

Balkon

2011_3

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

M A G Y A R O R S Z Á G

Köves Éva, Sztojánovits Andrea, Dj Sanyi
DODECA
 ● FÉSZEK GALÉRIA
 www.feszek-muveszklub.hu
 Budapest VI., Kertész u. 36.
 2011. 03. 08 – 04. 01.

Heceker Péter
A festészet jövője
 ● DEÁK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.hu
 Budapest VI., Mozsár u. 1.
 2011. 03. 03 – 04. 02.

The Decelator (A lassítógép)
 ● VIDEOSPACE BUDAPEST
 http://videospace.c3.hu/
 Budapest IX., Ráday u. 56.
 2011. 03. 18 – 04. 02.

Ádám Zoltán
Új Művek / New Works
 ● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
 www.acbgaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 76.
 2011. 03. 10 – 04. 08.

Dániel András
REAL – spanyol tájkép uralkodóval / pasaje español con monarca
 ● GÓDOT GALÉRIA
 www.godot.hu
 Budapest XI., Bartók B. út 11.
 2011. 03. 09 – 04. 09.

Szabad szoba (Vendégünk Európa) / Spare Room (Our Guest Europe)
 ● INDA GALÉRIA
 www.indagaleriala.hu
 Budapest VI., Király u. 34. II./4.
 2011. 03. 18 – 04. 15.

Duliskovich Bazil
Egy lélegzetre – Az emberi állapot törékenysége
 ● RÁDAY GALÉRIA
 www.raday-galeria.hu
 Budapest XI., Bartók B. 25.
 2011. 03. 09 – 04. 16.

Szombat Éva
Műtermészet
 ● LUMEN GALÉRIA
 http://photolumen.hu
 Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
 2011. 03. 16 – 04. 16.

nemivoltunk crew
 TITOK
 ● RÓHAM GALÉRIA
 www.roham.hu
 Budapest VIII., Vas u. 16.
 2011. 03. 25 – 04. 16.

Grand Pari(s) – Párizs Vízió 2030
 ● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT
 www.fuga.org.hu
 Budapest V., Petőfi S. u. 5.
 2011. 03. 24 – 04. 18.

Siegmund Ákos
humankompozitívinformatív
 ● NEON GALÉRIA
 www.galerianeon.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.
 2011. 03. 24 – 04. 19.

Tamási Claudia, Hollós Ádám
Képtelenség
 ● KLAUZÁL13 GALÉRIA
 http://klauzal13.hu
 Budapest VIII., Klauzál tér. 13.
 2011. 03. 24 – 04. 20.

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

Kserue Zsolt
Helyijárat / Local Route
Kiss Anna
Transzperencia / Transperency
Gáspár Aladás
Képtárgyak / Image Objects 2000–2011
 ● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
 www.ica-d.hu
 Dunaújváros, Vasmű út 12.
 2011. 03. 18 – 04. 22.

Luc Degryse
Turning Tourits
 ● PONTON GALÉRIA
 www.mome.hu
 Budapest I., Batthyány u. 65.
 2011. 03. 24 – 04. 22.

Gyenes Zsolt
Nézd ezeket a hangokat!
 ● MONO GALÉRIA
 www.monogaleria.hu
 Budapest I., Ostrom u. 29.
 2011. 03. 31 – 04. 22.

Ujházi Péter
Városi kert / City Garden
 ● MUSEION NO.1
 www.ics.hu.org//
 museionbudapest.html
 Budapest IX., Üllői út 3.
 2011. 04. 01 – 04. 22.

OUTPOST – a kritikai tér / critical space
 ● TRAFÓ GALÉRIA
 www.trafo.hu
 Budapest IX., Liliom u. 41.
 2011. 03. 09 – 04. 23.

Szabó Lajos
Lélekjelenlét-képek / kalligráfák 1957–1967
 ● 2B GALÉRIA
 www.pipacs.hu/2b
 Budapest IX., Ráday u. 47.
 2011. 03. 21 – 04. 23.

Hartmut Böhm, Haász István
Modell Sötze
 ● PAKSI KÉPTÁR
 www.paksikeptar.hu
 Paks, Tolnai u. 2.
 2011. 02. 27 – 04. 24.

Kovács Lehel
 ● GÖRÖG TEMPLOM KIÁLLÍTÓTEREM
 www.muzeum.vac.hu
 Vác, Március 15. tér 19.
 2011. 03. 30 – 04. 24.

UR – Utopia and Reality / Isztambul – Pécs – Ruhr-vidék
 ● NÁDOR GALÉRIA
 http://nadorgaleria.hu
 Pécs, Széchenyi tér
 2011. 03. 26-től

Rosta József
Munka
 ● FÉSZEK GALÉRIA
 www.feszek-muveszklub.hu
 Budapest VI., Kertész u. 36.
 2011. 04. 05 – 04. 29.

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

Barakonyi Szabolcs
0–3
 ● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2011. 03. 18 – 04. 30.

Papír panoráma
 ● VIRÁG JUDIT GALÉRIA
 www.viragjuditgaleria.hu
 Budapest V., Falk M. u. 30.
 2011. 03. 19 – 04. 30.

Adorján Attila
 ● ARI KUSPUS GALÉRIA
 www.arikuspusgallery.com
 Budapest VIII., Bródy S. u. 23/b.
 2011. 04. 06 – 04. 30.

Erős Ágost Koppány
 ● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜTEM)
 www.mke.hu
 Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28.
 2011. 04. 05 – 04. 31.

Transzparencia – Átlátás
 ● VASARELY MŰZEUM
 www.vasarely.hu
 www.osas.hu
 Budapest III., Szentlélek tér 6.
 2011. 01. 26 – 05. 01.

Erdélyi Gábor
Tér fókán / On Space cape
 ● RAIFFEISEN GALÉRIA
 www.raiffeisen.hu
 Budapest V., Akadémia u. 6.
 2011. 03. 21 – 05. 01.

Spanyolok és kortársaik – Konok Tamás művészeti gyűjteményéből
 ● MŰVÉSZETEK HÁZA, MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 3-7.
 2011. 04. 01-től

Świerkiewicz Róbert
Folyamút Indiába
 ● PETŐFI IRODALMI MŰZEUM
 www.pim.hu
 Budapest V., Károlyi M. u. 16.
 2011. 03. 05 – 05. 02.

Lamelos + Stark
 ● KARTON GALÉRIA ÉS MŰZEUM
 www.karton.hu
 Budapest V., Alkotmány u. 18.
 2011. 03. 25 – 05. 02.

Klimó Károly
Pillantás
 ● PRESTIGE GALÉRIA
 http://www.prestigegaleria.hu/
 Budapest V., Falk M. u. 7.
 2011. 04. 09 – 05. 06.

Csiszér Zsuzsi
Napló
 ● VÁRFOK GALÉRIA
 www.varfok-galeria.hu
 Budapest I., Várlok u. 11
 2011. 04. 01 – 05. 07.

Csiszér Zsuzsi
ÁTJÁRÁS
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, ORATÓRIUM
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., KisCELLI u. 108.
 2011. 03. 31 – 05. 08.

Jorinde Voigt
Territórium
 ● PÉCSI GALÉRIA
 Pécs, Széchenyi tér
 2011. 04. 08 – 05. 08.

Pécsi József Fotóművészeti Ősztöndíj / József Pécsi Fine Art Photography Grant

Husztli István az év fotóriportere / István Husztli the photojournalist of the year

Lakatos Erika
Roma ikonok / Roma Icons, New York – Budapest 1996–2011
 ● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2011. 03. 24 – 05. 08.

FAZONIGAZÍTÁS / eredeti – hamis – újjázületett
 ● VASZÁRY KÉPTÁR
 www.vaszary-keptar.hu
 Kaposvár, Fő u. 12
 2011. 03. 11 – 05. 08.

Albert Ádám
Never take a tripe alone
 ● NEXTART GALÉRIA
 www.nextartgaleria.hu
 Budapest V., Aulich u. 4-6.
 2011. 04. 01 – 05. 14.

ISTENEM – keresztény nézőpont a kortárs magyar képzőművészetben
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2011. 02. 26 – 05. 15.

Valami változás / Kind of change
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2011. 03. 04 – 05. 15.

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

Nemes Csaba, Katarina Sević
Érzelmi tér
 ● KNOLL GALÉRIA
 www.knollgalerie.at
 Budapest VI., Liszt F. tér 10.
 2011. 03. 23 – 05. 21.

Lichter Péter, Szécsényi-Nagy Loránd
Kozetta
 ● MISKOLCI KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET (M.I.CA)
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2011. 03. 08 – 05. 21.

Ferenczy László
Reklám Recycle
 ● SZATYOR BÁR ÉS GALÉRIA
 http://szatyorbar.blog.hu
 Budapest XI., Bartók B. út. 36.
 2011. 03. 16 – 05. 22.

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

KÖDLOVAGOK – Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón (1880–1914)
 ● PETŐFI IRODALMI MŰZEUM
 www.pim.hu
 Budapest V., Károlyi M. u. 16.
 2010. 11. 11 – 2011. 05. 31.

Csontvárytól Kondorig – Modernista festészet a Kovács Gábor Gyűjteményben
 ● VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)
 www.artmuz.hu
 Győr, Király u. 17.
 2011. 04. 13 – 06. 30.

Kortárs horvát szobrászat + magyar reflexiók
 ● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA C-ÉPÜLETE
 www.mng.hu
 Budapest I., Budavári Palota
 2011. 04. 05 – 07. 03.

Az avantgárd múzeuma – 35 éves a Kassák Múzeum
 ● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
 www.kassakmuzeum.hu
 Budapest III., Fő tér 1.
 2011. 04. 19 – 09. 18.

K Ü L F Ö L D / E U R Ó P A

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.

Roy Lichtenstein
Black & white 1961–1968
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2011. 01. 28 – 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.

Der Blaue Reiter
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2011. 02. 04 – 05. 29.

DYNAMIK! Kubismus / Futurismus / KINETISZMUS
 ● UNTERES BELVEDERE
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2011. 02. 10 – 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.

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

Heimo Zobernig
 ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2011. 02. 15 – 05. 01.

Anonymous Sculptures. Video and form in contemporary art
 GALERIE IM TAXISPALAIS
 www.galerieimtaxispalais.at
 INNSBRUCK
 2011. 02. 26 – 05. 01.

Mantel der Träume / Ungarische Schriftsteller erleben Wien 1873–1936
 ● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
 www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
 BÉCS
 2011. 03. 03 – 05. 02.

Thomas Bernhard 'Das Führt Alles Zu Nix – photographs by Sepp Dreissinger
 ● WESTLICHT. SCHAUPLATZ FÜR FOTOGRAFIE
 www.westlicht.at
 BÉCS
 2011. 04. 02 – 05. 08.

Inés Lombardi
Past Present – Close and Distant
Christoph Meier
Alfons Egger
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2011. 02. 25 – 05. 15.

Loris Gréaud
CELLAR DOOR
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2011. 04. 15. – 06. 07.

Alberto Giacometti
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2011. 03. 26 – 07. 03.

Zeitgenössische Raumkunst / Bruce Nauman, Fred Sandback, Franz West
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2011. 04. 02 – 07. 10.

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

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szิปócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

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

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

Arctic Volume White papírra.
Borító: Arctic Volume White 300 gr
Belív: Arctic Volume White 150 gr



2 Kovács Ágnes

„Au revoir, M. Szeemann”
Az első sztárkurátor

14 Najmányi László

SPIONS
Tizennegyedik rész

17 Szkárosi Endre

KONNEKTOR
Második rész

22 Fehér Dávid

Idő-raszter Közép-Európából
Pinczehelyi Sándor. *Munkák 1969-2000*

24 J. A. Tillmann

Négy kert
Takács Szilvia kiállítása

25 Baglyas Erika

Az ember, aki félszavakba öltözött
Csontó Lajos – *Leesett szavak*

27 Ivacs Ágnes

A labda fel van dobva!
Nagy Karolina: *Fekete Napok*

29 Zsikla Mónika

Az anyag nullfoka
Anti/Form. Sculptures from the MUMOK Collection

32 Tolnay Imre

Lábnymaink az égen
Somorjai Kiss Tibor *Fénystációk* című kiállítása

33 Seres Szilvia

A láthatatlan láthatóvá tétele
Modern struktúrák Le Corbusier és Lucien Hervé munkásságában

36 Pelesek Dóra

„Változtass gyönyörűvé!” (II.)

„Au revoir, M. Szeemann”

Az első sztárkurátor

Az ArtReview legutóbb 2010 novemberében¹ közölte annak a 100 legbefolyásosabb művészeti szakembernek a nevét, akik manapság mintegy „nemzetek fölötti hálót” alkotva irányítják – úgy tűnik, különösebb ellenállás nélkül – a globális művészeti életet. A 27 galerista mellett 26 kurátor és 21 művész van az élbolyban (a műkritikusok szerepe pl. alig kimutatható). A média világból átvett módszer (a sztárok listájának közzététele) nemcsak amolyan reklámfogás, hanem egy nagyon is aktuális művészetszociológiai probléma – mondhatni, tanácsatlanság – kivetülése, melyben a kurátori tevékenység és maga a kortárs művészet elméleti és gyakorlati problémái is folyamatosan napirenden vannak.

Nemrégiben az Artpress is meglehetősen nagy terjedelemben foglalkozott a témával.² A kurátor mítosza, írja LAURENT JEANPIERRE, gyorsabban jött létre és

¹ *The power 100*. Art Review., 2010. november (issue 45), pp. 93-149.

² *Art curating*. Artpress 364. pp. 51-62.



HARALD SZEEMANN,
2004
© fotó: Jorge Rico,
Biacs
<http://alexandrepo-mar.typepad.com/photos/uncategorized/2008/01/28/haraldzweb.jpg>

terjedt el, mint azok a tanulmányok, amelyeknek segítségével a kurátor szerepét megérthetjük vagy elemezhetjük volna. Ezt a jelenséget a szerző jobbára a kortárs művészeti kritika hibájának tartja, amely „figyelmét még mindig a művekre és azok hátterére fókuszálja, és hajlamos a kurátor tevékenységéről csak mint egy adott színházi modell megújítójáról beszélni”. A kurátor-mítosz kapcsán természetesen szóba kerül HANS-ULRICH OBRIST *A kurátori tevékenység rövid története* (2008) című könyve³ is, amelyben Obrist a huszadik század második felének legfontosabb „kiállítás-csinálót” szöveltette meg, akik azonban még nem voltak a mai értelemben vett „hivatásos” kurátorok. Obrist könyve Jeanpierre szerint a kurátori tevékenységet egy olyan, eddig nem irányított módon fejlődő tevékenységként mutatja be, amelyet nagyon is meghatároz az az intézmény, amelyben mindez a kurátor kifejtí. „Úgy tűnik, lehetetlen leírni a kurátor tevékenységét anélkül, hogy ne gondolnánk az intézménnyel való kapcsolatában meglévő tekintély- és hatalmi játszmákra is.” A francia szerző ezután hosszan értekezik a kurátorokat, adminisztrátorokat és művészeket érintő esztétikai hatalommegosztásról is. Kifejtí továbbá, hogy a kortárs művészeti kurátor munkáját és szerepét az különbözteti meg a múzeumi kurátorétól (ami szerinte a kurátori munka legunalmasabb formája), hogy modernista indíttatású, azaz alapvetően ragaszkodik az újdonsághoz. A kurátor-mítosz kialakulásához maga Obrist is alaposan hozzájárult – *Beszélgetések* című könyvsorozatának⁴ egyik előszavából az derül ki, hogy a művészet története a 19. századi „művész-életéből” a „kurátori életbe” lépett át, és ez lenne az, ami a 20. század második felét és a korai 21. századi művészetet leginkább meghatározza. „Ebben a világban Hans-Ulrich Obrist olyan figuraként jelenik meg, aki eszeveszetten kutatja az ismert világot, és megpróbálja kifagatni azokat, akik megálmodják és elképzelik, vagy akik egy olyan költői világot formálnak meg, amilyenben ő is él vagy szeretne élni. (...) Nincs már ideje az alvásra. A hotelekben arra kéri a recepciósokat, hogy ébresszék fel a nappal és az éjszaka minden órájában. (...) Azt gondoljuk, hogy a világról mesél, a valóság ellenben az, hogy mint egy többszólamú, dialogikus regényben, ő konstruálja azt” – idézi Parreno előszavát Jeanpierre.⁵

³ Hans Ulrich Obrist: *A brief history of curating*. (Interjúalanyok: Anne d'Harnoncourt, Werner Hofman, Jean Leering, Franz Meyer, Seth Siegelau, Walter Zanini, Johannes Cladders, Lucy Lippard, Walter Hopps, Pontus Hultén, Harald Szeemann). jrp / ringier, 2009 (3. kiadás)

⁴ Hans Ulrich Obrist: *The Conversation Series* (19 kötet, az interjúalanyok között: Marina Abramović, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Dominique Gonzales-Foerster, Nancy Spero, Olafur Eliasson, Thomas Demand, Gilbert & George stb.); Walther König, Köln, 2006-tól

⁵ Préface de Philippe Parreno. In.: Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Paris, Manuella éditions, 2008. p. 12.

HUO (Hans-Ulrich Obrist) egyébként az ArtReview-beli sztárkurátorok listájának élén áll, és a róla készült felvételek, valamint interjúk alapján az embernek az a benyomása, hogy a franciának igaza van – legalábbis abban a tekintetben, hogy Obrist hajlamos a pózolásra (igaz, FRANCESCO BONAMI sem marad el tőle, aki Man Ray után szabadon, félig leborotvált bajusszal fényképeztetni magát). A most negyvenes éve elején járó svájci Obrist saját bevalása szerint már tizenöt éves korában benne volt a művészeti élet „közepében”. Első kiállítását, a „Konyhakiállítás”⁶ (1991) mindössze huszonhárom éves korában hozta össze, jóval megelőzve Harald Szeemannt, aki már negyvenéves is elmúlt, amikor a híres berni „Nagyapa”⁷ lakáskiállítását megrendezte (1974). És bár Obrist számára nem Szeemann, hanem Kasper König és Suzanne Paget a kurátori tevékenység két etalonja, szavai és gesztusai mögött nem lehet nem észrevenni Szeemann személyiségének döntő hatását. Egyébként Laurent Jeanpierre másik, távolabbi példája a kurátor-mítosz kialakulásának történetéhez éppen a svájci HARALD SZEEMANN, a kurátorok „nagyapja”, kinek alakját azonban – bár még csak öt éve távozott el – egyre inkább elhomályosítják az ő köpönyegéből előbújt utódok, a HOU-hoz és Bonamihoz hasonló sztár-kurátorok.

Harald Szeemann, a független kurátorok „nagyapja”

„Ha az utolsó ember is meghal, aki az én kiállításaimat látta, akkor is ott lesz a Memoria, amely azután tovább lebeg még egy kicsit időben, mint valami individuális mítosz, de ha azután ez is véget ér, tulajdonképpen azt is jónak tartom” – mondta Harald Szeemann már egy kissé „nagyapás” rezignáltsággal, nem sokkal a halála előtt.⁸ Amikor megkérdezték tőle (a kínaiak), hogy: „mi a te jövőd?”, azt felelte: „minél intenzívebben él az ember a jelenben, annál jobb a jövő – vagy?”⁹ Ez a 'vagy' (ODER), amelyet olyan jellegzetes svájci hanghordozással ejtett ki, minden fontos mondata után ott rezgett még egy darabig a levegőben, mintha azt várta volna, hogy a vele beszélgető biztassa vagy helyeselje a gondolatait. Amikor a Velencei Biennálék kapcsán arról faggatták, hogy milyen képességekkel kell rendelkeznie egy művészettörténésznek ahhoz, hogy nemzetközi kiállításokat rendezzen, óva intett attól, hogy valaki „túlságosan is művészettörténész” legyen, vagy hogy a kapott szemrehányásokat tudományosan rendszerezze, mert „csak



HARALD SZEEMANN Szellemi vendégmunka ügynökségében, 1994
© fotó: Armin Linke
© Kunsthalle Basel

a szubjektív válik egy napon objektívvé”. És hozzátette: „tényleg nem szabad félni attól, hogy az ember mindent maga csináljon, a víziótól a szögig”, a kurátori munkába mindenekelőtt rengeteg időt kell befektetni. „Az egész nem más, mint időbefektetés.”¹⁰

Mindezeket az alapszabályokat sok alkalommal és sok helyen elismételte, mint ahogy független kurátorságának mibenlétét is, amely számára nem is annyira a színházat jelentette, mint azt sokan hiszik, hanem sokkal inkább magát a játékot. Amúgy nevezték őt „összművészeti utópistának”, ultra-individualistának és egzisztencialistának is, aki (Szolzszenyicinhez hasonlatos külsejével) mindig új terveket kovácsolt, abban a reményben, hogy azok az utópiák, amelyekkel dolgozott, csak azért is, és mert utópiák, hatással lesznek a közönségre. Harald Szeemann 2005. február 18-án bekövetkezett halála¹¹ egyben egy korszak végét is jelentette, mégpedig a háború utáni neoavantgárd mozgalom lezárulását, amelynek dadaista fegyverzetbe öltözött „keresztés” lovagjai között ő volt – mert az akart lenni – a fegyverhordozó.

A mostani kurátor-nemzedék egyik kiemelkedő képviselője, a Szeemann-„unokák” egyike, DANIEL BIRNBAUM elismeri, hogy bár sok tekintetben ellentmondásosan, de mégis Szeemann alkotta meg a kurátori hivatást, illetve szerepet, amelyről ma beszélünk. „Évtizedeken keresztül dolgozott stúdiójában, amelyet »gyárnak« (fabbrica) nevezett, és ahol kigondolta azokat a nemzetközi jelentőségű kiállításait, amelyekben következetesen félretette a hagyományos múzeumi gyakorlat

6 Hans-Ulrich Obrist: *Kitchen Show*. Schwalbenstrasse 10, St. Gallen, 1991. július – szeptember.

7 *A Nagyapa, egy úttörő, mint mi*. Kiállítás Harald Szeemann berni lakásán, 1974.

