerjük múltunkat, könnyebb megalkotni a jövőnket. Családom erősen hat fantáziámra a mítosz-képzés irányába – de én ezzel is megküzdöm, festésetem valójában anti-mitológia. Ez érződik szétfeszített képeimen is.

STEIN ANNA
Ciel éclaté, 1980, 97 x 130 cm



Művészek a küszöbön

Zenebolt

☛ Galéria Neon, Budapest

☛ 2010. július 9 – 31.

■ NÉMETH HAJNAL a berlini Lada Projekt és a Neon Galéria szervezésében olyan képzőművészeket hívott meg erre a kiállításra, akik hozzá hasonló módon intenzív kapcsolatban vannak a hangokkal és a zenével. Ez a kapcsolat igen sokrétű lehet: van, aki zenél, borítókát, koncerteket szervez, és van, aki saját kiadót üzemeltet. Sajnos a galériában nem volt fellelhető további, bővebb információ a résztvevőkről, pedig erre nagy szükséges lett volna rendkívül összetett tevékenységük pontosabb bemutatásához. Az interneten talált élet-rajzokból például kiderül, hogy bár mindannyian képzőművészeti képzésben részesültek, munkásságuk meghatározó vonása a hang, a zene és a zenei élet konnotációinak beemelése alkotásaikba. Működésük a hangok legszélesebb spektrumát fogja át: számukra bármilyen hang – így akár annak egyik legalapvetőbb „formája”, a lélegzet is – potenciális kifejező eszköz lehet.

A több lemezzel is szereplő IAN ANÜLL életművét a marketing és a kereskedelem kritikája jellemzi, hangsúlyozva a marketing által vezérelt fogyasztói társadalmon belül működő hatalmi struktúrákat. Anüll a saját alapítású *Ultimate Records* (2004–) kiadásában készítette el konceptuális indíttatású hanganyagait: az arab betűkkel díszített borítójú *Gran Via* lemez egy forgalmas utca zajait tartalmazza, a *Give me a chance give me five cents* albumon egy alkotó kéreget több nyelven, hogy elképzeléseit megvalósíthassa. A *United Aliens* album borítóján muzulmán férfiak kólát öntenek a földre: a fémkupakok leesése és a szénsavas ital bugyborékolása hallható a lemezen. Szintén az iszlám kultúrára utal a félholddal díszített *Amoslem Sings – A white man's heaven is a black man's hell* című lemez borítója, maga a dal pedig, amely szerepel rajta, egy klasszikus rabszolga dal az ültetvényekről. A *Joke for Money* című lemez persze üres, egy nagy semmi kapható pénzért; a következő lemezen hallható kínai nyelvlecke is a kritika és az ironia keveréke, elég, ha csak a kínai Chanel táskákra vagy zenei kalózkidadásokra gondolunk.

NÉMETH HAJNAL korai munkáiban a kortárs zene, dizájn és divat jelenségeire reflektált, később a hang – illetve a zene – kapott egyre markánsabb szerepet a videóiban. 2003-ban mutatta be a budapesti Ludwig Múzeumban a *MC Emlékmű – Csütörtök örökké* című installációját (öt berlini MC realisztikus szobrát és az általuk készített felvételeket); idén márciusban pedig a Kiscelli Múzeumban volt látható az *Összeomlás – Passzív interjú* című hanginstallációja, melyben egy összezeroncsolt BMW-t körülvevő hangfalakból balesetet szenvedett emberek elénekelt beszámolóit szóltak. Ahogy azt a *Zenebolt* megnyitón maga is elmondta, épp a fenti folyamat miatt, amelynek során az utóbbi években alkotásainak egyre fontosabb elemévé vált a hang, az *Összeomlás – Passzív interjú* (2010), *Crystal Clear Propaganda – The Transparent Method* (2009) és a *Try Me Buy Me* (2005) installációk hanganyagát válogatta be a *Zenebolt*-ba. Ezen kívül még egy pszeduo-lemeze is látható: az *Évszakok vége – A Verzió* (2008) üres LP-je a professzionálisan megformált csomagolásban a kizárólagos optikai befogadást kritizálja.

