

Balkon

2010_10

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

Kovács Lehel

Esti tájbejárás

● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2010. 10. 15 – 10. 29.

Rajcsók Attila

Gemma
● PARTHENON-FRIZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLT)
www.mke.hu
Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28.
2010. 10. 19 – 10. 30.

Lajta Gábor

Új festmények

● TEMPLOM GALÉRIA
http://ekmk.eu
Eger, Trinitárius u. 5.
2010. 10. 16 – 11. 05.

Bernáth/y Sándor

Muddy things I.
● NEON GALÉRIA
www.galerianeon.hu
Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.
2010. 10. 14 – 11. 09.

Annemie Augustijns

OST.MODERN
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2010. 10. 11 – 11. 10.

Kótai Tamás

● MŰVÉSZETEK HÁZA
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 5.
2010. 10. 13 – 11. 10.

Bada Dada Tibor, Bakó Tamás

● ROHAM GALÉRIA
www.roham.hu
Budapest VIII., Vas u. 16.
2010. 10. 15 – 11. 11.

Idegen testek / Foreign Bodies

● 2B GALÉRIA
WWW.PIPACS.HU/2B
Budapest IX., Ráday u. 47.
2010. 10. 13 – 11. 12.

Csáki László

Költői képek

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

Attalai Gábor

Fotómunkák / Photoworks
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2010. 10. 19 – 11. 12.

Josef Čapek

A bicegő vándor Budapesten
● ÖBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
www.obudaitarsaskor.hu
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2010. 10. 14 – 11. 14.

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.

Palkó Tibor

Az ég sír

● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2010. 10. 21 – 11. 20.

Tom Fabritius

Stopped

● DEÁK 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

Olddó álmod

● 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.

Szubjektív Budapest

tér-képek / Subjective

Budapest maps

● CENTRÁLIS GALÉRIA (OSA ARCHÍVUM)
www.osaarchivum.org
Budapest Arany J. u. 32.
2010. 10. 20 – 12. 02.

Panamarenko

A gravitáció legyűrűse

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

Jelképes mozzulatok – indiai kortárs művészek

● ERLIN GALÉRIA
www.erlin.hu
Budapest IX., Ráday u. 49.
2010. 10. 20 – 12. 13.

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.

Roman Polański

Színész. Rendező

● LENGYEL INTÉZET – KIÁLLÍTÓTEREM
www.polinst.hu
Budapest VI., Nagymező u. 15.
2010. 10. 19 – 2011. 01. 20.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Nadim Vardag

● AUGARTEN CONTEMPORARY
www.belvedere.at
BÉCS
2010. 09. 16 – 11. 28.

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.kunsthautsgraz.at
GRAZ
2010. 10. 09. – 2011. 02. 20.

David Zink Yi

Manganes Make My Colors Blue

● MAK
www.mak.at
BÉCS
2010. 10. 06 – 2011. 03. 06.

Jürgen Klauke

Aesthetic Paranoia

● MUSEUM DER MODERNE
SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 10. 23 – 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.

Csehszág

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 0-

● DVORAK SEC CONTEMPORARY
www.dvoraksec.com
PRÁGA
2010. 09. 20 – 11. 26.

Joel Peter Witkin

Decadence Now!

● DŰM UMÉNI 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.

Dánia

Denmark in Transition

● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
www.brandts.dk
ODENSE
2010. 09. 03 – 11. 21.

Anselm Kiefer

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

David Lynch

The Air is on Fire

● KUNSTFORENINGEN GL STRAND
www.glstrand.dk
KOPPEHÁGA
2010. 09. 26 – 2011. 01. 16.

THE WILD 80s

● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk
ISHØJ
2010. 09. 04 – 2011. 01. 30.

Christian Lemmerz

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

Észtország

Estonian Art In Exile

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

Finország

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 MÉTROPOLE
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

Œuvres 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 OLEJNIKOV
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

Saïdane 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.

FRESH HELL

● PALAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
PÁRIZS
2010. 10. 20 – 2011. 01. 16.

investigations of a dog

● MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PÁRIZS
2010. 10. 23 – 2011. 01. 16.

Basquiat

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

Helen Levitt

Un lyrisme urbain

● LE POINT DU JOUR
www.lepointdujour.eu
Cherbourg-Octeville
2010. 10. 23 – 2011. 01. 30.
PÁRIZS

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:



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM



Nemzeti Kulturális Alap

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

Egy évre: 7.080,-Ft
Fél évre: 3.540,-Ft
Negyed évre: 1.770,-Ft

Előfizetési ár:

590,-Ft

Árusítási ár:

880,-Ft

Összevont szám ára:

1080,-Ft

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

2 Kumin Mónika

„N+1”, avagy „egy ember élete”

Tamkó Sivató Károly: *Dimenzionista Manifesztum*

9 Najmányi László

SPIONS / Kilencedik rész

12 Cserba Júlia

Nem szép, de vonzó / Biennale de Belleville

15 Krunák Emese

Voyeurism Guaranteed

Production site: The artist's studio inside-out

18 Polyák Levente

A vásár, a kaszinó és a park: fejezetek a fantazmagórikus építészet történetéből / *Dreamlands*

22 Stánitz Zsuzsanna

Nyomasztó csend

Joseph Beuys: *Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*

24 Zsikla Mónika

A festészet sakk-mattja

Non-Figurative Malerei: Ruhrgebite Trifft Ungarn

27 Sárvári Zita

Egy kortárs festőművész éthosza

Horváth Dániel *Rengeteg* című sorozatáról és festészetéről röviden

29 Sípos László

Fernando Botero kiállítása a Szépművészeti Múzeumban

31 Sulyok Miklós

Két emlékezet, avagy Mnemoszüné vize

1234 km BUDAPEST – RÓMA

Barbara Salvucci és Pasqualetti Eleonóra kiállítása

33 Kemenesi Zsuzsanna

Erkölcsei tartás

Kerekes Gáborról

35 Véri Dániel

Tűzzel-vassal

Rabóczky Judit új szobrairól

38 Palotai János

Bilbaótól Barcelonáig / Ibériai útinapló



Kumin Mónika

„N+1”, avagy „egy ember élete”

Tamkó Sirató Károly: *Dimenzionista Manifesztum*¹

■ A fűlszöveg afféle tamkói „izmusok történetét” ígér, talányosan bővülnek a címek is; a külső borítón ez áll: *Dimenzionista Manifesztum*, a belsón: *A dimenzionista manifesztum története. A dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma. Az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*. Az eddig főként gyerekvers- és tudományos-fantasztikus íróként ismert Tamkó az Artpool 2007-es programsorozatának, egy idei kötetnek és egy kiállításnak köszönhetően a konkrét és experimentális költészet előfutáraként végérvényesen bekerült az irodalmi kánonba,² és talán most végre feltárul a teoretikus Tamkó „rejtett arca” is. Alaposan átolvastva a könyvet, a beígért „izmusok-történetének” nem akadtam nyomára, sokkal találóbb a Magvető egykori főszerkesztőjének, a kézirat kiadását egy 1988-as levélben elutasító Alföldy Jenőnek megfogalmazása: „dokumen-

1 Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010 (A szöveget gondozta és a jegyzetek írta: Klaniczay Júlia)

2 Petőcz András: *Dimenzionista Művészet*. Magyar Műhely, 2010; illetve a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) által szervezett *KÉP / VERS, vizuális és konkrét költészet* című kiállítása (Vasarely Múzeum, Budapest, 2010. január 13. – április 25. ld. Balkon, 2010/4., 2-4., ill. 5-7.)

Az első borítón: Camille Bryen, Tamkó Sirató Károly és Julien Moreau a *Dimenzionista Manifesztum* szövegezésének idején, 1936-ban, Párizsban
Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



tum értékű visszaemlékezés”.³ Az emlékezés tárgya a *Dimenzionista Manifesztum*, melynek magyar nyelvű verziója mellett mellékletként az első kiadás reprintje (egy nagyméretű, kihajtogatható, mindkét oldalán nyomtatott lap), sőt az eredeti kéziratos változat reprodukciója is megtalálható. A *Manifeste Dimensioniste* először francia nyelven, 1936-ban José Corti kiadásában, másodszor pedig a Sophie Tauber Arp és Cesar Domela által közösen szerkesztett *Plastique* (Plastic) című avantgárd folyóirat 1937/2-es „Dimensionisme” című különszámának mellékletként jelent meg. Majd csaknem három évtizeddel később, 1965-ben Pán Imre párizsi művészeti folyóirata, a *Morphèmes*, 1966-ban pedig az újvidéki Híd közölte. 1969-ben Tamkó *A Vizöntő-kor hajnalán* című verseskötete, míg újabban a Pesti Műhely által 1981-ben kiadott Tamkó-mappa, illetve Béli Miklós és Pomogáts Béla 1988-as avantgárd szöveggyűjteménye is tartalmazta a manifesztum szövegét. A *Dimenzionista Manifesztum története* című „főszöveg” egy több verzióban is létező 1974-es, illetve egy 1966-os kézirat alapján állt össze és most jelent meg először. Akárcsak a kötet harmadik, nagyobb egységét képező *Illusztráció*,

3 Tamkó Sirató Károly: *Dimenzionista Manifesztum*. Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010. (A továbbiakban: Tamkó 2010)

A hátsó borítón: Tamkó Sirató Károly: Az Első *Dimenzionista Album* montázsja, 1964
Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



MANIFESTE DIMENSIONNISTE

ch. sirato

Librairie José Corti
6, rue de Clichy, Paris 9

Le dimensionnisme est un mouvement par le cubisme et le futurisme. — élaboré par tous les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent les temps de l'esprit européen répandus par le cubisme et le futurisme. — ainsi que les récentes données techniques.

Le besoin absolu d'évoluer — instigé par les essences expirées sont devenues la marche vers l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories euclidiennes : des dimensions cohérentes, des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel de l'art. Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel de l'art. Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel de l'art.

ANIMÉS PAR UNE NOUVELLE FERMENTATION COLLECTIVE (interpénétration des arts)

LE DIMENSIONNISME.

/ Premier Manifeste . Paris , 1936./

Le dimensionnisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples d'Europe. Aujourd'hui, l'essence et la théorie de ce grand mouvement se révèlent d'une évidence absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein), ainsi que les récentes données techniques de notre époque. Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui rend les formes mortes et les essences expirées la proie des seuls dilettantes, a obligé les avant-gardistes à aborder l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la théorie classique, que le Temps et l'Espace ne sont plus des catégories différentes, mais — suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi — toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme ou plutôt un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. Ce phénomène, nous le désignons par le terme :

"DIMENSIONNISME".
/Tendance ou Principe du Dimensionnisme, Formule : "N+1" (théoriquement découvert dans la théorie du Planisme et généralisée après //).

Les arts, dans une fermentation collective (interpénétration des arts) se sont mis en mouvement et chacun d'eux a évolué avec une dimension nouvelle.

Chacun d'eux a trouvé une forme d'expression inhérente à la dimension supplémentaire, objectivant les lourdes conséquences spirituelles de ce changement fondamental.

Ainsi la tendance dimensionniste a entraîné :

I./ ...la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan. (Planisme. Poèmes Dimensionnels.)

II./ ...la Peinture à quitter le plan et occuper l'espace. (Peinture en Espace. Konstruktivisme. Constructions Spatiales.)

III./ ...la Sculpture à abandonner l'espace fermé et immobile, à-a-d. l'espace à trois dimensions d'Euclide, pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovski. D'abord la sculpture "plaine" (sculpture classique) s'éventra et en introduisant en elle-même le "manque" sculpté et calculé de l'espace intérieure se transforma en Sculpture Ouverte. Ensuite viendra la création d'un art absolument nouveau, qui est en train de naître sous nos yeux : la Sculpture à quatre dimensions (l'art cosmique, le Théâtre Synocens, la Vaporisation de la Sculpture). La matière rigide est abolie, et remplacé par les matériaux gazéifiés, l'homme au lieu de regarder des objets d'arts devient lui-même le centre et le sujet de la création, et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

Tamkó Sirató Károly a Dimenzionista Manifestum eredeti (kézirat) példányáról és az első kiadás egy részletéről készült fotómontázsa
Forrás: Artpool Művészettudományi Központ

az 1963 és 1966 között összeállított „dimenzionista album” rekonstrukciós kísérlete. A nemrég előkerült, korabeli művészeti könyvekből Tamkó által kireprózott fotóanyag, a „nemeuklideszi művészet” irodalomból, festészetből és szobrászatból „származtatott mutációit” veszi sorra a szerkesztők által rekonstruált beosztásban.⁴

Míg a manifestum sokadik kiadását éli, addig annak valódi kontextusa – és ez a kiadvány legnagyobb érdeme – ezúton vált megismerhetővé. A tamkói oeuvre avantgárd mozzanatának figyelemre méltó filológusi és művészettörténeti aprómunkával összeállított, eddigi legteljesebb rekonstrukciós kísérlete az Artpool és a Magyar Műhely közös kiadványa.

„Jól kidolgozott elmélet”: Glogoizmusból a Dimenzionizmusba

A kötetben elmondott történetben Tamkó a glogoista manifestumtól a dimenzionizmusig eljutó gondolat folytonosságát hangsúlyozta. Az 1927-es *A glogoizmus* lényegében egy dadaista jellegű képvers-manifestum. Nem véletlen az első sor Kassákra utalása: „Szétbontunk és összeteszünk. Kassák volt, aki nálunk először bontotta meg a sorokat a vízszintesből.” „A glogoizmus az

irodalom absztrakt időművészetét reális síkművészetben szervezi meg (háromdimenziós költészet). A versépítést a glogoista képvers fizikai törvényszerűségei szerint geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre. A vers akusztikai esztétikája mellé kapcsolja az optikai esztétikát.”⁵ A glogoizmus „tömegművészet”, melynek ideális médiuma a villanyplakát és a rádió. 1928 és 1930 között készült síkkölteményeit és novelláit, *Korszerű remekművek* című „versciklusát” (négy üres lap) és a *Törtészavak művészete* című „alternatívista” manifestumát Tamkó a „régivonalon belüli” irodalom végső felszámolásaként és a „korszerű, új művészetalakzat” megszületéseként értelmezte. A modern költészetéről elsősorban francia kontextusban gondolkodó Tamkó saját síkverseit Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme* című köte-

4 A kiadástörténetről részletesen ld. Klaniczay Júlia: *Kiadás- és kutatástörténet* és L. Simon László: *Utószó*, in: Tamkó 2010, 186–197.

5 Tamkó 2010, 31.

tének egy fejezete alapján, az „Appolinaire-Baudouin(!) irányzat további fejlődési lehetőségének” tartotta.⁶ Tamkó maga sem titkolta, hogy síkverseinek egyik forrása Kassák képverson-költészete, és hogy a nemzetközi avantgárdal kapcsolatos ismereteit részben Pán Imre rövid életű IS című lapjából és a bécsi MÁból szerezte.

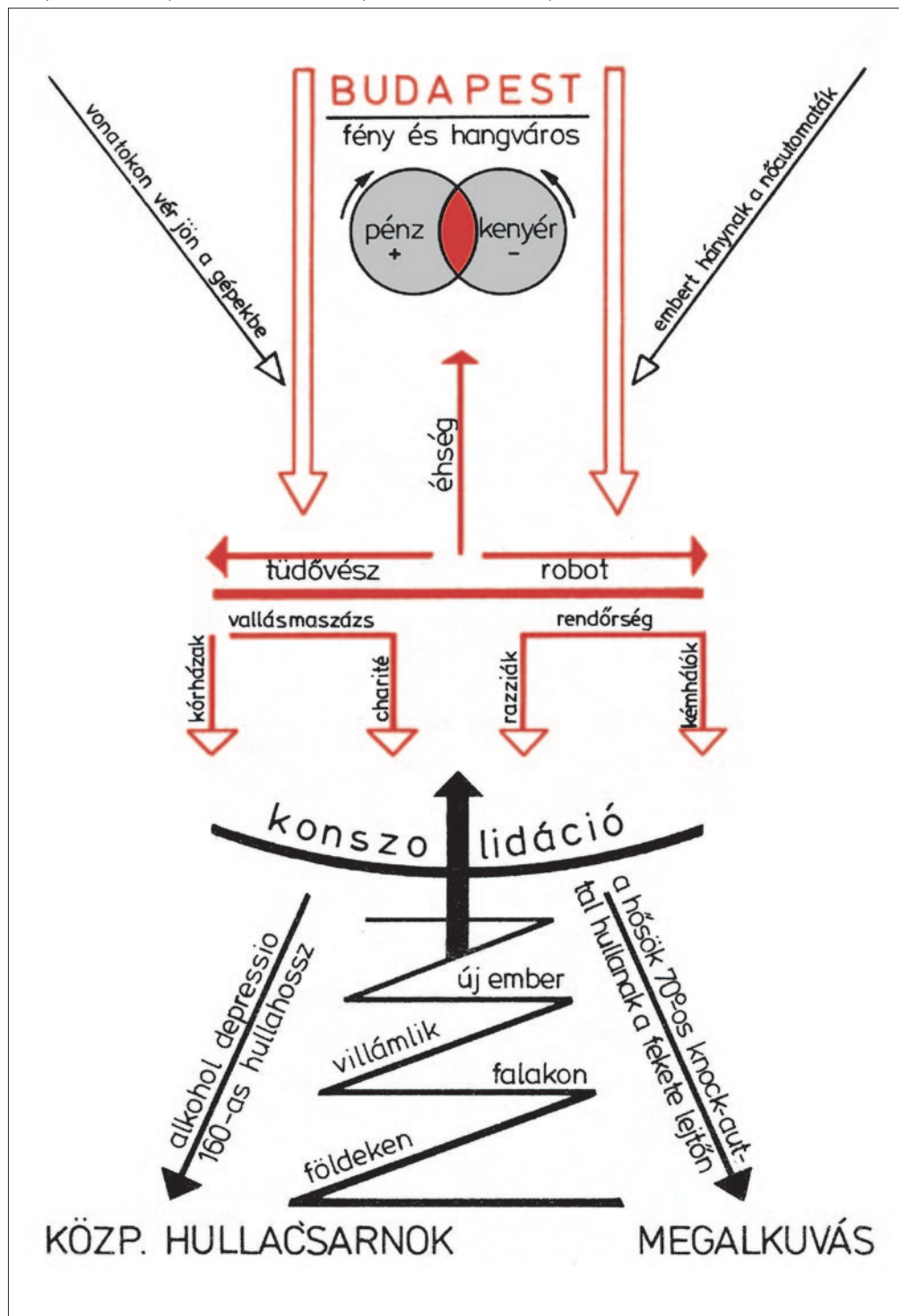
A MA 1920 és 1925 közötti külföldi lírai felhozatalából ezúttal Nicolas Beauduin-t (Tamkó fenti elírásában „Baudouin”-t), az előbbi említett „irányzat” meghaladni kívánt „végpontját” emelném ki. Beauduin a futurizmus franciaországi párhuzamának tartott, 1913 és 14 között szórványosan működött *paroxista* csoport alapítója.⁷ Az új költői lélek és kifejezési eszközei című írása a MA 1924/6-7. számában jelent meg, melyben Beauduin saját, 1914-es *La Poésie de l'Époque* című, a paroxista esztétikát összegző írását idézi: „A napisajtó nagy elterjedése,

⁶ I. m. 48.

⁷ Milton A. Cohen: *Movement, Manifesto, Melee, The Modernist Group: 1910-1914*. Lexington Books, Oxford, 2004., 260-261.

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY

Budapest, 1927, Villanyvers (Dim. I.); Forrás: Artpool Művészettudatói Központ



a telefon és a drótnélküli távíró átalakította gondolkodásunkat. Bennünk él, cselekszik az ellentétekkel teli világ. És már joggal üdvözölhetjük a sokféleségből kilépő új lelket, mindenütt-jelenvalóságunkat, a modern embert, aki a földgömb sokrétegű eseményét szimultán és naponként végigéli, A KOZMOGONIKUS VILÁG-ÉRZÉST.” [...] megszakítás nélküli rádióhullámok, sebes kinematográfok, vetítik felénk messzi események híreit és képeit.” Éppen ezért – folytatja tíz évvel korábbi gondolatát Beauduin – az új költői alkotás „elsősorban szubjektív cselekedet, aktív nyugtalanság szülte és az aktivitásban való realizálódás felé törekszik.”⁸ Az új költészethez pedig „új technikára” van szükség, mivel „a régiformájú versek két tengelye: a vízszintes és a függőleges irányú, minden nagyobb szintézist megakadályoz, túlmerev és megrontja az egységet.” A megoldás a „több tengely irányában való versírás”, az „új típusú háromhasábos líra”. Beauduin-nek a „többsíkú synoptizmus” előbbi formáját a paroxizmus dinamikus aktivizmusával, a kozmikus élet iránti entuziasmusával és gépkultuszával ötvöző, *A kozmoszember* című költeményét a MA is közölte.⁹ Az efféle „synoptikus költemény” – összegzi gondolatait Beauduin – „egy új elemet hoz magával, melynek alapelvéről, a »kiterjedés lehetőségéről« a költők idáig semmit sem tudtak. Nemcsak az időbeli szétterülést, hanem a térdimenziókat is kihasználhatjuk és ezzel a költészetet a többi plasztikus művészet színvonalára emelhetjük.”¹⁰ Ez persze csak egyetlen a Tamkót ért sokféle hatás közül, de nem kizárt, hogy a „kiterjedés lehetőséget” konkrétan síkverseiben látta, a térdimenzió felé való továbblépés, az „összművészeti” illetve a „kozmozgonikus” gondolat pedig a dimenzionista manifesztumban teljesedett ki.

Tamkó lényegében egy új, sajátos *Kunstwollen*ként határozta meg a dimenzionizmust, melynek „életre hívói a modern szellem teljesen új tér- és időkonceptiója, másrészt korunk új technikai adottságai.” Tamkó szerint: „El kell fogadnunk továbbá, hogy a tér és az idő nem különböző kategóriák [...], hanem a nemeuklideszi koncepció értelmében: összefüggő dimenziók.” Ennek következményei a művészetekre nézve, hogy: „[a művészetek] mozgásba jöttek, és mindegyik egy újabb dimenziót szívott fel magába, mindegyik új kifejezésformát talált a +1 dimenzió irányában, megvalósítva a legsúlyosabb szellemi következményeit ennek az alapvető változás-

⁸ Nicolas Beauduin: *Az új költői lélek és kifejezési eszközei*. MA, 1924/6-7.

⁹ Nicolas Beauduin: *A kozmoszember I*. MA, 1922/4.; *Kozmosz-ember II*. MA, 1923/2-3.

¹⁰ Nicolas Beauduin: *Az új költői lélek és kifejezési eszközei*. MA, 1924/6-7.

* Tamkó Sirató Károly a képekhez fűzött kézírásos megjegyzései

nak.¹¹ Ez az „N+1” képlet az irodalom vonatkozásában a vonalból történő „kilépést” és a síkba való kiterjedését; a festészet térbe mozdulását, illetve a zárt szobrászi formák, a szobrászi „tömeg” megszűnését jelenti. A szobrászat mozgó szobrokon túli lehetséges végpontja „A Szobrászat Vaporizálása”, „gázneművé tétele” és az „összérzékszervi színház”, mely már a „Kozmikus Művészet” megvalósulása.¹² A manifesztum szobrászatra történő erőteljes kifuttatásában valószínűleg fontos szerepe volt Ervand Kotchar örmény szobrásznak, akinek *Festészet a térben* (Peinture dans l'espace) című kiáltványára Tamkó is többször hivatkozott.

Az 1936-os *Manifeste Dimensioniste* aláírói között a harmincas évek Párizsának meghatározó művészei: Hans és Sophie Tauber Arp, Robert és Sonia Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Vaszilij Kandinszkij és Moholy-Nagy László, Antoine Pevsner, Francis Picabia és Joan Miró szerepelnek. A kiáltvány hátlapján az aláírók rövid *statement*-jei tartalmazó *Mozaik* mellett a tervezett *La Revue N+1* című folyóirat, különféle témába vágó kiadványok és „Az első nemzetközi dimenzionista kiállítás” ajánlóját is közölték. Jelen kiadvány egyik nagy előnye, hogy a manifesztum első kéziratosa – az aláírók kézjegyével ellátott – francia verziójának reprodukálása¹³ lehetőséget nyújt az első kiadással és a magyar nyelvű verzióval történő összevetésre. Jól látszanak a módosítások, az apró különbségek. Például, hogy az olyan „radikálisabb” felvetések, mint a „mozgó-szobrászat”, vagy a „mozgás-szobrászat” még nem szerepeltek a kéziratban (ahogy a *Mozaik* rész sem), illetve hogy a legmeghökentőbb felvetést: „A Szobrászat Vaporizálását” Tamkó a kéziratból ceruzával kihúzta, ám – feltehetőleg a művészek tanácsára – mégis bekerült az első kiadásba. A glogoizmusból dimenzionizmusba forduló narratíva azonban mégsem olyan „sima ügy”, mint amilyennek tűnik. Hiszen a párizsi években kibontakozó nemeuklidészi program egyik jellemzője épp a költészettől való eltávolodás. A kassáki szellemben íródott késő-dadaista képvers-manifesztum 1936-ra képzőművészeti kiáltvánnyá változott, melynek a költészet egy lényeges, ám alárendelt elemévé vált. Mindez azért is érdekes, mert – ha hihetünk a visszaemlékezésnek – párizsi évei alatt Tamkó egy irodalmi vonatkozású, átfogó teoretikus mű (*Le Planisme*) megírásán fáradozott, melynek prospektusa 1936-ban el is készült.¹⁴ Tartalomjegyzékében a *Planista manifesztum*, a *Síknyelvtan*, és a *Planizmus bevezetése az Einstein-Minkowski-féle téridő elmélet alapján* című fejezetek mellett a Pre-planizmus kép-

viselői is inkább költők: Cendrars, Apollinaire, (és ismét helytelenül) Baudoin(!), Albert-Birot, Huidobro és Picabia. Bár Tamkó emlékei szerint franciára fordítva a síkversek „az európai kultúra életszerves folytatódásának hatását keltették”¹⁵, mintha titkon mégsem bízott volna a *planisme* párizsi sikerében. Ahogy Tamkó monográfusa, Aczél Géza is megjegyezte: „A [teoretikus] feladatra készülődve síkköltészete végleg elakadt – Párizsba vitt tíz »opuszát« [...] nem követték újabb vizuális költemények.”¹⁶ Tamkó párizsi közege elsősorban művészekből és nem költőkből állt, így nem kínálkozott más lehetőség, mint hogy közöttük próbáljon érvényesülni.

A harmincas évek első felében egyértelműen a szürrealizmus vitte a prímet Párizsban. Tamkó az öt ért revelatív művészeti hatások közül Miró egyik szürrealista *objet*-jét emelte ki.¹⁷ Épp a költészettel való szoros kapcsolat miatt lett volna

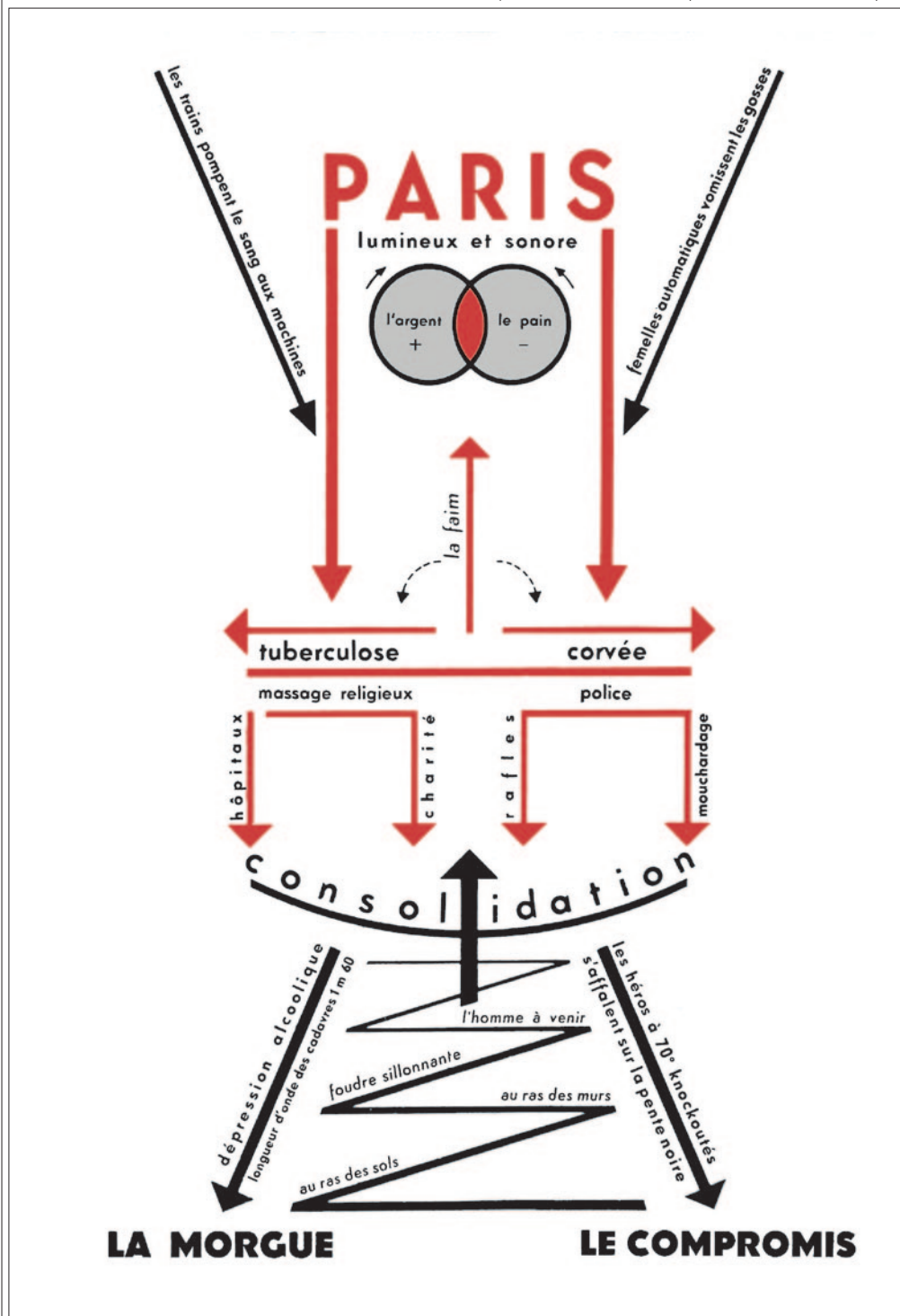
15 I. m. 57.

16 Aczél Géza: *Tamkó Sírátó Károly*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981, 106.

17 Tamkó 2010, 52.

TAMKÓ SIRÁTÓ KÁROLY

Paris, 1936, Villanyvers (Dim. I.); Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



11 Tamkó 2010, 7.

12 I. m. 8.

13 I. m. 91.

14 I. m. 99.

A glogoizmus

(A síkvers)

(A villanyvers)

1. Szétbontunk és összeteszünk. Kassák volt aki nálunk először bontotta meg a sorokat a vízszintesből. Ez a megnyitott probléma vezetett

egy új művészi érzékeltetés

kiteljesedésére.

2. A glogoizmus elveti a „könyvlátást“ és a „képlátást“ emeli helyére. Nem alakatlan sorok nyomasztón egyirányú szövegdékének tekinti a papírost, hanem területnek, ahol a mondatok és szavak elhelyezése építő jelentőséget nyernek.

3. A versek eddig az abszolút papírúres térben léteztek, optikailag nem tudtak lélegzeni. Pedig a vers a betűkben él: vagyis a síkban. A glogoizmus tehát elsődlegesen hangsúlyozza

a vers síkszerűségét.