8 Felicia Herrschafft: *Gespräch mit Harald Szeemann*. 2004. február 24. <http://www.fehe.org/index.php?id=237>, a továbbiakban Herrschafft – Szeemann

9 Herrschafft – Szeemann

10 Harald Szeemann: *Ich liebe stets mehrere Dinge gleichzeitig*. Ein Gespräch von Heinz Norbert Jocks. Kunstforum 1999. p. 313.

11 Harald Szeemann 2005. február 18-án, Locarnóban halt meg, 71 éves korában, rövid betegség után. Búcsúztatására a berni Münsterben került sor, ahol Ruth Dreifuss, Fritz Gerber, Jason Rhoades és Wieland Schmidt búcsúztatták el.

kategóriáit. Gyakran szembeállította a történeti és a kortárs műalkotásokat, egymás mellé helyezte az antropológiai leleteket és a vallásos tárgyakat, a technikai szerkezeteket és az okkult instrumentumokat. Szeemann úgy gondolta – és el is mondta –, hogy az ő kiállításai tulajdonképpen költemények a térben. És ebben az elmozdulásában a kvázi tudományos-muzeális megközelítéstől, valamint abban ahogyan a kulturális javakat osztályozta és elrendezte, a kurátor figurája többé már nem annak a vak, bürokratikus kulturális impresszáriónak látszott, mint korábban. Sőt, önmagát is művésszé emelte. Másfelől Szeemann hitt abban is, hogy a művészeti kiállításnak mint szellemi vállalkozásnak a hatalmával a jelen társadalmi szerkezet egy alternatíváját kínálhatja fel. A kurátor az ő felfogásában meta-művész, utópista, gondolkodó vagy éppen sámán.¹²

PETER PLAGENS amerikai művész és publicista, aki Szeemannról szóló nekrológjának „A kurátorok királya” címet adta, többnyire az egykori harcostárs, Daniel Buren bírálatait visszahangozza írásában, csak keményebb szavakkal: „Mint minden hősnek, neki is voltak gyengéi. Az ő kuratori gyenge pontja az volt, hogy alig mutatott érdeklődést az esztétika kérdései iránt, vagyis az iránt, hogy milyen is a művészet? Őt csak az érdekelt, hogy a mű milyen jelentéssel bír, és hogyan tudná az embereket a dada polgárpukkasztó módján provokálni.” Plagens NIELE TORONI olasz festőművész példáján mutatja be, hogy mi is érdekelt Szeemannt valójában: „a totalitás mint átmeneti létezés ünneplése”.¹³ Ezeknek a fél-konceptuális laboratóriumoknak a létrejöttét, a „vow art”-nak a népszerűségét Plagens a hetvenes évek dühével magyarázza, és azzal, hogy a művészeti világnak és általában a kultúrának szüksége volt a megtisztulásra, vagy ahogy ő fogalmaz, a filozófia purgatóriumára.

Plagens úgy gondolja, hogy azok az „ötletparádék”, amelyek segítségével Szeemann kiállításait felépítette, elhomályosították magát a művészetet a művészi modus operandi kedvéért. És a kurátor – teszi hozzá epésen –, „aki bátran biztosított a művészeknek annyi szabadságot, amennyit ki tudott préselni azoktól az intézményektől, amelyek felbérelték őt, és aki úgy gondolt magára, mint a művészek szolgádjára, és nem egy nagyképű szakértőre, úgy választotta ki a műtermekből a műveket, mint egy finnyás borkóstoló. Ugyanakkor paradox módon arra a következtetésre vezetett a kortárs művészet sok rajongóját, hogy végül is minden a kurátorról szól.”¹⁴

Plagens szerint a Szeemann által rendezett kiállítások egyre tendenciózusabbá váltak, és a művészeket is egyre inkább a különbözőségük („ez általában az útleveleik alapján történt”) és valamilyen társadalmi-politikai szempont illusztrációjaként választotta ki, míg a kiállítások költségei a hollywoodi filmek szintjére emelkedtek. A fényes Államokból nézve nemcsak Plagen érezte úgy, hogy Szeemann kiállításai egyre inkább egyfajta művészeti egyveleg benyomását keltenek. ALISON GINGERAS a Flash Artban a Szeemann által szervezett 2001-es *Veleneci Biennálén* a kelet-európai művészek videóit a „sikkos” kategóriájába sorolta, és a kurátort egy szupermarket beli eladóhoz hasonlította, aki meg akar felelni minden ízlésnek és árszínvonalnak. „Harald Szeemann válogatása, amelynek a »Plateau of Humankind« (Az emberiség fennsíkja) címet adta, nem tematikus – de lehet annak is tekinteni, mivel egy nagyon is általános megközelítést nyújtja a humanizmusnak –, és az egész koncepció a kurátornak mint szerzőnek a végét látszik jelezni. Látva a többnyire semmitmondó potpourri-t, amit ez a kiállítás kínál, felvetődik, hogy ez alkalommal a kurátor funkcióját egy áruházi vásárló szerepéhez lehet hasonlítani. Mindenkinek van itt valami: régi mesterek (Serra, Twombly, Richter, Wall), festők (Istennek hála Neo Rauchérr!), szobrok, installációk, film és videó (többnyire kelet-európai sikk), politikai művészet, és így tovább.”¹⁵

12 *When attitude becomes form*: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann. ArtForum, Summer, 2005. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_43/ai_n2787004

13 „1966 óta Toroni egy és ugyanazon művészeti módszert alkalmazta, ismétlődő lenyomatokat hozott létre egy 50-es ecsettel, szabályosan ismétlődő intervallumokban. Keveretlen akrilfestékkel festett különböző tartóoszlopokra, de leginkább magára a falra. A festés nála elemi, ismétlődő, önmagát visszatükröző cselekvéssé változott, pontosan elhatárolódva időben és térben egyaránt.” Peter Plagens: *King of the curators*. Art in Amerika, 2007 december http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_95_ai_n254394

14 Plagens u.o.

15 Alison Gingeras: *Venice supermarket*. Browsing the aisles at the Biennale. Flash Art. 2001 július-szeptember, p. 88.

Szeemann maga is pontosan érezte, hogy valami megváltozott körülötte ezen a Biennálén, bár nem csinált belőle nagy ügyet. Mindezenre a FELICIA HERRSCHAFTnak adott interjúból kiérezni, hogy tudja: sarkában vannak az új trónkövetelők. „Most folyt ez az egész vita a *Veleneci Biennáléről*, ahová Bonami tizenegy kurátort nevezett ki, és azt mondta: na ez most az alternatíva az öreg, vizionárius Szemmannal szemben. Az ember örökké a jégen táncol, és éppen ez az a rizikó, ami tetszik nekem a fiataloknál. És tudom, hogy ők azt gondolják, hogy én vagyok a független kurátorok nagyapja, vagy mi. De legtöbbször a nagypapa jobb az unokáival, mint a fiaival. Olyan ez, mint egy nemzetségtörténet, vagy mint a törzsek története.”¹⁶

Harald Szeemann – Werkkatalog

Harald Szeemann több mint százötven kiállítást rendezett az 1957 és a 2005 között eltelt évtizedekben. Kiállításainak katalógusát¹⁷ TOBIA BEZZOLA és ROMAN KURZMEYER állították össze, részben még az ő visszaemlékezései és a 'Fabbrica rosa', a Maggia városában található archívum. Kurzmeyer, aki már a nyolcvanas évek óta munka- és baráti kapcsolatban állt vele, a katalógus előszavában kiemeli, hogy Szeemann nemcsak az utat és az emberek érzelmeit változtatta meg a kortárs művészettel kapcsolatban, hanem megnyitotta az utat afelé is, hogy a múzeum mint intézmény újragondolhassa saját szerepét a művészet közvetítésében.

„A hetvenes évektől virtuálisan egyedül Szeemann támogatta – elméletben és gyakorlatban is – a modern és kortárs kiállítások szervezésének mint hivatásnak az újragondolását a 20. század második felében. Lépésről lépésre, generációjának művészeivel összhangban kidolgozta a prezentáció új formáit, és egyidejűleg kiterjesztette a művészet fogalmát.”¹⁸

Ebben a katalógusban részleteiben is nyomon követhetők Szeemann grandiózus, tematikus kiállításai, amelyek nemcsak a műalkotásokat mutatták be, hanem minden, a tárgyra vonatkozó információt is. Ez történt a *documenta 5* (1972) alkalmával is, amikor a „valóság fagvatása” és a kiterjesztett művészetfogalom kidolgozásakor ő és kuratori teamje a kiállítás fókuszába emelte a vizuális kultúra helyzetét is. A tematikus kiállításoknak voltak előzményei: 1957-ben, amikor az első két kiállítását (*Malende Dichter – Dichtende Maler*) és a *Hugo Ballt* felépítette, Szeemann figyelme nemcsak a specifikus művészi teljesítményre irányult, hanem arra az intellektuális erőterre is kiterjedt, amelyben

16 *Gespräch mit Harald Szeemann*: 2004. február 29. <http://www.fehe.org/index.php?id=237>

17 Tobia Bezzola – Roman Kurzmeyer: *Harald Szeemann: With By Through Because Towards Despite: Catalogue Of All Exhibitions 1957–2005*. Zürich, 2007.

18 i.m. pp. 7-9.



HARALD SZEEMANN
Reiseskulptur, 1974–2005
magasság 250 cm,
Ø=100 cm
Archiv Harald Szeemann /
Archive Harald Szeemann
© fotó: Serge
Hasenböhler
© Kunsthalle Basel

ezek teljesítmények létrejöhetnek. A berni Kunsthallében – a kortárs művészeti centrumok között szokatlanul – olyan tematikus kiállítások sorozatát mutatta be, mint a *Prähistorische Felsbilder der Sahara* (1961), *Pupen – Marionetten – Schattenspiel* (1962), a *Bildneri der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens* (1963), az *Ex Voto* (1964) és a *Science Fiction* (1967), amelyek előzményei voltak későbbi „mérőföldkő”-kiállításainak: *documenta 5* (1972), *Monte Verita / Berg der Wahrheit* (1978), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (1983) és a *Geld und Wert – Das letzte Tabu* (2002).

Ugyanakkor a tematikus kiállításokkal párhuzamosan, a világ legfiatalabb múzeumigazgatójaként (28 éves volt) egy olyan repertoárt alakított ki, amelyben egyrészt reflektált a nemzetközi kortárs művészet fő tendenciáira, másrészt kikutatta és visszaemelte az emlékezetbe az olyan – a művészeti kánon margójára szorult – alkotók életművét is, mint FRANCIS PICABIA, AUGUSTE HERBIN, GIORGO MORANDI, OTTO MEYER-AMDEN és MARK TOBEY. Közben a nyolcvanas évek második felében és a kilencvenes években, amikor már a zürichi Kunsthaus független kurátoraként tevékenykedett, számos monografikus kiállítást is rendezett, amelyeken generációjának művészeit mutatta be: MARIO MERZ (1985), CY TWOMBLY (1987), RICHARD SERRA (1990), WALTER DE MARIA (1992) és JOSEPH BEUYS (1993). Majd 1985-ben elsőként mutatta be az új kortárs szobrászati tendenciákat is (*Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer Präzisen Reise*), olyan rendezésben, amely teljesen megváltoztatta a kortárs szobrászat értelmezési tartományait.

Szeemann a nyolcvanas években már világító fény volt a kurátorok között, aki állandóan úton volt, de miközben szinte az egész világot bejárta, talált időt arra is, hogy néhány kultúrtörténeti kiállítást rendezzen Európában is: *Vizionäre Schweiz* (1991), *Austria im Rosennetz* (1996). És ott voltak még a biennálék: a velencei (1980, 1999, 2001), a lyoni (1997), a sevillai (2004), valamint a kelet felé nyitó nagy kiállítások, az *Europa Exist – Art Union Europe II*. (Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki), és a *Blut & Honig – Zukunft ist am Balkan* (Sammlung Essl, 2003). És az utolsó, nagy tematikus kiállítások: *The beauty of failure / The failure of beauty* (Barcelona, 2004) valamint a *La Belgique visionnaire* (Brüsszel, 2005), amelynek megnyitójára már nem mehetett el, és a *The Great Wall* Londonban, amelyet más fejezett be helyette.

A berni Kunsthallében Szeemann nyolc év alatt évente 12-15 kiállítást rendezett. Az utolsó évek fontosabb kiállításairól az „Attitűd” kiállításához írott előszóban számolt be. „A Kunsthalle feladata mindig is az volt, hogy a szélesebb közönséget a képzőművészet legújabb irányzatairól tájékoztassa. Ezt a feladatát az utolsó négy évben programszerűen keresztülvitte. Ennek a tematikus áttekintésnek az állomásai a következők voltak: *Fény és mozgás. Kinetikus művészet* (1965), *Fehér a fehéren. Monokrómia* (1966), *Szürrealizmus. Fantasztikus művészet* (1966), *Science Fiction* (1967), *Polikróm Plasztika* (1967), *A színformái* (1967), *Environmentek* (1968).” Szeemann hozzátette: „ezek voltak a legköltségesebbek, de a leginkább látogatott kiállítások, ugyanakkor helyben születtek, ahelyett, hogy külföldi múzeumoktól vettünk volna át kiállításokat”.¹⁹

A kiállítás megszemélyesítése

A kurátor mint szerző. A meghívásos kiállítás

1969 tavasza döntő változásokat hozott Szeemann karrierjében. Ekkor rendezte meg a „Ha az attitűdök formát öltenek: Él a fejében” (*When Attitudes Become Form*) című kiállítást, amely olyan botrányt keltett, hogy végül önként feladta állását és létrehozta a „szellemi vendégmunka ügynökségét”. Másrészt ezzel a kiállítással alapozta meg saját hírnevét is, mint

¹⁹ Harald Szeemann: *Live in your Head: When Attitudes become Form*. Zur Ausstellung. Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle Bern 1969. p. 2.



MICHAEL HEIZER
Berni depresszió
 című szobrászatjának
 készítése közben,
 a *When attitudes
 become form*
 című kiállításra,
 a Kunsthalle Bern
 előtt, 1969. A nézők
 között Harald
 Szeemann (balról
 a második) és a
 művész.
 © fotó: Balthasar
 Burkhard
 © Kunsthalle Basel

autonóm kurátorét, amely azután megváltoztatta a kuratori tevékenységről alkotott addigi elképzeléseket. Az „Attitűd” kiállítás fogadtatása nem a szokásos művészettörténeti botrány volt, hiszen a közönség ezúttal nem a kiállított műveket vagy az egyes művészeket utasította el (azt is), hanem maga a kurátor került az általános viták középpontjába, és a kiállításról is kizárólag a kurátor személyén keresztül vitakoztak.

Egy szövegben, amelyet maga Szeemann még a kiállítás ideje alatt a Berner Tagblattban jelentetett meg (mintha az utódjának egy, már elmúlt esemény helyi fogadtatásáról számolna be), a következőket írja: „Érdekes módon a művészeket a helyi sajtó alig említette, és összes haragját az ellen fordította, aki a művészeket bemutatta. Az egész vita az ő púpját nyomta. Egy bizarr kor, amelyben az interpretátor úgy tünteti fel magát, mint egy alkotó. A személyi kultusznak ez formája nem létezik többé.”²⁰ WALTER GRASSKAMP pedig, utólag felmérve a kiállítás jelentőségét, a következőket írta: „Az Attitűd kiállítás mindenekelőtt azt igazolta, hogy nemcsak a művészek, hanem a művészetközvetítők is sztárjaivá válhatnak a művészeti világnak.”²¹

Az „Attitűd” kiállítás nemcsak ebben a tekintetben, hanem szinte minden elemében szokatlanul új volt: a kiállítóterek egyfajta laboratóriumká, kísérleti tereppé váltak, és egy új kiállítási forma született meg: a „rendezett káosz”, amelynek dramaturgiáját Szeemann később is szívesen alkalmazta. Már a kiállítás mérete is szokatlan volt, amennyiben intézményi keretek között még sohasem szerepelt egyszerre hatvankilenc különböző nemzetiségű művész egyetlen kiállításon. A Philip Morris cég pénze a legaktuálisabb amerikai irányzatok „behajózását” is lehetővé tette a kiállításra, ahol a művészek maguk installálhatták munkáikat, anélkül, hogy a kurátor konkrét instrukciókat adott volna.²²

20 Berner Tagblatt, März/April 1969.

21 Walter Grasskamp: *For Example Documenta, or, how is Art History produced.* In.: Thinking about exhibitions. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne. 1996. p. 76.

22 Szeemann a kiállítással kapcsolatban a következőket mondta el egy interjúban: „A Philip Morris és a PR Rudder&Finn vállalatok Bernbe jöttek és megkérdezték, hogy nem akarok-e egy saját kiállítást rendezni. Pénzt és teljes szabadságot adtak nekem. Igent mondtam, mert még nem volt ilyen lehetőségem. Általában nem tudtam fizetni a hajózási költségeket az USA-ból Bernbe, de üzletet kötöttem a Holland Hajózási Társasággal. Így tudtam elhozni Jasper Johnst, Rauschenberget, Richard Stankiewiczet és Alfred Leslie-t 1962-ben. Aztán úgy döntöttem, hogy a Morris pénzből egy olyan kiállítást fogok csinálni, ami a magatartásra és a gesztusokra épül.”
Mind over Matter. Hans-Ulrich Obrist interjúja Harald Szeemannal. ArtForum. 1996 november

Öt napon át folyt a Kunsthalle és környékének átalakítása olyan helyé, ahol 'in situ' dolgozhattak a művészek, és ahol olyan emlékezetes „produkciók” zajlottak le, mint a land art művész Michael Heizer „Berni depressziója”, amelynek alkalmával egy teherautóval odaszállított hatalmas kőgolyóval a művészeti központ bejáratának aszfaltját rongálta meg, vagy Daniel Buren száz csíkos plakátjának felragasztása, amelyeket a művész illegálisan helyezett el a város különböző pontjain, és akit ezért a kiállítás napján le is tartóztattak.

A kiállításon a land art képviselőin kívül (Richard Serra, Richard Long, Walter de Maria) jelen voltak még a minimal art, a koncept art, az arte povera, az antifforma művészei is. Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Mario Merz, Robert Morris, Claes Oldenburg, Rainer Ruthenberg, Sol LeWitt, Seth Siegelau, Lawrence Weiner és mások – akik különböző gesztusokkal ugyan, de egyfelé tartva valószínűsítették meg a kurátor szándékát: a műalkotás jelentésének átalakítását és a közönség figyelmének áttételét a műtárgyról a művész személyére, a művészi gondolkodásra.

E koncepció megvalósításának egyik eszköze volt a „meghívásos kiállítás”, vagyis hogy Szeemann nem kiválasztott műveket, hanem a meghívott művészeket helyezte a kiállítás középpontjába, és egy olyan rendezési elvet követett, ahol az egyes művészeknek (az ő kifejezésével élve) szabad „akciómezőt” biztosított, tudatosan nyitva hagyva a határokat. Ugyanakkor kuratori munkájában figyelmen kívül hagyott mindent, ami a különböző művészek számára addig hagyományosan elfogadott volt: például hogy az alkotásokat csak egyféle vonatkozási rendszer szerint rendezze el. Éppen ellenkezőleg: különböző „helyzetekbe” hozta azokat, és az installálás, a tárgyak padlóra, falra a vagy térben való egymás mellé helyezése mind azt a célt szolgálta, hogy a művek *processzuális* jellege előtérbe kerülhessen, vagyis a néző figyelmé áthelyeződjön az eredményről a műalkotás létrehozásának folyamatára. Ezért is lett ennek a kiállításnak az alcíme: *Művek – Konceptiók – Szituációk – Információk.* Ez a rendezési módszer egyfajta feszültséget hozott létre a tárgy és az között az állapot között, amelyet még nem ismerünk fel tárgyként (művészi gondolatok), és ezzel egyre inkább közelített egyfajta anyagtan műfogalom felé, amelyből a kiállításon létrejött formák generálódtak.

Ez a processzuális műkarakter a művész személyét a produkció állandó momentumként tételézi, míg a mű maga állandóan formálódik.

E kiállítási koncepció a *művészi Ént* mint kiindulópontot állította a műalkotások létrehozásának középpontjába, amelyben a művész személye garantálta a mű minőségét is. „Hiszek a művészi folyamat erejében és a művészek tevékenységében” – nyilatkozta Szeemann, ezért nem is szabott feltételeket a művészek számára.

A kurátori szerep újragondolása

A meghívásos kiállítás, amelynek alapeszméje tehát az volt, hogy a művészi intenció megvalósulását direkt módon lehetővé és láthatóvá tegye, egyben keretet nyújtott ahhoz is, hogy a műalkotás létrehozásának folyamatában a kurátor maga is szerzői, alkotói szerepet vállaljon. A művészi munka folyamata Szeemann szerint kézírás és stílus egyszerre, és ilyen a kurátori munkái is: a kurátor aktivitása ugyanúgy kiolvasható belőle, mint a művészé. A műalkotások saját jogú és felcserélhetetlen szerkezete rányomja a bélyegét a kiállításra, de a kurátor beleérző képessége is ugyanolyan döntő, hiszen: „inszenieren ist lieben”. A rendezés ugyanakkor a kurátori *beleérzés* egyfajta nem verbális eszköze, és ez messze nagyobb feladat, mint a műtárgyak pusztán prezentálása. De amikor Szeemann a saját szerzőségét, alkotói tevékenységét hangsúlyozza, hozzáteszi: „bár részben ugyanazt a kockázatot (Risiko) vállalom, mint a művészek, azért az ő műveik nélkül az én mesterségemet nem tudnám kitanulni.”²³ „Az egész az igazi közös munkára megy ki, és nem a képek felakasztására. Amikor én egy művésszel dolgozom, az nemcsak közös munka, hanem együttthaladás is.”²⁴

A szellemi vendégmunka ügynöksége.