NIK NOWAK *Sackkarre* című szobra (2010) különös hibrid gép: gurulós vázra szerelt high tech alkotóelemekből, lim-lomokból, hangfalakból és kazettatartókból áll, egyaránt lehet beltéri vagy kültéri zenei egység. A tömegtermelésből átvett technológia a barkácsolással keverve, a zeneipart idéző részletek szabad stílusban előadva, játékosággal vegyítve egy nomád szabadtéri parti hangulatát idézik. Gyakran dolgozik együtt Nowakkal THOMAS CHAPMAN, akinek formázott vásznait a városi élet vizuális káosza uralja. Itt látható-hallható közös alkotásuk a *Das Fliegende Seepferdchen Vom Kleinen Teulelsberg* (2010) című CD az elektronikus zene fogalmaival írható le: a lassú tempójú ütemek lustán keverednek a zaklatottabb szaxofon- és scratchmintákkal, szöveg- és énekhangokkal.

MATTHIAS MEYER, akinek olaj-akvarell tájképein az egymást átható festékretegek a klasszikus romantikus tájat látomásos, álomszerű tájjá változtatják át, zenészként house és hip-hop stílusú dinamikus hangkompozíciókat és remixeket készít. INGO GERKEN fotóinak és installációinak fő motívuma a közösségi terek és az építészeti alkotások manipulálása az arányok és a nézőpontok által. Közös művükön, a kiállításon bemutatott *The Gravity of Invention / The Invention of Gravity* (2008) című kislemezen egy – Gerken és Meyer által

elvégzett – belélegzést és kilégzést követő csend hallható. Talán ebben a drámai műben fogalmazódik meg legtisztábban kiállítás filozófiája: művészi és akusztikai tevékenység egyidőben.

A holland MARC BIJL provokatív munkái műfajukat tekintve rendkívül szerteágazóak: szobrai, installációi, graffitije társadalmi és politikai témákat dolgoznak fel. Az ipari és kereskedelmi szimbólumok, logók szintén állandó céltáblái mítoszrombolásának, 2000-ben például narancsszínű téglákat készített a futball EB-re a futball-huligánoknak a kisajátított Nike szlogennel: *Just do it*. Bijl képzőművészeti tevékenysége mellett a rotterdami, gótikus metált játszó Götterdämmerung zenekar basszusgitárosa, a *Zenebolt*-ban két ilyen album volt hallható tőle.

A hagyományos értelemben vett zene területén dolgozik LAURA BRUCE is. Videók, szobrok és performanszok után kezdett el nagyméretű, fekete-fehér rajzokat készíteni, melyeken tipikus amerikai házak üres hátsó udvarai és magányos lakói jelennek meg a kertvárosi idill helyett a szorongás és a bizonytalanság köztes állapotában. Kiállított lemezét is ilyen, a lemezen hallható szomorú, balladisztikus country-zenével szoros kapcsolatban álló rajzok borítják. A kiállításon hallható hanganyagok azt a paradigmaváltást tükrözik, ami a dadaisták, majd például John Cage vagy Ben munkássága nyomán jött létre a zene és képzőművészet viszonyában. Több alkotó (pl. Marcel Duchamp, Moholy-Nagy László, Milan Knížak), a hanghordozót tette képzőművészeti tárggyá, tükrözve a Walter Benjamin által felvetett, a művészetet átalakító technikai újdonságok hatásait, melyek immár önálló művészi eljárás módokká váltak. A Neon Galériában látható alkotók a küszöbön egyensúlyoznak, számukra bármelyik pillanatban lehetséges az átjárás a műfajok és műformák között. A határok és hierarchiák felszámolása azt eredményezte, hogy a hangok a grafika, a videó, a szobrászat kifejezőeszközeivé váltak. A létrejött alkotások immár nem hagyományos esztétikai jellemzőikkel hatnak befogadójukra, hanem frissességükkel és „másféle” használati lehetőségeikkel: a *Zenebolt* kínálta LP-k és CD-k képesek túllépni korlátaikat.