Nem írja a verseket, hanem

építi.

4. A glogoizmus az irodalom absztrakt időművészetét reális síkművészetben szervezi meg (három dimenziós költészet). A vers építést a glogoista képvers fizikai törvényszerűségei szerint geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre. A vers akusztikai esztétikája mellé kapcsolja az optikai esztétikát.

5. A glogoizmus tehát az optikai és fonetikai történések egy tökéletesebb kifejeződési formanyelve. Építő alkateleme: a v o n a l m o n d a t. A vonal a glogoista versben nem dekoráció, hanem organikus alkatrész: értelem sin, a szavak tűzfala.

6. A glogoizmusnak tömegekhez szóló előadási formája

a villanyvers.

Ahogy a zenének a technika új közlési lehetőséget adott a rádióban, ugyanugy alkotta meg a költészet új közlési lehetőségét: a transparensen. Csakhogy, amíg a zenében csak lassan fog ki-fejldni az úgynevezett rádióművészet, addig a glogoizmus már most mint kész transparensművészet jelentkezik, mert

a síkvers és a villanyplakát

azonos elvi megfontolásokon épülnek fel.

A transparens, amely fonetikus masszákat vetít ki az időben 200%-os előadási tere a síkversnek, mert általa a vonallá épített sorok mint térelemek az időben megkonstruálódnak.

7.

A GLOGOIZMUS

G
L
O
G
O
I
Z
M
U
S

MEGNYILVÁNULÁSÁBAN

A JÖVŐ SPECIÁLIS MŰVÉSZETE

A TECHNIKA:

A TRANSPARENSEK

A VILLANYPLAKÁTOK

KÖLTÉSZETE

AZ ÚJ TÖMEGMŰVÉSZET

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY

A glogolizmus (Glogolista Manifestum), 1927

Megjelent Tamkó Sirató Károly: A papírember (Tevan nyomda, Békéscsaba, 1928) című kötetének függelékében; Forrás: Artpool Művészetkutató Központ

logikus a szürrealista művészet irányába történő továbblépés, ahogy az volt Arp számára is, aki a *Mozaik* szövegében a költői kifejezés három-dimenziós formájának tartotta a „Szürrealista Tártyakat”. Tamkó viszont – talán a Pestről hozott éthosz miatt is – inkább a helyi „konstruktivisták” egy csoportjával talált kapcsolatot. A manifestum aláírói nagyjából azon művészek közül kerültek ki, akik 1930-ban a *Cercle et Carré*, majd 1931-től 1936-ig az *Abstraction-Création* csoportokban képviselték a nonfiguratív művészet és a „tisztá plasztikai kultúra” ügyét. Az *Abstraction-Création* olyan meglehetősen nyitott, sokféle izmust felszívó csoport volt, melynek lényegében mindenki tagja lehetett, aki alapvetően vallotta a nonfigurativitást.¹⁸ A csoport feloszlásának évében talán egy pillanatra a dimenzionizmus jelenthetett (volna)

¹⁸ A csoportokról részletesen: (Norbert Nobis ed.): *Abstraction-Création 1931-1936*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978. (Kiállítási katalógus).

egy olyan közös platformot, mely alkalmas a sokféle érdeklődésű, de alapvetően absztraktban gondolkozó művészek összefogására. Egyébként Tamkó tervezett folyóirat- és fotóalbum sorozatának összegző, dokumentáló szándéka is az 1932-től megjelenő *Abstraction-Création* évkönyveivel volt rokon. Tamkó manifestuma feltehetőleg mégsem újdonsága, hanem a benne megfogalmazott gondolatok általános érvénye miatt kelthetett szimpátiát még az olyan, sok tekintetben eltérő érdeklődésű művészekben is, mint Kandinszkij és Duchamp. Sikerét minden bizonnyal szintézisreteremtő jellegének köszönhetette, amit Tamkó is az egyik legfontosabb célnak tekintett.

Egy speciális aspektusból ugyanerre utalt *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* című alpművében Linda D. Henderson is.¹⁹ A negyedik dimenzióra és a nemeuklidészi geometriára történő hivatkozás ugyanis egy idő után állandó eleme volt az avantgárd „beszédmódnak”; a kubisták éppúgy ételek vele, mint a futuristák, az orosz konstruktivisták és a szürrealisták. Henderson szerint a negyedik dimenzió a „művészi szabadságba”, és – a 19. századi idealista filozófiák hatására – egy csak a művész által megragadható, „magasabb rendű valóságba” vetett hit, valamint a reális valósággal és az ábrázolási konvenciókkal (centrális perspektívával) kapcsolatos szépségszisztematizációs kifejezési formájaként értelmezhető. Míg a szűkebb körben népszerű nemeuklidészi geometria a „tudás relativitását”, „az elfogadott törvények zsarnokságától” való szabadu-

¹⁹ Linda D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, Princeton, 1983.

lás metaforája volt. A húszas évek végétől, a tér negyedik dimenziójával kapcsolatos elméletek helyett az időt a negyedik dimenzióként meghatározó einsteini relativitáselmélet vált népszerűvé, és számos, a relativitáselmélet fényében újrainterpretált hipertér-elmélet jelent meg. A *Dimenzionista Manifesztumot* teljes terjedelmében közlő Henderson szerint Tamkó szövege is korábbi elméletek „visszhangja” a tér-idő elmélet alapján újrafogalmazva, amely épp a negyedik dimenzióval, valamint a nemeuklidészi geometriával kapcsolatos utalásai „homályosságának” köszönhetette sikerét.²⁰ Emiatt csatlakozhatott az aláírók közé az *Abstraction-Création*-ból „kilógó” Duchamp is, aki épp ekkoriban kezdett azoknak a *Rotoreliefs*eknek a sokszorosításába, melyekből Tamkó is kapott egy mappányit. Duchamp-ot már a húszas évek eleje óta foglalkoztatta a spirálmozgás optikai hatása, ami nála a dimenzióváltás: a negyedik dimenzióba való „átlépés” eszköze, a valóságok közti átjárás poétikai lehetősége volt. Hendersonéhoz hasonló eredményre jutott egy 1965-ös *Le Dimensionisme et le manifestes des peintres abstraits* című – Tamkó nevét sehol sem említő – tanulmány szerzője, Noëmi Blumenkranz-Onimus is, aki a manifesztumot a futurizmus, a rayonizmus, a De Stijl, a Henrik Berlewi által képviselt mechanofaktúra és a konstruktivizmus szintéziseként értelmezte. Tamkó szövegének a negyedik dimenzióval és a tér-idő elmélettel kapcsolatos passzusait többek között az 1909-es első Futurista kiáltvánnyal, Larionov 1913-as *Rayonista Manifesztumával*, vagy Naum Gabo és Antoine Pevsner 1920-as *Realista Kiáltványának*, valamint Van Doesburg *Manifeste de l'art concret*-jének részleteivel olvasta össze.²¹ Olyan populáris elvekről (a térbe való kilépés, mozgás, „új plasztikai valóság” stb.) van tehát szó, melyekkel akkoriban a legtöbb absztrakcióra kihegyezett avantgárd kiáltvány operált. Ráadásul néhányat közülük Tamkó még itthon, magyar nyelven is olvashatott. A MA leginkább a konstruktivizmus körébe sorolható szövegeket hozta. A Tamkó számos „vonalon belüli” versét közlő, mérsékelt avantgárd Magyar Írás viszont kritikai megfontolásból bár, de *A mai kultúrválság dokumentumai* címmel, Hevesy Iván bevezetőjével közölt többek között futurista, dadaista és szuprematista szövegeket, valamint Gabo és Pevsner 1920-as *Realista Kiáltványát*.²² Ez utóbbinak a szobrászatra vonatkoztatott kitételére: „Megsemmisítjük a szobrászatnak azt az ezeréves egyiptomi származású tévedését, hogy csak a statikus ritmusok képezik a művészet elemeit és hirdetjük,

hogy a művészet legfontosabb elemei a KINETIKUS RITMUSOK, mint időmeg-érzésünk alapformái” például igencsak rímelnék a *Dimenzionista Manifesztum* „mozgás-szobrászatig” kifutó gondolatai (nem mellesleg: Tamkó személyesen is ismerte Gabót).²³

Az előbbiekből is kitűnik a manifesztum recepciójának azon sajátossága, hogy a költészeti referencia idővel végleg eltűnt az értelmező szövegekből, Tamkó pedig – részben nemzetközi ismeretlensége okán is – képzőművész lett (Hendersonnál például festő). Vagy teljesen eloldódott saját szövegétől: a már említett 1965-ös tanulmányon kívül Mary Ann Caws például a „Francis Picabia and others” szerzői megjelöléssel közölte a manifesztum szövegét.²⁴

Egy ember élete

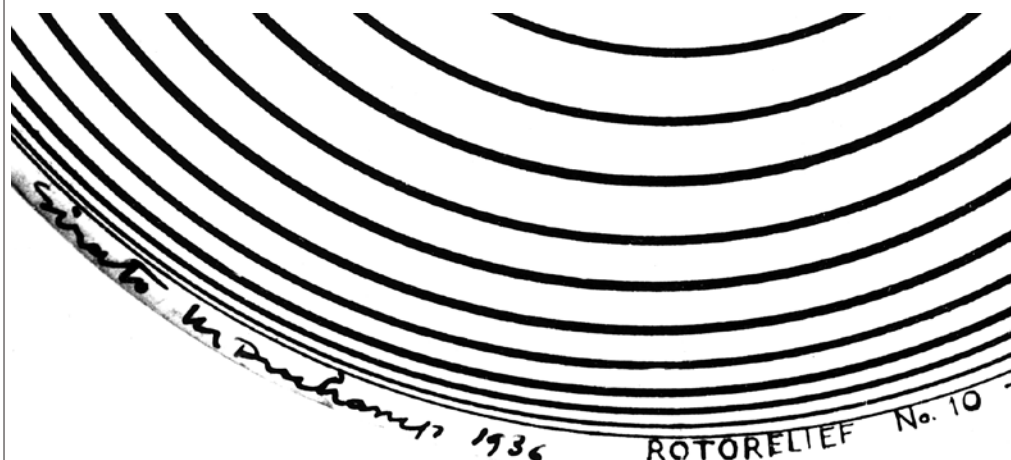
A *Dimenzionista manifesztum létrejöttének története* című fejezet, ahogy a bevezetőben már utaltam rá, visszaemlékezés. Tamkó Károly ifjúságától kezdődik és a „hős” szellemi és költői fejlődését meséli el a korai, Adys „vonalon belüli” költeményektől az első síkverseket (*Vizhidegtű hét leütéssel*, 1925; *Vizuális ballada / Balladagép*, 1926; *Válóper*, 1927; *Budapest*, 1927) és *A glogoizmus* című manifesztumot is tartalmazó kötet (*Papírember*, 1928) megjelenéséig és két évvel későbbi Párizsba történő távozásáig. A történet legizgalmasabb szála azonban mégis az 1930 és 1936 közötti párizsi időszakra vonatkozó, több alfejezeten átívelő szövegrész, amit talán „Felkészülés”, a „Megírás” és az „Aláíratás” történetének nevezhetnénk. Tamkó anekdotizáló elbeszéléséből többé-kevésbé összeáll a párizsi „közeg” képe, a középpontban Tamkóval és barátjával – a manifesztum francia nyelvű szövegezésében is segédkező – Camille Bryen szürrealista költővel, illetve a Dôme kávéház szövevényes művészkörével, melyből Cesar Domela holland festő, Ervand Kotchar, a Delaunay házaspár és „Madame Arp”, de mindenként előtt Kandinszkij és Duchamp figurája emelkedik ki. A velük való találkozás részletes történetét a *Kik és milyen sorrendben írták alá a Dimenzionista Manifesztumot* című – a szerző „autoritását” is hitelesítő – részben írta meg Tamkó.²⁵ A Kandinszkijnál tett vizit leírásában ügyesen „magára szabta” azt a Mondriannak Kandinszkijnál tett látogatását megörökítő, akkoriban közzsajon forgó, a két művész szemléletbeli különbségét jelző anekdotát, miszerint a rendezetlenséget nem tűrő Mondrian, ellentétben Kandinszkijjal, képtelen volt elviselni az eléje tártul természet „kínzó összevisszaságát”, így az ablaknak háttal ült le. Míg Kandinszkij

23 Tamkó 2010, 61.

24 Mary Ann Caws: *Manifesto: The Century of Isms*. University of Nebraska Press, 2000.

25 Tamkó 2010, 77–81.

Marcel Duchamp dedikálása a 10-es rotorelief szélén: Sirato M Duchamp, 1936
Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



20 l. m. 342–343.

21 Noëmi Blumenkranz-Onimus: *Le Dimensionisme et le manifestes des peintres abstraits*. Revue d'Esthétique 1965/1. 65–74.

22 *Realista Kiáltvány*. Magyar Írás 1924/ 7–8., 76–77.

cézanne-i „atyamesterként” jelenik meg Tamkó szövegében, addig Duchamp afféle önigazoló pandant-figura.

A kötetet olvasva talán épp az a legérdekesebb, ahogy az előbbihez hasonló részek „labilissá” teszik a szöveget. Arra gondolok, amit Paul de Man az önéletrajz műfaji behatárolhatatlanságáról írt; hogy az önéletrajz a történeti dokumentum státuszát vindikálja, miközben a fiktív elbeszélés jegyeit viseli: „bármit is tesz az író, azt az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik.”²⁶ A Tamkó által elmesélt történetben épp az a rendkívüli, hogy követhetővé válik a folyamat, melynek során e hangsúlyosan kollektív műfaj (a művészeti manifesztum) az évtizedek távlatából individuális biográfiává alakult. Másképp fogalmazva: az, ahogyan a „hős” „beleírta” magát a manifesztum „történetébe”, tehát amint a manifesztum története saját élettörténetévé vált. Tamkó szövegében az a hajszálvékony határ válik plasztikussá, ami fikció és dokumentum között feszül. A *Dimenzionista album* által rajzolt (ön)arckép alapján Tamkó váteszi tudós-művész, aki fáradhatatlanul, saját fizikai erőit messze felülmúlva törekszik elmélete sokoldalú tudományos megalapozására és részletes kifejtésére. Rendszerbe foglal, szintetizál, rendet teremt az izmusok „zürzavarában”, már-már a halállal dacolva áll egy „világméretű mozgalom” élére, s bár a kortársai cserbenhagyták, a „történelem” végül őt igazolta. Óhatatlan a Kassákkal vonható párhuzam. Mint megkerülhetetlen avantgárd „tekintély”, az irodalom és a képzőművészetek terén egyaránt jártas lapszerkesztő, önéletrajzíró, Kassák nyilvánvaló szerepminta lehetett Tamkó számára. „Kassák Lajos emlékét saját művészetemben őrzöm” – írta 1975-ös visszaemlékezésében maga Tamkó is.²⁷ A manifesztum megjelentetése és Tamkó párizsi tervei: a La revue N+1

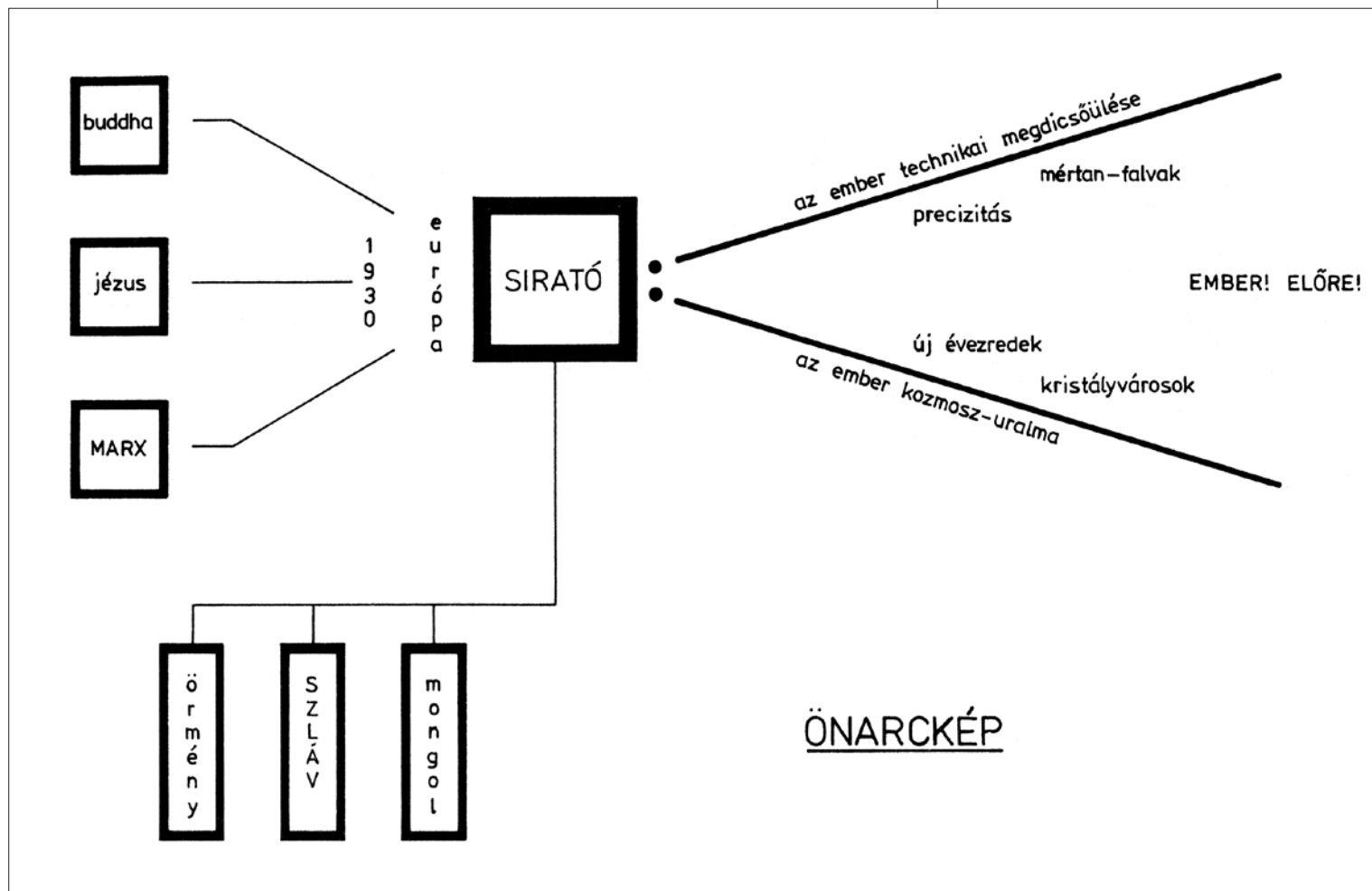
26 Paul de Man: *Az önéletrajz, mint arcrangolás*. Pompeji, 1997/ 1-2., 94.

27 Tamkó Sirató Károly: *Emlékét saját művészetben őrzöm*. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. (Szerkesztette és sajtó alá rendezte Illés Ilona és Taxner Ernő). Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1975, 56-61.

kiadása, nemzetközi kiállítások szervezése és a „dimenzionista albumsorozat” a kassákai modell megvalósítására tett ambiciózus kísérletnek tűnik. De mint a lehetett Kassák 1959-ben is, amikor a kiadói főszerkesztőség felkérte Tamkót a manifesztum történetének megírására. Kassák 1955-ben kapott megbízást a „modern művészeti irányok” történetének összefoglalására; a Pán Imrével közösen jegyzett „izmusok története” 1956-tól jelent meg részletekben a Nagyvilágban.²⁸ A manifesztum 1965-ös Morphémes-beli közlése pedig Kassák – szintén Pán közreműködésével megvalósult – nemzetközi újrafelfedezésével esett egybe. Mindez persze már az avantgárd hatvanas évekbeli recepciójának ingoványos talajára vezet, ami a fentiekben vázolt néhány szemponttal együtt jelzi a Tamkó-kutatás további lehetséges útját: a manifesztum, illetve az „album” szövegének alapos történeti elemzését, melyhez e kötet megkerülhetetlen kiindulópontot jelent majd.

28 Csaplár Ferenc: *Utószó az új kiadáshoz*. In: Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmusok. A modern művészeti irányok története*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2003, 265-271.

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY
Önarckép, 1930; Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



SPIONS

Kilencedik rész

„A rendszerváltozás utáni Magyarországon, ha lehet, még fülsiketítőbb az általa itthagytott csend. Nem beszéltük ki magunkból az ideológiák elmebáját, így az egyre inkább újra eluralkodni látszik.”

Miltényi Tibor: *Molnár Gergely és a Spions*¹

Tűz a tó alatt

■ Idézetek, kihallgatások, házkutatások, letartóztatások hírei. Ezt megfenyegettek, azt kiengedték. Ezt megverték, azt megjutalmazták. Ezt kirúgták a munkahelyéről, feketelistára tették, az elmeegógyintézetbe zárták. Ezt elkapták a határon a kéziratokkal, azt beidéztek. Ezt követik, az besúgó lehet. A lehallgatásra utaló, ismerős kattanás a telefonban. Hírek, rémhírek, a hatalom által, manipulációs céllal kiagyalt álhírek. Pasolini *Salóját*² vetítik az Olasz Intézetben. Némely nyilvános fülkéből ingyen lehet külföldre telefonálni³. Visszaköszön a kedélyek lecsillapítására, fű alatt elindított figyelmeztetés: „Igaz ugyan, hogy Kádár nem jó, de ha őt leváltják, utána csak nála sokkal rosszabb következhet.” A rendszer hol szigorodott, hol enyhült valamelyest. Az enyhülések és szigorodások okai-val, politikával, a rendszer ideológiai alapon történő ellenzésével nem foglalkoztunk. Számunkra nem az okok, a diktatúra gépezete működésének titkai voltak a fontosak, hanem a következmények, amelyeket naponta elszenvedtünk. Akinek eltörik a lába, az nem azt kérdezi elsőként, hogy miért tört el, hanem azt ordítja, hogy fáj. Elrettentő példaként szolgáltak a rendszert ideológiai alapon ellenző ismerőseink, akik ugyanazt a pszeudó-marxista terminológiát használták vitáik során, mint a diktatúra urai, ezért hozzájuk hasonlónak lettek. A „rendszerváltozás” után hatalomra jutva ugyanúgy viselkedtek, ugyanolyan megközelíthetetlenek, kirekesztöek és humortalanok lettek, mint az általuk ellenzékéből vehemensen

1 SZELLEMKÉP kortárs művészeti folyóirat, 2007/1. – XVII. évfolyam
<http://www.szellemkep.hu/index.php?page=folyoirat§ion=cikk&id=607>

2 *Salò, avagy Szodoma 120 napja* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), Pier Paolo Pasolini 1975-ben bemutatott, utolsó filmje. A forgatókönyvet Pasolini Marquis de Sade *Szodoma 120 napja, avagy a libertinizmus iskolája* (*Les 120 journées de Sodome or l'école du libertinage*) című, 1785-ben írt regénye alapján írta. A forgatókönyv írásában és a film rendezésében közreműködött Pupi Avati is. Az ő nevét Pasolini valamilyen okból lehagyta a stábilistáról. A film már készülése közben botrányokat váltott ki. Pasolini 1961-ben rendezett első, *Accattone* című filmjéhez hasonlóan az egyház és a politika egyaránt elítélte, betiltását követelték. Vágás közben a leforgatott film számos tekercse eltűnt a vágószobából. A bal- és jobboldal által egyaránt elítélt Pasolini az olasz titkosszolgálat kezét sejtette az akcióban. A film bemutatója előtt, 1975. november 2-án Pasolininél Róma közelében, Ostia tengerpartján meggyilkolták. A gyilkossággal Pasolini egyik homoszexuális szeretőjét, a több filmjében, így a *Salóban* is szereplő Giuseppe Pelosit gyanúsították és ítélték el. Pelosi 17 éves volt a gyilkosság idején. Sokak szerint egyedül képtelen lett volna végrehajtani a tettet. 30 évvel a gyilkosság után Pelosi megváltoztatta eredeti, beismerő vallomását és összeesküvésről beszélt. Más, utólag felmerült bizonyítékok szerint a rendezőt egy ördögűző gyilkolta meg. Sergio Citti, Pasolini barátja szerint a művész találkozni indult a filmtekercsek tolvajaival a gyilkosság éjszakáján. A *Salò* ősbemutatóját néhány héttel Pasolini halála után, 1975. november 22-én tartották, Párizsban. A budapesti Bródy Sándor utca 8-ban működő Olasz Kulturintézet 1976 februárjában, zártkörűként meghirdetett vetítésen mutatta be a filmet, de gyakorlatilag mindenkit beengedtek. A film hivatalos magyarországi bemutatója 1988. szeptember 24-én volt, a Tanács körüli Filmúzeumban. A közönség felháborodása miatt a további, meghirdetett vetítések elmaradtak. A következő években az Örökmozgó Filmszínház vetített néhány alkalommal egy fekete-fehér, súlyosan megcsontított kópiát. A Budapest Film 1995 márciusában szűkített forgalmazásban mutatta be a film egy másik változatát. Hatalmas érdeklődés előzte meg a bemutatót, de a közönség Pasolini munkásságát és való világunkat, benne önmagát nem ismerő többsége felháborodottan távozott a vetítésekről. Pasolini filmjének forgalmazását hamarosan leállították.

3 Az 1970-es évek közepétől néhány belvárosi nyilvános telefonfülkéből valóban lehetett ingyen külföldi számokat hívni. Az ilyen fülkék előtt hosszú sorok kígyóztak. Az ötlet nyilvánvalóan az államvédelmi hatóságok agytrösztjének közös fejéből pattant ki. Az apparátus egyszerűen képtelen volt a privát telefonok lehallgatása során összegyűlt adattömeget feldolgozni, így jobbnak látták, ha a külföldre telefonálókat az ingyenes telefonálási lehetőség biztosításával néhány, folyamatosan lehallgatott nyilvános telefonhoz csoportosítják. A rendszer valódi ellenségei persze nem voltak olyan hülyék, hogy ezeket a fülkéket használják, de pár ostobább csempészt, disszidálásra készült így is el tudtak kapni a hatóságok.

bírált diktatúra hatalmasságai. Tudatlanságukból, önismeret-hiányukból fakadó, eredetileg is ostoba gögjük csak növekedett, miután megkapták a hön áhított politikai (és persze gazdasági) hatalmat.

Ahelyett, hogy a diktátor vagy udvaroncái beszédeit izgatottan elemezve próbáltuk volna megérteni és cinkosan összekacsintva kifigurázni például az extatikus különbséget Biszku Bélának és Komócsin Zoltánnak a *Die Seele und die Formen*⁴ című, terjedelmes Lukács György-esszé 14. oldala második bekezdésére vonatkozó nézetei között, mi inkább saját világunk felépítésén dolgoztunk az 1970-es évek elején. Ezt a bennünket körülvevőhöz semmiben sem hasonlító, azt tudomásul sem vevő (tehát nem „párhuzamos”, nem is „ellen”, hanem minden elemében független) világot, kultúrát alapvetően szellemi természetűnek képzeltük el. Lemezeket hallgattunk és beszélgettünk délutánokon és éjszakákon át a Molnár Gergely kódnevű kém-mel. Egyikünket sem a zene érdekelt igazán, hanem a rock and roll végtelen szellemi birodalmát megteremtő és azt fenntartó, példaértékű attitűdök, az új Pantheon. „A rock istenei, félistenei, boszorkányai, mágusai, kalózái, manói, vámpírjai és angyalai halhatatlanságukban és nem evilági hatalmukban különböznek a homo sapienstől. Halhatatlanságuk okán bátrak, szabadok és tudnak szeretni. Hasonlítanak a görög aranykor isteneire. Gyengéik felnagyított, minden médiában folyamatosan hirdetett emberi gyengeségek: irigység, féltékenység, kéjvágy, apróbb tolvajlások, az alkohol vagy más tudatmódosító szerek rendszeres használata. Ezek az istenségek, mitológiai karakterek nem a moralitás igényét testesítik meg, mint például Jézus és Mohamed próféta, hanem a szépséget. A mozgás, az akciók és reakciók, a megjelenés, a gesztusok, a kalandvágy, a rituális bosszú, a kozmikus szeretet, az éber jelenlét szépségét. Az akciók végrehajtásának szépsége azok eredményességével egyenlő fontosságú a rock Mennországaiban, ahogy a szellemes beszólások, röpösök is. A rock sztárjai képesek a negatív energiát pozitívvá változtatni, és azt lelkünk aktuális sebére fókuszálni. Gyógyító, megváltó, felszabadító erejük a lemezekről is átjön, de az igazi katarzist az élő fellépések, a rock vallásának estéről-estére valódi csodákat produkáló istentiszteletei nyújtják.”⁵

1975-ben alkalmam volt először élőben találkozni a Rolling Stones csodájával. Az *It's Only Rock And Roll* című, az előző évben megjelent lemezük világkörüli turnéjának állomásán, Zágrábban, egy zsúfolásig megtelt sportcsarnokban léptek fel. A több tízezer ember között ülve éreztem

4 *A lélek és a formák* (1911, Berlin, E. Fleischel & co.)

5 Részlet a szerző 1976-ban írt, *Az új Pantheon* című, kiadatlan tanulmányából.

és tudtam, hogy Mick Jagger lát engem, nekem táncol, énekel és beszél. Szórakoztatni sok iparos tud, de személyes, telepátikus kapcsolatba lépni egyszerre minden érzelmeinek hinni képes emberrel a nézőtérén csak a rock sztárjai képesek. Le lehet utánozni ruhájukat, sminkjüket, mozgásukat, hangjukat, de az akaratuk átvitelének képességét nem. A 35 évvel ezelőtt történt zágrábi Stones koncert elég energiát adott a következő három évre, ahogy az 1960-as éveket elsősorban a Kex koncertek segítettek túlélni. A Molnár Gergely kódnevű kém nem tudott a Stones koncertre utazó kiválasztottakhoz csatlakozni. Nem lévén állandó munkahelye, nem kaphatott útlevelet. Ez volt Hajas Tibor első külföldi útja börtönből való szabadulása⁶ után.

2010 augusztusában, amikor ezeket a feljegyzéseket írom, régi Spions számokhoz készítek videoklipeket. Eddig a *The Party* című Spions lemezen⁷ megjelent *Never Trust A Punk*⁸, a *RaceRiot*⁹, a *Just A Machine*¹⁰, és az *Adieu*¹¹, valamint az *Eden Was A Garden*¹² című, 1980-81-ben rögzített demo-felvételek klipjeivel készültem el. A videó-művekben igyekeztem a rég letűnt kor, az 1970-es évek vége és a mai idők hangulatát, életérzését egyszerre megidézni. A Spions indulásáról nem készültek film- vagy videófelvételek, csupán néhány nehezen megszerzett fénykép¹³ és emlékeim állnak rendelkezésemre. A Spions



Hajas Tibor, 1975 © Fotó: Vető János

6 Hajas Tibort 1965-ben, az úgynevezett „belvárosi galérii” ellen indított koncepciók perben – hamis vádak alapján például zsidó származása ellenére fasiszta nézetekkel vádolták – börtönbüntetésre ítélték és kirúgták az egyetemről.

