

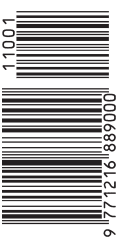
Balkon

2011_2



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

Gallusz Gyöngyi
● MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜTEM – KONDOR BÉLA GALÉRIA
www.mke.hu
Budapest VI., Andrásy u. 69-71.
2011. 02. 08 – 03. 05.

Kovács Endre
Amnesia temporis / Időleges felejtés
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, ORATÓRIUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2011. 01. 28 – 03. 06.

Koralevics Rita
Dobozolt terhek
● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-6.
2011. 02. 04 – 03. 06.

Baráth Ferenc
Szemponatok – plakátok, térgrafikák
● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2011. 02. 10 – 03. 06.

Edgar Leciejewski, Federico Maddalozzo
The Ocean is Not Wireless
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2011. 02. 11 – 03. 06.

Barakonyi Zsombor
Hét réteg / Seven ply
● TRANZIT ART KÁVÉHÁZ
http://tranzitcafe.com/
Budapest XI., Kosztolányi D. tér
2011. 02. 09 – 03. 07.

Giricz Máté
másvilág
● NEON GALÉRIA
www.galerieneon.hu
Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.
2011. 02. 03 – 03. 09.

Denis Stuart
Kemény idők
● VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX., Ráday u. 56.
2011. 02. 04 – 03. 11.

Tükén innen, Dunán túl – A Közelítés-dosszié: KME 1995–2010
● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2011. 02. 11 – 03. 11.

Tibor Zsolt
C.E.Z.Ú.R.A
● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2011. 01. 26 – 03. 12.

Szép múlt vár
● CSIKÁSZ GALÉRIA – MŰVÉSZETEK HÁZA
www.arthouseweb.hu
Veszprém, Vár u. 17.
2011. 02. 04 – 03. 26.

Bohus Zoltán
● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.vizivarosigaleria.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2011. 02. 10 – 03. 10.

Julius Gyula
Fényfogás / Lightfishing
● RAIFFEISEN GALÉRIA
www.raiffeisen.hu
Budapest V., Akadémia u. 6.
2011. 01. 17 – 03. 13.

Karmó Zoltán
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
www.obudaitarsaskor.hu
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2011. 02. 15 – 03. 13.

Nagy Karolina
Fekete Napok
● DOVIN GALÉRIA
www.dovinalgaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2011. 01. 22 – 03. 15.

Háttér I.
● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2011. 02. 11 – 03. 18.

Birkás Ákos
„R.D.”
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2010. 11. 07 – 2011. 03. 19.

Mulasics László
Zajok zátonyai
● VÁRFOK GALÉRIA
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfook u. 11
2011. 01. 24 – 03. 19.

Tóth Andrej
Crazy Horse
● A38 KIÁLLÍTÓHELY
www.a38.hu
www.petrys.hu
2011. 02. 23 – 03. 19.

Balla András
Illatos kert Szami
Máz / Glaze
● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2011. 01. 20 – 03. 20.

Csurka Eszter
Vágy
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, ORATÓRIUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2011. 01. 27 – 03. 20.

Kasza Gábor
● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2011. 01. 21 – 03. 20.

Ed Templeton
The Cemetery of Reason
● ERNST MŰZEUM
www.ernstmuseum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2011. 01. 22 – 03. 20.

Külföldi Kortárs mesterek I. – Párizsi kocka
● ABIGAIL GALÉRIA ÉS AUKCIÓS HÁZ
www.abigail.hu
Budapest V., Váci u. 19-21.
2010. 02. 20-tól

Marge Monko
Mondd meg
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrásy út. 32.
2011. 02. 03 – 03. 25.

XII. Alpok-Adria Intergraf / Rassegna internazionale „Carta colore”
● SZOMBATHELYI KÉPTÁR
www.elender.hu/~szkeptar
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
2011. 02. 25 – 03. 26.

Határsértés – Transz(a) gresszív Millennium
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2011. 01. 15 – 03. 27.

Ujházi Péter
UP részlet
● RENDHÁZ DÍSZTERME
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Fő u. 6.
2010. 10. 30 – 2011. 03. 30.

Asim Memishi
● BLOOD MOUNTAIN FOUNDATION
www.bloodmountain.org
Budapest II., Várhalom u. 27/c.
2011. 02. 22 – 04. 03.

Borsos Róbert, Martus Éva
Háttérzaj / Ambient moise
● MOLNÁR ANI GALÉRIA
www.molnarinigaleria.hu
Budapest V., Balassi B. u. 22.
2011. 02. 17 – 04. 08.

Elekes Károly
18 piros alma (Tunning VII.)
● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.eu
Budapest V., Balassi B. u. 21-23.
2011. 02. 21 – 04. 21.

Lucien Hervé 100
● SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM
www.szepmuveszeti.hu
Budapest XIV., Dózsa György út 41.
2010. 10. 26 – 2011. 04. 30.

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

Benczúr Emese
Ne zárkózz el
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
Budapest XII., Alkotás u. 53.
www.molnarannigaleria.hu
2010. 11. 11 – 2011. 05. 20.

KÜLFÖLD / EURÓPA Ausztria

Body Codes. Images from the Museum's Collection
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2010. 11. 06 – 2011. 03. 27.

Luisa Kasalicky
en suite
● BAWAG FOUNDATION
www.bawag-foundation.at
BÉCS
2011. 02. 10 – 04. 10.

Figura cuncta videntis (the all-seeing eye) / Homage to Christoph Schlingensief
● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2010. 11. 16 – 2011. 04. 16.

Schöne neue Welt – Neue Konzepte in der österreichischen Fotografie
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2011. 01. 22 – 04. 23.

Eva Schlegel
In Between
● MAK
www.mak.at
BÉCS
2010. 12. 08 – 2011. 05. 01.

Anti/Form – Sculptures from the MUMOK Collection
● KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthautausgraz.at
GRAZ
2011. 02. 05 – 05. 15.

Direct Art – Viennese Actionism in an International Context
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2010. 11. 12 – 2011. 05. 29.

Abstract Space – Formations of Classical Modernism
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2011. 02. 11 – 05. 29.

Mel Ramos
Girl, candies & comics
● ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2011. 02. 18 – 05. 29.

CHE FARE? Arte povera. The Historical Years
● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2011. 02. 18 – 05. 29.

Tacita Dean
Line of Fate
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2011. 03. 04 – 05. 29.

Andro Wekua
Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2011. 02. 18. – 06. 05.

unExhibit
● GENERALI FOUNDATION
http://foundation.generali.at
BÉCS
2011. 02. 04 – 07. 17.

Belgium
Anselm Kiefer
● KMSKA
www.kmska.be
ANTWERPEN
2010. 10. 23 – 2011. 03. 27.

Adrian Genie
● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
www.smak.be
GENT
2010. 12. 03 – 2011. 03. 27.

The New Arrivals: 8 contemporary artists from Hungary
● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
www.bozar.be
BRÜSSZEL
2011. 02. 04 – 04. 03.

The Other Tradition
● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
www.wiels.org
BRÜSSZEL
2011. 02. 26 – 05. 01.

David Claerbout
The time that remains
● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
www.wiels.org
BRÜSSZEL
2011. 02. 19 – 05. 15.

Liam Gillick, Lawrence Weiner
A syntax of dependency
● MUHKA
www.muha.be
ANTWERPEN
2011. 02. 03 – 05. 22.

Csehszág
Andy Warhol
● DVORAK SEC CONTEMPORARY
www.dvoraksec.com
PRÁGA
2011. 01. 20 – 03. 20.

Fundaments & Sediments / The Toy Mutiny 2011
● MÉSTSKÁ KNIHOVNA
www.ghmp.cz
PRÁGA
2011. 02. 02 – 05. 01.

Mutating Medium – Photography in Czech Art 1990–2010
● GALERIE RUDOLFINUM
www.galerierudolfinum.cz
PRÁGA
2011. 02. 10 – 05. 01.

C ACTION PHOTO VIRUS
● LANGHANS GALERIE
www.langhansgalerie.cz
PRÁGA
2011. 03. 20 – 05. 15.

Martin Parr
Assorted Cocktail
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2011. 02. 10 – 05. 16.

Dánia
WAX – Sensation in Contemporary Sculpture Louise Bourgeois
Mother and Child
● KUNSTFORENINGEN GL STRAND
www.glstrand.dk
KOPPENHÁGA
2011. 02. 05 – 05. 15.

Picasso: Peace and Freedom
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2011. 02. 11 – 05. 29.

Yue Minjun
● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.aros.dk
ÁRHUS
2011. 03. 26 – 06. 05.

Erwin Wurm
Brandts Exhibition Complex
● KUNSTHALLEN BRANDTS
www.brandts.dk
ODENSE
2011. 03. 11 – 06. 13.

Finnország
ARS 11
● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2011. 04. 15 – 11. 27.

Franciaország
Mondrian / De Stijl
● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2010. 12. 01 – 2011. 03. 21.

JAPANCONGO
● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE
GRENOBLE
www.magasin-cnac.org
GRENOBLE
2011. 02. 06 – 04. 24.

August Sander
Portraits, paysages, architecture
● THÉÂTRE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'IMAGE
CHARLES NÈGRE
www.tpi-nice.org
NIZZA
2011. 01. 29 – 05. 15.

Tous cannibales
Chiharu Shiota home of memory
● MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PÁRIZS
2011. 02. 12 – 05. 15.

Société Réaliste
Empier, State, Building
● JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2011. 02. 28 – 05. 28.

Joachim Mogarra
Une vie aventureuse
● LE POINT DU JOUR
www.lepointdujour.eu
CHERBOURG-OCŒVILLE
2011. 02. 13 – 05. 29.

Joachim Mogarra
Une vie aventureuse
● LE POINT DU JOUR
www.lepointdujour.eu
CHERBOURG-OCŒVILLE
2011. 02. 22 – 05. 29.

Hollandia
Cloud Sounds
● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
www.montevideo.nl
AMSZTERDAM
2011. 02. 19 – 04. 29.

Making is Thinking
● WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
AMSZTERDAM
2011. 01. 23 – 05. 01.

László Moholy-Nagy
The Art of Light
● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2011. 01. 29 – 05. 01.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipócs 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

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 Fehér Dávid

A negatív csillag
Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez
egy kamarakiállítás ürügyén / Második rész

6 Najmányi László

SPIONS / Tizenharmadik rész

10 Szkárosi Endre

KONNEKTOR / Első rész

14

„Állandó versenyfutásban vagyok az idővel”
Albert Ádám és Keresztszeghy Fruzsina beszélgetése
Tilo Baumgärtellel

19 Vékony Délia

„A semmi ágán...”
Nina Canell: To let stay projecting as a bit of branch
on a log by not chopping it off

21 Hornyik Sándor

Hétköznapi kozmológia / Július Gyula fotói és videói

23 Rosa von Luxemburg

Az Ember hősi szobrát pakoljuk az űrhajóba
Farkas Zsófi kiállítása

25 Zólyom Franciska

A Bauhaus magyar vonatkozásainak nyomában
Moholy-Nagy László – A fény művészete
A művésztől az életig / Magyarok a Bauhausban
Magyarok a Bauhausban / Újraértelmezési kísérlet

28 Pelesek Dóra

„Változtass gyönyörűvé!” (I.)

32 Nemes Z. Mórió

Antropológiai töredékek
Györffy László, Szöllösi Géza, Kis Róka Csaba testképei

37 Györffy László

Az ördög a DNS-ben
DECADENCE NOW!
Decadence Now! Visions of Excess
Room No. 13
Joel-Peter Witkin

40 Fenyvesi Áron

Agresszió képlet

42 Dr. Móriáss

A legutolsó éjszaka tébolya
Szikszai Károly: Fekete karácsony

43 Kókai Károly

Pátosz vörösben
Bíró Mihály plakátjai

A negatív csillag

Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén*

➤ Második rész

Attalai következetesen alkalmazza azt a negatív-pozitív ellentétre épülő, sokféle módon megvalósítható kompozíciós logikát, amely Michael Heizer korábban említett *Double Negative*-jének is központi eleme volt. Ám Attalainál a kiásás, az elvétel általi tájformálás sajátos többletjelentéssel bír. A *Negatív csillag* olyan csillag, amely látszólag domináns, valójában *nem létezik*: árnyék csillag és efemer is, ahogy a látszólag „ércnél maradóbbnak” tűnő monumentális Szabadság-szobor esetén is felvetődik a monumentum elmozdításának a lehetősége.¹ Attalai *Negatív csillaga* a kommunista diktatúra ironikus pszeudó-monumentuma, egy még fennálló rendszer tranzitorikus anti-émlékműve.²

Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik Attalai három további variációja a csillagmotívumra. Ezek közül kettő sosem valósult meg; Attalai egy 1974-ben kelt, Beke Lászlóhoz írt leveléből értesülünk róluk,³ melyben a művész a *Negatív csillag* emlékmű formában való kivitelezésére tesz javaslatot. „A csillag területén a lépcsők alá elektromos huzalokat kell beépíteni, amelyek a havas téli napokon automatikusan üzembe lépnek. Ily módon a huzalokkal melegített lépcsők felületén a hó elolvad és a csillag láthatóvá válik. A berendezés elkészítése nem költséges, bármelyik elektromos kisipari termelő szövetkezet képes kivitelezni. Előnye, hogy nem látható állandóan, így jelenléte mindig meglepetésszerű lenne. Az elképzelést mint köztéri plasztikát megvalósításra felkínálom az illetékes hivataloknak. Helyszínnek az Erzsébet híd budai hídfőjénél a parti lépcsőket javaslom.” Az Attalai által tervezett (feltehetően a nem messze lévő Szabadság-szobrot ellenpontozó) „émlékmű” láthatóságra és láthatatlanságra, a pozitív és a negatív ellentétére építő dialektikája ebben a tervben kiegészül még egy elemmel, a *ciklikus* megmutatkozással és eltűnéssel, s az ebből fakadó *meglepetésszerűség* mozzanatának hangsúlyozásával (a mű temporális jellegének hangsúlyozása rokon Oppenheim korábban említett hó-jég land art műveivel). A mű időjáráshoz kötött ciklikus megmutatkozása (talán Walter De Maria későbbi, 1977-es *Lightning Fieldjével* rokonítható) a kvázi-émlékműnek organikus, természetközeli jelleget kölcsönöz (talán nem véletlen, hogy Attalai fentebb idézett nyilatkozatában a *zenre* utal, és az sem, hogy konceptuális fotóin, environmentjein rendre visszatérő motívum a négy őselem, melynek kapcsán a művész Arisztotelészre hivatkozik⁴). Ez az organikus jelleg válik még hangsúlyosabbá a másik emlékmű tervén. „Ugyancsak javaslat »élő csillag« egyszeri emlékműre. Ajánlott helyszín: Hortobágy, idő-

pont: július hónap. A magyar Földrajzi Intézet segítségével hivatásos földmérők kimérnek egy 5 km átmérőjű körbe elhelyezhető ötágú csillagot. A Hazafias Népfronttal, a KISZ-szel, a szak-szervezetek, az MHSz, a Néphadsereg és a Párt támogatásával országos kirándulási kampányt szerveznénk a Hortobágyra. Az itt összegyűlt feltehetően egymillió ember mind besétálna a kijelölt csillagba, és ott eltöltene beszélgetéssel, ismerkedéssel, napozással, játékkal két-három órát. Ezalatt a Néphadsereg segítségével helikopterről és repülőgépekről 50-től 10 000 méter magasságig felvételeket készítenénk az emlékműről.” Ezen a változaton tematizálódik leginkább a mű tranzitív jellege, ugyanakkor az akció a május elsejei megrendezett felvonulások, netán még nagyobb, hiábavaló természetformáló akciók (például egy folyó folyásának megfordítása) paródiájaként, egy sajátos „Patyomkin-esztétika” karikatúrájaként is értelmezhető.⁵ Az *Élő csillag*nak létezik egy kisebb léptékű, intimebb variánsa is, mely nem a land arttal, hanem inkább a *body art*tal korrelál, mégpedig az *Élő kultúra* (1972)⁶ című akció. „Kaptam egyszer egy vállalatától valamelyik design-munkámért egy »Szocialista kultúráért«-kitüntetést. Így aztán, ilyen furcsa módon újra kapcsolatba kerültem egy csillaggal a Duna-parti lépcsőkön a hóba ásott land art munkám, a *Negatív csillag* után. Annak ellenére, hogy utáltuk az egész rendszert, amiben működünk, az a tény, hogy nekem odaítélték ezt a csillagot, viszonyba hozott engem a szocialista kultúrával, akár akartam, akár nem. Napokig azon gondolkodtam, hogy milyen ez a viszony. S akkor megint eszembe jutott a negatív motívum, meg a karszalag mint a hatalmi jelvények helye. Így aztán a karomba nyomtam a kitüntetést, mint egy stampert – a bélyegző akkoriban szintén nagyon népszerű fenomén volt –, és szépen átfászliztam: úgy jártam egy napig, hogy rendesen belenyomódjon a bőrömbé. Úgy tettem végül is élővé, hogy az ott negatívan működött...”⁷ A csillag ebben az esetben is mint negáció jelenik meg – ezúttal egy, a korszakban Nyugaton és Magyarországon is gyakori (egészen Marcel Duchamp-ig visszavezethető⁸) motívummal,

1 Attalai műve ennyiben összefüggésbe hozható Pauer Gyula 1973-ban Balatonbogláron bemutatott *Szabadságszobor* (terv) című alkotásával (Szjsz 144), mely egy üres posztamensből állt, a címben feltüntetett felirattal. Itt is, akár Attalai *Negatív csillag*án a negáció artikulálja a szabadság hiányát.

A Pauer műhöz ld. Beke László: *Konceptuális művek és szöveghasználat. Fotó, film, video az 1970-es években*, in: Szőke Annamária (összeáll.): *Pauer*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 65. (a mű adataihoz ugyanebben a kötetben: 408.)

2 Attalaiével részben rokon emlékmű-destrukció, Major János *Kosuth* című konceptuális felvétele (1972) a Kossuth-mauzóleum talapatáról, mely – Majort parafrazeálva – az eleven eszmék magyarországi túlélésének reménytelensége fölötti számvetésnek tekinthető. (vö. Körner, 1993, i.m., 200-201.)

3 A levél az Artpool Kutatóintézet tulajdonában van. Ezúttal is köszönöm az Artpool munkatársainak a segítséget, melyet az anyaggyűjtés során kaptam.

4 Fehér Dávid beszélgetése Attalai Gáborral, 2010. október 29.

5 Ez a gondolkodásmód több művésznél is tetten érhető ebben az időszakban, gondoljunk Lakner László *Egy munkás-ember életéből. Készülődés a május elsejei felvonulásra* (1972) című konceptuális fotósorozatára, Pinczehelyi Sándor sarló-kalapács persziflázsaira vagy Méhes László munkásokat ábrázoló hiperrealista festményeire, melyek szarkasztikus iróniája nehezen megragadható, esetenként „egyenest” is olvashatóknak tűnnek.

6 Beke László *A szocialista kultúráért* címen, 1970-es datálással reprodukálja, én Attalai datálását és címadását követem. Vö. Beke László: *A 20. század képzőművészete*, in: Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Sisa József – Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Corvina, Budapest, 2002, 358., 411. (A művet máshol Attalai *A szocialista kultúra él* címmel jelölte.)

7 Hock Bea, i.m., 8.

8 Ehhez ld. Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Christoph Hollender ford.), DuMont, Köln, 1999 (Paris, 1997)

* Jelen írásom reflexió Attalai Gábor legutóbbi kiállítására (*Attalai Gábor: Fotómunkák*, Vintage Galéria, 2010. október 19 – november 12.), továbbá vázlatos előtanulmány egy Attalai művészetét komplexen vizsgáló átfogó elemzés egyik fejezetéhez.

a lenyomattal kapcsolódik össze. A lenyomat itt azonban elsősorban nem illuzionisztikus elem, mint Major Jánosnál, Méhes Lászlónál, Jovánovics Györgynél vagy Pauer Gyulánál, hanem az önkínzás mérsékelt formája (kevésbé brutális, ám hasonló értelmű, mint később Hajas Tibornál). Attalai műve – noha független tőle, mégis – Lakner László hasonló szellemű, *Felveszem a lépcsők formáját* (1971) című konceptuális fotósorozatával és rajzával rokonítható a leginkább (a mű Lakner *Önmodellezések* című szériájához tartozik), melyen a lépcsőkön krisztusi pózban, tán repülést imitálva hasaló Lakner a hasán keletkező bemélyedéseket egy fotórealista rajzon dokumentálta. (Lakner művének szakrális-misztikus konnotációkkal is bíró lépcső-motívuma Attalai *Negatív csillag*-nak azonos elemével is rokonítható.)⁹ Attalait azonban (Laknerrel szemben) a lenyomat nem pusztán mint különös plasztikával bíró, ugyanakkor önbeszédnek is tekinthető elem foglalkoztatja. Nála a lenyomat egy konkrét motívum (a vörös csillag) legadekvátabb megjelenési formája. A helyzet hasonlóan paradox, mint a *Negatív csillag* esetén: a kommunizmus emblémjét „élővé” teszi ugyan, ám valójában épp ezen gesztus által manifesztálja annak halott mivoltát. A vörös csillagnak csak a hült helye válhat élővé, organikussá.

Attalai *Élő kultúrája*, ha a nyugati body art összefüggésében vizsgáljuk, Vito Acconci *Trademarks* című (1970) akciójához áll a legközelebb: Acconci egy fotózás alkalmával harapta meg önmagát, s ezt az önharapást – a márkás árukat abszolútizáló kapitalista társadalom és műkereskedelem kritikájaként – mint márkajegyet dokumentálta (Piero Manzoni korábbi műveit gondolva tovább). Attalai csillag-lenyomata hasonló könnyörtelenséggel, ugyanakkor íróniával kritizálja a szocialista (vizuális) kultúrát: az akció azt sugallja, élő kultúrának csak a lenyomat által reprezentált ellenkultúra tekinthető.¹⁰

A bezártság, kiszolgáltatottság érzetének hasonló manifesztációi Attalai *Szolidaritási akciói* (1971–73),¹¹ melyek összefüggenek ugyan 1968-cal, a vietnámi háborúval, mégis elsősorban elkeseredett helyzetjelentéseknek tekinthetők, akár Hajas Tibor későbbi levele párizsi barátjának (1975), Tót Endre szarkasztikus *TOTálörömei* (1973–75) vagy Lakner László body arttal korreláló *Önmodel-*

9 Lakner művéhez ld. Brendel János: *Lakner László budapesti munkássága. 1959-1973*, Új Művészet Kiadó – Niessen Buch- und Offsetdruckerei GmbH art print publishers, Budapest-Essen, 2000, 143., 96b-c; Fehér Dávid: *Lakner László munkássága 1970-1980 között*, i.m., 2010, 75.

10 Egy csillag-lenyomathoz hasonló sebhely-motívum egy évvel később megjelent Pinczehelyi Sándor egyik konceptuális fényképén is (*Csillag [Edit]*, 1973, fekete-fehér fénykép, 24 x 28 cm), talán Attalai művének hatására.

11 Ezekről ld. Attalai nyilatkozatát: Hock Bea, i.m., 7-8.



ATTALAI GÁBOR
Élő kultúra, 1972

ATTALAI GÁBOR
Ready Made and Red-y Made. Ducahamp with Star, 1974





ATTALAI GÁBOR
Szemölcsborotválás. Szolidaritási akció, 1972

lezései (1970–71).¹² Attalai leborotválta egy szemölcsét, egy hónapra betömte orrlyukait, indigóval „dokumentálta” vakarózásait, egy órára kipeckelte a szemét, máskor pedig lera-gasztotta – ezekben az akciókban explicitebb módon fejeződik ki a *Negatív csillag* és az *Élő kultúra* problémafelvetése: mennyiben élő s mennyiben élhető az a kultúra, amelyben léteznek.

12 Az a kérdés nem tisztázott, kapcsolatban volt-e Attalai Szolidaritás akciója Erdély Miklós szintén ekkori *Morálalgebra – Szolidaritás akció* (1972) című alkotásával. A műről ld. Szöke, Annamária: Miklós Erdély: *Moral Algebra – Solidarity Action*, 1972. A case-study (Szegedy-Maszák Zsuzsanna ford.), (Stuttgart Lecture). Bemutatva VRM-Workshop: 28-30. September 2007, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Vivid [Radical] Memory: Research and database project (2006/2007). Conceptual practices from the 1960s to the 1980s under the conditions of communist regimes and military dictatorships in Europe and Latin America. (kézirat) (elérhető: http://www.vividradicalmemory.org/html/workshop/stu_essays/szoke.pdf).

A *Negatív csillag* Attalai emblemikus és korszakos műve, a hetvenes évek magyarországi művészetében paradigmaticus megnyilvánulásnak tekinthető. Az egyszerre politikai és nem-politikai művészet eminens példája. A legelső land art művek közé tartozik (ha nem a legelső!), úgy fogalmazza újra, gondolja tovább a nyugati land art és minimal art kérdéseit, hogy mindeközben reflektál arra a korlátozott társadalmi közegre, amelyben létrejött. Az univerzális minimal art „ikonográfia” ennyiben egy sajátos második jelentérendszerrel egészül ki. Nem csak a csillag-motívum nyer Attalai művein új jelentést, hanem a *csík* is folyamatos transzformációkon megy keresztül; a minimalista *kocka* pedig esetenként utcakővé lényegül,¹³ egy másik esetben Attalai egy nyulat zár az áttetsző kockába: egyidejű Judd- és Beuys-allúzió (utóbbival Attalai a hatvanas-hetvenes években levelező kapcsolatban is volt!¹⁴), ám a régió bezártságának és általános légszomjának – tán öntudatlan – manifesztációja is. Ehhez hasonlóan a levegővel teli zacskókból formált, par excellence minimál-environmentek (*Air Work* 1-2, 1969) minden szándékosságán kívül is referenciális kapcsolatba kerülnek Attalai politikai tartalmat is hordozó műveivel, így például a *No air!* (1971) című fotósorozattal,¹⁵ ahogy a látszólag (és valójában is) minimal art körébe sorolható *Warm object 1-4* (1970)¹⁶ összefügghet a *Negatív csillag*hoz kapcsolódó korábban említett emlékműterv gondolatával, s persze önmagában is *veszélyes* objektum, mely égési sérüléseket okozhat. Ezek a minimálobjektok persze nem csak egy *condition humaine* roppant jellemző kifejeződéseként érdekesek, hanem önmagukban is korszakos darabok, egyrészt mert itthon a műfaj abszolút pionírjai, másrészt mert évre, tán percre pontosan egyidejűek nyugati analógiáikkal, s mindezt tekintetben is állják bármelyikkel az összehasonlítást! Továbbá konceptuális telítettségükön túl különös fakó, tört színárnyalataikkal esztétikailag is *szépek*.

A *Negatív csillag* remekül példázza, milyen szorosan függ össze Attalainál a minimal art, a konceptualizmus, a land art és ezek egy politikai érzékenységgé változata. Ebben az összefüggésrendszerben értelmezhető Attalai korai konceptuális tevékenységének másik csúcsteljesítménye, a *Kopaszítás / Balding Process* (1970) is. Marcel Duchamp híres 1919-es öntonzurájáig is visszavezethető: Duchamp a hajából épp egy negatív csillagformát vágott ki,¹⁷ így Attalai korábban vizsgált *Negatív csillag*ának is prefigurációja (a két mű közötti látens kapocs). A *Balding Process* alapkonceptiója nem tér el lényegesen a korábban említett minimálobjektokétól és environmentekétől: struktúra-tanulmány,¹⁸ a minimal art és colourfield painting sokak által sokféleképp alkalmazott motívumának, a csíknak a derivátuma, Barnett Newman, Mark Rothko, Elsworth Kelly, Frank Stella, Morris Louis vagy itthon az Attalaihoz közel álló Bak Imre művészetének ekkori kulcsmotívuma.¹⁹ Attalainál is rendre visszatér a filcobjektok (például az ún. *Stripe-rollokon*), illetve a különböző environmenteken (például a *Hemp roll* alakváltozatain). Attalai a fejet használja tárgyként, s ahhoz hasonlóan nyírja le a hajból negatív formaként a vonalat, ahogy a hóból lapátolta ki negatív objektjeit, ám a sorozat akaratlanul is új értelmet nyert, ahogy Attalai visszaemlékezik: „Ez nem egy happening vagy performance, hanem a csíkkal kapcsolatos sorozat. Akkor nagyon dominált a csík koncepció, például Bak Imrénél, Nádlernél. Miközben fotóztam, előjöttek más gondolatok is: az ember megnyomórítása, ahogy bele-nyúlunk a másikba, amit a katonaságban átélisz, hogy lenyírnak kopaszra,

13 Attalai számos társánál jelenik meg az utcakő motívum rendre más és más kontextusban, így Laknernél, Gábornál, Maurernél, Pauernél, Erdélynél, Gulyásnál, Pinczehelyinél, Szentjóbnyánál, stb., de a minimal art Donald Juddnál vagy Tony Smithnél megjelenő kocka motívumával az utcakő talán Attalainál kerül a legegységesebb referenciális kapcsolatba.

14 Levelezett ezen kívül Robert Indianával, Jasper Johnsszal, Christóval, Giancarlo Politivel, Gilbert és George-dzsál is. (Fehér Dávid beszélgetése Attalai Gáborral, 2010. október 29.)

15 Ehhez ld. Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben. 1965-1984*, Budapest, 2007, 340.

16 Attalai másutt *Hot work*ként is jelöli ezeket a műveket.

17 Marcel Duchamp: *Tonsure de 1919 – Paris*; létezik egy másik felvétel is, mely Marcel Duchampot teljesen leborotvált fejével mutatja, ez is az Attalai mű referenciális erőterébe tartozik (*Duchamp with Shaved Head*, 1919. fotográfia, 11 × 7,6 cm, Attilio Codognato gyűjtemény). Duchamp e művét Attalai egyik 1974-es „*Red-y made*” lapján fel is dolgozta: Duchamp csillagtonzuráját vörösre festette (*Ready Made and Red-y Made. Duchamp with Star*, 1974).

18 Egy lábjegyzet erejéig utalnunk kell az Attalaihoz közel álló Csiky Tibor *Az objektív valóság struktúrái* című sorozatára (1971-73). Attalai visszaemlékezése szerint Csiky Tibor hívta fel először a figyelmét arra, hogy a fényképészet „népművészet” lesz, s mindegyik érdemes ezzel foglalkozni, így Csiky szerepe Attalai művészetének alakulásában rendkívül nagy (Fehér Dávid beszélgetése Attalai Gáborral, 2010. október 29.).

19 Később Bak Imre konceptuális fénykép-sorozatain is megmarad a vonal fontos képépítő elemként.



ATTALAI GÁBOR
Kopaszítás / Balding Process, 1970

egy koncentrációs táborban... a mocskok, ami a kopaszítással kapcsolatban történelmi motívumként ott van mögöttünk. A művet nem ezzel a szándékkal készítettem, miközben a csíkokat csináltam, jöttem rá.”²⁰

A *Kopaszítás* azonban felfogható az idő és a tartam fogalma feletti számvetésként, a maradandóság és változás viszonyát vizsgáló műként, ennyiben Attalai *Time Book*jával (1972) is összefügg. A kopaszítás egy folyamat, a változás folyamata.²¹ Attalait elsősorban az ilyen primer ontológiai kérdések foglalkoztatták,²² gondoljunk egyik szövegkonceptjére ebből az időszakból: „Egy emberről, aki már évek óta kopaszodik, akkor mondjuk ki először, hogy kopasz, amikor rádöbbenünk, hogy már semmiképpen nem tudjuk róla azt mondani, hogy még csak kopaszodik. Tehát akkor, amikor a folyamat már teljes egészében kifejezésre jutott esztétikailag”.²³

A *Negatív csillag* létmódjából adódóan magában foglalja önnön elpusztulását, mely nem pusztán politikai jóslat, hanem súlyos ontológiai kérdés is. Vessünk egy pillantást Attalai egy másik művére, az *5 perc intervallumra* (1970).²⁴ Az erkélyen hosszú kígyóként elnyúló kenderenvironment mögött látni a tabáni templom tornyát. A következő felvételen a kender-mű más elrendezésben. Az óra öt perccel többet mutat. Vajon ugyanazt a művet látom-e? A folyton átalakuló „szobornak”, s feltehetjük a kérdést: a folyton változó emberi szubjektumnak fennáll-e a kontinuitása? A ciklikusan elpusztuló és megjelenő csillag-emlékmű (ha egyáltalán megvalósult volna) vajon minden évben ugyanaz az emlékmű lenne-e? S vajon

20 Fehér Dávid beszélgetése Attalait Gáborral, 2010. október 29.
21 Mintha ezt a problémát gondolná tovább Pauer Gyula 1981-es *Metamorfózis* című akciójában (Szjsz 198).

22 Attalai művészete kapcsán olyan fogalmakra érdemes utalni – a korábban említett negativitás és reciprocitás mellett –, mint a szerialitás, a temporalitás, a processzualitás és a szekvencialitás...

23 A mondat Attalait Gábor egy 1971 körüli konceptuális szövegsorozatának egyik lapján olvasható. (ld. 1. jegyzet) A felvetett probléma rokon Erdély Miklós *Ismétléseleméleti tézisek* című szövegével; Erdély Miklós: *Ismétléseleméleti tézisek*, in: E.M.: *Kollapszus orv.*, Magyar Műhely, Párizs, Bécs, Budapest, 1991, 86.

24 Ld. ehhez: Frank János: *Az eleven textil*, Corvina, Budapest, 1980, 18.

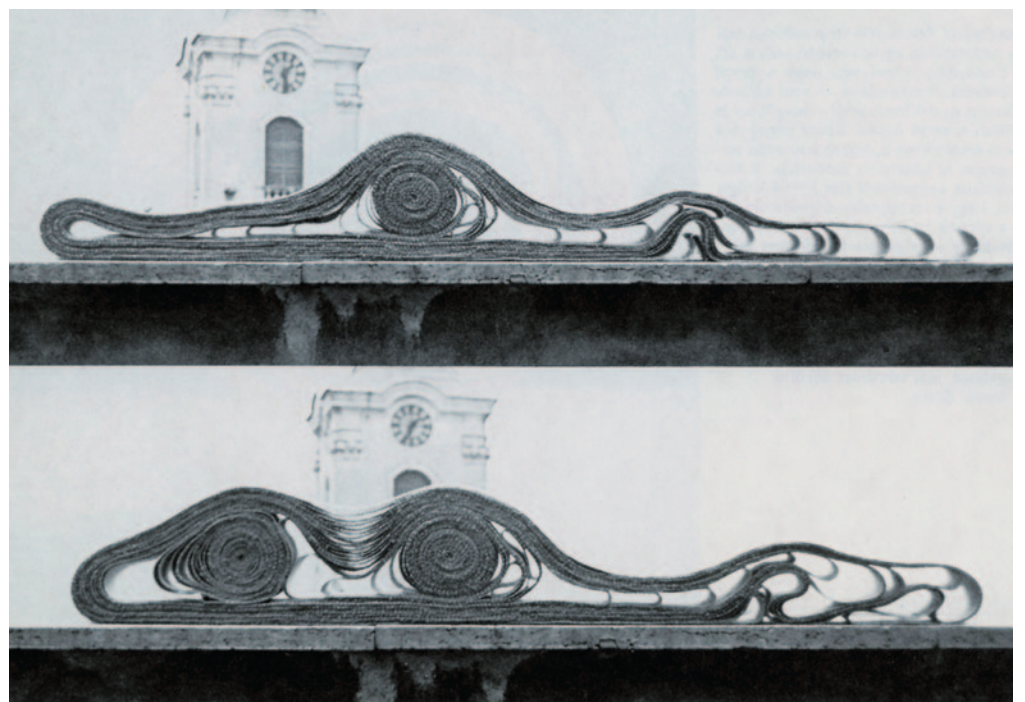
ugyanazt jelenti-e ma – a „jóslat” beteljesedése, a rendszerváltás után – Attalait *Negatív csillaga*, mint amit 1971-ben jelentett?

Ezúttal nem volt módom Attalait konceptuális művészetéről áttekintést adni, inkább néhány megjegyzést fűztem egyik főművéhez, a *Negatív csillag*hoz és néhány vele szorosan összefüggő alkotáshoz, a kimaradt művek (elsősorban a *Red-y made* széria) külön tanulmányt igényelnek.

Attalait különleges szerepet töltött be korának művészetében. Bár tagja volt a *Zuglói Körnek*, később nem vett részt az *Iparterv kiállításokon*, lényegesen többet állított ki külföldön (jelentős kiállításokon és kiadványokban szerepelt²⁵), mint Magyarországon – ugyan itthon maradt, afféle örök kívülállóként, láthatatlan „negatív csillagként” mégsem volt igazán jelen. Noha a *minimal art*, a *land art*, a *mail art* és a *konceptualizmus* egyik úttörőjének számított, életművének feldolgozása, kontextualizálása és főműveinek beható interpretációja a magyar művészettörténet-íráshoz nagy adósságai közé tartozik. Ez a vázlatos esszé előtanulmány egy terjedelmesebb elemzéshez, melyben ezt az adósságot igyekszem majd törleszteni.

25 Gondoljunk például Bonito Oliva áttekintő könyvére, melyben Attalait egyetlen magyarként van jelen: Bonito Oliva, Achille: *Europe/America. The different Avant-Gardes*, Milano, 1976, 79. (Attalait Gábor részletes bibliográfiájának összeállítása az elkövetkező kutatások feladata.)

ATTALAI GÁBOR
5 perc intervallum, 1970, kender, kb. 5 méter
(forrás: Frank János: *Az eleven textil*, Corvina, Budapest, 1980, 18.)



„...Az agóra nem színház. Az agóra: kijelölt tér. Kiemelt cselekvés az agórán: a demokrácia kényszercselekvése. A polisz centruma a boly középpontja. A boly középpontja az alkalmazkodás mélypontja. A kiemelt cselekvés: alkalmazkodás. Ha színházra gondolsz, állj háttal az agórának. A színház nem agóra...”

Molnár Gergely: *Tág lakás*¹

A császár üzenete 4.

1974. augusztus 1-jén, Vác és Nógrádverőce között, a Duna partján elkezdődött *A császár üzenete* forgatása. Az alkalmazkodás mélypontjára jutottam. Még tele volt a fejem – és főleg a szívem – a demokrácia természetéről és abszolút szükségességéről kialakult illúzióimmal. Hazafias népfrontos lelkesedésemben azt hittem, hogy a kutyát és a macskát, a támogatottat a túrttel és tiltottal (vagy akár a tiltottat a tiltottal) össze lehet házasítani. Miután a BREZNYIK (BERG) PÉTERrel a részvétele érdekében megkötött alkum, valamint az ingyen dolgozó többi szereplőnek átadott kreatív hatalom következményeit világosan kezdtem látni – vagyis rájöttem, hogy nem az általam elképzelt film fog elkészülni, hanem a főszereplő és a többiek közös akarata fogja kialakítani a végső produktumot –, legalább a politika által megosztott művészeket összehozó eseménnyé akartam varázsolni a forgatást. Felkértem ASCHER TAMÁS és VALLÓ PÉTER színházrendezőket, hogy rendezzenek meg egy-egy jelenetet a filmben.