NIK NOWAK
Sackkarre, 2010



Gebauer Imola

Villanás

Rodolf Hervé kiállítása a lecture-i nyári fotófesztiválon

📍 **Lecture, Franciaország**

📅 **2010. július 18 – augusztus 22.**

■ Lecture, nyugodt dél-franciaországi városka, amely kiérdemelte a „Plus Beaux Détours de France” (Franciaország legszebb helyszínei) címet. A nyaranta idelátogatók közül azonban sokakat mégis az 1990 óta évente megrendezett fotófesztivál csalogatja a kisvárosba. A *L'Été photographique du Lecture* egyike a legszínvonalasabb francia nyári fesztiváloknak és az ilyen típusú franciaországi események közül, az Arles-ban megrendezett nemzetközi fotóművészeti találkozó után, biztosan a legismertebb rendezvény. A helyszíntől nem idegen a fotó műfaja: 1868-ban Louis Duclos du Hauron alig néhány kilo-



RODOLF HERVÉ
Budapest, 1983

méterre innen végezte el első sikeres kísérleteit, melyeket a színes fotográfia történetének egyik jelentős lépéseként tartanak számon.

A FRANÇOIS SAINT-PIERRE fotóművész által kezdeményezett fotóművészeti fesztivál a város összes lehetséges kiállítóterébe beköltözik. Hitvallása szerint fiatal művészeket igyekszik nemzetközileg elismert művészekkel együtt bemutatni: megkísérel a „csúcsművek” mellett új műveket is felfedezteteni a közönséggel. Az egyedi ízű, legkevesbé sem sznob rendezvény épp nyitottságával, frissességével szerzett rangot a szakmai események között. 2002-ben Lucien Hervé (1910–2007) is a kiállítók között szerepelt. Az idén fia, a 2000-ben elhunyt Rodolf Hervé a fesztivál egyik meghívottja.

Rodolf *Fulgurance / Villanás* című sorozatából a párizsi Les Douches galériában kapott két éve ízelítőt a francia közönség. A kiállítást bemutató Association Ville Ouverte művészeti vezetője, az említett galéria tulajdonosa, Françoise Morin azonban meg van győződve arról, hogy a válogatás múze-

umba való. A fesztivál művészei alkotásaikon keresztül a környezet, a város és az ember kapcsolatát boncolgatják, s az egymással is párbeszédet folytató művek közül talán Rodolf Hervé 1980–90-es években készült, franciaországi és budapesti „látomásainak” képei a legmeggrázóbbak. Rodolf jeleket állít és jeleket keres. Az ember, a társadalom, valamint saját maga, saját élete nyomait kutatja. Egy törekeny, sérült világot tár elénk, melyet nem tagad meg, de amelynek nyomorát, abszurditását, vagy banalitását eszébe sem jut elken-dőzni. De pellengérré sem állítja, hanem inkább megéneklí, s poézise a hétköznapi tragikumát drámaivá emeli. A felvételek szubjektívek, egy élet hétköznapi és ünnepi pillanatai, amelyeknek épp szemtanúja volt, s amelyek attól válnak izgalmassá számunkra is, hogy az alkalom Rodolf érzékelésében nem azt jelentette, amiről látszólag szóltak. A véletlenből, illetve véletlen-szerű valóságból indul ki és nem tudjuk eldönteni, hogy inkább realistiként, szürrealistiként, vagy hiperrealistiként alakítja át tárgyát. Az alternatív szórakozóhelyek felfokozott hangulatú világa a művész képi nyelve által jól megfér a „tájképekkel”, a családjáról készült „portrékkal”, vagy mindennapi tárgyak csendéletével. A világ, akárcsak ő is, állandó mozgásban van, szeme türelmetlenül keres. A valóság sokszínűségét nem lehet visszaadni, de ő megpróbálja: zenével, fotóval, filmmel, performansszal kísérletezik. A digitális fotográfia még nem létezik, a lecture-i tárlat képeinek eszköze, a polaroid mára már kivesző műfaja kitűnően alkalmas a száguldó események villámlásszerű rögzítésére. A „polák” – ahogy Rodolf nevezte őket – olyanok,



RODOLF HERVÉ
Önarckép, Párizs, 1989

mint amikor eldördül egy lövés egy buli kellős közepén. Saját vibrálását, a pillanatot hosszabbította meg általuk. Olykor szinte szédülünk: a színek felfokozottak, a realitás olykor irrealitásba csap át. A művek nem egyszerűen fotók, hanem kihasználva a nyersanyag nyújtotta lehetőségeket, olyan képzőművészeti alkotások, melyeket a művész torzított, átfestett, karcolt, rajzolt, a nonfigurativitásig bontott, s melyek így e vegyes technika által még feszültebbé, teltebbé lettek.