7 SPIONS Inc.: *THE PARTY* (Propaganda 2;3 – EP, 1979, Paris, Dorian/Celluloid)

8 SPIONS Inc.: *Never Trust A Punk*: <http://www.youtube.com/watch?v=Gw-2aAdEgWY>

9 SPIONS Inc.: *Race Riot*: <http://www.youtube.com/watch?v=SoTy-qPM4fw>

10 SPIONS Inc.: *Just a Machine (Marlene Dietrich)*: http://www.youtube.com/watch?v=7_uXYrmAR3Y

11 Jean-Marie Salaun-Gregor Davidow: *Adieu*: <http://www.youtube.com/watch?v=H4CPv8jfaUs>

12 Hervé Zénouda-Gregor Davidow: *Eden Was A Garden*: <http://www.youtube.com/watch?v=79Ez0jAfuxo>

13 Az általam készített Spions fotók negatívjait az együttes titokban kiszállásán munkálkodó magyar komponistája, gitáros a Párizsban elkérte, azzal hogy jó minőségű papírkópiákat csináltat rólok. A negatívokat megtartotta magának, csak igen vacak minőségű pozitívokat adott vissza, amelyeken a saját szemeit filctollal gondosan kítakarta, ezzel is jelezve, hogy otthagya a Spionst és korábbi közreműködését sem vállalja. A Molnár Gergely kódnevű kémről Magyarországon készített fényképeimet az akkori szabályozások miatt nem vihettem magammal az emigrációba. Írásaimmal, képzőművészeti munkáimmal, dokumentumaimmal együtt Papp Tamás barátomra bízam őket megőrzésre. Papp Tamás 1986. augusztus 2-án meghalt. Hagyatékának gondozója mindmáig nem hajlandó visszaadni a megőrzésre barátomnál hagyott munkáimat, dokumentumaimat, így a Molnár Gergely kódnevű kémről készített fotókat sem. Nyilván a halálomra vár a tőlem lopott ládában lévő tulajdonaimon ülve, hogy a nekrofil magyar hagyományoknak megfelelően akkor irányomban bizonyára felélenkülő érdeklődést kihalaszálva publikálja a nála lévő anyagokat, ekképpen fényezze magát. Az ellopott fotók egy részéről szerencsére módomban volt fénymásolatokat készíteni annak idején, amelyeket más barátaimnak adtam. Az Artpool által rendelkezésemre bocsátott fotókon kívül ezek egy részével illusztrálom időnként e sorozatot, illetve néhány fénymásolatot beépítettem a Spions videoklipekbe is.

íranti, mindmáig élő érdeklődést bizonyítja, hogy bár a videoklipeket nem hirdetem meg, mégis sokan megnézik őket és számos értékes üzenetet kapok miattuk. Jelentkezett például a Spions egykori francia basszusgitáros és második lemezének producere, a most New Yorkban élő Jean-Marie Salaun is, akitől fotókat, és rengeteg, általam korábban nem ismert történetet, információt kaptam a Spions franciaországi tevékenységével kapcsolatban. Felbukkant néhány régi ismerős, szem- és fültanú is. Legfurcsább azok lelkendezését olvasni, akik vehemensen támadták, lefasisztázták a Spionst rövid magyarországi működése idején és az azt követő években.

A videoklipek készítése és e sorozat írása során újra és újra át kell élnem azokat az időket, amelyeket, hogy újjászületésemet lehetővé tegyem, emigrációm első éveiben megpróbáltam elfelejteni. Sokan, sokféle irányba indultunk el az 1960-70-es években. Dőreség lenne egy kalap alá venni mindazokat, akik az akkori körülmények ellenére igyekeztek értelmes, aktuális, független kutatásokat végezni. A rock szellemisége is különbözőképpen érintett meg bennünket. A Molnár Gergely kódnevű kémen és rajtam kívül Hajas Tibor és Vető János érezte leginkább sajátjának ezt az új kultúrát, életstílust, életérzést. Vető János többek között a Kex koncertjein fényképezett szenvedélyesen. Hajas Tiborral gyakran hallgattunk együtt lemezeket, különösen David Bowie, a Velvet Underground és Iggy Pop állt hozzá közel. Nem sokkal a Spions emigrációja előtt már rock koncert keretében (a Hobo Blues Band egyik fellépése) hozott létre performance művet. Bálint István költő, az Egyetemi Színpad, majd a Kassák Stúdió és a Lakásszínház tagja ugyancsak nagyra tartotta Bowie-t. Emigrációjuk után, a New Yorkban általuk alapított Squat Színházban az 1970-80-as évek legújabb punk, new wave és hiphop előadói¹⁴ léptek fel, s a DJ gyakran játszotta a Spions első, Párizsban megjelent lemezét. St. Aubry Tamás is gyakori látogatója volt a Kex koncertjeinek, azok esemény-értéke miatt. Azonban a Molnár Gergely kódnevű kémen és rajtam kívül barátaink és ismerőseink köréből másokat nem érintett meg olyan

14 Többek között Sunnlyland Slim, J. B. Hutto, Big Walter Horton, Dollar Brand, Oliver Lake, Lester Bowie, Defunkt, a DNA, a Lounge Lizards, Nico, James Chance, Kid Creole and the Coconuts és Sun Ra is fellépett a Squat Theatre's Jazz, Blues and Rock Clubban. Az 1970-es évek végén a Squat házi-zenekaroként emlegetett Sun Ra Arkestra egyik lemezét, elmondása szerint Halász Péter produkálta.

erővel, nem vált életük meghatározó részévé a rock, ahogy ez velünk történt. Míg mi igyekeztünk távolodni a művészettől, az elit kultúrától, a többiek nem érezték ennek szükségét.

Természetesen nem vetettük el a „magas” kultúra eredményeit, csak nem éreztük küldetésünknek, hogy mi is részesei legyünk az ebben a szférában zajló teremtésnek. Pasolini *Salò*-ja például igen nagy hatással volt mindkettőnkre. A filmből levont tanulságok – például az a lelki torzulás, amelynek eredményeképpen az áldozat beleszeret kínzójába, gyilkosába – később beépültek a *Spions Anna Frank álma* című számának szövegébe. A Molnár Gergely kódnevű kém Pasolini számos esszéjét lefordított magyarra. Pasolini független nézetei sok szempontból elfogadhatatlanok voltak a korabeli „ellenzéki”, a hatalmat annak terminológiájával, „kacsintgatva” bíráló értelmiségiek számára. Különösen az 1968 márciusában, Rómában lezajlott „Valle Giulia-i Csata”¹⁵ kapcsán kifejtett gondolatai ébresztettek ellenérzéseket az 1970-es évek elején formálódni kezdő magyar „demokratikus ellenzéki”ben. „Amikor összecsaptatok a rendőrséggel, én a rendőrökkel szimpatizáltam, mert ők a szegények gyermekei”, írta a kommunista nézeteket valló Pasolini, aki az ifjú lázadókat a burzsoázia gyermekeiként, a „baloldali fasizmus” képviselőiként nevezte meg. Szerinte a fiatal, a lázadókkal egykorú, a továbbtanulás költségeit megfizetni nem tudó, rosszul fizetett, számukra ismeretlen okokból fellépni kényszerülő rendőrökre a gazdagok elkényeztetett gyermekei támadtak.¹⁶ Pasolini nézeteit a komplexitások felfogására képtelen magyar „ellenzékiek” különösen azért tudták nehezen megemészteni, mert a diáklázadókat elítélő véleménye ellenére Pasolini folytatta az autonóm *Lotta continua* baloldali mozgalom támogatását.

Az 1970-es évek közepére már olyan jól kerestem a halott színházak felkérésére készített díszlettervekkel, hogy módomban állt időnként kölcsönöket segíteni a Molnár Gergely kódnevű kémet és feleségét. A kor szokásaival ellentétben a kölcsönöket mindig visszafizették, ráadásul számomra rendkívül imponáló stílusban. A pénzt a Molnár Gergely kódnevű kém gondosan a nevre címzett, lezárt borítékokban adta vissza. A feltétlen etikusság mellett ez a gondos elegancia viselkedésére és minden munkájára jellemző volt. Rendkívül precízen megformázott kéziratait mindig felcímkézett dossziékban adta át, még akkor is, ha csupán egyetlen oldalnyi szövegről volt szó. Szerette megadni a dolgok módját. Gyakori látogatásaim a Dohány utca 24. alatti apró, de elegáns, maku-látlanul tiszta, egyszobás otthonukba mindig ünnepi eseménynek számítottak. A házigazda és felesége szertartásosan fogadtak. A kávé, teát, esetenként szerény vacsorát a lakás kicsisége miatt összehajtható, terítővel borított asztalkán szolgálták fel, amelyet látogatásom végén gondosan újra összehajtottak és helyére tettek. A házigazda íróasztalán példás rendben sorakoztak a kéziratok és íróeszközök. A lakás díszé a szoba nagy részét elfoglaló, bíbor bársonnyal behúzott, óriási franciaágy¹⁷ volt. A könyveket és folyóiratokat egy ideig a fal mellett, gondosan elrendezett oszlopokban tárolták. 1975 körül készült el a szoba egyik falát betöltő könyvespolc, amelyen témáik szerint csoportosítva sorakoztak a könyvek, köztük nem egy igazi ritkaság.

A Molnár Gergely kódnevű kémhez hasonlóan a stílus, a dolgok módja megadásának nagy mestere volt a nála sokkal lazább Hajas Tibor Magyar Király¹⁸ is. Látogatásaim a Felszabadulás tér (ma Ferenciek tere) 1-es számú házában lévő, szülei és öccsével (később annak családjával is) megosztott, nagypolgári otthonába mindig rendkívüli eseménynek számítottak. A Magyar Király birodalmába látogató külföldi uralkodóknak kijáró tisztelettel fogadott bennünket.

¹⁵ Az 1968-as olasz diáklázadások (*Sessantotto*) során mitikusá avanszált „Valle Giulia-i Csata” volt az egyik első erőszakos összecsapás az olasz baloldali militánsok és a rendőrök között. Miután 1968 február 29-én a diákok elfoglalták a La Sapienza egyetem építészeti fakultását, a rendőrök megkísérelték kiüríteni az épületet. Március 1-én 4000 fős, kövekkel, botokkal és más harci eszközökkel felszerelt, többségükben diákokból álló tömeg támadt az intézkedő rendőrökre. A védekező rendőrök nem használhatták tűzfegyvereiket. Az összecsapásban 148 rendőr és 478 diák sérült meg, 232 embert letartóztattak. A diákok nyolc rendőrautót felgyújtottak.

¹⁶ „Poliziotti figli di proletari meridionali picchiati da figli di papà in vena di bravate (rendőröket, déli proletárok gyermekeit verték a papa arrogáns fiai).”

¹⁷ Az ágy huzatát emigrációknk után, 1979 elején, a Molnár Gergely kódnevű kém által Kádár Jánosnak írt, a Spions kulturális nagyköveti szolgálatait felajánló levele miatt a lakásba betörő állambiztonságiak szétvagdosták, a könyvespolcra a padlóra dobálták és megromgálták a könyvek nagy részét.

¹⁸ A „Magyar Király” találo rangját a Molnár Gergely kódnevű kém adta a valóban mindig uralkodóként viselkedő, általában udvara előkelőivel körülvett, trónszerű karosszékében szivarozva bölcsességét osztó Hajas Tibornak.

Stílusbeli és szemléleti különbségeink ellenére ugyanazokon a dolgokon tudtunk nevetni. Esti látogatásaink általában a hajnali órákban értek véget. Bár a házigazdának, velünk ellentétben reggel munkába kellett mennie, fáradságát sohasem éreztette velünk, mindig szívélyesen marasztalt, ha menni akartunk. Szivarjai, társasága felségesek voltak, csakúgy mint kifejező, mondandóját kísérő gesztusai is. Hajas Tibor a Molnár Gergely kódnevű kémhez hasonlóan óriási ismeretanyaggal rendelkezett. Ettől a két baráttól tanultam legtöbbet a klasszikus és kortárs filozófiáról, költészetéről, művészetéről. Magatartás-, hozzáállásbeli példaként is szolgáltak számomra. A Molnár Gergely kódnevű kémtől a visszafogott, európai elegancia és a sokrétegű közlés titkait tanultam meg, míg Hajas Tibor Magyar Király (és persze Halász Péter) az utcagyerekes pimaszság, csibészesség területén váltak mestereimmé. A stílus, a dolgok módjának megadása, a vagányság számomra üdítő élményeket jelentettek a kor formátlan, stílustalan, szétesett, gyáva, humortalan, az életnagyságnál kisebb emberektől rosszkedvűen nyüzsgő Magyarországn.

MOLNÁR GERGELY
Plastic Ono, 1976 © Fotó: Réz István



Cserba Júlia

Nem szép, de vonzó

Biennale de Belleville

📍 Párizs

📅 2010. szeptember 10 – október 28.

■ Falu a világvárosban, így lehetne röviden jellemezni Párizs turisták által kevésbé látogatott, a párizsiak által viszont annál inkább kedvelt városrészét, a Belleville-t, amelynek utcáit, közttereit, kiállítóhelyiségeit és magángalériáit az elkövetkező hetekben – az első *Belleville-i Biennale* (Biennale de Belleville) alkalmából – kortárs képzőművészek veszik birtokukba.

Párizsban ebben a negyedében a 20. század elején lengyelek, örmények és közép-európai zsidók, majd a további évtizedekben, a történelmi események, gazdasági és politikai körülmények függvényében, észak-afrikai zsidó, magreb és ázsiai bevándorlók telepedtek le nagy számban. Itt alakultak meg az első munkásszakszervezetek, itt született Edith Piaf és Maurice Chevalier, itt töltötte gyermekkorát az író, Georges Perrec, és itt forgatta a *Jules és Jim* néhány jelenetét François Truffaut. A negyed sokszínűsége, multikultúrája, kézműves műhelyekkel, apró boltokkal, szerény kávéházakkal teli utcáinak nyüzsgése és a mellékutcák vidékies nyugalma az utóbbi években a művészeti élet több szereplőjét is a negyedbe vonzotta. Az a tény, hogy számos kortárs galéria, újságíró, műkritikus és több mint 250 művész talált itt otthonra, szinte tálcán kínálta az ötletet a *Biennale* kezdeményezőjének és főkurátorának, PATRICE JOLYNAK az esemény megrendezéséhez.

Patrice Joly a pályájuk elején tartó művészeket bemutató nantes-i Galerie Zoo létrehozója és művészeti vezetője, több franciaországi és külföldi kiállítás kurátora és nem utolsósorban a '02' ingyenes kortárs művészeti folyóirat alapítója és főszerkesztője. Néhány év óta maga is a Belleville lakója, így jól ismeri a negyed művészeit és galériáit, akik elmondása szerint, a városi vezetéssel együtt, örömmel csatlakoztak a közel két évvel ezelőtt született tervhez. Amennyire sokarcú a városrész, éppoly sokféle a kiállítások, események színtere is. A *Biennale* centruma a 20. kerület kultúrközpontja, a 18. században épült Pavillon Carré de Baudouin, ahol tizenöt művész, köztük a nemzetközi ismertséget is magának tudható KADER ATTIA és HAMISH FULTON alkotásai láthatók. Az épület bejáratánál a harmincas éveik közepén járó francia JULIEN BERTHIER szobra, a *Monstres* (Szörnyetegek) készlettel megállásra a látogatót. Berthier kidobott bútordarabokból összeállított és bronzba öntött szobra az utca egyfajta művészetére, nevezetesen a lomtalanítások során egymásra halmozott hulladékokból a lakók által önkéntelenül létrehozott „szobrokra” utal. Az épület előcsarnokában magasodik Kader Attia, a tünteséknél előszere-ttel használt megafonokból épített, padlótól mennyezetig érő szobra, a *La Colonne sans fin* (Végtelen oszlop), ami a művész szavait idézve „vizuálisan hangos”,

Belleville, Villa de l'Ermitage

© Fotó: Cserba Júlia



és „némán politikus”. Hamish Fulton *Point Zéro*-ja a Notre-Dame előtti téren található 0 km-jelzésről készült fotóból, a hozzá tartozó információból és természetesen egy sétaakcióból áll, amit Fulton 2010. július 11-én hajtott végre Párizsban. A fotón látható ponttól elindulva hétszer sétált végig a rue Vaugirard-on és vissza a kiindulópontig. A precíz közlésből azt is megtudjuk, hogy egy-egy körséta 4116 lépésből állt. A venezuelai JORGE PEDRO NÚÑEZ bakelit lemezekből összeállított szoborral (*Ritmocolor*, 2010) és egy feldöntött székéből és egy szétnyitott létrára függesztett, lebegő lemezekből álló installációval, a nála is fiatalabb, 1978-ban született, de már számos jelentős kiállítást maga mögött tudó CAMILLE HENROT kátránnyal bevont tárgyakkal padlón elrendezett installációval, míg az 1999-ben alakult, változó létszámú, jelenleg két tagból álló BAD BEUYS ENTERTAINMENT (BBE) egy animált fotómontázssal, a *Le truc du chinois*-val van jelen a tárlaton.

Az egykor a fémmunkások szakszervezetének, ma pedig civil szervezeteknek, kulturális eseményeknek otthont adó Maison des Métallistes-ben a brazil CAETANO DIAS és a kínai ZHENCHEN LIU videói, valamint PIERRE BISMUTH és MICHEL GONDRY újabb közös munkája, a 360°-os körben filmezett és az emlékezet kitörődésével foglalkozó *The All Seeing Eye* látható, amely egy korábbi közös alkotásukra, a forgatóköny-

JOCHEN LEMPERT fotogrammmjai a Café au lit-ben
© Fotó: Cserba Júlia



CAETANO DIAS
1978 Cidade Submersa,
2010, videó, 16 min.,
színes, hang
© Caetano Dias, 2010



A CONSTRUCTED WORLD
Adam & Eve performansz
Courtesy A Constructed
World, 2010

ALEXANDRE ARRECHEA
Empire / House 2010, akvarell / lakozott fa; Galerie Suzanne Tarasieve © Fotó: Cserba Júlia





JORGE PEDRO NÚÑEZ alkotásai
Courtesy Galerie Crèvecoeur © Fotó: Cserba Júlia

CAMILLE HENROT
Objets augmentés, 2010, részlet
Courtesy the artist and Kamel Mennour, Paris © Fotó: Cserba Júlia



vére Oscar-díjat kapott *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*ra alludál. Különös helyen, egy távolról sem kellemes, sőt kifejezetten nyomasztóan ható lakótelep egyik toronyépületének 18. emeletén, a tíz éve alapított lakásgaléria, a Café au lit előszobájában és egyéb helyiségeiben találkozhatunk a német JOCHEN LEMPERT meglepő fotogrammjaival. A filmen végig csúszómászó-futó gyík, skorpió, meztelencsiga és más mozgásban lévő rovarok, apróállatok mozgásuk következtében többnyire felismerhetlenségig elváltozott „lenyomata” titokzatos, képzeletet elindító világot teremt a képeken, amelyeket a foglalkozására nézve kutatóbiológus nem csak fotóknak, hanem tárgyaknak is tekint, ezért nem szereti azokat sem bekeretezni, sem falra függeszteni: mint otthonunk dísz tárgyai, úgy sorakoznak egy polc tetején. A kitaróan továbbsétáló érdeklődő egy rejtőzködő kis utca vaskerítéssel elzárt lakótömbjének egyik földszinti loftjában, a Galerie Suzanne Tarasieva-ben megismerkedhet a Franciaországban első alkalommal kiállító kubai ALEXANDRE ARRECHEA akvarelljeivel és fémből készült szobraival.

A *Biennale* eseményeinek azonban nemcsak a kiállítási helyszíneket felkeresők, de a járókelők is részesei lehetnek, hiszen a performanszok java az utcákon zajlik. Így például a taiwani LEE SHOW-CHUN videóművész, performer és antropológus sétáját követők némi ismeretet szerezhetnek a kínai üzletekben árusított furcsa fűszerekről, zöltségekről, és a kínai éttermek európaiak számára ismeretlen ételeiről. Lee Show-Chun megfjejt számukra a boltok kirakatában olvasható kínai hirdetések is, amelyekből arról is némi fogalmat alkothatnak, hogyan talál honfitársai körében munkát, alvóhelyet a frissen érkező, engedély nélküli bevándorló. A svájci alkotópáros SABINA LANG és DANIEL BAUMANN itt-ott fellelhető élénk színű aszfaltfestményei az utcák szürkeségét törik meg, s szintén ezt teszik az utcafestészet további, a metróállomások környékén bemutatkozó művelői is. A kubaiak közismert szónoki képességével megáldott TANIA BRUGUERA, jelenleg a párizsi Ecole des Beaux-Arts tanára, napjaink kapitalizmusáról tart több alkalommal intenzív gesztikulálással kísért utcai felolvasást. A kiállítóhelyek közötti járműkapcsolatot, szimbolikus céllal, a környék utcáin gyakran feltűnő, kínai esküvők alkalmával használt fehér limuzin biztosítja. A néhány percig tartó luxusutazásnak, a művészek, kurátorok és újságírók mellett a negyednek mindazok a lakói is részesei lehetnek, akik a közlekedés ideje alatt hajlandók az ötlet kitalálójának, a marokkói születésű műkritikusnak, ABDELLAH KARROUMnak a *Biennálé*val kapcsolatos benyomásaikról vagy csak egyszerűen belleville-i életükről mesélni.

Részletes program: <http://www.labiennaledebelleville.fr/>

Voyeurism Guaranteed

Production site: The artist's studio inside-out

➔ Museum of Contemporary Art Chicago

➔ 2010. február 6 – május 30.

■ A művész és műterme mindig izgatta az emberek fantáziáját. Műkedvelők, amikor csak tehették, megpróbálták bekukucskálni oda és kilesni az ott folyó alkotás titkait. Vajon a művész géniusza ragyogja-e be a teret vagy a stúdió atmoszférája ihleti a műveket? Mi is a műterem: alkotói műhely, gondosan rendszerezett iroda, társasági gyülekezőhely vagy magányos menedék? A művészek mindig többféle funkció betöltésére használták műtermüket: dolgoztak, összejöveteleket, tárlatokat rendeztek benne, néha pedig csak csendben elrejtöztek ott. Rembrandt festményein és rézkarcain a műterem önarcképi jelleget ölt, tanús-

kodva a művész életének stációjáról. Matisse késői papír kivágásain a táncoló női figurákat a stúdiója kalitkájában repkedő galambok szárnyának íve ihlette. Monet kertje műteremmé vált és az ott festett képek később egy múzeum termét vízililiomokkal teli tóvá varázsolták.

A műterem funkciója és ahogyan az a mi megközelítésünkben él, történelmileg meghatározott, s mint ilyen sokat változott az idők során és jelenleg is nyitott új értelmezések felé. A romantikus regények és filmek által táplált műterem eszmény magányos tér, ahol a művész-zseni (tipikusan férfi), a múzsa sugallatára hallgatva, lázasan fest vagy farag, sokszor önmagát is felemésztve. Ez az illúzió Michelangelo-tól, Modiglianin át egészen Jackson Pollockig elkísérte a művészet iránt rajongók képzeletét. Mindezzel éles ellentétben, Daniel Buren *The function of the Studio* (1971) című esszéjében felveti, hogy a művész műterme elszigeteltségét a közterekre kell hogy cserélje, és az alkotói folyamatnak ebben az új, nyilvános térben kell kibontakoznia. Joseph Beuys munkássága kitűnő

Kiállítás részlet. JOHN NEFF terembelső. Production site: The Artist's Studio Inside-Out at the Museum of Contemporary Art of Chicago. 2010. február 6 – május 30. © Fotó: MOCA, Chicago. Photographer, Nathan Keay





Kiállítás részlet. TACITA DEAN: Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers), 2002. Courtesy of Marian Goodman gallery, New York and Paris, and Frith Street Gallery, London.

NIKHIL CHOPRA, YOG RAJ CHITRAKAR: Memory Drawing XI. A Production site: The Artist's Studio Inside-Out at the Museum of Contemporary Art of Chicago része. 2010. február 6 – május 30.
© Fotó: MOCA, Chicago. Photographer, Nathan Keay



példája ennek a módszernek. „Macro-stúdiók”, mint Warhol Factoryja, produciók, mint Gregory Crewdson, Jeff Wall, Jeff Koons vagy Takashi Murakami művei, melyek gyakran egy egész csoport munkáját igénylik, hasonlóan egy film-stábéhoz.

A *Production site* című tárlaton tizenhárom művész, köztük feltörekvő fiatalok, elismert, sőt nemzetközileg is híres alkotók munkái illusztrálják „... a műterem sokféle szerepkörét – mint színpadét, belső szentélyét, kutatási és kísérleti központét, az elmélkedés terét, alkalmi kiállítóteremt és találkozó helyét...” – írja a kiállítás rendezője, DOMINIC MOLON a katalógus előszavában, – „...tükrözve nemcsak a művészeti alkotás és befogadás változó természetét, hanem annak társadalmi, politikai és filozófiai jelentőségét is”. Mi is történik amikor a múzeum műteremmé válik?

DEV SOKOLOV installációján – *Mindenkinek elmondod, hogy milyen keményen dolgozol mostanában* (2010) – térképek és rajzok során át analizálja a műteremépületet, ahol dolgozik, rámutatva az ott rejtőző veszélyekre, beleértve ebbe néhány kollégáját is. A rajzok valóságos és képzeletbeli eseményeket rögzítenek, amiket a művész a kiállítás során két hetente aktualizál. JUSTIN COOPER videóján (*Műteremlátogatás*, 2009) színes vonalak gyors vibrálásával illusztrálja a műterem fogalma körüli zűrzavart, megkísérelve képi formába önteni az ideáknak „az értelem útvesztőiben” való száguldását. A perspektíva követi a vonalak kusza mozgását, fizikailag bevonva minket a rohanásba amit az animáció erőteljes hangzavara tovább fokoz – ebből a műteremből jobb menekülni. PETER FISCHLI / DAVID WEIS a stúdió jellegtelen tárgyait próbálja művészetté lényegíteni, amikor közülük 105-öt poliuretánból kifarag és kifest (*Cím nélkül*, 2005).

JOHN NEFF szó szerint beköltöztette műtermét a múzeumba és meghívta a nézőt is, hogy benne éljen. A *Pornographic Pantograph Juan Sanchez Cotanra utalva (folyamatban)*, (2005-06) keretében Neff egy különös szerkentyűt épített, ami – szerinte – online férfi erotikát reprodukál, jóllehet egyetlen részlet sem látható tisztán. Modellek, tervrajzok, fotók dokumentálják a masina létrehozásának fázisait, míg a falakat a negatívokból és a gép által nyomtatott grafikákból összeállított kollázsok borítják. A művész gipsz szobra toloszékben ülve élvezzi a látványt, ő egyszerre alkotója és nézője is ennek a mágikus tákolmánynak. Neff a stúdió laboratórium jellegét hangsúlyozza, ahol ezen a szerkezeten kísérletezik, sokszor félbehagyva vagy félredobva a meglévő elemeket. A dada gesztusaira emlékeztető kísérlet tárgya a gép emberi érzelmet közvetítő szerepe, az hogy sikeresen tudja-e a fizikai élményt a test és a képzelet bevonása által közvetíteni.

WILLIAM KENTRIDGE termében a három falra párhuzamosan és folyamatosan vetített *7 Fragments for George Méliés* (2003) videoinstalláció a művész műtermének mozgalmasságát varázsolja körénk. Az egyik falon Kentridge önmaga életnagyságú portróját rajzolja, majd leradírozza, letépi és újra kezdi azt, a mű létrehozásának nehézségeit illusztrálva. A szomszédos falon látható videón a művész egy létra tetejére mászik, majd lezuhan, mindezt újra és újra, az alkotói folyamat magaslatait és mélységeit jelképezve. A harmadik falon a művészet ideális képe jelenik meg, amint a múzsa csókjától ihletett Kentridge a női test szépsége iránt érzett csodálatát veti papírra aktok során át.

BRUCE NAUMAN stúdióját – *Mapping the studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage) All Action Edit* (2001) – rejtett kamerákon át látjuk az éjszaka sötétjében, amikor az üres térben csak néhány egér mozog a felvillanó macskaszemek elől menekülve. A megszerkesztett, színezett és elforgatott film – a kép hol állva, hol fejjel lefelé, hol oldalt fektetve jelenik meg – a művész elszigeteltségét és átmeneti válságát jeleníti meg.

TACITA DEAN 16mm-es filmje, a *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)* (2002) a belga konceptualista művész düsseldorfi alagsori stúdióját örökíti meg, amit most raktárnak használnak. Broodthaers a tartalom és jelentés összefüggéseit kutatta, munkássága jelentős hatást gyakorolt kortársaira. A falak és táblák most is őrzik teoretikus szellemét, feliratokon – *silence, museum, section cinema*, stb. – át, utalva arra hogy ez a hely valamikor egy jelentős alkotói műhely volt, ami egyszerre töltötte be a műterem, kiállítóhely és kutatási/oktatási intézmény szerepét. A hátramaradt tárgyak, egymásra rakott székek és a plafonról lógó magányos égő nosztalgiaival telítettek. A sötét teremben vetített kísérteties képek egyszerre tükrözik a tovatűnt dicsőség felett érzett fájdalmat és a művész szellemének örökkévalóságát.

A kiállítás talán legösszetettebb műve NIKHIL CHOPRA performansza (*Yog Raj Chitrakar: Memory Drawing XI*, 2010), amit egy, a teljes falfelületet beborító, a kiállítás ideje alatt létrehozott színrajz egészít ki. A művész egyaránt teremtője, szemlélője és főszereplője annak a mítosznak, ami körülveszi őt és a műveit. Chopra két napot betöltő előadása során életre keltett egy képzeletbeli Viktória-korabeli személyt, Yog Raj Chitrakart, aki egyben a művész nagypapjának alteregója is. A Chitrakar név szó szerint kép- vagy maszk készítő jelent, s a lehetséges értelmezések ebből következő mindkét vetülete lényeges része a műnek. Chopra kosztümök, maszkok, parókák segítségével számos figurát keltett életre a legelterőbb társadalmi rétegekből és kasztokból, így többek között, férfiakat és nőket, köztük homoszexuálisokat is, rámutatva sorsuk történelmi, szociális és faji összetevőire. Az oda-vissza váltakozó performansz és rajzolás során a falrajz egyre kaotikusabbá válik, formát adva a művész intellektuális szorongásának.

KERRY JAMES MARSHALL az afrikai származású amerikaiak (African American) életét valamint annak történelmi és kulturális összetevőit jeleníti meg a nyugati művészet hagyományos kompozíciós módszereire, a történelmi zsánerre, a portréra vagy a tájképre emlékeztetve. Célja egy sajátos esztétika („Black Aesthetic”) létrehozása. *Black Artist (Studio view)* (2002) című fotóján Marshall önmagát örökíti meg a műtermében, amint a befejezetlen *Vasárnap reggel, 7 óra* (2003) című nagyméretű, az ablaka előtti urbanisztikus teret ábrázoló festményét szemléli. A művész fekete fényel világítja be műtermét, minden kékes-neonos mázzal vonódik be, kiemelve a fehér tárgyakat, amik így mereven elszigetelődnek. Marshall rámutat a fekete, és különösen a fekete női alkotók műtermi portréjának szinte teljes hiányára. Ezt a űrt próbálja betölteni a *Cím nélkül (Festő, 2009)*, egy képzeletbeli fekete festőnő önarcképével, amely elismert múltbeli női művészek, mint Judith Leyster (1630) vagy Elizabeth Vigée-Lebrun (1782) azonos című kompozícióit követi. A vászon baloldalát betöltő elegáns selymekbe burkolt, afrikai színeket viselő, büszke tartású festőművésznő hagyományos portréját a háttérben a számok után való festés (paint-by-numbers) modern módszerével elkezdett önarckép ellensúlyozza.

Játékoságával ragad meg RYAN GANDER fotósorozata *A papírlap, amin éppen rajzolni készültem, amint az lecsúszott az asztalomról és a földre hullott* (2008). Az irodaszerű térben a művész asszisztense próbálja összeszedni a szerte repülő papírlapokat, hogy majd rekonstruálja az eredeti rajzot, ami lehetetlen, mivel

annak részecskéi kristály gömbökben rejtőznek és a képből kigurulva a padlót borítják.