Mindketten Színházművészeti Főiskolát végzett brahminok, a hatalom által támogatott művészek, a reprezentációs színház ünnepelt művelői voltak. Ascher Tamás rendszeresen látogatta a Lakásszínház előadásait. Valló Péter (akinek addig valamennyi rendezéséhez én terveztem díszletet) és HALÁSZ PÉTER a középiskolából ismerték egymást. Reméltem, hogy társrendezői részvételük nem fog a forgatáson konfliktust okozni. Reményem beigazolódtott. Bevonásuk ellen még az engem – a hozzá hasonlóan az undergroundba kényszerítve követ törő bányászt – folyamatosan korlátozni, felülbírálni igyekvő, a reprezentációs színház, az imitáció minden formáját határozottan elutasító Breznyik (Berg) Péter sem tiltakozott. Így került be két, az imitációs színház alapelvei szerint megrendezett jelenet a filmbe. Ascher Tamás és Valló Péter kreatív részvétele (Ascher még szereplést is vállalt a film zárójeleneteiben) persze nem hozta közelebb a támogatott és túrt, tiltott művészeket egymáshoz, de megkönnyítette a dolgomat: a két, általuk összehozott jelenet idejére nem kellett a rendezőt imitálnom.

Rendezői tevékenységem az operatóri minimalizmus betartására és adminisztrációra korlátozódott. Minden forgatási nap reggelén kifüggesztettem az irodámul szolgáló apró prérház falára az aznap leforgatandó jelenetek felvételének időpontját, helyszínét, szereplőinek nevét tartalmazó listát, amelyet éjszaka sakkoztam ki. A listát aztán gyakran kellett módosítanom, mert a szereplők közül sokan kérdzkedtek el rövidebb-hosszabb időre, mások pedig előzetes bejelentés nélkül tűntek el jelenetük felvétele előtt. Kiszámítottam az ELBERT MÁRTA felvételvezető által naponta megvásárolandó és a filmgyár teherautójával táborunkba szállítandó lecsókolbász- és kenyérmennyiséget. A hadtápmunka mellett lelkeszi, pszichológusi feladatokat is elláttam. Lelket kellett lehelnem a csüggedőkbe, lelki sérüléseket kellett gyógyítanom, az apróbb-nagyobb konfliktusok elsimitása is rám hárult.

1 Film Színház Muzsika, 1979. október 6.

A nagy gonddal kiszámított listáknak és katasztrófa-elhárítási képességeimnek köszönhetően² a forgatás óraműszerűen zajlott. A forgatási rendbe illesztett tartalék időknek hála még improvizációkra is volt lehetőségünk. Felvettük például a közeli szántóföldeken zajló tarlóégetést. A valódi tűzvésznek, csatatérnek látszó égő tarlók képeit később kiváló hangulatképző elemekként használtuk fel a filmben. Közvetlen munkatársaimnak köszönhetően nagyon kellemes meglepetések értek. Először akkor, amikor Elbert Márta felvételvezető és KŐSZEGI ÁBEL meggyőzte a közeli nemzetközi KISZ tábor fekete bőrű lakóit, hogy vegyenek részt a forgatáson. Aztán Kőszegi Ábel állapodott meg a helyi motorcsónak-klub tagjaival, hogy vízi járműveik felvonulásával emeljék a Hírnök megérkezése ünnepének fényét. A walkie-talkie-kkal³ irányított motorcsónakok a végtelen jelét rajzolták a Duna vizére, ahogy a főszereplőt szállító evezős csónak kikötött a Birodalom Fővárosának kikötőjét jelképező öbölben. A Hírnök érkezésének hírére emberek tömegei rohantak le a domboldalakra az öbölbe. Köztük volt legfőbb segítőtársam, feleségem, ORSÓS GYÖRGY is, aki rohanás közben elesett és kifecamította a bokáját. A forgatás hátralévő részét panasz nélkül, bedagadt lábbal sántikálva csinálta végig. A forgatás befejezése után hetekbe telt, mire meggyógyult.

KŐSZEGI ÁBELt a Budapesti Műszaki Egyetem Irodalmi Alkotóköreinek az Egyetem KISZ Bizottsága által felkért vezetőjeként ismertem meg, az 1960-as évek végén. Nagy toleranciá-

2 Számtalan színházi bemutatót, fesztivált, tucatnyi filmforgatást, rengeteg zenei koncertet vezényeltem le az utóbbi négy évtizedben Magyarországon. Az éppen tomboló politikai rendszertől függetlenül legfőbb rendezői feladatommak mindig a katasztrófa-elhárítás bizonyult. A megállapodás, az aláírt szerződés, az adott szó itt semmit sem számít, a lelkiismeret, a munkaerkölcs nem játszik szerepet az egyéni döntések meghozatalában ezen a vidéken. Itt szeretik az emberek egymást kész tények elé állítani. Számukra nem a produktum létrehozása a fontos, hanem az, hogy kinek van igaza, illetve hogy másra hártásák a felelősséget. Szinte minden általam létrehozott esemény során előfordult, hogy kulcsszereplők nem érkeztek meg, a technikai és/vagy anyagi feltételek nem voltak biztosítottak, a bemutatók, felvételek időpontját, helyszínét értesítem nélkül módosították stb. Ilyenkor azonnal megoldást kellett találnom a katasztrófával fenyegető helyzetre, hiszen „the show must go on”. A sok száz közül csak néhány esetben – mint például a 2004-es szombathelyi Rejoyce fesztivál idején, amikor a politika, a klérus és a helyi kvázi-underground összefogott a nemzetközi sikert ígérő rendezvény tönkretétele érdekében (erről majd később) – bizonyultam többé-kevésbé tehetetlennek.

3 A hordozható, tranzisztoros rádió adó-vevők akkor még újdonságnak számítottak a magyar filmgyártásban. Használatukat szigorú szabályok korlátozták. Csak a munka koordinálására lehetett őket használni, bármiféle privát duma tilos volt az éteren át. A walkie-talkie-k adását a hadsereg és a belügyminisztérium illetékesei folyamatosan lehallgatták. Előfordult, hogy amikor valami apró viccet engedtem meg magamnak a walkie-talkie használata közben, bejelentkezett az illetékes lehallgató állomás ügyeletes és a berendezés elkobzásának fenyegetésével a szabályok szigorú betartására figyelmeztetett.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

IMPERIAL TRYPTICH 02, 1994–2010, Dr. Somogyi József, Bősze Andrea, Breznyik (Berg) Péter
Kamera: Dobos Gábor

val vezényelte le az Alkotókör parázs vitákkal tarkított összejöveteleit. Bár az ő elképzelései az irodalomról, az élő művészetről igen távol álltak az én akkor kialakuló (mindmáig gyakran módosuló) nézeteimtől, eltúrta, hogy meglehetősen gorombán, esetenként többeket sértő performanszok bevetésével vitakozzák az Alkotókör lila, nyálas produktumokat bemutató tagjaival. Csak évtizedekkel később mondta meg, hogy magatartásomat személyes sértésként élte meg, s az avantgardista túske még mindig, annyi évtized után is a lelkében van s nem csillapuló fájdalmat okoz neki. Kapcsolatunk egyetemi tanulmányaim befejezése után is folytatódott. Színházaim, a Kovács István Stúdió,⁴ a Donauer Video Familie Without Video & Friends és a Donauer Arbeiter Familie Ohne Arbeit⁵ szinte valamennyi előadására eljött, s az előadások utáni beszélgetések során, átlátszó dicséretbe burkolva, finoman mindig kifejtette ellenérzéseit. Az ő közvetítésével kaptam hangjátékírói megbízásokat a Magyar Rádiótól és filmkészítési felkéréseket a Magyar Televízió keretein belül működő Iskolatelevíziótól. Későbbi elmondása szerint az én nagy botrányt kavaráó filmjeim miatt veszítette el állását az Iskolatelevízióban. Felkérésére én terveztem a *Töredék* című könyve alapján

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

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

írt, LÉNER PÉTER rendezésében az Irodalmi Színpadon 1972 őszén bemutatott darabja díszleteit. Baráti, soha vissza nem fizetett kölcsönöket is gyakran kaptam tőle. Bár semmi sem állt tőle távolabb, mint a rock & roll, igyekezett segíteni a Spions beindításában is. Ő szerzett például erősítést a Spions első, 1978. január 15-én, az Egyetemi Színpadon megrendezett koncertjéhez, majd az ő közvetítésével készítette el egy technikai zseni a Spions keverőpultját.⁶ A Molnár Gergely kódnevű kémrel tiszteletteljes viszonyt épített ki, és megpróbált fizetős munkákat (reklámfilm forgatókönyvírás, a Csáth Gézaról szóló hangjáték szöveggönyvének megírása, stb.) szerezni neki. Nem rajta, hanem a cenzorokon múlt, hogy ezekből a remekül megírt projektekből nem lett semmi. Kőszegi Ábel érdeklődése irányunkban, irányomban a Spions 1978 nyarán bekövetkezett emigrációja után gyakorlatilag megszűnt. Igyekeztem kapcsolatot tartani vele, de csak nagyon ritkán válaszolt leveleimre, többnyire rébuszokban. Korábban tapasztalt érdeklődése akkor sem igazán tért vissza, amikor az 1990-es évek végétől újra elkezdtem Magyarországon is dolgozni. Egyre ritkábban jött el előadásaimra, s bár korábban nem mulasztotta volna el véleményének (általában burkolt formájú) közlését, a 2006 után megjelent könyveim⁷ kapcsán nem nyilatkozott. Kapcsolatunk mára karácsonyi jókívánságok cseréjére korlátozódott. Az biztos, hogy a *Császár üzenete* forgatása során alaposan megsértettem. Utasításomra a martalócot alakító későbbi nemzetközi bankár, PUSKÁS ISTVÁN megetette a törékeny értelmiségit játszós BÍRÓ DÁNIELLEL Kőszegi Ábel *Töredék*⁸ című, általam nagyon fontosnak tartott könyvét.

6 Az Egyetemi Színpadon megrendezett Spions koncert negatív tapasztalatai alapján javasoltam, hogy készítessünk egy effekttekkel is felszerelt keverőpultot, amivel magunk tudjuk kontrollálni a hangzást. A keverőpult a Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémek költségén készült el. Akkor számunkra óriásnak számító összeget, 10 ezer forintot kért érte a technikus. A pulthoz én készítettem fadóbozt, amelyet fekete műbőrrel vontam be. A berendezést soha nem használta az együttes, s emigrációnk után, a kényszerűségből (nem kapott útlevelet) Budapesten maradt Eörsi Katalin kódnevű kémnek csak nagyon nehezen, mélyen áron alul sikerült eladnia.

7 <http://www.wordcity.webs.com/>

8 Kőszegi Ábel: *Töredék – Radnóti Miklós utolsó hónapjainak krónikája* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972)

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

IMPERIAL TRYPTICH 02, 1994–2010, Ascher Tamás, Breznyik (Berg) Péter,
Eleni Taxidu és Kalica Karasz; Kamera: Dobos Gábor





NAJMÁNYI LÁSZLÓ
 IMPERIAL TRYPTICH 02, 1994–2010, Koós Éva, Ascher Tamás, Breznyik (Berg) Péter,
 Dr. Somogyi József, Prof. Dr. Beke László; Kamera: Dobos Gábor

A forgatás szüneteiben és a munkanapok végétével a Duna partján gyűltünk össze. A szemközti kis szigetet és a partot összekötő, kövekből és betonból épült fenékküszöb a folyó alacsony vízállása miatt kiemelkedett a vízből és megállította a vízmozgást. A Duna-ág vize tiszta és kellemesen langyos volt. Itt fürdöttünk, beszélgettünk sötétedésig. A forgatás harmadik napjának késő délutánján a Molnár Gergely kódnevű kémrel átsétáltunk a sűrű növényzettel benőtt szigetre a kőgáton. Előbb északi irányba indultunk el a keskeny, csalánbokrokkal szegélyezett ösvényen. Elhagyott, romos épületig jutottunk, amely tökéletes helyszín lett volna egy bűnügyi vagy rémfilmhez. Az ösvény nem vezetett tovább, visszafordultunk. Szúnyogok felhői ereszkedtek ránk. A szúnyogcsípések ellen citromfű-olajjal kentem be magam, amit évekkorábban apám hozott Bécsből. Abban az időben még nem lehetett esszenciális olajokat vásárolni Magyarországon. A Molnár Gergely kódnevű kémnek nem volt szüksége védekezésre. A legfüledtebb hőségben sem izzadt⁹ és nem csípték a szúnyogok. „Nem szeretik a hideg vért”, mondta. A sziget déli végéhez közeledve, a túloldalon beszélgető, fürdőző társasággal egy magasságban káromkodást hallottunk a bozótban. Óvatosan közelebb jutva két szedett-vedett figurát pillantottunk meg, akik elektronikus berendezések mellett hasaltak a bozótban és az őket rajokban támadó szúnyogokat csapkodták, fojtott hangon szitkozódva. Egyikük, egy kövér, kopaszodó, középkorú, félmeztelen férfi a túlparton beszélgetőkre irányított parabola-mikrofont tartott a kezében, fején fülhallgató, arcáról patakokban folyt az izzadság. Távcsővel bámészkodó, sovány, csapzott hajú, menyétarcú, mocskos atlétatrikót viselő, tetovált társa füzetbe jegyzetelt. A hatóságoknak nyilván nem volt elég a közénk telepített spiclik jelentése, külső megfigyelőket is bevetettek ügybuzgalmukban. Egy darabig hallgattuk, ahogy a kéme a szúnyogokat szidták és társaságunk nőtagjainak külső jegyeit kommentálták röhögve, aztán óvatosan visszavonultunk. A kőgáton egyensúlyozva, hirtelen ötlettől vezérelve megálltam, visszafordultam, füttyentettem és a sziget bozótjában lapuló megfigyelők irányába mutattam. Mozgolódás, fojtott szitkozódás támadt a bozótban, ahogy a felderítők sietve elhagyták őrhelyüket. Nyilván a sziget túloldalán várakozó motorcsónak szállította el őket, hallottuk zúgását.

A forgatás harmadik napján kiszállt a helyszínre a Balázs Béla Stúdió rendezőkből, operatőrökből álló felügyelő bizottsága. Miután látták, hogy a forgatás jól szervezeten, a szakmai követelményeknek megfelelően zajlik, megfürödtek a Dunában, aztán némi atyáskodás után visszamentek Budapestre.

A forgatás befejeztével, Breznyik (Berg) Péter és Koós Anna közvetítésével a Filmgyár hangstúdiójában felvettük a történetet hordozó narráció szövegét. Eredeti elképzeléseinknek megfelelően a korabeli rádiós operaközvetítések látványt, cselekvést ismertető narrátorainak stílusában dolgoztunk, Anna és Péter suttogva olvasta fel a szöveget. A Filmgyár zajbrigádjának közreműködésével

⁹ Később, a Spions koncertjein is megfigyeltem, hogy noha óriási fizikai energiákat bevetve, vadul mozogva, táncolva énekelt, a rockszatórok legtöbbszörrel ellentétben soha sem jelent meg izzadságcsepp a homlokán, az arcán.

felvettük a kulcsfontosságú zajokat, például a sírokon táncoló Hírnök lábai keltette hangokat különböző felületeken, földön, homokon, kavicsoson. Rögzítettük Breznyik (Berg) Péter tangó-harmonika játékát is – az egyik általam ismert legnagyobb mestere volt a hangszernek –, és a kiválasztott zenéket, John Philip Sousa (1854–1892) indulóit, az ifjabb Johann Strauss (1825–1899) rezesbandákra hangszerelt keringőit, és a King Crimson *The Court Of The Crimson King* című, első lemezükön, 1969-ben kiadott számát, amelynek riffje *A császár üzenete* vissza-visszatérő *leitmotivja* („Jön! Jön! Jön!”) lett. A film vágása a Balázs Béla Stúdió abban az időben velem szimpatizáló dokumentarista rendezője, MIHÁLYFFY LÁSZLÓ és asszisztense, KORNIS PANKA vágói, valamint Breznyik (Berg) Péter és Koós ANNA társalkotói közreműködésével hónapokig tartott. *A császár üzenete* eredeti elképzeléseink, prekonceptióink nagy részének félredobása után tényleg a vágóasztalon született meg. A felvett, egymáshoz alig kapcsolódó jeleneteket előbb kategorizáltuk, majd főleg hangulati alapon társítva, a narrációra ültetve, aprólékos munkával szerkesztettük össze. Miután kiderült, hogy a film laboratóriumi munkálatainak elvégzésére nem maradt pénzünk, a BBS vezetősége és közgyűlése 180 ezer forintnyi költségvetés-kiegészítést szavazott meg, így az 54 perc hosszúságú mű elkészítése összesen 360 ezer forintba került.

Pótforgatással felvettük a film cenzorokat megfélemlítőnek gondolt, „vörös faroknak” szánt záró snittjeit. Elsőként a néhány évvel korábban átadott, a létező szocializmus diadala szimbólumának számító Erzsébet hidat filmeztük le, a Gellért-hegy oldalán állítva fel a kamerát. Szerencsénk volt, a híd budai hídfőjénél, a korlátnál fiatal pár fényképezte egymást. Az addig a hídelemeket mutatva bókászó kamera rájuk közelített. Utólag a kép alá raktuk a fényképezőgép zárjának hangját, innen át tudtunk vágni a film záróképére, a virágzó fa alatt álló gyönyörű, szőke hajú, kék szemű, mosolygó, ismert fotómodellre, mintha őt fotózta volna a fényképész. A „vörös farok” alá a kor legelkoptatottabb



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

IMPERIAL TRYPTICH 02, 1994–2010, Kőből Anna, Zárójelenet, Koltai Tamás

Kamera: Dobos Gábor

klasszikus zenéjét, Bach *D moll toccata és fugát* raktuk, amely a hidat gótikus katedrálissá varázsolta és reményeink szerint kioltotta a film karkai „pesszimizmusát”.

Akkoriban olvastam Theodor W. Adorno egyik filmzenével kapcsolatos, Hanns Eislerrel közösen írt tanulmánykötetét.¹⁰ A szerzők azzal magyarázták a zene túltengését a filmekben, hogy a rendezők semmitmondó képeket akarnak jelentéshordozóként mutatni az aláfestő zenék alkalmazásával. Adorno és Eisler észrevételét parodizáltam azzal, hogy *A császár üzenetében* szinte folyamatosan szól valamilyen zene, ami tényleg jelentésekkel telinek láttatja az egyébként semmitmondó, közhelyes képeket, jelenségeket.

A császár üzenetét először a budapesti Fiatal Művészek Klubjában mutattam be, 1975 februárjában, majd néhány nappal később a Balázs Béla Stúdió vezetőségének és tagságának is levetítettem a Filmgyár vetítőtermében. Mindkét vetítés zsúfolásig megtelt nézőtér előtt zajlott, még a padlón is ültek, a falak mentén is álltak emberek. Ez a film volt „az” esemény azokban a hónapokban Budapesten. A filmgyári vetítést követően az állambiztonsági szervek alkalmazottjaként dolgozó vetítőgépész¹¹ nem adta vissza a vetített kópiát. Hónapokkal később, a Balázs Béla Stúdió vezetőségétől tudtam meg, hogy a filmet betiltották és a többi betiltott film közé, a kultúra kontrollálásáért felelős csinovnyik, a „három T” elvét¹² kiigyaló Aczél György páncélszekrényébe zárták. A film végére illesztett „vörös farok” nem segített. A betiltás okairól nem kaptam tájékoztatást.

¹⁰ Theodore W. Adorno – Hanns Eisler: *Composing for the Films* (1947, New York, Oxford University Press)

¹¹ A „hétköznapi bosevizmusra” jellemző, hogy a cenzori hatalommal felruházott, az állambiztonsági hatóságok által a Filmgyárba telepített, valószínűleg katonai rangot is viselő mozigépész – noha minden filmgyári dolgozó tudta titkosrendőri mivoltát – a rendezők, operatőrök és egyéb hetérák „Misi bácsinak”, „Géza bácsinak” vagy valami hasonlóknak szólították, haverként bántak, együtt piáltak, röhögcséltek vele.

¹² „Támogatás – Tűrés – Tiltás”

Az egyik, talán a legfőbb ok az lehetett, hogy a film szereplői között számos betiltott művész – EÖRSI ISTVÁN, a Kassák Stúdió tagjai, stb. – volt, akiknek még a nevét sem volt szabad nyilvánosan kimondani abban az időben.

Filmem körülbelül egy évtizedet töltött a mitikus páncélszekrényben. Csak a „rendszerült” megelőző években kezdtek újra vetíteni. Akkor már New Yorkban éltem. Furcsállottam és meglehetősen izléstelen gesztusnak tartottam, hogy az ugyancsak New Yorkban élő Breznik (Berg) Péter a hozzám érkező hírek szerint magyarországi látogatásai során úgy vetíti a filmet, hogy vetítés közben a vetítövásznon előtt táncol. Ezekről az akcióiról nem értesített. Csak jóval később, másoktól tudtam meg, hogy a BBS egyik prominens rendezője közreműködésével sikerült kópiát szereznie a filmből, amelyet New Yorkba hozott.

Nyilvánvalóan a kor szelleme érintett meg, amikor ezt a Kafka novellát választottam a film témájául. A történet aktualitását a New York-i Squat színház¹³ is megélte, olyannyira, hogy *An Imperial Message*¹⁴ címmel 1978-ban elkészítették a maguk 17 perc hosszúságú filmváltozatát, amely az *Andy Warhol's Last Love*¹⁵ című, ugyanabban az évben New Yorkban, Hamburgban, Rómában, Milánóban, Rotterdamban, Belgrádban, Firenzében és Kölnben bemutatott darabjuk részévé lett. Az ő filmváltozatukat nem láttam, még 1985 nyarán sem tartották fontosnak megmutatni, amikor hónapokig színházuk vendége voltam.

¹³ Az 1976-ban emigrációba kényszerített Kassák Stúdió (Lakásszínház) amerikai reinkarnációja

¹⁴ *A császár üzenete*

¹⁵ *Andy Warhol utolsó szerelme*

Puskás István megeteti Kőszegi Ábel *Töredék* című könyvét Bíró Dáviddal
Kamera: Dobos Gábor

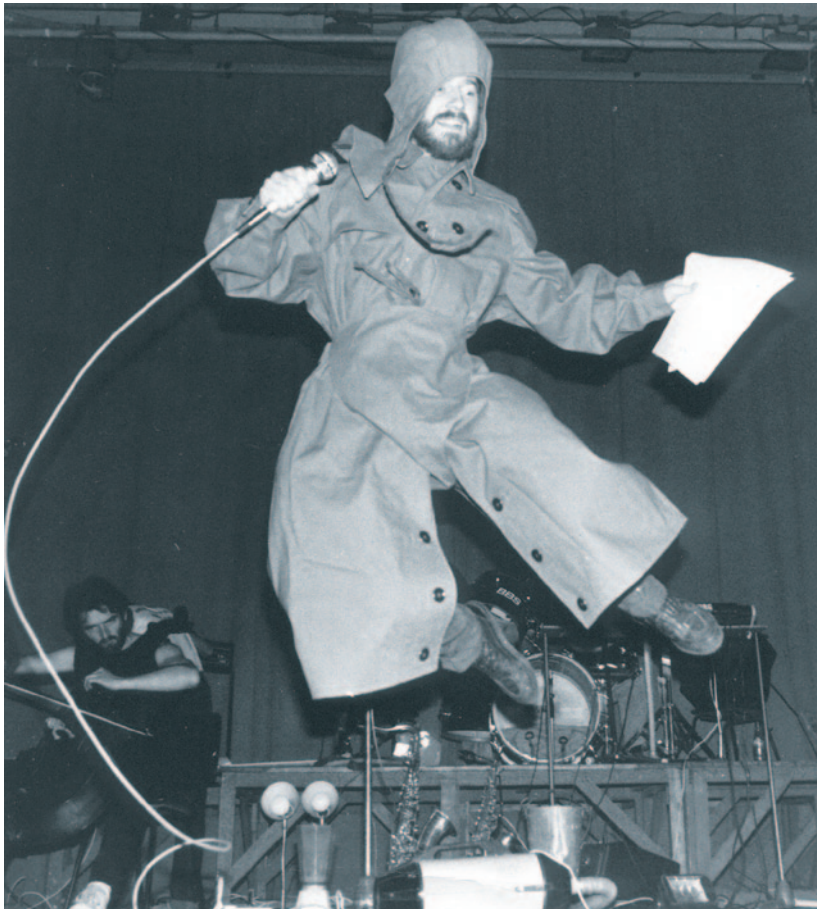


KONNEKTOR

Első rész

A nyolcvanas évek elején verseim, szövegeim előadása során egyre több esz-közt tapasztaltam ki, amelyeket részben a nyelv, részben a hang – olykor éppen a nyelv hangja –, velük együtt pedig a mozdulat, a térbeli jelenlét felelőssége ad az ember kezébe. Mind jobban megbizonyosodtam arról, hogy ezekkel lényegében autonóm költői munkát lehet létrehozni. Hangköltészeti előadásaim, performanszaim így egyre komplexebbek lettek nyelvileg, és egyszer csak felvetődött bennem a kérdés: miért nem társítom mindezt a zene dinamikus lehetőségeivel? Hiszen én magam is zenéltem, fiatalkorom legeredetibb tapasztalatai között ott volt a zene és a zenekar élménye – vissza kell hát térni hozzá, és egy még nagyobb, kollektív teret megnyitni vele! Hiszen vannak barátaim, akik zenészek. Elsősorban BERNÁTHY SÁNDORra gondoltam, hiszen vele a *Fölőspéldány* alternatív irodalmi csoportban már 1979 óta dolgoztam, volt saját zenekara, koncertjein meg is hívott egy-két beugrásra. Aztán ott volt régi barátom, VIRÁGH LACI, aki profi zenész volt a kommersz szférában, meg NAGY ATTILA, akit még a Mozgó Világból ismertem, amikor gimnazistaként a verseivel felkeresett. Róla is tudtam, hogy ismert punk-zenész. Egy avantgárd, egy punk, egy vendéglátós – ez épp jó keverék.

Első koncertünk 1984. november 4-én volt a Leszták Tibor által gründolt Lágymányosi Közösségi Ház Török Ádám-féle Mini-klubjában, amelyet 1985-ben fellépések sora követett a Fővárosi Művelődési



Jeremiás siralmai.
Suttogó-oratórium
a Konnektorral,
Fővárosi Művelődési
Ház, 1986. január 31.

Házban, a Szkéné Színházban, a Kassák Klubban, a Petőfi Csarnokban, a szegedi JATE-klubban és másutt. Szeptember végén került sor az első nagy hajókirándulásra a monolit irodalompolitikai blokként felügyelt Írószövetség esztétikai bomlasztása céljából nemrégiben alakult Örley István Baráti Körrel, amely után ezt a minden évben megismételt rendezvényt Örley-hajónak neveztük el. Rác Péterék néhány órára kibéreltek a MAHART-tól egy folyami hajót, amely aztán a meghirdetett program idejére megtelt író- és művészbarátokkal, kollégákkal, családjukkal, diákokkal és rokonszenvezőkkel. Sokan olvastak fel a többórás hajóút alatt. A mi szerepünk pedig a zárókoncert volt, ami frenetikusra sikeredett.

Az addigra a magyar költészet számomra legfontosabb darabjai alapján kialakított *Tankanyar* repertoárjából játszottunk, odakint már sötét volt, égtek a város fényei, a hajó pedig körözött a Szabadság híd és a Margit híd között, tiszta volt az ég és szép félhold világított rajta. A koncert végére Attila teljesen begerjedt, egy hentesbárdal verte az elektromos bőgő húrjait. Vele ellentétben a tavasszal hozzánk csatlakozott MÁRTA ISTVÁN komoly nyugalommal játszott, a vége felé egy improvizációt kezdeményezve, amellyel lezártuk a koncertet. Gondoljuk meg, hogy ez 1985-ben volt, a lakosság még egyáltalán nem volt hozzászokva az efféle dunai rendezvényekhez: egy kísértethajó mászkált föl-alá, arról ordító zene és hujjogató hangzik, dől belőle a hang és a fény.

Innen szinte egyenesen Rómába mentem egy három hónapos ösztöndíjjal, ahol országszerte a kortárs avantgárd költészetet kutattam, ekkor ismertem meg a legtöbb olasz költőt, akikkel máig kapcsolatban vagyok – már aki él közülük, mert a legnagyobbak közül például ADRIANO SPATOLA már régen, GIANNI TOTI néhány éve meghalt. Performanszok sorával léptem fel Rómában, Bolognában és másutt, és persze az élet is több alkalommal rendesen beköszönt az életembe.

1985 decemberének utolsó napjaiban tértem haza Rómából, és utam szinte egyenesen az Egyetemi Színpadra vezetett, ahol Bernáthy Sándor már a korábbi években kiharcolta, hogy az év valamelyik utolsó napján egy néhány zenekart felléptető estet rendezhessünk. Így 1985 december 28-án a Konnektorral és Sanyi zenekarával, a Dr. Újhajnal adtuk az azévi záróbuli kemény magját. Aznap délelőtt próbáltunk, és énekeim addigra teljesen elment a hangom, valószínűleg bekaptam egy vírust. Ott álltunk a kész műsorral, amelyet előtte valamelyest bepróbáltunk, de az énekes néma volt. Márpedig a szöveget Jeremiás siralmi alapján állítottam össze, több nyelven, mivel Parcz Ferenc jóvoltából találtam egy olasz nyelvű Bibliát is.

Jakobi ült ott a csellóval, Virágh Laci somolygott a nemlétező bajsza alatt, Attila állt és várt a megoldásra, Sanyi kicsit gondolkodott, és azt mondta: suttogva kell végigcsinálni. Magam is gondoltam már erre, csak attól félttem, hogy a suttogást nem lehet úgy kihangosítani, hogy az erős zenekari hangok mellett érthető maradjon. Gondos előkészületekkel persze végül is mindent meg lehet oldani – így már csak arról kellett megbizonyosodnom, hogy a suttogásos terhelés nem árt a hangszálaimnak. Felhívtam közeli barátunkat, Hódy Katit, aki kiváló gyermekgészszakorvos volt. Azt mondta, ha szigorúan betartom, hogy csakis suttogok, és egyébként is pihentetem a hangomat és nem beszélek, akkor megcsinálhatom.

Nagyon érdekes koncert-intermezzó jött létre így estére a Jeremiás siralmaival, amelyben a suttogó énekes teljesen szokatlan jelenség volt: az egész hangkép rendkívül feszültté vált, éppen az éles suttogás, a hang koncentrátsága okán. A közönség soraiban ülő barátaink nem is tudták, hogy nincs hangom, azt hitték, ez így van kitalálva. Ezek után a következő év elején a Fővárosi Művelődési Házban, majd Kecskeméten a Kelemen László Színpadon újrátuk ezt a koncertet, immár mindig suttogva, noha akkor már lett volna hangom. Utána pedig visszatértünk a Tankanyar-repertoárhoz, vagyis a Magyar irodalmi hallgatókönyvbe illesztett klasszikus magyar költészeti darabokból szőtt koncertszínházi előadáshoz. Mert hogy ezt a fajta színpadi koncertet, amelyben – mint fokozatosan egyre jobban láttam és meg is fogalmaztam – a hang, a mozgás, a színpadkép, a performált szöveg, az intenzív jelenlét egyaránt fontos, nem lehetett pusztán koncertnek tekinteni. Sokkal inkább egy ott, akkor születő ösztönös előadásnak, egy műalkotásnak, amely gondosan elő van készítve, meg van tervezve, de ott jön létre az élő térben.

Közben nyitogatni kezdtem egy másik dimenziót is. Önmagában is foglalkoztatott az a kérdés, hogy a koncertre, hangmunkába, színpadi történetbe transzponált költeményeket – legyenek enyéim vagy szövegileg másokéi – vajon hogyan lehetne művészileg érvényesen visszagyömöszölni a papírra, esetleg egy könyvbe vagy egy folyóirat lapjaira. Ekkoriban kezdtem el gondolkodni a következő, GALÁNTAI GYURIVAL együtt készített verskötetemről, a Szellőző Művekről: a könyvben való gondolkodás aktualitása pedig feladat elé állított, és hozzájárult a megfelelő megoldások megtalálásának kikényszerítéséhez. Készítettem még kézzel, illetve írógéppel, többnyire A4-es méretben néhány vizualizált költeményt, például Ady *Az eltévedt lovasát*, Janus csodaversét, *A dunántúli mandulafácskáról*. Ennek a – többnyire hang alapú – vizualizáló költésmódnak már első kötetemben, az *Ismeretlen monológokban* is voltak előzményei (*Fogda-*

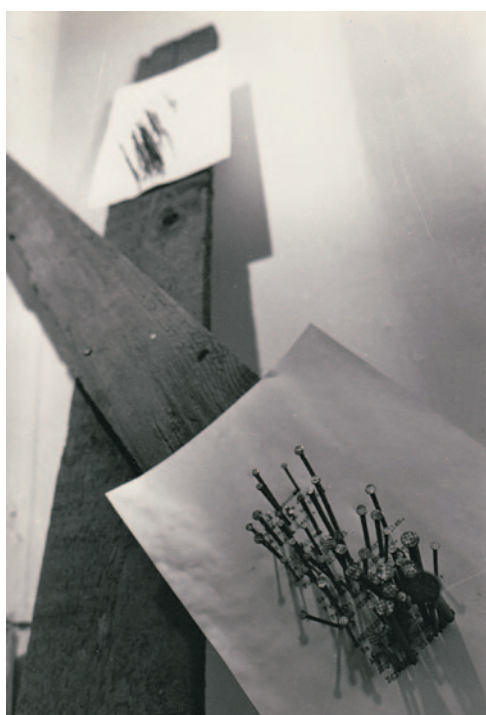
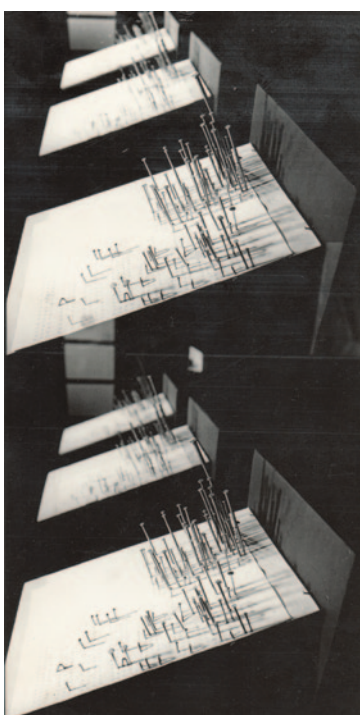


Gasner János, Szkárosi Endre (háttal), Bernáthy Sándor
Konformance. Konnektor-koncertszínház, Fiala Művészek Klubja, SOLIDART
MINIFEST, Új Hölgyfűtár Revue 0/10, 1989. április 22.

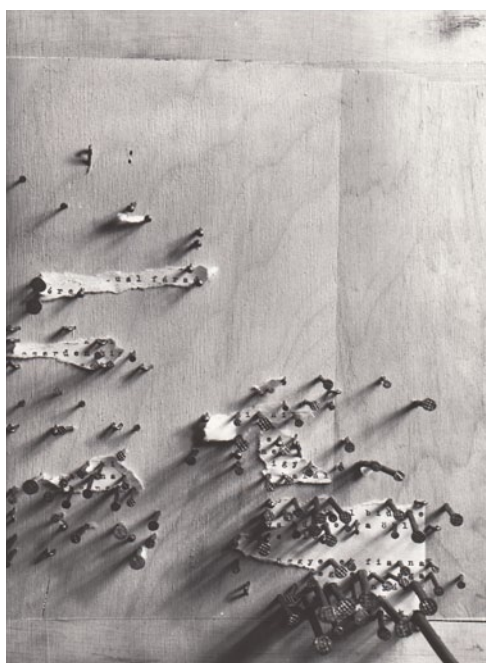
dal I-II., Militarista dal stb.), a nyomdai megoldások költői térbe emelésével is megpróbálkoztam ugyanott (pl. a *Használati utasításban*), most azonban egy erőteljes kifejlődésben levő hang költészet vizuális interpretációját kellett a magam számára kidolgozni. Ami persze azzal az eredménnyel is járt, hogy elkezdtem készíteni – és mindmáig készítek – önelvű vizuális verseket, munkákat is. Még 1985-ben kitaláltam *A walesi bárdok* vizuális újraköltését. Ez volt ugyanis az egyik legerősebb vers-megzenésítése, vagy hang újraköltése a Konnektornak, és érdekelt, hogyan tudnám ezt megjeleníteni könyvben? A zenés változat a teljes szövegre épült, csupán az utolsó két sor kimondatlanságával próbáltam záró feszültséget teremteni. Vagyis az, ami nagyjából mindenkinek beugrik a végéről, hogy „Ötszáz éneklő hangosan / A vértanúk dalát” kimarad, és a kompozíció a király örületének tetőpontján szövegileg azzal ér véget, hogy „De túl zenén, sípdobon, Riadó kürtön át” – és ez jól fel van pörgetve vokálisan is. Mint a legfontosabb pillanatokban szinte mindenkor, most is mintegy magától jött az ötlet – a vizuális interpretációban éppen és kizárólag csak az „ötszáz” szóra építünk. Vettem több száz A4-es lapot, néhány vastag fekete filctollat, és minden papírlapra egy szalagszerűen folyamatos, nagyvonalú kézírással, átlós irányban ráírtam az „ötszáz” szót. A papírlapok így szinte egyformák voltak, miközben nem volt közöttük két valóban egyforma. Megvolt a további konkrét tervem is, így felhívtam PÁCSER ATTILÁT, aki nagyon készséges volt és eljött hozzám fotózni. A házunk felső udvarán (az első emeleti szinten) volt egy egységes aszfaltfelület. Nagyjából kimértem a hosszát és a széltét, hogy oda tudjam tervezni a munkát. Közben minden papírlap hátuljának négy sarkára egy-egy kis darab duplex ragasztót helyeztem, és így kezdtem őket leragasztani az udvar kövére. Előtte persze körömmel le kellett kaparni a duplex ragasztószeletek borítását – könnyen kiszámítható, hogy ötszáz lap esetén ez kétezer kaparás volt –, jól fel is sebeztem a körömágyamat. Utána térdelő testhelyzetben, felülről kiindulva sorokban, oldalt, illetve lefelé haladva rögzítettem a papírokat a kövön. Attila közben nemcsak a születőfélben levő művet, hanem velem is fotózott, mivel jó szemmel észrevette, hogy – amit nem is terveztem – egy egyszemélyes akcióvá válik az egész műképzés. Kezdett alakot öltetni a „térköltészeti” alkotás, s egyre jobban emlékeztetett valamiféle temetőre, ahol egyforma sírkövek hirdetik a holtak ottlétét (mint például egy katonai temetőben), csak hogy ezek a sírkövek nem állnak, hanem fekszenek, és mi rajtuk járunk. Minél inkább a befejezéshez és így a kiteljesedéshez ért a munka, egyre erősebb volt ez a szakrális hatása, s magam is úgy éreztem – ezt a későbbiekben többször meg is fogalmaztam –, hogy egyfajta



Agydelej. Fotóperformansz Lengyel Edittel, 1987. március, Budapest, Vörösmarty tér, a Gerbeaud előtt © fotók: Elekes Károly



Ó-magyar Mária-síralom. Versszobor-variációk, 1985-86



morális tisztelődéssé válik az akció, vagyis a mű elkészítésének folyamata. A térdem belefájdult, a lábam el-elzsibbadt, nehezen egyenesedtem ki és így tovább. Egy kis fizikai fáradtsággal, egy kis fájdalommal adóztam – akaratlanul – azok emlékének, akik nem féltek helyettünk vállalni a halált, amelyre mi – vagy mondjuk én – valószínűleg gyáva volnék, ha egy konkrét helyzet úgy kívánná.