Rodolf Hervé épp 10 éve nincs közöttünk. Zaklatott életmódját ismerve ez nem is meglepő. Komoly a veszteség, mert kevesen vannak hozzá hasonló, akik ilyen messzire mentek, addig, ahol már nincs megállás, s amit tettek, azt annyira őszintén át is élték volna, mint ő. Veszélyes volt, de leginkább önmaga számára. Nincs már közöttünk, és azért még fájóbb ez, mert olyan különös időket élünk, amikor máris nosztalgiával, értékelő szemmel, fűrkészve vizsgáljuk a húsz évvel ezelőtti világunkat, akkori önmagunkat.

Módunk van rá, mert a legtöbben, akik ott voltunk, ma is itt vagyunk. A háborús korszakoktól eltekintve ritka alkalom, hogy a történelem ilyen rövid távlatból mérleget. Rodolf ebben a visszatekintésben az egykori riportert, aki azonban már nem lehet riportalany, pedig ha valaki, ő ott volt, ahol történt valami. Francia fotográfus, de a mienk is. Hibákat ejtett a magyar nyelvben, de kultúránkat a sajátjának vallotta és itt talált leginkább magára, saját stílusára. Filmjeinek, felvételeinek olyan döbbenetes ereje van, amit olykor elviselni sem könnyű. Létrehozásukhoz ilyen ember kellett: vakmerő, semmitől sem félő, mégis döbbenetes érzékenységű. 1991-ben már művész múlttal, nem „ártatlanul” érkezett Magyarországra, és ha világra mégis így jött, az is hamar felülíródott fotográfus édesapja, és a háború legsötétebb helyeit megjárt édesanyja mellett. Korán megismerte, mit jelent útra kelni, új világokban otthonra találni, más civilizációk jeleit megérteni, felkutatni. Jeleket akart hagyni ő is. Kinek? Elsősorban magának és szeretteinek. Azért, hogy hazataláljon, és hogy őt is megtalálják, mert tudta, hogy el fog veszni. Példaképeit, a szimbolistákat emlegetve többször is nyilatkozta, hogy már túlélte magát. Tudta ezt, de nem hitte. Nem számolt vele. Terveket szőtt, és ismerte, amit megvalósított, még inkább hiányzik mindaz, amit nem. Ha róla beszélünk, nem tudjuk elválasztani életét az életművétől, miközben tudnunk kell azt is, hogy e mű egy részét csak képzeletben hozta létre. De ezek sem vesztek el teljesen, hisz azáltal, hogy beszélt róluk és azáltal ahogy ezt tette, valamiképp mégis léteznek.



RODOLF HERVÉ
Budapest Underground, 1990-es évek

„Minden izgat, de csak azért izgat, mert ember vagyok, nem azért, mert művész.”¹ Vallomása összecseng Lucien Hervé hitvallásával. Nem akart semmit sem kizárni, nem akart érdekeset, tetszetőset, vagy divatosat alkotni. Mintha tudta volna, hogy az élet rövid, mindent meg kell ragadni. Édesapja mellett megtanult a lényegre találni és szigorúan komponálni, de a látvány csupán kiindulópont volt számára, mert több valóságban élt párhuzamosan. Állandóan konfrontálódó személyisége mögött finomságot és érzékenységet rejtgetett. Közepes lángon nem tudott volna égni: az lett volna az igazi megsemmisülés. Ami éppen 10 évvel ezelőtt bekövetkezett, nem meglepő, őt sem lepte meg. „Az az örök, amit éppen átélek, és éppen ott, ahol vagyok.” A lecture-i fotókiállítás képeit STÉPHANE COUTURIER fotóművész „fedezte fel”. Rodolfról úgy ír, mint a művészről, aki a jövőhöz tartozik. E posztumusz kiállítása, mely egy önvallomással ér fel, már a jövőhöz szól. A tárlathoz a kiállítást szervező művészeti egyesület 10 felvételtől álló polaroid albumot, egy egyszerre költői és egyszerre megrázó válogatást jelentetett meg. A lecture-i neves szakmabeli közönség révén pedig, amely tovább viszi mindennek a híret, valóban a méltó helyére kerülhet a gyűjtemény. Legyen ez így második hazájában, Magyarországon is!