ANDREA ZITTEL számára a stúdió mindent jelent: lakást, műtermet, kutatási és kísérleti teret, ahol létrehozza és bemutatja az általa kitalált és formába öntött tárgyakat, anyagokat, tereket és ötleteket. Amikor műterme színhelyül a sivatagos kaliforniai Joshua Tree települést választotta, olyan helyet keresett, ami része egy kis, a természethez közel álló közösségnek, s ugyanakkor viszonylag független a



KERRY JAMES MARSHALL, *Cím nélkül (Festő)*, 2009
A Museum of Contemporary Art gyűjteményéből,
Katherine S. Schamberg ajándéka, csere révén.
© Fotó: MOCA, Chicago. Photographer, Nathan Keay

fogyasztói társadalom nyomásától. A *ROUGH Furniture: Energetic Accumulator III*, (2008) belső terében minden tárgy a művész által előállított, tanúsítva a kézművesség szépséget, s egyben megkérdőjelezve a tömegtermelés és a nagyvállalatok létét. Zittel, aki nemzetközileg ismert miniatürizált, összecusukható és mozgatható lakás-és épülettervei révén, korunk fogyasztói szemléletének ellentmondva hirdeti, hogy minden befér egyetlen kicsi, jól szervezett térbe. *Production site: The Artist's studio inside-out* című kiállítás része az egyéves *Studio Chicago* tervnek, amely kiállítások, műteremlátogatások, tárlatvezetések, interjúk, kutatási programok és kiadványok során át tiszteleg a kortárs művészek és stúdiók előtt. A rendezvény-sorozat 2010 októberének végén zárul.

Polyák Levente

A vásár, a kaszinó és a park: fejezetek a fantazmagórikus építészet történetéből

Dreamlands

📍 Centre Pompidou, Párizs

📅 2010. május 5 – augusztus 9.

■ A posztmodern építészeti az 1970-es években nagy, programadó munkák¹ intézményesült és vált stílussá – egyesek szerint máig nagy hatást gyakorolva, mások szerint viszont csendben, észrevétlenül kimúlva a 2000-es években. Az alapító szövegek sorozata után időszakos csönd támadt a – más művészeti ágakkal és elméleti tendenciákkal ellentétben igen pontosan definiált, kategorizált és kronologizált – posztmodern építészet körül; sokáig túl közeli emlék volt ahhoz, hogy történelmi távlatában legyen vizsgálható. Ez a csend az elmúlt években megtörni látszik: a modernitás programját (és a modernizmus örökségét) újraértékelő vizsgálatokkal párhuzamosan kutatások, könyvek, folyóirat-különszámok kezdtek el foglalkozni a posztmodern örökségével is.² Abban a folyamatban, amelynek során a posztmodern megvetette a lábát a nemzetközi építészeti közéletben, a könyvek mellett a kiállítások is jelentős szerepet játszottak. Kiáltvány-értékű volt például a New York-i MoMA 1976-os kiállítása, amely a Beaux-Arts-építészeti bemutatásával tett javaslatot a modernizmus lezárására, vagy az 1980-ban megrendezett I. Velencei Építészeti Biennálé fő kiállítása, a Paolo

1 Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press, Cambridge, 1972; Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, NY, 1977

2 Ld. Például Reinhold Martin: *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*. University of Minnesota Press, 2010 vagy Jorge Otero-Pailos: *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. University of Minnesota Press, 2010

ALLAN DESOUZA

The Concourt Brothers stand between Caesar and the Thief of Bagdad, 2003

Courtesy : Allan deSouza and Talwar Gallery, New York / New Delhi



Portoghesi által rendezett *La Strada Nuovissima* is, amely nem csak az utcát helyezte vissza a városról való gondolkozás középpontjába, de az új építészet első nagy nemzetközi seregszemléje is volt, így hirdette a historicizmus és az eklektizmus koordináta-rendszerében meghatározott régi-új építészeti stílust.

Bizonyos értelemben ebbe a vonulatba illeszkedik a Pompidou Központ *Dreamlands* című – a *Strada Nuovissima*-ra közvetlenül is hivatkozó – kiállítása, amely kimondva-kimondatlanul a posztmodern örökségét értelmezi újra egy különös nézőpontból, eddig kevésbé feltárt formai és konceptuális kapcsolatokon keresztül: az álmokat megtestesítő építészeti, a városokhoz fűződő érzelmi kapcsolatokat a nemzetközi vásárok, világkiállítások és a szórakoztató témaparkok szemszögéből vizsgálja. A kiállítás, túllépve a hatások, másolatok és újraértelmezések rendszerének felvázolásán, egyúttal az építészeti-művészeti kiállítás műfajára vonatkozóan is fontos kérdést tesz fel: hogyan lehet építészeti elméleteket és a rájuk épülő urbanisztikai koncepciókat megjeleníteni egy kiállításban, s különösen egy művészeti intézményen belül? A kiállítás kurátorai, QUENTIN BAJAC és DIDIER OTTINGER több tematikus csomópont köré szervezték azt a történelmi narratívát, amelybe többek között a posztmodern építészeti is helyezik: a 19. és 20. század világkiállításai, az Eiffel-torony, a második világháborút követő radikális építészeti kísérletek, Las Vegas, New York, a miniatűr város-másolatok, Disneyland-ek, Dubai – ezek azok a területek, ahol az álmokat kiszolgáló építészet formái és koncepciói kifejlődtek. A különböző korszakokból és földrajzi helyekről származó dokumentumok és az ezekhez kapcsolódó művészi reflexiók egymás mellé helyezése ugyan helyenként önkényesnek tűnik (semmiféle tényleges ok-okozati viszony nem tételezhető fel például Salvador Dalí 1939-es

New York-i világiállításra készített szurrealista pavilonja és Dubai sivatagból kinövő felhőkarcolói között), mindez azonban nem vesz el a kiállítás mehökkentő analitikus erejéből, amely meggyőzően kapcsol össze mintegy 300 művet, a lehető legváltozatosabb műfajokból.

A rendkívül részletgazdag (és néha már-már zsúfoltnak tűnő) kiállítás jó példa a különböző eredetű és episztemológiai státuszú fotók, filmek, videók és installációk mesteri ötvözésére, ahol a nem művészeti eredetű dokumentumok gyakran jóval magukkal ragadóbbnak bizonyulnak a műalkotásoknál, amelyek néha mintha csak illusztrációjául szolgálnának a korabeli lekiállapotoknak. A különböző korszakokban és helyeken zajló világiállítások (ERIC SCHAAL) és építkezések (EDOUARD LEVÉ, ANDREA ROBBINS és MAX BECHER, THOMAS WEINBERGER, ANDREAS GURSKY) fotódokumentációi mellett itt van például egy 1966-os rövidfilm, WALT DISNEY utolsó felvett beszéde, amelyben az ingatlanbizniszben is terjeszkedő rajzfilmgyáros a floridai döntéshozók számára ecseteli azt, hogy milyen előnyökkel jár az államnak, ha áldásukat adják Disney legambiciózusabb projektje, az „Experimental Prototype Community of Tomorrow” (EPCOT) építkezéseinek megkezdéséhez. Disney 69 km²-re tervezett utópiája egyszerre idézi a 19. század világiállításainak „tematikus falvait”, amelyek egzotikus kultúrák vernakuláris építészeti mintáit gyűjtötték össze skanzen-szerű parkokba, a 21. század kínai városait, amelyekben egymás mellett találhatóak európai és amerikai épületek kicsinyített másolatai (ld. JIA ZHANGKE *The World*, 2004 című filmjét, amelynek egy részlete szintén látható a kiállításon) vagy a Perzsa-öböl gigantikus ingatlanberuházásait (Dubai-ról a kiállítás egyik utolsó terme számol be). A „nem művészeti eredetű” dokumentumok között különösen fontosak a reklámok (a dubai-i „Falcon City of Wonders” vagy a shanghai „One City, Nine Towns” reklámjai mind a műfaj jelentős ismeretelméleti értékéről tanúskodnak), illetve a szövegek is.

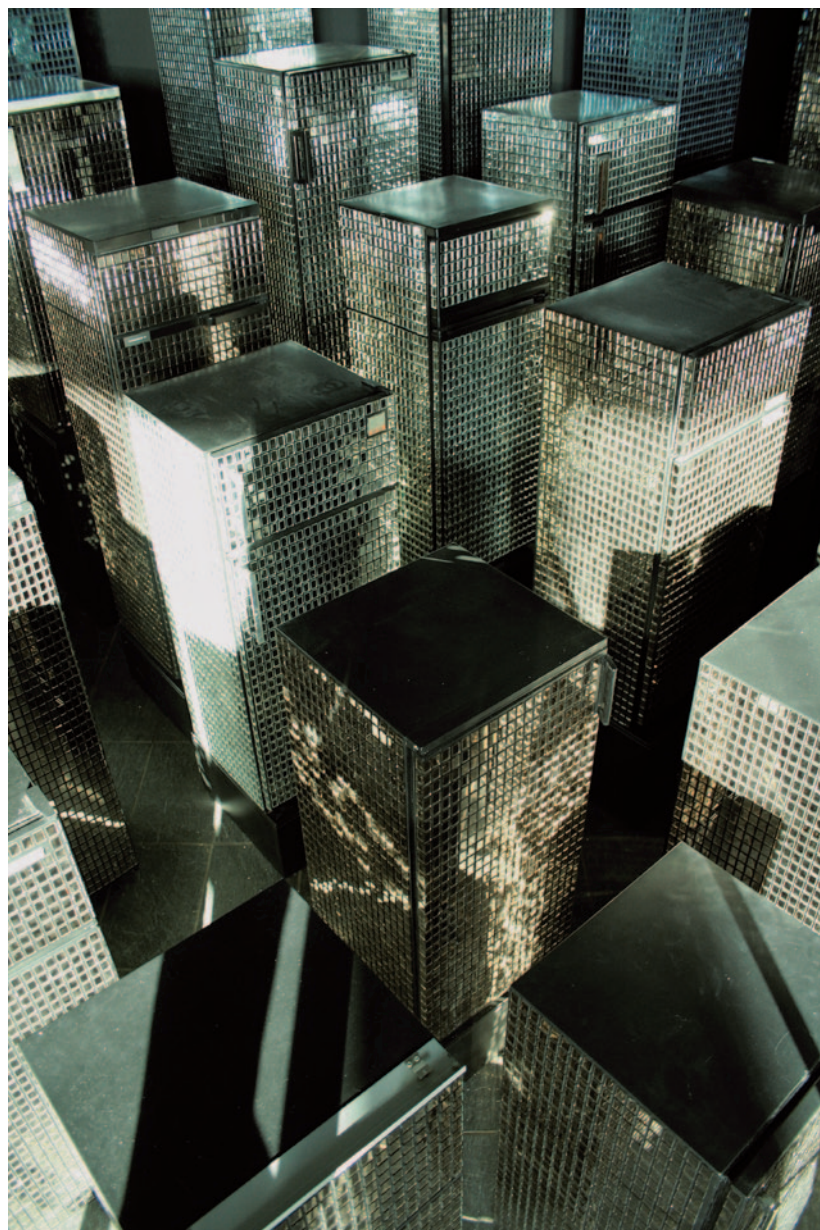
A kiállítás gondolatmenetének gerincét három – egymástól meglehetősen különböző – szöveg adja. Az egyik WALTER BENJAMIN *Párizs, a XIX. század fővárosa* című munkája, amelyben a szerző a fotográfia, a világiállítások, a várost bemutató panorámák, a fedett kereskedő passzázatok és Párizs „hausmannizációja” (19. század közepi újratervezése) közötti kapcsolatot tematizálja.³ A passzázatok (kirakatai) és a világiállítások az árucikkek fetiszizálódását hozzák magukkal, amelynek nyomán a tárgyak használati értéke átadja a helyét a csereértéknek.

³ Walter Benjamin: *Párizs, a XIX. század fővárosa*. Ford.: Széll Jenő, In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969.

Az étellel felruházott tárgyak és a tárgyiasult szubjektumok ilyen módon lezajló érték-cseréje, amelyet Marx *fantazmagóriának* nevez, a 20. századi nagyvárosban az álom és az érzelmek építészetének (ld. díszlet és a látszat) uralmához vezet, és a terjeszkedő kapitalizmus – és városstervezés – egyik motorja lesz; ez a kiállítás egyik alaptétele.

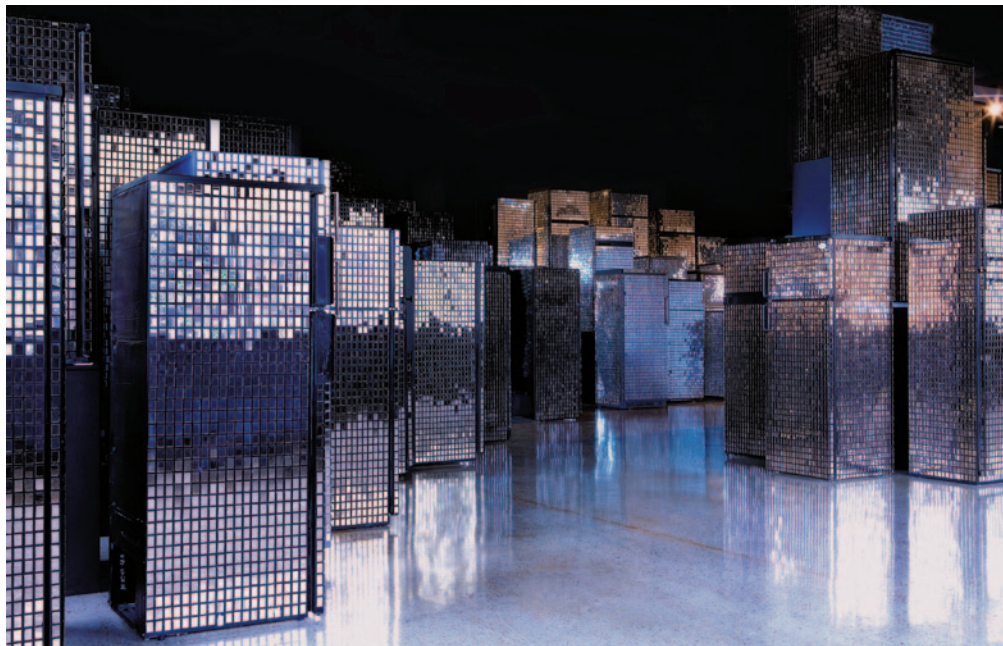
A második, a kiállítás szempontjából szintén meghatározó jelentőségű szöveg ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT-BROWN és CHARLES IZNAVOUR 1972-ben megjelent *Learning From Las Vegas*a, amelyre gyakran szokás a posztmodern egyik legkorábbi kiáltványaként tekinteni. A *Learning From Las Vegas* Venturi és Scott-Brown 1969-ben, a Yale Egyetemen tartott kurzusának folytatása, amelynek során a két előadó Las Vegas korábban végtelenül lenézett építészetének rehabilitációját végezte el. A könyv alapvető felismerései – az épületek jelként való elgondolása, a reklámok építészeti elemekként való kezelése, a vernakuláris építészet felértékelése a városról való gondolkodásban – mind nélkülözhetetlen analitikus eszközök a huszadik század végére globális méretekben is meghatározóvá váló szuburbanizáció, a bevásárlóközpontok, az autópálya-kultúra, sőt az ikonikus építészet elemzésében is. A könyv azonban más szempontból is jelentős: tudatosan vállalt amorális pozíciója és a populáris kultúrát, a giccset elfogadó, sőt értékelő attitűdje egyúttal a háború utáni modernista morál és etika kritikájaként is olvashatóak.

KADER ATTIA
Untitled (Skyline), 2007
Courtesy : BALTIC Centre for Contemporary Art
Courtesy Galerie Anne de Villepoix, Paris © Colin Davison



Természetesen egy könyv megjelenítése egy kiállításban nem magától értendő: a kiállítás konceptörjeit és építészeit dicséri az a megoldás, amelynek révén Venturiék könyvének legfontosabb szövegrészei, valamint gazdag vizuális anyaga (rajzai, fotói) videó formájában jelennek meg. A *Learning from Las Vegas* köré szervezett terem azonban nem csak ezért képzeli a kiállítás egyik legerősebb pontját: a las vegas-i kaszinók játékgépeinek hipnotikus hangzavarát rekonstruáló hanginstalláció aláhúzza a hangzó környezet szerepét a fantazmagórikus építészetben. A kiállítás maga is reprodukálja a témaparkok, ipari kiállítások, játéktermek, kaszinók atmoszféráját, és ezt elsősorban a hanggal teszi: teremről teremre haladva mindig más hangzó környezetbe jutunk; az amerikai musical dallamait a 3D animációban elképzelt városok videóit kísérfő ambient-lüktetés követi, amit végül filmrészletek beszédfoszlányai és reklám-klippek tudatállapot-módosító zenéje vált fel.

KADER ATTIA
Untitled (Skyline), 2007
Courtesy : BALTIC Centre for Contemporary Art
Courtesy Galerie Anne de Villepoix, Paris © Colin Davison



KADER ATTIA
Untitled (Skyline), 2007
Courtesy : BALTIC Centre for Contemporary Art
Courtesy Galerie Anne de Villepoix, Paris © Colin Davison



A kiállítás alaphangját megadó harmadik szöveg REM KOOLHAAS nagyhatású könyve, az 1978-ban megjelent *Delirious New York*, amelynek alaptétele megegyezik a *Dreamlands* központi kérdésvetésével: hogyan hoztak létre a nemzetközi vásárok, világkiállítások és a szórakoztató témaparkok olyan modelleket, amelyek hatással voltak a közelmúlt és a ma városainak koncepcióira?⁴ Koolhaas a New York-i Coney Island-ben és különösen Dreamland-ben, a századforduló legendás szórakoztató komplexumában érte tetten a fantazmagória és a technológia összekapcsolódásából születő építészetet, ami később a 20. század fővárosává váló Manhattan alapvető szervező erejévé vált. A koolhaas-i olvasat szerint a Coney Island inkubátorként működő fantáziavilágában kikísérletezett gyorsliftek és toronyházak – és nem a modernizmus funkcionalizmusa és formai őszintesége – jelentették a modellt a „manhattanizmus-hoz”, Manhattan égnek törő fejlődéséhez. Koolhaas könyvének megjelenítése a kiállítás terében az előbbinél egyszerűbb feladat: a termet az építész felesége, MADELON VRIESENDORP – akinek illusztrációi a *Delirious New York* különböző kiadásait is díszítik – tölti meg rajzaival és animációs filmjeivel. Koolhaas máshol is eszünkbe jut a kiállításon: a város jeleire és homlokzataira mint dekorációra, illetve másolatra tekintő együttes (DIANE ARBUS Hollywood- és Disneyland-fotói, MAURIZIO CATTELAN hátulról látott Hollywood-jele 2001-ből, PETER WEIR Truman Show-ja, LAURENT GRASSO filmje *Paracinéma*, 2005, amit az elhagyott római Cinecittá-ban forgatott) a *Generic City* című szövegben megfogalmazott paradoxonra emlékeztetnek: „Hiányának ellenére a történelem a Jellegtelen Város legfontosabb foglalatossága, sőt ipara. (...) Specifikus emlékek helyett a Jellegtelen Város által keltett asszociációk jellegtelen emlékek, emlékek emlékei: ha nem egyenesen minden emlék együttese, akkor absztrakt emlékeztető, soha véget nem érő déja vu-k, általános emlékek.”⁵ Az eredeti és a másolat viszonyának kérdései végigkísérik a kiállítást, folyamatosan összekapcsolva a nézőt a történelmi építészet kortárs dilemmáival: az örökségvédelem általános értékrendjéből következik például a lerombolt történelmi jelentőségű épületek identikus újjáépítésének gyakorlata, vagy az átalakított funkciójú és enteriőrű épületek homlokzatának megőrzése, amely jelenségekkel több munka is foglalkozik (pl. STÉPHANE COUTURIER fotói vagy a kínai másolat-városok dokumentációi). És természetesen szerepel a tárlaton a már említett *Strada Nuovissima* kiállítás anyagának egy része is,

4 Rem Koolhaas: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan*. Academy Editions, London, 1978

5 Rem Koolhaas: *The Generic City*. In: Rem Koolhaas & Bruce Mau: *S, M, L, XL*. Monaceli Press, New York, 1995. Itt: p. 1256.



ANDREAS GURSKY
Dubai World III, 2008
Courtesy Monika Sprüth Philomene Magers – Cologne
Copyright: Andreas Gursky, VG BILD-KUNST, Bonn

mint markáns pozíció a megőrzésről és másolásról folytatott kiterjedt vitában, felsorakoztatva a magukat posztmodernként definiáló építészeti csoportját.

A *Dreamlands* nem foglal állást a *Strada Nuovissima* mellett vagy ellen: a kiállításon bemutatott anyagok nagy száma, valamint a nézőpontok különbözősége amúgy is lehetlenné tennék egy pontosan definiált álláspont artikulálását. A *Dreamlands* sokkal inkább történelmi analízisre vállalkozik: az egyre növekvő időbeli távolságot és ezzel párhuzamosan a folyamatosan bővülő, gazdagodó történelmi rálátás lehetőségeit kihasználva próbálja meg új fényben láttatni a „posztmodern mozgalmat”, és ezzel együtt a szórakozás, az élmények és álmok építészetét. E reinterpetáció egyik különösen érdekes állomása a háború utáni kísérleti építészet bemutatása a fantazmagórikus építészet optikáján keresztül: a szabadidő társadalmának új szükségleteire reagáló CEDRIC PRICE és JOAN LITTLEWOOD (*Fun Palace*), az ARCHIGRAM (*Instant City*) vagy CONSTANT (*New*

Babylon) flexibilis struktúráiban és teátrális, örömközpontú eseményépítészetében elkerülhetetlenül ráismerünk a világkiállítások és a témaparkok építészetére, legalábbis ami az élmények és hangulatok (és a fogyasztás) szerepét illeti ezekben a koncepciókban.

A radikális építészet dokumentumait – rajzokat, modelleket – bemutató terem az, ahol a Pompidou Központ saját makettje is látható. Az épület ebben a környezetben nem egyszerűen építészeti gesztusként, a Bilbao-effektus (Bilbaót két évtizeddel megelőző) prototípusaként jelenik meg, hanem egyúttal városi laboratóriumként, új életmódok és kulturális helyzetek kísérleteként is. Ha a Beaubourg radikalitása meg is kopott az elmúlt évtizedekben (az épülethez kapcsolódó közterek elvesztették kísérleti jellegüket és turisztikai spektakulummá váltak), mégis érdemes elgondolkodni azon, hogy milyen lehetőségeket jelent ma a Pompidou Központ a kortárs építészetről és a városról való gondolkodásban. Az, hogy ez a kiállítás itt, egy művészeti intézményben – és még csak nem is annak építészeti osztályán – valósul meg, arról tanúskodik, hogy a művészeti és építészeti érdeklődések évtizedek óta tartó összefonódásának ellenére az építészetről és annak tágabb társadalmi és pszichológiai dimenzióiról még mindig a művészet kontextusában lehet a legszabadabban és fantáziadúsabban beszélni.



A szerző a tanulmány írásakor a Nemzeti Erőforrás Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesült.

Stánitz Zsuzsanna

Nyomasztó csend

Joseph Beuys: *Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*

Caixa Forum, Barcelona

„Az egyetlen forradalmi erő az emberi kreativitás ereje, az egyetlen forradalmi erő a művészet.”¹

■ Ólompanelek, két ezüstkarika a plafonon és némi fény – ezek JOSEPH BEUYS *Schmerzraum* című installációjának elemei. Az összehatásukban nyers, ridegség érzetet keltő anyagok kiválasztása Beuys szociális plasztika elméletén alapul, amely a „minden ember művész” – szintén tőle ismert – tézisével együtt alkot koherens egységet. Beuys a „szociális test” átformálásában látja azt a potenciált, amely képes lenne hozzájárulni mindannyiunk jobb jövőjének kialakításához

1 Beuys In: *Soziale Plastik* 1984, 59.; In: Matthias Bunge: *Joseph Beuys, Plasztikai gondolkodás. Hírverés egy antropológia művészetfogalomnak. 2. rész.* Ford.: Adamik Lajos, Balkon, 2000/11., 5.

JOSEPH BEUYS

Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum, 1983; ólom panelek, vas, ezüstkarikák és fény
95 × 545 × 740 cm. Barcelona, 2010. január © Fotó: Leon Liao

és átformálásához, s ebben a folyamatban jelentős szerepet szán, illetve tulajdonít a művészetnek. A művészetben lappangó energiát (elsősorban annak forradalmasító erejét) ugyanis csak akkor tudjuk kihasználni, ha a művészetet magát kollektív módon, az individuumok tudatos részvételével hozzuk létre. „Munkája, mondja Beuys, abba a felismerésbe torkollik, hogy az emberi tudat mélyreható transzformációját kell végrehajtani. Egy olyan világban, amelyben a szubjektum már-már a földadás sorsára jut, kinek-kinek egyenként mernie kell saját értelmére támaszkodni, s nem engedni a külső determinációnak. Minden emberben 'éles én-tudatnak, önérvényesítő akaratnak' kell létrejönnie.”² Beuys szerint ugyanis mindaddig, amíg a bennünk lappangó feszültségeket nem hozzuk a felszínre és nem dolgozzuk fel, addig képtelenek vagyunk társadalmilag hatékonyak lenni. *Schmerzraum* című installációjával (1983) egy üres, be nem rendezett vagy éppenséggel kiürített teret kínál fel a visszavonulásra, a koncentrációra, az elgondolkod(tat)ásra és az emlékez(tet)ésre. A különleges atmoszférát teremtő *Schmerzraum* nem az első térátalakító, a teret újraértelmező

2 Beuys in: *Reden über...* 1985, 41.; In: Matthias Bunge: i.m., Balkon, 2000/11., 4.



alkotása a művésznek, szoba-alapú akcióinak és installációinak sora az 1960–70-es évekig nyúlik vissza. Az egyedinek nevezhető, Beuys-ra jellemző ún. *raumkonzept* (tér-koncepció) meghatározó módon az olyan tapasztalatokra, mint például a trauma vagy a fájdalom, esztétikai úton reflektál. Így például az 1957-ben készített *Gummierte Kiste*, amely Beuys akkori depresszív időszakának, egy heteken át tartó bezártság-bezárkózás élménynek a mementójaként jött létre.³ A mind anyaghasználatában, színében és formai kialakításában a *Schmerzraum*ra emlékeztető munka tekinthető tulajdonképpen a későbbi, 1983-ban a Konrad Fischer Galerie falai közt először prezentált ólomszoba-installáció előfutárának. A Beuys által akkor létrehozott installáció a galéria falainak ólommal való bevonásával, a plafonra felfüggesztett villanykörtevel, illetve két, egymástól eltérő méretű ezüstkarikával érte el azt a nyomasztó, kissé háttorzogató hatást, amelyet 1984-ben még egy az installáció címével azonos grafikai-sorozatban is továbbgondolt, „kiegészített”.

A *la Caixa* alapítvány 1985-ben vásárolta meg a művet, mint az éppen alakuló kortárs művészeti gyűjteményének legelső tételét, indító darabját. A barcelonai *CaixaForum*-ban látható installáció az épület forgalmasabb, az időszaki kiállításoknak teret adó termeitől távolabb eső részében kapott helyet, ami a művészi intenció kifejezésre jut(tat)ása szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható tényező. Az optimális esetben egyedül érkező látogató egy üres, félhomályban úszó térbe lép be, amelynek határait az ólommal bevont panelek jelölik ki. A megfontolt anyaghasználatáról ismert Beuys célja többek között az volt, hogy a megjelenítés erejével olyan „traumatikus teret” hozzon létre, amely a befogadó számára egyfajta terapeutikus hatással bír. Az ólompanelek körbezárta tér speciális hangulatát kettősség jellemzi: miután magához csábítja s bekebelezi látogatóját, azonnal önmagára is hagyja.

Az installáció alapvetően – a már említett – két domináns anyagra épül: egyfelől az egész teret beborító ólomra, másrészt pedig az ezüstre. Az ólom tulajdonságait tekintve matt, fényelnyelő, sugárzás- és hang-izoláló, az ezüst pedig

3 A *Gummierte Kiste* tulajdonképpen egy 43 x 77 x 91 cm-es, gumival bevont, felülől nyitott faláda. Keletkezési körülményeiben meghatározó szerepet játszott azok a tapasztalatok, amelyeket Beuys akkor szerzett, amikor barátja, Adam Rainer Lynen lakásának egyik besötétített szobájában – ismerősei tudta nélkül – hetekre elvonult, elzárkózott a külvilágtól. A házba betörni kényszerülő barátok találtak rá végül az önmagába roskadt, teljesen legyengült Beuysra, aki – nyilatkozatai alapján úgy tűnik, hogy – az önfeladásra készült. Az események után felgyógyult művész a külvilágtól elzárt, sötét térben való létre emlékeztető, azt felidézve készítette el a *Gummierte Kistét*. Úgy vélte, hogy a teljesen izolált, üres, fekete színű dobozba beleülve, a külvilágról megfeledkezve az ember képes lehet a végső pillanatról elgondolkozni s a halál gondolatával eljátszani. Ld.: Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys*. 1989. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig



JOSEPH BEUYS
Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum, 1983; ólom panelek, vas, ezüstkarikák és fény
95 x 545 x 740 cm. Barcelona, 2010. január © Fotó: Leon Liao

egy csillogó, fényvisszaverő anyag. Annak ellenére, hogy utóbbi csupán a plafonon függő két karika révén jelenik meg, az anyag, a forma és a környezettel való kontraszt felkínálta számos interpretációs lehetőség mégis az installáció egyik kulcselemévé, számos lehetséges kérdésfeltevés kiindulópontjává teszi. Értelmezzük az emberi életre, vagy esetleg éppen annak hiányára utaló jelként? Lényeges-e, hogy a plafon közepén, a sötétségben sejtelmes homályt keltő villanykörte mellett kaptak helyet? És miért van az, hogy eltérő méretűek? Egyes értelmezések szerint a nagyobb ezüstkarika egy felnőt-, a kisebb pedig egy gyermekkoponya méreteinek felel meg: mint ahogy a *Schmerzraum* maga is az élet és halál közötti idő elmúlásának szimbóluma, úgy a kisebb ezüstkarika az életre, a nagyobb pedig a halálra utalhat.⁴ A sötét (fém)tér keltette, generálta érzések a kritikusok szerint a Beuys utolsó pár évének művészetét meghatározó, saját második világháborús tapasztalataiból építkező, s így a fájdalmat, a közeli halál érzetét feldolgozó, bekapcsoló témákból eredeztethetőek. Ahogy azt az installáció címe is jelzi: *Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*, azaz *A csontok mögött számolnak – A fájdalom szobája*. A világháborús bunkerekre, kihallgató-szobákra s talán gázkamrákra is utaló alkotás pszichikai hatása megkérdőjelezhetetlen.

„Fájdalom nélkül semmi sem működik, fájdalom nélkül nincs öntudat” – véli Beuys.⁵ A művészek kiváltságának tartott különleges energia potenciálisan minden emberben megvan, a szociális plasztikában rejlő energia tehát nem lebecsülendő. Beuys tétele szerint a művészet önmaga képes forradalmi változásokat hozni. A gondolkodás számára így „tehát nem csak a világmegismerő elv, hanem a világteremtő is.”⁶ A *Schmerzraum* a csend, a melankólia helye, ahova betérve lehetségessé válik az (el)gondolkodás és az emlékezés. Egy olyan különleges szoba, amelybe mindannyian beleolvashatjuk saját család- és élettörténetünket, s amely így az egyéni emlékezet imaginatív helyeként szolgál.