Attila többféleképpen igyekezett képileg feldolgozni a körülbelül hét és fél méter hosszú, öt méter széles műalkotást. Nagyon érdekes volt felülről, az én lakószintemről, a harmadikról látni. Közben nem is tudtam, mert annyira belemélyedtem a kivitelezésbe, vajon a lakók mit szólnak ahhoz, amit látnak, ha egyáltalán látják. De nyilván sokan látták, amint dolgozom rajta, meg a készet is, hiszen több órás folyamat volt ez – és nem is szedtem le azonnal. Ezután nekifogtam az *Ómagyar Mária-síralom* vizuális újraköltésének is, hiszen annak performatív hangú változatát többször előadtuk, és a nyelvi áttételek változatlanul izgattak.

Az ezzel kapcsolatos alapötlet szinte megint véletlenül jött: a vers hangjaiból kiindulva a betűkben kerestem a kiinduló megoldást. Többszöri próbálkozással úgy gépeltem le a *Síralom* szövegét, hogy egyetlen betűhiba, se átütés ne legyen benne. Közben valahogy találtam – talán a pincében, ki tudja – két szörös deszkát: egyszerre voltak régiek, használati szempontból értéktelenek, mégis kifejezetten szépek. Elhatároztam, hogy ezekre fogom felszögelni a papírlapokat, és azután két nagyobb szöggel összeillesztem őket, meg is terveztem, milyen formán: keresztre emlékeztetően, de nem derékszögben. Vagyis a kereszt vízszintes szárát jócskán elforgattam átlós irányba, ettől olyan emberszerű lett. De mielőtt rögzítettem volna őket, előbb föl kellett rájuk helyeznem a szöveget – az elforgatott szárra a vers első felét, a függőlegesre a vers második felét tartalmazó papírlapot, úgyelve arra, hogy egymáshoz képest és a hordozó deszka méreteihez



képeket is arányosan álljanak. Ezért elmentem egy vasboltba, és bevásároltam egy csomó, különböző fajta szöveget. Amikor pedig munkához láttam, a vers elejéről indulva minden strófában kiválasztottam egy domináns hangbetűjét, és ebbe egy-egy, mindig ugyanolyan szöveget ütöttem be. Az első ilyen hangot végigszögelttem az egész szövegben, azután a soron következő strófában választottam mellé egy újabb hangot is, és annak a betűjét szögelttem végig a versben. Miközben haladtam előre, ügyeltem arra, hogy az azonos hangoknak-betűknek mindig pontosan ugyanaz a szövegtípus feleljen meg. Kis szövegekkel kezdtem, és egyre nagyobbakkal folytattam. Így lefelé haladva a szövegek egyre magasabb, de plasztikailag artikulált felületet alakítottak ki, mivel a nagyok között – a szöveg, illetve a betűk logikája alapján – mindig ott voltak a kisebbek vagy az egészen kicsik. A szöveg legvégére pedig, a képzeletbeli pont helyére beütöttem egy 200-as óriásszöveget. Ez a későbbiekben néha ki is esett, mindig újra és újra be kellett nyomni. Összeillesztettem és rögzítettem a két deszkát, valami még hiányzott: az átlós keresztcsár felső részébe beütöttem egy kis szeget, és arra spárgával fellógattam egy nagy szöveget. A szem statikája számára így került egyensúlyba a kompozíció. A fa, a szög és a papír (rajta a textus) problémája tovább izgatott, úgy éreztem, a *Siralomban* még több van, más interpretációkat is lehet készíteni belőle (mint ahogy a *walesi bárdokból* is készült több verzió a későbbiekben). Megtartottam a szöveges struktúrát, csak hogy a verset a betűk ritkításával gépeltem le, hogy a plasztikai felület jobban érvényesüljön, illetve hogy az egyre sűrűsödő szövegek között azért a nyelvi anyag és a tér érzékelhető maradjon. Három teljesen egyforma szövegpéldányt – és ezen persze sokat kellett dolgozni, hiszen egyetlen írógéphiha vagy elütés sem maradhatott bennük, vizuálisan teljesen egyenértékűeknek kellett lenniük – a fentebbi eljárással felszögelttem egy-egy teljesen egyforma, A4-es rajz-

táblára. A szövek által kiadott plasztikai felület is teljesen egységes volt mind a hármon. Ezek után egy táblát úgy hagytam, ahogy van, egy másikról félig-meddig, a harmadikról meg szinte teljesen letéptem a papírt, úgy, hogy ez utóbbin néhány fecni maradt csak, szövegtöredékekkel. A három táblát megdöntve egy sorba helyeztem – gondolatban, illetve kiállításokon –, így nagyon szépen kiemelkedett a szöveg szublimálásának spontán meglelt logikája. Vagyis az első a szöveg még követhető, de a szövek átviszik azt a térbe. A másodikon a szöveg már csak részlegesen van jelen, így viszonylagossá válik a tárgy terében, s a szövegek mint vizuális jelek elkezdnek visszautalni a betűkre. Míg az utolsó darabon már csak a szövek utalnak a nyelvre, egy-egy adott vasszög egy-egy hang emléket őriz, mint egy térbe kiterjesztett kotta.

Agydelej, fotográfika: Elekes Károly



„Állandó versenyfutásban vagyok az idővel”

Albert Ádám és Keresztszeghy Fruzsina beszélgetése Tilo Baumgärtellel*

TILO BAUMGÄRTEL 1972-ben született Lipcsében. Festményeket, nagyméretű szénrajzokat és művészi animációkat is készít. Művészete formai szempontból leginkább Neo Rauch festészetével rokonítható. Munkáin álomszerű, szurreális jelenetek, gyakran mesészerű, gyerekkönyveket benépesítő állatfigurák, nyomasztó hátsó udvarok tűnnek fel kiragadott filmkockákra vagy színpadképekre emlékeztető kép-kompozíciókba szerkesztve. Lipcsében él és dolgozik, műterme a Plagwitz nevű városrészben található, az egykori Pamutzöngyár (Spinnerei) épületében kialakított műterem-komplexumban. A lipcsei Spinnerei-t 1884-ben

* A beszélgetés 2010. január 15-én készült.



TILO BAUMGÄRTEL
© fotó: Uwe Walter, Berlin

alapították, s a 20. század elejére a kontinentális Európa legnagyobb szövőgyárává vált. Az üzem 1990-ben, az újraegyesítést követően szűnt meg. Jelenleg a Spinnerei művészeti központként új funkciót tölt be Lipcse életében: a kultúra képviselői, művelői letek benne ideális munkahelyre és élettérre. A műterem mellett különféle színházak, művészeti és kulturális intézmények, galériák, boltok, valamint éttermek is helyet kaptak benne. Az interjú Tilo Baumgärtellel – aki az „új lipcsei iskola” egyik meghatározó személyiségével – lipcsei műtermében, a Spinnereiben készítettük.

✪ Albert Ádám–Keresztszeghy Fruzsina:

„Új lipcsei iskola”² – létezik-e ilyen a valóságban, vagy ez csupán egy csoport identifikációja a hatékonyabb érdekérvényesítés céljából? Jól hangzik egy, a kortárs művészeti közegben ismert márkánév átvétele (yBa vs. yCa) és a local colour-rel (Lipcse) történő „átszínezése”?

✪ Tilo Baumgärtel: Engem csupán az zavar, ha a lipcsei iskoláról negatívan nyilatkoznak és ha mindenkit egy kalap alá vesznek anélkül, hogy az egyedi jellemzőket figyelembe vennék. Egyébként a művészcsopartosulások, illetve a művészek valamiféle „csoportosítása” ellen nincs semmi kifogásom. Az viszont dühít, ha a sajtó mindent leegyszerűsít, ilyenkor néha azt kérdezem, hogy miért nem szentelnek nagyobb figyelmet az egyéni pozícióknak? A címkézés mindenesetre nagyon praktikus az újságírók számára. Az „új lipcsei iskola” tudomásom szerint a késő kilencvenes évek végén bukkant fel először a sajtóban; mindez a figuratív festészet felfutásával összhangban történt.

A LIGA egy lipcsei kiállítás kapcsán, 2000-ben alakult – egyszerűen szeretünk volna valamit közösen csinálni. Tizenegyen voltunk, egymással barátságban lévő művészek – javarészt festők –, és mind a lipcsei Grafikai és Könyvművészeti Főiskola (Hochschule für Grafik und Buchkunst – HGB)³ növendékei voltunk. Épp akkoriban láttam egy filmet a harmincéves háborúról, abban szerepelt a Liga. Amikor nevet kerestünk a galériának, felvettem a LIGÁ-t. Mindannyian

1 www.spinnerei.de

2 Ehhez kapcsolódóan ld.: Albert Ádám - Keresztszeghy Fruzsina: *Új festészeti központ: Lipcse – A klasszikustól az új Lipcsei Iskoláig*, Új Művészet, 2006/10., 22-26.; *A Lipcse-jelenség / The Leipzig Phenomenon*. (szerk.) Készman József, Nagy Edina (kiállítási katalógus), Műcsarnok, Budapest, 2008; György Péter: *A németóra*. Népszabadság, 2008. április 18. 9-10.; Hajdu István: *A kortársak odaát – A Lipcse-jelenség*. Magyar Narancs, 2008. május 8., 38-39.; Hornyik Sándor: *A térítő szoros olvasata – Az új lipcsei iskola képeiről*. Balkon, 2008/5., 8-14.; Mélyi József: *A lipcsei festők ideje*. Mozgó Világ, 2008./5., 87-90.; Muladi Brigitta: *A denevérszárnyú kígyó röpte – még egyszer a Lipcse-jelenségről*. Artmagazin, 2008/3., 28-31.; Perenyi Mónika: *Disz/Kontinuitás – Konstruktív vs. Jelenség kérdése a lipcsei kortárs művészet kapcsán*. Új Művészet, 2008/5-6., 20-25.; Albert Ádám: *A Lipcsei Iskolától az Új Lipcsei Iskoláig (Festészeti bumm Lipcsében)*, DLA értekezés, MKE, Doktori Iskola, 2010 (http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/ertekezés_alberta.pdf)

3 www.hgb-leipzig.de



TILO BAUMGÄRTEL

Sonja, 2006, szén, akril papíron, 150 × 250 cm

Courtesy Galerie Christian Ehrentraut, Berlin © fotó: Uwe Walter

elfogadtuk, így ezt a címet adtuk a kiállításnak és utána a galériát is így neveztük el.⁴ Aztán később a LIGA Galéria a „logója” lett az ún. új lipcsei iskolának. Ennek valamikor a 2002-es vagy 2003-as évben kellett történnie.

☘ *Miért alapítottatok saját galériát?*

☘ Egyikünknek sem volt galériája még: majdnem mindenki a tanulmányai végén járt, én már végeztem, a többieknek még egy évük volt hátra. Először be akartuk mutatni a munkáinkat, utána pedig esetleg szerettünk volna egy „igazi” galériát találni. Ez volt a terv, és sikerült is megvalósítani: mindenki talált később egy saját galériát. Nagyon körülményes volt mindent megszervezni és mindent egyedül csinálni. Kerestünk egy helyet Berlinben, amit kibéreltünk, a bérleti díjba pedig mindenki beszállt. Kezdetben egy diákot alkalmaztunk, akinek a galéria ügyeit kellett intéznie, utána jött valamikor Christian,⁵ aki az egészet professzionálisabban tudta működtetni. Judyt⁶ kérdeztük meg, hogy ismer-e valakit, aki jól értene hozzá, így merült fel Christian személye. A LIGA Galéria, mint ahogy azt terveztük, két év után feloszlott. Ez az idő elég volt ahhoz, hogy

a mindenki elérje a célját. Ismertekké váltunk, sikeresek lettünk, néhányunk elkerült Judyhoz vagy egy másik galériához. Én például a Kleindienst Galériánál⁷ vagyok, illetve egy rövidebb ideig egy londoni galériánál voltam. Christiannal is, akinek 2009 óta saját galériája van Berlinben, újra és újra együtt dolgozom. A LIGA-projekt sikere és a sajtó által generált „új lipcsei iskola” fogalom vezetett ahhoz, hogy mi jelentős tényezővé váltunk és számos csoportos kiállításunk lett a világszerte.

☘ *Voltak köztetek konfliktusok a LIGÁ-n belül?*

☘ A LIGA nem egy művészcsoporthoz volt, hanem baráti társaság. Kölsönösen figyeltük, kritizáltuk vagy dicsértük egymást, de soha nem voltunk dühösek, soha nem kiabáltunk. Lehet, hogy meglepő, de így volt. Mindez valóban örömet okozott a számunkra. Irigykedni sem irigykedtünk, ha valamelyikünk sikeresebb volt.

☘ *Mint az egyik kezdeményező, bizonyára emlékszel arra, hogyan alakult ki a galéria művész „stábja”.*

☘ Nekünk kellett a bérleti díjat fizetni, ezért megkérdeztünk másokat is, hogy van-e kedvük társulni, és mivel szinte mind férfiak voltunk, szerettünk volna művésznőket is bevonni. Az arány nyolc a kettőhöz volt, ami lehetett volna akár öt az öthöz is. Természetesen nem akartunk csak úgy, akármilyen művészeket megkérni csak azért, hogy a költségeken osztozzunk: olyanok jöhettek szóba, akiknek a munkái tetszettek nekünk. Nemcsak festők és grafikusok voltak közöttünk, hanem például Julia Schmidt vagy Bea Meyer, akik installációkat csináltak.

☘ *Az új lipcsei iskola képviselőinek egy része a volt NSZK területén született és még az újraegyesítés előtt szocializálódott. Nem érzed-e úgy, hogy ez egyfajta kulturális kolonializáció? Fontos szerinted ez a szempont az egységes Németország létrejötté óta?*

☘ Ez a kérdés nem egyszerű, végig kell gondolnom először. Weischer, Schnell, Ruckhäberle⁸ – ők nem, de a többiek mind a volt kelet-német területekről érkez-

4 www.liga-galerie.de

5 Christian Ehrentraut, galerista (ld.: Albert Ádám-Keresztészeghy Fruzsina: „A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva” Beszélgetés Berlinben Christian Ehrentrauttal, a producentgalériáról, Balkon, 2010/5., 18-21.)

6 Gerd Harry Lybke, galerista, Galerie EIGEN+ART

7 www.galeriekleindienst.de

8 Matthias Weischer (1973, Elte), David Schnell (1971, Bergisch Gladbach), Christoph Ruckhäberle (1972, Pfaffenhofen an der Ilm)



TILO BAUMGÄRTEL
Metronóm, 2010,
videoinstalláció, különböző
anyagok, 188 × 135 × 125 cm
courtesy Christian Ehrentraut,
Berlin; © fotó: Adrian Sauer



TILO BAUMGÄRTEL
Tara, 2010, szén, pasztel, tus
papíron, 140 × 100 cm
Courtesy Galerie Christian
Ehrentraut, Berlin
© fotó: Adrian Sauer

tek. De azok között, akik most a főiskolán tanulnak, tehát az „új-új lipcsei iskolások”, az utánunk következő generációk esetében már több a „nyugatnémet”. Azonban szerintem ez már nem olyan fontos, nincs akkora jelentősége. Nem hiszem, hogy döntő különbség lenne ma az alapján, hogy ki hol töltötte élete első 10-20 évét. Az én generációmnál még számított. Más játékok voltak, egészen más volt a szellemiség. De hogy gyarmatosítás lenne? Én ezt soha nem éreztem. Az mondjuk meglepett, hogy például Weischerre, aki Nyugat-Németországból jött, mekkora hatással volt Mattheuer.⁹ Engem, aki NDK-s voltam, egyáltalán nem inspirált. És akkor mégis itt van valaki, aki NSZK-ból jön és a mi régi mesterünket jónak találja.

✚ *Mi volt a legfontosabb jellemzője a lipcsei iskolának; és létezik-e ma is valamiféle közös „szál”?*

✚ Különböző vélemények vannak. Egyes gyűjtők azt mondják, hogy a lipcsei iskola szépségét annak sokszínűsége adja, az, hogy különböző művészi pozíciókat foglal magába. Ha megnézik, mit és hogyan fest mostanában Martin Kobe, David Schnell vagy Matthias Weischer, akkor láthatjátok, hogy a munkáik teljes mértékben különböznek egymástól. Az egyetlen, ami összeköti őket, a festészet. Az, hogy mindannyian festenek.

Ehhez érdemes felidézni, hogy a lipcsei Könyvművészeti Főiskolán a kései kilencvenes években nagyon domináns volt a médiaművészet, a fotográfia és a konceptművészet is. Egy kívülről álló akár úgy is érezkelhetne volna, hogy itt már senkit nem érdekel a festészet. Erre hirtelen olyan figurák kerültek elő, akik heteken keresztül egy képen dolgoztak, mint pl. David Schnell az erdő-tájképein. Lehetett érezni, hogy súlya van annak, amit csinál, nagyon energikus volt. És ezt az energiát egyszerűen tapintani lehetett. Ha valaki ki akart tűnni, akkor annak valami olyat kellett csinálnia, ami még nem volt korábban – nála ezt lehetett érezni.

Tíz éve még meglepetés volt, hogy vannak emberek, akik a klasszikus képzés után – bár ez paradoxonnak tűnik – figuratív festményeket festenek. Szóval, hogy vannak emberek, akik a munkájukat komolyan veszik. Vannak olyan New York-i és londoni akadémiák, ahol a klasszikus anatómia kötelező tárgy, de ez nem mindenhol van így. Én csak később tudtam meg, hogy az a képzés, amit mi Lipcsében kaptunk, az egy nagyon klasszikus és igen ritka képzés. Koráb-

⁹ Werner Tübke (1929, Schönebeck – 2004, Lipcse), Bernhard Heisig (1925, Breslau –) mellett az ún. lipcsei iskola harmadik tagja Wolfgang Mattheuer (1927, Rechenbach – 2004, Lipcse), aki 1947 és 1951 között tanult a HGB-n. Ugyanitt először asszisztens, majd 1956-tól 1965-ig docens, 1965–1974-ig professor. Saját döntése nyomán 1974-ben megvált a katedrától, utána szabadúszóként dolgozott. Lipcsében 1989-ben aktív résztvevője volt az ún. „hétfői demonstrációk”-nak. A lipcsei iskola tagjai között az ő munkáira jellemzők leginkább a politikai áthallások és a kortárs nyugati művészettel való formai rokonság.

ban azt gondoltam, hogy ez a normális, de most már tudom, hogy vannak olyan régi német akadémiai, ahol a művészeti anatómia például nem kötelező tárgy.

⊕ *Hogyan látod a német festészeti szcénán belül a lipcsei helyzetét, tevékenységét?*

⊗ Megpróbálom objektíven szemlélni. Figyelem, hogy milyen irányzatok vannak a festészeti szcénán belül. Nem vagyok lokálpatrióta, mégis azt kell mondanom, hogyha különböző katalógusokat nézek, akkor meg tudom állapítani, ki a lipcsei annak ellenére, hogy nem látok nagy hasonlóságot köztük. A hasonlóságot gondolatilag értem. Szerintem ez nemzetközi viszonylatban is igaz: sok olyan kollégát ismerek, aki lipcsei, és világszínvonalon dolgozik. Természetesen a figyelemhez hozzájárult a nyilvánosság, amit leginkább a sajtó gerjesztett, de ezzel együtt is úgy érzem, hogy itt tehetséges emberek dolgoznak, és a nívó még most is nagyon jó.

⊕ *Kik a példaképeid?*

⊗ A példaképeim? Ó! Nézzetek körül a könyvespolcomon, ők mind azok. Amikor még tanultam, Neo volt az egyik legmeghatározóbb számomra, még akkor ismertem meg, amikor asszisztens volt Arno Rink mellett.¹⁰ Neki elvei vannak, diszciplínákban gondolkodik, ugyanakkor innovatív is volt, szóval tetszett nekem.

¹⁰ Neo Rauch (1960, Lipcse) 1981 és 1986 között festészetet tanult a lipcsei Grafikai és Kézművészeti Főiskolán, ahol Arno Rink (1940) tanítványa volt. (ld. még: Balkon, 2008/5., 20-22.; Art Magazin, 2007/6, 74-79.)

⊕ *Szívesen beszélsz a munkáidról?*

⊗ Valójában nem. De volt, hogy megpróbáltam írni róluk, például katalógusba, álnéven.

⊕ *És működött?*

⊗ Igen működött, persze. A képek azonban a nonverbalitásból jönnek, intuíciók eredményei. Ezért kerülöm, hogy a munkáimról beszéljek.

⊕ *Miért csinálsz ennyire különböző dolgokat?*

⊗ Mert ez fontos a számomra. Nem azért, hogy sok különböző dolgot csináljak, hanem azért, mert az az érzésem, hogy a rajz, a festészet vagy az animáció egyaránt megfelelő kifejezési módok lehetnek.

⊕ *Miért használasz ennyi szöveges elemet?*

⊗ Néha pusztán azért, hogy a helyes kompozícióra rátaláljak. Azért, mert grafikailag érdekesnek vagy magát a szót szépnek találom. Itt van például ez a tájkép, amibe beleírtam, hogy „simplex”. Nincs különösebb értelme, egyszerűen csak azt akartam, hogy egy szó álljon ott, mert kedvem volt hozzá. Jó beleírni a képekbe, mint ahogy sok ember szereti a szójátékokat is.

⊕ *A jelentés megerősítése érdekében használod ezeket az elemeket?*

⊗ Nem ez az fő szempont. Megpróbálok nyitott maradni, néha meg is lepődöm azon, amit rajzoltam, mert vagy nagyon banálisnak, vagy nagyon összevisszának, vagy éppen világjobbító gondolatokkal telnek tűnik nekem.

⊕ *Miért készítesz animációkat?*

⊗ Gyakran vannak filmes ötleteim és bosszantana, ha nem tudnám a rajzaim és a festményeim statikusságát filmben „megmozgatni”. Tudtam, hogy ezt valamikor ki kell próbálnom. Olykor látok rövid filmszekvenciákat, amelyeket jónak találok és melyek nem mennek ki a fejből. Na jó, kipróbálok én is – gondoltam. Jó módszer arra, hogy elmeséljek valamit, laza formája a dokumentálásnak. Először technikailag kellett magamat képezni. Ez itt például egy fényképezőgép, amit közvetlenül a számítógéphez tudok kapcsolni. Amikor filmet készítek, fotókat vágok ki. Filmötleteim vannak, nem konkrét forgatókönyveim, így végül is egy olyan folyamatról van szó, amelynek az eredményeképpen a kivágott fotókból jön létre a mű; afféle videoklipeknek is tekinthető munkákat készítek. Mostanában minden olyan tökéletes, számítógéppel szimulált, ezért dolgozom fotóval.

TILO BAUMGÄRTEL
Világítótorony, 2006, szén, akril papíron, 150 × 250 cm
Courtesy Galerie Christian Ehrentauf, Berlin; © fotó: Uwe Walter





TILO BAUMGÄRTEL
Ganz Ohr, Galerie Christian Ehrentraut, Berlin
 2010. április 10 – június 5., részlet a kiállításról

Valójában egész egyszerű a folyamat: kivagdosom a fotókat, kézzel csinálók sok mindent, nem géppel.

✚ *Úgy látom, hogy a képeid beállításai gyakran teátrálisak, illetve kiragadott filmkockára emlékeztetnek.*

✚ Igen, ez így van. Ez már nekem is többször eszembe jutott. Ez az én fantáziám, álomvilágom – valamiből táplálkoznom kell. Nem modell vagy a természet alapján festek portrét vagy tájat, minden a fejből jön elő. Talán ezért érződik az, hogy színpadias, pedig ez egyszerűen az én fantáziavilágom. Jobban hagyatkozom az emócióra, mint a realitásra. Minden innen jön ki: itt bent a fejemben egy színház van, egy cirkusz, én pedig megpróbálok mindent pontosan úgy lerajzolni, megfesteni, ahogy az a fejemben létezik. Ezek tulajdonképpen színházi archetípusok. A pici, buta gyerek, a hatalmas ember, a szörny, az állatok, akik beszélni tudnak. Ezek mind távol állnak a mi hétköznapi realitásunktól.

✚ *Sok érdekes rajzot is készítesz...*

✚ Ezek egészen egyszerű gondolatok. Felületek, színkontrasztok vagy árnyékok. Néha arra gondolok, hogy ezekre nincs is feltétlenül szükségem. Mindig azzal próbálok, hogy miként lehetne a rajztól a festészetig utat találni, és ezeket a gondolatilag szabad rajzokat a festészetemben felhasználni. Nem tudom pontosan még a módját – majd kiderül, nincs még konkrét tervem rá. Az utóbbi időben például elkezdtem egy „lélekrajz-forgatókönyvet” készíteni. Habár tudom, hogy ez a film talán soha nem fog elkészülni, mégis érdekel ez a történet.

Itt vannak ezek a japán fametszetek. Amikor elkezdtem festeni, nem tudtam pontosan, hova is tegyem a horizontot. Ha a horizont – a megszokottól eltérően – valamivel magasabbra, a kép felső részére van téve, akkor tudok a legjobban mesélni: megnő a tér a szereplők felvonultatásához, ha az ember fentről kezd el nézni lefelé, ezt a japánok nagyon jól kitalálták. Felülre teszik a horizontot, így nincs enyészpont a képen, mindent és mindenhová lehet festeni. Ez tetszik nekem, nem teljesen így csinálom, de hasonlóan, tehát végül is a japán mesterek is az előképeim. Mint ebben a könyvben például: itt is minden képen egészen magasan van a horizont, így praktikusabban el lehet helyezni a figurákat. Ezt a klasszikus kompozíciót gyakran használom. Ezért lehet sok párhuzamot felfedezni köztem és a japánok között. Itt van ez a kép, ahol egészen magasan van a felhő, és így egyáltalán nincs lehatárolva – ezt kimondottan kedvelem. Ez egy

jó manga könyv. Ezt a stílust is sokszor alkalmaztam: szeretem, ha egy alapkompozíció nem annyira statikus, hanem „alapból” él egy picit.

✚ *Sok képed meglehetősen nyomasztó.*

✚ Félelmetesek a képeim, tudom, de ilyen vagyok. Nem volt testvérem, a szüleim gyakran nem voltak otthon, sokszor teljesen egyedül hagytak. Egy régi építésű házban laktunk magas szobákkal, hatalmas stukkókkal, ahol gyakran rettettem. Ezekben az öreg házakban a stukkók már át voltak festve. Ez nagyon izgatta a fantáziámat: néha alig lehetett felismerni, mik is azok, virágmotívumok vagy valamilyen furcsa alakok.

✚ *Mikor dolgozol?*

✚ Hétfvégén nem, de hétközben minden nap dolgozom. Állandó versenyfutásban vagyok az idővel. Mindig törekednem kell rá, hogy a lehető legjobban ki tudjam használni az időt, amennyire csak lehetséges. Megfigyeltem, hogy nálam az ötlet nagyon lassan „érik be”. Létezik egy afrikai közmondás: „a fű nem nő gyorsabban, hogyha húzzák”. Ezt a saját munkáim kapcsán is tapasztalom: ha úgy látom, hogy nem haladok, akkor csinálom valami mást vagy elkészítek valami kicsi, redukált dolgot. De valamit csinálnom kell, különben boldogtalannak érzem magam. Nekem a munka önterápia, minden nap reggel 10-től este 7-ig dolgozom. Van úgy, hogy itt is alszom bent a műteremben. Igyeksem mindig mindent jól előkészíteni a kiállítások előtt, hogy ne legyen túl nagy nyomás rajtam. Három heted van már csak, de még nem vagy kész. Szörnyű érzés...

Vékony Délia

„A semmi ágán...”

Nina Canell: *To let stay projecting as a bit of branch on a log by not chopping it off*

➤ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Bécs

➤ 2010. november 12 – 2011. január 30.

A decemberi adventezés Bécs városában lassan hagyománnyá válik a magyarok számára. A Railjet járatai megtelnek, mindenki rohan vásárolni, puncsozni vagy forralt bort inni, és megpróbálja túlélni az elviselhetetlen időjárást. A kültéri programok számát a jeges eső és a sarki szél jócskán korlátozza, és ilyenkor persze a legjobb melegedő és menedék egy múzeum. Például a MuMOK, ott úgyis mindig van valami izgalmas látnivaló.

A decemberi kiállítások anyaga ígéretesnek tűnt. A három emeletet felölelő kaotikus óriás-kiállítás, mely a hiperrealizmus égisze alatt jött létre, nagy kihívást jelentett már a befogadhatóság szempontjából is: az erőteljes festészeti meg-

NINA CANELL

To Be Hidden and So Invisible (21 000Hz), 2009, szublimált görögdinnye, funkció-generátor, hangszóró, erősítő, kábel, fa, Private Collection Vincenza, © Nina Canell



oldásokba belefáradt a szem.¹ Az alagsorban viszont NINA CANELL minimál installációi között végre megpihenhettünk.

Gallyak, cipőbélések, elektromos mérőeszközök, neoncsövek... Önkéntelenül is felteszi magának a kérdést a néző: hol a művészet a sok kacat között? S mégis: ezek az első látásra talán minimális esztétikai intenzitást kiváltó munkák többet mondanak a művészetről, mint a három-emeletnyi, már-már kortárs barokkba hajló hiperrealista anyag.

A katalógus szerzői eltérő módokon közelítik meg Nina Canell installációt.² Karl Lyden a munkák költőiségét hangsúlyozza³, míg Dieter Roelstraete érdekesítő tanulmánya a fizika, az elektromosság, illetve mindezek szociális, elméleti, pszichológiai és gender vonatkozásai felől vizsgálja az alkotásokat.⁴

Bár megközelítés többféle létezik, az értelmezést rögtön megelőzi egy olyan, a nézők többségét nagy valószínűséggel a hatása alá kerítő érzés, amely szinte azonnal véget vet a karácsonyi hangulatnak. Borzalom és üresség: olyan ez a kiállítás, mint egy rossz álom, mint egy rémes utópia. Kihalt és kopár világ, ahol a természetet megerősokolja a technológia, s ahol nem a vívmányaival, hanem a tudomány agresszív oldalával találkozunk. *A Tapedum lucidum (Blue gas No.1)* (2009) lehet egy ablak erre a világra: ha keresztül nézünk rajta, nem látunk mást, csak kopott neoncsövek armadáját. Ezt a szép új világot – amely ugyanakkor részben a mi életterünk is – a technológia és az elektromosság „uralja” az áramkörökhöz kapcsolt szerkezetek ezreivel, luxuscikkkel, melyek felszínességükkel kiüresítik, romba döntik a valós értékeket. Ennek az elektromos világnak az öncélúsága végül elpusztítja azt is, amire épül, és így végül felszámolja önmagát is.

A *Dead heat* (2008) installációban a tűz szerepét a hideg neonfény, a kövekét a betonkockák, a természetét pedig a technológia veszi át, mely maga is az enyészeté lesz, múlttá változik. A *Heat sculpture* (2007), akárcsak a *Dead Heat*, megkérdőjelezi a tűz alapvető szerepét, mely szerint meleg és biztonságot adott, s

¹ *Hyper Real*. MUMOK, Bécs, 2010. okt. 22 – febr. 13.

² Nina Canellt, az 1979-es születésű svéd művész fiatal kora ellenére már most figyelem övezi. Találkozhattunk vele a 2009-es ArtBasel Art Statements részlegén, ahol ehhez az eseményhez kapcsolódva elnyerte a Baloise művészeti díjat, s még ugyanebben az évben Hamburgban volt kiállítása: *Ursula Mayer und Nina Canell*. Kunstverein, Hamburg, 2009. szept. 19 – nov. 22.

³ Lyden, K.: *Let this serve as a mouthpiece. / Nehmen wir dies als Mundstück*. In: *To let stay projecting as a bit of branch on a log by not chopping it off*. Wien: MUMOK, 2010, 49-52., 53-56.

⁴ Roelstraete tanulmányában elemzi és hangsúlyozza az elektromosság és a női nem kapcsolatának különböző aspektusait. Említi Marie Curie szerepét, de kitér a villamosszékekre is, melyek gyakran női becenevet kaptak, vagy Nina Kulaginára, aki pusztán mentális erejével képes volt magas elektromos feszültséget létrehozni (ld.: Roelstraete, D.: *Nina Canell plus electricity. / Nina Canell und Elektrizität*. In: *To let stay projecting as a bit of branch on a log by not chopping it off*. Wien: MUMOK, 2010., 61-79., 81-102.) Canell a munkáiban szintén halálos mértékű feszültséget használ: 2000, 3000 volt fut a kábeleken.

így az étel, az élet, a védelem és a rituálék központi helye volt egykoron. A *Bag of bones* (2007) továbbgondolja mindezt: a tüzet itt narancsszínű neonfény helyettesíti, mely aligha izzítja fel a vulkanikus köveket, viszont halálos erejű, 2000 voltos áramütést képes ránk mérni. A tűz szerepéhez kapcsolódó hangulatok, érzések így a visszajára fordulnak, a régi rituálé, mely belső énünkkel és az istenekkel létesített kapcsolatot, az erőszak áldozata lesz, s maga is veszélyforrássá válik, halált oszt. Ebben a világban a páfrány, illetve a görögdiñnye – *To be hidden and so invisible* (21000Hz) – (2009) már csak a rezgések és a kibocsátott hullámok szempontjából érdekesek. Mivel azonban a növények rezgésszámaikat mérő gépek nem működnek, az installáció olyan érzetet kelt, mintha mindaz, amit látunk már a múltból, egy letűnt világból (a mi világunkból) itt maradt zavaros fantáziakép kivételése lenne. Az installációk a mágnesesség segítségével archaikus, történelem-előtti időkre is reflektálnak. Az *Unanswered elemental thoughts* (2010) például a teremtésméleteket juttathatja eszünkbe, lebegő bolygót vagy kozmikus sziklatörmelékét a világűrben. Nem tudjuk eldönteni, hogy egy kiköpött rágógumit vagy egy érdekes formájú, esetleg valamilyen régészeti szempontból fontos követ látunk, mely érzékeny történelmi tanúságtételként lebeg a semmiben. Letűnt világunk talán sosem-volt értékei, dokumentumai... lehangoló, dermesztő utópia. De mit is takar valójában ez a szó? A görög kifejezés, melynek eredeti jelentése „sehol sem”, „hely nélkül” – az *u* fosztóképző, a *toposz* pedig a hely⁵ –, Morus Tamás híres munkája révén más tartalmat kapott, és így a szépirodalomban, illetve a társadalomelméletben pozitív képként, a meg nem valósult vagy meg nem valósítható ideális világ/állam szinonimájaként vonult be. A szó eredeti jelentése, a „hely- és tér-telenség” könnyen kapcsolható Nina Canell munkásságához. A tér koncepciójára koncentrálna Roelstroete összeköti a művészetet a *proxemia* fogalmával (a tér emberi használatának kutatásával a kultúra kontextusában). Azt állítja, hogy a különböző korok művészei különbözőképp reflektálnak a térre, így alakítják ki a korra jellemző művészeti képet, miközben a kor saját tér-koncepcióját dolgozzák fel.⁶

⁵ <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Utopia.htm>

⁶ Roelstroete, D.: i.m. *Nina Canell and electricity*. In: *To let stay projecting as a bit of branch on a log by not choppink it off*. Wien: MUMOK, 2010.

Nina Canell bezárja, megsemmisíti a teret. Az összezáruló tér vákuumot hoz létre, egy „nem-lét érzést” generál, mely a trauma és az erőszak világával hozható párhuzamba. A tér a trauma eredményeképpen beszűkül. Miután a traumatizált személyről lefoszlik a drámai fájdalom – ez jellemző a depresszióra is – sok esetben csak az üresség, a sötétség, a mozdulatlanság, a tér-nélküliség marad vissza.⁷ Eric Harper pszichoanalitikus az erőszak és a tér viszonyát a következőképp magyarázza, s ugyanakkor javasol egy kiutat: „Ha az erőszak olyan tereket hoz létre, amelyeknél az érintettnek nincsen lehetősége távolságot – teret – nyerni [...], akkor elengedhetetlen, hogy olyan rituális helyeket alakítsunk ki, amelyek segítenek kapcsolódni álomvilágunkhoz, illetve a gyerekkor alatt megélt tudatállapotokhoz.” A Nina Canell installációi által generált érzetben azonban nem marad terünk ahhoz, hogy szimbolikus valóságot építhessünk, hogy hihessünk az értékeinkben és különböző rituálékon keresztül kapcsolódhassunk valós(nak érzett) énünkhöz. Ami marad, az a sötétség, a vákuum és a beszűkült tér.

⁷ A gondolatot Dr. Hárdi Lilla, pszichiáter, a Cordelia Alapítvány a politikai kínzás áldozataiért igazgatója támasztotta alá.