1 Dárdai Zsuzsa: *Élj veszélyesen! Beszélgetés Rodolf Hervével*, In: Kurír, 1991. május 9.

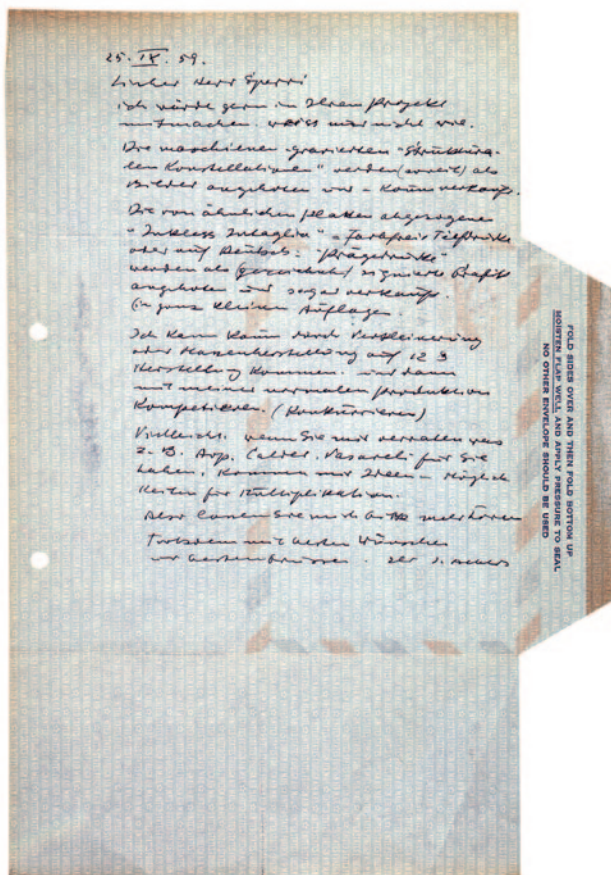


RODOLF HERVÉ
Budapest Underground, 1990-es évek



Megjelenik 2010 novemberében.

KIJÁRAT K I A D Ó



Josef Albers válasza
D. S.-nek, 1959. 09. 25.,
Sohm-archívum,
Staatsgalerie Stuttgart

Marcel Duchamp-ról

Hogy csak én találkoztam-e úgy Duchamp-mal, hogy disznólábat evett, vagy Tinguely is, ez tűnt a nagy kérdésnek Dieter Daniels számára, miután erről különböző változatokat olvasott; vagy Duchamp evett megállás nélkül disznólábat, vagy kettőnk közül valamelyikünk hazudott? – Sosem tudja meg már senki, és a történelem szegényebb marad e kardinális kérdés végső, kielégítő megválaszolása híján. Mindenesetre mindegyikben lehet valami igazság, mert a *Pied de porc à la Menchould* a disznóláb elkészítésének speciálisan francia módja. A francia *Larousse de la Cuisine*-ben az alábbi írják róla: „Speciális elkészítési mód, melynek köszönhetően meglágyul a csont, amelyet így könnyen el lehet ropogtatni.” Szent Menchould Észak-Franciaországban nőtt föl, Marcel pedig Rouenban. Miért ne lehetett volna a sült disznóláb Duchamp honvágyétke, melyet sosem fogyasztott New Yorkban, mint ahogy nálunk egy svájci látogatás szinte elképzelhetetlen „Gschnätzlets mit Röschi” nélkül? Bárhogy legyen is, Duchamp egy disznólábevés alkalmával adott nekem Max Ernst műtermében randevút, hogy megbeszéljük részvételét az *Edition MAT*-ban.