4 Lásd: Gerald Schröder: *Der Schmerzraum von Joseph Beuys. Zur räumlichen Dimension großer Gefühle*. In: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*. V&R unipress GmbH, 2008, Németország; illetve Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys*. 1989. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig vagy Christiane Hoffmans: *Beuys: Bilder eines Lebens*. 2009, Lipcse

5 Joseph Beuys gondolatai az 1983-ban, a Konrad Fischer Galerie falai között prezentált installációjával kapcsolatban In: Christiane Hoffmans: *Beuys: Bilder eines Lebens*. Lipcse, 2009, 32.

6 Beuysot idézi Max Reithmann in: *Beuys-Tagung 1991*, 43.; In: Matthias Bunge: i.m., Balkon, 2000/11., 6.

Zsikla Mónika

A festészet sakk-mattja

Non-Figurative Malerei: Ruhrgebiet Trifft Ungarn

➤ Verein für aktuelle Kunst/ Ruhrgebiet e.V. Oberhausen

➤ 2010. június 13 – augusztus 15.

Non-figuratív festészet: Ruhrvidék – Pécs – Budapest

➤ Hattyúház Galéria, Pécs

➤ 2010. augusztus 20 – szeptember 19.

„A nagyméretű képeket messziről szokás nézni. A kiállításon látható nagyméretű képek arra valók, hogy közletről nézzék őket.”

Barnett Newman

■ A képet néző megvezetett szem története már sok évszázados história. Gondoljunk – akár a szemfényvesztés csimborasszójaként – az egy nézőpontra szerkesztett illuzionisztikus, festett barokk mennyezetarchitekturákra, a reneszánsz centrális perspektívájára, vagy Newman' fent idézett, hatvan évvel ezelőtti felszólítására. A térben a szemhorizont számára így vagy úgy kijelölt helyek az

1 Harold Rosenberg: *Barnett Newman*, Abrams, New York, 1978, 61

Kiállítási enteriőr. Verein für aktuelle Kunst Oberhausen
© Fotó: Hartwig Kompa



elvont befogadói attitűdöt minden esetben a szubjektum megszólított jelenlétévé változtatták. És bár a festett képet néző térbeli helyzete korszakanként módosult, egy dolog, a festék materiális valósága² állandó maradt. Ennek ellenére az örökös képpé változtatott pigment halmazok szubsztanciális létére elsőként a 80-as évek nem ábrázoló jellegű, amerikai radikális festésze irányította rá a figyelmet. Persze nem minden előzmény nélkül. A tengerentúl redukcionista hullámai – minimal art, monokróm festészet, etc. – ugyanis ok okozati összefüggésben álltak a századelő európai expresszionizmusával, amelynek túlfűtött szubjektivizmusa szinte generálta a letisztulás igényét. A teoretika pedig új terminus technicus-okkal igyekezett legitimálni a letisztult műveket, és a kanonizációt követő diskurzus jelenleg is tart. Itt kell megemlítenünk C. Greenberg kánonalkotó tevékenysége mellett többek között a két praktizáló festő, J. Marioni és M. Hafif elméleti munkásságát is. Hafif tanulmányai³ már a 70-es évektől olyan újszerű fogalmak bevezetésével, mint a 'non- pictoria' (nem képi), az 'aniconic' (nem ikon) vagy a 'non-reprezentál' (nem ábrázoló), igyekeztek a radikális festészet körüli ködképeket eloszlatni. Újszerű megjelölései az

2 A festéknek a fizikai valósága, az az anyag amelyből a festményeket készítették, ám amit a festők mindig elrejtettek valahogy, mindig alárendeltek a témának. Artur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Enciklopédia Kiadó, 2003, 109.

3 Marcia Hafif: True Colors. In *Art in America*, June, 1989. pp 128–193, idézi Páldi Livia: „A monokróm kaland.” Szakdolgozat, ELTE, Budapest, 1995.

antik retorika és a negatív teológia⁴ fogalomalkotási metódusának mintájára közérthető jelentések negációjával utalnak új értelmezési tartományokra. Fogalmi tehát nem állítások arról, ami van, hanem tagadják mindazt, ami képileg korábban lehetséges volt. Hafif egy olyan új beszéd-, illetve gondolkodásmódot igyekezett kialakítani, amely szélesebb befogadói körnek ad megoldókulcsokat az egyszínűre festett vásznak befogadásához.

A nem ábrázoló festészet praktikus és teoretikai diskurzusa a 80-as évektől egyetemes szinten folytatódott, amibe hazánkban a 90-es években Károlyi Zsigmond legendás festő osztályával sikerült bekapcsolódnia. Károlyi jelentős pedagógiai tevékenysége ellenére, néhány tanítvány életművét leszámítva, a radikális irányzat nálunk csupán zárvány maradt, és a nemzetközi integráció még mindig várat magára.

Azt, hogy a témában nemzetközileg is lenne mit kontextualizálnunk, jól mutatta a Műcsarnok 2002-es nagy monokróm seregszemléje.⁵ Majd nyolc év hallgatás után idén, az oberhauseni Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V. impozáns terében nyílt ismét honi művészeket is szerepeltető csoportos kiállítás *Non-Figurative*

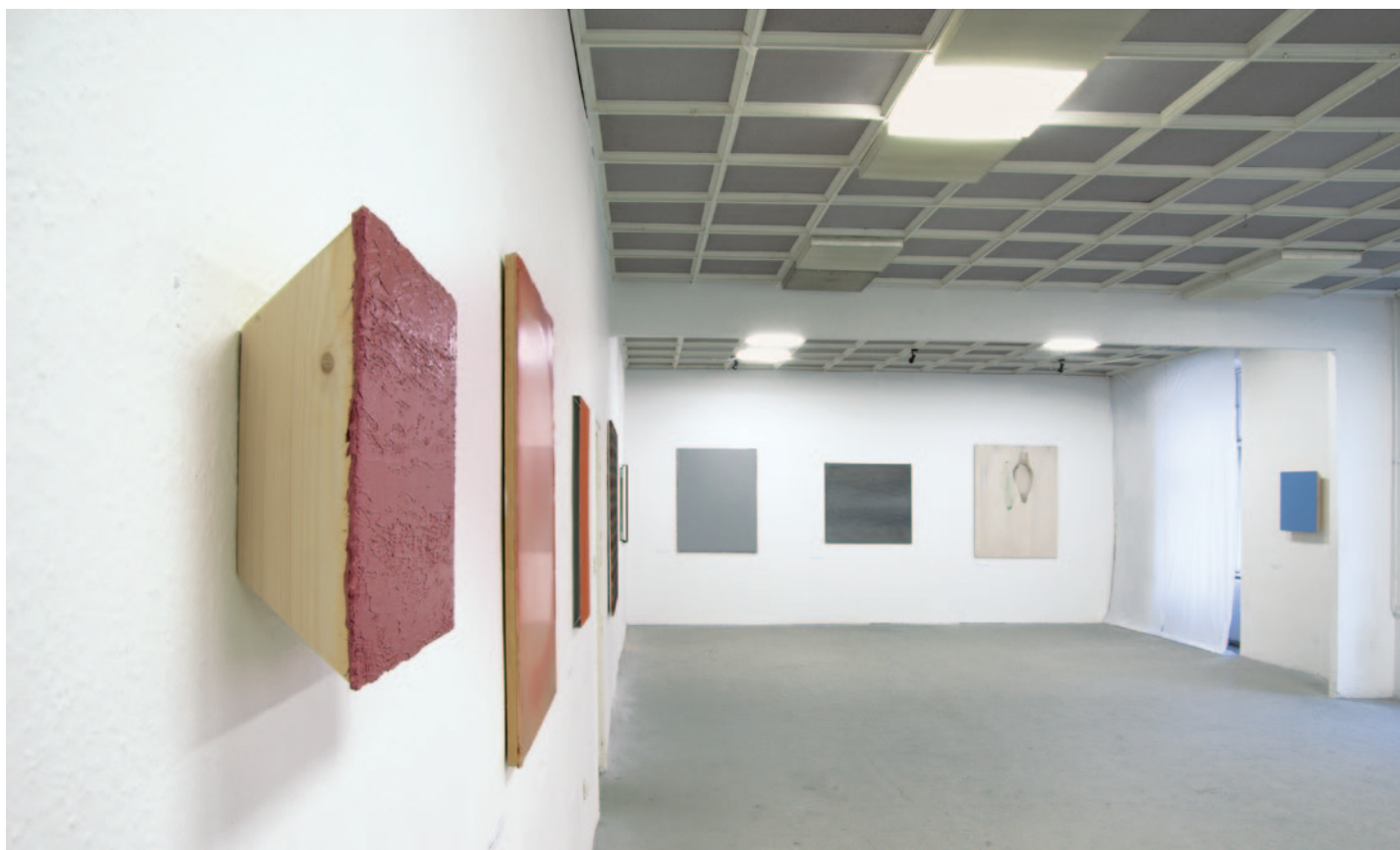
⁴ lásd: Szókratész beszéde a *Lakomában* a legfőbb szépségről vagy *Pseudo-Dionüsziosz Areopagítész Misztikus teológia*

⁵ *A szín önálló élete – Nemzetközi és magyar monokróm festészeti kiállítás*, Műcsarnok, Budapest, 2002. máj. 28 – aug. 20.



SUSANNE CIRKEL: im Schneelicht geboren, 2006, akril, vászon, 105 x 120 cm (balra)
SOMODY PÉTER: Kagyló, 2001, akril lakk, fatábla 150 x 120 (jobbra) © Fotó: Eln Ferenc

Kiállítási enteriőr. Hattyúház Galéria, Pécs
© Fotó: Eln Ferenc





ERDÉLYI GÁBOR
Nincs címe, 2010, akril, vászon, 135 × 106 cm, (részlet) © Fotó: Eln Ferenc



HARTWIG KOMPA
Olive, 2009; Schwarze, 2009, Glasmehl, alumínium © Fotó: Eln Ferenc

Malerei: Ruhrgebiet Trifft Ungarn címen. A német kezdeményezés kulcsfigurái HARTWIG KOMPA – aki maga is gyakorló radikális festő – és a műgyűjtő, DR. WILFRIED DARLATH voltak. A kiállítás elsődleges koncepciója szerint a négy magyar és négy német művész bemutatásakor nem az egyes életművek keresztmetszetére, hanem kizárólag friss munkákra fókuszáltak. A hazai élvonalat BULLÁS JÓZSEF, SOMODY PÉTER, az egykori Károlyi osztályból ERDÉLYI GÁBOR, és a szcena „veterán” festője, GÁL ANDRÁS képviselte. Német részről pedig SUSANNE CIRKEL, SUSANNE STÄHLI, HARTWIG KOMPA, és a megnyitó előtt váratlanul elhunyt sztárfestő, KUNO GONSCHIOR legfrissebb munkáit láthattuk. A nyolc kiállító mindegyike más-más aspektusból kérdezett rá egy-egy, a festéssel kapcsolatos problematikára. Bullás op arttal rokonítható, szemet kápráztató, néha azonos egységeket repetitív módon hordozó felületei csakúgy a látás természetét boncolgatták, mint Gonschior feketére alapozott vásznainak egymásra helyezett, a szemben egyesülő színpixeli. S annak ellenére, hogy mindketten távolállnak a hierarchikus képszerűség elveitől, festett felületeik a harmadik dimenzió felé tartanak.

Velük ellentétben Erdélyi Gábor és Hartwig Kompa a homogenitás mesterei. Erdélyi a tőle megszokott hűvös eleganciával dolgozza meg tökéletesre alapozott szürkei vásznait. Figyelme a kép éleinek minimális területére, a „senki földjére” koncentrálódik, ahová csupán néhány milliméteres színpompás ösvényeket fest. Kompa a képfelület homogén, de bársonyos hatását nem alapozással, hanem képei alapanyagával érte el. Vászon és akril helyett hajlított alumíniumra felhordott, porrá darált üveggel kevert festék eredményezte a többnyire egyszínű felületek professzionális simaságát.

Susanne Stähli akrillal és olajjal megfestett vásznain a lazúros színek négyzethálói csakúgy ultra finom transzparens átmeneteket hoznak létre, mint Somody Péter vászonra és fatáblára festett akril lakk foltjai. De amíg Stähli a végtelemben futó transzparens hálószerkezeteket címáadás nélkül engedí útnak, addig Somody címekekkel jelöli a horizont nélküli térben úszó, szimbiotikusan egymáshoz kapcsolódó lakkformákat. Susanne Cirkel kék és szürke lenvásznai esetében is domináns szerep jut a címekeknek, melyek minden esetben hangulati benyomásokra utalnak, mint a *deiner Stimme Schatten* (hangod árnyéka) vagy *lautlose Verlorenheit* (néma elveszettség). A hangulatok drámaiságának fokozását ugyanakkor a kékek/szürkek tónusértékeivel nyomatékosítja.

A kiállítók közül a kép tárgyi mivoltát Gál András művei hangsúlyozták a legjobban. Rodcsenkó 1920–21-ben a *Tiszta vörös*, a *Tiszta kék* és a *Tiszta sárga* megfestésével kijelentette: „Valamennyi létező síkfelületet célszerű egyszínűre festeni, és nem ábrázolni rajta semmilyen más formát, mivel a síkfelület maga is forma...”⁶ Gál következetesen egyszínű műveivel úgy folytatja a rodcsenkói hagyományt, hogy tovább elemzi a sík forma térrel való kapcsolódásának lehetőségeit. Ennek érdekében, hol megfosztja sarkaitól a téglalap alakú képfelületeket, hol pedig falra akasztás helyett lécekre támasztva installálja nagyméretű vásznait. Legújabb munkái pedig már szinte tökéletes háromdimenziós tárgyak, melyeknek mindig csak a legnagyobb kiterjedési felületét festi egyszínűre. És ha Newmann javaslatára közel merészkedünk Gál képeinek pasztózus színfelületeihez, akkor azokon végigkövethetjük a festészettörténet képregényét. Somody Péter közreműködésének köszönhetően az oberhausen-i kiállítás anyagából egy kisebb válogatás augusztus közepétől Pécsen⁷ a Hattyúház Galériában Non-figuratív festészet: *Ruhrvidék – Pécs – Budapest* címen színesítette a kultúra idej fővárosának programját.

⁶ Páldi Lívია, *A monokróm kaland*, In: *A szín önálló élete* kiállítás kat. Műcsarnok, Budapest, 2002, p. 8.

⁷ Scene Ungarn in NRW és a Pécs 2010 Európa Kulturális Fővárosa program keretében

Egy kortárs festőművész éthosza

Horváth Dániel *Rengeteg* című sorozatáról és festészetéről röviden

■ Az elmúlt pár évben a társadalmi szisztémába, de legalábbis annak kontrolljába és megváltoztathatóságába vetett hit elvesztéséhez (is) köthetően a romantika iránti érdeklődés újjáéledése figyelhető meg a kortárs festészetben. Újra fontossá vált a művészek számára az őket körülvevő környezetre történő személyes válaszadás: a jelenből való elvágyódás magánmitológiákat hív életre. Ezek létrejöttével azonban – hiába tűnnek ismerős vízióknak – a valóságból vett elemek újradefiniálása következtében idegen és rejtélyes világok születnek. Kialakulóban van egy új allegória rendszer, amely mélyebb kulturális összefüggésbe helyezi a saját koráról véleményt formáló mű mondanivalóját. Ezekben az allegorikusnak mondható művekben olyan konvencionális jeleket találhatunk, melyek olvasatait több kulturális kód ismeretét is feltételezik. Nem egyszerű absztrakcióról van itt szó: számtalan műben találkozunk azzal a többrétegű kombinációs folyamattal, melynek során az ábrázolt lényege és alapelve (princípiuma) a mű esztétikai struktúrájában fel- és átértékelődik.

Ez a szemlélet figyelhető meg az eddig is sűrű allegória rendszerrel dolgozó, harmincas éveiben járó festő, HORVÁTH DÁNIEL legutóbbi munkáiban is, amelyekben a műveiben korábban is fel-felbukkanó erdőmetaforát járja alaposabban körül. Legújabb festményei a redukált színkezelés miatt olyan hatást keltenek, mintha késő esti napszakokban ábrázolnának erdőrészeleteket és különböző

HORVÁTH DÁNIEL
Rengeteg I., 2010, 140 x 200 cm, olaj, vászon



erdei állatokat: tűz körül fekvő szarvasok, autó fénycsóvjától megriadt őzek és meglóduló vadnyulak motívuma vonul végig a képeken. A fény sok esetben a kép terén kívülről érkezik, így az ábrázolt világ nemcsak a vakrámaig tart, hanem azon túl is sejtelmesen szétárad. Horváth képeinek időn kívüliségét a festésmód adja: ennek révén rendeződnek, egy belső logikának engedelmessé, álomtájjá. Ösztönös választásai, kísérletező megoldásai nemcsak a hagyományos festészet újszerű anyagokkal való megújításai, hanem társadalomkritikus vonatkozásai miatt is figyelemreméltóak. Általánosságban az egyén társadalmi beágyazottsága, az „Én” különböző helyzetei, lehetőségei foglalkoztatják, miközben most tárgyalt képei a romantikus allegorikus erdőélményt is felidéznek. Az erdőesztétika hatalmas irodalmában Tacitus *Germániájától* Jacob a Grimm-testvérek meséin és Felix Salten *Bambiján* át E. T. A. Hoffmann műveiig számtalan fontos erdőmetaforával találkozhatunk. Az ember természethez fűződő – legjobban talán „vegetatívként” jellemezhető – viszonya a természettudományok felvirágzásával fokozatosan alakult át, s vált a romantikával a lélek, a szabadság, az elvágyódás átvitt értelmű terepévé. Az erdőérzésben, az erdőélményben bekövetkezett változás, nem meglepő módon, az olyan urbánus romantikusok panteisztikus fantazmagóriáinak is köszönhető, mint amilyen Horváth Dániel is. *Rengeteg* számomra leginkább a hasonló című filozófiai művel, Heidegger *Holzwege*-jével rokon, amelyben a lét titokzatos erdőhöz hasonlít, az erdőt keresztül-kasul szabdaló ösvények pedig a különböző filozófiai iskolák. Az ösvények más-más kezdőpontokról indulnak, és más-más mélységekben vesznek el az erdő áthatolhatatlan belsejében. Megismerhetünk ugyan az erdőből valamit az ösvényeken való barangolás során, de az erdő egésze, a lét misztériuma rejtve marad előttünk. A sorozat két fontos képe, a *Rengeteg I-II.* (2010), éppen ezt a megismerési folyamatot igyekeznek egyszer a kereső, másszor pedig az egészen kívül helyezkedő néző helyzetéből bemutatni. Ez nemcsak a rámutatás pozíciója: Horváth lehetséges kiutakat ajánl fel a jelenből egy másfajta talán boldogabb, talán erkölcsösebb, talán szabadabb, mindenesetre nagyobb bizalmat keltőbb tér-időbe. A képek perspektívája is ezt igazolja, amennyiben a festő és a befogadó pozíciója, valamint az ábrázolt táj egy síkban van. Beléphetünk a kép terébe morzsákat szórva magunk után az ösvényen, de a Grimm-mese tanulsága nem marad el: a madarak úgyis felcspi-pegetik a nyomvonalat, és elveszünk, de hát titkon nyilván azt is akartuk, hogy így történjen. Új alkotásai festészeti vitalitása, felszabadulva a korábbi munkák részletező megoldásai alól, felerősödött: lazúros és könnyed anyaghasználat jellemzi őket, miközben az absztrakció és a



HORVÁTH DÁNIEL
Felhőkarcoló, 2009, 140 x 110 cm, olaj, vászon

HORVÁTH DÁNIEL
Cím nélkül, 2010, 110 x 140 cm, vegyes technika, vászon



reprezentáció szétfeszítik a képeket. A talált fotográfiák és a személyes emlékek közötti keresgélés valósága helyett egy szimbolista birodalomba vezetnek, s ez a fajta elvagyódás, véleményem szerint, a valóság tagadásaként fogható fel. Horváth fogalmazásmódja nemcsak azért közvetett, mert – leegyszerűsítve – a festményeken megjelenő reprezentáció a világ dolgait festett képekké átalakító művelet volna, mely ábrázoló gesztus már önmagában egy személyes látásmódon átfolytatott közvetett reprezentációja a környezetnek, hanem mert festészeti magatartásmódjában valóság és illúzió álomszerű keveredésének inkább valóságtagadónak látszó, idealista típusa tűnik fel. A belső lelki jelenségeket, víziókat és az emberi világ áttételes ábrázolását tekinti kiindulópontjának, ahol nem az objektív leképezés, hanem a szubjektív szemlélet kerül előtérbe. Munkái tartalmi és formai megjelenítését kontrasztok sorával gazdagítja, így például az ábrázoltak aránya úgy változik, ahogy az illúzió és a valóság szeletek váltják egymást a kép kompozíciós síkján belül. Így bukkanhat fel az erdei tisztáson egy, az ábrázolt erdőhöz képest igen aprócska, óriási „vallató” reflektoroktól megvilágított ház (*Nőj!*, 2009), tévedhet el az erdőben a fák mellett eltörpülő felhőkarcoló (*Felhőkarcoló*, 2009), vagy magasodhat az ég felé törekvő létra (*imago mundi*) fölé egy monumentális, két lábra állt tigris (*Cím nélkül*, 2010). A környezetre és a tárgyi világra való visszautalás szubverzív módja ellenére – vagy éppen ennek köszönhetően – a festő képi világa összetéveszthetetlenül mai és egyedi.

Horváth legkézenfekvőbb festészeti előképe – filozófiáját tekintve – Peter Doig, míg technikájában leginkább Sigmar Polkehoz tudnám hasonlítani. Mivel azonban festészeti magatartása mindkettőjükénél könnyörtelenebbül analitikus, a legszívesebben mégiscsak David Lynch és Michel Gondry fimjeivel állítanám párhuzamba narratív festményeit. Hogy az erdő helyett egy kék doboz, vagy álmaink kebeleznék be minket, szinte mindegy, hiszen ugyanolyan megmagyarázhatatlan és szurreális dolgok történnek felszakadt szövegek mögött. Épp ezen a ponton válhat világossá számunkra Horváth festészetének komplex olvasata: képei rejtélyes hangulatuk következtében értelmezhetők melankolikus, szurreális, romantikus, szubjektív idealista szempontból is, de a horrorisztikus borzongás archetipikus élménye is hatalmába keríthet bennünket egyes helyszínei láttán.

Horváth allegorikus művészete – a nyelvhez és az íráshoz hasonlóan – igen kifejező: úgy bír saját korának közönsége számára jelentéshordozó szereppel, hogy közben melankolikus töredékességük, sötétbe vesző sejtelmességük, érzéketlenül utaló érzékiségük képes örök érvényű jelentésekkel telíteni képeit.

Sípos László

Fernando Botero kiállítása a Szépművészeti Múzeumban

📍 Szépművészeti Múzeum, Budapest
📅 2010. szeptember 30 – 2011. január 23.

■ Hazánk legtöbb látogatót vonzó múzeuma ezúttal egy könnyedebb hangvételű kiállítást hirdet: FERNANDO BOTERO festészete nélkülözi a filozófiai mélységet, neve nem elsősorban mondanivalója komplikáltsága, sokkal inkább képei állandó motívumainak, a látványosan telt formáknak köszönhetően vált ismertté. Az elhízás népbetegség, mi mégis mosolyogva kezdjük a tárlat megtekintését, mert már az első terembe lépve szokatlan látványban van részünk: pillantásunk



FERNANDO BOTERO
Az öngyilkos, 2006.
168 x 109 cm,
olaj, vászon

egy zuhanyozáshoz készülődő, hallatlanul túlsúlyos nő hátsóján akad meg.

„Nem célom, hogy metafizikai gondolatokat közvetítsek. A vágyam csak egy: festőnek lenni. A témákhoz úgy közelítek, mint egy festő, nem pedig úgy, mint egy elemző, filozófus, vagy pszichoanalitikus. A világról és az életről sem kívánok mély érzelmeket közvetíteni. Ecsetemmel úgy alkotok, mintha folyton csak gyümölcsöket festenék” – olvashatjuk a művész ars poeticáját az egyik falon. Botero tehát úgyszólván emberalakos csendéleteket fest, mivel a képeit benépesítő, a déli gyümölcsök gömbölyűségét idéző, jobbra kifejezéstelen ábrázatú alakok arányaiknál fogva alig képesek a mozgásra.

Botero művészeti tevékenysége a negyvenes évek végétől követhető nyomon. Ekkortájt festett akvarelljein még Orozco hatása érvényesül, de korai éveinek útkeresésében fontos szerepet játszott Picasso és Dalí is. Első európai útja során felfedezte magának Piero della Francesca-t és az itáliai reneszánsz többi nagy mesterét, majd Madridba ment, ahol a Prado rendszeres látogatójaként Goya és Velázquez inspirálta művészetét. Később Mexikóban is megfordult, ahol többek között Orozco és Rufino Tamayo oeuvre-jét tanulmányozta. Az ötvenes évek közepére kialakított egyéni stílusát az általa korábban megismert alkotók műveinek szintéziséből hozta létre. Élénk koloritja és jellegzetes motívumai ilymódon elsősorban Latin-Amerika képzőművészetében gyökereznek, de nagy hatással volt rá az itáliai reneszánsz és az absztrakt expresszionizmus is, melynek hozományaiként felhagyott alakjai jellemábrázolásával és ecsetkezelése könnyedebbé vált.

„Festői és szobrászi munkám minden eleme ugyanabból a szellemből fakad: ez pedig a tömeg iránti szenvedélyem. E szenvedélyt az itáliai művészet gyújtotta lánggra, különösképpen a quattrocento művészete” – vallja Botero. Olaszországból való hazatérése után rendezett első bogotái kiállításának anyaga eltért korábbi munkáitól: a monumentalitás iránti vonzalmának megszületésével párhuzamosan korábbi élénk színkezelése visszafogottá vált. A kiállítás azonban épp emiatt bukott meg, „italianizálódása” a latin-amerikai hagyomány megtagadásaként hatott hazája közönségére. A publikum szimpátiájának visszanyerése érdekében ekkor átértékelte színhasználatát és új, jellegzetes formanyelvet hozott létre.

Botero hosszú pályafutásának megítélése sosem volt egységes – alkotásainak formanyelvét az évek során számtalan kritika érte. Korai, *Tisztelgés Mantegna előtt* című képét csúfnak bélyegezték, 1962-ben rendezett New York-i vernisszázsát követően pedig műveinek metsző bírálata jelent meg az Art News-ban – egy kritikus szerint alakjai „Mussolini és egy ostoba parasztlány frigyéből világra jött szörnyszülöt-



FERNANDO BOTERO
Férfi és nő, 2001. 75 x 94 cm, olaj, vászon

tek”, festészete pedig „...perverz és már első látásra gusztustalan. És mindvégig gusztustalan is marad.” 1966-os németországi kiállításának visszhangja is inkább elutasító volt: ábrázolásmódját „Rubens groteszk paródiájá”-nak titulálták. Egy évvel később rendezett USA-beli tárlatának kritikusi viszont az avantgárd megkésett utánpótlással szemben figyelemre méltónak találták egyéni hangját.

A kiállításon vetített dokumentumfilmben elhangzik, hogy bár Botero Egyesült Államokban való letelepedése idején az absztrakt expresszionizmus meghatározó képzőművészeti trendnek számított, ő mégis töretlenül kitartott a figurális festészet mellett és esztétikáját mindig az egyetemes művészetből táplálkozó szintetikus ábrázolásmód jellemezte. Stílusától való eltántoríthatatlansága a képzőművészet hatvanas évek végén bekövetkező átértékelődése után beigazolódtott: 1970-ben németországi kiállítássorozatát már komoly érdeklődés fogadta, útját siker és pozitív hangvételű kritikák kísérték. Jackeline Barnitz, a Latin-Amerika XX. századi művészetével foglalkozó, neves austinai művészettörténész szerint „...önmagát ismételve Botero épp ellenkező hatást ér el. Minden új megoldás utat nyit és egy újabb lépéssel tovább visz a festészet lenyűgöző kalandjában.” Botero ekkor vált a kortárs művészet egyik legismertebb alakjává. A hetvenes évektől kezdve pályája töretlenül felfelé ível, művei a világ legnagyobb aukciós házaiban dollármilliókért kelnek el.

Magyarországon a közönség most először találkozhat önálló kiállításon Botero munkáival. Noha a közelmúlt kolumbiai tömeggyilkosságairól, drogháborújáról és az amerikai katonák Abu Ghraib-ban elkövetett háborús bűntetteiről is több sorozatot festett, ezekből a felkavaró képekből egy sem érkezett hazánkba. A kiállításon szereplő vásznak joviális hangulatának monotóniáját ebből kifolyólag csak ritkán sikerül megtörnie néhány alkotásoknak, bár van néhány darab, mely kiemelkedik az anyagból: a kissé ormótlan meztelen nők, a karnevál-jellegű népünnepélyek, bikaviadatok és cirkuszi jelenetek között drámaian hat *Az öngyilkos* című festmény, melynek kompozíciója Stanley J. Forman híres, túzlépcsőről lezuhanó alakokat ábrázoló fotójára emlékeztet.

Parafrázisairól így vélekedik: „Ha egy másik művész alkotását használjuk modellként (...) az olyan, mintha a mű festői erejével mérnénk össze magunkat.

Ha a kiválasztott alkotáshoz eredeti esztétikai állásfoglalás mentén közelítünk, akkor az újonnan születő festmény is eredeti műalkotás lesz.” – Raffaello-, Eyck-, Goya- vagy Velázquez-portréi ennek ellenére olyan sematikus karikatúráknak hatnak, melyeken az alakok ábrázolása során a jellegzetes vonások felnagyítása helyett Botero mindenkit szimplán elhízottnak fest, ami jelen esetben öncélúnak tűnik. Híres, de a tárlaton sajnos nem szereplő Napkirály-ábrázolása ellenben az abszolutizmus kitűnő paródiája.

Botero művei monumentalitásának érvényesüléséhez szükségesnek érzi azok nagy méretben való prezentációját – kár, hogy a rendelkezésre álló tér mérete miatt ez most nem vált lehetővé, mert a boterói formanyelv a szobrászatban nyer igazi értelmet. A dokumentumfilmben látható, köztereken külön-külön felállított nagy méretű plasztikai jóval hatásosabbak festményeinél: nagyszabású bronzszobrai sokkal inkább érvényesülnek a térben, mint festett alakjai a síkban, ráadásul képeinek erős színei és a nehézkes, tehetetlen testek mintha taszítanak egymást. A „legkolumbiaiabb kolumbiai festő” – ahogy Botero saját magát nevezte korábban, Budapestre hozott anyagában hangsúlyozottan a vidámabb műveire koncentrált és néhány kivételtől eltekintve nélkülözi a komolyabb témákat. Noha a múzeumlátogatás ennek köszönhetően kedélyesen telik, a művész hazai megítélésének szempontjából szerencsésebb lenne az életmű átfogóbb prezentációja. Mivel a nagyméretű alkotások tágabb teret igényelnek és ebből kifolyólag nagyobb számban való kiállításuk problematikusává válik, az oeuvre teljesebb bemutatása érdekében mindenképp célszerűbb az anyag heterogén összeállítása. Jelen esetben a múzeum egy kétségtelenül szórakoztató, de mégis meglehetősen ingerszegény tárlatot prezentál, melynek naivitása ilymódon mintha a vicceskedő angol illusztrátort, Beryl Cookot idézné meg.