A víziótól a szögig

A *When Attitudes Become Form* és a *Friends and their Friends* kiállítások után tehát Szeemannak rossz híre lett a Bernben; az általa rendezett kiállításokat a helyiek nem ismerték el művészetnek. Az igazgatói poszton maradhatott, de nem lehetett kurátor többé. „Jött a háború és úgy döntöttem, lemondok a posztról, hogy szabadúszó kurátor lehessenek. Az »Agentur für Geistige Gastarbeit« egy egyszemélyes intézmény volt, ahol mindent magam csináltam. »Replace Property with Free Activity«, »From Vision to Nail«. Ezek voltak a szlogenjeim, tiszta '68” – mesélte Obristnak.²⁵ A „szellemi vendégmunka ügynökség” létrehozása azonban nemcsak a múzeumi keretek, a függőség alóli felszabadulás, hanem egyben politikai állásfoglalás is volt. Egy 2004-ben készült hosszú, több évtizedes tevékenységére visszatekintő interjúban a következőket mondja erről: „A »szellemi vendégmunka ügynökségét« annak idején politikai okok miatt hoztam létre, mert Svájcban megalakult egy olyan párt, amely az idegenek, a déli államokból jött munkások ellen (Itália, Spanyolország, Portugália) folytatott propagandát, aztán jött a Balkán, Törökország, és most Sri Lanka, India és Vietnam.

23 „A művész mint igazi vállalkozó” – Der Künstler als der wahre Unternehmer. uo. pp. 18-32

24 *Inszenieren ist Lieben*. In.: Harald Szeemann: *Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen*, Regensburg, Lindinger und Schmid. 1994. pp. 37-39.

25 Obrist-Szeemann



documenta 5, 1972

<http://documentaforum.de/category/archiv/harald-szeemann/>

Én az ügynökséget provokációnak is szántam. Nekem nincs svájci nevem, magyar nevem van és ezzel játszottam. Akkoriban már nem volt közöm a Kunsthalléhoz, hanem a *Happening és Fluxus* kiállításon dolgoztam Kölnben, a *Das Ding als Objekten* (A dolog, mint tárgy) Nürnbergben és a *documenta 5*-ön Kasselben. Így voltam én is vendégmunkás. De nem éppen kétkezi, hanem szellemi vendégmunkás.”²⁶

A kölni kiállításon (1970) Szeemann azokat a művészeket gyűjtötte össze, akik Németország különböző városaiban (Wuppertal, Wiesbaden, Köln) már egy ideje a happening és fluxus jegyében dolgoztak: NAM JUN PAIK, JOSEPH BEUYS, WOLF VOSTELL, GEORGE MACIUNAS, HEINER FRIEDRICH. „Három részre tagoltam a kiállítást, az egyik falra a Hans Sohm által összegyűjtött dokumentációkat állítottuk ki a happeningekről, és voltak kis terek, ahol a művészek állíthatták ki a saját műveiket, a harmadik maga a múzeumi tér volt, ahol Vostell, ROBERT WATTS, DICK HIGGINS adták elő performanszaikat. És volt egy fluxus koncert is VAUTIER és BRECHT közreműködésével. A kiállítás megnyitása előtt éreztem, hogy valami még hiányzik, és Vostell kérésére meghívtam még GÜNTER BRUST, OTTO MÜHLT és HERMANN NITSCHET is.”²⁷

1970-ben tehát Szeemann egyszemélyes ügynöksége sikeresen beindult, a fenti kiállításokon kívül Ausztráliában is rendezett egy kiállítást (*I want to leave a nice well-done child here*)²⁸ és belevágott egy filmprojektbe is néhány barátja társaságában, akik közül Balthasar Burkhard még sokáig segítőtje maradt.

Ha a berni művészeti nyilvánosság visszautasította is Szeemann ízlését és kurátori tevékenységét, a művészek bizonyos köreiből egyre népszerűbbé vált, különösen az egykori NSZK-ban, és ennek is köszönhetően ő lett ennek az akkor legfontosabb világművészeti kiállításnak, a kasseli *documenta* 5-nak a kurátora. Igaz, nem kurátornak nevezte magát, hanem „általános titkárnak”.²⁹

A documenta 5.

A teória mint a kiállítás tárgya

„A valóság kivallatása – a képi világ ma” – ez volt a címe a 1972 júniusában megnyílt 5. kasseli *documenta* 5-nak.

Szeemann általános titkár mellett még a szűkebb munkacsoport tagja volt a kiállítás alapítóatyja, a legendás ARNOLD BODE és JEAN-CHRISTOPHE AMMAN is, valamint számos szabadúszó munkatárs is, akik a kiállítás különböző tematikai egységeinek felelősei voltak (pl. INGOLF BAUER: *Képi világ és jámborság*,

26 Felicia Herrschaft: *Interview mit Harald Szeemann*. 2004 február 29. <http://www.fehe.org/index>

27 V.ö. *Mind over Matter*. Obrist interjúja Szeemannal.

28 Harald Szeemann: *I want to leave a nice well-done child here*, 1971. április 29 – május 13. Bonython Gallery, Sydney;

1971. június 4 – július 4. National Gallery of Victoria, Melbourne

29 „Mindenekelőtt Kelet felé akartam nyitni, de ez nem sikerült, mert akkoriban a diplomácia még nem működött, az NSZK-nak nem volt kapcsolata Kínával, és az Oroszország felé sem működött, de ezért én magam általános titkárnak neveztem.” V.ö. Felicia Herrschaft: *Gespräch mit Harald Szeemann*

JOHANNES CLADDERS: *A művészi valóság, mint a művészet forrása*, EBERHAD ROBERT: *Triviális realizmus, triviális emblematika*, THEODOR SPOERRI: *Az elmebeteg képei*, PIERRE VERRINS: *Science Fiction*, CHARLES WILP: *Reklám*, KASPER KÖNIG: *Mausmuseum*).

Szeemann meghívása összefüggött az „Attitűd” kiállítás sikerével, ami a botrány ellenére meggyőzte a művészeti közvéleményt arról, hogy van érzelme a kortárs művészeti tendenciák „kiszimatolására”, ugyanakkor – mint svájci – a semlegeséget is biztosította az akkor már kissé „hajba kapott” német rendezői gárdában. Az általános titkárnak a documenták sorában addig nem volt különösebb jelentősége, de amikor őt kinevezték, ez kulcspozícióvá vált, és ekkor jött létre az a máig tartó kurátor-modell, amely az egyszemélyes felelősségvállalást jelenti egy kiállítási művészeti vezetéséért.

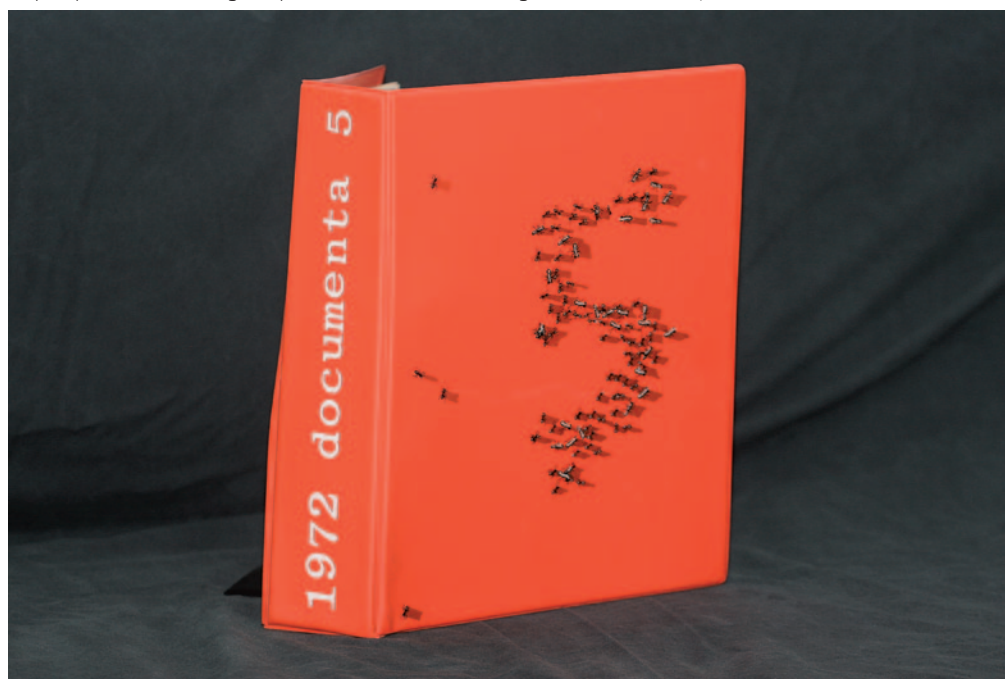
A documenták 1964-ig egy nagyon is hagyományos, ugyanakkor félreérthető fogalommal, „az idő múzeumával” operáltak, amellyel szemben Szeemann egy radikális ellenkonceptiót dolgozott ki, ami valójában támadás volt a művészet muzealizálása ellen, és az ellen a kiállítási gyakorlat ellen, hogy egy művészeti kiállítás csupán a tárgyak gyűjteménye legyen. Szeemann célja az volt – mint az „Attitűd” kiállításnál is –, hogy a kiállításnak egy bejárható eseménystruktúrája legyen, így a Bode által kitalált „száz napos múzeum” száz napos eseménnyé változott, másképpen fogalmazva: a statikus műtárgyak kommunikációját az egymáshoz kapcsolódó események sorozata váltotta fel.

Ennek modellje a már említett, a kölni Kunstvereinben megrendezett Happening és Fluxus kiállítás volt, amely egy önmaga által meghatározott, a kurátor dominanciájától független, alternatív művésztszerepet akart az események szereplőjévé tenni. Szeemann tervei még a megvalósítás előtt heves viták keretében kerültek, így végül a documenta mégis „csak” kiállítás lett, de nagyon különös kiállítás. A tematikus jelleg megmaradt, és először jött létre egy olyan kiállítás-típus, ahol a tárgyak nem szubjektív minőségi kritériumok alapján kerültek kiállításra, hanem kifejezőerejüket tematikusan kellett megalapozni, és ezzel egyben a művészeti piactól is függetlenedtek.³⁰

Mit is láthatott a közönség ezen a documentán? Jean Christoph Amman az amerikai fotórealistákat állította ki: CHUCK CLOSE, DUANE HANSON, RALPH GOINGS műveit, amelyeknek európai megfelelői FRANZ GERTSCH és OLIVER HUCLEAUX képei voltak. A fotográfia mint a valóság eszköze a kasseli Neue Galerie-ben volt látható, és a valóság vallatása során a nézőket szembesítették például a gicccsel

³⁰ Harald Kimpel: *documenta. Die Überschau Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*. Dumont, Köln 2002.

documenta 5, 1972, katalógus
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Katalog_documenta_5_1972.JPG



és a triviális realizmussal (emlékmák, vallásos képek), valamint a konzum-realizmussal (pl. a svájci bankjegyek alternatívái, a Der Spiegel címlapjainak bemutatása mint a politika propaganda eszközei).

Mindezek provokálták a közönség egy részét, de a legnagyobb ellenállást és értetlenséget a berni pszichiátriai betegek képeinek bemutatása váltotta ki, valamint az olyan, ma legendássá vált események, mint Beuys száznapos „demokrácia-irodája” vagy JAMES LEE BYARS akciója, a *Calling German Names*, aki a Friedericanum portikusza előtt sétálgatva a nézőket elképzelt vezetéknevükön szólított, így próbálva velük „személyes” kapcsolatot teremteni.

Szeemann azokat a munkákat, amelyeket sehová sem tudott besorolni, az individuális mitológiai körébe sorolta (pl. ETIENNE MARTIN, PAUL THEK, NANCY GRAVES). Ők voltak a látomásos „*Einzelgänger*”, de ide sorolta azokat az eseteket is, ahol a mítosz mint kollektív emlékezet és a művész egyéni tapasztalatai ellentmondásba kerültek egymással (Ben Vautier, VITO ACCONCI és mások munkái).

A documenta koncepciója tehát a művészet fogalmának kiterjesztése volt, a művészet és az élet azonosságának jegyében, és egyúttal a művészeti kiállítások tartalmának kiszélesítése is a kulturális és a hétköznapi élet elemzésének irányába. Ezért a teória nemcsak segédeszköz volt a kiállításnak, hanem a tárgya is. Ezzel kapcsolatban Szeemann megjegyzi: „ez egy nagyon komplex helyzet volt, mert a kiállítás nagyon is közel volt 1968-hoz, és még ott volt a sokféle elmélet a művészetről, úgyhogy az embernek többet kellett olvasnia, mint néznie. Ez az egész botrány volt, mert én azt mondtam három hónappal a megnyitó előtt, hogy a művészet visszatér saját magához. Ez a lázadás sikolya volt, és az embernek ezt elméletileg is meg kellett alapozni. Vagy tudja az ördög! De ezt az egész elméleti összefüggést végül is kitöröltem. Ha valaki az előszót elolvassa, amelyet Hans Heinz Holtz írt, az ott fejeződik be, ahol a *documenta 5* elkezdődött, mert az csak olyan messze tudott elmenni a marxista művészet-elméletben, hogy az auratikus és a hétköznapi viszonyát vizsgálva megállapította, hogy az auratikus egyre inkább háttérbe szorul.”³¹

A kurátor hatalma.

A kurátor mint látók

Amikor a mű egy kiállítási koncepcióba integrálódik, akkor megsemmisül – írja DANIEL BUREN a Szeemann által rendezett *documenta 5* katalógusában. „A kiállítások egyre inkább afelé halnak, hogy többé ne a műalkotásokat mutassák

³¹ Szeemann Panamarenko meghívását hozta fel példának, akinek a munkája „nem hagyta magát beépíteni” egyik elméleti konstrukcióba sem.

be, hanem a kiállítást magát, mint műalkotást állítsa ki, tegye közszemlére. A *documenta 5* esetében van egy team, mely kiállít (műveket) és saját magát is kiállítja (a kritika előtt). A kiállított műveket gondosan úgy választják ki, hogy annak színfoltjai a mindenkor előadásba beleilljenek, és ezek a színek engedelmesskednek egy meghatározott elvi rendszernek is, így azután világos, hogy a kiállítás maga válik mind tárggyá, mind témává, és műalkotásként kínálja magát. És bár a kiállítás az a hely, ahol a művészetet mint művészetet tételezik és értékelik, ugyanakkor a műalkotást ezzel meg is semmisítik.³²

„A különböző oldalakról jövő szemrehányásokat, miszerint az ilyen kiállításokkal és a *documenta 5*-tel a saját mítoszomat akartam megalapozni, vagy objektívabb képet akartam adni a művészeti közvetítőszeréről, nos én ezeket úgy értelmeztem, hogy a kiállítás-csinálásnak ezt a módját pozitívumként ismerik el. Én nem egyszerűen csak egy adott keretet akartam kitölteni, hanem egyre többet és többet akartam a saját elképzeléseiből is belevetíteni.”

És itt kell visszatérni Grasskamp megjegyzéséhez a *documenta 5*-tel kapcsolatban: „Szeemann felfedezte a saját tevékenységének mint mediátornak jelentőségét, és hangsúlyozta azt. Félig művész, félig történész, félig vizionárius.” Ebben az idézetben az eltolódás egyértelmű, a kurátor Szeemann Grasskampnál többé már nemcsak művészettörténész, hanem vizionárius, azaz látnok is.

A közvetítői munka látnoki oldala azon alapszik, hogy a közvetítő a művészi munkában jelentősen kiveszi a részét. Sowa ezt így fogalmazza meg: „Soha előtte nem volt ilyen fontos a komplexitás a muzeális kontextusban. A Buren által megfogalmazott megsemmisülést nem »fizikai« értelemben kell érteni, ez az érdek-konfliktus az egyedi mű kommunikációs céljainak és a kiállítási keret mű magyarázatának ellentétében áll. A művész és a kurátor együttműködése a művész autonómiájának elvesztésével jár, másfelől a múzeum így nemcsak bemutatóhely, hanem alkotóműhely is, és a kiállítás eszköze lehet az önmegvalósításnak, szemben a művészetről szóló posztulátumokkal.”

A kritikus hangok, a botrány ellenére a *documenta 5* a következő generációk – a kiállításcsinálók és a közönség – számára is alapvető jelentőségűvé, sőt mítosszá vált. Szeemann viszont – átmenetileg – egzisztenciálisan is veszélybe került. A költségek túllépése miatt majdnem letartóztatták.

A megszállottság múzeuma

Szeemann a *documenta* után légüres térbe és személyes válságba került. Egyfelől híres ember lett, másfelől „tülléptek” rajta, és ahogy ő fogalmazott, „már nem kérdezték tőle, hogy mikor lesz a következő kiállítása”. Átmenetileg a visszavonulás is foglalkoztatta. De azután úgy döntött „most már tényleg kell valamit csinálni, ezután az »örjítő nyilvánosság« után.” És létrehozta a „Museum of Obsessions”-t, vagyis „A megszállottság múzeumát” (1973).

Obristnak a következőket mondta erről 1994-ben: „Ezt a – csak a képzeletemben létező múzeumot – azért találtam ki, hogy irányt adjon a szellemi vendégmunka ügynökségének. A *documenta* hatalmas méretű kiállítás volt, kétszázhuszonöt-ezer látogatóval. Egy családiasabb kiállítást akartam csinálni, a *Nagyapát*, ahol a teret az ő dolgaival népesítettem be. A nagyapám mesterfodrász volt, egy művész. A tárgyakat úgy helyeztem el a térben, hogy kiderüljön, mit jelentett számomra az öreg.”

Életrajzi lakáskiállítás.

„A Nagyapa egy úttörő, mint mi”

Mint az már az „*Attitűd*” kiállítás kapcsán is kiderült (ahol a meghívásos kiállítás alkalmával a művészi értékek megszemélyesítése volt a cél), a kurátor szerepköre átalakult, a kiállítás szerzőjévé vált. A szubjektív, szerzői álláspont hangsúlyozásának egy további manifesztációja volt a „*Nagyapa*”, amelyet Szeemann 1974-ben a három évvel korábban elhunyt nagyapja emlékének szentelt. Az alapvető különbség az „*Attitűd*” és a „*Nagyapa*” között abban állt, hogy a Szeemann által megszemélyesített kiállítás többé már nem a művészi státusz stilizálásáról szólt általában, hanem egyedül a kiállításcsinálóról (*Ausstellungsmacher*), aki ebben

az esetben a kiállítás összes fázisában a saját személyére (a kurátoréra és az alkotóra) koncentrált.³³

De más kurátori újítások is kötődnek ehhez a kiállításához. Az első fő jellegzetessége az volt, hogy nem intézményes keretek között zajlott, hanem Szeemann berni lakásában. Ez volt az első lakáskiállítás, amelyet egy kurátor rendezett. (A kiállítás egyben Toni Gerber Galériájának első kiállítása is volt, mivel a lakást Szeemann neki engedte át.)

A második fő újdonság: Szeemann nem művészekkel és nem műtárgyakkal dolgozott, hanem olyan tárgyakból hozott létre egy environmentet, amelyek a nagyapa hagyatékából származtak. A kiállítás célja az volt, hogy a kiállítási térben olyan atmoszféra jöjjön létre, amelyben a látogató a nagyapa jelenlétét érzi, vagy legalábbis a kiállításnak meg kellett őt „idéznie”.

Szeemann kiállításához írt szövegében a nagyapa életét kalandos élettörténetként stilizálja. Etienne (István) Szeemann magyar származású volt, hivatását tekintve fodrász, akinek vándorlásai a Balkánon keresztül Párizsig és Londenig vezettek, és aki végül is Bernben telepedett le. Etienne Szeemann élete végén számos újításra tekinthetett vissza a „hajművészet” területén, például feltalált egy dauer-autómátát, az „*Ondulateur Perfect*”-et is. Ez a kiállítás Szeemann számára ugyanakkor kísérlet volt arra, hogy a történet vizualizálásán keresztül kifejezhesse a nagyapjával való lelki összetartozását, természetük hasonlóságát. „Szerettem a nagyapámat, mert ő az egocentrizmust az életében pozitívrá fordította anélkül, hogy művész lett volna.”

A kiállítás életrajzi részek és témák szerint tagolódott, úgymint: családja, házasság, a gyökerek az Osztrák-Magyar Monarchiában, Bern és Svájc, hivatás (tanuló és vándorévek), saját üzlet, nyomtatványok, kitüntetések, összejövetelek, a pénzhez való viszony, példaképek és a nagyapa hozzájárulása „a szépség győzelméhez.” Térben a kiállítás két fő szalon futott: a nagyapa életének bemutatása a két lakószobában volt látható, a dokumentációs rész pedig az előszobában és az átjárókban. A egyik lakószoba a nagyszülők eredeti bútoraival volt berendezve, amelyekhez Szeemann a nagyapa életében összegyűjtött képeket és karcokat tematikus viszonyba állította. Például a keleti tárgyú képeket az íróasztal köré, a vallásos képeket az ágy fölé, a lovas képeket egy falóra köré rendezte. A női ábrázolásokat egy varrógép fölé, a tájképeket és egy portrét a nagyapáról egy ovális tükör köré helyezte. A második lakószobát a hivatás doku-

33 *Ausstellungsmacher* = kiállításcsináló: Szeemann ezt a kifejezést használta legszívesebben tevékenységének megnevezésére.

32 Daniel Buren: *Ausstellung einer Ausstellung*. Documenta 5. Katalog. Kassel, 1972.

mentációja töltötte meg, ennek Szeemann „A szépség tortúrája” címet adta. Itt voltak láthatóak a különböző hajmosó eszközök, a már említett dauer-automata, továbbá különböző kirakati bábuk, amelyek a díjazott frizurákat viselték (a frizura „La Frégatte” a Marie Antoinett időkbeli, színházi frizurák, férfi frizurák) és több vitrin, amelyekben a fodrász-szakma speciális eszközei és hajápoló szereik voltak elhelyezve, mint a „Hira” hajfestő fésű, a „Crème Darling” és a „Lotion Portugal”. A szoba falai a nagyapa által készített frizura-fotókkal és régi fodrászújságok képeivel voltak kitépve.

Ugyanakkor ezen a kiállításon számos párhuzamossággal is találkozhattak a nézők: például, hogy a nagyapa feladta biztos állását, hogy a kamrájába zárkózza az ondolást gyakorolhassa, hogy az ő „művészetének” szentelhesse magát.