NINA CANELL
 'Ode to Outer Ends'
 2010
 Courtesy of the artist
 and Konrad Fischer
 Galerie,
 Mother's Tankstation &
 Galerie Barbara Wien
 Lukatsch
 © Nina Canell

Hornyik Sándor

Hétköznapi kozmológia

Július Gyula fotói és videói

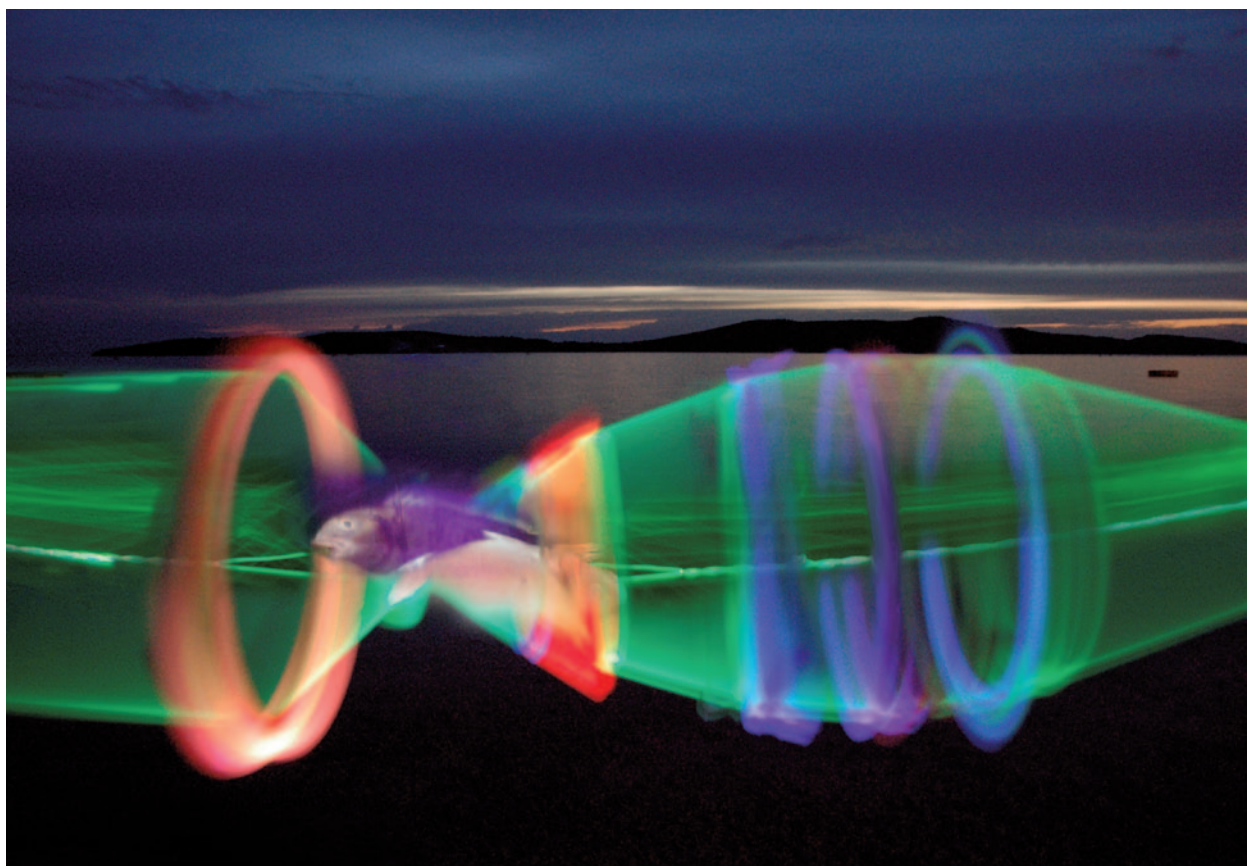
📍 Raiffeisen Galéria, Budapest

📅 2011. január 17 – március 13.

A pörgés meglehetősen alapvető jelensége az életnek, a világmindenségnek, meg mindennek, úgy általában. A Douglas Adams által kijelölt úton tovább haladva az is megfogalmazható, hogy a hal nemcsak táplálékforrás, illetve kulturális szimbólum, hanem képzőművészeti médium is. Ehhez a dimenzióhoz azonban már nem elég a hal képe, kell hozzá maga a hal is. Vagyis nem árt, ha a képzőművész egyúttal horgász is, mert az akció akkor lehet csak autentikus, ha az illető művész maga fogja a halat, és nem eszi meg ott hamarjában a tengerparti parázsán, hanem egy kicsit még meg is pörgeti. JÚLIUS GYULA akciójának helyszíne amúgy a dalmáciai Krapanj, a projekt és a fotósorozat címe pedig *Spinning Fish* (2010). Nem egy szimpla vissza a természethez (plein air) gesztusról, és nem is az élet és a művészet újraegyesítéséről (avant-garde) van azonban szó. Ez a pörgés ugyanis valójában pörgetés, a damilra fűzött és megforgatott hal pedig egy fényképezőgép lencséje elé kerül, ultraviola fényvel és vakuval megvilágítva. A fotók hangulata egyszerre kísérteties és abszurd, a mozgás, a fényeffektek, a precíz képrögzítés és a motívumok összjátékából adódóan. A „halpörgetés” egyik alete a „fényvarsa”, amikor nem halak pörögnek a damilon, hanem valami más, ami nem beazonosítható, de ultraviola fényben fluoreszkál, így valószínűleg valamilyen „súlyos”, zöldre vagy sárgára stb. színezett, hétköznapi műanyag tárgyról lehet szó. A létrejövő kép viszont – immáron az egyszerre reális és szurreális hal nélkül – kozmológiai vizekre repít. Mintha két fekete

lyukat fordított volna egymással szembe az alkotó, melyek anyagsugarai (extragalaktikus áramlásai) egymásba fonódnak az akkréciós korongra merőlegesen. A fekete lyukak ugyanis nemcsak végtelenül nagy tömegű csillagászati objektumok, amelyek még pörögnek is a tengelyük körül a spirális galaxisokhoz hasonlóan, de a közhiedelemmel ellentétben nem is nyelnek el mindent. A beszippantott anyag egy részét visszasugározzák az Univerzumba, de ezt csak a legújabb, szuperérzékeny távcsövekkel lehetett vizualizálni.

Ha már a kozmológiánál és annak mindennapi tapasztalatokra átfordított verzióinál tartunk, amely egyáltalán nem idegen a korábban fizikai és kémiai „kísérleteket” folytató művésztől, akkor említést kell tennünk egy másik, sokak által sokféleképpen megjelenített motívumcsoportról, a szférákról is, melyet Július akcionista-fotográfusi tevékenységében óriási szappanbuborékok „zenésítenek” meg, Steina Vasulka után szabadon. Az optikai hatás látványosan közismert, de a „gömbök” nagy mérete és a fenséges (és néha egészen kihalt) tengerparti perspektíva nem engedi, hogy a nézőpont a gyermekjátékok világában rögzüljön. Alternatív világegyetemek, féreglyukak, azonosíthatatlan repülő tárgyak, gömbvillámok, tudományos és fantasztikus jelenségek egész sora nyílik meg a buborékokon keresztül. Miközben persze tükröket, egészen halvány, egészen gyenge, szférikus tükröket látunk, melyek amúgy a görbült teret is felidézhetik az ilyesmikre fogékony szemlélőben.



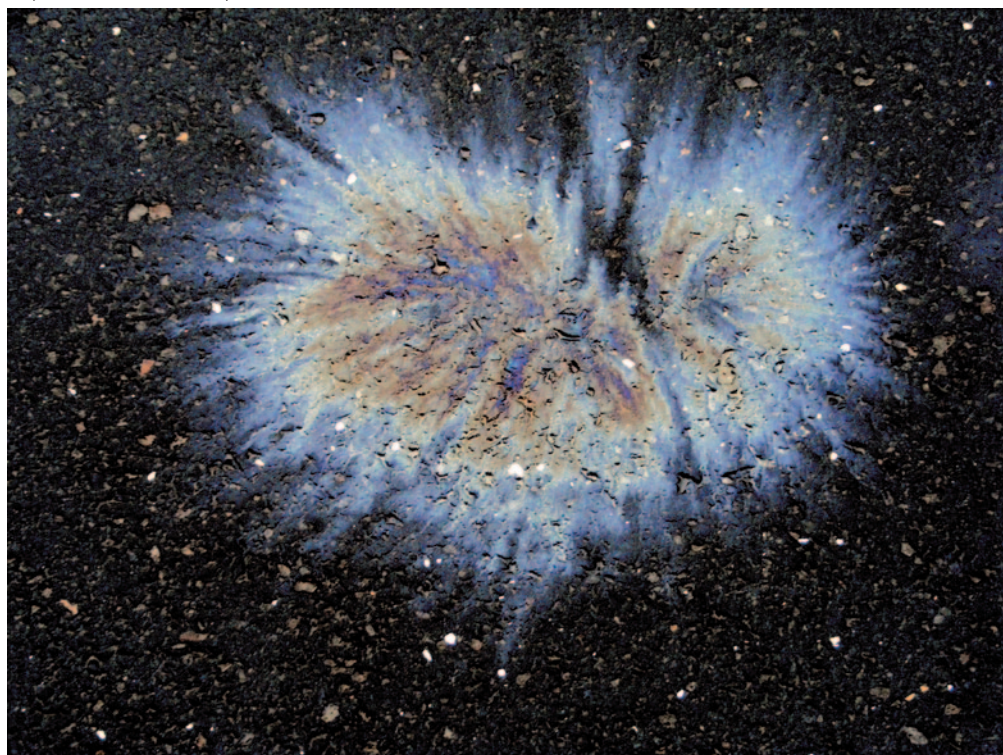
JÚLIUS GYULA
Spinningfish III., 2010,
lambda print 70 × 100 cm

Egy másik alternatív világegyetemhez, a dadához vezet a *Paincake*-sorozat (2009) és annak egyik emblemikus darabja, ahol a repülő palacsinta-hold felszínén a „LIFE IS LIFE” felirat olvasható, mely nemcsak a Cabaret Voltaire, de a korai, low-tech sci-fi világát is megidézi Jules Vernével és George Mélièsszel. A felvételek azonban nem pusztán kultúrtörténeti jelentőséggel bírnak. A tengerparti homokban hosszú árnyékot vet a fém tésztaszagató formából kirakott „LIFE”, „DEATH” és „PAIN” felirat. A szavak ebben a környezetben és ezen a médiumon keresztül fura, nyugtalanító iróniát keltenek, amely nem mentes az egzisztencialista felhangoktól. Hasonló asszociációk lengik körül az *Oscillátor* nagyszabású



JÚLIUS GYULA
PainCake, 2010, lambda print, 70 × 100 cm

JÚLIUS GYULA
Olajfolt nebula VI., lambda print 30 × 40 cm



– a Videospace *Low-Tech* kiállításáról (2009) ismerős – berendezését is, amelyet Július egyik régebbi, „elektromos” táblaképe zár le, mint zongorát a teteje. Az *Oscillátor* (2009) a maga hangsúlyosan barkácsolt dizájnjával – egyfajta médiaarcheológiai szemléltetőeszközként – elektronikus képet állít elő mechanikus eszközökkel. Az ultraviola fényben megpörgetett fűnyíró-damlok ugyanis az oszcilloszkóp állólámpáira emlékeztető képeket generálnak. Olyan, mintha egy adott frekvenciájú váltóáramot vagy egy elektromágneses hullámot látnánk az LCD-képernyőn, pedig csak a mechanika és az elektronika új tréfát az emberi szemmel és a digitális kultúra nézőjének elvárás-horizontjával. Hullámok láthatók – mégpedig egy fokkal ismerősebb hullámok – a *Wavebook*-sorozat (2009–2010) képein is, de a történet itt sem olyan hétköznapi, mint azt elsőre hihetnénk. Ideális esetben ugyanis a tengerbe helyezett krómlapra a hullámzás homokot fodroz fel, miközben a krómlap be nem fedett felülete visszaveri az ég kékjét, és a felvételen még a sós víz hullámai is felismerhető vizuális nyomot hagynak. A homok hullámai amúgy kiválóan alkalmasak a kvantummechanika klasszikus paradoxonának megjelenítésére is, mely szerint az anyag egyszerre mutat hullámszerű és korpuszkuláris (diszkrét részecske) tulajdonságokat. Ha viszont a képzőművészet felől nézzük, akkor a médiumok bonyolult interferenciáját látjuk: króm, homok, víz, levegő és fény rezonál a fényképezőgép objektívje előtt egy időben kibomló akció dokumentumaként.

A *Lightfish*-sorozat (2010) képein meg mintha különleges, vibráló mélytengeri élőlények jelennének meg, de a felvételek kapcsán ismét eszünkbe juthatnak a csillagködök és az elektronikus interferenciaábrák, valamint a digitális képalkotás rejtelmek is, miközben a kiindulópont ismét egy „analóg” krómlapra, melyet a művész ezúttal nem pörget, hanem hajlítgat, és a nap erős fényreflexei rajzolódni ki a papíron, illetve a fényképezőgép objektívje előtt.

Végezetül, a médium-művészeten átszűrt kozmikus látkép lezárásaként azt is leszögezhetjük, hogy Július képei nagyjából ugyanazt tanítják nekünk, mint Douglas Adams delfinjei: a világ nem feltétlenül olyan, mint amilyenek általában látjuk megszokott lencséinken és szűrőinken át. A kultikus regénysorozat (*Galaxis útikalauz stopposoknak*) delfinnek látszó, intergalaktikus lényei, akik nem háborúkkal és gyilkolással, hanem megfigyeléssel és játékkal töltötték a rendelkezésükre álló időt a Földön, így akár még egy képzőművészeti kísérlet-sorozathoz is kiváló mottót adhatnak, melynek humora és perspektíva-váltása a modern természettudományoktól és a kittleri médiaarcheológiától sem idegen:

– Viszlát, és kösz a halakat!

Rosa von Luxemburg

Az Ember hősi szobrát pakoljuk az űrhajóba

Farkas Zsófi kiállítása

Neon Galéria, Budapest

2010. december 10 – 2011. január 4.

A világepítések két egymásnak ellentmondó igényből fakadnak.

Az egyik, hogy a világtól eltávolodjunk, függetlenedjünk, meneküljünk, szabaddá váljunk, a másik, hogy mégiscsak otthonra leljünk, hazataláljunk, feloldódjunk, érezzük, hogy valami nálunk nagyobb Egésznek vagyunk a része.

FARKAS ZSÓFI mintha mindezt előről akarná kezdeni, talán ezért is vonzódik annyira a „Noé történetekhez”. Két évvel ezelőtt, az acb Galériában rendezett kiállítása¹ is egy ilyen tematika köré szerveződött. Előről kezdeni mindenféle értelemben, formailag is. Plasztikai sejt- és molekulaformákból épülnek fel.

A sejt- és molekulaforma nem véletlen, vissza kell lépni az alapokhoz, az eredet-
hez, és újra építkezve eltávolodni az antropocentrikus nézőponttól, és így megtalálni a formát.

De nézzük a kezdetektől. Farkas Zsófi főiskolai éve alatt még a konstruktív-
tás, tehát a rend jegyében alkotott, ő maga mondta, hogy a szabályt, a rendet,
a megnyugtató kiszámíthatóságot kereste a művészetben: hogy az elkészülő
műtárgyat fel lehessen írni egy matematikai képletként. Azokban az években
műveivel a tökéletességre törekedett. A véletlent, az emberit, az esetlegest
teljes mértékben mellőzte.

¹ Farkas Zsófia: *What are you, anyway?* acb Kortárs Művészeti Galéria, Budapest, 2008. szept. 9 – okt. 31.

FARKAS ZSÓFI
Óriáshangya, 2008



Ha az ember úgy érzi, hogy rossz érzéseinek, egzisztenciális és intellektuális félelmeinek, magányának nem tud gátat emelni a ráció segítségével, akkor jön valami más. Több olyan művészt ismerünk a művészet történetéből, akik konstruktivistaként kezdték, majd szurrealistaként, dadaistaként vagy akár a szocialista realizmus jegyében folytatták pályájukat. És olyanokat is, akik megcsömörlöttek az emberi kultúra és civilizáció, az úgynevezett történelem eddigi eredményeitől, és egy ember nélküli világ felidézésével adtak rossz érzéseiknek nyomtérítést. Ilyenek például Yves Tanguy tengermélyi tájai is, melyek egy olyan világot tárnak elénk, ami önmagában létező, sejtelmes, egy másik, magasabb szellemi valóságból való. Farkas Zsófi plasztikai az ő amorf képződményeire is emlékeztetnek.

Műveit sorra véve a mesterséges evolúció a legtalálóbb kifejezés. Konstruktivista korszaka után az első műve a *Holdlányok*, más néven az *Ufók* (2003). Őt tojás alakú mű, hosszanti tengelyük kb. 30 cm, és mind az ötöt gyönyörű, csillogó metáلكék zománc borítja. A későbbi művek csírája, magja jellemző módon távolról érkezett, az űrből, fel sem merült Farkas Zsófiában, hogy földi lényekkel kezdje újra. Azonban hajlamos vagyok rá, hogy úgy gondoljam, bárhová is forduljunk, mindig csak saját önarcképünket teremthetjük újra, egyszerűen azért, mert „csak” ez van nekünk, erre vagyunk képesek, és a vizuális készletünk is véges. Stanislaw Lem fogalmazta meg *Solaris* című művében: „Nem keresünk mi mást, csak embereket. Nyavalyát kellene nekünk másfajta világok. Tükröket akarunk! Mihez kezdenénk másfajta világokkal? Elég nekünk a magunké, az is a torkunkon akadt. Saját eszményített képünket keressük... az Ember hősi szobrát pakoltuk az űrhajóba.”²

Farkas Zsófi világteremtése is ezt mutatja – hiába nem e bolygóról jött lényekkel kezdi –, plasztikai egyre inkább antropomorffá válnak. A *Holdlányok* után következtek a növényekre, állatokra, gombákra, halakra emlékeztető lények. Hangsúlyozni kell, hogy „csak” emlékeztető, mert ezek a művek a valóságot nem másolják, hanem attól elvonatkoztatnak, ezek a plasztikák absztrakt formák. És ugyan ez a művészet nem figuratív, mégis fontos, hogy referenciális, létező, már valahol látott jelenségekre utal.

A Neon Galériában rendezett kiállítás címe: *Családállítás*. Földre helyezett, két halogénnel erősen megvilágított, csiszolt, alumínium plasztikák, az eddigi életműben a legantropomorffabb alakzatok. A megvilágítás, a szobrok elhelyezése azt sugallja, mintha egy laboratóriumban lennénk, és e fura, kicsi lények megfigyelés alatt

² Stanislaw Lem: *Solaris*, Magvető Kiadó, Budapest 1963, 79. o.

volnának. A kiállítás címe utalás a mostanában divatos pszichoterápiás irányzatra. E szerint legtöbb „bajunk” a családukban gyökeredzik, a családi helyzeteket a jelenben modellálni kell, úgy, hogy az egyes családtagokat megtestesítő embereket állítunk egymás közelébe. Ezek a plasztikák groteszk, esetlen, billegő figurák, nem a szépség és az emelkedettség megtestesítői, mégis szerethetőek. Hiányságaik, esetlenségük, tökéletlenségük vállalható, mert „emberi”.

Farkas Zsófi plasztikai munkássága szellemi rokonságban van az angolszász műanyaggal dolgozó szobrászok munkásságával, elsősorban az ausztrál származású, Angliában élő Ron Mueckre gondolok, aki megszólalásig élethű munkákat készít, vagy óriásira felnagyítottan, vagy lekicsinyítve, de említhetjük az ausztrál Patricia Piccinini mutáns, keverék, félig állat, félig ember lényeit is. Ennek a kapcsolatnak az oka egyrészt az anyagválasztásból eredő filozófia és szellemi magatartás³ – Farkas Zsófi sokszor használ műgyantát –, másrészt pedig az, hogy ezek a művészek mindannyian egy sajátos világot teremtenek, mely képzeletbeli, bizarr, meseszerű. E világok lényei szorongást és félelmet keltenek, de elesettségük, csúnyaságuk miatt mégis muszáj szeretnünk őket, gyengédséget éreznünk irántuk, legyen az Mueck egy túlzottan pici, illetve nagy ember alakja, Piccinini valamelyik mutáns lényé vagy Farkas Zsófi egyik homonculususa. Mueck és Piccinini is a filmiparból jött, Mueck készítette például a nyolcvanas évektől a *Muppet Show* bábuinak egy részét. A filmipart azért is említem, mert Farkas Zsófi is többször hivatkozik a filmes technikákra, tervei között szerepel, hogy olyan technológiát használjon, mint a maszkmesterek, és megszólalásig élethű szobrokat készítsen szilikongumiból és poliuretánból.

Farkas Zsófi ugyan a Brancusitól Hans Arpon át Henry Moore-ig vezető plasztikai nyelv folytatója, de mégsem ez adja meg művei karakterét. A minimal art művészeihez hasonlóan szobrait alapzat nélkül a földre helyezi, mozgásra kényszeríti a nézőt, a mű csak a mi aktív közreműködésünkkel teljesezhet ki. A pop art mozgalmának említése szintén nagyon fontos műveivel kapcsolatban, a köznapi, nem nemes anyagok használata, az ipari technológiák, a populáris kultúrára tett utalások, a színezés mind e kor művészetét idézik fel.

Munkái kapcsán beszélhetünk a reklám- és designkultúra jelenségeinek a szobrásszattal való interferenciájáról is, mivel a körülöttünk lévő vizuális világ, a design, logók, reklámok ismét szívesen használják a molekulaformát, és az elfolyó higanyra, fémre emlékeztető alakzatokat, miként Farkas Zsófi plasztikai is.

³ Csak pár kulcsszó, hogy mit értek ez alatt: a szobrászat egyfajta deherozálása, a művészet számos területén megfigyelhető elanyagtalánodással való párhuzam, a világunkban megjelenő gyorsaságnak, újfajta sebességnek való megfelelés.

FARKAS ZSÓFI
Őrsejt, 2009, öntött alumínium térplasztika, 350 × 280 × 260 cm



FARKAS ZSÓFI
Családi enteriőr, 2010

Farkas Zsófi Körösényi Tamás tanítványa volt. Körösényi pedagógiai munkásságának sikerét és progresszivitását az idő már most igazolta, a fiatal kortárs szobrászok legjobbainak, többek között Kovách Gergőnek, Szabó Ádámnak volt a mestere. A „nagy szobrász generáció” tagjaira általában jellemző, de Farkas Zsófi különösen igaz, hogy teljesen eredeti dolgot művel hazai viszonylatban. Körösényi Tamás hitvallása volt, hogy az eddigi szobrász hagyományok idejétmúltak, a szobrászaton új alapokra kell helyezni. „A művészettörténet tanúsága szerint a képzőművészetnek mindig a kor (az adott kor) kérdésére kell választ keresnie, illetve adnia. Nagy valószínűséggel megállapítható, hogy ezt nem lehet a már ismert megoldásokkal megvalósítani. Új kérdésekre új vizuális választ kell adni.”⁴ Múlt év novemberében, a Thaly Kálmán utcában, a SOTE épülete előtt állították fel az *Őrsejt* címet viselő három méter magas, ezüstre festett alumínium köztéri szobrot. Az elhajló nyúlványok, csavarodó csápok egy mozgó, organikus, sejtyszerű lény érzetét keltik. A mű közvetlenül a földön áll, talapzat nélkül, ez egyrészt fokozza a dinamizmusát, másrészt közelebb hozza az embereket a szoborhoz, ami egy alumínium szobor esetében azért is érdekes, mivel ez az anyag a közönség számára nem egyértelmű, sokan kedvet éreznek rá, hogy megérintsék. Köztéri szobor esetében az egyik legfontosabb kritérium, hogy ne a szobornak legyen helye, hanem a helynek legyen szobra, itt környezet és szobor teljes harmonikus egységben van. Farkas Zsófit elsősorban a szobor érzéki tulajdonságai érdeklik, két fő formája, a nőies, öblös félgömb, és a férfias, hosszúkás nyúlvány, hol külön-külön, de általában együtt léte, a sejtelmes anyaghasználattal, egy nagyon érzéki plasztikai nyelv megtalálásához vezetett.

⁴ Körösényi Tamás: Olyan művészetet kell csinálni, ami bekerül a következő művészet-történet-könyvbe! In: *Szobrászat és környezet*, Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös kiadványa, Budapest, 2006

Zólyom Franciska

A Bauhaus magyar vonatkozásainak nyomában

Moholy-Nagy László – A fény művészete

📍 Martin Gropius Bau, Berlin

📅 2010. november 4 – 2011. január 16.

A művésztől az életig

Magyarok a Bauhausban

📍 Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin

📅 2010. december 1 – 2011. február 21.

Magyarok a Bauhausban

Újraértelmezési kísérlet

📍 Collegium Hungaricum, Berlin

📅 2010. december 3 – 2011. január 20.

Az, hogy Berlinben nemigen kell győzködni senkit a magyar kultúra kvalitásairól, bizonyára a város kulturális életében ma is aktívan résztvevő magyar íróknak, képzőművészeknek és zenészeknek köszönhető. De nem kis szerepe van az 1920-as években Berlinben és más német városokban alkotó magyar művészeknek sem. Így a Martin Gropius Bau-ban bemutatott *A fény művészete* című Moholy-Nagy kiállítás, illetve a pécsi Janus Pannonius Múzeum és a berlini Bauhaus Archívum együttműködésében létrejött, *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*, valamint a Collegium Hungaricum Berlin kapcsolódó kiállítása is értő és érdeklődő közönségre talál. Míg a Moholy-Nagy tárlat leginkább arról tanúskodik, hogy a művész az egyetemes művésztörténet része, *A művésztől az életig* egy több-éves kutatás eredményeit dolgozza fel, és számos kevésbé ismert magyar művész és a Bauhaus történetében meghatározó impulzus bemutatására törekszik. Első pillantásra meglepő, mert az ismert Bauhaus-esztétikától teljesen eltérő, ahogy a kiállítás a majdani Bauhaus hallgatók és tanárok korai munkáival indít. BREUER MARCELL, MOLNÁR FARKAS és STEFÁN HENRIK festményei a késő impresszionizmus és az expresszionizmus hatását tükrözik, alkotásaikon feltűnően nagy szerepe van a vallási tematikáknak. A magyar fiatalok viszonylag korán, már 1921-ben megjelennek a Bauhausban, és érdekességnek számít, hogy az iskola tervezői-gyakorlati irányultsága ellenére a legtöbben művészeti képzést kerestek Weimarban. Kuriózusként hat Molnár és Stefán *Itália* mappája, ami a két művész 6-6 litográfiáját tartalmazza, és hiánytalanul kizárólag a Bauhaus-Archívum gyűjteményében található meg. A Paul Cézanne festészetének hatását mutató, a közös olaszországi utat dokumentáló tájképek késő impresszionista stílusban készültek. A mappa igazi érdekessége az 1921-es Bauhaus-kiadás két fedlapja, amelyek jól tükrözik az 1920-as évek elején ott érvényesülő és egymással ellentétes tendenciákat: az egyik fedlap JOHANNES ITTEN holisztikus tanaira vezethető

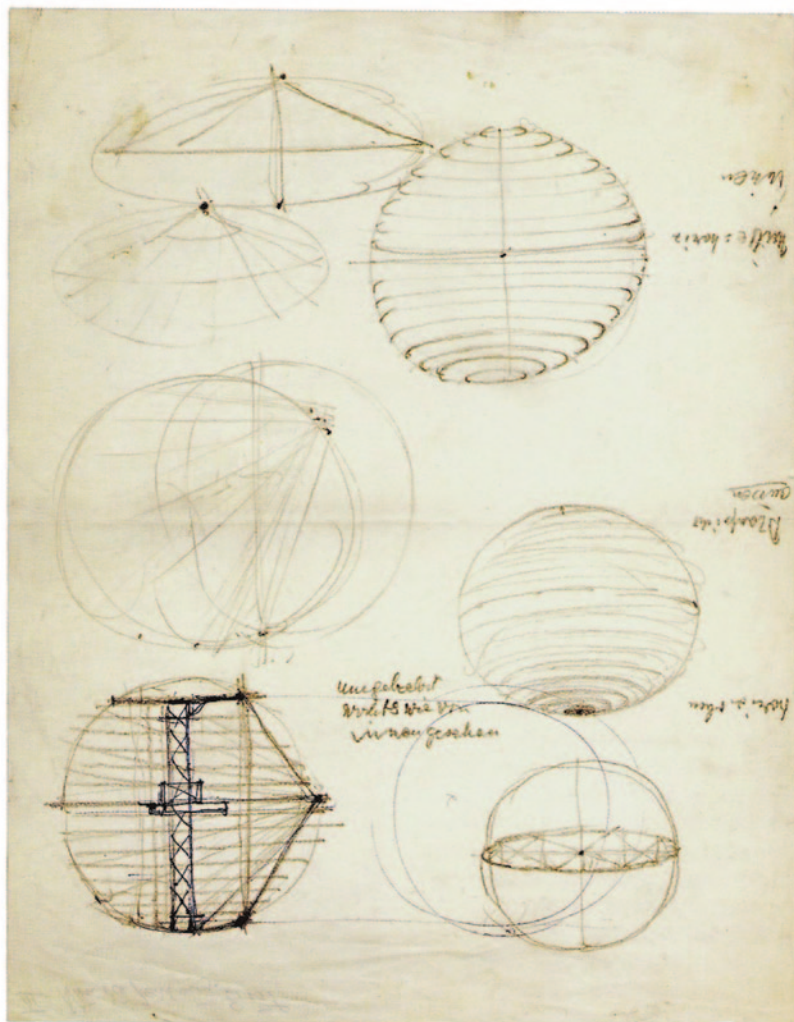
vissza, miszerint a tipográfia és a tartalom, a betűforma és a jelentés szerves egységet képez egymással. A betűk a sziklás táj körvonalaira emlékeztetnek, elrendezésük egyenetlen. Ezzel szemben a másik borító visszafogottabb, a lapot fekete és vörös téglalapok tagolják, és szembe-tűnő a szabályos betűtípus kialakítására való törekvés. Itt feltehetőleg a weimari Bauhaus közelségében dolgozó THEO VAN DOESBURG hatása érvényesül. A néhány hónap leforgása alatt bekövetkező változás eklatáns és a művészek egész későbbi oeuvrejére kihat.

Doesburg befolyása a magyar művészek által kezdeményezett KURI csoport alapelveiben is megmutatkozik. A pécsiek – BREUER MARCELL, FORBÁTH ALFRÉD, JOHAN HUGÓ, MOLNÁR FARKAS, Stefán Henrik, WEININGER ANDOR – köré szerveződő nemzetközi csapat hívószavai a Konstruktivizmus, Utilitarizmus, Racionalitás és Internacionalitás volt. A KURI alapvetései nyilvánulnak meg például Molnár 1922/23-as *Vörös kockaház* tervében, amely csak évtizedekkel később és az eredetnél kisebb méretben valósult meg. (Az iskola interdiszciplináris felépítésére jellemző, hogy az 1923-as seregszemlére, amit a Bauhausot finanszírozó városvezetés követelt meg, egyetlen lakóház épült meg, méghozzá GEORG MUCHE festő terve alapján.) Molnár épületének homlokzati nézetei, valamint a házat övező pergola és a szabályos mintát követő kert egy átfogó színrendszert követ, kompozícióként értelmezve az épített környezetet. A megrendelésre készülő, a meleg és hideg színek egyensúlya alapján pontosan szerkesztett üveglablak-tervek – köztük Weininger és BORTNYIK SÁNDOR munkái – ugyancsak a De Stijl kompozíciós elveit tükrözik. Bortnyik Molnár hívására ment Weimarba, és bár nem lépett be a Bauhausba, mégis fontos szerepet játszott. Tekintve, hogy 1922-ig Kassák Lajos MA folyóiratának körében dolgozott, az olyasfajta aktivizmust képviselte, ami már az 1910-es években meghatározó viszonyítási pontot jelentett a pécsi művészek számára. Ugyanakkor az új tárgyilagoság irányzatával rokonítható festményei az új ember eszméjével szembeni távolságtartást is mutatják.

Talán a fiatal Bauhaus-diákokra nagy hatást gyakorló van Doesburg és Gropius közötti rivalitás és nézeteltérések magyarázzák, hogy Gropius 1923-ban Itten helyére MOHOLY-NAGY LÁSZLÓT hívja meg, aki alig néhány évvel korábban, az akkor Bécsben megjelenő MA folyóiratban és a berlini Der Sturm galéria környezetében tűnt fel művészként. Moholy-Nagy poetikus fotogramjait és az általa vezetett előkészítő kurzusban készült konstruktivista egyensúlygyakorlatokat nézve azonban az is felsejlik, hogy talán éppen egy ilyen sokoldalú egyéniség tudta ötvözni Itten átélésen alapuló ezoterikus tanait és Doesburg szigorú konstruktivizmusát. És



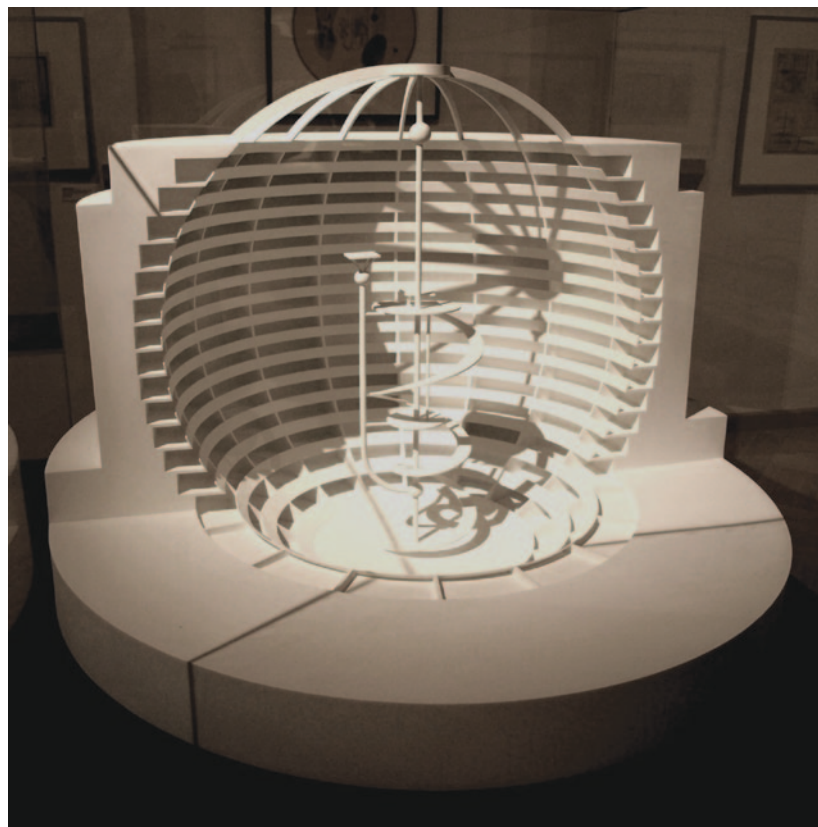
PETER KELER
KURI, 1922 (1977), olaj,
farost, 60,5 x 50,5 cm
© KSW Weimar
Bauhaus Museum



WEININGER ANDOR
Gömbszínház terve:
vázlatok, 1927
ceruza, golyóstoll, papír
27,8 x 21,6 cm
© Theaterwissen-
schaftliche Sammlung
Universitaet zu Köln

valóban, Moholy-Nagy művészete és pedagógiai munkássága sohasem csak racionális, hanem mindig teret enged az intuíciónak. A kiállításban rendkívül nagy teret kapnak a Bauhausban kidolgozott színházelméletek és modellek. A tárlat legszebb darabjai közé tartoznak a kölni egyetem Színháztörténeti Intézetének gyűjteményéből kölcsönzött alkotások, így például Weininger a *Mechanikus revü* figuráinak 1925-ös akvarelljei és Moholy-Nagy *Mechanikus excentrika* című 1925-ös partitúra-vázlata. Míg Weininger rajzain a fény-árnyék kontrasztok, a színek és formák térbelisége a meghatározó, Moholy-Nagy színesztetikus partitúrája különböző szaghatások, de még a tüsszentőpor bevetését is tartalmazza. Különlegességnek számít továbbá Weininger 1927-es *Gömbszínház* terve, amely a forradalmi építészet elveit és a futurizmus merészségét tükrözi. A gömb alakú belső tér közepén nem hagyományos színpad, hanem egy a térben spirálszerűen felemelkedő rámpa található, melyet különböző magasságban elhelyezett platformok tagolnak. A nézőteret gömbszegmenseket rajzoló körkörös páholyok alkotják, kihangsúlyozva ezáltal a nézők és a színpad közötti egyenlő távolságot. Még belegondolni is szédítő, hogy a gömbszínház megvalósulása esetén akár 30 méter magasban is állhattak volna a színészek. Ennél a tervél – más bauhausos színházi elképzelésekkel ellentétben – nem annyira a nézők szerepe, vagy a közönség bevonásának módja az újszerű, hanem az az elképzelés, hogy a színészek a színdarab tartama alatt mindvégig a rámpa-színpadon tartózkodnak, függetlenül attól, hogy szerepük ezt megköveteli-e vagy sem. A kiállítás egyik célkitűzése, hogy a kevésbé ismert alkotókra is ráirányítsa a figyelmet. Mégis, a Bauhaus Archívum térbeli adottságai-ból fakadóan és a kiállított munkák elrendezése által viszonylag kevés hangsúlyt kapnak a Bauhausban dolgozó nőművészek. A már említett kezdetek mellett a Bauhaus építészet – Molnár, Forbát terveivel –, valamint a világhírű bútortervező Breuer Marcell kapott egy-egy külön termet. Ezzel szemben a kiállítóter központi termében, sűrű egymásmelletiségben láthatók az előkészítő kurzusok és a különböző műhelyek munkái, köztük BERGER OTTI textilművész alkotásai. Berger iparilag előállított szőttesek kidolgozásával foglalkozott. Viszonylag kevés munkája maradt fent, azok is többnyire gyárak számára tervezett kisméretű minták. Ezért a kiállítás alkalmából felújított, három részből álló padlóburkolat igazi ritkaságnak számít. Rendhagyó anyaghasználatát, a szövés technikák megújítására tett egyéb törekvéseit, valamint az iskola célkitűzéseinek következetes gyakorlati megvalósítását a Bauhaus-Archívumban őrzött írásai illusztrálhatták volna. Berger színes egyénisége művésztársai fotóin jelenik meg.

BLÜH IRÉN, FODOR ETEL és KÁRÁSZ JUDIT az 1929-ben indított, Walter Peterhans vezette fotóműhely hallgatói voltak. Fodor közeli portréfelvételein erős fény-árnyék kontrasztok rajzolják ki társai vonásait, gyakran fekve, felülnézetből ábrázolva az arcot. 1930-tól Berlinben él, ahol reklámfotó-stúdiót akar nyitni, de az egyre nehezedő gazdasági helyzetben kevés megrendelést kapott. Egyre inkább a városi szegények életének dokumentálásával foglalkozik. A szociofotó fontos szerepet játszott Kárász Judit munkásságában is, aki a Bauhausra jellemző formanyelvet használ. Merész képki-vágásokat alkalmazva, kompozícióit diagoná-lisan építi fel, az anyagszerűség kiemelésére törekszik. Ami a kiállításból nem nyilvánvaló, hogy mennyire csonka, a külső körülmények által nehezített életművekről van szó. Bergert az Egyesült Államokba való kivándorlása előtt nem sokkal Auschwitzba deportálják, Fodor 1933 és 1938 között a pécsi művészeti életben próbál érvényesülni, de a faszizmus elől férjével együtt menekülni kényszerül, majd Dél-Afri-kában telepedik le. Kárász éveken át Dániában él, nehéz fizikai munkát végez és 1950-ben való hazatérésekor sem művészként, hanem az Iparművészeti Múzeum fotósaként dolgozik. Az anyagszerű látásmód ugyan tárgyfotóin is érvényesül, de a represszív kultúrpolitikai közeg-ben a Bauhaus nem jelenthetett igazi referenciát. Ezeket a történelmi aspektusokat is figye-lembe véve a *Magyarok a Bauhausban* sokkal többet takar, mint amit a cím sugall. A kiállítás berlini verziója azonban mintha éppen abba a dilemmába rekedne bele, hogy nem elég hatá-rozottan és a látogatók számára nem mindig követhetően fejt fel a tematika – a kataló-gusban remekül bemutatott – komplexitását. Töredékesség jellemzi a kiállításban olvasható teremszövegeket, amelyek hol művészettör-ténelmi kérdéseket feszegetnek, hol a törté-nelmi kontextust vázolják fel, hol pedig életrajzi adatokat tárnak fel. A sajtószöveg azt a tényt emeli ki, hogy a magyarok a harmadik leg-nagyobb nemzeti csoportot teszik ki a Bau-haus történetében. A 25 magyar diák és tanár száma azonban a mindenkori iskola 1000 feletti hallgatóságához képest elenyésző, ráadásul a történelmi Magyarország területéről való alkotókat nem nemzetiségük, hanem a technika és művészet világában végbemenő újításokra való nyitottság kapcsolja össze leginkább. A Bau-haus szellemisége a kezdetektől nemzetközi volt – ezt jól mutatják többek között JOSEF ALBERS, WALTER GROPIUS, JOHANNES ITTEN, VASZILIJ KANDINSZKIJ, OSKAR SCHLEMMER, valamint a pécsiekre is nagy hatást gyakorló THEO VAN DOESBURG kiállított munkái. A bejáratnál elhelyezett térelemen néhány mon-datos leírások és fotók formájában jelennek meg a magyar bauhausosok, ami szintén inkább a



WEININGER ANDOR
A gömbszínház makettje, 75 × 75 × 50 cm
a makettet készítette: Pelényi Margit és Szabó Miklós
© Janus Pannonius Múzeum Pécs

kvantitatív, mintsem a kvalitatív összegzés érzetét erősíti. Nem követhető jól az egyes alkotók és konkrét kiállítási tárgyak kapcsolata, az egyes művészek újjító, illetve pedagógiai szerepe sem; így érdemes lett volna a kiállítás alapját képző kutatás során elindított monografikus bemutatók és publikációk eredményeit jobban kiemelve több hangsúlyt adni az egyes alkotóknak.