Botero jellegzetes ábrázolásmódját több mint fél évszázada, 1956-ban hozta létre *Mandolinos csendélet* című képe megalkotásával, melyen a tárgy arányait végtelenségig eltúlozva új látványvilágot kreált: a mandolin testét, nyakát és fejét vastagabbra festette, a hanglyukat viszont apróra szűkítette, ezzel fokozva a kontraszthatást: „Ahhoz, hogy elérjem a kívánt monumentalitást és tömegérzetet, a részleteknek – legalábbis bizonyos részleteknek – kicsiknek kell lenniük, hogy ne vonják el a figyelmet a tömegetől. A monumentalitást az arányok között létrejövő sokkhatás eredményezi” – fogalmazza meg művészetének alap gondolatát és egyúttal rámutat a kiállítás koncepciójának hiányosságára is, mivel az anyag jelenlegi formájában épp ezt a kontrasztosságából következő kölcsönhatást nélkülözi.

Sulyok Miklós

Két emlékezet, avagy Mnemoszüné vize

1234 km BUDAPEST – RÓMA

Barbara Salvucci és Pasqualetti Eleonóra kiállítása

📍 Budapest Kiállítóterem, Budapest

📅 2010. október – november

■ Személyes emlékezet annyiféle létezik, ahányan vagyunk, mégis eggyé kovácsolja a kultúrákat és népeket közös emlékezetük. Ez a paradoxon élteti ezt a kiállítást is, ahol egy harmadik fajta emlékezet, a művészi emlékezet gyümölcseit láthatjuk. A személyes, a kollektív és a művészi emlékezés természetesen egyáltalán nem függetlenek egymástól, kölcsönösen alakítják egymást.

Mnemoszüné a görög mitológiában az emlékezés megszemélyesítője, a múzsák anyja, a tudás forrása és folyója, ellentétben a Léthé-folyóval, amelynek vize

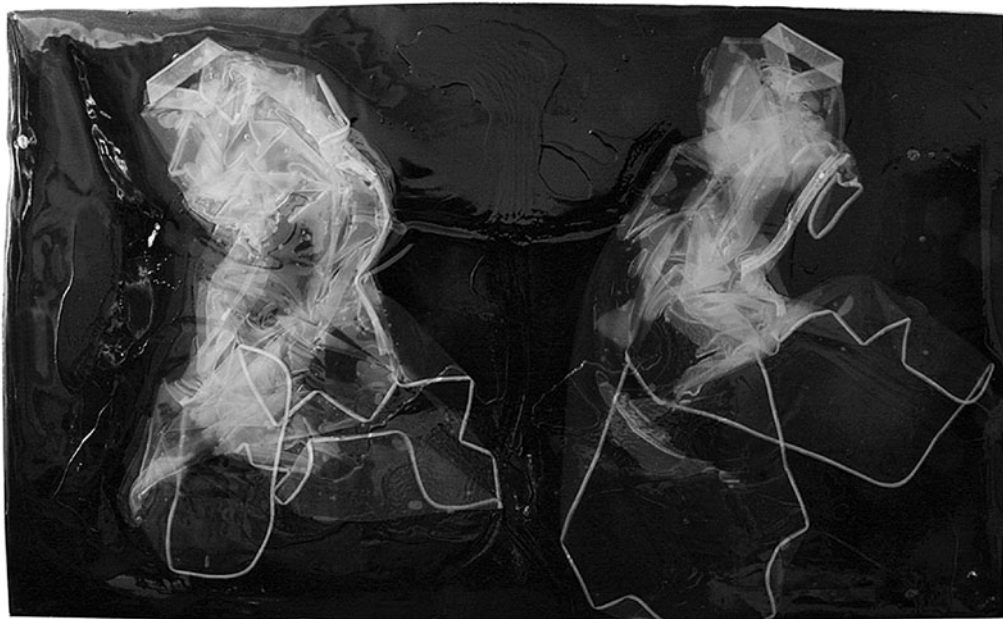
a feledést hozza az emberre az alvilágban. (A görögök, nagyon helyesen, rámutattak, hogy a felejtés is életfontosságú funkciója az emberi szellemnek.) Emlékezés és művészet már az ógörög gondolkodásban is testvérek voltak. BARBARA SALVUCCI és PASQUALETTI ELEONÓRA szembesítik egymással emlékezésüket és művészetüket ezen a kiállításon, amely a Római Magyar Akadémián 2002-ben rendezett közös tárlatuk, az ott megkezdett különleges párbeszéd folytatása. A magyar közönség számára ismerősnek tűnhetnek Salvucci pleximunkái, mert a magyar képzőművészetben hosszú ideig jelen volt ez a technika: a 2009-ben elhunyt Paizs László festőművész 1969-től évtizedeken át alkotott ezzel a technikával (különböző tárgyak a víztiszta plexitömbben). A technika azonossága azonban gyökeresen eltérő művészi habitusokat rejt. Paizs pop-artos, ironikus, politikusabb, a mindennapi élet jelenségeire közvetlenebbül figyelő művészként az 1945 utáni hidegháború időszakában Magyarországon szükségszerűen tragikusabban látta a világot. Barbara Salvucci munkái kifinomultak, esztétikusak, és ahogyan maga is leírta, a múlt

Barbara Salvucci és Pasqualetti Eleonóra kiállítása a Budapest Kiállítóteremben, részlet





PASQUALETTI ELEONÓRA
Átkelés / Traversata, 2010, pasztell, egyéni technika, 150 × 150 cm



BARBARA SALVUCCI
Cím nélkül, 2008, műgyanta, poliészter, kimonó, szövet, ~ 100 × 185 cm

kimerevített pillanatait állítják elének a víztiszta plexitömbben lebegő tárgyak által. *A folyékony plexibe merített szövetdarabok és természeti tárgyak addig lebegnek a tartályokban – mielőtt megszilárdítják azt –, míg meg nem változik halmazállapota. Ekkor kész a mű* – írja a művész. Kövületnek nevezi tárgyait, amelyek az időtlenség varázsával hatnak a nézőre. Ezt az időtlenséget sokkolóan ellenpontozza a japános tárgyak, virágszirmok könnyedsége, rebbenékenysége. Salvucci „a könnyedségre vadászik”, ahogyan Lea Mattarella írja róla a római Café Europe Galériában rendezett kiállítása katalógusában. Ez a könnyedség a mozgás érzetét kelti, a színpadi mozgást juttatja eszembe, a játékoság és a tragikum összeolvadását. Itt minden jelentést a mesterialkalmazott és kezelt anyagok, valamint a kompozícióik hordozzák. Ugyanakkor nem tudjuk egyértelműen meghatározni, hogy milyen képzőművészeti műfajról van szó: szobrászatról vagy festészetről, vagy mindkettőről egyidejűleg? Én ez utóbbira szavaznék.

Pasqualetti installációja, a halottmosdató asztal egyfelől a közép-európai lét roncsoltságának jeleit viseli magán, másfelől nem áll távol a konceptuális művészettől sem. Azaz a mű fontos része a tulajdonképpeni mű-tárgyon kívül helyezkedik el, vagyis „csak” gondolatként létezik. A cisztercita kolostor ispotályának halottmosdató asztala baljós helyszíneként ellenpontozza Salvucci keletiesen érzékeny plexitömbjeit. A test és lélek kettősségével éppen ez utóbbi hiánya által szembesülő művész univerzálissá nagyítja a lélek nélküli világ vízióját. A halál tehát nem önmagában, mint negatívum jelenik meg, hanem mai világunkra vet fényt, amely segíthet a megértésben. Pasqualetti korábbi konceptuális installációi, a *XX. századi kerengő* (2001), a *Kerengő, a digitalizált kút, avagy a XXI. század* (2002) is az egyén kiszolgáltatottságáról, erőszakról és reményről szólnak. „Vajon képesek vagyunk-e, sikerülhet-e feldolgozni egy lélek örökre szóló hiányát, vagy pedig mindörökké köztünk marad az értelmezhetetlen és lélek nélküli üresség?” – kérdezi a művész a műhöz írott szövegében.

Az emlékezés az idő problémáját veti fel: mi az idő? Mi a jelen? Mi a múlt? A művészet mindig is föltette nekünk ezeket a kérdéseket, amint az itt kiállító két művész is arra figyelmeztet bennünket, hogy szembe kell nézni velük. Emlékezés és imagináció ikerfogalmak, nem létezhetnek egymás nélkül. A művészi emlékezés még inkább az imagináció által valósul meg: Salvucci a műben, az anyagban teremti meg az idő metaforáját, Pasqualetti konceptuális műve által „csak” utal rá, a néző feladata, hogy tudatában megteremtse azt. De csak akkor, ha iszik Mnemoszüné vizéből.

Erkölcsei tartás

Kerekes Gáborról

„A kedves Olvasót egy különleges világba, a lovagok és lóköttők szigetére invitáljuk. A sziget minden lakosa vagy lovag, vagy lóköttő, a lovagok kizárólag igaz, a lóköttők kizárólag hamis kijelentéseket tesznek. A sziget egyetlen lakosa sem állíthatja ennél fogva, hogy nem lovag: egy lovag szájából ez hamis, lóköttőtől viszont igaz kijelentés lenne.

Erre a szigetre érkezik meg egy logikus (...)”¹

■ Aki olyan konkrétumokban gondolkodik, mint cianotípiák, sópapír, argentotípiák készítése, albumin nyomat (chicago albumen papíron) és annak aranykloriddal történő színezése. Anthrakotípiák.

¹ A Gödel–Tarski-tétel egy analogója. In: Raymond Smullyan: *Gödel nemteljességi tétele*. Typotex Budapest 2003. 136.o.

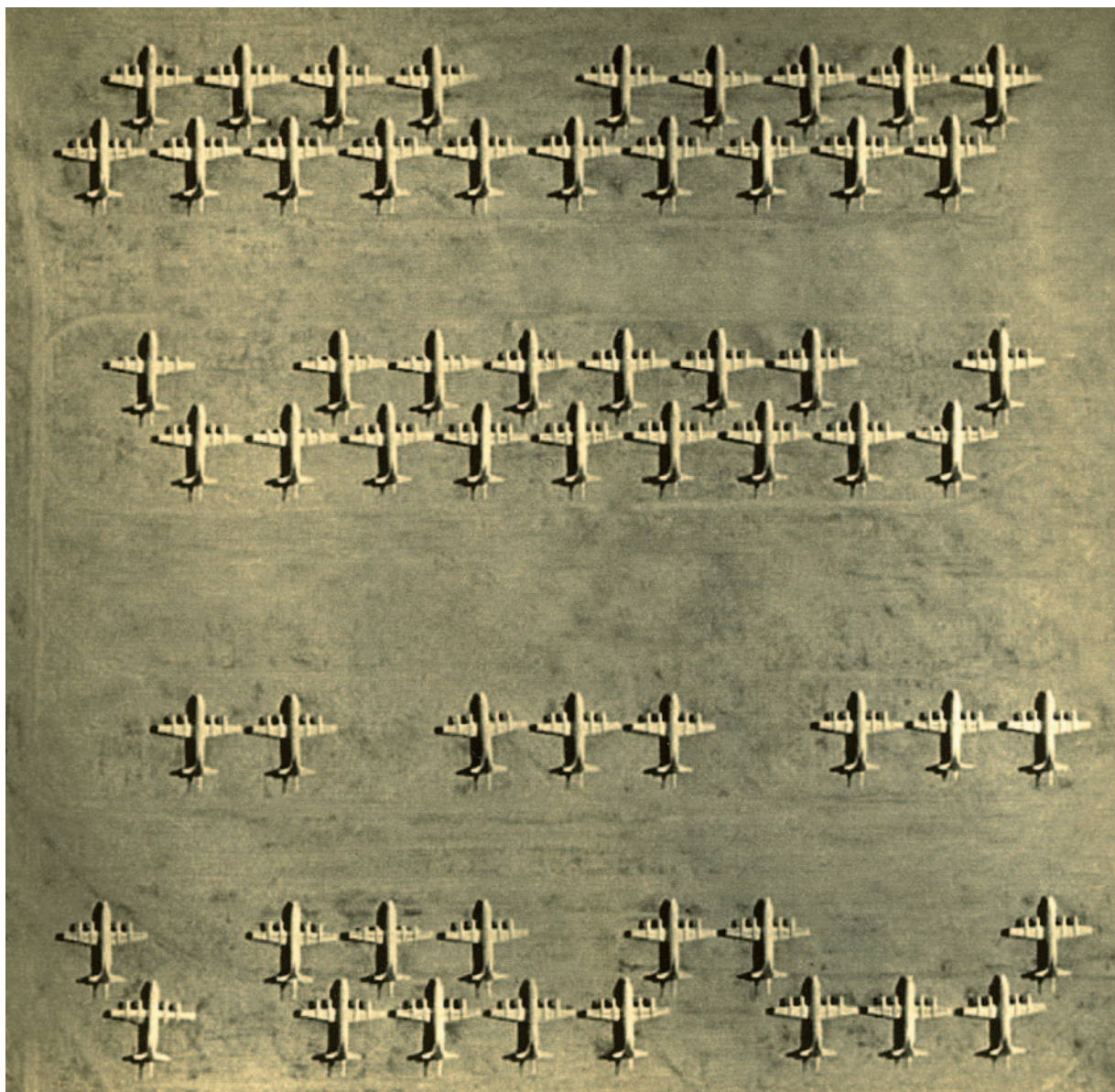
Selfcloning sorozata Az én szempillám, Az én vérem, Az én hajszálam – Az én könnyeimről szól.

Három generációt ismerek a családból, ebből történetesen Mercikének a születésnapjára készített egy varázspálcát. Éppúgy, mint bármi másnak, a varázspálca készítés történetének is számtalan kezdete van. Flitterek, gyöngy, csúcsdíz biztosan szükséges hozzá, csillag, kristály – hogy kizárjuk a fényszennyeződések. Mindezek után vagy működik, vagy nem.

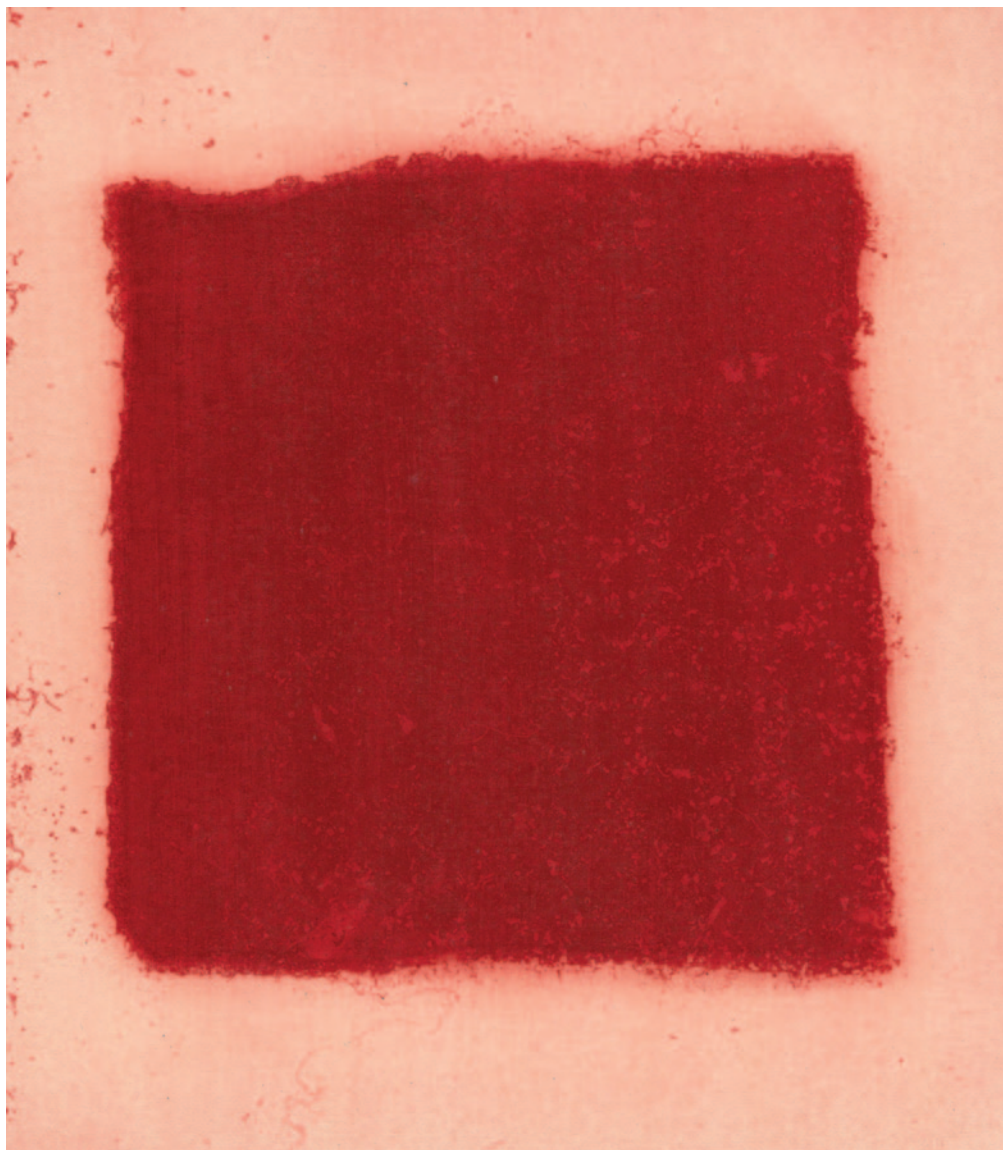
A varázspálcakészítés nem áll messze a kvantumelmélettől, az univerzum keletkezésére és megváltoztatására vonatkozó hipotézisektől és a művészkönyvkészítéstől. Nem beszélek itt és most a az élet nem irodalomnak szánt táncairól, eseményeiről és feladványairól.

„Akárhogy is, ez a novella már a múlté – mondta ki az ítéletet. – Most az a fontos, hogy milyen lesz a következő.”

Elképedve hallgattam. Elkövettem azt a balgaságot, hogy ellenérveket kerestem, de aztán beláttam, hogy annál, amit ő mond, úgyse hallhatok okosabb tanácsot. Aztán belemerült



KEREKES GÁBOR
Repülőgép temető – 1,2005
gelatin silver print, 17,5 × 18 cm



KEREKES GÁBOR
Vér – 4,2005
anthrakotípiá, 18 × 16 cm

annak a fixa ideájának a fejtegetésébe, hogy először ki kell gondolni a novellát, és csak azután kell a stílusra gondolni, de egyik a másiktól függ, mivel kölcsönös szolgátságban vannak – ez a klasszikusok varázspálcája.”²

A „Tudomány és művészet” avagy a „Természet tüneménye” a fotográfiákon,³ ami le tudja kötni Kerekes Gábor figyelmét. Kerekes Gábor „felszabadul a mindennapjaink kötöttségei és kisszerűségei alól.”⁴ Olyan mintha Kerekes Gábor egy saját mértékegység rendszert dolgozott volna ki. Nem olyan mint, hanem így is van. Egy egészséges, mértékletes mértékegységrendszert, amivel tudja mérni az érzetminőségeket, ábrázolni a kimondhatatlant, felépített egy rendszert, mely működik az alchemia, az orvoslás az asztrológia eredményeit felhasználva digitalizált monológjaiban argumentálva. „Az első lépcső a kövek

ismerete. A következő lépcső a növények ismerete. A harmadik lépcső az állatok ismerete. A negyedik lépcső a tűz ismerete. Ötödik lépcső a csillagok ismerete. A hatodik lépcső az anyagok ismerete és a hetedik akkor, amikor bejutsz azon a nagy kapun, ez az ún. alkímiai konjunktó. (...) Akkor nem érdekel engem már sok minden, hanem azt mondom, hogy a kövekkel való foglalkozás milyen szép dolog. És akkor ebben benne van a kő mint meteorit, a kő mint amit tárolnak egy természettudományi múzeumban, a kő sorsa, a kő a zsidó sírkő oldalán, a kő mint az összes megnyilvánulási lehetőség. A kő az elektromosság.”

A 2B Galéria =DIGIT=0010100011010111000101= című kiállításán mutatta be Kerekes Gábor a Fibonacci-számsort megjelenítő, tudomány és művészet határait elmosó munkáját.

A Fibonacci-számok kérdésével, ezzel az összegre bontási problémával, Goapala és Hemacsandra indiai matematikusok eredetileg a szanszkrit költészet elméleti felvetéseit vizsgálva találták szembe magukat. Hányféleképpen lehet kitölteni egy adott időtartamot hosszú és rövid szótagokkal?

A Fibonacci-számsorozattal továbbá egy képzeletbeli nyúlcsalád növekedését követhetjük nyomon. Segítségével azt is kiszámolhatjuk, hány pár nyúl lesz n hónap múlva –, hogyha a nyulak örökké élnek.

Kepler német matematikus, csillagász, optikus 1611-ben, a *The Six-Cornered Snowflake*-ben ismét felvetett ezt a kérdést egy más formában, azazhogy, ha a víz vaporizációjával keletkező hópihe elolvad, az most akkor semmi vagy valami?

Tudta, hogy a virágszirmok száma Fibonacci-szám? *My Flower Garden* című sorozatában Kerekes Gábor fotózott *Calanthe Vestita*-t (Orchideák családja) – a *Calanthe* a köznyelvben ebine (海老根) azaz garnélarák-fajt jelent, fotózott egész évben virágzó *Epidendrum ciliare*-t (Orchideák családja), *Potamogeton crispus*-t (28 oldal képtalálat van róla a Wikipédián), *Laelia purpurata* és *Stanhopea oculata*-t.

Sense of Orientation sorozatának *Világtérképe* (1997) olyan, mint amilyen a Kishercegnek van. Csak koordináták vannak benne. De nem is annyira világtérképről, mint inkább világtérképekről beszélhetünk, egy oldalra akár három világtérkép is jut: w3.enternet.hu/kgj/orientation.htm. A tudás rendszertani önkényessége jelenik meg – ahogy Barta Zsolt Péter írja⁵ és a gyűjtés, a tárolás, a demonstrálás szisztémájának grotesksége. Kerekes Gábor csendes szavaival: „Néztem a világot”.

2 Gabriel García Márquez: *Azért élek, hogy elmeséljem az életemet*. Magvető 2002. 253.o.

3 Kerekes Gábor: *Megfigyelések / Observations*. 2009. július 6 – augusztus 30. Raiffeisen Galéria

4 Antal István: *Mindennapjaink*. <http://w3.enternet.hu/kgj/text%20hungarian.html>. Utoljára frissítve 2010.08.12.

5 Barta Zsolt Péter: *a természet tüneményei – les phénomène de la nature – the phenomena of nature*. In: Kerekes Gábor: *Observations*. Ernst Múzeum '93 December

Tűzzel-vassal

Rabóczky Judit új szobrairól

Rabóczky Judit Rita és Gyarmati Zsolt kiállítása

➔ Óbudai Társaskör Galéria

➔ 2010. szeptember 8 – október 3.

ALLŰR – Mata Attila és Rabóczky Judit Rita kiállítása

➔ G13 Galéria, Budapest

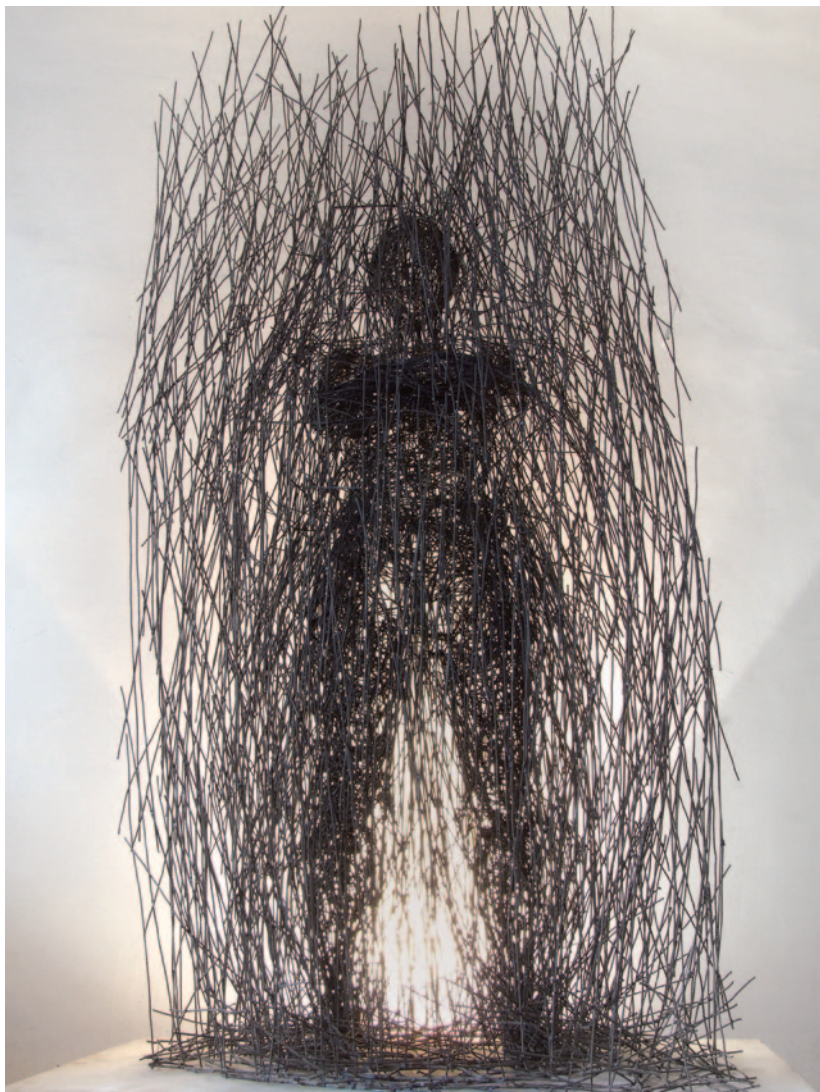
➔ 2010. szeptember 11 – november 5.

■ Ipari alapanyagokból, hegesztőpisztollyal készült Rabóczky Judit új műveinek nagy része.¹ A két helyszínen, az Óbudai Társaskörben² és a G13 Galériában³ kiállított alkotások kiindulópontját jelentő kisebb szobrok 2008-ban születtek az ausztriai Altaussee-ben. A *Kísérletek* esetében – más hozzáférhető anyag híján – a művész drótból formázott figurák köré tekert drótketrecet. A zárt és nyitott

1 Az egyes művekről közölt információk, így különösen a relatív kronológia és a technikai részletek forrása Rabóczky Judit, akinek készségét ezúton is köszönöm. A cikkben említett korábbi művek reprodukciója megtalálható a művész albumában: *Rabóczky Judit Rita*, Budapest, Monterosa, 2009.

2 Óbudai Társaskör Galéria, *Rabóczky Judit és Gyarmati Zsolt kiállítása*.

3 G13 Galéria, *Allűr – Rabóczky Judit és Mata Attila szobrai*.



RABÓCZKY JUDIT
Királynő, 2010
hegesztett vas,
216 x 120 x 96 cm
© Fotó: Rabóczky
Judit

ellentéte, valamint az átláthatóság problémája Rabóczkyt már *Akvárium*-sorozata esetében is foglalkoztatta (2004, hegesztett vas).⁴ Az akvárium halakat és vízinövényeket, míg a drótketrec apró emberalakokat rejt magában, azonban előbbinek oldalfala hiányzik, utóbbinál pedig átlátunk a drót szövédéjén. Belső világ és külső tér kettőssége, ezek határainak átlépése fogalmazódik meg mindkét sorozatban.

Technikailag a korai vázlatokhoz áll közel a most kiállított *Húsvok* egész falat beborító installációja, amelyet harminchárom idolszerű kis bábu alkot.⁵ A lágy fekete huzalból hurkolt nőalakok testaránya termékenységi szobrokat (pl. a *Willendorfi Vénuszt*) idéz. A nyilvánvaló hasonlósággal szemben Rabóczky alakjai nem statikus kultuszszobrok; a táncoló, ugró, összekapaszkodó figurák csoportja dinamikus együttest képez. A drótszobrok sorában az Óbudán kiállított öt mű jelenti az első lépést a monumentális méretek felé. A *Kint-bent* sorozat (2009) életnagyságú, álló figuráinak kórusa a drót tekerésével és hajlításával elérhető finom harmóniakra épít. A több szobor könnyed megmozgatásával kialakuló, szinte zenei összhang a művészt már *Pipacsmező* (2009) című, lírai munkája esetében is foglalkoztatta. A *Kint-bent* testjeinek határa a térben elmosódik, míg az amorf figurák lágy hullámzása az *Akvárium* vízínövényeinek mozgását idézi.

A zártabb formák felé vezető úton a következő lépést a beszédes című *Megérkeztem* (2009) jelenti. A figura körvonalai zártak, két lassú ünnepélyességgel emelkedő, széttárt karjával fátlyat emel. A ráboruló, csupán néhány drótszállal jelzett textil finomsága szinte tapintható. A test nyugodt arányai és a fátlyol lágy esése teszi a művet Rabóczky talán leglíraibb alkotásává. Csak sajnálhatjuk, hogy a művész a szobrot később elemeire bontotta, azonban szomorúságunkba öröm is vegyül, mivel a figura vált a *Királynő* (2010) című munka kiindulópontjává. Az uralkodónő kemény, keresztbefont karú alakja egy vertikálisan növekvő, sűrű rengeteg középpontjában helyezkedik el. Az álló szobor jól kivethető a növényzet mélyén, de a kemény fémpálcák áthatolhatatlan szövédéke elválasztja a figurát a néző terétől. Rabóczky most kiállított szobrai közül talán ez a legösszetettebb, monumentalitása okán is köztéri elhelyezésre érett mű.

A *Királynő*vel egy időben készült *Szerelmes* (*Kint-bent*) virtuóz könnyedségű darab. Az előző

4 Rabóczky tárgyválasztásai az őt körülvevő anyagi világ iránti érzékenységről vallanak. Egyszerű témák szokatlan, vasból hegesztett megfogalmazását jelenti az *Akvárium* (2004) mellett az *Epreskert*i macskák (2007) és a *Kaktuszok* (2007) sorozat.

5 Az installációként való elhelyezés tekintetében a *Húsvok* előzménye az *Embereim* (2010), ahol a korai, drótketrecbe zárt figurákra emlékeztető zsebszobrok (Rabóczky kifejezése korábbi, kisméretű munkáira) kerültek csoportosan a falra.



RABÓCZKY JUDIT
Bolond, 2010, hegesztett vas, 150 x 110 x 50 cm
© Fotó: Rabóczky Judit

szoborhoz hasonlóan két rétegből áll, a kontraposztban megfogalmazott, sűrű vonalhálóból összeálló nőalakot egyfajta vibráló aura öleli körbe. A figura körül keringő lágyhuzal íves elemei gyermekrajzokról ismerős firka felhővé állnak össze. A *Királynő* és a *Szerelmes* kettős térszerkezetével szemben a *Bolond* tömege egyszerűbb és zártabb, a tótágast álló alak könnyedségben a fátlyat emelő figurára emlékeztet. A test finom íve harmonizál a testrészeket alkotó vaspálcák hajlásával. A *Bolond* mozdulatának hivalkodó könnyedségét csak fokozza anyaga, a horganyzott huzal fémes csillogása.

Rabóczy első pillantásra talán meglepő anyaghasználata régóta élő szobrászi hagyományba illeszkedik, a nagy elődök közül itt elég talán Alexander Calder drótszobraira utalni. A *Szerelmes* legközebbi kortárs párhuzamát Antony Gormley 2003–2008 közötti, *Feeling Material* című sorozata jelenti.⁶ Míg Gormley esetében test és környezete egybeolvad, Rabóczy szobrainál – a korai kísérletek amorf alakjait leszámítva – a feszültséget éppen figura és környezetének kontrasztja adja. A kint és bent dialektikája hatja át műveit. Ehhez ad hozzá a megvilágí-

6 Antony Gormley honlapján életműve kronologikusan áttekinthető: <http://www.antonygormley.com>.

RABÓCZY JUDIT
Szerelmes (Kint-bent), 2010, hegesztett vas, 190 × 150 × 150 cm
© Fotó: Rabóczy Judit



tás, amelytől függően Rabóczy drótszobrai új és új arcukat mutatják: a drótváz átláthatósága és rajzos vetett árnyéka e művek fontos eleme. A művész anyagválasztása puritán, az egyszerű dróttal azonban bármire képes: egyként hoz létre lírai vagy monumentális figurákat, érzékel-tet teret vagy könnyed mozgást.