Seggiano, 2001. január

FRESH HELL ● PALAIS DE TOKYO www.palaisdetokyo.com <u>PÁRIZS</u> 2010. 10. 20 – 2011. 01. 16.
investigations of a dog ● MAISON ROUGE www.lamaisonrouge.org <u>PÁRIZS</u> 2010. 10. 23 – 2011. 01. 16.
Basquiat ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS www.mam.paris.fr <u>PÁRIZS</u> 2010. 10. 15 – 2011. 01. 30.
Helen Levitt <i>Un lyrisme urbain</i> ● LE POINT DU JOUR www.lepointdujour.eu CHERBOURG-OCTEVILLE 2010. 10. 23 – 2011. 01. 30.
False Friends / An Ephemeral Video Library André Kertész ● JEU DE PAUME www.jeudepaume.org <u>PÁRIZS</u> 2010. 09. 28 – 2011. 02. 06.
MOEBIUS-TRANSE-FORME ● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com <u>PÁRIZS</u> 2010. 10. 12 – 03. 13.
Hollandia Munem Wasif <i>Salt water tears</i> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2009. 09. 01 – 2010. 12. 05.
Johan van der Keuken <i>Pictorial Narratives</i> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl <u>AMSZTERDAM</u> 2009. 09. 24 – 2010. 12. 08.
Nan Goldin <i>Poste Restante</i> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2010. 10. 02 – 2011. 01. 02.
Cosima von Bonin ● WITTE DE WITH www.wdw.nl <u>ROTTERDAM</u> <u>AMSZTERDAM</u> 2010. 10. 10 – 2011. 01. 09.
Louise Bourgeois and Hans Bellmer <i>Double Sexus</i> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl <u>HÁGA</u> 2010. 09. 11 – 2011. 01. 16.
The Adventure of Reality / International Realism ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl <u>ROTTERDAM</u> 2010. 09. 25 – 2011. 01. 16.
All Eyes on Kees van Dongen ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN http://www.boijmans.nl <u>ROTTERDAM</u> 2010. 09. 18 – 2011. 01. 23.

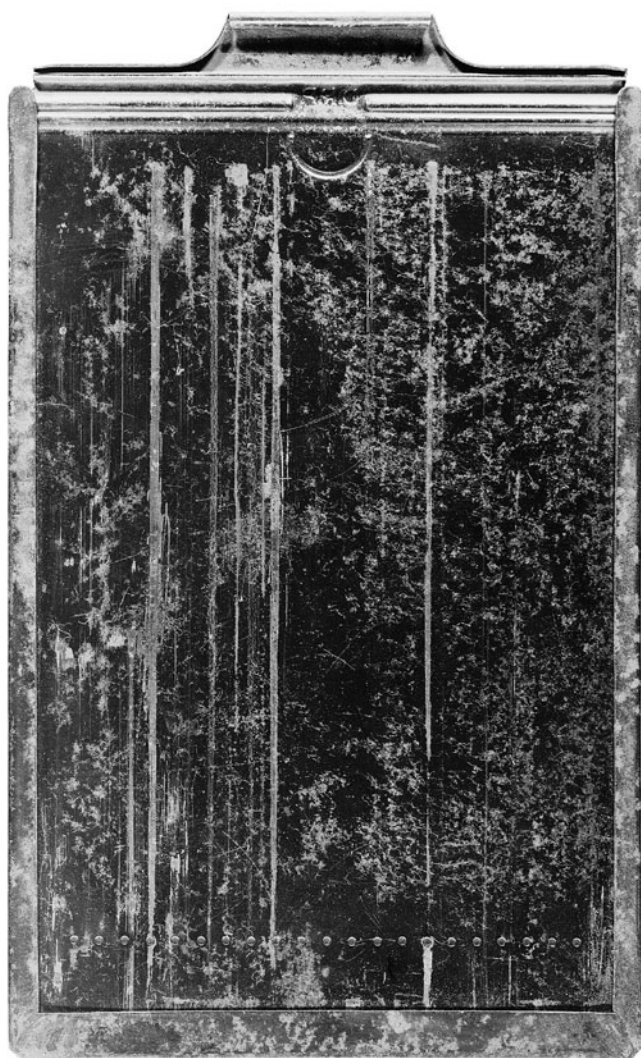
Izrael Overview: Israeli Video 2000–2010 ● HAIFA MUSEUM OF ART www.hma.org.il HAIFA 2010. 08. 21 – 2011. 01. 01.
Lengyelország Anette Messager <i>On show (Faire parade)</i> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl. <u>VARŚO</u> 2010. 09. 09 – 11. 14.
Litvánia Lithuanian Art 2000–2010: Ten Years ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt <u>VILNIUS</u> 2010. 09. 24. – 11. 07.
Opening the Door? Belarusian Art Today ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt <u>VILNIUS</u> 2010. 11. 18 – 2011. 01. 09.
Luxemburg Attila Csörgő <i>ARCHIMEDEAN POINT</i> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2010. 10. 09 – 2011. 01. 23.
Nagy-Britannia Liverpool Biennial 2010 / Touched ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk <u>LIVERPOOL</u> 2010. 09. 18 – 11. 28.
Turner Prize 2010 ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2010. 10. 05 – 2011. 01. 03.
Rosa Barba ● TATE MODERN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2010. 09. 15 – 2011. 01. 08.
No New Thing Under the Sun ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk <u>LONDON</u> 2010. 10. 21 – 2011. 01. 09.
Eadweard Muybridge ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2010. 09. 08 – 2011. 01. 16.
Rachel Whiteread <i>Drawings</i> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2010. 09. 18 – 2011. 01. 16.
NEWSPEAK: BRITISH ART NOW (Part Two) ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk <u>LONDON</u> 2010. 10. 27 – 2011. 01. 16.
A History of Camera-less Photography ● V&A www.vam.ac.uk <u>LONDON</u> 2010. 10. 13 – 2011. 03. 27.