A szövőműhely növendékei
(lent jobbról a második Berger Otti)
fotó: Lux Feininger, 1927
© Stiftung Bauhaus Dessau



„Változtass gyönyörűvé!” (I.)*

„Make me beautiful,
make me a perfect soul,
a perfect mind,
a perfect face,
a perfect lie!”
(The Engine Room: *A Perfect Lie*)

1. Ideális női test a médiában és a képzőművészetben

Az egyes médiumfajokban megjelenő női test-reprezentációk közül – a különféle magazinokban szereplő reklámok mellett – valószínűleg a vizualitás prioritására épülő tömegkommunikációs eszközökön keresztül sugárzott műsorok fejtik ki a legintenzívebb, legközvetlenebb hatást a nők testtudatára. A reklámokban, hirdetésekben, magazinokban és televíziós műsorokban többnyire olyan nők képével találkozunk, akik – a potenciális termék/szolgáltatás/műsor-fogyasztó szemében – szépnek, sikeresnek, kiegyensúlyozottnak, boldognak és elégedettnak, végeredményben tehát irigylésre méltónak, azonosulásra csábítóknak, követendő példának tűnnek. Fokozottan igaz ez a testi adottságok hierarchiájára épülő s e hierarchia tényét verbálisan is megerősítő, a verseny résztvevőit azok külső megjelenése alapján értékelő, bíráló, jutalmazó-büntető, tehetségkutató reality show-kra.² Ezekben ugyanis rendkívül szembetűnően ütközik egymással a *természetes/reális* és a fent említett médiaformák által (is) támogatott *ideális* női test képe.

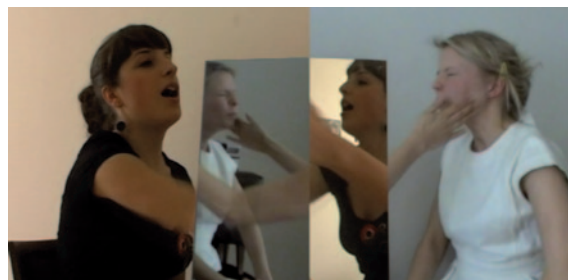
Az önmagukat – e műsorok jellegéből és céljából adódóan – megjelenésükön keresztül reprezentáló, a saját testükről alkotott képet mások értékítéletétől függően módosító versenyzők a műsorok nézői számára is rejtett mintául szolgál(hat)nak a női testtel kapcsolatos társadalmi és kulturális elvárásokat illetően. Hiszen a show mikrovilágában a jellemzően divatszakemberekből álló és társadalmi kontroll sajátos megtestesítőjeként, legitimálójaként és kizárólagos gyakorlójaként van jelen. Miközben a kiválasztott nők a bírálóik által kommunikált testképnek próbálnak megfelelni (pl. drasztikus fogyó-

1 „Változtass gyönyörűvé, varácsolj nekem tökéletes lelket, tökéletes elmét, tökéletes arcot – egy tökéletes hazugságot!” Az idézett szövegrészlet a *Kés/alatt* című orvos-sorozat betétdalából származik.

2 *America's Next Top Model* (amerikai tehetségkutató valóságshow, 2003), *Topmodell leszek!* (HU, Viasat3, 2006), *Szexi vagy nem?* (HU, VIVA Magyarország, 2008)

* Miközben a 2010 szeptemberében megírt szöveg megjelenésre várt, kiadták a *Göblyös Luca* című monográfiát. Jelen tanulmány így ennek a munkának az ismerete, illetve a benne közölt tanulmányokra való reflexiók nélkül született meg. (*Göblyös Luca*. szerzők: András Edit, Berecz Ágnes, Bán Zsófia, Fáy Miklós, Izinger Katalin, Nagy Gergely, Mélyi József, Oltai Kata, Perenyéi Mónika, Pflisztner Gábor, Pillingner Erzsébet, Tatai Erzsébet, Turai Hedvig, Supergroup Kft, Budapest, 2010)

szentpétery annamária
I Am Better Than You, 2009, 05:24 perc



kúraba, edzésbe kezdenek, megváltoztatják hajszínüket vagy éppen viselkedésüket), egymással is versyeznek. Az élet e műsorokban magányos és kegyetlen küzdelemként tűnik fel a résztvevők (és az azonosulni tudó, akaró nézők) számára. Olyan csatatérként, ahol mindenki ellenség, és ahol az a külső elvárásokhoz alkalmazkodni képtelen egyénekre biztos vereség, kirekesztés, megbélyegzés, nyilvános megszégyenítés vár. A modellek kiválasztásáról szóló tehetségkutató műsoroknak (szépségversenyeknek) néhány, általam kiemelt karakterisztikuma a kortárs külföldi és hazai képzőművészetben is megjelenik. SZENTPÉTERY ANNAMÁRIA *I Am Better Than You* (Jobb vagyok nálad, 2009) című videójában³ például felkavaró módon reflektál a nők közti szüntelen versengésnek és rivalizálásnak – a modellek kiválasztására irányuló tehetségkutató műsorokban kiemelten tematizálódó – jelenségére. A műben szereplő két nő egy tükör előtt állva felváltva pofozza egymást, miközben konokul ismételteti a munka című szolgálat emblematikus mondatot. A zavarba ejtően naturalisztikus szituáció nemcsak azért kelt feszültséget a nézőben, mert nyílt agressziót ábrázol, illetve, mert a videó szereplői rezzenéstelen arccal viselik az őket ért erőszakot, azaz elszántan fogadják és folytatják az ütéseket, hanem amiatt is, mert a voyeur-szerepbe kényszerülő, s – megfigyelői pozíciójából adódóan – passzív, közbeavatkozni képtelen szemlélő egy alapvetően privát jelenet akaratlan részese lesz. Szégyenérzettel vegyes, mégis mohó kíváncsisággal figyeli a két nő fizikai és verbális küzdelmét: nem szabadulhat attól a kényelmetlen érzéstől, hogy a felvétel megrendezettsége ellenére is valós jelenetet lát; olyan eseményt, amelynek éppen élethű mivolta okán nem szabadna ennyire direkt módon megjelennie.

Szentpétery Annamária fenti munkájában nem egyszerűen látni *engedi*, hanem *látatja* a nők közötti nyílt versengést. Miközben bemutatja az agressziót, maga is erőszakot alkalmaz: rákényszeríti a nézőt, hogy többé ne kezelhesse elvont dologként, eltűzött és kizárólag az öncélú szenzációhajhászatot szolgáló média-jelenségként a rivalizálás-problematikát. Eléri, hogy a szemlélő ne csak *tudjon* a (nők közötti) versengés tényéről, hanem lássa, érezze is azt – vagyis képtelenné váljon az eltávolítás eszközeinek megszokott működtetésére.

Az *I Am Better Than You* feltárja a testi megjelenés tökéletesítésére, a saját külsőnek mások kinézetével való kritikus összehasonlítására szolgáló tehetségkutató valóságshow-k világában szükségszerűnek, elvártnak és természetesnek tételezett rivalizálás mögött lappangó elementáris indulatokat.

A versengést eszményítő-jutalmazó, egymás legyőzését célzó modell-kiválasztó műsorokból ismerős helyzet és a hozzá kapcsolódó hétköznapi (női) tapasztalat így, az életben és a hivatkozott műsorokban ki nem mondott szavak kimondása, a meg nem tett cselekvés megtétele (vagyis az erőszakot indukáló érzelmek egyértelmű verbalizálása és a verekedés dokumentarista bemutatása) által válik groteszkké és félelmetessé.

A tehetségkutató valóságshow-k rejtett kamerás – gyakran a női öltözőben vagy a sminkszobában készült – felvételeit idéző videóknak a nézőre gyakorolt hatása révén egyrészt a nők közti vetélkedés kétarcú, a médiában előszeretettel ábrázolt és támogatott,⁴ a való életben azonban még mindig tabuként kezelt jelensége lepleződik le. Másrészt megjelennek s egyúttal megkérdőjeleződnek azok a női szelidséghez és ártatlansághoz kapcsolódó sztereotípiák is, amelyek a feminista mozgalom, illetve a különféle emancipációs törekvések ellenére paradox módon napjaink ambivalens – az ún. szingli-életformát üdvözlő, ugyanakkor az élet minden területén kiemelkedő teljesítményt nyújtó „szupernő” képét elvárásrasként közvetítő – mediavilágában és társadalmában szilárdan tartják magukat. BALLA VIVIEN 2008-as, *Tökéletes lányok*⁵ című fotósorozatában a természetes szépség leértékelődésének folyamata felől közelíti meg a nők saját testéhez való viszonyát, a testkép drasztikus megváltozását, valamint ennek a populáris média által erőteljesen befolyásolt változásnak a fiatal generáció testideáljára való közvetlen hatását.⁶ Fotói, melyeken az emblematikus Dove-kampányhoz⁷ hasonlóan egy-egy saját (néhol félmeztelen) testét bátoritála-

3 Szentpétery Annamária: *I Am Better Than You*, 2009, 05:24 perc. A művész videóját a 2010-es *Crosstalk video art festival* keretében a diákok számára fenntartott szekcióban is bemutatták.

4 A *Topmodell* hazai szériájának egyik első adásában a műsorvezető ezzel a mondattal utasította a versenyzőket arra, hogy a vágyott siker érdekében fojtsák el magukban az empátia érzését: „*Ha elesik egy társad, átlépsz rajta, mint egy ruhás kutyán!*”

5 http://www.vivienneballa.com/hu/gallery/art_projects/tokeletes_lanyok

6 Balla Vivien *Új generáció* című, 2010-ben fotósorozat és blog formájában megvalósult projektjében a másodlagos nemi jegyek fokozatos eltűnésének tényén, a nemi szerepek átalakulásán és a megjelenés uniformitásán, vagyis az egyéni(ség)nek a tömegesben való feloldódásán keresztül mutatja be, hogyan és milyen irányban hat a média a fiatalok testképére. (Ld. még: Balkon, 2010/7,8., 20–25.)

7 A Dove szépségápolási márka 2005-ben indított *Kampány a Valódi Szépségért* elnevezésű kezdeményezésének célja átlagos, vagy az átlagnál teltebb testalkattal rendelkező nők reklámbeli szerepeltetése volt a média által közvetített „kiretusált szépségek” ábrázolása ellenében. Ld. bővebben: <http://www.kampanyavalodiszepsegert.hu/dsef.aspx>



BALLA VIVIEN
Tökéletes lányok,
2008

nul bár, de a maga tökéletlenségében vállaló fiatal lány pózol, NAGY KRISZTA öntudatos, a reklámpart támadó, ugyanakkor annak eszközeit tudatosan felhasználó munkáit és gesztusait idézik.⁸

Míg azonban Nagy Krisztánál maga a *megjelenítési mód*, vagyis a női test reklámokban való fel- és kihasználásának ténye tematizálódik igen hangsúlyosan,¹⁰ addig Balla Vivien – az újabb médiaműfajokban megjelenő tömeges testrepresentációknak és e reprezentációk rokon jellegének köszönhetően – magától értetődő természetességgel építi be műveibe a reklámok Nagy Kriszta által ironizált kódjait. A *Tökéletes lányok* című sorozatban a női test medializált használata korlátozott intertextualitással rendelkező eszköz, szokványos közvetítési lehetőség. Balla Viviennél a reklámok vizuális kódjai önmagukban nem bírnak Nagy Krisztához hasonlóan komplex és intenzív jelentésteremtő funkcióval: a művész által feldolgozott problematika megjelenítésének támogatói csupán. A *Tökéletes lányok* esetében a testhasználat kritikai attitűdje helyett a természetes szépség témájához való közelítés válik fontossá. Balla Vivien műve e tekintetben ALEXANDRA CROITORU román fotóművész *Az álom dokumentálása* (2003–2005) című projektjével¹¹ mutat rokon vonásokat. Croitoru munkájában olyan divatosan öltözött, tökéletesre sminkelt, kamera előtt pózoló fiatal lányok és nők képe villan fel gyors egymásutánban (szöveggel és zenével kísérvé), akik tudatában vannak az őket filmező művész jelenlétének.

8 Megfigyeléseim szerint a Dove kozmetikai cég hivatkozott kampánya után Magyarországon is egyre gyakrabban fordul elő, hogy bizonyos női magazinokban külön rovatot szentelnek olyan önként jelentkező nők bemutatásának, akik elégedettek saját testükkel, s azt a maga meztelen valójában készséggel meg is mutatják az adott lap olvasóinak. Hasonló gesztussal találkozunk Czene Márta *Portré* című fotósorozatában. A női test reprezentálásával kiemelten foglalkozó alkotó hivatkozott műve a szabálytalan/tökéletlen/ideálistól eltérő, vagyis a természetes test szimptomáival szembesíti a nézőt: sebes vagy megereszkedett bőrrel, aszimmetrikus mellekkel, hegekkel, pattanásokkal stb. (Czene Márta: *Portré*, 2005, fotósorozat, 22 db., 20 × 30 cm)

9 Nagy Kriszta: *Kortárs festőművész vagyok*, 1998, digitális nyomtat, PVC, 238 × 504 cm; *Trend*-sorozat (I-V.), 2000, digitális nyomtat, PVC. Nagy Kriszta testhasználatáról ld. bővebben: András Edit, *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, 2009

10 A női test egyes médiaformák általi kihasználásának ténye nem előzmények nélküli jelenség a képzőművészetben. Nagy Krisztához hasonlóan direkt kritikai attitűdről tanúskodik például Sanja Iveković *Papírnők* című, 1976–77-es sorozata is. A horvát művész női különféle magazinokból vágta ki, gyűjtötte össze és „sebezte meg” ismeretlen modelljeinek fotóit – így hívta elő az első pillantásra kifogástalannak tűnő, tökéletes női arcképeket ábrázoló képek nézőiből a csillogó felszín alatt rejtőző hamisság konnotációját. A hazai alkotók közül hasonló módszerrel ironizálta a reklámok, óriásplakátok világát Pető Hunor is, Yasmin Chauri modell fehérneműt reklámozó fotójának átalakításával, vagyis a reklámozott terméknek a fényképről való kivágásával. (Pető Hunor: *Látászavár*, Budapest Galéria Kiállítóháza, 1998. március 17 – április 14.) Az utóbbi évek talán egyik legdirektebb médiakritikája pedig Oravecz Zsófia 2009-es *Normakorrekciónak* című fotósorozata volt, melyben az alkotó a női test reklámbeli, gyakran indokolatlan szerepeltetésének jelenségére reagált (*Fiatal Kortárs Állásfoglalások*, Pécs, Zsolnay Gyár, Pécs, 2009. május 9–31.).

11 Alexandra CROITORU: *Documenting their Dream*, 2003–2005, c-print, 30 × 20 cm (http://www.photo.sittcomm.sk/croitoru_dream.htm)



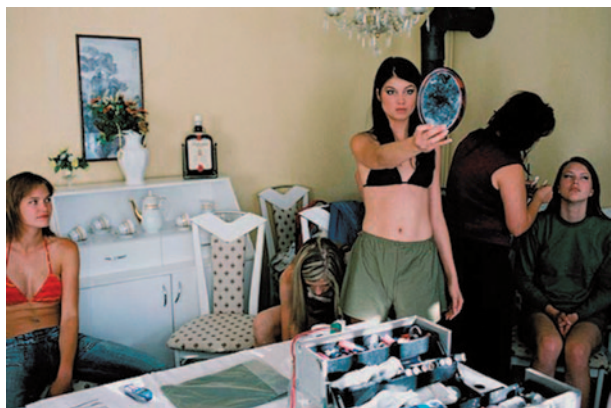
Mozdulataik éppen ezért sokszor tétovák, esetlenek. Arcukon egyfelől a szokatlan szituáció (önmaguk megmutatásának) élvezete tükröződik, másfelől az a mérhetetlen igyekezet, hogy megfeleljenek a saját magukról alkotott, ideális képnek. Croitoru, Balla Vivienhez hasonlóan, a médiában megjelenő mesterséges valóság problematikájával foglalkozik s annak a hétköznapi nőkre gyakorolt hatását dolgozza fel. Videója sajátos kísérlet a sztereotip nőkép leleplezésére, a tömegkommunikációban és a divatban tetten érhető idealisztikus női test hamis és fiktív voltának – az egyes nők viselkedésén keresztül – ábrázolására; vagyis a (biológiai) szépség fogalmának újragondolására és annak a nyelvi- és kulturális diskurzusban való újrapozicionálására. Croitoru azt vizsgálja, mit mondanak a médiában megjelenő testrepresentációk a nőkről, s hogyan hatnak vissza a reprezentált csoport énképére, önértékelésére. *Az álom dokumentálása* az egyéni szépségről szőtt álmot univerzális, a média által meghatározott konstrukcióként mutatja be; olyan konstrukcióként, amely éppen a média által kialakított és használt kódokon keresztül termeli újra önmagát.

A nők által vágyott mentális és/vagy fizikai testideállal való azonosulás paradox módon éppen saját, tényleges identitásuk megsemmisítésének eszközévé lesz. Ennek metaforája a Croitoru felvételein megjelenő lányok tökéletesre sminkelt arca. Az áhított képet szimbolizáló smink-maszk ugyanis – amellyel látszólag saját szépségüket emelik ki – valójában *elfedi* a szereplők valódi identitását: névtelen tucattermékké, a kulturális sztereotípiák megtestesítőivé, öntudatlan áldozataivá teszi őket.

Alexandra Croitoru munkájában a kamera a modellkiválasztó show-k zsűrijéhez hasonló külső kontrollként funkcionál. Olyan (smink)tükörként, amely megmutatja, milyennek látnak bennünket mások.¹² A pózolás közbeni öntudatlan gesztusokon keresztül a felvételeken szereplő lányok kulturális elvárásokkal szembeni bizonytalansága, az önmagukkal való szembesülés miatti félelme fejeződik ki. Viselkedésük az énkép törekénységét és viszonylagosságát jelzi: az áhított és a tényleges önkép közötti távolság tényéről, és a felismerés ambivalens tapasztalatáról mesél. A médiában megjelenő mesterséges valóság(ok)nak a hétköznapi nőkre gyakorolt, sokszor rejtett hatását vizsgáló művek közé tartozik LUCIA NIMCOVA szlovákiai képzőművész *Instant women*¹³

12 Az önmagát mások (pl. zsűri, kamera stb.) tekintetén keresztül vizsgáló nő – modellkiválasztó show-kban megjelenő – figurája valamennyi, a test átalakítását célzó műsorban szerepel. Gondoljunk csak a külső tekintetek kontrollját a legradikálisabb eszközökkel megvalósító *Meztelenül is szép vagyok* című, 2006-ban indult valóság show-ra (és ennek 2009-es hazai, *Szeretem a testem* című változatára), ahol az önmagukkal elégedetlen versenyzők meztelen, retusálatlan fotója egy forgalmas útkereszteződésben elhelyezett óriásplakát formájában került közszemlére! E fotót később véletlenszerűen megkérdezett járókelők méltatják, értéklik. Hasonló szembesítés vár a 2004-ben *10 év 10 nap alatt* címmel debütált (magyarul: *10 évvel fiatalabb*, 2010) fiatalító-show alanyaira is. Ők egy utcán felállított, hangszigetelt üvegkalkitában állnak, és szorongva várják, hogy az elhaladó járókelők megbecsüljék éveik számát. (E szám általában jóval több, mint a szereplők valódi életkora.)

13 Lucia Nimcova: *Instant women*, 2003–2006, c-print, http://www.photo.sittcomm.sk/nimcova_iw.htm



LUCIA NIMCOVA
Instant women, 2003-2006

(2003–2006) című fotósorozata is. Munkája olyan megszokott élethelyzetek, elkopott pillanatok dokumentációja, amelyekben egyszerre érhető tetten a női léthez – különösen a női szerepekhez – kapcsolódó megannyi sztereotípiát, s e sztereotípiáknak a realitással való ütköztetése, felfüggesztődése, érvénytelenítődése.¹⁴

A külső szépség – mint a siker érdekében használandó adottság – kibontakoztatását támogató tehetségkutató műsorok egyik fontos ismérve, hogy miközben a valós világ látszatát keltik, vagyis egy létező szakma, általában a modell- és divatszakma viszonylag zárt mikrovilágába engednek betekintést, maguk is egyfajta mesterséges környezetet, alternatív valóságot hoznak létre. E két világ külön(öz)ségének tényére reflektál ironikus és expresszív formában TÓTH BARNABÁS *Betyárdülő* (2010) című, a divatfotó és a művészfotó határait feszegető fotósorozatában.¹⁵ A divatfotó elemeiből táplálkozó, annak jellegzetes eljárásait használó alkotó képein a valóság és a beállított, megrendezett, sok tekintetben illuzionista modell- és divatszakma közege ütközik s kerül szinte tapintható feszültségbe egymással. Munkáiban a divatvilág szereplőinek virtuális (hamis) volta és az általuk közvetített üzenet problematikussága tematizálódik. A divatvilág – egyes médiaműfajokon keresztül történő – ambivalens kommunikációja a modellvilág attribútumainak számító külső kellékek (ruhák, kiegészítők, smink) tömeges alkalmazása vagy eltűlése révén lepleződik le.

De milyen is ez a sokat kritizált virtuális közeg? A modelleket versenyztető műsorokban megjelenő és a *Betyárdülő* darabjaiban is bemutatott univerzum talán egyik legszembetűnőbb vonása, hogy szélsőségesen hierarchikus felépítésű, hiszen a versenyzők életének minden pillanatáról a megfellebbezhetetlen döntéseket hozó zsűri rendelkezik. A továbbjutó lányok e zsűri akaratának megvalósítójaként tevékenykednek, s látszólag jól is érzik magukat függő helyzetükben. Mivel képesek azonosulni a külső kontrollként funkcionáló, hangsúlyozottan „a külvilág elvárásait közvetítő” zsűritagok véleményével, gyakran tehetetlen bábuk, akaratgyenge lények látszatát keltik.

Ezt a kiszolgáltatottságot jeleníti meg SOÓS NÓRA is kirakat-nézegető – a (divat)áruk fogyasztásra csábító tömegében gyönyörködő, azok birtoklására áhító – figurákat ábrázoló olajfestményein. *Kint és bent* (2006–2008) című sorozatának darabjaiban¹⁶ azon túl, hogy a címadás által nyomatékosítja a két világ (az üzleteken belüli, sokszor elérhetetlennek tűnő áruk által reprezentált divat-tér, illetve az üzleteken kívüli, vágyakozó-sóvárgó emberekkel teli reális világ) kontrasztját – mely Tóth Barnabás munkáiban is megjelenik –, metaforikus szereppel ruházza fel a kinti és benti világ terét ténylegesen is elválasztó kirakatüveget. A kirakatüveg e festményeken a televízió – a realitást és a média valóságát a szó szoros értelmében is megkülönböztető – képernyőjéhez hasonlóan a távolságtartás, az elhatárol(ód)ás eszköze. Soós Nóra kirakat nézegető alakjai az üveg túloldalán álló, az áhított ruhákat viselő, mozdulatlan kirakatbábuk ellenpontjaként tűnnek fel. Az utcán álló emberek vágyának tárgya – paradox módon – éppen a pózokba merevedett, élettelen bábuk világa: egy olyan világ, melyet annak „lakói” képtelenek élvezni.

A kirakatbaba Soós több munkájának szimbolikus szereplője. *Súlyok* (2010) és

14 Ebben a tekintetben Nimcova sorozata átvezet az egyes médiaműfajok által is közvetített „tökéletes nő”, a feleségként, anyaként, sikeres, kifogástalan megjelenéssel rendelkező személyként is helytálló „szupernő” képéhez s gondolatköréhez.

15 Tóth Barnabás: *Betyárdülő*, fotósorozat, 2010 (ld. még: Balkon, 2010/7,8., 20–25.)

16 SOÓS NÓRA: *Kint és bent I-VII.*, 2006–2008, olaj, vászon, 100x120 cm, és SOÓS NÓRA: *Kirakat*, 2005, olaj, vászon, 140x200 cm

Bábuk I. (2009) című munkáin¹⁷ a nőalakok és sakkfigurák egymásra vetítése, talányos egymásba játszása, *Mango nyuszi*¹⁸ (2009) című képen pedig a közkedvelt divatmárkához társuló sztereotípiák felidéz(tet)ése, illetve a *Mango nyuszi-Playboy* nyuszi asszociáció kelt különös, iróniától sem mentes feszültséget.

2. „Szupernő-jelenség” a kortárs képzőművészetben, egyes televíziós műfajok tükrében

A leendő topmodellek kiválasztásáról, illetve a jelentkezők átváltoztatásáról és/vagy megfiatalításáról szóló televíziós műsorok nézői adásról-adásra individuálok karrierjét követhetik nyomon. Ennek ellenére a szóban forgó műsorok világa korántsem kedvez az autonóm személyiség megnyilvánulásának. Miközben a zsűritagok vagy az átalakítást végző csapat tagjai saját egyéniségük felvállalására biztatják a versenyzőket, engedelmessé gépekként kezelik őket.

A modellek esetében például bírálják a túlzott érzelmi reakciókat és a (vetély)társakkal való együttérzést, díjazták azonban a szenttelenséget és az alázatot. Úgy tűnik, a modelleket (és tágabb értelemben a „szép” nőket) versenyztető műsorok nemcsak a külső megjelenés tekintetében támasztanak irreális elvárásokat a show szereplői – és közvetve annak nézői – felé, hanem az elvárt viselkedést és személyiségvonásokat illetően is. E műsorok meglehetősen ambivalens üzenete szerint ugyanis az a nő győz, aki kellően motivált a verseny megnyerésére, képes néma megvetéssel viseltetni „kolléganőt” iránt, ugyanakkor alázatos fegyelemmel hajtja végre a gyakran megalázó feladatokat. Határozott elképzeléssel rendelkezik saját karrierjét illetően, kivételes szorgalommal törekszik a megfelelésre anélkül, hogy közben feladná személyiségét. Ez a nő végsőkéig exhibicionista, megingathatatlanul magabiztos és profi, de fejet hajt a zsűri negatív kritikái előtt és elismeri azok jogosságát. Stílusa megnyerő, megjelenése hibátlan és irigylésre méltóan tökéletes – ugyanakkor természetes. Frappáns válaszaival sikert arat a fotózásokon, lenyűgöző teljesítményének köszönhetően pedig szinte tündököl a címlapokon, a reklámkampányokban, a kifutón. Miközben családról és a családon belüli hagyományos, női szerepköréről álmodozik, sőt, sokszor maga is családdanya – így ígéretes karrierjét sem kell egy csecsemő kedvéért megszakítania –, mindent alávet a szakmai sikernek, amelyet látszólag nem is akar túl görcsösen. A fenti kritériumokból egy tökéletes testi adottságokkal rendelkező, az élet valamenyny területén helytálló, öntudatos és tudatos „szupernő” virtuális portréja bontakozik ki.¹⁹ Egy olyan, *nemlétező* női portré, amely paradox módon éppen a show győztesének személyében testesül meg, realizálódik.

A tradicionális női szerepek és az ezekhez kapcsolódó szerepkonfliktusnak a képzőművészetben való megjelenése egy összetett – az emancipációs és a feminista mozgalmak első hullámához köthető, mindazonáltal –, ma is eleven és rendkívül intenzív társadalmi folyamatot reprezentál. A női lét különféle aspektusaival, művészeti reprezentációjával, speciális problémáival foglalkozó alkotók munkáinak nagy részében kezdetben közös jellemzőként tűnt föl a női(es) minőség *univerzális* megközelítése, illetve annak a *férfiassal* való szembeállítás – vagyis az oppozíciókban való gondolkodás. Úgy tűnik azonban, hogy napjainkban a női lét kérdéseivel kiemelten foglalkozó művészek figyelmébe a női tematika *általános* feldolgozásáról az evvel kapcsolatos személyes tapasztalatok/benyomások közvetítése, a privát szférában manifesztálódó általánosság művészi dokumentálása felé fordult. E lassanként kirajzolódó tendencia szerint tehát az univerzális problematika nemcsak hogy képes, hanem sokkal erőteljesebben, árnyaltabban, hitelesebben képes megnyilvánulni az *egyénin* keresztül.

Véleményem szerint a megközelítés módjának változásában és széleskörű elterjedésében – a fogyasztói társadalomban zajló változások mellett – jelentős szerepet játszott és játszik a tömegkommunikációs eszközökön keresztül közvetített, korábban a modellkiválasztó show-k kapcsán már körvonalazott, ellentmondásos individuálok-felfogás is. A média tömeges igényeket igyekszik kiszolgálni, ennek érdekében tehát azonos elvárásokkal rendelkező csoportok tagjaként kezeli potenciális fogyasztóit, és követendő mintákat (pl. megadott testi jellemzőkkel rendelkező ideálokat) generál az univerzális igényekkel való azonosulás megkönnyítésére. Másfelől azonban – a korábban tárgyalt, jellemzően női individuálok kiválasztására, megváltoztatására épülő műsorok révén is – az egyéni boldogulásnak, a saját képességek, adottságok kiaknázásának,

17 SOÓS NÓRA: *Súlyok*, 2010, olaj, vegyes technika, vászon, 120 x 160 cm, *Bábu I.*, 2009, olaj, tinta, vászon, 120 x 40 cm

18 SOÓS NÓRA: *Mango nyuszi*, 2009, olaj, tinta, vászon, 70 x 70 cm

19 A „szupernő” létezésének ténye a hétköznapi nők külsejének, stílusának átalakítását és/vagy drasztikus megváltoztatását célzó fiatalító show-kban is megerősítést nyer, hiszen e műsorok főszereplői a show végére dolgozó feleségekből/családanyákból, vonzó, fiatalos, irigylésre méltó külsővel rendelkező nőkké lesznek – miközben továbbra is megőrzik eredeti, „háziasszonyi” mivoltukat.

illetve az önmagában is értékes személyiség kiteljesítésének kultuszát erősíti.²⁰ A női önmegvalósítás és önérvényesítés támogatásával, a magára utalt-sága közepette is erős, sokoldalú nő képnek szüntelen közvetítésével pedig létre hívja az élet minden területén kiemelkedő „szupernő” ideáját. A női szerepelvárásokat többnyire kritikai attitűddel feldolgozó kortárs alkotók érdeklődésének középpontjában e vágyott-elvárt ideához való személyes viszonyoknak a kialakítása és elemzése áll. Az ezzel a témával foglalkozó hazai és külföldi művészek munkái alapvetően két csoportba sorolhatóak aszerint, hogy bennük a fenti problematika komplex módon, szerepek együtteseként, avagy a szerephalmaz valamely szegmensének részletesebb kidolgozásaként jelenik-e meg. Az utóbbi kategóriába tartozó művekben a „szupernő-jelenség” kritikai vizsgálata jellemzően az alábbi három gondolatkör mentén történik: mintaháziaszony és gyönyörű nő (1), szakmájában sikeres nő (2), szuperanya (3). Az általam komplexnek nevezett művekben a „szupernő” figurája a női léthez kapcsolódó valamennyi, régi-új szerep egyidejű megtestesítője.²¹ Jó példa erre EPERJESI ÁGNES *Önarckép-szeletek* (2004) című, emblemikus sorozata.²² A hétköznapi szituációkban látható nőket ábrázoló képek és az azokon szereplő szövegek gyakran direkt (médiakritikai attitűdről tanúskodnak (pl.: *Nem ülök fel a média nyomására: Egyszerűen minden elvárásnak megfelelek*)). Eperjesi általában ütközteti egymással a „vonzó nő” és a „remek háziasszony” ideális képét. A különféle csomagolóanyagokon található termékleírások, kezelési útmutatók sematikus ábráit összegyűjtve, felhasználva e rendhagyó hordozókon keresztül (is) a hagyományos női szerepeknek való megfelelés (vélt vagy valós) kényszerét, illetve a megfelelés lehetetlenségének tényét dolgozza fel, ironizálja. Hasonló szemléletről tanúskodik PÁHI-FEKETE NOÉMI *Nösténymás* (2010) című fotósorozata is, melynek darabjaiban²³ a művész által készített állattjelmezek – az adott állathoz kapcsolódó attribútumok révén – a privát „maszkokon” túli mindenkor, univerzális női szerepeket szimbolizálják. GÖBÖLYÖS LUCA *Férjhez akarok menni* (2010) című komplex projektjében²⁴ a népszerű főzőshow-k vizuális felépítését és struktúráját imitálva-ironizálva, a tökéletes megjelenésű, divatos műsorvezető nő szerepébe bújva képviseli

20 A televízióban sugárzott műsorok paradox üzenete eszerint a következő:

1. „Olyan vagy, mint bárki más. Ha azt szeretnéd, hogy mások elfogadjanak, akard te is azt, mint a többiek!”

2. „Akarj más lenni, mint a többiek, hiszen alapvetően más vagy! Különleges vagy, a legjobbat érdemled, ezért kötelességed, hogy felvállald, szeresd, kiteljesítsd önmagad! Csak magadra számíthatsz!”

21 Egyszerre vonzó nő, a férfi szexuális fantáziáinak tárgya, remek háziasszony, jó feleség, mintanya. Nemcsak a család összetartója, hanem annak fenntartója, a férffival egyenértékű munkát végző, karrierépítő, sikeres (üzlet)asszony is.

22 EPERJESI ÁGNES: *Önarckép-szeletek*, 2004, c-print és szövegek alumíniumlemezen

23 Páhi-Fekete Noémi: *Nösténymás*, 2010, performance-dokumentáció (ld. még: Balkon, 2010/7,8., 20-25.)

24 Göbölös Luca: *Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak*, képzőművészeti projekt, 2010 (ld. még: Balkon, 2010/6., 34-37.)

Soós NÓRA

Mango nyuszi, 2009, olaj, tinta, vászon, 70 x 70 cm



a sztereotip háziasszonyt és az önmegvalósításra törekvő, a férfiakat – saját céljai érdekében – manipuláló szupernőt. Ötrészes, hagyományos férjgő-praktikákat bemutató oktatóműsorával nemcsak a férjhezmenetel kényszerére,²⁵ a szingli-életforma problémáira reflektál, hanem a televíziós főzőműsor műfajának kritikáján keresztül a médiában megjelenő idealizált nőképre is. A párválasztás-pártalálás elvárásaként való tudatosítása, illetve a tudatos párválasztás problematikája Eperjesi Ágnes korábbi munkáiban is megjelent²⁶. A házasság mint a szupernő-lét elengedhetetlen feltétele, és a férj mint az önreprezentáció – Eperjesi által ironizált – kelléke Göbölös Luca projektjének egyik központi elemévé lesz²⁷.

Soós NÓRA *Én-terítő* (2005) című sorozatában²⁸ a vonzó nő megjelenésbeli attribútumai felől, a divaton és a sminkelés aktusán keresztül közelít a „szupernő”-tematikához. Olajképeinek egyik központi témája a szépítőkező nő, aki rendre önmagát változtatja gyönyörűvé, kívánatosá. A tökéletes megjelenéshez vezető rituális lépések dokumentálása gyakran a címadás által kerül ironikus kontextusba. Női magazint tanulmányozó lányt ábrázoló képének címével (*Keresd a nőt*, 2005²⁹) például arra a tényre reflektál, hogy korunk követendő mintául szolgáló ideáljait a magazinok lapjain kell keresnünk.

A vonzó nő áhított figurájának ellenpontja és a háziasszony-szerep elleni verbális lázadás dokumentuma a művész *Miért mindig a mi dolgunk?* (2005) című, vasaló lányt ábrázoló festménye.³⁰ Soósnál a házimunka e formája nem BAGLYAS ERIKA-féle „hasznos tudásként” jelenik meg, hanem kellemetlen kötelességként;³¹ olyan fizikai feladatként, amely – még ha saját ruhájának kiválására irányul is a tevékenység – voltaképpen bosszantóan felesleges, hiszen időt és energiát köt le és von el a (szellemi) önmegvalósításra törekvő egyéntől.

A karrierista, szakmájában sikeres „szupernő” paródiája lehet LUCIA NIMCOVA *Toilet Ladies* (2005-2007) című fotó- és hanginstallációja.³² Az andalító zene-számok közben a néző a világ különböző tájairól származó, változatos életkorú vécésznéket fotóját nézheti végig. A felvételen szereplő, munkavégzés közben lefényképezett nők ugyan nem mondhatóak a társadalmi elvárások szempontjából sikeresnek, munkájuk mégis rendkívül „hasznos”. Sőt, ahogyan azt a felvételek helyszínei is alátámasztják: foglalkozásuk a szó szoros értelmében univerzális.

A „szupernőhöz” kapcsolódó szerephalmazt a mintanya alakja felől kezdi ki *Super[wo]man* (2003) című fotósorozatában³³ ELZBIETA JABLONSKA. A privát-szférát jelképező lakás egyes helységeiben (pl. konyhában, nappaliban stb.) gyermeke társaságában, híres szuperhősök (Pókember, Batman stb.) jelmezében pózoló nőalak a hétköznapi valóságának ismétlődő kihívásaival megküzdő, családösszetartó anyafigura szimbólumaként, humoros alteregójaként tűnik fel. Jablonska műve a hazai példák közül KALMÁR DOROTTYA *GYES-ikonok* (2010) című sorozatával³⁴ mutat rokon vonásokat. A saját kismamasságának kellékeit, jellegzetes tárgyait, attribútumait a szakrális képtípus hagyományos technikai apparátusával megvalósító művész munkái egyszerre privát és ironikus dokumentumai az anyaságnak, valamint sajátos, többretegű reflexiók a női szerepeknek e speciális szegmensére.



(A szerző a tanulmány írásakor a Nemzeti Erőforrás Minisztérium Kállai Ernő művészet-történeti-műkritikai ösztöndíjában részesült)

25 A pártalálás szükségességét burkolt formában egyes televíziós műsorok is megerősítik. Az elmúlt néhány évben számos ún. párkereső valóság show indult (*Nagy Ő I-II.*, *Benkő feleséget keres*, *Édes négyes* stb.). E műsorok főszereplői kezdetben egyedülálló férfiak voltak, később azonban társra vágyó nők kegyeiért verseng(het)ek a jelentkezők.