A drótszobroktól elszakadva egy kisebb plasztikáról kell még szót ejtenünk, a *Hübrisz* című portréről (2009). Az elbizakodottság, gőg jelentésű görög szó kíméletlen öniróniával a fej önarckép voltára utal. A G13 pincéjében a higadt, fenséges arcvonású *Hübrisz*nek egy vele szemben kiállított korai *Önportré* (2002) felel. Mindkettő hegesztett vasból készült, a korábbi mű nyugtalan, éles kontrasztokat mutató, kemény fémfelülete kitérően ellenpontozza a *Hübrisz* hunyt szemű nyugalmát. Utóbbi esetében Rabóczy a klasszikus portrét dekonstruálja; a bronz vagy márvány homogén felülete helyett itt több, egymásra kalapált vaslemezből épül fel az arc. Töredezett struktúráját látunk, amelyet a lemezek illesztéseinek a hegesztéskor kiváló salak tesz érdekessé. A csillogó felületet polírozás helyett flexszel felcsiszolva hozza létre a művész, míg az egyszerű formájú kendő rézháló hajtogatásával és hegesztésével készül. Nem ez Rabóczy egyetlen kendős önarcképe, a sorozat egyes összetettebb, csavart és ráncolt, a textil érzetét tökéletesen visszaadó darabjai joggal idézik a néző emlékezetébe Dürer egyes önarcképeit vagy Jan van Eyck vörös turbános férfinak. A nagy elődök által jelentett kihívás elfogadása általában is jellemző Rabóczy művészetére. Az előképek átformálása már diplomamunkája, a *Giotto angyalai* (2006) esetében is megfigyelhető volt, ahol az Scrovegni-kápolna freskóiból kiindulva hozott létre egyéni hangvételt, pirogránit és hegesztett vas szoborcsoportot.⁷ Az itt bemutatott művek közül a *Szerelmes* esetében a kontraposztos beállítás újrafogalmazása, míg a *Hübrisz*nél a klasszikus portré kortárs szobrászi nyelvre való lefordítása volt a művész előtt álló feladat.

Rabóczy Judit 2007-ben végzett a Képzőművészeti Egyetemen, azonban fiatal kora ellenére gyors ütemben növekszik művészi oeuvre-je. Kimeríthetetlen fantáziája, változatos és kísérletező anyaghasználata, esetenként szokatlan témaötletei⁸ azt mutatják, hogy érdemes figyelemmel követnünk fejlődését. Végül is mostani monumentális drótszobrait annak a véletlennek köszönhetjük, hogy magára maradt Ausztriában egy köteg drót társaságában. Mi lesz, ha újabb anyagok kerülnek a kezébe?

7 Ezek részletes elemzését ld. Daniel Véri, "Now it's Giotto has the Cry," in *Medievalism in Contemporary Hungarian Art* (1990–2010) (MA thesis, Central European University, 2009), 44–47.

8 Ld. például a gyerekrajzok nyomán készített *Beni autói* című hegesztett vas sorozatot (2007), vagy a pirogránit *Csecsemőket* (2006).

Palotai János

Bilbaótól Barcelonáig. Ibériai útinapló

Bilbao – a Gehry-Guggenheim csillagkép és korszakváltás

■ Az útikönyv jó tanácsadónak bizonyult. A tétova keresgélés után megtalált *Crazy Horse* kocsmá teraszáról valóban jól látszott a folyóban tükröződő bilbaói Guggenheim merészen tagolt hátsó tömbje, amely a holdfényben bársonyosan barnának tűnt. A művészet- és várostörténeti fordulópontot jelentő múzeum 1997-ben, az akkori recesszió idején nyílt meg Spanyolországban, a nehézipar fellegvárában. Bizonyára a válság is szerepet játszott abban, hogy a múzeum-építésnek nagyon sok ellenzője volt. A városban ugyanis 1908 óta működik egy szépművészeti múzeum, amely főleg baszk és katalán műveket gyűjt és időszakos kiállításokat is rendez. A valóság azonban túlnőtt az álmokon: maga az épület, a kanadai FRANK GEHRY monumentális alkotása önmagában is turisták tömegeit vonzza. Hajóformája a kikötőt, a vaskorszakot, a „hely szellemét” idézi, másrészt az avantgárd szobrászatra, a futurista Umberto Boccioni *A térbeli folytonosság egyesített formái a térben* című szobrára is utal. Az épület titánium borítása napszakonként más fényben és színben sugárzik; a folyó és az épület mellett kialakított medencék tükröződő felületei megsokszorozzák a hatást. A múzeum az egész városnak új arculatot adott, új infrastruktúrát hozott létre szállodákkal, kulturális intézményekkel. Azóta felépült az új kongresszusi és zenepalota (1999), amit egy új sétány köt össze a múzeummal. A város jelképévé vált épület előtt a többemeletnyi, virágokból épített Puppy „kutya”, JEFF KOONS munkája öröklik. Ha hazai analógiát keresünk, csak meg nem valósultakat találunk – képzeljük el például Bachman Gábor kortárs művészeti múzeumát Ózdon, Miskolcon vagy a Duna mentén – vajon milyen hatással lett volna ezekre a helyekre, ha nem

maradt meg pusztán modellnek – lásd a Ludwig Múzeum *Félreérthetetlen mondatok* című kiállításán¹ – vagy kocsmadíszletnek Szeged Szentmiklóson. Bilbaóban Gehry az épületbe beletervezte a két városrészt összekötő Salve hidat a főúttal, amihez azóta SANTIAGO CALATRAVA, a kortárs hídépítészet nagymestere tervei alapján újabb hidat építettek. A beton súlyát parkok és ligetek ellensúlyozzák. A múzeum megközelítését egy hagyományos és egy könnyed, csipkeszerű gyalogos híd is segíti.

Joggal mondhatjuk: Bilbao kulturális kikötő lett, s az elmúlt tizenhárom évben folyamatosan fogadta az értékekkel megrakott hajókat. Elsőként kínai, majd orosz művészet; HENRI ROUSSEAU, PAUL KLEE művei; a *Motorbicikli művészete* F. Gehry formatervezésében vagy GIORGIO ARMANI és az olasz dizájn. Emellett egyéni kiállítások: ALEXANDER CALDER, JAMES ROSENQUIST, utóbbi a New York-i Guggenheim-ből. Volt, ami itt is maradt vagy ide készült: Jeff Koons színes tulipánjai vagy LOUISE BOURGEOIS póklábú, *Anya* című installációja, ami a 10. évfordulóra készült külső díszként, ANISH KAPOOR fémgömb-fürtje vagy RICHARD SERRA *Matter of time* (2005) című installációja az épület alsó szintjén, a „hajó gyomrában”.

Serra, aki az idő lényegét kívánja megfogni a térben, a katedrálisokat tanulmányozta művé-

¹ *Félreérthetetlen mondatok. Az újragondolt gyűjtemény.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2010. május 26 – 2011. február 27.



A Guggenheim Museum Bilbao éjszaka; Yves Klein: *Fire fountain*, 1961; http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/la-coleccion/nombre_obra_ficha_tecnica.php?idioma=en&id_obra=48&anterior=buscar_obra&busquedaPorArtista=153

hez. Itt templomi méretű teret kapott, amelyben csavart, hajlított, óriási méretű (4 x 10 m-es) vaslemezei torz spirálokká, labirintusokká válnak. A kettős spirálok megváltoztatják a tér- és időérzékelést. A környezet térbeli meghosszabbításával az idősíkok megsokszorozódnak, olyan érzéki csalódást váltva ki, amely a gravitáció és a súlytalanság közti lebegést kelti. Serra szándéka szerint az esztétikai időt akarja bemutatni, érzékelteni, nem a valóst, nem a folyamatosat, a narratívát, hanem a diszkontinuust és a vele járó dezorientációt. Serra műve szerves része az épület belső struktúrájának, a térbeli folytonosság egyesített formáinak. A kontinuitást horizontálisan a kiállítóterek átjárhatósága adja: 3 szinten 20 kiállítóteret helyezkedik el; vertikálisan az épület tengelye köré szervezett lépcsők, liftek, kötik össze a szinteket, amelyeket átjár a tetőről jövő fény. Másfelől Serra műve ezúttal összhangban került az időszakos kiállításokkal is, melyek fő anyaga a fém, a posztindusztriális világ „termékei”, a fogyasztói társadalom újra-felhasznált hulladékai.

ROBERT RAUSCHENBERG a térérzékelést, az illúziót állította fókuszba; erről is beszél a „tárlatvezetőn”, amikor beavatta a nézőt, miről is szól a *Gluts* (Feleslegek) című kiállítás.² Az amerikai művész utolsó periódusának (1986–95) hatvan asszablázsa látható most, amelyeket a texasi elhagyott benzinkutak, autórongsók és más hulladékok ihlettek. E valós tárgyak egyszerre konkrétak és spirituálisak. A *Mercury Zero Glut* autódíszítő szárnyában az antik és modern technika mítosza és egyben a művész költői szárnyalása találkozik. Akril-fém festészeti kísérlete a *Rodeo Olympics*. A *Pegasus Iovai*, az *Apolló* a görög kultúrára és a lóerőre hivatkozik. Rauschenberg nem kényszerít asszociációkra, nyitott művei utalnak a szemét eredetére, történetére (*Sunset Glut*), jelzik az idő múlását (*Primary Mobiloid Glut*), az acélipar múltját, az erőziót; az ősi indián kultúra vagy a „go west” mítosz maradványait (*West-Ho*). Korábbi képeihez mérve ezek pillanatfelvételek: mintha egy-egy történet lenne mögöttük, egyben reflexiók a pop-artra.

A látottak egyfajta kiegészítése a múzeum saját gyűjteményéből rendezett kiállítás,³ amely az ötvenes-hetvenes évek szellemét idézi meg, az amerikai és az európai művészet „dialógusát”. Ennek anyagát az alapszinten helyezték el, ahol igazán van tere a nagy képeknek: MARK RHOTKO, WILLEM DE KOONING, CLIFFORD STIL, ROBERT MOTHERWELL festményeinek, és a tárgyaknak, mint például EDUARDO CHILIDA *Advice to Space V* című művének. A bejáratnál JIM DINE három, vastraverzre épített vörös, darabos

² Robert Rauschenberg: *Gluts*. Guggenheim Bilbao, 2010. február 13 – 2010. szeptember 12.

³ *Selections from the Guggenheim Museum Bilbao Collection*. 2010. február 16 – 2011. január 16.



ROBERT RAUSCHENBERG
Yellow Moby Glut, Riveted metal, 320 x 289.6 x 61 cm
©copy; Estate of Robert Rauschenberg / licensed by VAGA, New York, NY

„milói Vénusza”, mellette JENNY HOLZER ledes installációja: az oszlopokon futó szavak elől az engedélyezett, a hátsó oldalon a tiltott (baszk) nyelven olvashatók, a szavak itt fogyasztási cikkek helyett erkölcsi, szellemi értékeket reklámoznak. Az absztrakt expresszionizmus és a pop art (Rauschenberg, Rosenquist, Warhol) mellett az európai mesterek is nagy teret kapnak, és nemcsak a külföldiek (Yves Klein vagy az új szerzemény, Jacques Lipchitz – *Working model for Government of the People*), hanem a hazaiak is. ANTONIO SAURA monokróm *Crucifixiónja* szinte szétfeszíti a vászon határát, festői gesztusai dinamikája, erőszakos struktúrája kiváló ellenpontja a spirituális tartalomnak, amely nem annyira meditációra, mint asszociációra készített. A baszk EDUARDO CHILIDA és JORGE OTEIZA is több anyagával szerepel, munkájukban a gravitáció problémája jelenti a közös alapot. Chilida a Teide vulkánba készített barlanggal lett ismert, a kő mellett fémmel is dolgozott: itt is látható a San-Sebastiani bazilika kőkeresztje, az ottani tengerparton emelt *Szélvészűi* és a szabadtéri múzeuma (*Leku*). Oteiza gyerekkori élménye a tenger, az üres tér, ennek birtokbavétele foglalkoztatta kísérletező periódusaiban: hogyan teremt teret a szobor, majd az hogyan hat vissza a térre. Amikor 1957-ben szakított a hagyományos szobrászattal, témát váltott: belső szférákat, nyugalmat keresett (belső tökéletesség – külső instabilitás), konceptuális reflexiókat készített, kapcsolatot keresve a térbeli elérhetőség és a megjeleníthetőség között, ezzel teremtve új művészeti szótárat.

Máshogy közelít a térhez ANISH KAPOOR.⁴ Többnyire ő is fémmel dolgozik. A (láttható) világot instablnak tartja, a fizikai mögötti szellemi világ érdekli. Az indiai származású Londonban élő Kapoor nem tartja magát művésznek. Szóhasználata („valamit mondani”) azt jelenti, hogy az a valami elveszti értelmét. Művei is mutat-

⁴ Anish Kapoor. 2010. március 16 – október 12.

ják a paradoxonok iránti fogékonyságát: kiállításának utolsó terme tele van vizuális „képtelenséggel”. A fényesre polírozott, arany bevonatú krómacél (*Non*) objektumok olyanok, mint a nagy lencsék, tükrök, melyeken a tér görbül, felfordul, kitér, miként az idő is: megtelik és kiürül. A tükörbenézést „elnyeli” a tárgy, alakjából csak szín marad, deformálódik, dezantropomorfá válik. Átváltozásunkat figyelve így nemcsak a kép, de a térteremtés részesei is leszünk. Kapoor tükröi a szobrászat határait kiterjesztik a fizikai határokon túlra, s közben érzékelhetővé válik az elvont tér fogalma. A többi teremben láthatjuk az eddigi kiállításig (illetve az alapul szolgáló, a londoni Royal Academy of Art 2009-es tárlatáig⁵) vezető út állomásait. A gyűjteményből a következő tárlatot majd a hatvanas-hetvenes évek fotóiból, videóiból, performanszaiból rendezik; MARINA ABRAMOVIĆ, JOSEPH BEUYS, BERND és HILLA BECHER, CHRISTIAN BOLTANSKI, SOPHIE CALLE, FELIX-GONZALES TORRES, ANDREAS GURSKY, ANNETTE MESSENGER, GINA PANE, CINDY SHERMAN és mások munkáiból. Szisztematikusan dolgozzák fel az ezredvég művészetét, ebbe befoglalják az (új) médiumokat, és a legújabb művészgenerációt is (Walead Beshty, Slater Bradley, Arme Collier, Rachel Harrison, Idris Khan, Sara van der Beek és mások). Az emlékezet frissítésével együtt épül a jövő, és ezt sem bízzák a véletlenre. Minden kiállításhoz társul egy didaktikai elem is. Van, ahol ez egy művészet- és sorstörténeti összefüggésbe ágyazott leírás, máshol makett teszi láthatóvá és tapinthatóvá azt, ami tömege vagy terjedelme miatt eredeti méretben akkor is átláthatatlan, ha a múzeum felsőbb kerengőiről lenézve az új látószög más hangsúlyt ad a műveknek. A jegy mellé adott audio-guide sem egyszerű kísérőnk: sokkal inkább társunk, főleg, amikor a színpadi angolsággal előadott műelemzés után az alkotó saját hangja és magyarázata kísér tovább minket.

5 Anish Kapoor. Royal Academy of Arts, London, 2009. szeptember 26 – december 11.

ANISH KAPOOR
Non Object (Vertigo), 2008, krómacél, 217,8 × 480,1 × 101,6 cm; De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, Netherlands; Non Object (Pole), 2008, krómacél, 238,8 × 215,9 × 215,9 cm; Courtesy the artist and Gladstone Gallery, New York; Installation: Guggenheim Museum Bilbao, 2010
© Fotó: Erika Ede © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2010

A múzeum nemcsak a jelen, hanem a jövő látogatóit is neveli. A New Yorkban negyven éve bevált gyakorlatot folytatva 1997 óta itt is megrendezik a *Learning Through Art* programot, a 6-12 éves gyerekek nyári „művészeti egyetemét”. Amit a résztvevők itt tanulnak, hallanak, az tudatosan épít az iskolai tananyagra, miközben folyamatosan kiterjeszti annak határait. A gyerekek – ez jól látható a kiállított tárgyakon, képeken – kiváló partnerek a kreatív kalandozásban. Tanáraik által bátorítva új eszközöket kapnak a világ megértéséhez és részleteinek kreatív újraterejtéséhez, átélve az ezzel járó örömet, tárgyaik kiállítása révén pedig a büszkeséget (képzeliük el például az idén 35 éves GYIK műhely eredményeit a Nemzeti Galéria shopjának helyén kiállítva...). Így cseppet sem tekinthető frázisnak, amit Thomas Krens, a Solomon Guggenheim Alapítvány igazgatója mondott: ezt a galériát a 21. század művészete számára tervezték.

De sétáljunk néhány száz méterrel tovább: a 100 éves Szépművészeti Múzeum (baszk nyelven: Bilboko Arte Eder Museoa) kubusához érkezünk. Ugyan más korban, más feladattal jött létre, de



az új tendenciák itt is érezhetők. A puritán épület kibővült egy modern „üveg-dobozzal”; itt is van didaktika, múzeumpedagógia, filmtörténeti vetítés (épp Truffaut volt műsoron).

Ezen a nyáron a legnagyobb időszakos tárlat a *Bika*, a mítosztól a rituáléig, a bronzkortól máig. E nagyívű kultúrtörténeti „enciklopédiához” a saját anyagaik mellett külföldieket is mozgósítottak, a British Múzeumtól a budapesti Ludwig Múzeumig (innen kölcsönözték PICASSO 1970-es képét, a *Matador és meztelen nő*t). Magát a témát is igyekeztek nemzetközivé tenni azzal, hogy a bikakultuszt a különböző kultúrákra jellemző sokféleséggel állították elénk. Kultikus szobrokat, kerámiákat, vázákat látunk Perzsiából, Kis-Ázsiából, Krétából, ezek jelentik a kezdetet, majd elérkezünk Európához és Európa elrablásához – magához a mítoszhoz. A kronológiát megtöri a tematika és a művészettörténet. Így kerül egy ókori szobor mellé Picasso bikafejet formázó biciklikormányja nyereggel, vagy Miró szobra és Zurbarán Herkulese (krétoi Minotaurusz).

A bikák és a mítoszok után a nagybetűs Szertartás, a Rituálé bemutatása következik: előbb köztereken, egy 18. századi bilbaói képen, majd az arénákban. A sok kép közül talán MIGUEL BARCELO festménye, *A bikát beengedik a ringbe* a leghatásosabb, de jó újra nézni Picasso – naturálistól az absztraktkig ívelő, 1945–46-ban készült – sorozatát is. Ez didaktikailag is fontos eleme a kiállításnak, mivel a képeken jól látható és tanítható a szemléletváltozás az érzékitől, a prelogikus gondolkodástól a fogalmi képig. A transzformáció során egyre hangsúlyosabb a falosz, elsősorban mint a termékenység szimbóluma, máshol e jelentését elvesztve, mint vesztésként a porondon maradt, letett fegyver. Pusztulása a meddség jele – egyben a macho világ kritikája. FRANCISCO GOYA *Tauromaquia* és *Pepe Hillo* című sötét sorozata (amit a múzeum legnagyobb értékének tartanak) az emberrel szemben a bikát mutatja szépnek, tisztának. Míg Goya démonizálta a témát a képein, addig FERNANDO BOTERO a nézők karikázó ábrázolásával debilizálja azt. A kiállítás egyfajta reflexiónak is tekinthető a baszkok és a katalánok bikaviadalhoz való viszonyáról. Ottjártunkkor a spanyol Alkotmánybíróság aktuális döntése nem ismerte el a katalán autonómia-törekvéseket, ami ellen másfél milliós tömegdemonstrációval tiltakoztak, és a függetlenség jeleként betiltották a bikaviadalt.

A többi időszakos tárlat a „retró” és a kisebbségi kulturális öntudat jegyében Baszkföld szülőtteire emlékezik. CRISTÓBAL BALENCIAGA pályája San Sebastianból (újabbán: Donostia) indult, majd Párizsban lett elismert divattervező.

A Designing the limits című kiállítás ruhakölteményei az '50–60-as éveket, az 'haute couture' aranykorát idézik. TOMAS DE ACILLONA sokkal kevésbé ismert. A gumibichromáttal, impresszionista fotókkal kísérletező fotóművész munkásságának 25 évéből, az 1932–1957 közötti periódusból rendeztek kiállítást, amely felöleli a 20. századi spanyol történelem legdrámaibb korszakát, a köztársaság, polgárháború és a diktatúra véres éveit. Mindebből azonban semmit nem látni a szürke, visszafogott képeken, melyeken nem történik semmi. Statikus képein mintha megállt volna az idő. Ezek nem szocio- vagy dokumentumfotók, inkább a kor és a környezet standfotói, pillanatképei. Kiállításukban annak az új trendnek is szerepe lehet, hogy az események, a történelem helyett a nyomok dokumentálása is oly fontos lett.

Barcelona – Antoniótól Wollmanig

Három bilbaói nap után immár Barcelonában vagyunk, más turistákkal együtt élvezzük a mozgólépcső áldásait, útban a Katalán Nemzeti Múzeum (MNAC) felé. *Prága, Párizs, Barcelona* címmel hatalmas kiállítás mutatja be a modern fotográfia nagy korszakát 1918-tól 48-ig.⁶ A látogatót Dalínak a fotográfia varázslatáról szóló szellemes kommentárjai fogadják és vezetik tovább. Míg André Breton a moziban látta a szürrealizmus médiumát, Dalí révén ez most kiterjed a fotóra is. Természetesen nem hiányoznak a filmek sem: most is látható az *Andalúziai kutya*, DUCHAMP és MAN RAY mozgóképei is ott vannak a fotók mellett, ahogy DOMENEZ GIMENEZ *Ritmes d'un dia simfonia d'imatges* című kubusa, a cseh VAVRA *Pilátja*, és ALEX HAMID *Bezuchna Prochazkája* is. E „tisztá” filmek forma

6 *Prague, Paris, Barcelona*. Photographic Modernity from 1918 to 1948. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2010. május 18 – szeptember 12.

és képvilága analóg a fotókkal: a szürrealisták mellett kubista, konstruktivista és tárgyfotók is láthatók. Utóbbiban a helyiek – PERE CATALÁ PIC, GABRIEL CASAS, JOSEP SALA – is európai színvonalút alkottak, és kiállják az összehasonlítást PIERRE JAHAN vagy FRANCOIS KOLLAR képeivel.

Itt is külön értéke a tárlatnak a nők újrafelfedezése. Olyanok állnak a kamera mögött, mint Vera Fregnerova, Marie Stachova. Nagy élményt jelentenek az olyan ritkán látott sorozatok, mint BRASSAÏ híres *Párizs éjjel* című albuma, MOHOLY-NAGY Berlinről készült 60 fotója, vagy ERWIN PISCATOR *Forradalmi színház* című könyvborítójának fotója. Dalí sem pusztán csak narrátora a kiállításnak. Itt látható például az 1939-ben készített fotó kollázs, a *Perverz polimorf Freud*. A kifordított banális kép illik a tárlat kontextusába és a festő szemléletébe.

Hogy a Barrio Goticó-ban levő Picasso Múzeumnál a nyitástól zárásig reménytelenül hosszúnak látszó sor az állandó kiállításra vagy a sitgesi Cau Ferrat vendégtárlatára kíváncsi, nehéz eldönteni: tematikájában, tartalmában mindkettő gazdag és érdekes. Az időszakos kiállítás⁷ a Picassónál húsz évvel idősebb SANTIAGO RUSINOL hatását vizsgálja, akivel a „malagai” évei alatt (1895–1904) ismerkedett meg. Rusinol (1861–1931) közvetítette a párizsi modernizmust a katalán avantgárd felé. A tíz teremben rendezett tárlat dokumentumokkal reprodukálja a periódust: fotókat láthatunk kettejükéről és Miquel Utrillóról, Ramón Casarról; a törzshelyről, a *Négy macska* kávéházról. A művészek által rajzolt étlapok, plakátok mellett felidézük Picasso első kiállítását, láthatjuk szálkás rajzát Rusinolról, ami az *Arte Joven* folyóiratukban jelent meg 1901-ben.

Több párhuzamos kép illusztrálja kapcsolatukat: Picasso grafikával parodizálta Rusinol akadémikus festményét, *A költészet allegóriáját*.

Az, ahogyan Párizsról vagy egy temetésről képeket készítettek, ahogy Rusinol kertjében festettek, jól érzékelteti a szemléletbeli különbségüket. Picasso Greco öregurának parafrázisaként rajzolta meg Rusinolt, pornográf karikatúrákban szatírként állított emléket neki. Egyik rajzán Rusinol a Glória nevű hölgynek udvarol, miközben a Critic(a) hátulról „felnársalja”; másikon Utrillóval pipázik pucéron (utóbbi most került a múzeum gyűjteményébe, jelezve, hogy az életmű rendszeres feldolgozása mellett folyamatosan gyarapodik az állomány).

Odébb, a Montjuic hegyen, a Miró Alapítványban PIPILOTTI RIST készített installációkat Miró ihletése alapján, a Caixa Girona ösztöndí-

7 *Picasso vs. Rusinol*. Museu Picasso, Barcelona, 2010. május 28 – szeptember 5.

jasaként.⁸ A *Dupla fény* tisztelgés a festő előtt, amit érdekes leleménnyel Miró *Femme* (1968) című művére vetít két projektorból.

Az eljárással szinte elképzelhetetlen színeket varázsol, légiessé változtatja a képet a fényeffektek révén a falra vetülő árnyékok jóvoltából. A *Szabad-
idő* áttetsző függönyökre vetített absztrakt jelekből és szövegekből, szavakból áll, mint „a te verejtéked jószagú” vagy „igen, igen, igen”. Korábbi munkái közül a *Ship my ocean* kaleidoszkópszerű képeivel betölti a falat. Ezen egy nő – az ember finom érzékiségének, testiségének képviselője – mintha agyunk mélyén búvárkodna, miközben Rist és zenei munkatársa, ANDRES GUGGISBERG énekét hallani. Ennek „testvérfilmje” a vízi témájú *Gravitáció, légy a barátnőm* (Gravedad se mi amiga), ahol a képernyők a mennyezeten vannak elhelyezve. Rist a néző nyugalmi állapotát akarja elérni a fekvő helyzettel; azt vizsgálja, hogy a testhelyzet milyen hatással van az agyműködésre, hogy a relaxáció hogyan segíti a reflexiót.

A Pueblo Español és a Mies van de Rohe ház közelében van a la Caixa, a legnagyobb katalán banknak építészeti szempontból is fontos CaixaForum elnevezésű saját kulturális központja – auditórium, médiatékája, kiállítócsarnoka –, amely ingyen látogatható. Saját gyűjteményében és a *Deklasszifikált objektumok* című tárlaton (kurátora Neus Miró)⁹ olyan művészek szerepelnek, mint Ana Laura Aláez, Christian Boltanski, Sophie Calle, Allan McCollum, Hans-Peter Feldmann, Katharina Fritsch, Sherrie Levine, Annette Messager, Carlos Pazos vagy Franz West. Egy eldugott terem Joseph Beuys *Schmerzraum*-ját kínálja a látogatóknak. Az időszakos kiállításon ISABEL MUNOZ és JACQUES HENRI LARTIGE¹⁰ fotói láthatók. A hely értékét mutatja, hogy itt mutatják be a katalán MIGUEL BARCELO nagy tárlatát is az utóbbi 25 évben készült műveiből.¹¹

A barcelonai Kortárs Művészeti Múzeumban (MACBA) egyszerre három kiállítást volt látható. Az egyik DOROTHEE ÉS KONRAD FISCHER többretegű tevékenységének állít emléket.¹² Fischernek – aki Lueg néven a hatvanas években festészetet tanult a düsseldorfi Akadémián – olyan barátai voltak, mint Sigmar Polke és Gerhard Richter. Nevükhöz fűződik a *Demonstráció a Kapitalista Realizmu-*

8 *Friendly Game – Electronic Feelings. Pipilotti Rist*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 2010. július 8 – november 1.

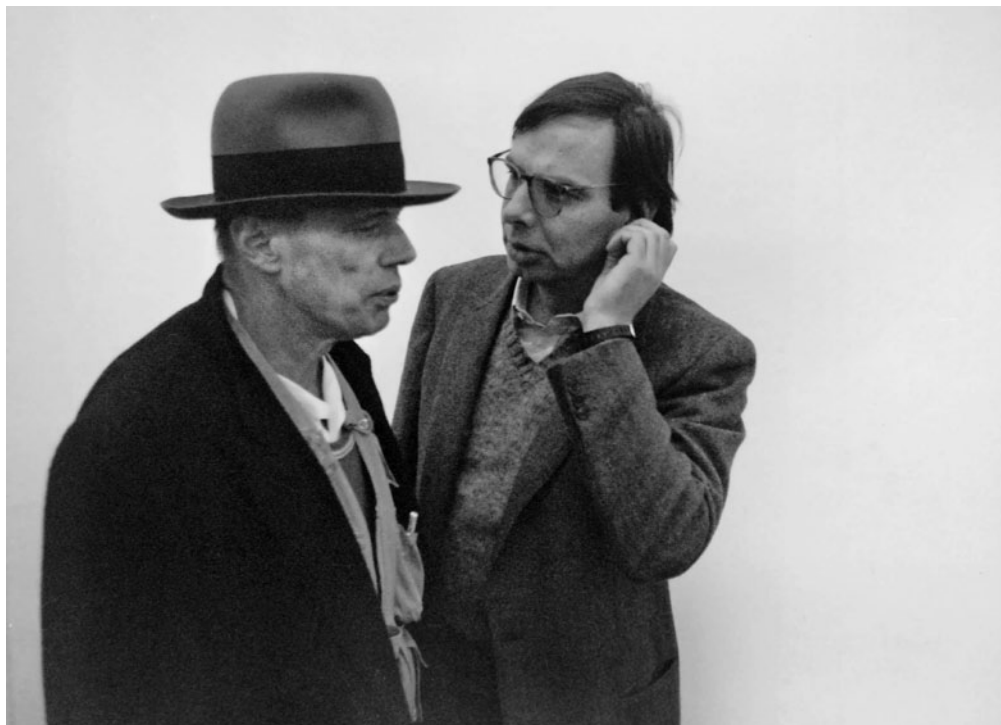
9 *Declassified objects*, CaixaForum, Barcelona, 2010. március 12 – augusztus 22.

10 *A floating world. Photographs by Jacques Henri Lartigue*, CaixaForum, Barcelona, 2010. május 5 – október 3.

11 *Miguel Barceló (1983–2009). La Solitude organistive*. CaixaForum, Barcelona, 2010. július 16 – 2011. január 9.

12 *With a Probability of Being Seen. Dorothee and Konrad Fischer. Archives of an attitude*, MACBA, Barcelona, 2010. május 15 – 2010. október 12.