Vagy, hogy a nagyapa is szenvedélyes gyűjtő volt, de nem célszerűség vezette, ahogy Szeemannt sem, hiszen az ő csodakamrája (Wunderkammer) is – ahogy az archívumát hívta – hasonlóan épült fel. „Újra és újra boldog vagyok, ha a nagy fellépések után az én káoszomba visszatérhetek, ez az én táptalajom. Ferdinánd főherceg csodakamrája. Ott is minden felhalmozódott, és természetesen az idők folyamán keletkeztek olyan dolgok, mint az abszurd szépsége. Talán ez történik majd az én szellemi vendégmunka-ügynökséggel is egyszer.”

A „Nagyapa” kiállítás, amely hasznos visszavonulásnak bizonyult a magánszférába, egyben a kurátori munka kézműves oldalának gyakorlása szempontjából is fontos volt. „Megtanultam, hogy az ember az olyan dolgokat, mint sütővas, borotválókés, hajcsavaró, ne stilizálja túl, ne esztétikus tárgyként kezelje, hanem ezeknek az igazi, ráutaló helyzetét kellett megtalálni.” A tárgyak ráutaló helyzetbe állítása révén a Nagyapa szellemét rekonstruálta: „az emlékhelyek meglátogatásakor és a kiállítások rendezésekor is mindig az a probléma bűvölt el, hogy hogyan tud az ember a tárgyakba újra életet lehelni és olyan atmoszférát létrehozni, amelyben a néző a kiállítás anyagi eszközeivel egy nem materiális tartalmat érez, a távollétet, halált vagy az időt.

A kiállításnak ez a „nem materiális” karaktere közelített a szellemidézéshez, a ceremonális feltámasztás egy fajtájához is, amikor Szeemann így írt a megnyitó estéjén jelenlévők magatartásáról: „Vártak a nagyapára, az ő lakásában. Ez volt az esemény, a kiállítás eseménye.” Szeemannnak ez a gesztusa ugyanakkor viszsanyúlt a *documenta 5* alkalmával megalkotott individuális mitológia fogalmához is. Itt is egy olyan szellemi térről van szó, amelyben egy individuum az ő jelét, szignálját, szimbólumát stb. úgy alkotja meg, hogy az a világ, amelyet ezekből létrehoz, képmássá (Abbild) válik.

Az Agglegénygépezetek (1975).

Az utazó kiállítás

A Szeemann képzeletében létrejött múzeumnak köszönhetően nyíltak meg azok a fantasztikus kiállítások – a *Bachelor Machines*, a *La Mamma and the Sun* (1975), valamint a *Monte Verità* (1978) –, amelyekben a kurátori tevékenység szellemi természete került előtérbe, ugyanakkor ezek szervezési kérdésekben is új mód-szerek kialakulásához vezettek.

A *Bachelor Machines*, avagy az Agglegénygépezetek (Jungessellenmaschinen), amelynek ötletét Duchamp „Nagy üvege” (Large Glass) adta, Szeemann egyik első, kultúr-antropológiai keretbe foglalt kutatása volt egy korszak művészetéről. „A *Nagy üveg* egy gép vagy egy gépszerű ember, és az örök energia áramlása, amely megvédi a haláltól. Duchamp azt mondta, hogy a férfiak a női negyedik dimenzió hatalmának háromdimenziós kivetülései. Ezért olyan művészeket kerestem, akik megteremtik saját szimbolikájukat, ami túléli őket, és amit én elsődleges elhivatottságnak nevezek. Akiknek az élete az elhivatottságuk köré épül, mint például Heinrich Anton Mülleré. És fel akartam fedezni a határokat a magas művészet és az outsider art (a kívülálló művészete) között. Ezzel a projekttel az »megszállottság« szónak újra pozitív jelentése lett.”³⁴

Az igazság hegye.

Monte Verità (1978)

A megszállottaknak és a kívülállóknak szentelte *Az igazság hegye* (*Berg der Wahrheit*) című kiállítást is. „A Monte Verità Olaszországban egy olyan zárandokhely volt, ahová sok északi utazott, hogy meglássa álmait a napban. Ez a mágikus hely, a következő emberekre, irányzatra volt hatással: az anarchistákra (Bakunyin, Malatesta, Guillaume), a teozófusokra, akik a kertben akarták megvalósítani a földi paradicsomot, és az életreform hirdetőire. A művészeti mozgalmak közül a Der Blaue Reiter a Bauhaus képviselőire hatott, ott volt El Lissitzkij, Hans Arp, Ben Nicolson és ott voltak a táncművészet megújítói (Mary Wigman, Lábán Rudolf). Ha ezt a történetet az ember kiássa, akkor vissza kell mennie a nagy Anyaölbé. A Monte Verità számomra az anyaméh utáni vágy, és nem véletlen, hogy az első könyv az anyaméhről, Erich Neumann könyve éppen itt jelent meg. Itt 253 napon át garantált a napsütés, és az emberek azt remélték, hogy itt az utópiák és víziók valóra válnak. A Napnál én feltételeztem, hogy hierarchikus társadalomban élünk, amelyet a Nap mindenképpen túlél, mint az inkákat, vagy mint Assisi Szent Ferencet, aki a Napot énekelte meg. És ezért egy kétpólusú kiállítást rendeztem: az inka kincset nem kapták meg, de amúgy a Monte Verità mindent lefedett. Azután persze bejött ismét a zsenialitás tisztelete, az összművészeti alkotás, mert a Monte Verità abszolút wagneriánus. Létezik egy Parsifalmező, egy Walkür-szikla, és ugyanakkor sok indiai, amiben szintén benne van a Parsifal. A Casa Anatta, Casa Selma, a fapavilon a Chiaro Mondo dei Beati és a költőknek a Casa San Francesco, tisztelet az északi Dichtungnak. Ezen a zseni-alapon újra lehetségessé vált bele vinni a kiállításba a német romantikát is, Rungétól Beuys-ig, és a francia forradalmi építészetet Schwitters építményeiig. De az alapja a kiállításnak az volt, hogy arról szóljon, ami soha sem létezett, amelyben az összművészeti alkotás sohasem jött létre: ez egy új társadalom felépítése lett volna. De ez még most sem jött létre.”³⁵ Obristnak erről a kiállításról így beszélt: „Könnyebb volt elmesélni Közép-Európa történetét az utópiákon keresztül. Inkább a bukások szemszögéből, nem a hataloméből. Hultén³⁶ kiállítását nézve rájöttem, hogy ő mindig Kelet-Nyugat ellentéteket választ: Párizs-New York, Párizs-Berlin, Párizs-Moszkva. Én az Észak-Dél tengelyt választottam. Nem a hatalomról, hanem a változásról, a szerelemről és a felfordulásról szólt.

35 Obrist-Szeemann

36 Pontus Hultén a hatvanas években a stockholmi Moderna Muséet igazgatója volt, majd a párizsi Centre Pompidou első igazgatója (1974-1981).

34 Harald Szeemann: *Grossvater, ein Pionier wie wir*. In.: Text zur Einladung der Ausstellung. 1974. február 16 – április 20. Vö.: Museum der Obsessionen: von /über/zu/mit. Berlin, Merve Verlag 1981.

Új kiállítási forma volt – nemcsak dokumentálni akarta a világot, hanem alakítani is.”³⁷

Monografikus kiállítások

A nyolcvanas években Harald Szeemann saját bevallása szerint újra „boldog” volt, hiszen a zürichi Kunsthaus független kurátoraként ismét kiállíthatta azokat a művészeket, akiket még nagyon fiatalon mutatott be a berni Kunsthalleban. És felfedezte a nőművészeket is, akiknek bemutatására számára új, izgalmas teret talált: RACHEL WHITEREAD (Hamburg), CHOUREN FEYZDJU (Bordeaux). „Nem véletlen, hogy ekkoriban nőket állítottam ki, meg egyeztünk Beuys-szal, hogy a nőket fogjuk előtérbe tolni a következő kiállításokon. Svájcban a kurátorok többsége fiatal nő, PIPILOTTI RIST és MUDA MATHIS például, akik csodás művészek is.”³⁸

A korszak sok fontos művésze közül volt néhány alkotó, akik személy szerint is különösen nagy hatást gyakoroltak rá. Ezek közé számíthatjuk MARIO MERZET, WALTER DE MARIAT, és legfőképpen Joseph Beuys-ot, akinek, akárcsak Duchamp-nak, külön kis „szigete” volt saját archívumában. Beuys valamilyen módon minden általa rendezett kiállításon jelen volt, vagy valóságosan és műveivel, vagy instruktorként, egyfajta szellemi háttérként segítette munkájában.

Joseph Beuys és Szeemann

1986-ban Szeemann éppen Beuys monografikus kiállítására készült, amikor a művész meghalt. A kurátor nehéz helyzetbe került, hiszen a halál ténye sok mindent megváltoztatott. „Amikor meghalt, mindenki rohant az aláírt postai levelezőlapjával a piacra, és ott elsózta. Ennek nem volt semmi értelme.” Ezenkívül nehézségei támadtak Beuys özvegyével is, aki megakadályozta a hagyatékhoz való hozzáférést, illetve a publikálást. Az 1993-as kiállítással³⁹ kapcsolatban a következőket nyilatkozta 2004-ben:

„Én mindent megtettem, amit tudtam, éreztem, hogy ez a kiállítás valószínűleg évekig az utolsó lesz, amely ilyen átfogóan mutatja be munkáit, mert a művek és az installációk nagy része többé nem kölcsönözhető, hiszen a filc törékeny, a fenyőfa forgácsolódik...”

Én nem a száz könyvvel akartam foglalkozni, amely az ő Krisztus képéről, az antropozófiáról, a vadállatokról, a társadalmi vetületekről vagy a pénz körforgásáról szóltak, én tulajdonképpen a szobrászt szerettem volna megörökíteni. Az egészre való tekintet nélkül akartam őt bemutatni, és nem kiállítani.”⁴⁰

37 Herrschaft-Szeemann

38 Obrist-Szeemann

39 Joseph Beuys. Kunsthaus Zürich, 1993. november 26 – 1994. február 20.

40 *Gespräch mit Harald Szeemann*, 2004. február. www.fehe.org/index.php?id=237



ARNOLD SCHOENBERG

Kezek, 1910, olaj, karton, 39 x 63 cm, (Az *Austria im Rosennetz* kiállítás anyagából)
<http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/painting/abstractjpgs/ritto79b.jpg>

A „curator's choice”, mint a kurátor szerzőségének kiterjesztése

Hogy a művész Gustav Courbet óta a művészi gyakorlatot egyre nagyobb mértékben a kiállítás médiumába integrálta, elismert tény a 19. századi művészről szóló diskurzusokban; erről Oskar Bätschmann is írt kitűnő könyvében.⁴¹ Ha azonban a kurátor művészi stratégiát alkalmaz a kiállítások rendezésekor, az problematikusá válhat. Szeemann gyakorlatát sokan bírálták, például Hans-Ulrich Obrist is. „Először is azt, hogy a művész csinálja a kiállítást, nagyon fontosnak tartom. A művészettörténet sok kiállítását művészek szervezték. Miért kellett volna arra várniuk, amíg történik valami, és miért ne vették volna saját kezükbe az irányítást? Másodszor azt, hogy a kurátor művészként lépjen fel, nem fogadom el. Egyáltalán, én nem úgy tekintek magamra, mint művészre, hanem sokkal inkább mint katalizátorra, aki a lehető legjobb munkafeltételeket próbálja megteremteni a művészek számára.”⁴² Ugyanakkor a kurátor klasszikus feladatának számít, hogy egy adott múzeum meglévő műtárgyállományát innovatív módon tálalja (a kortárs anyagot is) és új összefüggésekbe ágyazza, hiszen ez az, ami az időleges kiállítások újdonságát adja az állandó kiállításokkal szemben. Szeemann ezt a feladatkört „terjesztette ki”, amikor a „curator's choice” formát a maga módján értelmezte, és ezekben az esetekben különösen szembeűnő volt Szeemann kurátori autonómiája a műalkotások értelmezése tekintetében. Jó példa erre „A történelmietlen hurkok” (*Historische Klanken*) című kiállítása (1988), melyben az ábrázolási forma elsőbbséget kapott az ábrázolt tartalommal szemben, és ugyanakkor kiiktatta a kronológiai „rendet” is.

E kurátori módszer előzményeként ugyanabban az évben a rotterdami Museum Boymans van Beuningen egy addig ismeretlen kiállításípust hozott létre. A múzeum vendégkurátorokat hívott meg, hogy állandó gyűjteményének anyagát felhasználva és újraértelmezve közönségcsalogató kiállításokat hozzanak létre. Az első ilyen Szeemann rendezte, de a múzeumok nemcsak kurátorokat, hanem filmrendezőket, filozófusokat is meghívtak (PETER GREENAWAY: *The Psysical Self*, 1991, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, vagy JEAN-FRANCOIS LYOTARD: *Les Immatériaux*, 1985, a Centre George Pompidou-ban, JOSEPH KOSUTH: *The Play of the Unmentionable*, 1992, aki a Whitney Múzeum anyagából válogatott).

RALPH RUGOFF a *Frieze* című lapban a következőket írta erről a kurátori gyakorlatról: „Mindenkori elkezdett kiállításokat csinálni és kurátorrá válni. Az elmúlt években a nagy kiállításokat rockzenészek, filozófusok, filmrendezők, színházi rendezők, kultúraelmélettel és antropológiával foglalkozó írók rendezték.”⁴³ Ezt a jelenséget Heinrich és Pollock a kiállítási élet egyre erősödő expanziójával magyarázták.

41 Obrist-Szeemann

42 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler*. Du Mont 1997.

43 Ralph Rugoff: *Rules of the Contemporary art and Culture*. Frieze. Issue 44. 1999. p. 46.

A kiállítások nemzetközi jellege, mint kulturális és turisztikai esemény, egyre fontosabbá vált, és ezzel a kurátorok tevékenysége más kulturális területekre is kiterjedt. A „curator's choice” nagyon gyorsan elterjedt a múzeumi világban, hiszen biztosította a saját anyag magas színvonalú outputját, a közönség érdeklődésének ébrentartását egy-egy időszakos tárlat alkalmával (és nem mellesleg a szállítási és a biztosítási költségeket is megspórolta).

Szeemann ilyen vendégkurátorként rendezte meg a „Das letzte Tabu” és az „Austria im Rosennetz” kiállításokat, amelyek nagy közönségsikert arattak. Az utóbbi, egy „spirituális” kiállítás Ausztria akkori kulturális miniszterének megbízásából készült.⁴⁴ „A Museum für Angewandte Kunstban (Iparművészeti Múzeum) rendeztük a kiállítást. Az első teremben az osztrák dinasztiát mutattam be, a másik teremben voltak Messerschmidt és Arnulf Rainer portréi, valamint Weegee fotói. A harmadik teremben klasszikus osztrák festők és építészek voltak a bécsi szecesszió idejéből. A negyedik és ötödik teremben Alois Zottl művei és a 19. század nagy állatfestője, Fritz von Herzmanovsky Orlando, aki a *Gaulschreck im Rosennetz* című könyvet írta. Láthatóak voltak még Richard Teschner marionettbábui és végül az a hintó, ami a Szarajevóban megölt Ferdinánd trónörökös holttestét szállította. A bejáratnál török relikviák voltak láthatóak, egy Hans Holbein, egy szófa a Berggasséból, amin Freud gyakorolta a pszichoanalízist. A felső szinten Auer lámpája volt kiállítva, amit Duchamp is használt. És három vetítéssorozat mutatta be Ausztria hatását Hollywoodra (Erich von Stroheim, Fritz Lang, Michael Curtiz, Peter Lorre, Lugosi Béla), valamint az osztrák kísérleti film nagyjait is, mint Peter Kubelka, Kurt Kren vagy Fery Radax.”⁴⁵

44 Austria im Rosennetz. MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1996. szeptember 11 – november 10. Kunsthaus Zürich, 1996. december 6 – 1997. február 23.

45 Obrist–Szeemann

Ehhez a problémakörhöz tartozik a múzeum mint legfontosabb művészetközvetítő intézmény kritikája, amellyel Szeemann már a berni Kunsthalle igazgatójaként is foglalkozott. Később, a nyolcvanas években valóságos múzeumépítési láz tört ki az egész világon, amely azonban a rendezés tekintetében nem hozott sok újat. Szeemann erről a kérdésről is meglehetősen szubjektíven gondolkodott. „Egy intézmény működése mégiscsak a személyiségen múlik. Vannak múzeumok, amelyek nem mutatnak elég szeretetet a művészet iránt, vagy nem elég bátrak. Sok intézmény híres építészekre, a belső tér kialakítására költi a pénzt. De van sok eset, amikor ezt nem lehet megváltoztatni, a legegyszerűbb a felső megvilágításos tér, még mindig a legjobb. Általában a művészek is az egyszerűséget kedvelik a legjobban.”⁴⁶

Szeemann archívuma

Hogy Szeemann mennyire volt naprakész a kortárs művészetfilozófiai irodalom ismeretében, nehéz megítélni. Obrist ezt firtató kérdésére ironikusan jegyezte meg: „Nem olvasok annyit, amennyit az emberek gondolják, hogy olvasnom

46 u.o.



A Fabbrica Rosa, Harald Szeemann archívuma
<http://www.flickr.com/photos/tanajun/5506626939/sizes/l/in/photostream/>
© tanajun2011

kéne.” Mindenesetre folyamatosan felmerül a „gyanú”, hogy időként mélyebben belemerült a kortárs filozófusok műveibe is. Például GILL DELEUZE és FELIX GUATTARI *Anti-Oedipus*át bevallottan felhasználta a *Bachelor Machines* című kiállításához.⁴⁷ De valószínűleg nagy hatással voltak rá a magát „neo-anarchistának” tartó JACQUES FOUCAULT művei is, hiszen egyfajta anarchizmus tőle sem állt távol.

„A rendtelenség a remény forrása”, olvasható többek között a sok cédula egyikén, amelyek mintegy napi igeként lógtak archívumának polcaihoz erősítve. Ez az archívum elválaszthatatlan volt Szeemann személyétől, és már a hetvenes években is legendák keringtek róla a művészek körében. A már sokat említett, Obristnak adott interjúból Szeemann úgy fogalmazott, hogy az archívum a saját történetének bemutatását szolgálja, illetve, hogy az „archívumom az én memoírom”, és egyfajta rizómaként (Deleuze), egy „tábornok” nélküli rendező emlékezetként írja le. „Az archívumom állandóan változik. Ha egyéni kiállítást rendezek, megkeresem az összes dokumentációt arról a művésztől, akivel együtt dolgozom, ha tematikus, akkor egy egész könyvtárat hozok össze. Az archívum amúgy különböző tárgyak keveréke.”⁴⁸

INGEBORG LÜSCHNER egyfajta játéktérként írta le férje munkahelyét: „az archívum nemcsak az információk helye, hanem helye a szívből jövő nevetésnek, a játékosságnak, a már eljátszott játékoknak is. Tele van kuriózumokkal, különös emlékdarabokkal, éveken át összegyűjtött limlomokkal. Bolondos fotók, talált tárgyak és a barátoktól, családtagoktól kapott tárgyak. A terek fantasztikusan tarkák és valahogy mintha táncolnának.”⁴⁹

Nemrégiben a DU című folyóirat az archívumok problematikáját körüljárva fényképeket közölt Szeemann archívumáról is.⁵⁰ A képeken látható tér hangulata rendkívül meglepő, nem tűnik táncolónak... talán a táncos érezhető távolléte miatt van ez így. A fő terem például pokoli mennyiségű dokumentummal, könyvekkel, regiszterrel ellátott dobozokkal, a levegőben lógó cetlikkel van teletömve, amelyeken Szeemann a már említett aforizmákat gyűjtötte. Ebben a teremben, mintegy verőékként, egy ronda asztali lámpa tolakszik középre, egy olyan asztalon, amelynek mintha nem lenne vége, és ahol ismét papírok, levelek, katalógusok és magazinok sorakoznak.

Az egykori galvanizáló üzem, a „Fabbrica”, ahogy Szeemann nevezte, háromszáz négyzetméter alapterületű, amely két emeleten nyolc termet



A Fabbrica Rosa, Harald Szeemann archívuma
<http://www.flickr.com/photos/tanajun/5502973379/sizes//in/photostream/>
 © tanajun2011

foglal magába. Ez a hely – Kurzmeyer szerint – az emlékezet egyfajta topográfiája volt, ami a kívülálló számára nemcsak zavaró, de ijesztő is lehetett. Mindenesetre, így utólag szemlélve, egy nehezen érthető organizmust jelenít meg, amely ugyanakkor amőbaszerűen kiterjed, és valamiféle titokzatos organizációs elvet követ. Szeemann hol az „agyamnak”, hol „táptalajnak”, hol „káosznak” nevezte, jelezve, hogy ezzel a hellyel elválaszthatatlanul összenőtt. Az archívum volt a táptalaja az ő „megszállottság múzeumának” is.

Szeemann szenvedélyes gyűjtő is volt. A számtalan dobozban (egykor jófajta Merlot borok tárolói), amelyek regiszterrel voltak ellátva, és amelyek mozgatható irodaként is működtek, gyűjtötte a kiállítások dokumentációit, a művészlistákat, a műteremlátogatások időpontjait, leveleket, faxokat, postai kártyákat, kézzel írott újságcikkeket, rajzokat, művészek ajándékait. És természetesen Etienne Szeemann, a magyar származású nagypapa munkaeszközeit is itt tárolta. „Egyetlen jegyzet sem volt számára érdektelen, minden meghívólevél, akár érdekelte a művész, akár nem, ide került”.⁵¹

47 Deleuze Gilles, Felix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (1972). Az előszót Foucault írta.

48 Mind over Matter. Matter. Hans-Ulrich Obrist interjúja Harald Szeemannal, ArtForum, 1996. november, http://findarticles.com/p/articles/mi_moz268/is_3_v35

49 Das Kulturmagazin Du/95 2009. április 5.

50 u.o. p. 58.