26 Eperjesi Ágnes: *Melyik az igazi?*, 2004, c-print és szövegek alumíniumlemezen

27 Hasonló megközelítéssel találkozunk Szabó Klára Petra *A trófea* (A férjem az én trófeám) című videójában is, ahol a férfi és női szerepek jelképesen felcserélődnek: rendhagyó módon a férfi válik prédává, a nő trófeájává. (Szabó Klára Petra: *A trófea*, 2007, installáció, viasz, fény, hang, illat, kb. 20 x 30 cm) E munka „hagyományos” ellenpontjaként ld. még Szépfalvi Ágnes *Préda* című kiállításának darabjait. (BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2009. július 9 – szeptember 27.)

28 Pl.: Soós Nóra: *Hódító vörös*, *Make up artist*, *Padlón*, 2005, olaj, vászon, 150 x 150 cm

29 Soós Nóra: *Keresd a nőt*, 2005, olaj, vászon, átmérő: 100 cm

30 Soós Nóra: *Miért mindig a mi dolgunk?*, 2005, olaj, vászon, 130 x 90 cm

31 Baglyas Erika *Hasznos tudás* című, 2006-2007-es videóinstallációjában kenyértésztát dagaszt, miközben a munkavégzésről szóló monológgal kíséri saját tevékenységét. Művével arra a tényre irányítja rá a figyelmet, hogy az egykor hasznos tudásnak számító (háztartási)tevékenységek idővel elveszítik eredeti funkciójukat, az idő és a változás megfosztja őket hasznos mivoltuktól.

32 Lucia Nimcova, *Toilet Ladies*, 2005-2007, fotó- és hanginstalláció, <http://www.luco.sk/wc.htm>

33 Elzbieta Jablonska: *Super[wo]man*, 2003, digitális fotó, dibond, plexiüveg, 120 x 90 cm

34 Kalmár Dorottya: *GYES-ikonok*, 2010, vegyes technika, fatábla, olajfesték, aranyfűst

Antropológiai töredékek

Györffy László, Szöllösi Géza, Kis Róka Csaba testképei

Arnulf Rainer *Messzemenő beleérzés* című 1977-es szövegében¹ arra kérdez rá, hogy mi a testről alkotott művészi kép jelentősége a minimalizálási gondok művészi világában, hiszen a képzőművészet fokozódó konceptualizálódása (melyet a korszakban virágkorát élő minimalizmus is elősegített) az emberi test és „alak” művészeti jelentőségének teljes átértékelődéséhez vezet. Rainer kérdése a huszadik század egyik központi művészeti problémájára utal, miszerint a (neo)avantgarde művészetek, illetve a modernitás esztétikája implicit dehumanizálódást is jelenthet, hiszen az absztrakció különböző formái a naiv „természeti” zárójelzése által határozzák meg magukat. Az a felfogás, mely az emberi alakot (az antropomorphét) a művészi szépség és igazság egyedül hiteles médiumának tartja, a 18. század egyik vezető esztétikai ideológiája volt, mert „csak az ember külseje képes a szellemnek érzéki módon való kinyilatkoztatására.”² Ez a Hegel mellett többek között J. J. Winckelmannhoz és Friedrich Schillerhez is köthető – az antik görögség emberábrázolási kódjaira mint eszményre visszatekintő – reprezentációs program a humanizmus filozófiai projektjének esztétikai kiegészítője. Efelől a humanista-esszenciális emberkép felől tekintve a huszadik század egyes művészeti mozgásai valóban értékelhetőek antihumanusként, ugyanakkor érdemes arra utalni, hogy a (poszt) modernitás kontextusában az emberi mint olyan – s ezzel összefüggésben a humanizmus fogalma is – átértelmeződik. Rainer kérdése tehát arra is vonatkozik, hogy egy olyan korban, mely (látszólag) leszámolt az antropomorphé eszményiségével, mi marad, helyesebben marad-e valami egyáltalán az ember „helyén”, illetve ha igen, akkor bír-e ez még bármilyen esztétikai jelentőséggel.³ Az újraértékelés-értelmezés folyamata maig napirenden van a kultúra és a művészet egymással párhuzamos területein. A test szuper-metáforája a legkülönbözőbb módon tér vissza a szellem- és művészettudomány diskurzusaiba, de engem itt és most hangsúlyozottan a test(iség) antropológiai-esztétikai színrevitele érdekel, vagyis az, hogy a kortárs „figurativitás” mennyiben és hogyan képes számot adni az ember antropológiai státuszának megváltozásáról. Úgy gondolom, hogy a fiatal magyar képzőművészet sokirányú törekvéseiből kiemelhető egy karakteres tendencia, melyet többek között az jellemez, hogy még mindig lát „fantáziát” a testben, helyesebben: nem is lát mást az ember kiüresedett helyén, mint elszabadult, központ nélküli képzeletet, mely mániákusan ölt „testet” újra és újra. GYÖRFFY LÁSZLÓ, SZÖLLÖSI GÉZA, KIS RÓKA CSABA ilyen antropológiai (is) motívált művészetet üznek, melyben az emberi forma nem tűnik el, de állandóan a felbomlás szelén pulzál, mert töredékes kontúrjait egy immanens formátlansággal – nyitottsággal – szemben nyeri el.

Az univerzális és statikus emberképek erodálódása utáni kultúra egyik antropológiai jellemzője, hogy az ember „középpont nélküli képlekenységként” (Wolfgang Iser) válik értelmezhetővé. Efelől a funkcionális képlekenység felől tekintve a testiség sem valamilyen esszenciális adottság, hanem testkódok olyan összessége, mely társadalmilag-hatalmilag (újra)írható. Kétségesse válik, hogy a mesterséges átírás lehetőségével szembe tudunk-e helyezni bármilyen autentikus jelenlétet, hiszen a digitális képek kultúrája elbizonytalanítja – virtualizálja – a testi referenciát.⁴ Mindezek az ezredvégre felfokozódó válságjelenségek a testdiskurzusok apokaliptikussá válásához vezetnek, hiszen a mediális közvetítettségben megtestesülő eszményi testiség (melynek immár csak ideológiai referenciája van) kitermeli saját árnyképét: az emberi romokból-hulladékokból összevarrt *monstrumot*. Erre a kulturális kontextusra reagál

1 Arnulf Rainer: *Messzemenő beleérzés* – A Franz Xaver Messerschmidt-ábrázolásokról. In: Uő.: *Előszó önmagamhoz*. (ford.) Cseuz Judit, Irodalom Kft, Budapest, 2005, 64-65.
2 G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások II.* (ford. Zoltai Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 9.
3 vö. Kocziszkó Éva: *Antropomorphé* – A klasszikus szép mint emberalak aktualitásához. (<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frakoczisz.html>)
4 vö. Hans Belting: *Valódi képek, hamis testek – Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban*. Ford. Nádori Lídia, In: *A kép a médiaművészet korában*. (szerk.) Nagy Edina, L'Harmattan, 2006. 43-58., 53. A testiség felbomlását a szimulákrum-elmélet és a poszthumanitás összefüggésében Kim Toffoletti elemzi *Cyborgs and Barbie Dolls – Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body* (I.B. Tauris, London, New York, 2007) című könyvében.

az embernek mint iszonynak/iszonyatosnak a poszthumán poétikája, mely a „monstrum de-monstrálását” (Kérchy Anna) célozza. Ugyanakkor óvatosan kell bánni a poszthumanizmus címkéjével. Az ember végét hirdető apokaliptikus tónus nem számol a humanizmus hidra-természetével, azzal, hogy az ember fogalmának reflektálatlan elvetése csupán negatív megőrzése az univerzális embereszménynek.⁵ Az embert funkcionális képlekenysége, középpont nélkülsége felől kell újragondolni, egy nem-esszencialista antropológia mentén, mely dekonstruálva írja át az antropocentrizmust, hogy a szubjektumot kiemelje – transzcendálja – a világ és önmaga középpontjából. Egy ilyen beállítódás nem anti-, hanem kritikai humanista, hiszen az embert állandó kétségbevonhatósága felől *képzeli* újra.⁶

A magyar képzőművészetben nem élvez kiemelt szerepet a test(iség) témája. Ez valószínűleg a testet problematizáló művészeti teljesítmények szórványos megjelenésével magyarázható. A hatvanas-hetvenes évek nagy testművészeti irányzatainak (bécsi akcionizmus, konceptuális és feminista body-art, a különböző performanszművészeti irányzatok stb.) hatása csak megkésve és legtöbbször deformálódva mutatkozott meg, vagyis nem beszélhetünk hazai testművészeti hagyományról, csak individuális teljesítmények esetleges együttállásáról. A legjelentősebb fejlemény ebben a kontextusban HAJAS TIBOR médiumokat szintetizáló életműve. Művészetének máig tartó vonzereje a mesterséges és evidencia egymást kölcsönösen destabilizáló játékának köszönhető. Jelen kontextusban mindezek mellett az teszi különösen fontosá, hogy az emberi test Hajasnál mindig a mediális és szakrális erőszak által *elő-állított* korpusz, vagyis létrejöttében artikulált személyes-személytelen érzékiség, nem pedig előzetesen adott bizonyosság. Hajas és a vele rokonítható alkotók (mint például TÓTH GÁBOR, DETVAY JENŐ, KOVÁCS ISTVÁN, BAJI MIKLÓS ZOLTÁN) a magyar képzőművészet árnyék-hagyományát alkotják,⁷ hiszen a fősodor testiséghez való viszonyát inkább jellemezte egyfajta esztétizáló-formalista attitűd, mely kamuflázs-technikákkal próbálta minél áttételesebbé formálni az emberi elevenséghez való művészeti viszonyulást.⁸ A rendszerváltás környékén fellépő nemzedékeknel előtérbe kerül az „eleven szubjektum” válságának felismerése, ugyanakkor ennek megjelenítése mégis átideologizálódik, hiszen a téma a feminista, illetve genderkérdések felé orientálódó művészek szinte kizárólagos fennhatósága alá kerül – mintha a „kockára tett” test csupán nemi és hatalmi retorikák összefüggésében lenne tárgyalható. Mindeközben jelentős marad az intellektuális elfedés tendenciája is. A minimalizálási gondok raineri rémképe „konceptuális frigiditásként” termelődik újra, mely téma- és problémakomplexumok reflektált bemutatásában, nemzetközi trendek (újra)kontextualizálásában véli legitímálhatónak teljesítményét. Sajátos közvetítő szerepe van ebben az összefüggésben GYENIS TIBORNAK, aki korai testprotézis-fotóival és poszthumán képsorozataival megelőlegezi Györffy, Kis Róka vagy Szöllösi testképeit. Ugyanakkor Gyenisnél mindig jelen van egyfajta steril-esztétizált jóformátltság és pszeudoracionista „kutatói attitűd”, mely ellenáll bármilyen felforgató erőszaknak. Az ember nála mesterséges és konstruált, ugyanakkor mégsem fenyegető, inkább nonszensz létező, melyet a művészi reprezentáció biztos eszközzel képes dokumentálni és fegyverezni.⁹

GYÖRFFY LÁSZLÓNÁL ezzel szemben a művészi produkció nem szolgál semmilyen komfortérzéssel. Györffy digitális torzításokkal „megzavart” hiperrealista festményekkel indult, de már ebben a korszakában sem csupán a reprezentációs eljárások intellektuális elemzése vezette, ugyanis a képiség Györffynél elválaszthatatlan az Én festői „szituálásától”. Ez az „Én” nem univerzális, ismeretelméleti alany (mint Gyenis fotóakcióiban), hanem mindig valamilyen pszeudo-személyes megvalósulás és megsokszorozódás. A három művész

5 A humanizmus és antihumanizmus ellentétpárja ugyanabban az ideológiai mátrixban rögzíti és rekeszti be az emberről való beszéd lehetőségeit. Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*. In: *Cultural Critique*, No. 53. Posthumanism (Winter, 2003) 10-27. és Jacques Derrida: *The Ends Of Man*. In: Uő.: *The Margins of Philosophy*. (ford.) Alan Bass, Harvester Wheatsheaf, 1982, 109-138., valamint Immanuel Kant – Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*. (ford.) Angyalosi Gergely, Osiris Kiadó, Budapest, 1993.

6 A poszthumanizmus ezzel a német filozófiai antropológiai hagyomány (Helmuth Plessner, Wolfgang Iser, Dietmar Kamper) felől megfogalmazott kritikai kiegészítéssel válik igazán termékeny, ezért a továbbiakban ilyen értelemben használom a kifejezést. A nem-esszencialista antropológiai hagyomány az ember nyitott lényfogalma mellett érvel, mely elutasít mindenféle fundamentális metafizikai megalapozást. Ebben az értelemben az ember ömagát performatív módon újraalkotó és újraértő entitás.

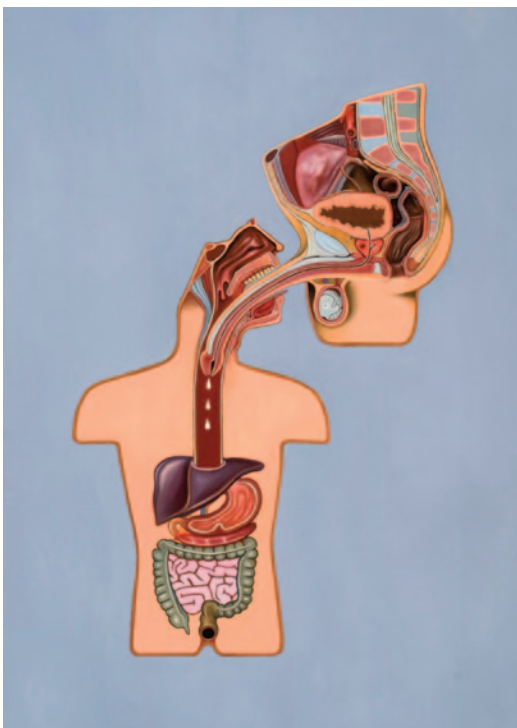
7 Ehhez vö. Szombathy Bálint: *Énkorlácsolások. A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*. In: *Balkon* 2005/6., 19-25. o.

8 András Edit: *A test reprezentációja a kortárs magyar képzőművészetben*. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 49-82. i. h. 63.

9 vö. Hornyik Sándor: *Organikus rendszerhiba – Gyenis Tibor „képei”*. In: *Gyenis Tibor 7490 Egyéb szakmai, tudományos, műszaki tevékenység*. (kiállítási katalógus), MODEM, Debrecen, 2008.



GYÖRFFY LÁSZLÓ
Nem érzek hálát,
amiért részt vehetek
a teremtésben
(részlet), 2009,
installáció,
műgyanta, festék,
emberi szőr,
életnagyság



GYÖRFFY LÁSZLÓ
A hét főbűn:
A művészet
gyakorlata (Bujaság),
2008, olaj, fatábla,
70 x 50 cm
© fotó: Sulyok Miklós

közül talán Györflyé a legszemélyesebb (és egyszerre legteoretikusabb) életmű, hiszen a festmények állandóan visszatérő eleme az önarckép-motívum, a kvázi-referenciálisan is olvasható jelenetek, illetve a magyar művészeti tér jelenségei-figurái felé való „kiszólások”. Ez a konceptuális alanyiség fikciós és valóság-effektusok kölcsönös összjátékából termeli ki az Én kontextusát. Ugyanakkor ez az Én nem koherens, hanem olyan szubjektum nélküli bensőségesség, mely képről képre artikulálja újra saját esztétikai-egzisztenciális kényszerképzetét.

Ennek a poétikának egyik legfontosabb dokumentuma az *Agytörmelékek*¹⁰ (1994–2010) című műsorozat. Az *Agytörmelékek* alkotják a Györfly-poétika „eredetét” – vagyis azt az egyes művek feletti-mögötti-közi vizuális materiát, melyből mint teremtő *közegből* kiválnak az alkalmi projektek.¹¹ Ezek a fecnikre, számlákra, jegyzettömbökre, borítékokra készített pszicho-grafikák egy differenciálatlan térbe nyitják össze a „tudatos” gesztusokat és a tudattalan dimenziót – mintha a pszichológiai bensőségesség palimpszesztusával szembesülne a néző. Ugyanakkor a töredékes üzenetek, együttes- és művésznév listák, az obszcén – sokszor Günter Brus művészkönyves rajzaira-festményeire emlékeztető – ábrázolások nem valamiféle dekódolható titkot rejtenek, hanem *önmagukat* mutatják be. Ezt úgy értem, hogy a bensőségesség nem szolgáltatódik ki valamilyen jelentésadó ideológiának, hanem önmaga energiamozgásai mentén terebélyesedik grafikai vízióvá. Nem önkifejezés történik, hanem Én nélküli *kifejeződés*, melynek a során a személytelen imaginárius a képi fogalmazás

10 Az *Agytörmelékek* eddig két kiállításon voltak nagyobb terjedelemben láthatók: *Para*, Bartók 32 Galéria, Budapest, 2004. szept. 28 – okt. 14. és *Lenmechanika (Na, mi van?)*, Ernst Múzeum, Budapest, 2008. júl. 10 – aug. 31.

11 Deleuze és Guattari Kafka-könyvükben (Gilles Deleuze-Félix Guattari: *KAFKA – A kisebbségi irodalomért.* / ford. / Karácsonyi Judit, Qadmon Kiadó, Budapest, 2009, 58-62.) arra utalnak, hogy Kafkánál a naplók-levelek halmaza képezi azt a textuális „étert”, melyből az egyes szövegek nyúlványként kitüremkednek. Az *Agytörmelékek* működése is hasonló.

kedvéért imitálja a pszichológiai-antropológiai formákat, vagyis az Én retorikáit. Az intimitás azon cselével szembesülhetünk, hogy a „firkák” látszólag egy konkrét individuumban legautentikusabb dokumentumai, ugyanakkor ez a „pörség” mégis átlátszatlan, mert a nyomok nem vezetnek el a keresett személyhez, csupán ahhoz a zajhoz, ahogy azonosság és másság egymásba omlik.

Ezen a ponton lehet elkülöníteni Györfly (és vele párhuzamosan Kis Róka és Szöllösi) szubjektum-felfogását a magánmitológiák tradíciójától, hiszen itt nem valami rezervátumszerűen lezárt Én stilizált-szimbolikus megnyilvánulása megy végbe, nem színházi szerepjáték létesül, nincsen misztikus alteregó (ahogy az még Hajasnál is jelen volt) és/vagy enigmatikus díszletvilág.¹² Itt az Én önmaga Másikja, sőt, a Másik is csupán a megsokszorozódó idegenség egyik ágense. Az alanyiség és az intimitás mindig intertextuális és hibrid jellegű, mert a központ nélküli személyesség mintegy „bekebelezi” a „külső” felé mutató jeleket. Györfly egyszerre direkt és kifinomult művészeti-kulturális utalásaiból egy mániákusan ismételt kontextus épül ki, mely Georges Bataille-től a Chapman-testvéreken át a Nine Inch Nails-ig ível, de ezek a motívumok *kisajátítódhatnak*, illetve a kvázi-referenciális „privát” jelekkel hibrid egységet alkotnak. Valójában lényegtelen, hogy mi egy adott elem valódi eredete, mert ez a poétika magát az Ént is idézi és szimulálja, miközben ezt a szimulációt egzisztenciális szinten el is szenvedti – valaki vagy *valami*.

Az *Agytörmelékek* „műhalmaza” a központ nélküli személyesség klinikai-antropológiai múzeumaként is értelmezhető. A múzeum és a humanitás fogalmait történetileg egymásba játszanak, hiszen egyként a felvilágosodás ideológiájából származnak, s mint ilyenek, egymást legitimálják.¹³ Györfly poétikája nyitott művészettörténetet és nyitott emberképet generál magának, majd mindezt egy személyes múzeumi térben helyezi el. Ebben az imaginárius dimenzióban szabadon analizálhatóak az Én és a Másik hibrid fúziói, de az a tekintet, amely így „visszafordul” a múzeumi összképre, a klinikai optikát dekonstruálja. Ahogy Szöllösi hússzobrai is egyszerre keltik életre a pszichopatológiai és orvosi kontextusokat, úgy Györfly firkái is olvashatók a betegség „kézírásaként”. Ez az olvasat azonban behődöl az intimitás cselének, hiszen ahogy nem desztillálható koherens Én a vizuális mintázatokból, úgy körtörténetté sem lehet racionalizálni őket. Persze ez a kísértés maguknak a műveknek is sajátja, mert a központ nélküli személyesség számára a deviancia és a betegség egy olyan álca/imágó, mellyel saját emberségét viszi színre – pontosabban az „emberarcúság” mesterségességét mutatja be.¹⁴ Ez a működés ahhoz a reprezentációs stratégiához hasonlít, ahogy a 19. század fordulóján a Jean-Martin Charcot által vezetett párizsi Salpêtrière-klinikában a fototechnika segítségével próbálták meg dokumentálni a hisztérikus nők betegségének „természetrájtát”. Az *Iconographie photographique de la Salpêtrière* azonban nem tekinthető valamilyen objektív orvosi kézikönyvnek, hiszen a delirium itt bemutatott pozitívumai jelölők teatralizált formációi, vagyis olyan mesterséges vizuális alakzatok, melyek a kamera kedvéért konstruálódtak. Ez a törekvés Georges Didi-Huberman értelmezése szerint az evidencia fotografikus „barakácsolásává”, egy klinikai esztétika feltalálásává változott.¹⁵ „A teatrális ész ravaszága, amit az igazság feltalálásnak dolyfe szít” olyan képi reprezentációt alkot, mely a szó mélyebb értelmében is kép-mutatás (hipokrizis), mert a kép igazsága és nem-igazsága elválaszthatatlanul összekeveredik. A hisztéria nem más, mint fájdalom, írja Didi-Huberman,¹⁶ de ez a fájdalom a képzet színjatekán keresztül ölt testet, hasonlóan ahhoz a kegyetlen imagináriushoz, mely Györfly ábrázolásait *animálja*.

Györfly egyik legszuggesztívebb festménye az Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényére utaló önarcképe (*Én [Dorian Gray Alapítvány a fiatal művészekért]*, 2009).¹⁷ Ezen a nagy mesterségbeli tudással megfestett – naturalista eszközöket is alkalmazó – képen felfedezhető Györfly fiziognómiája, de az alak mégis egyfajta kísérteties elkülönözést sugároz, hiszen a festő saját öregedésének elképzelt folyamata felől alkotta újra önmagát. Itt újra azt a megdöbbentő eljárást figyelhetjük meg, ahogy az imitált alanyiség valami-

12 Talán Kis Róka Csaba festészete közelíthető leginkább egy „jelmez” magánmitológiához, de nála a motívumok jelentésépítő-romboló vizuális kombinációján van a hangsúly. Nem létesül semmilyen mögöttes Én, ami leplezné-leleplezné magát, hiszen „minden” a felszínen – a kép síkjában dől el és mutatkozik meg.

13 Linda Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, 1998, 40.

14 Clemens Heselhaus: *Die Metaphorik der Krankheit*. In: (szerk.) H. R. Jauß: *Poetik und Hermeneutik 3. Die Nicht mehr schönen Künste*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1991, 407-433, 424.

15 Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. (ford.) Silvia Henkel, Martin Stingelin és Hubert Thüring, München, Fink, 1997, 67. A kérdés művészettörténeti aspektusához vö. Sigrid Schade: *A hisztérius test látványossága – A pátoszformula mint a pszichiátriai diskurzus esztétikai színrevitele*. *A Warburg-recepció vakfoltja*, (ford.) Galamb Zoltán, Enigma, 2005/46., 136-153.

16 Didi-Huberman i. m. 13.

17 Ld. még: Balkon, 2009/7.8., 33-34.

lyen transzparens bensőségesség illúziójával kecsgeteti a nézőt, de ezzel egy időben a referenciális tendencia felfüggesztődik, akárcsak a hisztérikus nők „beállított” portréiban, melyek az önmaguktól különböző és az önszimuláció kölcsönmozgásában válnak esztétikai spektákulummá. A félmeztelen férfitest egyszerre válik agresszív és sebezhetővé, egyszerre rendelődnek hozzá a hiper-férfiasság (Jack Nicholson dekadens mosolya) és a feminitás (az undorító öreg nő – *vetula* – kultúrtörténeti toposza¹⁸) kódjai. Az eredmény egy hibrid-entitás, mely minden látványos mutáció nélkül testesíti meg az antropomorhé válságát, azt a monstrumot, amivé az ember (alak) válik, ha szembenéz saját formátlanságával.

Az emberi formátlanság erőterében születő pseudo-forma az *antropológiai töredék*. Györffy számos képen szerepelnek bolyongó testrészek, melyek a legkülönbözőbb módokon találkoznak egymásra. Szöllősi Gézáról írott sorai saját testábrázolására is érvényesek: „Metódusában a fragmentum válik az egész helyettesítőjévé – és mivel a nemi szerv épp olyan egyéni jegyeket mutat, mint az arc –, a művész formátlan húshalmazból építkező költészetében megszűnik a fent és a lent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére.”¹⁹ A test biológiai adottságainak deformációja a művészi képben az ember „sem mire helyezettségét” (Helmuth Plessner) mutatja be, azt hogy az antropomorhé – ahogy a görög szobrok és műemlékek – általában töredék és/vagy rom.²⁰ Marc Quinn egyik nagy sikerű projektjében (*The Complete Marbles*, 2000) születésüktől fogva csonka embereket formált meg a 18. századi klasszicista szobrászat – főként Antonio Canova – stílusesszközeit imitálva. Ezzel többek között arra is utalt, hogy a csonka szobor idealisztikus kiegészítése valójában ideológiai gesztus, mert nincs tiszta „eredet”, az eszmények genezise mesterséges, ahogy a múlt is csak a jelen történeti tudatától közvetítve adódik számunkra. Quinn szobrai ál-töredékek, hiszen valós modelljük testi „hibája” folytán autentikus-természetes létezőmódjuk a „csonkaság”. Ez a töredékesség megszünteti az Egész metafizikáját, miközben az emberi alak középpont nélküliségére hívja fel a figyelmet.

SZÖLLŐSI GÉZA munkássága a magyar képzőművészet unikális teljesítménye. Egy olyan heterogenitásban is egységes művészi gondolkodásról van szó, mely koncepciózusságában Matthew Barney posztmodern Gesamtkunstwerk-poétikáját idézi meg. Eddigi munkái között szerepelnek preparált állatokból összeállított tárgykonstrukciók (*Hárcságok vs. Mókusok*, 2005, *Tehén No. 5.*, 2010), szubverzív printsorozatok (*Suzuka és barátai*, 2006) és olyan világkariert befutott filmekhez készített objekt-installációk, mint a *Taxidermia* (rendező: Pálfi György, 2006) vagy a Budapesti Filmszemle-díjas *Ópium – Egy elmebeteg nő naplója* (rendező: Szász János, 2007). Ahogy Barney-nál a vazelin képezi azt a központi médiumot, mely a különböző műcsoportok szimbolikus kötőszöve, úgy Szöllősi vezérlő matériája a hús.²¹ A 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*-ben nyers állati húsból varrt össze többnyire emberi portrék és nemi szervek preparátumait szimuláló szobrokat.

A hús és a szerves anyagok képzőművészeti hasznosítása a hatvanas-hetvenes évek performansz-művészeti és body-art munkáiban kezdett elfogadott gyakorlattá válni. Mindenekelőtt Herman Nitsch O. M. Színházát érdemes megemlíteni, ahol az állati hús széttépésének rituáléja az előadások fontos részét képezi. Magyar kontextusban Lovas Ilona marhabél-installációit lehetne kiemelni, melyekben a bél felnyitása és felmutatása egy transzcendens titok belsejébe vezet el a nézőt.²² Lovas és Nitsch egyaránt a szakrális metaforika felől gondolják el a hús szerepét a műalkotásban, ezzel egyfajta evidencia-médiummá avatják a testiséget, vagyis ereklyét csinálnak a biológiai rekvizitumból. (Ez a gondolkodás már Hajas Tibor munkáiban is jelen volt.) Az itt tárgyalt többi művészhez hasonlóan Szöllősitől is idegen mindenféle szakralizáció, vagyis a hús nála nem szellemül át valamilyen transzcendencia irányában, amitől csak még obszcénabbá válik a hús-szobrok „antropomorfizációja”. Szöllősi poétikájához közelebb áll Damien Hirst

18 Winfried Menninghaus: *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, 2002, 16.

19 Györffy László: *Az ördög a DNS-ben*. Balkon, 2011/2. 38.

20 Schiller *A kellemről és a méltóságról* című klasszikus szövegében egész nyíltan tárja fel azt a problémát, hogy a kellelem és a méltóság az emberi létezés lényegét megnyilvánító esztétikai minőségek, de ezek egysége autentikus formában csak antik szobrokon szemlélhető. Az ember csupán törekedhet arra, hogy a gráciának-méltóságnak ezt a magaslatát elérje, vagyis rendelkezik is meg nem is saját „lényegével”. (Friedrich Schiller: *A kellemről és a méltóságról*. /ford./ Papp Zoltán, In: *Uő.: Művészet- és történelemfilozófia írások*, Atlantisz, 2005. 71-128. i.h. 120.)

21 Ha ezt az anyagközpontú összefüggést követjük, akkor Barney művészete mögött Beuys „zsírcentrikus” poétikájához jutunk el. Vö: Christian Scheidemann: *Nachrichten aus dem Laboratorium*. In: *Barney-Beuys – all in the present must be transformed*, Deutsche Guggenheim, 2006, 124-139.

22 vö. Sturcz János: *Csend. Stáció 32. Lovas Ilona legújabb alkotása*. In: *Uő.: Janus félúton – Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999, 79-83.



SZÖLLŐSI GÉZA
Hús-projekt: Szerelmeim-Hófehérke (hátsó nézet) 2010, állati húсок, formaldehid, üveg



SZÖLLŐSI GÉZA
Hús-projekt: Hetero-orál, 2010, pacal, állati húсок, életnagyság
© fotó: Ridovics András

preparációs-eljárása is, azzal a különbséggel, hogy míg Hirst művei az orvosi-metafizikus tekintet sterilitását imitálják, addig Szöllősi munkáiban mindig megmarad egyfajta pseudo-vallomosság. A *Hús-projekt* egy disznóhúsból készített önarcképpel indul. A megformálás lényege a kísérletes „hasonlóság” megképződése. A hasonlóság azért lesz ambivalens, mert a művész egy nyilvánvalóan *mesterséges* fejet készített (az összevarrás, a megcsinálás jelei kihangsúlyozódnak), ugyanakkor ez a fej nem fiktív – a „valótlanság” értelmében –, hiszen a hús érzéki közössége köti össze az emberi fejet és az önarcképet. A fej kísérletessége vizuális határsértés, mely összezavarja nemcsak a kép-, hanem a test-tapasztalatot is. A hússzobor nem élő test, de nem is annak halott mása, amire utal, hanem hibrid képződmény, mely a hasonlóság romjaiból születik.²³ Talán közelebb jutunk a kérdés megoldásához, ha felidézük Jean-Luc Nancy-nak a portré működéséről írott gondolatait. A francia filozófus szerint a portré az arc mindenféle utánzásával egy viszonyt hoz létre bensőség és külsőség között, vagyis a képi megjelenítés külsőlegességében ex-ponál (nem ábrázol, hanem létrehoz) egy szubjektumot. Emiatt a meztelenség sohasem lehet a portré része, ugyanis „bármilyen kapcsolatban is álljon egy meztelen test egy arccal, a meztelenség olyan kérdést vet fel, amely nem a szubjektum kérdése, vagy nem kizárólag az, mivel a kérdés ekkor már nem a „személy”, hanem a meztelenség önmagáért (még ha az egy személy meztelensége is).”²⁴ Szöllősi önarcképében a hús póre anyagiséga a meztelenséghez hasonlóan működik – vagyis megtöri a szubjektum exponálódását, és visszaveti a nézőt az Én előtti személyesség „senkiföldjére”. A befogadó megpróbálja antropomorfizálni és megszemélyesíteni az anyagot, de ez a folyamat megfelelőetések képleken rendszerét eredményezi, mert a hús eredendő formátlansága nem engedi „igazi” személylé-emberré válni a fejet. Mintha a művészeti produkció arra törekedne, hogy ebből a formátlanság-

23 A hússzobor megidézi Marc Quinn vérből készített fejszobrát (*Self*, 1999), illetve a halotti maszk kulturális-művészeti tradíciójára is utal. Quinn és Szöllősi munkái abban is hasonlítanak, hogy mindkettőben dekonstruálódnak a test „szerves” egységének, illetve térbeliségének (külső-belső) hagyományos fogalmait.

24 Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*. (ford.) Seregi Tamás, In: *Helikon*, 2007/1-2., 145-157. i.h. 148.

ból végre valami szilárdat termeljen ki és tartósítson. Ez a szentimentális hangoltság a preparátori indulat eredője. A *Hús-projekt* Györfly *Agytörmelékei*hez hasonlóan személytelenül személyes antropológiai múzeum, melyben egy „meghalott” emberi világ romjai láthatóak. A szentimentális preparátor nem tud elszakadni az antropológiai töredékektől, mert ezek jelentik számára az otthon és a múlt ígérését, hiszen a poszthumanizmus is csak egyfajta emlékezetmunkával – reflexív idézéssel – tudja újraírni az ember fogalmát.²⁵ Az eredmény kevert állagú világ, melyben emlékezés és felejtés viszonyozgása által egy hiányos családtörténet jelenítődik meg (vö. *Apám arcképe*, 2004, *Nagyanyám bal lába egy félcipőben*, 2005). A hússzobrok ennek az elbeszélésnek a privát totemei. Ahogy a törzsi tudat számára a totem az ember és állati között közvetítő entitás, úgy a hússzobrok is kettős helyet foglalnak el. „Valami” állatiból készültek, és „valami” emberit formáznak, vagyis megnyitják az utat a két szféra közti kölcsönös létesüléseknek. A családtörténet magában a húsban mint világszövetben bonyolódik, ahol egymásba ágyazódnak a szervesség különböző szintjei. Apánk toteme disznóhúsból épül, de ez nemcsak a két létező naiv azonosítását jelenti, hanem azt is, hogy valójában nem tudjuk pontosan, milyen „állagú” családunk és kultúránk, nem tudjuk, milyen anyagot találunk majd a kutatás végén. „A szervesség végül is feneketlen, akár az ember.”²⁶

A *Hús-projekt* talán legprovokatívabb részét a *Szerelmeim* című sorozat (2003-2007) darabjai alkotják. Ebben Szöllösi női szeméremtesteket „épit”, melyeket karakterizál és egyénít is, hiszen fotókat, hajcsatokat, játékbabákat, „egy konstruált barátnő pszeudopersonális kellékeit” (Györfly László) applikálja a hússzobrokba.²⁷ A *Szerelmeim* a családtörténet kitérőként értelmezhető, hiszen a korábbi poszthumán szentimentalitás jellemzi ezeket a műveket is. A legnyilvánvalóbb művészettörténeti példaként Gustave Courbet *A világ eredete* (1866) című képe kínálkozik, mely egy mellől combközépig kitakart női akt.²⁸ Courbet még egységes emberi alakban gondolkodik (hiszen nem nemi szervet fest, hanem egy akt részletét!), de ezt az egységet a maga érzékiségében akarja feltárni – és uralni, hiszen a kép a maskulin zseni diadala, aki a nemi szervet keresztül az egész nő és az egész világot uralja.²⁹ A hússzobrok valahogy úgy aránylanak Courbet képéhez, ahogy Marc Quinn „csonka” szobrai Canova műveivel. Szöllösinél egy antropológiai átíródás megy végbe, mert a vagina-szobrokban a világ és az ember eredete de-centralizálódik: kimozdul a test „alól”. Ezek az antropológiai töredékek nem egy harmonikus egészet jelentő részletek, hiszen nincs bennük semmi „eredeti”.

A vagina-szobrok felerősítik a többi hússzoborban is megbúvó undor-hatást, hiszen a néző olyan kontextusban találkozhat az abjekt-nek tekintett nemi szervekkel, melynek realitás-effektusa nagyon erős, ugyanakkor annyira bizarr, hogy a normális test-tapasztalatot is megzavarja. Nem egyszerűen arról van szó, hogy test-csonkokat látunk, hiszen a pornófilmek retorikája is a test feldarabolására épül.³⁰ A hússzobrok vizuális határsértése a befogadási dichotómiák megzavarását célozza, de érdemes kihangsúlyozni, hogy elsősorban az élő és halott test közti ingadozás okozza a legelemibb élményt, vagyis az a sejtélem, hogy a szobrokat egy alapító erőszak teremti. Ez az erőszak azonban nem orvosi-klinikai eredetű. Gunther von Hagens plasztinált holtteste a klinikai értelem stilizált művei, melyek steril tökéletességükben mentesek mindenféle szubjektivitástól. Szöllösi hússzobrai azonban hangsúlyozottan barkácművek és „házi” termékek, melyek épp ebből az otthonosságból merítik kísérteties személyességüket. Ez az intimitás válik annyira toladóvá, hogy a néző nem tudja magát függetleníteni tőle. De nem állíthatjuk, hogy itt a férfierőszaknak kiszolgáltatott női nemiség reprezentálódna, hiszen Szöllösi „munkáiban egy hagyományosan férfi tevékenységet (hentesmunka) köt össze egy nővel (varrás), „a szexualitást neutralizáló, szenttelenül melankolikus munkái épp úgy távol állnak a feminista, mint a szexista olvasattól”.³¹ A Courbet poétikájától való radikális eltérés abban is megfogalmazódik, hogy a hússzobrok

25 Neil Badmington i.m. 23.

26 David A. Klinsky: *Menschlichkeit, Fleisch, Subjektivität*. (ford.) Thomas Hüller, Lagenberg Verlag, Trier, 2002, 127.

27 Szöllösi vagina-konstruációi *Vagina Refreshing* (2010) darabjaiban érik el a technikai kifinomultság csúcsát. Ezek a művek a nyugati civilizáció biofasiszmusának képeit keresztetik a szakrális csiklócsönkítési gyakorlatokkal, vagyis manifeszt kultúrkritikai potenciállal is bírnak.

28 A képet Courbet Khalil Bey török diplomata számára festette, s a közelmúltig Jacques Lacan vidéki nyaralójának falán lógott. Ma közgyűjteményben található. Vö: Julian Barnes: *Franciásokok*. (ford.) Mihálycsa Erika, Jelenkor, 2010/6-7., 848-865.

29 Orlan *Origin of War* (1989) című printje Courbet képének rejtett igazságát tárja fel, amikor a női nemi szervet erektált péniszre cseréli.