Joseph Beuys és Konrad Fischer, 1983
Fotó: Klaus Staeck © Klaus Staeck, VEGAP, 2010



sért (1963 októbere), majd performansok, happeningek és alternatív kiállítások sora. Fischer 1967-ben megnyitja az amerikai kortárs szobrász, Carl André tárlatát, s ezután régi ötletét megvalósítva meghívja Düsseldorfba a kortárs nemzetközi avantgárd képviselőit, köztük Bruce Naumant, Donald Juddot, Sol Le Witet, Hanne Darbovent, Robert Rymant, Bernd és Hilla Bechert, Jan Dibbets-et, pár év alatt a konceptuális és minimalista művészet egyfajta enciklopédiáját hozva létre. 1969-ben Konrad Fischer volt a kurátora a híres leverkuseni *Konzeption Documentation of Today's Art Tendencies* című kiállításnak, később megrendezi az európai fotó, film- és videóművészet tárlatát is (*Prospect 71. Projection*). A tárlat végigköveti az életmű dokumentumait, Fischerék jelentőségét a kiállított saját művek gazdagságával és azoknak az 'hommage'-oknak a bemutatásával érzékelteti, amelyeket az alkotók nekik ajánlottak: így Robert Ryman fehér négyzetét, Dibbets perspektíva-korrekciónak, Richard Long egyik environmentjét, Mario Merz *Zeusz*át vagy Juan Munoz a falikárpitját. A múzeum második emeletét Joseph Beuys, Eva Hesse, Gilbert és George, Pietro Manzoni, Giuseppe Penone és Thomas Schütte munkái töltik be.

A másik tárlat G. J. WOLMANról, a lettrizmus képviselőjéről emlékezik meg.¹³ A francia művész úttörő kutatója volt a vizuális és textuális nyelv közötti átfedéseknek és metszéspontoknak. Hitvallása szerint a szabadsághoz vezető út legfontosabb eleme az idolk ledöntése. Ennek jól megfelelt a lettrizmus felfogása: a jelentés nélküli betű, a formális vers; a jelekhez és ezek egyik formájaként a betűkhöz való visszatérés. Wolman enciklopédikus kiállítása az ötvenes évektől, a dadán és futurizmuson alapuló lettrista mozgalom születésétől követi végig Wolman útját 1995-ben bekövetkezett haláláig. Bemutatják a *L' Anticoncept* című filmet, amely sok hasonlóságot mutat a lettrizmus párizsi román atyja, Isidore Isou korabeli műveivel. Magán viseli az irányzat jegyeit, mint a dadaizmusét egykor René Clair *Felvonásköze*. Abban, és itt az *Ellenkonceptió*ban is egy léggömb lebeg a színházi függöny előtt. A vetítés során fekete-fehér képek váltják egymást, jönnek, majd eltűnnek, miközben egyenetlen ritmusban versekből, hangreflexiókból és torzított szinkópákból álló hangtörések hallatszanak, a kép és hang aszinkronitása mellett (a filmet a kritikusok tiltakozása miatt csak egy sajtóvetítésen mutatták be Cannes-ban).

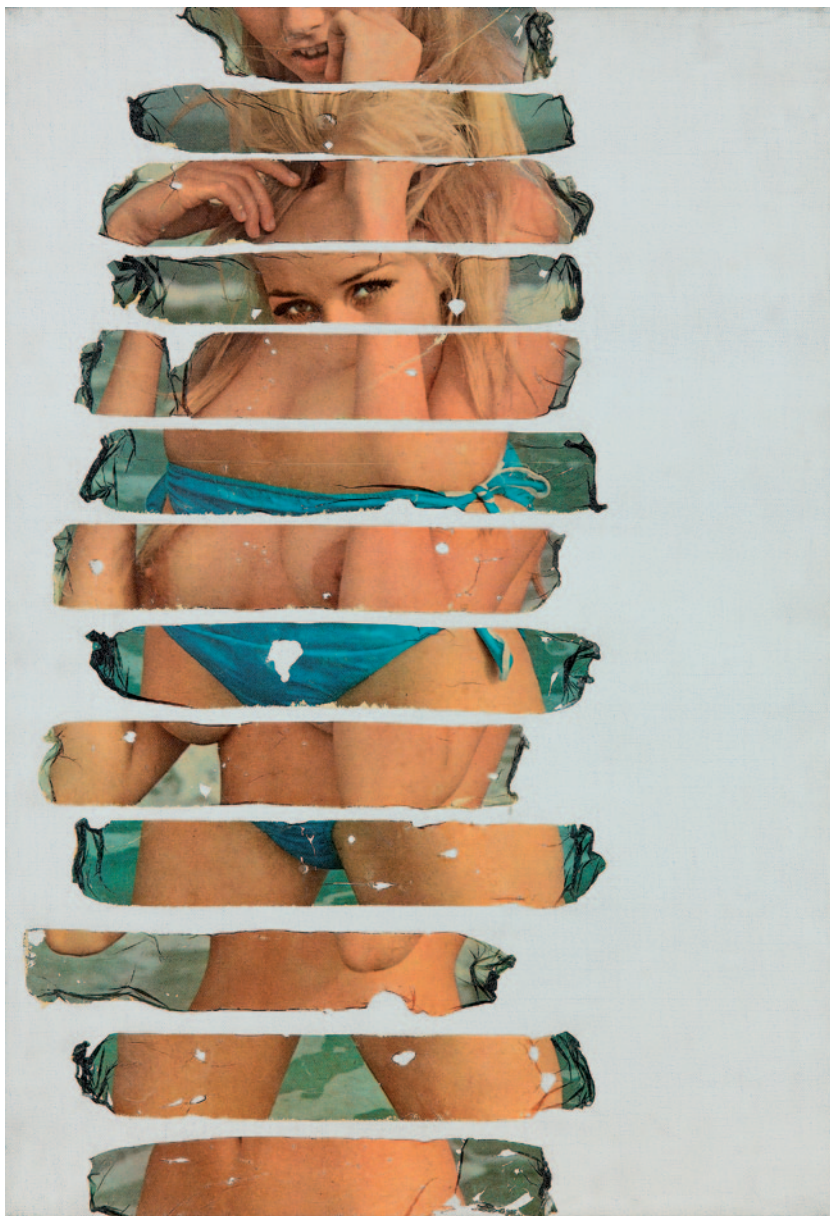
Wolman élete során az ikonografikus narratíva tagadásában, a művészi nyelvek dekonstruálásában más művészekkel is társult. Több formációnak volt alapítója, majd kivált és újakat alapított.

13 *Gil J Wolman. I am immortal and alive*, MACBA, Barcelona, 2010. június 4 – 2011. január 9.

Guy Deborral például létrehozta a szituacionizmust: a szabadon plagizálható anyagok értelmének kiemelését, megváltoztathatóságát hirdeti, és a gyakorlatban is alkalmazza azt. A hatvanas évekből kiállított munkái úgynevezett „Scotch art” kompozíciók: kitépett újságpapírokat ragaszt össze, bemutatva az alternatív diskurzust, kritizálva és értelmezve a tömegmédiá logikáját, protestálva a vietnami háború és a prágai bevonulás ellen. Ezt követően indítja szeparatista mozgalmát, mely a képek, tárgyak szétválasztása törekszik, mindenféle esztétikai megfontolás nélkül. 1980-tól írásait összegzi és videókat készít, Buñuel *A burzsoázia diszkrét bája* nyomán a francia elnökválasztásról Mitterand diszkrét drámáját formálja meg. Majd *L'Anticoncept à New York* címmel elkészíti az eredeti film hallucinatív kritikáját, vászon mögül filmezve a nézőket. Más munkáiban zsvibvására való képeket fest át fehérrel, kiemelve részeit, vagy elégeti azokat, így csak az üres keret őrzi emléküket.

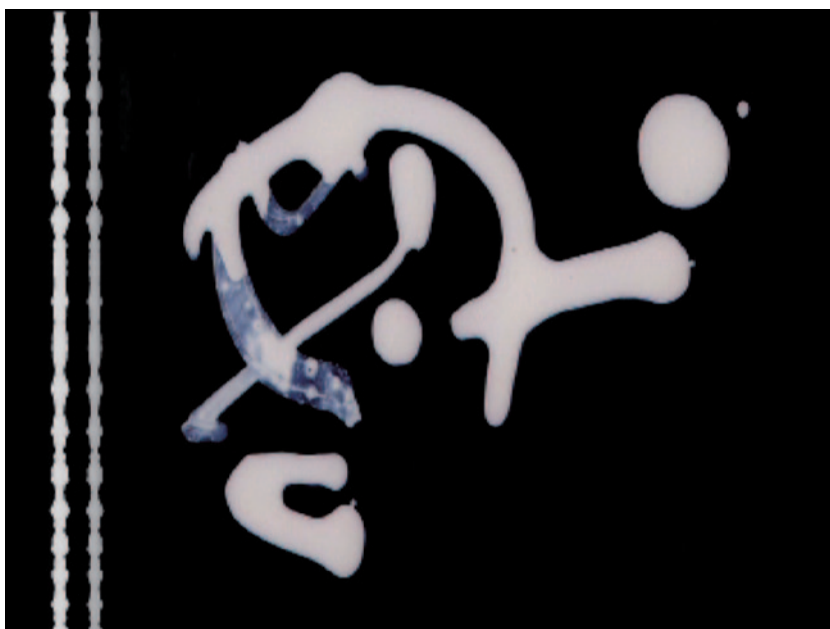
A harmadik kiállítás a *Parallel*, BENET ROSSELL tárlata, melynek témája hasonló az előzőhöz, de nem szokványos, kronologikus kiállítás.¹⁴ A jogot, szociológiát, közgazdaságtant tanult sokoldalú francia művész is a jelek érdeklik. Az etnográfától, Jean Rouch-tól jut el a rituálékra át a nyelv eredetéhez, a kódhoz – a legkisebbhez, a mikrohoz. A mikrovilágot, mikro-történeteket kalligráfiákkal, parányi grafikákkal mutatja be. Ezekhez a nézőnek is nagyítóra vagy szemüvegre van szüksége, bár a festői elemek szabad szemmel is érzékelhetők a rajzokon. Rossell nemcsak rajzait, filmjeit is így készíti, a „láthatatlanság határát” súrolva apró gesztusokból építi történeteit, önmagát is nagyító alá veszi (*Naplótöredékek*), összefoglalva tárgyait, napjait. Másrészt a filmeket gyakran kézzel festi (*Holes*), hasonlóan Norman McLaren animációihoz. Filmjeiben felfedezhető a hatalmi hierarchia formáival szembeni humor, irónia is. A kiállítás nem a „cizellált” munkák alapján kapta a címét, hanem a *Rambla 24 óra* című mikroszkopikus film-dokumentum nyomán, amit Antoni Muntadas-szal együtt készített Barcelona főutcájáról 1980-ban. Az utca életét rögzítette, majd harminc év múlva újra forgatott ugyanott, s ezt hozzátoldotta az eredetihez. A *Parallel* parollejeként készített másik idei munkájában az El Molino kabaré darbjait idézi fel. Ezek a város szociológiai, kultúrtörténeti krónikáját adják, azokkal a változásokkal, amelyek a múzeum környékén is megtörténtek és megtörténnek (erre emlékeztet a régi kápolna, amely ma kiállítótérként működik). Rossell tovább forgatja a makro-filmet, amelyhez várja a mikro történeteket. *Cerimonials* című filmje (1974) pedig már a MACBA gyűjteményének része.

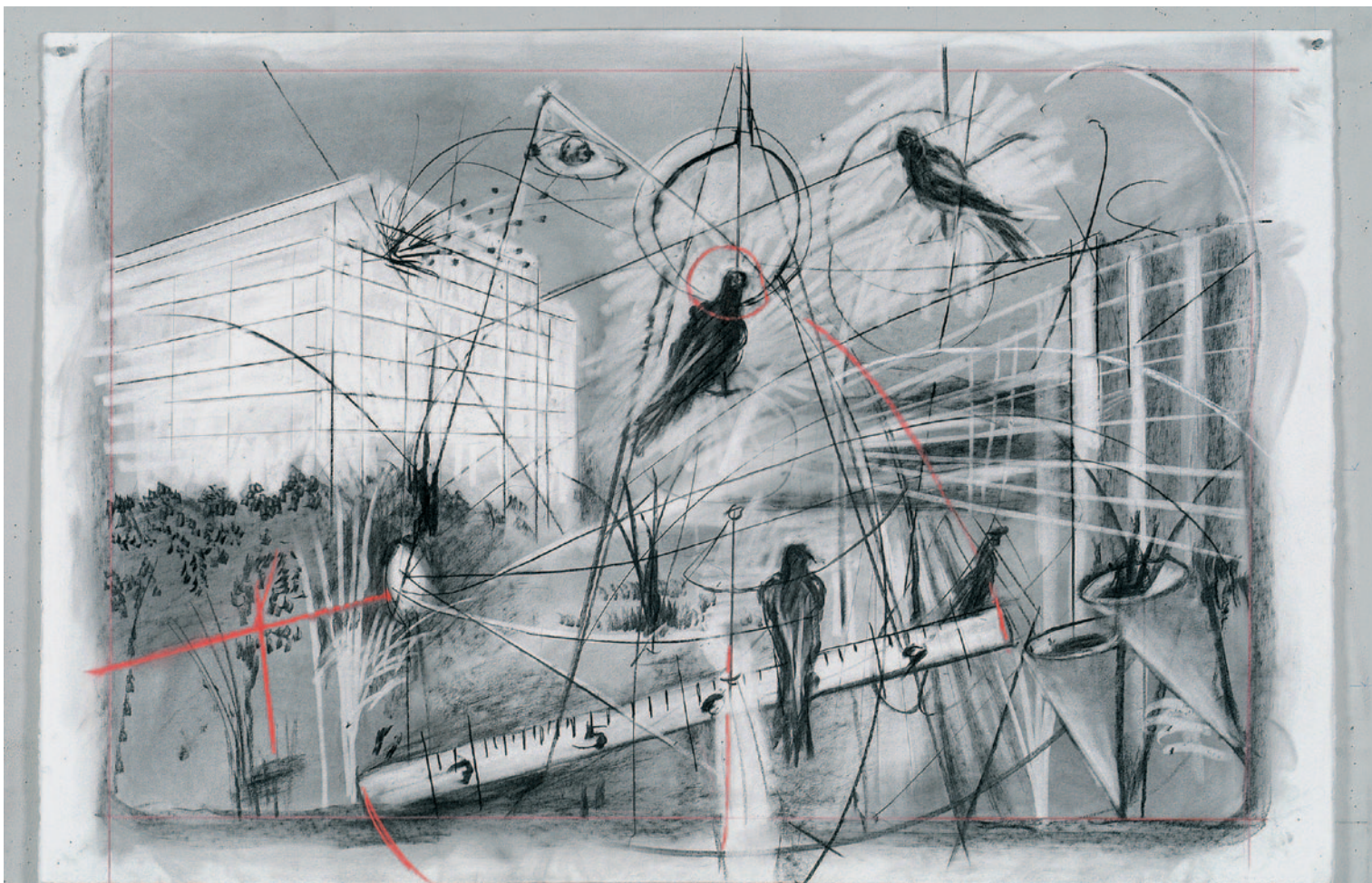
¹⁴ *Parallel* Benet Rossell. MACBA, Barcelona, 2010. június 11 – 2011. január 23.



GIL JOSEPH WOLMAN
Sans titre (Pin-up), ca. 1966, kollázs, 55 x 38 cm
A Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne (Dijon) gyűjteményéből
Fotó: Thierry Ollivier © Gil Joseph Wolman, VEGAP, Barcelona, 2010

BENET ROSSELL
Referents, 1973 / 2007, videó DVD-n, 45", zene: Benet Rossell
© Benet Rossell, 2010





WILLIAM KENTRIDGE | FIVE THEMES | ALBERTINA, Bécs | 2010. október 29 – 2011. január 30. | www.albertina.at

ART MARKET TALÁLKOZNI MŰVÉSZET... KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR

BUDAPEST

MAGYARORSZÁG EGYETLEN TISZTÁN KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁRA

- 2010. november 11-14.
- Nyitva: mindennap 10 és 19 óra között
- Krisztina Palace, XII. Budapest, Nagyenyed u. 8-14.

<p>False Friends / An Ephemeral Video Library André Kertész ● JEU DE PAUME www.jeudepaume.org <u>PÁRIZS</u> 2010. 09. 28 – 2011. 02. 06.</p>
<p>MOEBIUS-TRANSE-FORME ● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com <u>PÁRIZS</u> 2010. 10. 12 – 03. 13.</p>
<p>Hollandia Munem Wasif <i>Salt water tears</i> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2009. 09. 01 – 2010. 12. 05.</p>
<p>Johan van der Keuken <i>Pictorial Narratives</i> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 09. 24 – 2010. 12. 08.</p>
<p>Nan Goldin <i>Poste Restante</i> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2010. 10. 02 – 2011. 01. 02.</p>
<p>Cosima von Bonin ● WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM <u>AMSZTERDAM</u> 2010. 10. 10 – 2011. 01. 09.</p>
<p>Louise Bourgeois and Hans Bellmer <i>Double Sexus</i> ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2010. 09. 11 – 2011. 01. 16.</p>
<p>The Adventure of Reality / International Realism ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2010. 09. 25 – 2011. 01. 16.</p>
<p>All Eyes on Kees van Dongen ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN http://www.boijmans.nl ROTTERDAM 2010. 09. 18 – 2011. 01. 23.</p>
<p>Izrael Overview: Israeli Video 2000-2010 ● HAIFA MUESEUM OF ART www.hma.org.il HAIFA 2010. 08. 21 – 2011. 01. 01.</p>
<p>Lengyelország Anette Messenger <i>On show (Faire parade)</i> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2010. 09. 09 – 11. 14.</p>
<p>Litvánia Opening the Door? Belarusian Art Today ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2010. 11. 18 – 2011. 01. 09.</p>

<p>Luxemburg Attila Csörgő <i>ARCHIMEDEAN POINT</i> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2010. 10. 09 – 2011. 01. 23.</p>
<p>Nagy-Britannia Liverpool Biennial 2010 / Touched ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LIVERPOOL 2010. 09. 18 – 11. 28.</p>
<p>Turner Prize 2010 ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2010. 10. 05 – 2011. 01. 03.</p>
<p>Rosa Barba ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2010. 09. 15 – 2011. 01. 08.</p>
<p>No New Thing Under the Sun ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2010. 10. 21 – 2011. 01. 09.</p>
<p>Eadweard Muybridge ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2010. 09. 08 – 2011. 01. 16.</p>
<p>Rachel Whiteread <i>Drawings</i> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2010. 09. 18 – 2011. 01. 16.</p>
<p>NEWSPEAK: BRITISH ART NOW (Part Two) ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2010. 10. 27 – 2011. 01. 16.</p>
<p>A History of Camera-less Photography ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 10. 13 – 2011. 03. 27.</p>
<p>Németország World Transformers ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2010. 09. 24 – 2011. 01. 09.</p>
<p>Color Fields ● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2010. 10. 22 – 2011. 01. 10.</p>
<p>Tactics of Invisibility ● TANAS www.tanasberlin.de BERLIN 2010. 09. 11 – 2011. 01. 15.</p>
<p>Herbert W. Franke <i>Wanderer between the Worlds</i> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 10. 16 – 2011. 01. 19.</p>
<p>Valeska Gert <i>Moving fragments</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 09. 17 – 2011. 02. 06.</p>

<p>Carsten Höller <i>Soma</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 11. 05 – 2011. 02. 06.</p>
<p>Olaszország Daido Moriama <i>The world through my eyes</i> ● EX OSPEDALE SANT'AGOSTINO www.mostre.fondazione-crmo.it MODENA 2010. 09. 17 – 11. 14.</p>
<p>Wesselényi-Garay Andor, Ferencz Marcell <i>BorderLINE Architecture – 12. Velencei Nemzetközi Építészet Biennálé</i> ● HUNGARIAN PAVILION (GIARDINI DI CASTELLO) VELENCE 2010. 08. 29 – 11. 21.</p>
<p>Portraits and Power – People, Politics and Structures ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2010. 10. 01 – 2011. 01. 23.</p>
<p>Modernikon. Contemporary Art from Russia ● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org TORINO 2009. 09. 26 – 2011. 02. 27.</p>
<p>Oroszország Ivan Chuikov <i>Labyrinths</i> ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2010. 11. 03 – 12. 05.</p>
<p>Ralf Kaspers <i>Photography</i> ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2010. 11. 10 – 12. 12.</p>
<p>VINYL: Records and covers by artists ● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2010. 10. 09 – 2011. 01. 20.</p>
<p>Portugália A Culpa Não É Minha / Works from the António Cachola Collection ● FUNDAÇÃO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA – COLEÇÃO BERARDO www.museuberardo.com LISZABON 2010. 09. 13 – 2011. 01. 19.</p>
<p>To the Arts, Citizens! ● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2010. 11. 21 – 2011. 03. 23.</p>
<p>Spanyolország <i>Through labyrinths</i> ● CENTRO DE CULTURA CONTEMPORANEA DE BARCELONA (CCCB) www.cccb.org BARCELONA 2010. 06. 28 – 2011. 01. 09.</p>

<p>Manifesta 8 – The European Biennial of Contemporary Art / Region of Murcia in dialogue with Northern Africa www.manifesta8.com MURCIA, CARTEGNA 2010. 10. 09 – 2011. 01. 09.</p>
<p>Let Us Face the Future. British Art 1945-1968 ● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org/ BARCELONA 2010. 11. 27 – 2011. 02. 20.</p>
<p>Passages. Travels in Hyperspace ● LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL www.laboralcentrodearte.org GIJÓN 2010. 10. 06 – 2011. 02. 21.</p>
<p>Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2010. 11. 06 – 2011. 03. 06.</p>
<p>Are you Ready for TV? ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2010. 11. 05 – 2011. 04. 25.</p>
<p>Svájc SIGNS OF LIFE – Ancient Knowledge in Contemporary Art ● KUNSTMUZEUM LUZERN www.kunstmuseumluzern.ch LUZERN 2010. 08. 11 – 11. 21.</p>
<p>Logiques ● MAMCO www.mamco.ch GENÈVE 2010. 10. 20 – 2011. 01. 16.</p>
<p>Svédország Abstract possible ● MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se MALMÖ 2010. 11. 11 – 12. 12.</p>
<p>The Moderna Exhibiton 2010 ● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se STOCKHOLM 2010. 10. 02 – 2011. 01. 09.</p>
<p>The Nordic Third World country? – Icelandic art in times of crisis. ● FARGFABRIKEN www.fargfabriken.se STOCKHOLM 2010. 10. 16 – 2011. 01. 16.</p>
<p>Roman Korzhov, Nelya Korzhova <i>News in Emptiness</i> ● KALMAR KONSTMUSEUM www.kalmarkonstmuseum.se KALMAR 2010. 10. 20 – 2011. 01. 16.</p>
<p>Sophie Calle – 2010 års Hasselbladspristagare ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2010. 10. 30 – 2011. 02. 06.</p>
<p>Törökország Kutluğ Ataman ● ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org ISTANBUL 2010. 11. 10 – 2011. 03. 06.</p>

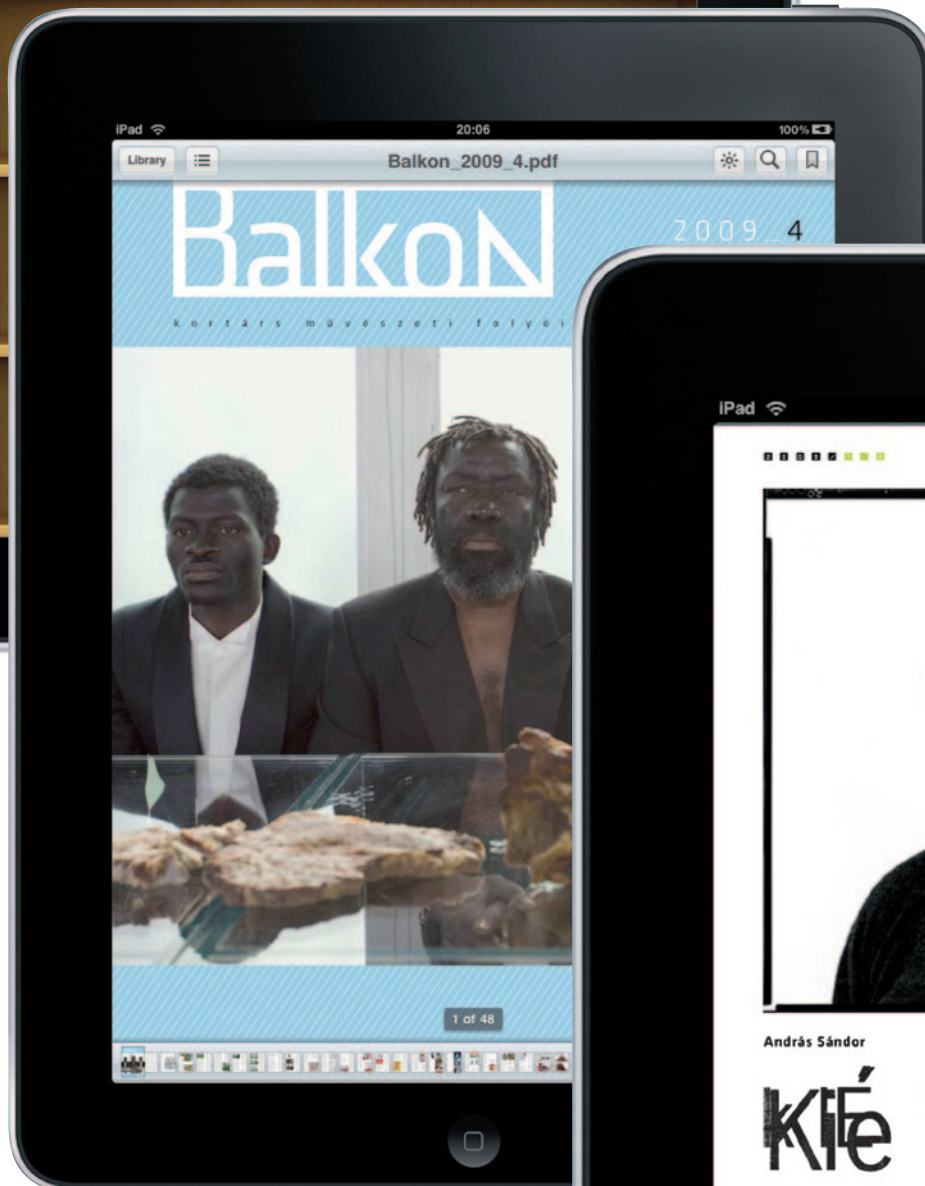
<p>Ukraina 20 Shortlisted Artists of the Future Generation Art Prize Group Exhibition ● PINCHUKARTCENTRE http://pinchukartcentre.org KIJEV 2010. 10. 30 – 2011. 01. 09.</p>
<p>KÜLFÖLD / AMERIKA BRAZÍLIA Pintura alemã contemporânea: 1989-2010 ● MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP) www.masp.art.br SÃO PAULO 2010. 09. 19 – 2011. 01. 09.</p>
<p>USA Undercover ● UCR / CALIFORNIA MUSEUM OF PHOTOGRAPHY www.cmp.ucr.edu LOS ANGELES 2010. 10. 07 – 11. 27.</p>
<p>American Painting 1959-2009 ● NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov WASHINGTON 2010. 07. 23 – 11. 28.</p>
<p>ColorForms ● HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN http://hirshhorn.si.edu/ WASHINGTON 2010. 03. 11 – 2011. 01. 02.</p>
<p>Vox Populi: Posters of the Interwar Years ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org NEW YORK 2010. 09. 01 – 2011. 01. 09.</p>
<p>Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936 ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org NEW YORK 2010. 10. 01 – 2011. 01. 09.</p>
<p>The Last Newspaper ● NEW MUSEUM www.newmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 06 – 2011. 01. 09.</p>
<p>Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958-1968 ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 15 – 2011. 01. 09.</p>
<p>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 LOS ANGELES 2010. 10. 31 – 2011. 01. 16.</p>
<p>Free ● NEW MUSEUM www.newmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 20 – 2011. 01. 23.</p>

<p>Shifting the Gaze: Painting and Feminism ● THE JEWISH MUSEUM www.thejewishmuseum.org NEW YORK 2010. 09. 12 – 2011. 01. 30.</p>
<p>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.</p>
<p>The artist's museum ● THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA) www.moca.org LOS ANGELES 2010. 10. 31 – 2011. 01. 31.</p>
<p>A Shot in the Dark ● WALKER ART CENTER www.walkerart.org/ MINNEAPOLIS 2010. 08. 12 – 2011. 03. 20.</p>
<p>Pictures by Women: A History of Modern Photography ● MUSEUM OF MODERN ART www.moma.org NEW YORK 2010. 05. 07 – 2011. 03. 21.</p>
<p>Houdini: Art and Magic ● THE JEWISH MUSEUM www.thejewishmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 29 – 2011. 03. 27.</p>
<p>EXPOSED / Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870 ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2010. 10. 30 – 2011. 04. 17.</p>
<p>On to Pop ● MUSEUM OF MODERN ART www.moma.org NEW YORK 2010. 09. 29 – 2011. 04. 25.</p>
<p>Abstract Expressionist New York ● MUSEUM OF MODERN ART www.moma.org NEW YORK 2010. 10. 03 – 2011. 04. 25.</p>
<p>The Global Africa Project ● MUSEUM OF ARTS AND DESIGN www.madmuseum.org NEW YORK 2010. 11. 17 – 2011. 05. 15.</p>
<p>Sam Taylor-Wood <i>"Ghosts"</i> ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 30 – 2011. 09. 14.</p>
<p>KÜLFÖLD / ÁZSIA Japán Hashimoto Heihachi and Kitasono Katue ● SETAGAYA ART MUSEUM www.setagayaartmuseum.or.jp TOKIÓ 2010. 10. 23 – 12. 12.</p>
<p>Lee Bull <i>Ho Tzu Nyen</i> ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2010. 11. 26 – 2011. 02. 26.</p>



Letölthető a Balkon 2008, 2009
évfolyama PDF formátumban.

www.balkon.hu



András Sándor

KIÉ VOLT EZ ELFOJTOTT ÜVÖLTÉS?

Francis Bacon születésének
100. évfordulója a New York
Metropolitan Múzeumban

1.

■ A 20. század második felének legjelentősebb figuratív festője, mondják FRANCIS BACONRÓL egy ideje. Sokak szerint a legjelentősebb festője. Angliában pedig, szinte azóta, hogy több mint hatvan éve berobbant a műértők figyelmébe, az a vélemény, hogy Turner óta legnagyobb festőjük. Nem szeretem az efféle szuperlatívuszokat, de a Metropolitan Múzeumban 2009. május 20-án megnyílt hatalmas emlékkiállítás majdnem elfogadtatta velem. Ezúttal ugyan másképp hatott rám, mint néhány éve a bécsi Kunsthistorisches Museum jóval kisebb kiállításán. Akkor egy nagy teremben lehetett látni híres, a New York-i katalógus borítóján is reprodukált üvöltő pápa-festményét, illetve annak változatait. Velázquez így megidézett pápa-festményének társaságában. Az a kiállítás egyértelműen lenyűgözött, a New York-i életmű-kiállítás inkább lehengerelt, és mivel egyes festményei taszítottak, így zavartak is. Nem először, de ebben a méretben

és mértékben még soha. Tudom, ő nyílt el is várta az ilyen reakciót. Sok régi festő mondta, hogy gyönyörű, ő maga azonban akart elérni sajátjaival. „A szép csak a szörnyű kezdete”, írta Rilke Duinói elégióikban. Baconnál nincsen szép a szörnyű, a rettenet csak a létező kezdete (és csak anticipálható vége). A létező, a pedig szörnyű és jó. Az alkotás is az, abból megélni. Jó, mint megragadó, lenyűgöző mint erőlködés dicséretes. És úgy lenyűgöző mint egyben zaklató, egyszerre nem ha...