51 A Tobia Bezzola és Roman Kurzmeyer által összeállított kézikönyv, 2007, kiadó: Janis Osolin, (l. 15. jegyzet) nemcsak képi és írásos forrásokat tartalmaz (kiállítási felvételek, tervek nézőszámok, kritikák, szövegvivágások), hanem Szeemann visszaemlékezéseit is és értékeléseit is az egyes kiállításokkal kapcsolatban. Ennek a könyvnek az összeállításakor nagy szerepe volt a Szeemann-archívumból származó dokumentumoknak is.

„A fél szem oda, de az öntés sikerült”
Ganz Ábrahám¹

A köztes állapot

A *császár üzenetét* meglehetősen értetlenséggel fogadták a Balázs Béla Stúdió vezetői és tagjai. A farmernadrágos, farmeringes, farmerdzsekis „dokumentaristák” gyűlölték, a „játékfilmek” elnézően mosolyogtak bézs vagy sűrű kardiánjaikban, kopott, barna zakóikban. Ha nem is értették a film humorát, azt tudat alatt biztosan érezték, hogy rajtuk is gúnyolódik a lelkekben rejtőző Franz Kafka. A korabeli magyar filmek szépelgését legalább annyira utáltam, mint az „ellenzéki”, a vékonyka, gyengécske, laposka közlést metaforák és szimbólumok Maya fátylainak rétegei mögé rejtő kacintgatást. A *császár üzenete*, a maga bumfordi módján, többek között a filmi manipuláció és kódosítás középdunavölgyi eszköztárára is felhívta a figyelmet. „Nicsak, egy pitypang!”, mélézött Dobos Gábor kamerája hosszan a növényen. „Nicsak, egy táj! Milyen gyönyörű!”, szinte hallani a korabeli magyar filmes álmélkodását, ahogy a kamera végigpásztazza a semmitmondó tájat, amelyet a snitt alatt önfeledten harsogó rezesbanda zenéje tölt meg ál-jelentéssel. Akkoriban olvastam Hanns Eisler és Theodor Adorno közösen írt, a filmzenével foglalkozó tanulmány kötetét², amelyben a szerzők gyönyörűen elemzik, hogy miképpen fedi el a rendezők többsége filmjeik ürességét a zenével. Erre, a számomra megvilágosító erejű elemzésre igyekeztem rájátszani *A császár üzenete* összerakásakor.

A film betiltása miatt egyedül a besúgóként akkor igen aktív Bódy Gábor fejezte ki szolidaritását. *A császár üzenetét* elemző spicli-esszéje még nem került a kezembe, de biztos vagyok benne, hogy a BBS tagságából és vezetőségéből

1 Ez volt Ganz Ábrahám reakciója, amikor 1843-ban, öntés közben a folyékony vas a jobb szemébe fröccsent és arra a szemére megvakította.

2 Theodore Adorno – Hanns Eisler: *Composing for the Films* (1947, London: Dobson)



Donauer Video Familie Without Video & Friends: THE MAD; THE MADNESS; „The Medium is the Message” (Marshall McLuhan)
Najmányi László, Molnár Gergely, Eörsi Katalin
© fotó: Rész István, 1977

egyedül ő értette meg a filmet és azt, hogy miért éreztem szükségét az általános szépelgés és „igazságkeresés” közepette egy ilyen penetránsan rossz, kínosan művi filmet csinálni. Mindenesetre a film „Aczélosítása” után meg lehetőséget nyújtottunk egymáshoz. Segítségével az akkor induló *Filmnyelvi Sorozat* szűkös keretéből kis pénzekhez és videó berendezésekhez jutottam. Operatőri és vágói közreműködésével készült a jelentésmódosítás filmes eszközeit vizsgáló *Szinkronpróba* című filmem. A film titokzatos módon eltűnt a vágósobából elkészülte után. 1975-76-ban Bódy Gábor egy ideig a Gyarmat utcai lakásunkban lakott. Az első nálunk töltött éjszaka közepén a fejére szakadt a könyvespolc. Együttlakásunk során szerzett élményeiről spicli-jelentéseiben részletesen beszámolt megbízóinak, remélem a fejére zuhant polcot is feljelentette. Ennek még nem akadtam nyomára.

Nagyjából *A császár üzenete* elkészültével, betiltásával és elkobzásával egy időben, 1975 telén kezdtem el Ganz Ábrahám (1814–1867) életét kutatni. Az Iskolatelevízió kért fel a magyar ipar egyik megteremtőjét bemutató dokumentumjátékfilm hibrid elkészítésére. A kutatásokban és a forgatókönyv megírásában a Molnár Gergely kódnevű kém és a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban³ művészeti előadóként dolgozó Papp Tamás segített. A svájci születésű, a vasöntés technikáját Németországban, Franciaországban, Ausztriában és Olaszországban megtanuló Ganz Ábrahám 1841-ben költözött Magyarországra, két évvel később alapította meg saját öntödéjét a budai Vízivárosban⁴.

A Lánchíd keresztartóinak és a szegedi híd öntvénydarabjainak nagy része az ő irányításával készült. Öntödéje az 1848-49-es szabadságharc idején ágyúkat és ágyúgolyókat készített a magyar honvédseregnek. A szabadságharc bukása után börtönbüntetésre ítélték, amit svájci állampolgárságának köszönhetően nem kellett letöltenie. 1853-tól gyára termékeivel részt vett a magyar vasúti közlekedés megteremtésében. Ganz puritán, humanista szemléletű ember volt, alkalmazottait családtagjainak tekintette. Gyárának munkásai, Magyarországon először nyugdíjat és ingyenes orvosi ellátást kaptak. Olcsó bérű lakásokat épített alkalmazottainak. Megszerezte a szemét összegyűjtését és elszállítását gyára és munkáslakásai környékén. Addig a szemetet egyszerűen kidobták az utcára a magyar

3 Bp. VIII. Golgota utca 3.

4 Bp. II. Bem József u. 6. – az 1964-ben leállított öntöde helyén ma az Országos Műszaki Múzeum keretében működő Öntödei Múzeum található, ahol megtekinthetők az egykor használt berendezések. (<http://www.omm.hu/ontode/index.htm>)

fővárosban. Munkásainak gyermekeit saját költségén taníttatta. Ha sikerült leérettségizniük, aranyórát ajándékozott nekik. Büszke volt arra, hogy minden munkását személyesen ismeri, a korabeli béreknél jóval többet fizet, minden gondjukról, bajukról tud, s ha nehéz helyzetbe kerülnek, igyekszik rajtuk segíteni. Meg akarta őrizni vállalkozásának ezt a családi jellegét, azonban termékeinek sikeressége miatt folyamatosan bővítenie kellett gyárát. 1867. december 15-én, a gyár udvarán találkozott egy munkással, aki elmondása szerint már hónapok óta az alkalmazásában állt, de még nem találkozott munkaadójával. Ganz Ábrahám ráébredt, hogy gyára túlnötte őt. Aznap este levetette magát a mai Belgrád rakpart egyik házában lévő lakása erkélyéről és meghalt. Utódai igyekeztek megőrizni a gyár humanista szellemiségét. A 19. század végén, a Népliget közelében épült munkáslakótelephez művelődési központ is tartozott, benne jól felszerelt könyvtárral, óriási színházteremmel és fürdővel.

Az 1947-ben bekövetkezett bolsevik hatalomátvétel után az ország új urai mindent megtettek a humanista kapitalisták emlékének eltörléséért. A Művelődési Központ alagsorában lévő könyvraktárhoz és fürdőhöz vezető folyosót befalaztatták, hogy a munkások ne hasonlíthassák össze saját nyomorúságos életkörülményeiket elődjek komfortjával. Az adatgyűjtés során Papp Tamás hívta fel a figyelmemet a befalazott folyosóra. A Molnár Gergely kódnevű kém közreműködésével rést bontottunk a falon és bejutottunk a negyedszázaddal korábban befalazott folyosóra. Elsőnek egy széket pillantottunk meg. Nyilván az a falazó szakember felejtette ott, aki kicsavarta és elvitte a mennyezeti foglalatból a villanykörtét. Megtaláltuk a gyönyörű, mintás csempékkel burkolt úszómedencét és az egykori könyvraktárt, benne halomra dobált könyvek és hanglemezek ezreivel.

A Ganz-film egy részét az ipari múzeummal alakított első magyar vasöntöde Bem József utcai épületében forgattuk, az eredeti kohók, berendezések szolgáltak díszletül. A vasöntést pirotechnika alkalmazásával imitáltuk. A főhőst alakító színész a füstölgő, szikrázó öntőformából kiugorva kiáltotta a mottóban idézett mondatot. A dialógusokat a történelmi hűség megőrzése érdekében németül mondták a színészek, hiszen a magyar ipar megteremtői német és svájci bevándorlók voltak. A szöveget a Molnár Gergely kódnevű kém fordította korabeli németre. A filmet feliratoztuk. Ez a megoldás volt az első, amelybe az Iskolatelevízió illetékesei belekötöttek. „A magyar ipart magyarok teremtették, erre nincs apelláta! A magyarok pedig nem németül, hanem magyarul beszéltek!”, mondta fojtott hangon, dühét

láthatóan nehezen visszafogva a legfőbb korifeus. Az sem tetszett neki, hogy Ganz Ábrahámot egyértelműen pozitív figuraként, tisztességes, jólelkű, progresszív gondolkodású emberként mutattam be. Azt akarta, hogy erőteljesen domborítsam ki önző, kizsákmányoló kapitalista voltát. Ezt megtagadtam, mert nem volt Ganz Ábrahám önzését, kizsákmányoló természetét bizonyító adatom. Már csaknem elkészültem a film vágásával, amikor egy délután a megbeszéltnél korábban érkeztem a Televízió épületébe. Ahogy ballagtam a folyosón a vágószoba felé, meghallottam a filmem zenéjét. Benyitva a vágószobába láttam, hogy a főlém rendelt szerkesztő éppen a film átvágásával foglalkozik. Mint mondta, azt a feladatot kapta a főnöktől, hogy – akár a történet követhetőségének feláldozása árán is – minimalizálja a német nyelvű dialógusokat, és fordítsa Ganz Ábrahám karakterét pozitívból negatívba. Megpróbáltam vitatkozni, meggyőzni a cenzor⁵ eljárása értelmetlenségéről, és arról, hogy éppen történelmet hamisít. Érveimre nem volt kíváncsi, kitiltott a vágószobából. A *Ganz Ábrahám* volt az utolsó film, amit az Iskolatelevízióknak készítettem. Nem volt kedvem megnézni, amikor lejátszották a tévében.

Nem sokkal később a Televízió Irodalmi Osztálya kért fel, hogy készítsék animációs filmet Hernádi Gyula *DNS* című novellája alapján. A film költségvetése olyan alacsony volt, hogy nem lehetett a szokásos animációs módszerekkel, fázisrajzok felhasználásával dolgozni, csak pár tucat állókép felvételére volt lehetőségem. Azt a megoldást választottam, hogy a színeket animálom meg, a színezés az állóképek felvétele közben történik. A film főhősét a Molnár Gergely kódnevű kémről mintáztam. Fényképeket készítettünk róla, azok alapján, Rész István festőművész barátom közreműködésével rajzoltam meg az állóképeket, amelyeket aztán Rész István színezett ki szórópisztollyal felvétel közben. Az elkészült, mintegy 20 perc hosszúságú filmet a műsor szerkesztője értesítem és beleegyezésem nélkül tökéletesen értelmetlenül vágta. Ezt akkor vettem észre, amikor a televízióban vetített filmet megnéztem. Többé nem dolgoztam a Magyar Televízióban.

A Ganz film elkészülte és tönkretétele után, Papp Tamás szervezésében nagy érdeklődéssel fogadott ipartörténeti előadássorozatot tartottam a Ganz-MÁVAG munkásainak a gyár egyik műhelyében. Beszéltem nekik üzemük alapítójáról és elődeik életéről. Az előadássorozatot néhány előadás után a gyár párttitkára leállította.

Szerettem a Roosevelti téri Gresham kávéházba járni, elsősorban a délutánonként, esténként ott játszó zenész miatt. Akkoriban, az 1970-es évek közepén abszolút újdonságnak számító hangszereken, elektronikus zongorán és Hammond orgonán játszott, dobegép kísérettel. Ez volt az első dobegép, amit hallottam. Hangja valósággal hipnotizált. A virtuóz zeneművész – a nevét sajnos nem jegyeztem fel és elfelejtettem – repertoárjából legjobban Bach *D-moll Toccata és Fuga* című művének – ez harsog *A császár üzenete* vörös farkának képsorai alatt – szamba ritmusban történő feldolgozását élveztem. Naplóm szerint 1976. május 12-én, egy szerdai nap délutánján a Gresham kávéházban találkoztam a Molnár Gergely kódnevű kémmel. Arról beszélgettünk, hogy mi lehetne a következő, szükséges lépés színházunk, a Kovács István Stúdió megszűnése után. A színházat néhány héttel korábban a tagság szellemi passzivitása miatt feloszlattam. Beszélgetésünk közben hirtelen leállt a zene, a kávéház elcsendesedett. A bejáratnál összeesett, s mint néhány perc múlva kiderült, meghalt egy középkorú, jóllétözött úriember. A test órákig feküdt az ajtónyílásban, eltorlaszolva a bejáratot. Az elhunyt külföldi állampolgár volt, hulláját nem lehetett elszállítani, amíg országa nagykövetségének illetékese és a rendőrség be nem fejezi a szemlélését. Csak a holttestet átlépve lehetett volna elhagyni az éttermet, erre pedig egyetlen vendég sem vállalkozott. Egy idő után, hogy oldja a hangulatot, a főpincér utasította a zenészt, hogy folytassa műsorát. Kattogni kezdett a dobegép, felbúgott a Hammond

⁵ Az illető a rendszerváltozás után rendre magas pozíciókba került a közmédiákban, végül, a D 209-es kódnevű ügynök uralkodása idején, a Kulturális Minisztériumban.



Donauer
Arbeiterfamilie
Ohne Arbeit:
Black & White &
Hamburger
Najmányi László,
Papp Tamás, Molnár
Gergely
© fotó: Rész István,
1978

orgona. A helyzetről megfélekedni igyekvő vendégek csevegni kezdtek, a pincérek folytatták a kiszolgálást. Asztalunkhoz érkezett a pincér a korábban megrendelt desszertekkel. Egy lendületes mozdulattal az ölembe dobta a csokoládés palacsintát. „Hoppál!”, mondta és vihogva a bárpultnál összegyűlt kollégáihoz táncolt. Nem jött vissza, hogy segítsen a nadrágomról eltávolítani a csokoládés szószot. „Nincs már értelme színházazni.”, mondta a Molnár Gergely kódnevű kém, miközben a nadrágomat tisztogattam a damasztyszalvétával. „Alapítsunk inkább rock zenekart.”

A videó művészet az 1960-as évek közepén született Amerikában. Az első videó művet sokak szerint Nam June Paik készítette 1965 nyarán, amikor videó kamerával dokumentálta VI. Pál pápa New York-i látogatását. Más források szerint Andy Warhol hetekkel korábban már mutatott be videó műveket első gyárában⁶.

Az első hordozható videó rögzítő berendezés, a Sony Portapak 1967-ben került kereskedelmi forgalomba. Az orsóra csévélő szalagra rögzítő Sony videó magnót és kamerát Fred Forest francia művész és Warhol nagyjából egyszerre, ugyanabban az évben kezdte el használni. A videó technika az 1970-es évek elején jelent meg a magyar filmiparban. Tudomásom szerint Jancsó Miklós használta először, hosszú snittjeit rögzítette videóra, mielőtt filmre vette volna őket.

Nam June Paik, Fred Forest és Andy Warhol videó műveiről az 1970-es évek elején olvastam először nyugati művészeti magazinokban, de csak 1976-ban jutottam videó magnóhoz és kamerához, amelyeket Papp Tamás segített kölcsönözni a Ganz-MÁVAG Művelődési Központból, ahol egy néptánc csoport próbáit és előadásait rögzítették velük. Később a Balázs Béla Stúdió Filmnyelvi Sorozatához benyújtott szinopszisaim révén a Filmgyár Sony Portapakjához is hozzájutottam⁷. A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémekek, valamint Orsós Györgyi és Rész István közreműködésével megalapítottuk a videó művek készítésére specializálódott G.G. Miller & A.L. Newman Productions nevű alkotócsoportot. Gyarmat utcai lakásomban készültek a *Flammarión Kamill* (1976), *Richard Katz* (1976), *Bing Crosby & Ezra Pound* (1976), *Grieg zenéjére* (1976), *Vacsora* (1977), *La Maison de la Peur* (1977) és *Az idegen* (1977) című videó munkák. Mi készítettük az első önálló videó műveket Magyarországon. Bizonyos, a témával foglalkozó, hivatalosan elismert kultúra-specialisták által összeszegecsejt tanulmányokkal, ismertetőikkel ellentétben nem performanszokat dokumentáltunk a videó technika segítségével, hanem precízen kidolgozott forgatókönyvek alapján 8-10 perces etűdöket

⁶ The Factory, 5th Floor, East 47th Street, New York City

⁷ Hajas Tibor az én közvetítéssel jutott a videó berendezéshez, amellyel az *Éjszaka ékszerai* (1978) és a *Vendég* (1978) című videó műveit készítette, a Warhol szupersztár, Udo Kier közreműködésével. Udo Kier nem szimpatizált velünk, túlságosan merevnek, bürokratikusnak gondolt bennünket, mert udvariasan és írott forgatókönyvvel kértük fel a szereplésre. A megbeszélés napján nem jött el a forgatásra, hiánya inspirálta a *David Bowie Budapesten* című multimédia előadásunkat.

hoztunk össze. A szalagokat, vágó berendezés híján rézollóval vágtam és cellulot használtam az összeragasztáshoz. Ez a megoldás a vágási pontoknál a szinkron elvesztését, a kép pár pillanatnyi szétesését eredményezte. Az effektet belekomponáltuk a művekbe.

Később élő előadásokban is alkalmaztuk a videó technikát. 1977-ben a budapesti Ifjú Művészek Klubjában mutattuk be a *David Bowie Budapest* című multimédia előadást, amelynek a Dobos Gábor operatőri munkájával rögzített videó dokumentáció is része volt. A Molnár Gergely kódnevű kém David Bowie-nak maszkírozva járta a várost. A Vörösmarty téri Gerbaud cukrászdából retiküljeikkel hadonászva, felháborodott idős hölgyek kergették ki a kifestett arcú kémet. Budapesten ekkor tűnt fel először nyilvánosan szemceruzát és ajakrúzst használó férfi. A Spions-projekt előkészítésének részeként, közönség-kinevelés céljából 1977-ben rendezett edukációs sorozatunkban (*Rocke-Roll High School* – erről a projektről a Spions-eposz következő fejezetében írok majd részletesen) pszeudó helyszíni közvetítést adtunk az előadó szerepét játszó Molnár Gergely kódnevű kém megérkezéséről. Az előadóteremben elhelyezett hangszórókból katonák masírozása, majd jókora karambol hangja hallatszott, miközben a monitoron feltűnt az előadásnak otthont adó épülethez érkező, a kapun bejövő, a folyosón végigmenő kém. Amikor az előre rögzített videó felvételen az előadóterem ajtajához ért és kopogott, a kinyíló ajtón át élőben lépett a terembe. Ezek voltak az első, videó technikát is alkalmazó multimédia előadások Magyarországon⁸.

1977 őszétől már nem jutottam többé videó berendezéshez, bár számos forgatókönyvet írtam és nyújtottam be a BBS-ben. Többek között e hiány által inspirálva alapítottuk meg a Donauer Video Familie Without Video & Friends nevű színházunkat⁹. Ezzel a színházzal érkezett meg a punk friss, pimasz szellemisége Magyarországra. A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémekek, valamint Orsós Györgyi, Papp Tamás, Béres János és Rész István közreműködésével létrejött színház *Natura Humanae* sorozatának első részeként, *THE MAD; THE MADNESS; „The Medium is the Message” (Marshall McLuhan)* címmel, 1977. november 14-én, a budapesti Belvárosi Ifjúsági Ház és Tanuszodában¹⁰ tartotta bemutatkozó előadását. A *Cabaret Noire* műfajába sorolható előadás

⁸ A G.G. Miller & A.L. Newman Productions videó műveit az akkori korlátozások miatt 1978-ban nem vihettem magammal az emigrációba. Egy megbízhatónak gondolt ismerősnek adtam megőrzésre őket. Az évek során, a többi Magyarországon hagyott munkámmal, dokumentációmmal együtt a videók is eltűntek, megsemmisültek.

⁹ <http://www.freewebs.com/wordcitizen15/donauer.htm>

¹⁰ Bp. V. Molnár utca 9.

feljegyzett beszélgetések sorozatából született. Az akkor konspirálni kezdő „demokratikus ellenzék” általunk ismert tagjait, kvázi-barátainkat parodizálta, „az örültek elfoglalják az elmeegógyintézetet” metaforába dramatizálva. Meglehetősen pontossággal vázoltuk fel az ideológiai lózungjaik mögött rejtőző, valós ambícióikat, jósoltuk meg későbbi pályájukat, jellemük átalakulását. A *Natura Humanae* sorozat második előadását, *Black & White & Hamburger* címmel, 1978. január 16-án, ugyanott tartottuk, de már Donauer Arbeiterfamilie Ohne Arbeit néven. A darab – műfaját tekintve ugyancsak *Cabaret Noire* – alaptörténete abból az azóta is aktuális lehetőségéből indult ki, hogy Uganda elfogallja Svájcot. Mâig emlékezetemben kószáló alapélményem az előadásból, hogy feketére festve, nyakamban a súlyos márványból készült, pompás szűnyogmotívummal díszített „Albert Schweitzer Emléktáblával”¹¹ állok a színpadon, mellettem az aranyszínűre festett, félmeztelen Orsós Györgyi táncol a szamba ritmusra ültetett *D-moll Toccata and Fugára*, másik oldalamon, két vekni kenyér között a Hamburgert alakító Papp Tamás fixálja a közönséget, kezében „MUNKÁT, KENYERET” feliratú tüntetőtáblával. A Molnár Gergely kódnevű kém, fehérre festve¹² értelmiségit játszott. Rögtön az előadás elején ráborult az íróasztala. A darab szövegének egyik mondata – „Nézd milyen ronda az a néger! Zöld!” – kiverte a véleményformáló budapesti „liberális” értelmiség biztosítékát, jöllehet csak egy-két komor megfigyelőjük látta az előadást. Azonnal fasisztáknak nyilvánítottak bennünket, s ezt a pillanatok alatt szétterjedő minősítéseket aztán a Spions operett-hagyományokkal szakító dalai sziklaszilárdították meg évtizedekre.