30 Fogalmazhatunk úgy is, hogy Szöllösi a pornográfia és az erőszakfilmek (horror, exploitation stb.) ábrázolási formáinak extrém keveredéséből építkezve állít elő egy ún. karnografikus-tekintetet. (A „carnography” Richard Gehr neologizmusa, mely a „pornography” és a „hard core horror” szavak összefűzésével jött létre)

31 Györfly László: *A hús retorikája – Szöllösi Géza műveiről*. (kézirát)

nem csupán meghívják-megidézik a vallomásosságot, hanem magát Szöllösi is bevonzzák a mű eseményébe. A *Hús-projekt*hez készültek ugyanis olyan akciófotók (*Action*, 2005), melyeken a művész testi kapcsolatba bonyolódik „szerelmeivel”. A fotók egyszerre ironizálnak a szexista és a pszichopatológiai olvasatokon, de feltárják Szöllösi, valamint a radikális performansz-hagyomány közti hatalmi-érzelmi viszonyok. Courbet saját képe előtt állva – azt tekintetével leigázva – szituálta önmagát, de azáltal, hogy Szöllösi bemelegszik a műbe, önmagát is kiteszi a kép- és test-tapasztalat azon bizonytalanságnak, melyet a hússzobrok jelenléte okoz. Az ambivalens hússal egybefonódva a saját test uralhatósága is megkérdőjeleződik, de épp ez a Szöllösi poétikájának lényege: létezésünk megtestesült létezése, de a húsunk nemcsak a miénk, hiszen élőkkel és holtakkal egyaránt osztozunk rajta.

Kis Róka Csaba Györflyhez és Szöllösihez hasonlóan egy rendkívül konzekvens képi univerzum kiépítésén dolgozik. A három művész közül Kis Róka a leginkább „történeti” beállítottságú. Ez nem valamilyen eszképzismust és/vagy reflektálatlan anakronizmust jelent, hanem egy olyan történelem nélküli történeti festészet megteremtését, mely szabadon, minden ideológiától mentesen variálja a különböző ábrázolási hagyományok forma- és motívumkincsét. A művész tehát úgy *sajátítja* ki a rendelkezésére álló hagyományt (barokk történeti és allegorikus festészet, illetve Goya poétikájának egyes elemeit), hogy ezzel elsősorban nem (művészet)történetkritikai állításokat tesz, hanem díszleteket keres bizonyos fantáziafolyamatok megtestesítéséhez. Ám ezek a folyamatok – ahogy azt Györflynél is láthattuk – nem a „biográfiai” Én karakter- és/vagy körjegyei, hanem olyan teátrális állítások, melyek esztétikai látványossággá rendeződnek.

A látványosság alapjául a „mániákusan ismételt bestiárium szolgál” (Fenyvesi Áron), mely a megkínzott fehér férfitest köré épül.³² Ezzel már rögtön az európai művészeti tradíció központi referenciapontjához érkeztünk, de a festő megszabadítja a férfitestet szakrális kontextusától, hiszen nála nincsen szó a jézusi testtel való végre azonosulásról, mely még a hatvanas-hetvenes évek akcionista teológusainál is visszaköszön. Kis Róka Csaba férfialakjai huszárrok, filozófusok, vadászok, hentesek, piros tornanadrágos kamaszok, akik a legkülönbözőbb variációkban zabálják, kínozzák, csonkolják egymást, illetve az így létrehozott sebeken-nyílásokon keresztül közöszülnek. Az alakok egyik jellegzetessége a dús (leginkább a 19. század divatkoncepcióját tükröző) szakáll, mely azonban nem egyénít, inkább az arcok maszkyszerűségét hangsúlyozza. Az ilyen férfitest nem médiuma semmilyen (vallási-szimbolikus) evidenciának. Kiválasztottsága erodálódik, miközben a maskulinitás hagyományos kódjai – az ironikus túlfokozás során – lebomlanak. Az óriási nemi szervek mellett a szakáll is remek példa erre, mert az ismétlés és túlhangsúlyozás miatt nem egyfajta nemi attribútumként jelenik meg, hanem egy, az ember nemi kategóriát is meghaladó antropológia kellékeként. Mintha ezek a lények egy új faj hírnökei lennének, akik csupán díszként, illetve trófeaként viselik az emberi férfiak „szerveit”. (Sokatmondó, hogy Kis Rókanál is megjelennek az antropológiai töredékekből felépülő halmaz-lények, pl. A *teljesített kötelesség*, 2008 című képen, ahol egy megcsonkított hulla egyszerre válik memento mori alakzattá és bizarr hússzoborrá.)

A pusztítás képei a barokk hagyomány mellett a horrorfilmek poétikáját is hasznosítják. Itt főként azokra a gore-, slasher- vagy exploitation-filmekre kell gondolni, melyek a komplex narratíva, illetve az atmoszféraképzés helyett a különböző kivégzés- és kínzásszekvenciák minél kreatívabban kidolgozott sokkmechanizmusára alapozzák zsigeri hatásukat. Ezekben a filmekben a különböző használati és tereptárgyak elvesztik mindennapi funkciójukat, mert alárendelődnek az artistikus erőszak logikájának. (Az ilyen megoldásokat csúcsra járató rendezők közül mindenekelőtt Dario Argento és Lucio Fulcit érdemes kiemelni.) Míg azonban a hagyományos horrorfilmekben női áldozatokkal szembesülünk, addig Kis Rókanál az erőszak forrása és célpontja is – jobb híján – a férfitest, vagyis a férfierőszak mindig szadomazochisztikus élvezettel ábrázolt öndestrukción.

Ez a „férfivilág” önmagán kívül legfeljebb az állati létezéssel (nyulak, kutya, birkák, patkányok, golyák, lovak) kerül kapcsolatba. Egy olyan karneváli összkép jön létre, melynek természetrajzát az ember és állat közötti obszcén fúziók határozzák meg. A *Jó estét* (2010) című képen egy szakállas férfi születik meg egy bárány ánuszából. A jelent a „báránybőrbe bújt farkas” toposzát idézi-

32 Ugyancsak ezt a nexust hangsúlyozta Szöllösi és Baji Miklós Zoltán *Első vér* című közös kiállítása (Roham Galéria, Budapest, 2010. nov. 5-27.) 27., ld. még: Balkon, 2011/1., 40-41.)

33 Kis Róka Csaba képeinek elenyésző részén szerepeltetett női alakokat. Ezek közé tartozik az *Apja fia* (2007) című kép, melyen egy halott sellőt láthatunk két férfitest előtt kiterítve. A nő tehát „mitologikusan” torzítva és akkor is csak mint holttest válhat a festmény részévé.



KIS RÓKA CSABA
 képei, kiállítási enteriőr, 2nd Liverpool Biennial: Touched kiállítás
 THE HUMAN STAIN szekciója, 2010

fordítja meg, miközben azt is jelzi, hogy Kis Róka férfijainak eredete nem valami emberi leszármazás – már csak ezért sincs szükségük „nőkre”. Ez a testfelfogás Szöllősi vagina-szobraira is visszautal, hiszen a nőesség természeti-essenciális felfogását ott is állati szervesség fertőzte meg. Az állatmotívumok tehát nem valami emberrel szembeni természetességet testesítenek meg, ugyanis ebben a világban már nincsen „igazi” természet és ember.

„A természet másolása már abban az esetben is elég nehéz és csodálatra méltó feladat, ha sikerül, ezért nem vonható meg némi elismerés attól, aki a természettől teljesen függetlenül olyan alakokat és gesztusokat próbál meg bemutatni, amelyek mindeddig csak abban az emberi szellemben léteztek, amely a felvilágosodás híján sötétben tévelygett, vagy a szenvedélyek zabolátlansága folytán túlfűtötten vibrált” – írja Goya a *Caprichos*-sorozat különlegességét jellemezve.³⁴ Goya horror-víziói a *Caprichos* képein, illetve a „fekete festményeken” nem valóságshűek abban az értelemben, hogy valami természetit ábrázolnának mimetikusan, ugyanakkor mégis léteznek, hiszen otthonuk az emberi szellem. Az emberi szellem – ebben a 18. századvégi koncepcióban – tehát ellentermészet, mely önmagát festőileg „kifejezve” a természet áruháját ölti. Goya képein állandóan felfeslik az álarc, vagyis a természet formái a legváratlanabb pillanatokban leplezik le (ön)idegenségüket, azt a sötét titkot, mely a megszokott alakzatok mélyén rejtőzik. Kis Rókánál is valami hasonló történik, csak itt a természet autentikussága fel sem merül, hiszen az álcaként használt formák a tradícióból (az emberi szellem „történetéből”) erednek, vagyis a „szendvények zabolátlansága” a szellem/szubsjektivitás önhasadását mutatja be. Ez a szenvedély azonban nem olyan hisztérikus, mint Győrffynél, inkább egyfajta hideg kombinációs tudat jellemzi, mely a 18. század másik nagy humanizmus-kritikusát, Sade márkit idézi meg. „A szenvedély csak akkor válhat energiává, ha összesűrűsödik, ha mediatizálódik az érzéketlenség pillanatának szükségszerű kibekiktatásával; ez kiteljesedésének záloga” – jellemzi Bataille az ördögi márki prózáját.³⁵ Sade erőszak-algoritmusai (melyek legtisztább formában a *Szodoma 120 napja* című magnum opusban tárulnak fel) igen közel állnak ahhoz a figurális kombinatorikához, mely a Kis Róka képek horror-barokk szerkesztését mozgatja. Sőt, végbemeget a mediatizáció is, hiszen az erőszak-képek

szorgalmas variálásában egyszerre van jelen a tökéletes érzéketlenség és a zabolátlan – már-már gyermeki – öröm. Hiányzik az áldozat és a libertinus közötti megkülönböztetés, mely Sade világának ontológiai alapzata, mert Kis Rókánál bármelyik szereplő bármelyik szerepet eljátszhatja, ugyanakkor ezek a zsánerképek mégis elképzelhetőek egy fejedelmi kéjenc 'Kunst und Wunderkammer'-jében.

Az alakok kombinációjából poliszcenikus tablók létesülnek, melyek az allegorikus ábrázolásokra emlékeztetnek. Ezt hatást erősíti a címadás is, pl. *A szerelem dinamizmusa*, 2010, *A természet sokszínűsége*, 2010 stb. című képeken. A befogadói erőfeszítés ilyenkor arra irányul, hogy a különböző akciókat a figurák összjátékában értelmezve, a cím vizuális példázataként értse meg a kép jelentését. Kis Rókánál ennek a folyamatnak a rafinált összezavarása megy végbe, hiszen a jelenetek legtöbbször de-szemantizálják a címet. Ennek remek példája figyelhető meg a *Vitalitás* (2010) című kép esetében. A grandiózus méretű festmény temetői nagyjelenete negatív föltámadás-vízió, mely a bestiárium figuráit hiányos narratívába rendezi. A szemantikai-vizuális alakzatok látszólag konkrét világvonatkozással bírnak, de mivel ebben az ahistorikus festészetben korok és kultúrák hibrid keverékéről van szó, a (kulturális-történeti) ideológia szétbomlik az Én-nélküli képzelet horrorisztikus fenségében. Az allegorizáló folyamat hasonlóképp felfüggesztődik, hiszen a *Vitalitás* mögött – a világvonatkozás „megvonódása” miatt – nincs metafizika, ezért a jelenet nem csupán megfordít és/vagy kigúnyol valamilyen szakrális jelentést, hanem az elszabadult kombinatorika folytán önmaga referenciáját provokálja ki – az allegória roncsai alól.

Győrffy László, Szöllősi Géza és Kis Róka Csaba művészete több szálon kapcsolódik egymáshoz, ugyanakkor nem lehet azt állítani, hogy valamilyen -izmus közös képviselői lennének. Eltérések és azonosságok csúszkáló hálózatáról van inkább szó, mely a maga képlekeny módján mégis elmozdulást jelez a megelőző generációkhoz képest. A nemi, politikai, vallásos, metafizikai ideológiákat kerülő fogalmazásmód olyan zsigeri esztétikával párosul esetükben, mely távolról sem reflektálatlan, hiszen intellektuális és retinális hatások egyensúlyára épül. Az emberi alak/test újrafogalmazásának igénye hangsúlyos módon jelenik meg, de ez a tendencia egy konceptuális személyesség mátrixán át közvetítődik. Mindez nem a szubsjektum ezotériáját jelenti, hanem egy olyan poétikát, mely úgy teremt újra töredékeiből az embert, hogy ennek a létrejövésnek a mesterségességét, illetve kockázatát is a művészi hatás részévé avatja.

34 Francisco Goya: *Néhány szó a Caprichos elé.* (ford.) Hessky Orsolya, In: *Enigma* 2007/53., 92.
 35 Georges Bataille: *Az erotika.* (ford.) Dunszoki Katalin, Nagyvilág, Budapest, 2001, 220.

Györfly László

Az ördög a DNS-ben

DECADENCE NOW!

Decadence Now! Visions of Excess

☛ Galerie Rudolfinum, Prága

☛ 2010. szeptember 30 – 2011. január 2.

Room No. 13

☛ Museum of Decorative Arts, Prága

☛ 2010. szeptember 30 – 2011. január 2.

Joel-Peter Witkin

☛ House of Arts, Brno

☛ 2010. október 1 – november 28.

Ôh Sôtán könyörülj inségem hosszú kínján!
(Charles Baudelaire)

God loves Fucking! Enjoy!
(Gilbert & George)

A prágai Rudolfinum eddigi legambiciózusabb vállalkozása a *Decadence Now! Visions of Excess* címet viselő projekt, amely nem egyszerűen csokorba gyűjti a romlás művirágait, hanem a gyökérettől a mérgező termékekig analizálja és rendszertani keretbe helyezi őket. A kiállításcím imperatívusza és logójának digitálisan eltorzított neogótikus tipográfiája a 19–20. század fordulójának összekapcsolását sürgeti a *fin de siècle* égisze alatt a kortárs művekkel, melyeket a 70-es évektől napjainkig vesz sorra időrendiség nélkül, ám enciklopédikus igénnyel – kísérletet téve a kortárs művészetelméletől idegen *dekadencia* kifejezésének újraértelmezésére. A cím második tagja Georges Bataille korai írásainak gyűjteményes amerikai kiadására utal:¹ a *mértéktelenség* által körülírt művészi magatartás megfelelő párhuzamot kínál Bataille írásaival, melyben a túlzás és a *retorika* központi fontosságú magával az argumentációval szemben, amely nem követ semmiféle célt feltételező dialektikát. Ez a megközelítés nem áll távol Oscar Wilde definíciójától, mely szerint a „dekadencia az, amelyben az egészet alárendeljük a résznek”. Társadalmunk hipertudatos közösségi gondolkodásának direktívái, mint a fenntartható fejlődés ideájának szekuláris protestantizmusa, szükségszerűen kiprovokálja az egyénben az *elfojtott viszatérését*, amely extrém szertelenségben nyilvánul meg: „Ha teljességében vizsgáljuk az emberi életet, azt látjuk, hogy a szorongásig tékozlásra törekszik (...) A többi csak moralista fecsegés.” (Bataille). A *Decadence Now!* sötét extázisa a válság korszakára megnyugtatóan irracionális válaszokat ad: a szex-halál-fogyasztás delíriumában dekorálja ki a körülöttünk széthulló világot, miközben pozitívista utópiák tervrajzaira önti vizuális bacchanáliájának bomló hulladékát. A tárlat a Rudolfinum kiállítótermeit követve öt nagyobb alapegységre oszlik, amelyek egy kortárs képzőművész képzeletbeli utazását modellezik – *Az Én kicsapongása: Fájdalom*, *A Test kicsapongása: Szex*, *A Szépség kicsapongása: Pop*, *Az Elme kicsapongása: Őrület*, *Az Élet kicsapongása: Halál*. Az utazás természetesen az önarcépek termével kezdődik, hiszen az önarcék a művészetben az eredendő bűn, az első blaszfémikus kísérlet az ideálok helyett az abszolút gyarló megragadására. ROBERT MAPPLETHORPE tiszta tekintetű fiatal önportréja csak csapda: Julia Kristeva szerint Narcissus nem a görög ifjú ráncatlan képe, hanem az *abjekció* maga a narcisztikus krízis, mert Narcissus visszatükröződő képe a személyiség kettéhasadását hívja elő,² amelyet Nietzsche a dionüszoszi és apollói erők harcaként interpretált. A kettéhasadt, szétszóródott, formátlan *Én fájdalmának* variációi dominálnak,

1 Georges Bataille: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

2 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982, p. 14.

CINDY SHERMAN protézisekkel démonná torzított óriásnő szerepeitől JOEL-PETER WITKIN a feszületet (a vallás uniformizáló kellékét) maszkként viselő portréjái: „Az ember akkor a legkevésbé önmaga, ha a maga nevében szól. Adj rá álarcot, mindjárt az igazat fogja mondani” (Wilde). A művészet, úgy tűnik, olyan *betegség*, amelyre nincsen gyógyszer és szimptomái az önreprezentáció által árulkodnak saját magukról – de ez az önreprezentáció inkább (szemérmelenül míves) fátyol, mintsem tükör, mert nincs szüksége a Másik tekintetére: az így konstruálódó Én, az izolált szubjektum önmagába zárt, megfagyott üvöltése (Gottfried Helnwein: *Black Mirror V*, 1987). A dekadencia fájdalma a művészi önébzés vagy a szado-mazo etikájának megfelelően a választott kín fényűzése, amelyre nem érvényesek Isten kirekesztő törvényei: „nincs helyes és nincs helytelen, csak gyönyör és fájdalom” (Janet’s Addiction: *Ain’t No Right*).

A létezés alapkérdéseit felölelő szekciók az értelmezés szintjén nem egy lineárisan tagolt folyosót alkotnak, hanem egymásba nyíló terekből szerkesztett, magába záródó útvesztőt. Nemcsak hogy számos művész szerepel egyszerre több szekcióban is, hanem a felsorolt témák folyamatosan egyesülnek egymással kitéve fertőzés veszélyének: az Én feloldódik a téboly bugyraiban, Erős és Thanatosz kéz a kézben jár, leöntve a pop csillogó fekete mázával. Jó példa a fogalmi tisztátalanságra JAKE & DINOS CHAPMAN *Sex* (2003) című életnagyságú szobrának általuk kicsinyített mása (Goya három megcsókított hullájának parafrázisa),³ amely az *Őrület* víziói közt kapott helyett, de játékméretével és szecessziós ékszerészeti minőségeivel még akár az Iparművészeti Múzeum különtermében is szerepelhetett volna. A különböző kategóriák féktelen párhuzamból mutáns minőségek születnek a néző szeme előtt, aki a passzív voyeur szerepében osztozhat a művész tekintetével – a dekadencia emberábrázolása az *elidegenedett* kívülálló pozíciójából történik: maga az „obszcén” szó etimológiailag ugyanis éppen azt jelenti, ami a „szcénán” kívül, a reprezentáción túl van. Ugyan a *nevetés* nem kapott önálló szekciót, a kiállítás nevető apokaliptiszének két lehangosabb műve ORLAN manipulált printje (*Origin of War*, 1989), Courbet *A világ eredete* című olajképének a péniszirigység és

3 *Ugyanaz, csak kisebbben, vagy ugyanakkorában, csak távolabbról* (2005). A gyantaszobor önflektív és karikázó címe a Chapman fivérek saját rögeszmés kötődésére utal Goya *A háború barzalmi rézkarcorozatának a Nagy hőstett! Halottakkal!* című emblemikus darabjához, amelyet már számtalanszor feldolgoztak rajzban és plasztikában.

JAN VAN OOST
Untitled, 1999, poliészter kirakati bábu, fa, textíliák, viasz,
változó méretek, © fotó: Györfly László





JOEL PETER WITKIN
The Santo Oscuro, 1987, ezüstmásolat, 50 x 40 cm, A Galerie Baudoin Lebon jövőtárból, © fotó: Michaela Dvořáková

a feminista kritika feszültségterében létrejött férfiverziója, és Chapmanék kinetikus installációja, egy föl-lehintázó, fából készült libikóka, melynek két ellentétes pólusán, a tápláléklánc hierarchiájának megfelelően, a kutya-macska-egér barátság fajok közti erotikává duzzadó jelenetének lehetünk tanúi (*Fucking With Nature*, 2009). A kitömött állatok vitalizálásának hazai mestere, SZÖLLŐSI GÉZA is szerepel a válogatásban, akinek háromdimenziós rajzfilmfigurává gömbölyödött tehén- és vaddisznófejeivel a design szekcióban találkozhattunk, míg a *Szex* színpadán pacalból készült, vaginát szimuláló szobra került terítékre (*Min Kinából No. 2*, 2010). Szöllősi az emlékezés és a felejtés egymást erodáló erőinek vonzásában rekonstruálja szerelmeit, így metódusában a fragmentum válik az egész helyettesítőjévé – és mivel a nemi szerv épp olyan egyéni jegyeket mutat, mint az arc – a művész formátlan húshalmazból építkező költészetében megszűnik a fent és a lent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére. Nem véletlen, hogy a teremben a hússzobor mellé kerültek Witkin fotói: e nosztalgikus antropológiai *obszcenáriók* hasonló módon perszonalizálják a preparátumokat. A rendezés figyelmessége, hogy az átellenes falon jelennek meg WIM DELVOYE az emberi testet transzparenssé és személytelenné tévő orvosi tekintete által készült felláció felvételei (*Dick I, Sex Rays*, 2000). Szöllősi és Witkin párosítása mindazonáltal egy megvalósulatlan terv makettváltozata: a rendezvény kurátora, OTTO M. URBAN nem sokkal a program véglegesítése előtt úgy döntött, hogy a brnói House of Arts-ban bemutatandó Witkin életműkiállítás Szöllősi munkáival egészíti ki, néhány hónappal ezután azonban Brno városának vezetői elfogadhatatlannak találták a tervet, s felülírva a kurátori koncepciót, visszavonták a hússzobrokat Brnóból. Ez a botrány nem idegen Szöllősi pályájától vagy a művek többségének hatásmechanizmusától.⁴ Ugyan a középosztály szüntelenül alkalmazkodó, mazochista művészeti fogyasztási vágya folyamatosan domesztikálja az öt terrorizáló radikális kultúrát, mégis úgy tűnik, hogy a dekadens szemlélet, az újra és újra fellángoló vallási fundamentalizmus bigottsága mellett épp a liberalizmus *büntudatából* sarjadó cenzúra jelenlétére hívja fel a figyelmet, amely a *politikai korrektség* ideológiáját ölti magára: „a politikai korrektség fallikus májusfának alkalmas, amely körül a szökdécselő rossz gyerekek trágár verseket szavalnak.” (Jake Chapman). A dekadens művészet ilyen értelemben *kritikus* és *lázadó*, ám szubverziója ideológiamentes, individualista és fatalista. Otto M. Urban a kiállítási katalógus⁵ bevezetőjében hangsúlyozza, hogy habár a dekadenciára jellemző provokatív hangot rendszerint a *botrányos* és a *vitatott* (controversial) jelzőkkel illetik, nincs olyan stílus vagy trend a művészetben ami általuk definiálódna vagy definiálná magát: „nem létezik olyan, hogy Bot-

4 A *Sensation* utazó kiállítása a YBA brandjével már a 90-es években megteremtette a vonzás-taszítás gépezetének nemzetközileg is működőképes botránystratégiáit (*Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts, London, 1997. szept. 18 – dec. 28, Hamburger Bahnhof, Berlin, 1998. szept. 30 – 1999. jan. 30, Brooklyn Museum of Art, NYC, 1999. okt. 2 – 2000. jan. 9.). A New York-i kiállítást össznépi felháborodás kísérte, de végül az intézmény megmenekült a polgármester, Rudolph Giuliani fenyegetésétől: az amerikai kulturális élet jelentős alakjai (Arthur Millertől Susan Sontagig) járultak hozzá a kiállítás bezárása elleni tiltakozó petícióhoz.

5 Otto M. Urban: *Introduction*. In: *Decadence Now! Visions of Excess* [katalógus], Arbor Vitae Publishers, Řevnice, Czech Republic, 2010, 13.

rányos Iskola, vagy a Vitatott Művészet Kiáltványa” – az olyan művek üzenete, melyek egyedüli célja a botrányval való kalkuláció, feledésre van ítélve.⁶

A szülőben megvalósult brnói Witkin tárlat lenyűgöző összességé a fotográfus képzőművészeti utalásokban és idézetekben tobzódó panoptikumának. A fekete-fehér képek káprázató esztétizálásuk révén színpadi kellékké alakítják az élő szereplőket is, akik felcserélhetővé válnak a hullák testrészeivel, ahogy Bataille fogalmaz kisregényében: „a halott Marcelle kevésbé áll tőlem távol, mint az élő, abban az értelemben, hogy, mint én gondolom, a létezés abszurdításának mindenhez joga van.”⁷ Ily módon Witkin vándorló *freak show*-ként működő anatómiai színháza a csendéletek és a portrék közti nem létező műfajban játsza el saját mitológiájának horrorjeleneteit (*Santo Oscuro*, 1987). A kiállítóter melléktermeiben ritkán látott festmények, kollázsok és lendületes kompozíciós vázlatok árnyalják a míves és hideglelős Witkin képet, egy felszabadult humorú és impulzív művészetről téve tanúbizonyságot, miközben az életműben a jelenhez érkeve a klasszikus művek parafrázisai (*Raft of George W. Bush*, 2006) egyre direkterbbé válnak, a motívumok pedig egyre szelídebbé. Witkin munkáinak profán szakralitása hasonlatos Alejandro Jodorowsky kultuszfilmjeinek hermetikus példázataihoz: különös túlvilági empátiával közelít a torzszülött vagy halott modellekhez, egyfajta vallásos szépségkultuszba burkolva a társadalom nagy része által rútnak, visszataszítótnak vagy elviselhetetlennek tartott jelenségeket, láthatóvá téve a *megmutathatatlan*: „Ha eltiltunk valamit az ábrázolástól és elrejtjük a tekintetek elől, akkor rejtett képként megjelenő ereje mindent túlszárnyal, ami a bemutatása révén elérhető lett volna”⁸.

A nemiség Witkinnél mindig antropológiai, mitológikus vagy fetisizista kontextusban jelenik meg, de legkevésbé politikai ügy, és ez visszavezet a Rudolfinum bemutatójához, amelynek sikamlós felületű szexuális segédeszközöiről lepereg a *gender* – az értelmezést jelentősen beszűkítő – politikailag terhelt diskurzusa. A művek *transzgressziója* nem szünteti meg a tiltást, mert annak repetitív megszegésével teremt értéket, vagyis határsértésének ideje a végtelen jelen, nincsen teleológikus koncepciója a jövőről, így az élvezet (legyen az testi vagy művészi) lokális szinten következik be. A „mi a tézised?” helyett helyénvalóbb a „mi a fétised?” kérdése, amelyre *Niba*, a fiatal olasz szobrász nő latexet imitáló felületre festett terrakotta büsztjei és NOBUYOSHI ARAKI bondage-gyakorlati adják meg a megfelelő választ. A Szexből a Pop birodalmába vezető mézzel és vérral borított plüssalagút pornósztrók relikviáival van kibérelve: JEFF KOONS softcore jelenete CiccioLinával a *camp* iskolapéldája, mely döntően meghatározza az egész Pop szekció értelmezési felületét: jobb szépnek lenni, mint jónak, egy szilikonnal feltöltött mell pedig mindig jobb, mint az *igazi*, legalább is a szex, drogok, rock’ n’ roll szentháromságában, ahol „csak a szépség erősebb a fekete mágjánál” (Najmányi László). A pszichikai beavatkozás konzerválása mellett a halhatatlanság másik módja a végletes stílizálás: HELNWEIN a szórakoztatóipar egyik halhatatlan figurája, Mickey egér füleivel egészíti ki Marilyn Mansonnól készült portréját (*The Golden Age I*, 2003), akinek fekete arcfestése a minstrel show-k rasszista felhangjaira utal – Manson kultúrkritikájában az expresszionista, dekadens művészetet

6 Ehhez a kényes határhoz közelítenek az olasz Paolo Schmidlin II. Erzsébetről (*Princess Queen*, 2006) és XVI. Benedek pápáról (*Miss Kitty*, 2006) készült „erotikus” szobrai.

7 Georges Bataille: *A szem története*, Európa Kiadó, Budapest, 1991, 44.

8 W.J.T. Mitchell: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen: szó és kép a terror idején. In: *A képek politikája*, JATE Press, Szeged, 2008, 275.

A Szex terme, kiállítási enteriőr, © fotó: Galerie Rudolfinum





GOTTFRIED HELNWEIN
The Golden Age I, 2003,
fénykép, 219,5 × 143 cm

felszámoló nácizmus szépségdiktatúráját montírozza össze Hollywood steril Disneylandjével. A rótságot tette meg esztétikájának alapjává a punk korszak, melynek fő reklámgrafikusa JAMIE REID, akinek polgárpukkasztó kollázsai a társadalomból kivetett, ám ikonná vált bűnözőket vesznek az angol himnusz dicsfényének védelme alá (*God Save Myra Hindley*, 1979)⁹. A szépség, legyen az bármennyire mutálódott kategória, a *divat* útján fertőz: a popkultúra gócos kitérkedése a Rudolfinummal szomszédos Iparművészeti Múzeum nem létező szalonjában, a 13. szobában található, ahol a kortárs divat és a játékipar egy-két extrém mintája mellett a design eszközkészletét használó autonóm művészi munkákat is bemutatottak: ZBIGNIEW LIBERA koncentrációs tábor legója, KERESZTES ZSÓFIA ciszta-babái, és DAVID ČERNÝ életnagyságú, kitérhető műanyag szettjei (*Dead Raped Woman*, 1993) saját bábu mivoltunktól való félelmeinket erősítik fel, miközben otthonossá teszik a konzumerizmus poklát. Ezek a veszélyes játékszerek határsértésük jogán jóval relevánsabbak ebben a feketére dekorált, elátkozott terebben, mint a Tim Burton filmek még oly szórakoztató karakterei vagy az elűtött állatokat formázó plüssfigurák, az elsötétített gyermekszobák hangulatából soha fel nem növő *gothok* játszótársai. A sötét oldalhoz vonzó szubkultúrák katalizátora az ezredvég Gesamkuntswerkje: a sérülékeny kamaszkori elmét behálózó videóklip audiovizuális médiuma. A Rudolfinum vetítőtermének sötétjében mi magunk szörfözhetünk a rendezvény folyamatosan gyarapodó videóvlogatásában a YouTube-on kattingatva. Senkit ne tévesszen meg a YouTube high-tech „demokratizmus”, a romlás imádata nem jelent egyet a gramfonos (vagy bakelites) régi szép idők iránti szenvedéssel, mondhatni a dekadencia nosztalgiaiban nem ismer ellágyulást, elvágyódása semleges viszonyt ápol a technológiával: bizonyos klipek képi világa a 19. század milliójébe csomagolja a mai kor eszközkészletét¹⁰. DIAMANDA GALÁS, MARILYN MANSON, BAUHAUS, NICK CAVE, APHEX TWIN, MARC ALMOND vagy DIVINE videói nagy ívet járnak be az ipariális démonológia mélyrétegeitől a felülstilizált szintipopig – a *Throbbing Gristle* és a *Psychic TV* saját testét a *pandrogúnia* jegyében szüntelenül módosító szellemi atya/anyja, GENESIS P-ORRIDGE pedig átoperált arcának részleteit felnagyító fotóval is jelen van a kiállításon. A transzszexualitás, homoerotika és az androgúnia uralkodó képei a szociológiai elemzések helyett

⁹ Myra Hindley, a 60-as évek közepén többszörös gyermekgyilkossággal elítélt páros női fele Nagy-Britanniában a Conosz inkarnációjává vált. Ikonikus rendőrségi fotója ma is sokkhatást vált ki: Marcus Harvey *Myra* (1995) című festményét tojással dobálták meg a Sensation londoni bemutatóján, de zenészeket is megihletett e szörnyű történet ld: *Throbbing Gristle: Very Friendly* (1975), *The Smiths: Suffer Little Children* (1983).

¹⁰ Fontos kulturális referenciákkal bír a *Nine Inch Nails* két videója: a prágai közeghez amúgy is köthető, abszintívós *Perfect Drug* (1996) a kosztümös, Klimtes díszleteivel, vagy a szintén Mark Romanek által rendezett *Closer* (1994), a Wítkin képek és a Quay fivérek motívumait idéző mives beállításával, amelyet obligát módon cenzúra alá vont a Music Television, ám a New York-i MOMA állandó gyűjteményébe választotta.

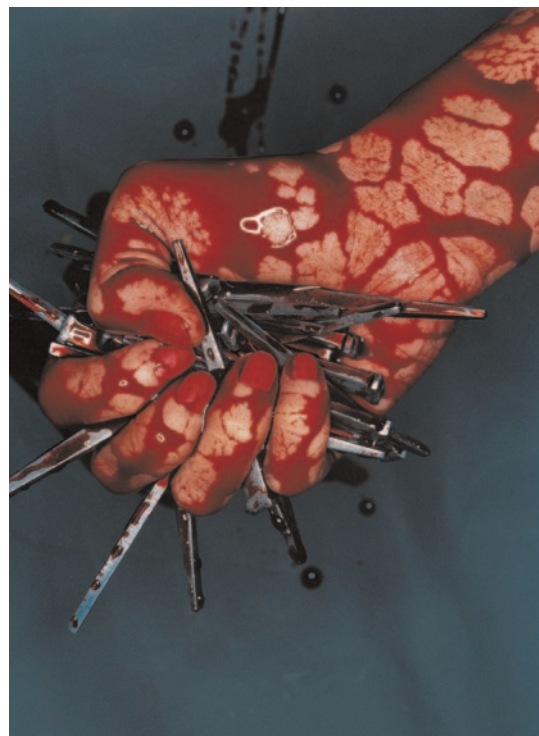
az ambivalencia költészetére játszanak, amelyet áthat a melegkultúra camp-esztétikája, azaz az intelligens ember reflektált rajongása a giccsért: PIERRE ET GILLES, GILBERT & GEORGE és DAVID LACHAPPELLE profán ikonjai a fogyasztás és a rossz ízlés vallását hirdetik a természetellenes és a stilizáció mindent felülmúló mértékével.

A közös töről fakadó vallási extázis és örület sajátos módon jelenik meg az első egyháztól független nagy művész, Goya életművében, aki éppen a felvilágosodás híveként alkotta meg a *kísérteties* (Unheimlich) legborzalmasabb műveit – e feszültség folyamatosan ingerli a posztmodern művészet *kisajátító* reflexeit. YASUMASA MORIMURA Sherman fotóival konkuráló következetességgel használja saját testét a klasszikus jelenetekké való átváltozásaiban, Goya démonaitól való megszállottsága pedig a Chapman fivérekével vetekszik. Morimura digitális printjein Goya rézkarcait és festményeit élőszereplős trash-pop beállításokon fogalmazza újra, melyekkel nem leértékeli, hanem helyzetbe hozza Goya groteszk műveit, hiszen „minden látható valami másnak a paródiája.” (Bataille). Az agónia és az extázis gyermeke RON ATHEY, korunk ateista Szent Sebestyéne, akinek tetőtől talpig tetoválásokkal borított teste jelentéshordozó felületként szolgál ördögűző performanszai számára, amelyben a keresztény ikonográfia (mártírok, szentek) ábrázolásai vagy a BDSM rituálék elemei találkoznak. Athey múltidéző fájdalmas aktsa a pszichiátria lereagáló technikáit alkalmazza, fizikaival helyettesítve be a lelki fájdalmat. CATHERINE OPIE fényképsorozatán Athey rekonstruálta leghírhedtebb előadásait¹¹, melyek jó része Bataille-nak szentelt hommage, mint a *Solar Anus* (1998), melyben a fenekére fekete napot tetováltatott művész szó szerint színpadra rendezi Bataille ezoterikus szövegét¹²: „a vakító nap mocskos paródiája” nem más, mint Athey eruptív végbélnyílása. Az élet és halál közt borotvaélen járó, két évtizede HIV fertőzött Athey szenvedéstörténete több, mint az akcionista redemptív áldozatának továbbfejlesztése: David Bowie szerint az ezredfordulótól, különösen Amerikában terjedő neo-pogányság (amelynek szembetűnő jele a tetoválás és különböző testékszerek kultusza) egy spirituális vákuum következménye, amelyben a zsidó- keresztény steril testképből száműzött szex és erőszak visszahelyezése a spirituális térbe, főleg a popkultúra feladata¹³. A kereszténység művészi rekontextualizálása sokat köszönhet DAMIEN HIRST munkáinak, aki DAVID BAILEY-vel közösen készült printsorozatában Krisztus stációt rántja a földre, ahol a vér és az erőszak konfigurációi a reklámsztétika teatralitásával és eldobható kellékeivel találkoznak:

¹¹ A komoly megütközést keltett *Four Seasons In a Harsh Life* (1993) egyik jelenetében Athey mintákat vágott művésztársának hátába, amelynek papírtörülköző-lenyomatait a nézők feje fölé lógatták – a véres akts látható a *Porno For Pyros* általa rendezett videóklipjében is (*Little Sadness*, 1994).

¹² Dominic Johnson: *Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille*. In: *Papers of Surrealism*, Issue 8, Spring 2010, p. 1.

¹³ David Bowie az I. *Outside* (1995) című albuma fiktiiv kísérőtörténetében egy Nathan Adler nevű nyomozót alakít, aki az Art-Crime iroda megbízásából radikális művészeti „büntények” után nyomoz, az akcionistaiktól az extrém body art képviselőiig.



DAVID BAILEY and DAMIEN HIRST
Jesus Nailed to the Cross (Stations of the Cross), 2004, C-print alumíniumlemezen, a művész által tervezett keretben, 206 × 158,5 cm, A Gagosian Gallery jóvoltából, © fotó: Prudence Cuming Associates Ltd.