Németország World Transformers ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2010. 09. 24 – 2011. 01. 09.
Color Fields ● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2010. 10. 22 – 2011. 01. 10.
Tactics of Invisibility ● TANAS www.tanasberlin.de BERLIN 2010. 09. 11 – 2011. 01. 15.
Herbert W. Franke <i>Wanderer between the Worlds</i> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 10. 16 – 2011. 01. 19.
Valeska Gert <i>Moving fragments</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 09. 17 – 201. 02. 06.
Carsten Höller <i>Soma</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 11. 05 – 2011. 02. 06.
Olaszország Daido Moriyama <i>The world through my eyes</i> ● EX OSPEDALE SANT'AGOSTINO www@mostre.fondazione-crmo.it <u>MODENA</u> 2010. 09. 17 – 11. 14.
Wesselényi-Garay Andor, Ferencz Marcell <i>BorderLINE Architecture – 12. Velencei Nemzetközi Építészet Biennálé</i> ● HUNGARIAN PAVILION (GIARDINI DI CASTELLO) <u>VELENCE</u> 2010. 08. 29 – 11. 21.
Portraits and Power – People, Politics and Structures ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org <u>FIRENZE</u> 2010. 10. 01 – 2011. 01. 23.
Modernikon. Contemporary Art from Russia ● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org TORINO 2009. 09. 26 – 2011. 02. 27.
Oroszország ŽEN d'Art – The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989–2009 ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru <u>MOSZKVA</u> 2010. 09. 11 – 10. 31.

VINYL: Records and covers by artists ● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com <u>MOSZKVA</u> 2010. 10. 09 – 2011. 01. 20.
Portugália A Culpa Não É Minha / Works from the António Cachola Collection ● FUNDAÇÃO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA – COLEÇÃO BERARDO www.museuberardo.com <u>LISZABON</u> 2010. 09. 13 – 2011. 01. 19.
To the Arts, Citizens! ● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt <u>PORTO</u> 2010. 11. 21 – 2011. 03. 23.
Spanyolország Through labyrinths ● CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNIA DE BARCELONA (CCCB) www.cccb.org BARCELONA 2010. 06. 28 – 2011. 01. 09.
Manifesta 8 – The European Biennial of Contemporary Art / Region of Murcia in dialogue with Northern Africa www.manifesta8.com <u>MURCIA, CARTEGNA</u> 2010. 10. 09 – 2011. 01. 09.
Let Us Face the Future. British art 1945–1968 ● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org/ BARCELONA 2010. 11. 27 – 2011. 02. 20.
Passages. Travels in Hyperspace ● LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL www.laboralcentrodearte.org <u>GIJÓN</u> 2010. 10. 06 – 2011. 02. 21.
Haunted: Contemporary Photography / Video / Performance ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es <u>BILBAO</u> 2010. 11. 06 – 2011. 03. 06.
Are you Ready for TV? ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2010. 11. 05 – 2011. 04. 25.
Svájc Sun Xun Yang Fudong ● KUNSTHAUS BASELLAND www.kunsthausbaselland.ch <u>BASEL</u> 2010. 09. 09 – 11. 14.
SIGNS OF LIFE – Ancient Knowledge in Contemporary Art ● KUNSTMUZEUM LUZERN www.kunstmuseumluzern.ch <u>LUZERN</u> 2010. 08. 11 – 11. 21.