Régi értelmiségi hagyomány a bűnbakkeresés ezen a szellemileg lepusztult, Isten háta mögötti, mocsaras vidéken. Mindig kell nekik valaki, akit gyűlölni lehet, hogy elfeledkezhesse nek saját nyomorúságukról, hogy ráirányíthassák be nem vallott, mélységes, abszolút jogos önutálatukat. A másképp gondolkodók örültnek, népellenességnek nyilvánítása, lefasisztázása a hatalom és hivatalos ellenzéke által egyaránt reflexszerűen alkalmazott, tradicionálissá vált módszere itt az ellehetetlenítésnek. A Spions már próbált előadásaink idején. A Molnár Gergely kódnevű kém ekkor váltott az Anton Ello kódnevre és cserélt imázst, elefántcsonttorony-lakó értelmiségiből punk-rockerré transzformálva magát. A második előadás után kitiltottak bennünket a Belvárosi Művelődési Ház és Tanuszodából, így a tervezett vízirevút már nem tudtuk megvalósítani.

11 Orsós Györgyi műalkotása

12 A remek testfestéseket Rész István készítette, szórópisztollyal

Szkárosi Endre

KONNEKTOR

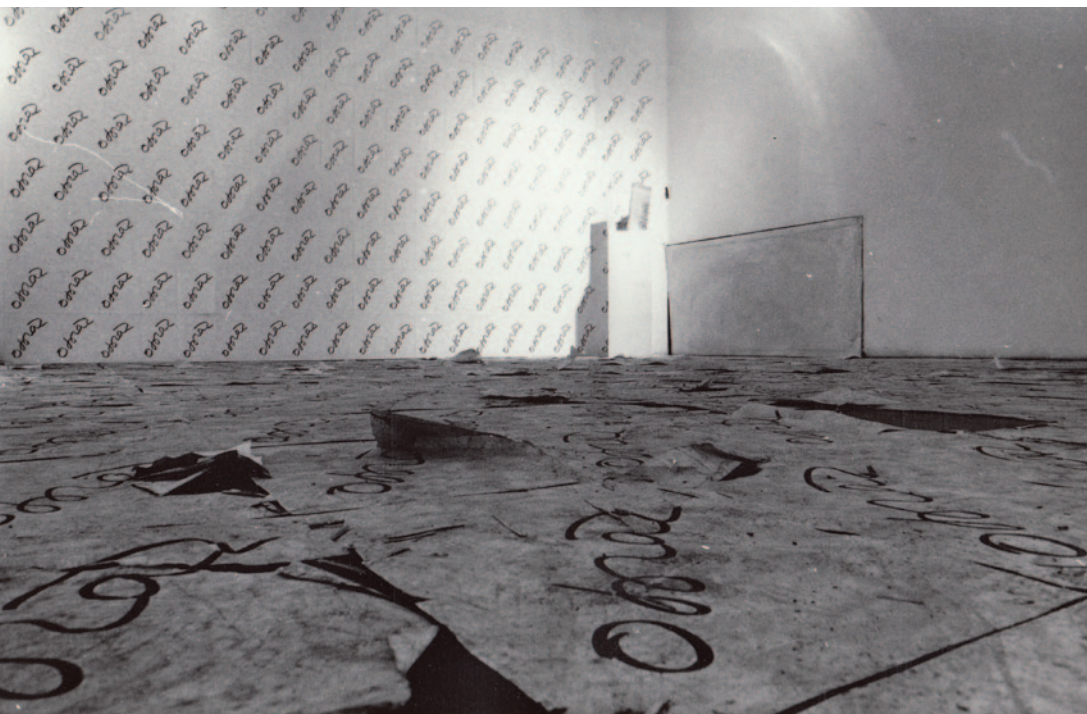
➔ Második rész

Változatlanul izgatott a papír és a szöveg materialitása, illetve a régi szövegek műtárgyszerű újraköltése. Elővettem a *Halotti beszédet* és legépeltem több verzióban. Utána – mivel az első magyar nyelvemlékről van szó – vastag piros, illetve zöld filctollal áthúztam-kiemeltem bizonyos szócsoportokat, mondatokat, nagyjából úgy, hogy a két szín aránya a fehérrel együtt összhangot alakítson ki. Ezek után pedig fogtam egy sniccert és a piros, illetve zöld sorokat hosszanti irányban alul-felül, illetve a befelé eső piciny oldalukon bemetszettem. Mivel a sorok így pusztán a másik oldalsó kis részen rögzültek csak a papírhoz, amelyből vették, nem várt következmény állt elő: a sorok kinyíltak a térbe, mint rojtok, göndörödtek kifelé, hosszuktól, helyzetüktől függően különböző mértékben és formában. Több példányt is készítettem, s a legszebbet végül egy, a mérethez arányos, kissé díszes arctükörre ragasztottam fel.

E munkák a korábbiakkal együtt kezdték kirajzolni egy olyan vizuális költészet lehetőségét, amelyet érzésem és tapasztalatom alapján újnak, járatlannak találtam – miközben persze rengeteg szó esett akkoriban, részben a Magyar Műhely intenzív tevékenysége folytán is, a vizuális költészetéről. Így keresni kezdtem a kiállítási lehetőséget. Mivel eleve szokatlan dologról volt szó, meg nem is voltam ismert képzőművész, a galériák föl sem merültek. LESZTÁK TIBOR viszont a Lágymányosi Közösségi Házban épp nemrég indított be egy kiállítóteret, és

Részlet a Petőfi Irodalmi Múzeum 1987-es vizuális költészeti kiállításáról. Bal oldalon: *Ómagyar Mária-siralom* (kereszt), középen: *Nemzeti dal*. © fotó: Bókay László





A Walesi bárdok (részlet), Lágymányosi Közösségi Ház, 1986. február, © fotó: Teknős Miklós

megegyeztünk, hogy 1986 februárjában csináljak egy kiállítást, amelynek – mivel centrumában *A walesi bárdok* egy új változata állt – az „ötszáz” címet adtam.

A galéria szép, arányos és otthonos, meghitt terének egyik, belépéskor meredeken jobbra eső sarkába az *Ó-magyar Mária-siralom* keresztjét állítottam, köréje kevés szalmát szórtam, hogy legyen egy kis természetes talapzata. A másik, túlsó sarok közelébe a *Halotti beszéd*-tükröt akasztottuk arcmagasságban a falra. A két pont közötti falhoz, egy-egy posztamensre helyeztük a *Siralom* táblás változatait, az átellenben lévő falra pedig az üveglapok közé illesztett vizuális versek kerültek (Janus, Ady, saját versek, például a *Léghajó*). A teljes tér alapját pedig *A walesi bárdok* képezte. Ennek kiindulópontja azonos volt az udvari verzióéval: ahogy beléptünk a galéria terébe, a szemközti fal és a padló találkozásának élénél kezdve sorban fölfordítottam a – természetesen ismét néhány száz példányban kivitelezett – papírlapokat az „ötszáz” kalligrafikus szalagfelirattal. Az udvarunkon 25x20 sorban jött ki az a téglalap-felület, amely ötszáz lapból állt. Itt azonban, lévén a galéria csak pár méter hosszú, nekiütköztem a falnak. Sebj, annál jobb, mindig is azt tapasztaltam, hogy az adottságokhoz való kreatív alkalmazkodásban a művészi erő jelentős hányada rejlik. A korábban vízszintes munka sorait a falon, függőlegesen folytattam fölfelé, majdnem a plafon szegélyéig. Váratlan hatás állt így elő: az alkotás a valódi térbe került, még inkább „térlétszerűvé” vált, jobban, mint ha csak pusztán a vízszintes felületen működött volna. Ráadásul a napok múltával egy új, számomra revelációt jelentő dimenzió nyílt meg benne: az idő. Ugyanis ahogyan a megnyitón, illetve a későbbi napokon az emberek, néhányan némi vonakodás után, de végül kényszerűen és természetesen ráléptek a talajfelületre, vagyis a vízszintes lapokra is, azok elpiszkolódtak, elrongyolódtak, és összességében egy szakadozott, szürkésfehér felületet adtak ki, amellyel éles kontrasztba került a falon levő rész tisztasága, épsége. Mintegy megelevenedett a műalkotás, ahogyan az idő és a használat dolgozott rajta.

Igen ám, de valahogyan meg is kellett nyitni a kiállítást. Bernáthyval tanakodtunk, csináljunk-e koncertet, de valami miatt ez most nem volt lehetséges. Sanyi javasolta, hogy beszéljek LAÁR ANDRÁSSzal a KFT-ből, ők nagyon nyitottak, keresik is a zenekari konvenciókon való túllépés lehetőségeit. Felhívtam Laárt, elmondtam, milyen kiállításról van szó, ő kíváncsinak bizonyult, és megbeszéltük, hogy valamelyik nap BORNAI TIBORRAL együtt feljönnek hozzám megbeszélni, mit csinálhatnának, nagyzenekari felhajtás nélkül. A megbeszélés időpontban eljöttek, megmutattam nekik egy-két versművet és vázoltam költői munkám, illetve az azt részben reprezentáló kiállítás lényegét. Hamar kitalálták a szerepüket: akusz-

tikus hangszereken fognak improvizálni, míg én, mint terveztem, kibontakozom az irhabundámból és az ahhoz rögzített szalmakötegekből. Így is történt másnap a megnyitón – a közönség úgy érkezett, hogy egy szalmatömeg várta a hall közepén. Két zenész ült mellette, játszogattak, talán beszélgettek is. Aztán a szalmahalmaz mozogni kezdett, lassan egy élőlényzerű alak bontakozott ki belőle, bundában, és aztán az alak a bundát is ledolgozta magáról. A végén megjelenő három lány, Edit, Tücsi és Csilla pedig egy kézikocsin kivonszoltak a térből.

A KFT-vel jó kapcsolatban maradtunk, időnként találkoztunk is, Laár a későbbiekben fellépett az egyik Új Hölgyfutár Revue-n. A lányok azonban állandó munkakapcsolatot jelentettek. Tücsit már jól ismertem Bernáthy formációjából, a *Dr. Újhajnal* és az *Okker Sziszterz Női Léptékből*, ő volt az egyik hiperaktív, jó színpadai és tánctapasztalattal rendelkező és dolgozó Sister. LENGYEL EDIT is Sanyi révén került a képbe, az egyik legjobb munkatársam lett belőle, akivel valaha dolgom akadt. Mindig lehetett rá számítani, vállalt kényes helyzeteket is, szép, természetes hangja volt, nagyon szépen intonált, alkatiilag nyitott volt, jól oldotta meg a feladatokat. Mindezek tetejében pedig nagyon szép nő volt, úgyhogy mindig döngicséltek körülötte a férfiak. CSILLA pedig Sanyi új énekesnője volt szintén az Újhajnalban, amely lassan aztán átalakult *Matuska Silver Sound*dá. A lányokat, mikor melyik ért rá, mindig szívesen hívtam akcióba, koncertre, performanszra, mert ahogy minden nyelvi lehetőség izgatott az alkotásban, úgy természetesen a test, illetve a testi jelenlét nyelve is – és a sajátomén túl a másoké is, amit ugyan mindig nehezebb kezelni, de sok a lehetőség is benne. Így aztán a Konnektor mellett működő lánycsapatot elneveztem *King's Fingers Leánykarnak*, és a továbbiakban legtöbbször így koncerteztünk.

Így történt 1986 februárjának végén is a FMK-ban, ahol – alig hogy leszedtem az anyagomat a Lágymányosiban – új kiállítást csináltam az alsó, ún. fekete kiállítóban. A munkák persze részben azonosak voltak, de tettem közéjük újakat is, és elkészítettem *A walesi bárdok* egy újabb verzióját. Mivel a kiállítóban kicsi volt a tér, meg talán azért is, hogy ne ugyanazt ragozzam mindig, az Arany-költeményre utaló, „ötszáz” szalagfeliratú ötszáz papírlapot ezúttal egymásra halmoztam, és az egészet át akartam ütni egy hatalmas, 300-as szöggel. A FMK-ban kiállításrendezésben általában segítő OROSZ PÉTER szobrász segítette a kivitelezésben. A Műcsarnok alagsori részében levő műhelyben egy megfelelő fúrófejjel átfúrta a papírhalmot (átszögelni fizikai képtelenség lett volna), kicsit belefúrt egy kisméretű fatalapzatba, amelyet aztán a papír tökéletesen eltakart, és az átlukasztott papírtömegbe bújtatott szöveget

beütöttük ebbe a fába. Nagyon szép papírszobor keletkezett az A4-es laphalmaz tömegéből, amelyet drasztikusan átüt egy nagy vasdarab. Mintegy a nyelv „keresztrefeszítése”, a nyelv és az anyag mártírúma? Erre így természetesen senki nem gondolt előzetesen, talán csak sejtése lehetett róla az embernek: az igazi hatás azonban mindig váratlanul áll elő, és szinte csak véletlenszerűen érintkezik az eredeti szándékkal.

A Fikában már gyakorlott koncertezőknél számítottunk, nem is csak a Konnektor miatt, hanem azért is, mert a Klub hívatásánál fogva minden újító törekvés egyik legfőbb fórumává vált, lett légyen szó az én régi költői estjeimről, vagy a Fölőspéldány-konцерtról, vagy egy Magyar Műhely-estről vagy bármi másról. Mivel lassan híre ment, hogy a Tankanyar-repertoárban valami szokatlant csinálunk azzal, hogy radikális avant-rock módra szólaltatjuk meg a magyar költészet alapdarabjait, egyszer csak újra képbe kerültünk a PeCsában. Egészen konkrétan egy nagyralátó és nagyvonalú projekten dolgoztak ott ÁRKOSI ÁRPÁD rendezői vezetésével, akit még a Brobo-időkből ismertem (a Szomjas-féle, egervári filmfelvétel alkalmából találkoztunk először). Nagyszabású bankettet kívántak rendezni március 14-én, vagyis az 1848 március 14-én a Pilvaxban körvonalazódó forradalom évfordulójára, és ennek megfelelően a Petőfi Csarnokban is mintegy a Pilvaxot akarták felépíteni. A küzdőteret, ahol majdan az előadások, felolvasások, performanszok kaptak helyet, amfiteátrumszerűen felépített nézőtér vette körül, amit fehér abrosszal leterített asztalokkal és a hozzájuk tartozó székekkel rendeztek be, itt ült majdan a közönség. Az ételeket és az italokat nagy és szintén fehér abrosszal terített tálakon akkori színművészeti főiskolások hordták ki, szerepük szerint ők voltak a Pilvax pincérei. Az esten az akkori művészélet miséje szinte teljes húzóága szerepelt: az írók közül többek között MÁNDY IVÁN, MÉSZÖLY MIKLÓS, KONRÁD GYÖRGY, ESTERHÁZY PÉTER, a művészek közül CSEH TAMÁS, SZABADOS GYÖRGY és sokan mások, illetve a KALÁKA, de ennek története van.

Én vagy mi, a Konnektor, nem is voltunk betervezve a műsorba. Ám valaki az utolsó pillanatban valami miatt kiesett a programból, és BOLLOBÁS ENIKŐ nyilván alkalmosra ajánlására bennünket hívtak, mivel hallották, hogy van egy *Nemzeti dalunk*. Lehet, hogy nem igazán tudták, mibe nyúlnak. A *Nemzeti dal* természetesen már sokat játszottuk – mégis, mint mindig, most is kerestük a helyileg autentikus megszólalás lehetőségét. A napközbeni beállítás idején észrevettük, hogy a küzdőteret lezáró falnál, amely a színpad hátteréül szolgált, egy hatalmas építési állvány van fölszerelve. Már pusztán dekoratív is jól nézett ki, s azonnal rácuppantunk, hogy használjuk ki. Sanyi még csodálkozott is – „Micsoda színpadkép! Ha kérjük, biztosan nem lenne itt.”

Este, mielőtt ránk került volna a sor, kiderült, hogy ott van és fellép BALOG KÁLMÁN cimbalmos is, akivel akkoriban MÁRTA ISTVÁN projektjében, a *Támad a szélben* dolgoztunk együtt. (Amikor Kálmán kijött a stúdióba és az én egyik szövegem alá kellett egy viharos cimbalomszólót fölépítenie, olyan erővel oldotta meg a feladatot, hogy a zene szinte önálló életre kelt, és István azonnal külön számmá hangszerezte, amelynek aztán a végén szólal meg a szöveg.) Most megbeszéltük Kálmánnal, hogy beszáll a *Nemzeti dalba*. Az öltözőben együtt voltunk a Kalákával, mivel utánunk éppen ők következtek. Gryllus Daniék amúgyis kíváncsiak voltak az egészre, részben az ismeretség miatt, főleg azonban azért, mert az ő teljes zenekari életük a magyar költészet megszólaltatásán alapult.

Kezdekör sorban bevonultunk hátulról, az öltözőből, egyenesen fel az állványra: némi iróniával Kálmánt küldtük előre, őt követte Jakobi a csellójával, majd a zenekar többi tagja, a végén pedig én. A többiek a bevonulás után a középső lejárón le is mentek a küzdőtérré, én viszont fent maradtam. Így kezdtük el a *Nemzeti dal* vad hangjait játszani, én odafönt ordítottam, hörögtem a verset, ahogyan szoktuk, soronként hátulról előre. De távol voltam a zenészekről és amikor az utolsó előtti (azaz az eredetiben a második) versszakot befejeztem (annak első sorával), a zenekar leállt, szerencsére egyszerre, mivel azt hitték, vége van. Én meg, mivel nem indult újra a zene, nem mertem belefogni az utolsó, azaz az első versszakba. Ilymódon úgy lett vége a számnak, hogy a „Talpra magyar” strófa elmaradt.

Bespriceltünk az öltözőbe, tisztáztuk, mi történt, s megállapítottuk, hogy nem baj, szerencsére egyszerre álltunk le, úgy kell beállítani, hogy ez volt a koncepció. Akkor szaladt be Gryllus Dani, és kérdezte: „az utolsó versszakot miért nem csinál-

tátok?” Nevettünk, elmondtuk neki az igazat, de mint mindig, most is azzal, hogy a valóság nagy költő. S ha belegondolok, valóban: az első szakaszt, amely nálunk az utolsó, szinte mindenki tudja vagy legalább ismerni véli. Tehát a hallgató a fejében fejezheti be a művet, a verset – akár csak *A walesi bárdok* utolsó két sora esetében, amelyet persze tudatosan, előre tervezetten hagytam el.

Vegyes hatást válthatott ki ez az interpretáció az ünnepelni akaró hallgatóságból. Barátaink, köztük például HEKERLE LÁSZLÓ nagyon lelkes volt, mindenestül tetszett neki a színpadi megvalósulás, de például tőle hallottuk, hogy az előadás alatt szegény RATKÓ JÓZSEF megpróbált demonstratívan kivonulni, amiből a demonstráció nem jött össze. Voltak, akik némi zavarban, kötelességszerűen gratuláltak, mások inkább nem szóltak, mivel némileg zavarban voltak, ami nagy szó egy műalkotás fogadtatásában.

Beindult a mozdony, egyre érkeztek a meghívások különböző fellépésekre.

A Rádióban MARKOVITS FERENC rendező, akit egy-egy irodalmi műsorban való közreműködésből, rádiós megszólalásból már ismertem, nagyon megszerette a *Tankanyar* eszméjét és költői-zenei megvalósulását, ezért elérte, hogy adhassunk egy koncertet az 1-es stúdióban, meghívott közönség előtt. Az 1-es volt a legjobb hangjátékstúdió akkor, így a tervek szerint a koncertet fel lehetett venni egy nyolcsávós stúdiómagnetofonra. Nagy kihívást jelentett ez, hiszen egy rögzített koncert később adásba megy a rádióban.