JAN VAN OOST
Mimesi, 2008–2010, fehér márvány, 98 × 58 × 58 cm,
© fotó: Gyórfy László

az önpusztításához nincs szükség keresztre és kilenc hüvelyknyi szögekre (Nine Inch Nails), elvégre borotvák is megteszik. A testben fészkelő halál villan fel Hirst röntgenonarkképén, amely őszinteségben tovább is megy a kelleténél, az Én határait jelző bőrfelszín alá, ahol a psziché feltárulkozásával ellentétben a csontváz neutralizálja a nemek és egyéni karakterjegyek közti különbségeket. Hirst aranyárban értékesített koponyái a nála egy generációval idősebb példaképe, STEVEN GREGORY bronz és ezüstműveivel alkotnak párbeszédet, aki Hirst halálgyárának ipari konstrukcióihoz képest kézműves munkával teremt újra a barokk *vanitas* kultusz üzenetét – a kereszténység fedezete nélkül: a soha meg nem álló órára emlékeztető lendületes csontmalomkerék (*Tick-Tock*, 2006) éppen a halál expanziója révén képes megállítani az időt. A halál fizikai ábrázolhatatlansága a problematikája IVAN PINKAVA kényelmetlen csendet sugárzó fekete-fehér fotóinak, melyeken a hiány esztétikája dinamizálja a néző asszociációit, aki konkrét félelmeivel helyettesítheti a bizonytalantól való rettegést. Habár úgy tűnik, a Rudolfinumban tett pszichedelikus utazás véget is ér ezzel a decensen koreografált haláltáncsal, az alkotást megtermékenyítő rothadó massa valójában a halál pillanatával kezdődik, amely ott ólálkodik minden sarokban, szegletben és lépcsőforduló alatt. JAN VAN OOST a termetek összekötő átjárókban meghúzódó, arctalan *Fekete nője* (1994) a trauma manifesztációja, aki széken állva, kötéllel a nyakában örökre foglya az öngyilkosság előtti pillanatnak, így a fájdalom feloldozás nélkül nyúlik a jelen végtelenébe. Oost a belga szimbolizmus (James Ensor) és a cseh származású Alfred Kubin rajzai pesszimizmusának örököse, ám lehántja azokról a karneváli forgatag maszkjait és tarka gönceit, ami alatt nem marad más csak a szorongás zavarba ejtően észrevehetetlen meztelensége. A kiállítás magányos origóját, Oost fehér márványszobrát – *Mimesi* (2008–2010) – nem véletlenül exponálták az egész rendezvény *arcaként*. A halál a maga szédítő geológiai távlatával jelen van az élet üledékéből élettelenül préselődött márványban is, csak le kell faragni róla a felesleget – Rodin érzéki csókja így válik a halál memetikus születésévé; a pusztulás sejtjeinkben kódolt információját a művészet révén terjeszti és másolja önmagát örök körforgásában, ám mindig rendkívül elegánsan, elvégre „a Halál egy dandy”¹⁴. A *Decadence Now!* messze több egy figyelemre méltó, filmvetítéseket, előadásokat, zenei és irodalmi programokat is felvontató kiállításorozatnál:¹⁵ ünnep, ahol a halálos orgazmusok végösszegét tekintve, nem számít, milyen alkotók vagy kulcsművek maradtak ki az orgiából. A központi tárlat egy olyan intellektuális teret kínál a realitás börtönébe zárt látogatóknak, ahol megengedhetik maguknak, hogy egy kollektív hallucináció részesei legyenek; ugyanis a dekadencia alaphelyzete, a szakadék feletti *dacos levitáció* különösen tűrhetetlen pozíció abban a tartományban, ahol a gravitáció annyira erős, hogy a legtöbbeknek egy földközeli erőter szellemi törpéiként kell leélni egész életüket. Az Apokalipszis soha nem jöhet elég korán, ezért legjobb, ha felkenjük a legextrémebb sminket, felhúzzunk egy felháborítóan egyedii ruhakölteményt és betesszük a lejátsszóba a távoli planétáról érkezett *Ziggy Stardust* próféciájának első tételét (*Five Years*), amely az utolsó pillanatban állítja vissza bennünk az *itt és most*ba vetett létezés gyönyörét.

14 Einstürzende Neubauten: *Der Tod Ist Ein Dandy* (1985).
15 A rendezvény programjairól még többet: www.decadencenow.cz

Fenyvesi Áron

Agresszió képlet

500 N.

→ Stúdió Galéria, Budapest

→ 2010. december 8 – 2011. január 4.

„Welcome to the desert of the real” – idézi Slavoj Žižek Morpheust a *Mátrix*-ből, és mintha a Stúdió Galériában megrendezett kiállítás is ezzel a mottóval csalogatta volna a látogatóit, az agresszió és az erőszak szemtől-szembeni, vagy éppen áttételes, XXI. századi képzőművészeti analízisét ígérve. Az erőszak művészeti kutatása nagyban összefügg azokkal a képelméleti teóriákkal, amelyek főként a szeptember 11. utáni események képzőművészetben való megjelenésével és mindezek tanulságaival foglalkozva váltak meghatározóvá a művészetről való beszédmód bizonyos szegmenseiben. Hasonlóképpen nagy hatással volt erre a „mitchelliánus” diskurzusra az Abu Ghraib-i amerikai fogolykínzásokról készült felvételek publikálása is. Talán ez a két – legalábbis a média és a vizuális kultúra szempontjából – kiemelt fontosságú esemény világitott rá arra is, hogy az emberiség az absztrakt erőszak korából, a direkt agresszió világába lépett át. Ez a folyamat pedig – egyáltalán nem mellesleg – a képeken keresztül vált igazán kitapinthatóvá. Ezek a globális jelentőségű események tették meghaladottá azokat az euroatlanti beidegződéseket, amelyek szerint egy atomrakéta indítógombja bármitől megvéd, így például főként attól az arc nélküli másiktól, aki korábban még beláthatatlanul távol élt, létezett, viszont most már akár a szomszédban is feltűnhet, vagy éppen lakhat. Így válhattak igazán hangsúlyossá azok a kérdések is, amelyek azt boncolgatták, hogy vajon a nyugati kultúra nem ugyanolyan agresszív-e, mint azok a kultúrák, amelyeket saját konkurencijának tart, de morális alapon mégis azok fölé helyezi magát? Még ha így, 2011 elején egy kicsit közhelyesnek is tűnik ez a rögtönzött globális összefoglaló – hiszen Žižek, vagy akár mások nyomán is tudhatjuk már egy ideje, hogy a „poszt-hollywood-i valóság” poros levegőjét szívjuk –, a kiállítás kapcsán mégis fontos volt mindezekre kitérni, mivel az ebbe az elméleti háttérbe ágyazta be magát.

A kiállítótér hangsúlyos átformálása nyomán egy meglehetősen kietlen labirintusban találhatta magát a látogató. A szándék szerint néhol inkább sátrakra emlékeztető álfalak és az installációs közeg sem azt a képet közvetítette magáról, hogy egy szociológiai kutatóintézet steril előtérben járunk, hanem sokkal inkább azt, mintha külvárosi építési területre toppantunk volna éppen be. A sittes-zsákokból/hulla-zsákokból kialakított nejlonfalak leginkább talán mégis valami bontási vagy rombolás utáni közeget idéztek meg, és egyfajta dekonstrukciós logika működésére engedtek következtetni. A díszletek közt – az általuk kijelölt színhelyen, vagy éppen helyszínén –, pedig mi, a nézők helyszínelhettünk az adott nyomokat felmérve, és kielemezve.

A kiállítás az erőszak témájához csak áttételesen kapcsolódó SASKIA EDENS videóval kezdődött. Ez az erős áttét a vizsgált erőszak fogalmával egyébként a kiállítótér művek egy csoportjára általában is jellemző maradt – de végére is egy képzőművészeti kiállításon jártunk, nem pedig vizuál-antropológiai konfe-

Kiállítási enteriőr: az előtérben SASKIA EDENS: *Make-Up* (2008) című videója, a háttérben JOHN BOCK *Lütte mit Ruccola* (2006) című munkája, © fotó: Surányi Miklós





TIGRAN KACHATRIAN
Nachalo (Kezdet), 2003

rencián. A már említett, *Make-Up* (2008) című videó mindenestre meglehetősen látványos felütés volt: a mozgóképen egy meztelen nő hosszas procedúra során – szinte divatvideószerűen – festi ki, alakítja át az egész testét csontvázzá. Az aktus képi világa engem leginkább valamiféle woodoo-szertartásra, vagy mexikói vallási rítusra emlékeztetett. Mindenesetre a mű a figyelemfelkeltő funkcióját messzemenően betöltötte, hiszen még a Rottenbiller utca 18 éven aluljainak a tekintetét is a galéria számukra zárt ajtajai mögé vonzotta. Az erőszak ironikus értelmezéseinek tekinthetők a kiállítás szövetében JOHN BOCK és FLORIAN PUGNAIRE videóit. Az előbbi *Lütte mit Ruccola* (2006) című munkája valóságos kínzás kamara-opera, amelynek készítése során bizonyára több liter paradicsomszószt, művért, és gumiszemet is elhasználtak. A kerethelyzet sajátosan abszurd komikuma nagyban annak köszönhető, hogy Bock túlpörgeti a horrorfilmek fröcsögő kínzás jeleneteinek ritmusát és mennyiségét, aminek következtében a műve már-már hipnotizáló, vagy talán inkább pszichedelikus, öncélú kínzás szimfóniává válik.

Bock munkájához hasonlóan szintén az erőszak színpadias vetületeit vizsgálja Florian Pugnaire videója a *Stunt Lab* (2009–2010) is, amelynek képkockáin két kaszkadőr küzd, egymást ütve és rúgva, álfalakon keresztül átdobálva. Ez a mű az (eljátszott) erőszak esztétikáját, és metodológiáját elemzi, felvillantva azokat a gépezeteket, működésmódokat és eljárásokat, amelyek képesek felturbózni az agresszió látványát. Az erőszak tematikáját a francia művész a pankráció meta-narratíváján keresztül közelítette meg.

TIGRAN KACHATRIAN a fentiekhez képest kicsit líraibb kollázsfilmje (*Nachalo / Kezdet*, 2003) a XX. századi forradalmi és háborús erőszak konstruált és rekonstruált képeit projektálja a kortárs „háztáji” erőszak képei mellé, közé. Ezzel a hozzáállással persze a kiállítás „halkabb” darabjai közé sorolódik a munkája, akárcsak ALAN BULFIN rövid videója (*Killing Hur*, 2007), amely az internetes videómegosztó oldalak nyelvét sajátította ki. A szándékosan alacsony felbontású, erőszakos képek rögtön azokat a sok esetben brutális esemény-sorozatokat mobiltelefonokkal megörökítő tini-videókat juttatják a néző eszébe, amelyeket készítőik jól eltalált szívátásnak, vagy csínytevésnek hisznek, míg elszenvedőjük és egy külső szemlélő számára nyilvánvalóan öncélú bestiálisnak tűnnek. Bulfin videójában nem vernek viszont sem tanárt, sem diákot, hanem egy bábút gyűjtanak fel, így a lepel még a pixelek elől is fellibben. A cselekménysornál mindenképpen érdekesebb a megidézett képi világ, mivel az becsempész a kiállítás szövetébe egy olyan szálat, ami már valamiféle poszt-hollywood-i dokumentarizmus, vagy éppen poszt-dokumentarizmus-felé kacsintgat. Lassan ugyanis felnő egy generáció, amely félig-meddig a *Jackass* című sorozat cirkuszi erőszak és veszély produkcióin szocializálódott, és ennek a típusú home videózásnak a vizuális toposzait is használja.

És mintha a kiállítás is voltaképpen ennek a jackass-generációnak az erőszak-dokumentarizmusáról szólna a leginkább: olyan emberekről, akik szembe rohögik a veszélyt, öncélúan kötekednek, hősködnének és minden képkockájukkal az agressziót karikírozzák ki. Talán ezt az értelmezési szálat erősítik a leginkább a térben megjelenő videóklippek és a kiállításon kicsit túlhangsúlyossá váló tag-ek is, amik egy kicsit mű(vi)nek hatottak ahhoz, hogy valóban azonosíthatóak legyenek a külvárosi agresszív képével.

Azzal a képpel, amit az INDECLINE CSOPORT rendkívül sokkoló filmje (*It's Worse Than You Think*, 2005) is közvetített a térben, és amely bennem leginkább eti-

kai, és morális kérdéseket vetett fel, semmint bármi mást. Az eddigi mű-erőszak képekhez képest ugyanis kétségbeesetten üvöltöző, a pszichózis határán levő hajléktalanok és valódi, főként provokált utcai verekedések látványai váltották egymást. Akármennyire magasan is van már a nevezett jackass-generáció ingerküszöbe, azért a földön fekvő emberek fejének rugdosását rögzítő jelenetektől valószínűleg még a legvagányabb látogatónak is megdöcöcnen a művészet-befogadási rituáléja. A kamerának pedig egyetlen egy jótékony, az erőszak magjától elvezető svenkje sincs. Közben pedig azt kérdezem, hogy vajon tényleg megszűnt-e minden etikai és morális határ a képzőművészetben, és hogy ezalatt a címszó alatt nyomorult embereket molesztálhatnak és verhetnek véresre?

Kicsit artisztikusabb módon közelíti meg a problémát EVALDAS JANSAS, aki egy rövid kötéllel kötötte ki magát a kiállítóterem falához, amelytől azután szabadulni próbál, szinte végtelen számú alkalommal, hogy azután válogatott módokon essen hasra vagy éppen arca (*Short Anthology of Meaningfulness*, 2003). Az Incline-nél ugyan szolidabb gyomorgörcsöt okozó videónál is kérdésessé vált számomra, hogy vajon tényleg akarja-e, és ha igen, akkor meddig, valaki – mondjuk egy látogató – nézni a művész önként vállalt hasra-eseit, bordarepszto akcióit, vagy éppen bokaficamait?

Az ugyancsak a kiállítás részét képező *Antimédia* fanzine pedig egy egészen más esztétikai vetületét képi a kiállítás szövetének: egy mocskosabb, '80-as évekbeli – nyugaton hardcore, felénk szamizdat – vizualitással operál. Összességében elmondható a kiállításról, hogy nagyon sok igyekezetet és munkát „ölt” bele a kiállítás kurátora STENCZER SÁRI: válogatásában számos nemzet és generáció művésze szerepel, még ha nem is mindig egységes színvonalú művekkel. A megjelenő erőszak értelmezések sok irányból fejthetőek fel, még akkor is, ha a művek nagy része főként absztrakt módon kezeli az agresszió problémáját. A kiállítás ennek köszönhetően nem válik a politikai erőszak pusztá illusztrációjává, és épp ezért képes a hétköznapi agresszió esztétikájáról beszélni.



EVALDAS
JANSAS
Short
Anthology
of Meaning-
fulness, 2003



ALAN BULFIN
Killing Hur,
2007

Dr. Máriáss

A legutolsó éjszaka tébolya

Szikszai Károly: *Fekete karácsony*

Galéria IX, Budapest

2010. december 4 – 2011. január 12.

Vajon mi vár ránk a legutolsó éjszakán? Bekopog egy APEH-ellenőr és előveteti hús évvel azelőtti bevallásunkat? Átjön a szomszéd s felszólít, hogy halkabban haldokoljunk? Felsorakoznak körülöttünk a potenciális örökösök, s elkezdik kifelé tolni a cuccot, alólunk az ágyat, rólunk a paplant, fejünk alól a párnát? Vagy kijön az orvos, és segítségnyújtás helyett panaszkodni kezd, hogy alig van pénze, s nincs merevedése?

SZIKSZAI KÁROLY *Fekete karácsony* című sorozata élményi szinten abból a groteszk valóból építkezik, amelyben már megszűnt minden mélység és méltóság, részvét és odaadás, amely számkivetetté tett minden embert, legyen az koldus vagy milliomos – mindegy, a magány tömegjelenséggé nőtt, s áthatolhatatlan falat húzott az emberek közé.

Mit tehet ilyen helyzetben az alkotó? Álljon be a gagyi szórakoztatók, filléres bohócok sorába, akik sokszor a kollektív elhülyülésért is felelősek? Még csak véletlenül sem! Hisz a művész ég, méghozzá magas hőfokon; láz itatja át minden porcikáját, ezért dolgoznia, alkotnia kell, mert ha nem teszi, ha nem láthatja munkája, szelleme gyümölcset, akkor meddőnek, agyhalottnak érzi majd magát. Ezért csinálja: leírja, kiírja magából őszintén azt a mély hevületet, amely művésszé teszi, a társadalom, a sodor kirekesztettjévé, örült poétájává, meg nem értett szentjévé.

Szikszai eddig is megdöbbentő töménységgel fogalmazta meg mondanóját. A túlvilágba átnyúló tájakat, dimenziókat, a haldokló világból útrakelő utas üzenetét, a lecsupaszított mondanivalót batyuként a hátán cipelő meztelen lírikusét, a világ semmisségeit végleg felszámolt és maga mögött hagyott költőjét. Azonban mostani sorozatával még egy nagy lépést tett előre, hisz még cizelláltabban, még kontrasztosabban és még félelmetesebb pontosság-gal jeleníti meg mondanóját, mint eddig bármikor. Feketéi úgy sercennek a papíron, mint József Attila vagy Ady Endre szavai, s oly vad ritmusokat sikoltanak bivalyfekete fehérjei és cinkfehér feketéi egymás mellett, vagy éppen örült vággyal egymásba simulva, hogy attól előbb falféher lesz, majd örülten bezsong a lélek.

Szikszai képein először a táj csavarodik erre-arra, jó mélyen magába szívva láthatatlan szereplőit, miközben az úzótt vándor csak néz és megy, csak megy előre az ismeretlen éjszakában. Az egyik ház, amely mellett elhalad, lenyelné, a másik összeroppantaná, teljes soruk pedig szédült, gúnyos körtáncot jár előtte, továbbbúzve őt. Majd jönnek a fák, a gyönyörű jegenyék, amelyeknek a kezétől, érintésétől, suhanásától oly nehéz elbúcsúzni, hogy végül a lápok, vizek, földek, mocsarak világa érkezen el, amelynek egyre süppedő helyszínei a tébollyal átítatott éjszaka utolsó lépéseit kövezik ki a világból kivonuló költő útján.

SZIKSZAI KÁROLY

Fekete karácsony, 2010, 21×30 cm szén, papír



SZIKSZAI KÁROLY

Fekete karácsony, 2010, 21×30 cm szén, papír



SZIKSZAI KÁROLY

Fekete karácsony, 2010, 21×30 cm szén, papír

Szikszai meggyőződése szerint Chaim Soutine és Arnulf Rainer nyomdokaiban jár, jóllehet előbbinek különös dimenziókat sugalló döbbenetes terei, utóbbinak ágyúgolyóként becsapódó feketéi, világokat, arcokat, tájakat behálózó idegtérképei voltak a számára ösztönző kedves fátylák. Én mégis úgy érzem, hogy Szikszai egyre közelebb kerül ahhoz a legvégső, egyszerre félelmet és nyugalmat keltő hangulathoz, amely leginkább Arnold Böcklinre jellemző, különösen *A holtak szigete* címe festményére, amely bár egyszerű tájképnek tűnik, hiszen egy tengeri jelenetet ábrázol, mégis oly mélyen nyugtalanító, felkavaró és észbontó, mert elénk tárja kézzelfoghatóan a megkérdőjelezhetetlen véget, mint elkerülhetetlen valót. Ahogyan Böcklin sem tudott belenyugodni látványa végességébe, s 1880 és 1886 között azt öt változatban festette meg, így Szikszai is ragozza, jegyzeteli, díszíti, naplóként folytatja azt, amit mélyen magába leásva lát, talál, kitapint, előérez. Teszi mindezt azért, hogy olyan szépségben és pontosságban tárja elénk költői világát, hogy mi is kedvet kapva elinduljunk azon az úton, amelyen a legutolsó éjszaka tébolyának legmélyén, a felkavart lélek legsodróbb hullámain végre hagyjuk majd magunkat sodortatni előre, egyre csak előre, hogy az út legvégén hangosan a teremtmény arcába kacagva megérkezzünk hajnalban Böcklin gyönyörű szigetére.

Pátosz vörösben

Bíró Mihály plakátjai

➔ Museum für angewandte Kunst, Bécs

➔ 2010. október 6 – 2011. január 9.

BÍRÓ MIHÁLY (1886–1948) a magyar plakátművészet kiemelkedő alakja. Bár életének felét, illetve alkotó éveinek nagy részét ugyan külföldön töltötte, legismertebb munkája mégis az 1912-ben, a magyar szociáldemokraták folyóirata, a Népszava részére készített plakátjain megjelenő vörös munkásfigurája: egy nagy kalapáccsal lesújtani készülő, feltűnően izmos, sőt monumentális, ugyanakkor mégis személytelen, nemiszerv nélküli alak.

Bíró Ausztriába való emigrációja után szinte azonnal politikai jellegű plakátjaival tűnt fel. Az 1920-as osztrák parlamenti választások alkalmából ő tervezi az osztrák Szociáldemokrata Párt plakátjait. A szociáldemokraták lapjának, az Arbeiter-Zeitungnak is dolgozik, de emellett – többek között – a helyi magyar emigráció által kiadott lapoknál is vállal megbízásokat. Mindeközben a reklámgrafika területén is dolgozik; így születnek a bécsi nemzetközi vásár, az illatszerek gyártó Mem cég és az Abadie cigarettapapírgyártó cég termékeit reklámozó plakátjai. Bíró 1919 és 1928 közötti bécsi tartózkodása sikertörténetnek tekinthető, mely után mint ismert művész költözik át Berlinbe, ahol az UFÁ-nál helyezkedik el és filmplakátokon dolgozik. 1932 és 1934 között ismét Bécsben él, az egyre élesedő politikai helyzetben azonban nehezen kap megbízásokat. 1934-ben, amikor a kiéleződő helyzet polgárháborúba torkollik, Bíró végleg elhagyja Ausztriát.

A bécsi kiállítás kiemeli az 1920-as *Horthy-Mappát*, egy 20 lapból álló litográfia-sorozatot, amely a fehérterror atrocitásait ábrázolja sokkoló erővel. A kivégzések, kínzások, megalázások direktsége Jaques Callot-ra és Francisco Goyára emlékeztet. A katalógus ennek a hagyománynak részletes ikonográfiai elemzést szentel, kiemelve, hogy Bíró jelenetei az 1920 májusában elkészült úgynevezett Wedgewood-jelentésben – amely egy, a fehérterror büntetteit kivizsgáló nemzetközi bizottság tapasztalatait foglalta össze – felsoroltak illusztrációinak tekinthetők. Bíró alkalmazott grafikái révén tehát az 1910-es és 1920-as évek nemzetközi szocialista művészetének egyik fontos alkotója. Horn Emil 1996-ban megjelent katalógusa (*Bíró, Mihály 1886–1948*. Hannover: PlakatKonzepte) 189 db Bíró-plakátot sorol fel, ebből 45 van a bécsi Iparművészeti Múzeum gyűjteményében. Bíró Julius Klinger, Josef Binder és Hermann Kosel mellett a 20. századi osztrák plakátművészet egyik meghatározó alakjának számít.

Életműve stilisztikailag nehezen sorolható be, mivel az a kor számos törekvésének nyomait magán viseli, amelyeket mindig az adott feladatnak megfelelően használt fel. Szecessziós, expresszív és funkcionalista elemek egyaránt felfedezhetők nála. Bíró munkásságának egészére ezek sajátos ötvözeete jellemző: így például az expresszív színek (mint például a vörös), a „nyugtalan” körvonalakkal, esetenként a szecessziós síkszerűséggel és szinte kizárólag realiztikus figurativitással dolgozó illusztratív, néha „karikatúra”-stílus, melyen Bíró (ahogy ezt a jelenlegi kiállítás is szemlélteti), soha nem lépett túl. A felsorolt elemeket viszont olyan művészi erővel alkalmazta, hogy alkotásai a plakát műfaján belül maradandónak bizonyultak. A plakát műfajára jellemző sík- és jelszerűség érdekében Bíró a mondanivalónak rendelte alá műveinek elemeit, drámai elrendezésű, áttekinthető kompozíciókat szerkesztett, redukálta vonalvezetését és színpalettáját. Mindez megfelelt a szociáldemokraták a munkás és munkánélküli tömegek mobilizálására irányuló propagandamódszereinek.

Bíró életművében élesen elkülönül egy a húszas évek első felében keletkezett plakátcsoporthoz, amely a reklámplakátok sajátos ellentmondásait viseli magán. A fogyasztási cikkek (*Mem* 1921, *Abadie* 1923), illetve magának a konzumálásnak (*Bécsi Nemzetközi Vásár* 1922) a reklámozása – a kordivatnak megfelelően – a legújabb tipográfiai elemekkel történik, amelyek sajátos, monumentalizált formában jelennek meg. Ezeknek a munkáknak az esetében a harmincas évek nemzetközileg meghatározó stílusa, a német, olasz és szovjet képzőművészetre jellemző modernisztikus és ugyanakkor monumentális formamegoldások vetítik itt előre árnyékukat, ahol az absztrakt jelek (itt az építészeti elemként kezelt betűk) között elveszik az anonim – jellemző módon tömegként megjelenő – ember.

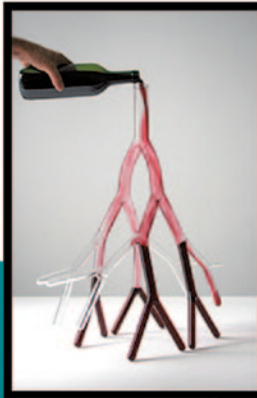


BÍRÓ MIHÁLY
Abadie Axa, 1923, litográfia © MAK

Bíró köztudottan nem ezekkel a plakátokkal írta be magát az alkalmazott grafika történetébe, hanem az említett két szociáldemokrata kampány (1912, Magyarország; 1920, Ausztria) sikeres támogatásával. Ami itt szembeűnőd, az a politikailag radikális tartalom formailag konzervatív megjelenítése. Bíró magyar és osztrák közönsége tehát nyilvánvalóan ezen erővonalak mentén volt mozgósítható. Egy generációk óta egyre égetőbbé váló társadalmi probléma radikális – többek között a történelemből ismert forradalmi – megoldása csakis a már bevált és ismert formai ábrázolásokat engedte meg. A formai újítások inkább idegenkedést váltottak ki, legfeljebb az elitet – pontosabban: azokat, akik bizonyos árucikkek vásárlásával egy modernnek tartott életformát próbáltak képviselni – szólították meg, nem pedig a tömegeket, és velük azt az ízlést, amely a politikailag meghatározó erőket motiválta. Bíró sikere tehát a kor képzőművészeti avantgárdjainak „sikertelenségével” állítható szembe. A kor mozgalmi közül a legismertebb Bauhaus is csak egy kis közönség számára jelentette a modernitás alternatíváját.

Bíró ugyan kritizálta az 1920-as évek konstruktivizmusát és új tárgyiaságát (mégpedig az itt látható 1921 és 1923 között keletkezett művei után egy évtizeddel, a *Gebrauchsgraphik* című folyóirat 1932-es évfolyamának egyik cikkében), egyes plakátjain azonban egyértelműen azonosíthatóak az ilyesfajta stílusselektumok. Amikor Bíró a monumentalitás hatásával dolgozó betűplakátokat alkot és ily módon az absztraktabb, modernisztikus design elemekkel kísérletezik, akkor a betűk perspektivikus mélységét, architektonikusan ható elemi erejét, az ábrázolt tárgyak plaszticitását állítja a szuggesztivitás szolgálatába. A kalapáccsos ember és egy illatszere cég nevének a betűi grafikai szempontból egyenrangúak, s mint ilyenek, egyaránt a propagandisztikus cél – legyen az politikai vagy üzleti jellegű – érdekében bevetett grafikai elemek.

Ha meg akarjuk érteni az 1920-as évek első felének bécsi magyar avantgárdjának jelentőségét, érdemes összehasonlítani Kassák Lajos, Bortnyik Sándor és Uitz Béla akkori műveit Bíró sikeresnek és ismertnek nevezhető egykorú alkotásaival. Bíró műveivel az az erőter válik láthatóvá, amelyben az avantgárd képzőművészet csak mint periférikus jelenség kaphatott helyet.



HOW WINE BECAME MODERN

Design + Wine 1976 to Now

November 20, 2010 - April 17, 2011



BEHIND THE SCENES WITH A SOL LEWITT

SUTCLIFFE EXPOSES YOU TO ART

ARTMAKERS: SHADOWSHOP NEEDS YOU!

ROCK OUT WITH YOUR EASTERN BLOC OUT

→ Buy Tickets → Rent Our Space → Read Our Blog → Sign Up for e.news

San Francisco Museum of Modern Art 151 Third Street (between Mission + Howard), San Francisco, California 94103 [Hours + Directions](#)

http://www.sfmoma.org

ISTANBUL MODERN

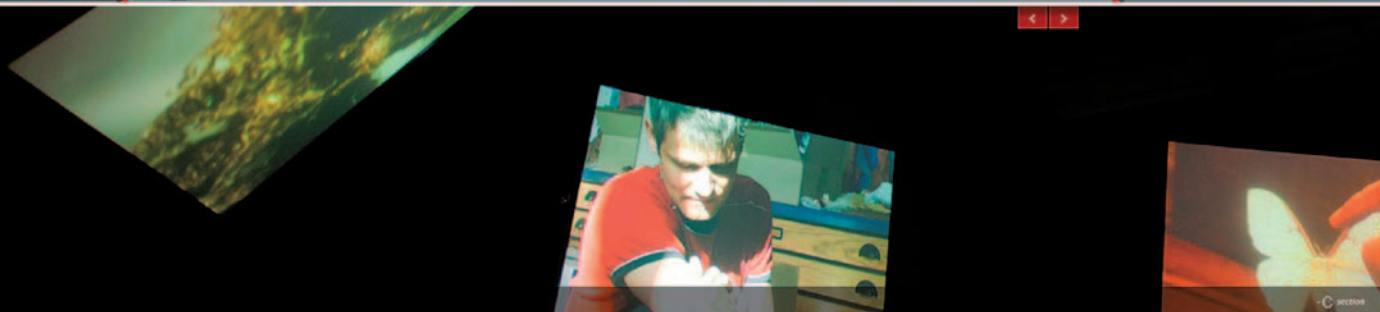


A SPECIAL AWARD FROM EMF
Istanbul Modern was awarded a Special Commendation from the European Museum Forum in 2009.

3 / 5

EVENT CALENDAR

	FEBRUARY 2011	18 FEB	19 SAT	20 SUN	21 MON	22 TUE	23 WED	24 THU	25 FRI
PERMANENT EXHIBITION	NEW WORKS, NEW HORIZONS								
TEMPORARY EXHIBITION	KUTLUĞ ATARAH - THE ENEMY INSIDE ME								
PHOTOGRAPHY EXH.	YMO LUP'S NEW LANDSCAPES								
VIDEO PROGRAM	RYAN TRECARTE								
CINEMA	FEBRUARY FILM PROGRAM								



http://www.istanbulmodern.org

<p>I promise to love you – Caldic Collection Voodoo ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2011. 02. 06 – 05. 15.</p>	<p>Suzanne Lafont <i>Situation Comedy</i> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2011. 02. 17 – 05. 22.</p>	<p>Valeska Gert <i>Moving fragments</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 09. 17 – 2011. 04. 10.</p>	<p>If I Only Knew... A Guide to Contemporary Art ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2010. 12. 08 – 2011. 05. 29.</p>	<p>The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today ● KUNSTHAUS www.kunsthau.ch ZÜRICH 2011. 02. 25 – 05. 15.</p>	<p>On to Pop ● MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2010. 09. 29 – 2011. 04. 25.</p>
<p>Marrigje de Maar & Bert Teunissen ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2011. 03. 04 – 06. 05.</p>	<p>Nagy-Britannia Carey Young <i>Memento Park</i> ● CORNERHOUSE www.cornerhouse.org MANCHESTER 2011. 02. 05 – 03. 20.</p>	<p>Corry Arcangel <i>Here comes everybody</i> ● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 11. 30 – 2011. 05. 01.</p>	<p>Portugália To the Arts, Citizens! Utopies ● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2010. 11. 21 – 2011. 03. 23.</p>	<p>André Kertész <i>Retrospective</i> ● FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch WINTERTHUR (ZÜRICH) 2011. 02. 26 – 05. 15.</p>	<p>Abstract Expressionist New York ● MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2010. 10. 03 – 2011. 04. 25.</p>
<p>ANGRY <i>Young and radical</i> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2011. 01. 22 – 06. 13.</p>	<p>A History of Camera-less Photography ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 10. 13 – 2011. 03. 27.</p>	<p>Attila Csörgő <i>Der archimedische Punkt</i> ● HAMBURGER KUNSTHALLE www.hamburger-kunsthalle.de HAMBURG 2011. 02. 27 – 05. 15.</p>	<p>Románia Architectures, Dessins – Utopies ● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2011. 01. 24-től</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>The Global Africa Project ● MUSEUM OF ARTS AND DESIGN www.madmuseum.org NEW YORK 2010. 11. 17 – 2011. 05. 15.</p>
<p>Izland <i>Without Destination</i> ● REYKJAVIK ART MUSEUM www.artmuseum.is REYKJAVIK 2011. 01. 10 – 04. 10.</p>	<p>Modern British Sculpture ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2011. 01. 19 – 04. 07.</p>	<p>Out of focus. After Gerhard Richter ● HAMBURGER KUNSTHALLE www.hamburger-kunsthalle.de HAMBURG 2011. 02. 11 – 05. 22.</p>	<p>Architectures, Dessins – Utopies ● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2011. 01. 24-től</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>Sam Taylor-Wood <i>Chasts</i> ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 30 – 2011. 09. 14.</p>
<p>Izrael Gatekeepers ● HAIFA MUSEUM OF ART www.hma.org.il HAIFA 2011. 01. 29 – 05. 15</p>	<p>Gabriel Orozco ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2011. 01. 19 – 04. 15.</p>	<p>Surreal Objects ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2011. 02. 11 – 05. 29.</p>	<p>Románia Architectures, Dessins – Utopies ● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2011. 01. 24-től</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>Sam Taylor-Wood <i>Chasts</i> ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 30 – 2011. 09. 14.</p>
<p>NEWSPeAK: BRITISH ART NOW (Part Two) ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2010. 10. 27 – 2011. 04. 17.</p>	<p>An Englishman in New York: Photographs by Jason Bell ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2010. 08. 14 – 2011. 04. 17.</p>	<p>Compass – Drawings from the Museum of Modern Art New York ● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2011. 03. 11 – 05. 29.</p>	<p>Universon video. Kinetic Histories ● LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACION INDUSTRIAL www.laboralcentrodearte.org GIJÓN 2011. 02. 04 – 04. 04.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>William Kentridge <i>Five Themes</i> ● THE ISRAEL MUSEUM www.imjnet.org.il JERUZSÁLEM 2011. 03. 05 – 06. 18</p>	<p>„...a multitude of soap bubbles wich wich explode from time to time...” Pino Pascali’s final works 1967-1968 ● CAMDEN ARTS CENTRE www.camdenartscentre.org LONDON 2011. 03. 04 – 05. 01.</p>	<p>Olaszország EUROPUNK, la culture visuelle punk en Europe, 1976-1980 ● ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI www.villamedici.it ROMA 2011. 01. 21 – 03. 20.</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>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Romuald Hazoumè ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2011. 02. 09 – 05. 15.</p>	<p>Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark <i>Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s</i> ● BARBICAN – ART GALLERY http://www.barbican.org.uk/ LONDON 2011. 03. 03 – 05. 22.</p>	<p>Modernikon. Contemporary Art from Russia ● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org TORINO 2009. 09. 23 – 2011. 04. 24.</p>	<p>Mirolaw Balka ● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2010. 11. 05 – 2011. 04. 25.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Lengyelország Mirolaw Bałka <i>FRAGMENT</i> ● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE www.csw.art.pl VARSO 2011. 01. 15 – 03. 27.</p>	<p>Romantics ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2010. 08. 09 – 2011. 07. 31.</p>	<p>Emerging Talents 2011 ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2011. 02. 19 – 05. 01.</p>	<p>Chaos and Classicism: art in France, Italy, Germany and Spain, 1918-1936 ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2011. 02. 22 – 05. 15.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Loophole to Happiness ● MUZEUM SZTUKI ŁÓDŹ http://mzl.org.pl/ ŁÓDŹ 2011. 01. 27 – 03. 27.</p>	<p>Németország Elmgreen & Dragset <i>Celebrity – The One and the Many</i> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 11. 07 – 2011. 03. 27.</p>	<p>Suspense. Suspended sculptures ● EX3 CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA www.ex3.it FIRENZE 2011. 02. 19 – 05. 08</p>	<p>The Otolith Group <i>Thoughtform</i> ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2011. 02. 04 – 2011. 05. 29.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Neo Rauch <i>Begleiter. Myth of Realism</i> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSO 2011. 03. 12 – 05. 15.</p>	<p>Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 11. 11 – 2011. 03. 27.</p>	<p>THE VORTICISTS: Rebel artists in London and New York, 1914-1918 ● PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION www.guggenheim-venice.it VELENCE 2011. 01. 29 – 05. 15.</p>	<p>Genius Locí ● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org/ BARCELONA 2011. 03. 11 – 06. 05.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Litvánia Carsten Nicolai <i>Pionier</i> ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2011. 02. 04 – 03. 13.</p>	<p>Out-of-Sync – The Paradoxes of Time Suchan Kinoshita Stick Empathy</p>	<p>Decode: Digital Design Sensations. ● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2011. 02. 11 – 04. 11.</p>	<p>ARBEIT / LABOUR – Set 7 from the Collection and Archive of the Fotomuseum Winterthur ● FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch WINTERTHUR (ZÜRICH) 2010. 09. 11 – 05. 18.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Luxemburg Out-of-Sync – The Paradoxes of Time Suchan Kinoshita Stick Empathy</p>	<p>Plugged in – Shanghai in a Dream ● ISLAND6 ARTS CENTER www.island6.org SHANGHAI 2011. 01. 08 – 03. 20.</p>	<p>Omen ● ISLAND6 ARTS CENTER www.island6.org SHANGHAI 2011. 03. 12 – 04. 15.</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>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Plugged in – Shanghai in a Dream ● ISLAND6 ARTS CENTER www.island6.org SHANGHAI 2011. 01. 08 – 03. 20.</p>	<p>Omen ● ISLAND6 ARTS CENTER www.island6.org SHANGHAI 2011. 03. 12 – 04. 15.</p>	<p>Szingapúr It's Now or Never Part II - New Contemporary Art Acquisitions from Southeast Asia ● SINGAPORE ART MUSEUM (SAM) www.singart.com SZINGAPÜR 2011. 03. 08 – 05. 08.</p>	<p>Houdini: Art and Magic ● THE JEWISH MUSEUM www.thejewishmuseum.org NEW YORK 2010. 10. 29 – 2011. 03. 27.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Szingapúr It's Now or Never Part II - New Contemporary Art Acquisitions from Southeast Asia ● SINGAPORE ART MUSEUM (SAM) www.singart.com SZINGAPÜR 2011. 03. 08 – 05. 08.</p>	<p>Negotiating Home, History and Nation: Two Decades of Contemporary Art from Southeast Asia, 1991-2010 ● SINGAPORE ART MUSEUM www.singart.com SZINGAPÜR 2011. 03. 12 – 06. 26.</p>	<p>Szingapúr Open House ● SINGAPORE ART MUSEUM (SAM), SAM AT 80, NATIONAL MUSEUM OF SINGAPORE, OLD KALLANG AIRPORT www.singaporebiennale.org www.singart.com SZINGAPÜR 2011. 03. 13 – 05. 15.</p>	<p>Directions: Cyprien Gaillard and Mario Garcia Torres ● HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN http://hirshhorn.si.edu/ WASHINGTON 2010. 11. 10 – 2011. 03. 27.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>
<p>Szingapúr Open House ● SINGAPORE ART MUSEUM (SAM), SAM AT 80, NATIONAL MUSEUM OF SINGAPORE, OLD KALLANG AIRPORT www.singaporebiennale.org www.singart.com SZINGAPÜR 2011. 03. 13 – 05. 15.</p>	<p>EXPOSED / Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870 <i>The Modern Century</i> ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2010. 10. 30 – 2011. 04. 17.</p>	<p>EXPOSED / Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870 <i>The Modern Century</i> ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2010. 10. 30 – 2011. 04. 17.</p>	<p>Svédország Cooper & Corfer <i>My Quiet of Gold.</i> ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 02. 26-től.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>	<p>KÜLFÖLD /ÁZSIA Japán FRENCH WINDOW – Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2011. 03. 18 – 07. 13.</p>



SZOCIÁL BAZÁR

Szabó Péter projektje

KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK:

Balázs József Tamás

Horváth Tibor

Kerekes Gábor

Kristóf Krisztián

Kokesch Ádám

Kótun Viktor

Siegmund Ákos

Szabó Ákos

Szacsva y Pál

Szigeti Csongor

STÚDIÓ GALÉRIA

1077 Budapest, Rottenbiller u. 35.

2011. február 15 – március 12.

<http://studio.c3.hu>