Logiques ● MAMCO www.mamco.ch <u>GENÈ</u> 2010. 10. 20 – 2011. 01. 16.
Svédország Swedish Conceptual Art. ● KALMAR KONSTMUSEUM www.kalmarkonstmuseum.se <u>KALMAR</u> 2010. 09. 04 – 11. 14.
Rivane Neuenschwander <i>At a Certain Distance</i> ● MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se <u>MALMÖ</u> 2010. 09. 11 – 11. 14.
Michel Auder <i>The World Out of My Hands</i> ● LUNDS KONSTHALL www.lundskonsthall.se <u>LUND</u> 2010. 09. 18 – 11. 14.
The Moderna Exhibiton 2010 ● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se <u>STOCKHOLM</u> 2010. 10. 02 – 2011. 01. 09.
The Nordic Third World country? – Icelandic art in times of crisis. ● FARGFABRIKEN www.fargfabriken.se <u>STOCKHOLM</u> 2010. 10. 16 – 2011. 01. 16.
Sophie Calle – 2010 års Hasselbladspristagare ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se <u>GÖTEBORG</u> 2010. 10. 30 – 2011. 02. 06.
Törökország Starter / Works from the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection ● ARTER SANAT IÇİN ALAN / SPACE FOR ART www.arter.org.tr <u>ISTANBUL</u> 2010. 05. 08 – 10. 31.
Kutluğ Ataman ● ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org <u>ISTANBUL</u> 2010. 11. 10 – 2011. 03. 06.
Ukraina 20 Shortlisted Artists of the Future Generation Art Prize Group Exhibition ● PINCHUKARTCENTRE http://pinchukartcentre.org <u>KIJEV</u> 2010. 10. 30 – 2011. 01. 09.
KÜLFÖLD /AMERIKA BRAZÍLIA Pintura alemã contemporânea: 1989–2010 ● MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP) www.masp.art.br SÃO PAULO 2010. 09. 19 – 2011. 01. 09.
USA Undercover ● UCR / CALIFORNIA MUSEUM OF PHOTOGRAPHY www.cmp.ucr.edu <u>LOS ANGELES</u> 2010. 10. 07 – 11. 27.

The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA) www.moma.org <u>NEW YORK</u> 2010. 08. 01 – 11. 01.
Experimental Women in Flux ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA) www.moma.org <u>NEW YORK</u> 2010. 08. 04 – 11. 08.
American Painting 1959–2009 ● NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov <u>WASHINGTON</u> 2010. 07. 23 – 11. 28.
ColorForms ● HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN http://hirshhorn.si.edu/ <u>WASHINGTON</u> 2010. 03. 11 – 2011. 01. 02.
Vox Populi: Posters of the Interwar Years ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org <u>NEW YORK</u> 2010. 09. 01 – 2011. 01. 09.
Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936 ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org <u>NEW YORK</u> 2010. 10. 01 – 2011. 01. 09.
The Last Newspaper ● NEW MUSEUM www.newmuseum.org <u>NEW YORK</u> 2010. 10. 06 – 2011. 01. 09.
Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958–1968 ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org <u>NEW YORK</u> 2010. 10. 15 – 2011. 01. 09.
William Eggleston <i>Democratic Camera– Photographs and Video, 1961–2008</i> Blinky Palermo <i>Retrospective 1964–1977</i> ● LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART / LACMA http://www.lacma.org <u>LOS ANGELES</u> 2010. 10. 31 – 2011. 01. 16.
Free ● NEW MUSEUM www.newmuseum.org <u>NEW YORK</u> 2010. 10. 20 – 2011. 01. 23.
Shifting the Gaze: Painting and Feminism ● THE JEWISH MUSEUM www.thejewishmuseum.org <u>NEW YORK</u> 2010. 09. 12 – 2011. 01. 30.
Henri-Cartier Bresson <i>The Modern Century</i> ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org San Francisco 2010. 10. 30 – 2011. 01. 30.



Balla András Statikus dimenziók

Budapest Kiállítóterem
1056 Budapest, Szabad sajtó út. 5.

2010. október 29 – november 28.