A koncert előtti napon Virágh Laciéknál tartottunk összpörbát, és valami miatt – vagy csak a szokásos módon – kicsit feszült volt a hangulat. Attila talán késett, aztán meg Márta Pista nem hozta el a szintetizátorát. Késsel lehetett volna vágni a levegőt, engem ez már akkor nagyon megviselt: a teljes koncert és felvétel felelőssége a nyakamon, a zenekar meg épp összeveszében. Másnap a rádióban gondosan beálltunk, bekevertük a hangszereket, és megbeszéltük a hangmérnökkel, CORNIDES TAMÁSSAL a sávkiosztásokat. Úgy terveztük, hogy csak hat sávra osztjuk szét a felveendő koncert szólalóit, kettőt szabadon hagyunk az utólagos rájátszás és a keverés érdekében. Sanyi nem használta a gitárját, helyette egy asztalt, mikrofont és pickupokat kért. Velünk volt DYDA FRICSI is, aki a zenekarral együtt a koncerttérben kapott helyet, mert a visszhangosítást neki kellett megoldania egy külön szalagos magnetofonnal. Részletesen megbeszélttem vele *A walesi bárdok* szerep-hangjait, mert volt olyan részlet, ahol villámgyorsan kellett váltani. (Például amikor mindjárt az első strófa harmadik sorában megszólal a király, hogy: „Hadd látom” – akkor visszhang kell, de mire a kommentár azt mondja,



Still Europe. Konnektor-koncert, Amszterdam, Melkweg, 1988, © fotó: T. Balogh László

hogy „úgymond”, addigra ki kell kapni a visszhangot, majd azonnal vissza is adni, mert a király folytatja: „mennyit ér a velszi tartomány”.) Megérkezett a közönség, mintegy ötven ember, barátok, kollégák, székeken ültek a közepes méretű stúdióban. Csodák csodája, a hangulat jó volt: drukk a levegőben, de valahogy nem aggódtunk. Kezds előtt még időben befutott Virágh Laci is. Szokás szerint a Bornemisza-verssel indítottunk, jól ment, egymás után következtek a dolgok, és végig intenzíven, erővel tudtam csinálni az énekszólamokat, a legmegfelelőbb tempókban beszállni és kilépni, illetve hajtani az egész koncert tempóját. Ebben rengeteget segített, hogy a zenészek a legjobbjukat adták: hajszálpontosan hozták, amit kell, a megfelelő pillanatokban odaillő ötleteik voltak, nagyon figyeltek egymásra és rám. És ami kész csoda: a sok-sok szövegben egyetlen hibát sem vétettem. Ez most létfontosságú volt, hiszen a rádiófelvétel miatt szó sem lehetett leállásról, újrakezdésről, de utólagos javításról sem. Ha hibázok, az vagy benne marad, vagy az egész számot ki kell majd hagyni. (Igen jónak bizonyult hát számomra a hosszú versmondói gyakorlat.) Sanyi meg egyenesen fantasztikus volt, invenciójával szárnyakat adott az előadásnak. Mindenféle tárgyakat hangosított be, kopogott, zörgött, kagylóba fújt, csengő-guruló pénzdarabokat dobált a bemikrofonozott asztalon, lufballont fújt fel és engedte ki belőle harsogva-sercegeve a hangot – mindenkit inspirált, és valóban, azzal hogy „letette a gitárt”, egy új dimenziót nyitott akkori koncertgyakorlatunkban. Vokálisan is többször és jó ötletekkel szállt be, amikor pedig a vége felé elkezdtek a Hajnóczy írásának általam kivagdalt részeiből készített szöveggel *A kopt nők* című számot, a tánczenésre vett zenei felvezetésben egyszer csak elkezdett disc-jockey tempóban és hangon improvizálni. „Hölgyeim és uraim, ezen a napon, ezen a csodálatos és felejthetetlen napon.... A rádió, a magyar rádió színpadán az egyik legnagyobb sztááááá...” Azzal elkezdte bemutatni a zenekart. Majd kiválás után, felfelé pörgő hanghordozással egyszer csak: „Hölgyeim és uraim, a most hallható szám a Magyar Rádió tánczenei sikerlistájának utolsó előtti helyén áll...” Majd a hasunkat fogtuk a röhögéstől. Azután a szám vége felé, a zenei levezetésben, bemondta, hogy „ülőtánc”, majd egy idő múlva, megfelelő tempóérzéssel: „alvótánc”, azzal Márta Pista egy kifutó zongoraszólammal le is zárta a számot. Külön kaland és nagyon jó munka volt az utólagos keverés. Jól sikerült az alap-

felvétel, így nem sokat nyúltunk bele, de ahol kellett, igen, és ezek a beavatkozások emlékezetesek maradtak. Az *Allegro barbaro* ostinato dallamára például Sanyi egyetlen helyen ráhelyezett három egyszerű gitárhangot, ezt követően pedig az egész szám alatt egy mély hangon éneklő férfikórust dúdoltunk rá. Közben néha majdnem elnevettem magam, Sanyi ugyanis időnként szándékosan hamisan énekelt, ami nagyon jól hatott, olyanok voltunk körülbelül, mint két hazafelé dülöngő, jókedvében danolászó részeg. Aztán volt egy emlékezetes tanulság is. Az *Idő* című számunk előtt van egy nagyon szép rész, amelyben – a *Halotti Beszéd* óriási vokális terhelése után – a *Kyrie Eleisont* énekelem egyedül. Ebbe lassan beszáll a zene: finom szintetizátorhangok úsznak be, Attila pedig egy szép basszusszólamot épít hozzá, majd a gregoriánból ütemesen kibontakozik egy tempós zene, amire az *Idő* szövege épül. Igen ám, de most, a keverésnél hallottuk, hogy a felvételen a *Kyrie*-szólam éneklése közben teljesen hamis voltam. Annyira, hogy az már ciki volt. Egyszer csak Sanyi talált egy megoldást: „tedd be vízbe”, mondta Cornidesnek. A „víz” a zenész-nyelvben a teres, zengő visszhangot jelenti. Tamás adott rá egy kis vizet, de ez nem sokat javított. „Csavard el a gombot teljesen”, utasította Sanyi Cornidest, „adj rá minden vizet”. A hangmérnök szokás szerint tiltakozni próbált, hogy ezt ők nem így szokták, de Sanyi az udvariasság szélső határán ráparancsolt: „Azt mondtam, tőki vízbe, ne vitatkozz.” Cornides nyelt egyet, de megcsinálta. Remek volt: rögtön hallottuk, hogy ez a megoldás. Az énekszólamnak eltűnt a hamissága és nagyon szép szakrális teret kapott. Mindenki megkönnyebbült. Ezt e remek felvételt a Magyar Rádió a következő év nyarán becsülettel lejátszotta.

Nemsokára GELLÉRI ÁGNES telefonált az akkori Radnóti Színpadról, hogy BÁLINT ANDRÁS kezdeményezésére és TARJÁN TAMÁS műsorvezetésével, *Szóváltás* címen egy irodalmi élőfolyóirat indul náluk, az első számot a költészet napja alkalmából szerkesztik és ebben számítanak rám. Nem emlékszem már az írókra, színészekre, akik egyébként szerepeltek a műsorban; mi Konnektor-szeánszot csináltunk, élvezve, hogy profi színházi körülmények között tudunk próbálni. A technikusok – mint azt már máskor is tapasztaltam – örömmel segítettek a különleges igények megoldásában, mert ez a munka kissé kiszabadította őket a napi rutinból. Kezdetét vette Bernáthy nagy színpadképi menetelése: lefűrészeltettünk keveset egy asztal két lábából, hogy az a lapjával a közönség felé megdőlvé állhasson. A rajta levő poharakba úgy töltöttünk folyadékot (glicerint), hogy annak a felszíne is az asztal lapjának megfelelően ferde legyen (ami víz esetében, ugyebár, nem



Szkárosi-totemállat. Still Europe-koncert, Amszterdam, Melkweg, 1988, © fotó: T. Balogh László

valószínűleg meg). A zenekar skót szoknyába és hozzávaló ruhába öltözött, engem szállodai portás egyenruhába bújtattak, a mikrofont virágcsokorba rejtettük. Ezen a fellépésen a teljes Konnektor-felállás mellett Lengyel Edit is részt vett. Hegedűt adattunk a kezébe, természetesen úgy, hogy egy hangot se játsszon rajta. A performanszt megelőzően és azt követően egy kerti padon társalogtunk Tarjánnal, egymás kezébe adogattuk a virágcsokrot, benne a mikrofonnal. A műsor előtt és után Bálint Andrással beszélgettünk, és mivel láttam, hogy megfogta, amit tőlünk látott, azt ajánlottam neki, a *Szóváltás* keretében rendezzünk egy teljes estés *Új Hölgyfutár Revue*-t. Ebben nagy vonalakban meg is állapodtunk, a részletek persze későbbre maradtak.

Erről azért eshetett szó, mert időközben a Kortárs Művészeti Fórum vezetője, CHIKÁN BÁLINT felajánlotta, hogy a JAK laptervében szereplő négy szerkesztőség rendezzen egy-egy önálló estet az Almássy téri Szabadidőközpontban. Tekintettel arra, hogy a leendő lapról még épp csak hogy elkezdődtek a tárgyalások a Kulturális Minisztériumban, a nyilvános bemutatkozás lehetőségének alapvetően mindenki örült. Én mindenesetre jó lehetőséget láttam arra, hogy megpróbáljuk látható módon körvonalazni azt a művészetfelfogást, amelyet képviselünk, illetve amelynek a képviselője alapvetően megoldatlan, pedig egyre erősebben van jelen. Hekerle Lacival és Szilágyi Ákossal megbeszél- tük, hogyan képzeljük el, kiket hívnánk meg

– már akkor igyekeztünk lehetőleg minden ide tartozó, jelentősebb szereplőt bevonni. Miután megvolt a május végi időpont, a meghívókat is postázni kezdtük. A sokszorosított szórólapokat, mint azt már megszoktam a saját fellépéseimmel, kiállításaimmal kapcsolatos előkészítő munka során, elkezdtem beborítékolni, majd jött a borítékcímzés alázatos, hosszan tartó munkája, mind- ebben most Hekerle segített.

Tervünk szerint például GÉCZI JÁNOST is hívtuk, mert akkoriban kezdett el ruhákra tervezni vizuális költeményeket, és mint vidéki „avantgárd” szerzőt, különösen szerettük volna bevonni. Ákos beszélt vele, később kiderült, hogy valami félreér- tés folytán János aztán kimaradt. Bernáthy kezdett: bányászsisakot, ún. „koba- kot” nyomott volna a fejébe, ha előtte azt, ott a helyszínen, el nem lopják; egy szájkosarat illesztett az arcára, szájába sípokat dugott, lekuporodott és egy gyer- mekfürdőkádat húzott a hátára. Aztán, mint egy teknősbéka, elkezdett hátrálni kifelé, miközben a sípokat fújva egy-egy szót kiabált, variációkban ismételve őket: képzőművészet!; „zene!”; „irodalom!”, „filmművészet!”, „történelem!”; „Európa!” – de ekkor már a kijáratnál volt, amelyen át ajtócsapódással távozott. Azután GARACZI LÁSZLÓ felolvasott, BUKTA IMRE akciót csinált, SZÉKELY ÁKOS egyik írásvetítőre tervezett mozgókép-munkáját mutatta be – kezdett alakot ölteni az ÚHF Revue-k alapképe. BALASKÓ JENŐ, BEKE LÁSZLÓ, MOLNÁR MIKLÓS, HEGYI LORÁND, GALÁNTAI, PETŐCZ, PARTI NAGY LAJOS következtek.

Mivel HAJNÓCZY írásművészetét már akkor alapvetően avantgárdnak tekintettem, igyekeztem az ő efféle inspirációját láthatóvá tenni mások számára is, persze saját munkámon keresztül. Ezért tervezett akcióim címét egyúttal az egész műsor címének tettem meg: „Tehát az, hogy a bőrt leveszem róla” – idézet a *Jézus menyasszonya* híres preparátor-interjújából. Egyéni akciót csináltam, de részt vett rajta a három lány: Edit, Csilla és Tücsi. Akkoriban nagyon sok előkészítő munká- val járó akciókat terveztem. Vettem sok zacskó vattát a gyógyszerárban, ezek alapvetően vastag csíkokban voltak zömítve. Néhány csíkot megfestettem piros autózománccal, néhányat zölddel. Csillát bokától homlokig piros vattába teker- tem, Editet zöldbe, Tücsit fehérbe. Mozgást koreografáltam nekik, egy vetítés terében kellett mozogniuk, közben magnóról ment a Hajnóczy-féle preparátor- szöveg, amelyet előzetesen felvettem, egy dinamikus részletet választva hozzá abból a zenéből, amely a közös improvizációk egyik legsikerültebb változata volt a *Támad a szél* felvételei során. Ehhez a zenéhez és mozgáskoreográfiához írásvetítővel vetítettem ki jeleket, szövegrészleteket, amelyek részben a falon, részben a vattába tekert, mozgó testeken jelentek meg. Alig hogy vége volt az estnek, indultam Párizsba, ahová a Műhelyesek jóvoltából meghívtak a soron lévő Polyphonix fesztiválra.

Bernáthy Sándor szórólapja a Solidart Minifest-hez, Fialat Művészek Klubja



Idő-raszter Közép-Európából

Pinczehelyi Sándor. *Munkák 1969–2000*

➤ Pécsi Galéria (Zsolnay Kulturális Negyed), Pécs

➤ 2010. december 10 – 2011. január 30.

„ez volt az idillek idillje
(ez volt az idrillek idrillje)
mászott rajtunk a derű
egyenfejen egyöntetű
egyentetű”

(Péntek Imre: *P.S.-nek a „csillagcsináló” embernek*, 1991 – részlet)¹

Már megint... E lakonikus helyzetjelentés nem tőlem származik, hanem PINCZEHELYI SÁNDOR nagyszabású életmű kiállításán olvasom egy sorozat címeiként (*Már megint [Sarló és kalapács I-IV.]*, 1973–2002) – a négy kép ugyanazt a motívumot variálja: a híres, emblematikus fényképet, melyen a művész a munkásmozgalom közhelyszerűen ismert jelképeit, a sarlót és a kalapácsot tartja maga előtt. Már megint – állapíthatjuk meg a művésszel. Már megint, hisz a sorozat egy 1973-as mű mechanikus megismétlése, és önmagában is a konok, személytelen ismétlés elvén alapszik: szeriális mű, akár Andy Warhol híres képsokszorosításai, melyeket Pinczehelyi tudatosan idéz is. Az ismétlés gesztusa tehát összekapcsolódik az idézéssel: a sorozat önidézet, Warhol-idézet és egy immár a történelmi múltunkhoz tartozó vizuális közeg ironikus felidézése is. A mű önportré, s ennyiben *személyes*; Warhol-derivátum, s ennyiben *eklektikus*; a félreérthetetlen ikonográfiai kód megjelenése azonban *politikai* kérdésekkel is szembesít. Jogosan tehető fel a kérdés: jelentheti-e ugyanazt a sarlót és a kalapácsot 2002-ben, mint 1973-ban.

A kiállítás nyitótermének középső képe a problémát explicite fel is veti – Pinczehelyi harmincöt évvel később beáll híres fényképének pózába (már megint!), és újrafényképezteti azt, ezúttal sarlót és kalapács nélkül. A régi és az új fénykép egymás mellé kerül, az ismétlés gesztusa itt az *idő* múlására

¹ Péntek Imre: *P.S.-nek a „csillagcsináló embernek*, 1991, in: Kovalovszky Márta: *Pinczehelyi Sándor*, Pécs, 2010, 164.

reflektál, sajátos számvetésként. Egyszerre beszélhetünk a szubjektum által megélt időintervallumról és a nagybetűs Történelem idejéről: változatlan és változás héraldeikus dialektikájáról. S annak, hogy ez a kérdés egyáltalán felvethető, az lehet az oka, hogy Pinczehelyi a kezdetektől fogva emblémákkal és archetipusokkal operál: a híres fényképről szigorú, végítélet előtti vagy utáni *pantokrátorként* tekint előre, az archaikus művészetben gyakori hieratikussá pózt felvéve, s mintegy beteljesítve a prófécíát: „fegyvereiket kapákká kovácsolják, dárdaikat pedig sarlókká”.² A kommunista jelképek messianisztikus pátoszát, apokaliptikus drámáját azonban felülírja Pinczehelyi ironikus felfogása, amennyiben a pop art híres alkotásait idézve a propagandaképből harsány, színes, végtelenül sokszorosítható árucikket csinál. Valódi előkép-ként nem a munkásmozgalmi jelképekre utal, hanem egy mikulcsei szíjvégre a IX. századból, a kisajátított jelkép eredeti kontextusára utalva: az ironikus propaganda-ikon ennyiben egy archeológiai lelet remake-je, mely sajátos pátoszformulaként aktivizálhatja Közép-Európa kollektív emlékezetét. Joggal ír Pinczehelyi kapcsán „történelmi textúráról” Hegyi Lóránd,³ egyszerre utalva a művek történelmi beágyazottságára és texturális-szenzuális aspektusaira. Pinczehelyinél rendszeresen visszatérnek az (ó)keresztény ikonográfia motívumai,⁴ melyek transzcendens potenciálját a játékosan cifra, „popos” képi közeg megszüntetve őrzi meg. Úgy profanizálódnak, hogy szakrális jelentésük nem vész el: az individuális és a kollektív történelem emblémáiként bukkannak fel újra és újra. Ilyen motívum a bárány (*Szürke birkák*, 1986; *Színes birkák*, 1986) az *agnus dei* warholi derivátumaként, s még inkább az ehhez kapcsolódó *jó pásztor* (*Pásztor I-II.*, 1999; *Birkás I-V.*, 2005) antik előképekre visszavezethető motívuma. Nem kevésbé emblematikus motívum az életműben nagyjából harminc éve jelenlévő *hal*: a *Hal rajz* (1983) játékosan idézi fel Gustave Courbet emblematikus pisztráng-képét (1872) s a halas csendéletek a holland barokkig visszavezethető képtípusát, ám ugyanakkor az ókeresztény *iktusz*-motívum „transzavantgárd” variánsa is. A halra festett trikolor azonban az univerzális összefüggésrendszert visszavezeti az „itt és most” kontextusába,⁵ ahogy a szőlő is több a szakrális motívumtár egyik eleménél, hisz a hely szellemére utal.

² Mikeás 4,3 (Károli ford.), a prófécia variánsa megjelenik Ésaianál is: „Ki ítéletet tesz a pogányok között, és bíraskodik sok nép felett; és csinálnak fegyvereikből kapákat, és dárdaikból metszőkéseket, és nép népre kardot nem emel, és hadakozást többé nem tanul.” (Ésaías 2,4; Károli ford.)

³ Hegyi Lóránd: *Pinczehelyi Sándor*, Pécs, 1995, 11.

⁴ Ne feledkezzünk meg a *genius loci*ről, Sophiane ókeresztény sírkamráiról. (Pinczehelyi és az ókeresztény ikonográfia kapcsolatára monográfiájában Kovalovszky Márta is utalt, i.m., 2010, 29–30.)

⁵ A hal-motívum rendszeresen visszatér Pinczehelyi életművében: pl. *PFZ hal*, 1981; *Halak*, 1988; *Láncos hal I-II.*, 2005; *Műveletek hallal I-III.*, 2005; *Megfordítható kép I-III.*, 2006



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000.* (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid

Ezeknél még komplexebb a *Mindennapi kenyérünk* (1974) című konceptuális mű,⁶ melynek gyászszalagját akarva akaratlanul is összeolvassuk Pauer Gyula két évvel korábbi *Halálprojektjének* tragikus kérdésselvetésével vagy Pinczehelyi szintén ekkori *Béke porai ra* (1974) című konceptuális fotósorozatának (Major Jánosra rímelve) akasztófahumorával. A mű persze Lakner László (később épp a pécsi múzeumba került) „*Panem nostrum quotidianum*” feliratú, megkötözött kenyeret ábrázoló, monumentális festményével is rokoniható (1969), mely hasonló problémákat fogalmazott meg.⁷ Szintén 1974-es az *Hommage à Christo* (a fent említett művek mellett kiállítva), mely ebben az összefüggésben szublimáltan szakrális jelentésárnyalatokkal is telítődik: a pauerien fakockára applikált fénykép ugyanis egy épülethomlokzat építési évére utaló feliratot ábrázol (Kr. u.), melyen a Christo szó valójában Krisztust jelöli. A kocka ennyiben egyszerre utal a minimal artra és a paueri pszeudo-szobor politikai konnotációktól sem mentes szubverzív esztétikájára, a megkötözés pedig Christo gesztusán túl a bibliai szenvedéstörténetre, s persze az elhallgatott magyar avantgárd kvázi-mártír szerepére is vonatkozik, akár csak Lakner László – szintén christói – tárgykötözései (objektjei és festményei) a hatvanas évek közepétől. A keleti gyökerekkel bíró nyugati művész-sztár (ön)ironikus megidézése Major János *Kosuth* (1972) című groteszk koncept-művétől sem áll távol, melyen a Kossuth mauzóleum talapzatának feliratát vonatkoztatja a híres művészre, Joseph Kosuthra (hasonló szójáték, mint Pinczehelyié) – az „eleven eszmék nálunk való túlélésének” reménytelenségére utalva.⁸ A megállapítás Pinczehelyi Christo-parafrazisára is áll. Pinczehelyi emblematis, kvázi-szakrális motívumai tehát (univerzális igényük ellenére) csakis a magyarországi és tágabban a közép-kelet-európai konceptualizmus viszonyrendszerén belül értelmezhetők (s itt nem pusztán a Pécsi Műhely tevékenységéről van szó). Mindez nincs a művész szándékainak ellenére, akinek úgy tűnik egész pályáját meghatározta Attalai Gábor megállapítása, miszerint „olyan műveket kell létrehozni, melyeken látszik, itt és most születtek”.⁹ Így válnak 1972-től kezdve Pinczehelyi művészetének meghatározó elemeivé az „itt és most” emblémái: a sarló-kalapács kettős (és a fent

említett szimbólumok) mellett az *utcakő*, a *trikolor* vagy a *vörös csillag* – mind-egyik gyakori motívuma a korszak magyarországi művészetének. Az utcakő-motívum többek között Attalai Gábor, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Erdély Miklós, Gáyor Tibor, Szentjóbó Tamás és Gulyás Gyula művészetében is megjelenik, ahogy a vörös csillag *land art*-szerű alkalmazása is ismert Attalai Gábor életművéből,¹⁰ a trikolor tematizálása pedig Korniss Dezső zászló sorozatával és az ennek nyomán kibontakozó zászló-ikonográfiával¹¹ is összefüggésbe hozható (pl. Tót Endre, Hencze Tamás).

Pinczehelyinél azonban ezek a motívumok nem alakalmi kellékek, hanem egy mitológiához hasonlatos, expanzív világ építőelemei, melyek rendre visszatérnek újabb és újabb kontextusokban: a konceptualizmus „szigorú”- és az új festészet „szabad” stílusában.¹² A vörös csillag a legkülönfélébb anyagban és formában ismétlődik, először sebhely egy női homlokon (*Csillag [Edit]*, 1973) vagy utcakőből van kirakva, később fából épített monumentum (*Csillag-fa*, 1988), (paradox módon) ismét a krisztusi keresztre utalva,¹³ majd Coca-Cola feliratok között tér vissza a velencei biennálén bemutatott monumentális, tarka vásznakon, vagy szalma-szoborként ugyanott (1988). Az emblémák metamorfózisok során mennek keresztül, s nem csak stílári, hanem mediális értelemben is: Pinczehelyi életművében a fénykép, a festmény, a grafika, vagy az installáció szinte szétválaszthatatlan egységgé válik (s ebben a leginkább Halász Károly művészetével rokon¹⁴). A kiállítást bejárva az a benyomásunk, mintha Pinczehelyi egész életén keresztül egy hatalmas összművészeti tájművet alkotna meg, melyet állatokkal, növényekkel népesít be, majd nemzetiszínűre fest. Pinczehelyi univerzuma *világtáj*, mely a kiállításon sajnos (bizonyára technikai okok miatt) nem rekonstruált *Nagy PFZ tájkép* (1983) című totálisinstallációban nyert esszenciális formát. Magyar táj, magyar ecsettel, vagy épp

6 Később ezt a művet folytatja a *Magyar kenyér* (1979) című szitanyomat.

7 A kenyér-ikonográfiát érdekesen folytatja és gondolja tovább Kéri Imre 1978-as *Kenyércimke* című rézkarcán, mely mintha már Pinczehelyi művére is hivatkozna. (Erre az összefüggésre utal: Keszérü Katalin: *Variációk a pop art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950-1990.* Új Művészet Kiadó, Budapest, 1993, 64.)

8 Vö. Körner Éva: *Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei.* in: Keszérü Katalin (szerk): *Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán.* Műcsarnok, Budapest, Velencei Biennale, Magyar Pavilion, 1994 (angol, magyar, olasz nyelven), 200-201.

9 Kovalovszky Pinczehelyi szóbeli közlésére hivatkozik; vö. Kovalovszky, 2010, i.m., 5.

10 Ezt részletesen elemzem: Fehér Dávid: *A negatív csillag. A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén* (1. rész). Balkon, 2011/1, 18-22. (A csillagmotívum kapcsán érdemes megemlíteni még: Pauer Gyula és Major János nevét is; a külföldi művészek közül pedig Szombathy Bálint, Dušan Otašević, Mladen Stilinović vagy Rudolf Sikora vörös csillag-ábrázolásaira kell utalni felmerülő analógiaként.)

11 A zászló-motívumról és a PFZ-ről ld. Szöke Annamária: *Piros fehér zöld.* in: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből* Németh Lajos 60. születésnapjára, ELTE, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989, 333-340.

12 Hegyi Lóránd Pinczehelyi-tanulmányának periodizációjára utalva; vö. Hegyi Lóránd: Pinczehelyi Sándor emblematis művészete (1988), in: uő: *Utak az avantgárdtól,* Jelenkor, Pécs, 1989, 49-56.

13 Sajnos a mű nem szerepel a kiállításon, ahogy a szintén fontos *Emlékműterv* (1989), *Denkmal?* (1990) és *Csillag alatt* (1990) sem.

14 A *Lebegés* (1989-1992) című installáció-environment-festménynek is Halász Károly *Szekszárdi installációja* (1987) a legközelebbi rokona.



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid

anélkül, mely keleten nyugatias, nyugaton keleties; röviden: közép-európai. Emblemikusnak elgondolt, s csakugyan emblemikusává vált művek, melyek mítoszteremtő igényük ellenére sem mondhatók patetikusnak (szerencsére!). Különböző horizontok, idősíkok csúsznak egymásba: az individuum történetei a társadalom mint sorsközösség nagy történetével: a *történelemmel*; a kelet-európai realitás a nyugati fogyasztói társadalmak különféle hiperrealitásaival. Az eredmény eklektikus, s még inkább *groteszk*, tudathasadásos, akár a történeti szituáció volt, melyben e művek formálódtak és formálódnak. A Pécsi Galéria¹⁵ európai színvonalú white cube tereiben kiválóan megrendezett, remek kiállítást (és az alkalomra megjelent pompás monográfiát)¹⁶ a még mindig készülgető Zsolnay Kulturális Negyed sártengere keretezi; otthonos dagonyázás egy jó hónappal a kulturális év vége után is. „Kis magyar pornográfia”, mely ugyan nem idegen az életmű tárgyától, mégis méltatlan annak minőségéhez.

¹⁵ A Pécsi Galéria elválaszthatatlan Pinczehelyi nevével: 1977 és 1999 között az intézmény vezetője volt.

¹⁶ A kiállítás rendezője és a monográfia szerzője egyaránt Kovalovszky Márta.

Tillmann J. A.

Négy kert

Takács Szilvia kiállítása

➤ MKE Parthenon-fríz Terem, Budapest

➤ 2011. február 8–19.

A látás működéséről alkotott régi elmélet szerint a szemünkből valamiféle sugarak indulnak ki és letapogatják a teret. Ez a teória a 17. századi optikai és fiziológiai felismerések nyomán meghaladottá vált, az alapjául szolgáló intuitív tudás azonban időtlen érvényű: elképzeléseinket, belső képeinket mindig is kivetítjük a világra. Nemcsak látásmódunkat, észlelésünk neuronális és kulturális mintázatait vetítjük rá a realitásra, hanem feltevéseinket, imaginációinkat és vágyainkat is projektáljuk. És ez jó is így – mindaddig, amíg arányuk nem torzul el, a képzelet korrekcióra és kreációra kész, és tudatában marad annak, hogy azért a víz az úr.

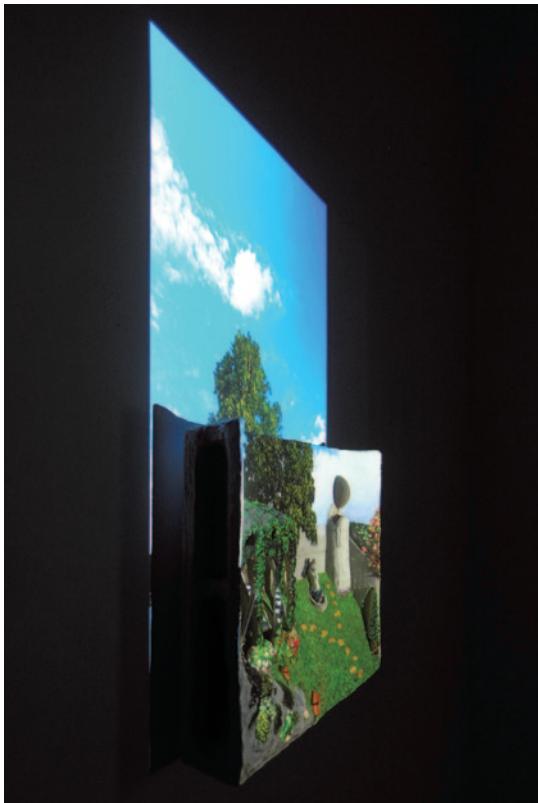
Ha nem így lenne, nem volnánk azok, akik vagyunk. Azaz a képzelet és a kézfelfogható közös terének lakói és alakítói, az ön-képzés kézművesei és fejmosókai. Ezt sokszázeréves evolúciónk tanúsítja: az elképzelés és kivitelezése, a kézművelés közötti összjáték története, az elmeműveletek és a mozdulatok kölcsönhatása, fejlődése, finomodása. Ha nem lenne elképzelésünk arról, hogy mit is akarunk kialakítani, nem tudnánk a kezünket – és benne a szerszámot – annak előállítására mozdítani.



TAKÁCS SZÍLVIA
Karakói kert, Apa kaszál, 2010, fehér pirogránit, projektált kép, 35 × 45 cm

TAKÁCS SZÍLVIA
Karakói kert, Anya dunnákkal, 2010, fehér pirogránit, projektált kép, 35 × 45 cm





TAKÁCS SZILVIA
Claudia kertje, 2010, fehér pirogránit, projektált kép, 35 × 45 cm

Az elképzelt és megvalósult persze ritkán esik egybe, fedésbe nem kerülnek, s talán – némely mérnöki munkától eltekintve – nem is kerülhetnek. Több-kevesebb eltérés mindig marad. Így van ez a jóról, az igazról és a szép-ről alkotott elképzelések, és más egyéb eszmények, szintúgy az eszményi helyek esetében is.

Minden utópikus hellyel kapcsolatos elképzelést megelőzően ilyen ideális hely: a kert. Kertek az elképzelések és a valóság, a növények és az élőlények, a természeti folyamatok összjátékából alakulnak ki. Méghozzá körülhatároltságban; a kert neve a legtöbb nyelvben, akárcsak a magyarban a kerítéssel, az elkerítéssel rokon. Ami annak belátásából ered, hogy a természetalkító elképzelések mindig csak korlátozott kiterjedésűek lehetnek. Nemhogy a kozmosz, vagy a Föld, de még egy földrész, sőt egy ország sem kerteshíthető. Ebből a felismerésből fakad az európai kertkultúra kezdete, a középkori kolostorkert, az épületek övezetében kialakított *hortus conclusus*, a körbezárt kert.

Ilyen belátásokon alapulnak TAKÁCS SZILVIA kertjei is: körülhatárolt térségek, melyekben megjelenik a kert-képző képzet és a tárgyi alap kettőssége, az emlékek, a képzet, a festői projekció képei, a közvetlen és nyersségében fokozhatatlan realitás egymásba játszása. Ez az anyag- és médium-használatban is így jelenik meg: a *Négy kert* mindegyikének alapját egy-egy pirogránit relief képezi, mondhatni bázisa a valóság talaja. Amire képek, mozgó- és állóképek sorozatai vetülnek; festett, rajzolt és fotózott részletek és egészek. Az egyik kert már-már mesebéli, erdővel, ligettel és házikóval bír; pár percnyi tartamra terjedő napját a szín- és fényfoltok hajnaltól az estig tartó sűrűsödése képezi. A másik fás-füves házikert, nagyon is konkrét talicskával, olykor a fák mellett feltűnő permetező figurával. Benne váltakozva színesednek ki különböző részletek, borulnak virágba, vagy zöldülnek ki, miközben a domborkép felületének túlnyomó része fehéren marad. A harmadikban kis tó kéklik, mely mellett néha nőalak tűnik föl, miközben színfoltok mint felhők vonulnak, váltakoznak.

A kertek alapját képező domborművek finom mintázottsága plasztikában jártas alkotót mutat. Ám a kiállítórem félhomályában Takács Szilvia munkái leginkább a barlangfestészet archaikus, és a vetített kép mai médiumainak példás integrációjaként jelennek meg. A megmunkálás ősrégi módszerét a modern képtechnológiákkal egyesítő művek a művészet közegeiben és környezetében zajló folyamatokra tekintettel készültek. Az alkalmazott médiumok kontrasztosan különböző jellege és összjátéka megfelel annak, amit megmutatnak: a fények és színfoltok, kivilágosodások és elsötétedések változandóságát, a vágyott és a valóságos sajátos interferenciáját – azt, aminek közepette vagyunk.

Baglyas Erika

Az ember, aki félszavakba öltözött*

Csontó Lajos – *Leesett szavak*

Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc

2010. december 1 – 2011. január 15.

Fekete mezőgazdasági fólia borítja a Miskolci Galéria emeleti kiállítóterének padlóját. Felfut a plafonig, körülbelül három méteres magasságban „tetőzik”, majd megáll. CSONTÓ LAJOS zárta le így a teret, hogy azután a csírátlan sötétségbe burkolt alkalmi raktárában ledobálja az emlékeit, a csomagjait: néhány szót, ami kiadott egy mondatot. Egy videó-boxból érkezünk ide, aminek kivevítésén a vurstlik világát idéző műanyag kacsák sodródhatnak egy kádnyi vízben magatehetetlenül körbe-körbe. A színes mihasznák képét Csontó egy digitális trükk segítségével, alig észrevehető módon megfosztotta egyetlen, a különbözőségüket jelentő tulajdonságuktól: idővel mindegyik kiskacsa egyen-zölddé válik. Az uniformizálódott játékok, olybá tűnik, itt és most egy kegyetlen és soha véget nem érő játszma eszközeivé válnak, a néző pedig egy illúzió áldozatává. Bach fájdalmasan szép *H-moll miséjének Crucifixus* négyszólamú kórusa adja a történet zenei aláfestését, és egyúttal felkészít bennünket a *Leesett szavak* balesetére is. A keresztre feszítés drámája, ünnepi szomorúsága egyszerre marasztal a film előtt és vet (már-már taszigál) előre a fekete térbe. Valahol az életút felén számot vet az ember, és amit learattott, azt elraktározza, a többi pedig kidobja – ha tudja. Csontó általában nem számot, hanem betűt vet a képein, és a szavak súlyát méregetve oszt és szoroz, de valahogy sosem ő jön ki győztesen: uralják a kétségbe vonható érzelmek. Most például a magyar nyelv néhány agyonhasznált szava túlnötte a gondolatot, térbeli formát öltött, gipszbe és mázba szorult. A szó itt forma lett, afféle alakzat, amit meg lehet például fogni vagy el lehet vinni vállon valahova máshová, bár ez a hét darab gipsz-szó-forma elég nehéz ahhoz, hogy egyetlen ember magára vegye őket, legalább ketten kelljenek hozzájuk.

Csontó tehát méretes szavakat formált gipszből, amelyeket azután zománcfestéssel vont be: ez a piros máz lett a szavak száraz bőre. Majd fogta a nagy, nehéz szavakat és leejtette őket, hogy darabokra törjenek. A kiállítóterben véletlen balesetet szenvedett kiállítási tárgyakkal tűnnek, morzsalékaikon tapos a néző, még véletlenül beléjük is botlik, miközben betűz. A plafonról az aprócska spotlámpák rávilágítanak a lénegyre, de még így sem olyan egyszerű olvasni a „sorok között”. „Minden emlék fény, hűség, válasz és csend” – a mondat nem adja magát egykönnyen.

De milyen *minden, emlék, fény, hűség?* Milyen *válasz és csend* az, amiről Csontó beszél?

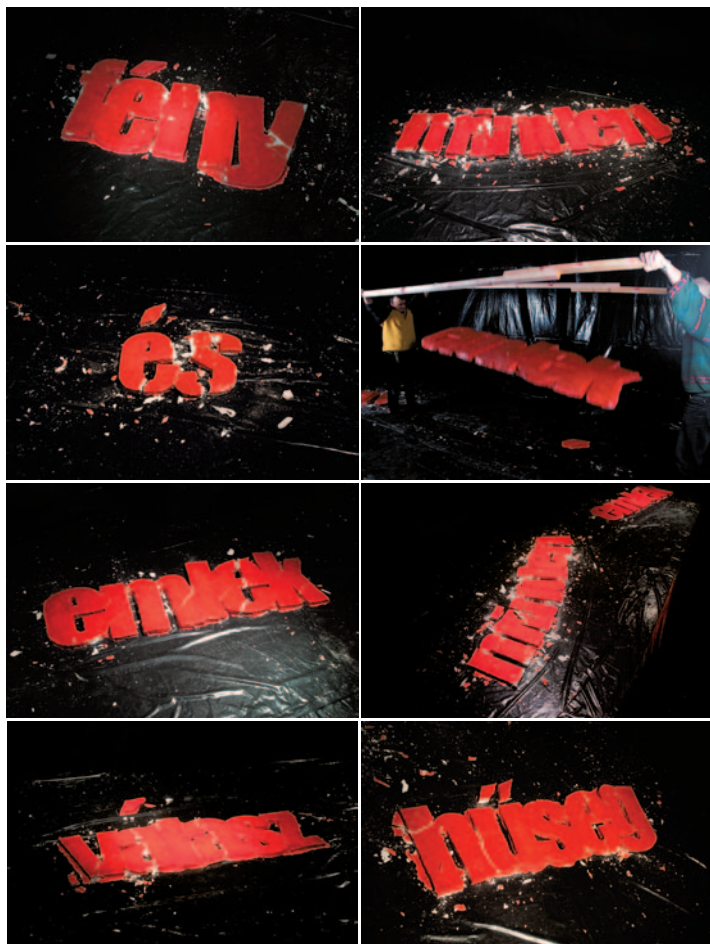
Milyen nyelvet jelentett meg? Az egyértelműt vagy a kétértelműt? Mindenkiet vagy a kiváltságosokét, ami mindig éppen azt az arcát mutatja, amit szánnak neki? A művészet nyelvét? A szakértők nyelvét? A politikusok nyelvét? Az ember nyelvét? Lehet ezen a nyelven még beszélni? Mondható vele valami lényeges?

De a legfontosabb kérdés talán mégis az, hogy mit közölt Csontó Lajos a kiállítóterben? Szavakat, szóképet, a szavak képét, formáját vagy a tartalmukat? És mit csinál a néző? Gipszből készült műtárgyakat lát vagy szavakat olvas? Eleinte a formát, a tárgyat nézzük, de amint rájövünk, hogy kibetűzhető, összeolvasható, már nem tudjuk a forma képét látni, csak a jelentésre tudunk gondolni.

De itt újabb bizonytalanság következik, mivel a forma össze van törve, marad tehát a szóképek – akkor viszont mi történt a jelentéssel? És melyik jelentéssel?

Egy idegen ajkú számára ezeknek a szavaknak nincs értelme. De mi érteni véljük Csontó nyelvét, megközelítőleg hasonlít értünk azok alatt a szavak alatt, amiket használ, számunkra nem csak látványa, olvasata is van a tárgyainak, és értjük azt is, mi lett itt a nyelv sorsa, csak azt nehéz megfejteni, hogy voltaképpen mi történt itt? Képrombolás, szó- vagy tárgyrombolás, esetleg jelentéskioltás? Vagy egyszerű illúzió az egész, ami rámutat arra, hogy létezik valami, amit nem lehet akarni, mert alávetett az értelemnek, a gondolatnak?

A *Leesett szavak*at Miskolcon, a „centrumtól” távol kevesen látták, pedig megismételhetetlen; ezt az anyagot még a restaurátorok sem tudják megmenteni, mert a véletlen tartósíthatatlan. Talán éppen ez az irreverzibilitás az esszenciája Csontó installációjának: az életút felén kidobja, amit lehet. Leszámol azokkal a szavakkal, amelyek már elhasználódtak.



CSONTÓ LAJOS
Leesett szavak, 2010, installáció
© fotók: Csontó Lajos

Eltelik egy hónap, a zene leáll, felkapcsolják a villanyt, bejön két munkás, lapátal és söprűvel összekaparják a sítet (a műtárgyakat), kitarítják a kiállítóteret. A gipsz porzik, esnek szét a szavak, nem csak betűkre, darabokra. Össze kell törni még jobban, próbálják kézzel, ütik, de tapossák is, hogy beleférjenek a kukába. A két munkás alkalmazásban áll, az a feladatuk, hogy a Miskolci Galéria első emeletén végre – jelentés nélküli – tisztaság és rend legyen.

A rend visszaállt, amint megtisztították a teret. És most azon gondolkodom, hogy mi történne akkor, ha minden szótól, amit elhasználtunk, meg kellene szabadulnunk. De csak azoktól, amelyeket akkor is kimondunk, leírunk, tartalommal töltünk fel, amikor azok nem fedik a valóságot. A szavakkal vagy a magunkkal szembeni mentség az, hogyha azt értjük alattuk, amit akarunk? Vagy ez csak a nyelv velejárója? Csontó azzal, hogy térbeli formaként jelenítette meg a szavakat, megengedte, hogy jól látható módon legyenek kitéve fizikai ártalmaknak – ezáltal mutatta meg sérülékenységüket. De itt valójában nem a szavak, hanem a jelentések törtek össze. A *Leesett szavak* címmel Csontó Lajos üzenheti azt is: nem én voltam – fölmentve magát ezzel a tettlegesség és a felelősség vádjá alól. A jelentések eddig egy idea szelíd képeként lebegtek a fejünk fölött, majd infernális közhelyként hullottak alá.

Ha minden kismimizett szavunkat ki kellene dobni, akkor mi maradna nekünk? Az érzékelés, a megfigyelés és a néma cselekedetek, amelyek önmagukért beszélnek. A szó szándék, az elnevezés a jelentés megerősítése – mindezekről lennénk megfosztva. De a nyelv türelmes, sok mindenre használható, és nem hagyja magát eltávolítani. Csomagolás és tartalom egyszerre. Lehet védőpajzs és fegyver: a kéz, a szem, az orr, a fül, a száj, az elme „meghosszabbítása”. Őre lehet vele menni, harcolhatunk általa az igazunkért, vagy hazudhatunk bármit. Csak ha összetörnek, ha tönkremennek, akkor van baj, akkor látszik igazán, hogy bár néha még félszavakból is megértjük egymást, mégis hiába lovagolunk rajtuk; valójában a szavak győznek le bennünket, mert minden igyekezetünk ellenére keresztre feszítenek.

* Az interneten található szöveg – <http://baglyaserika.blogspot.com/> – szerkesztett változata.



Ivacs Ágnes

A labda fel van dobva!¹

Nagy Karolina: *Fekete Napok*

↳ Dovin Galéria, Budapest

↳ 2011. január 22 – március 8.

Alig egy év telt el NAGY KAROLINA Dovin Galériabeli bemutatkozása óta.² A frissen végzett szobrász akkor diplomamunkájával, egy egészen hétköznapi tárggyal, a *Lisszaboni ágy*gal jelentkezett, melynek előállításához – a „parafinintarzia”-technika kivitelezése – óriási precizitást és igencsak hosszú munkát igényelt. Karolina üvegre öntött fél centi vastag viaszt, melyhez felmelegítve zsírkrétát kevert. Először kiöntötte a legnagyobb felületet elfoglaló színt, aztán vésővel kivájta a következő helyét és egyenként öntötte be a többi. Az egymásra rakódott rétegekben eltüntetve, megsemmisítve, emlékműnyomokként őrződtek meg az előzők. A puha, természetes anyagot azután mesterséges eszközökkel, neoncsővel világította meg belülről, ami kiemelte az ellentétek finom egyensúlyát, ahogy magát a tárgyat is elemelte funkcionális jelentésmezejéből.

A most látható tárggyegyüttes – vagy inkább nevezzük installációnak –, a *Fekete Napok* nemcsak anyagában, technikájában hasonló munka, de az alap gondolat játékosága és a megvalósítás precizitása, hosszadalmassága közötti feszültség, valamint a különféle munkafázisok (gondolat, elkészítés, installá-

¹ Jelen szöveg a Kurdy Fehér Jánossal közösen írt és a megnyitón elhangzott dialógus alapján készült.

² Nagy Karolina: *A lisszaboni ágy*. Dovin Galéria, Budapest, 2009. december 4 – 2010. január 12. (ld.: http://www.balkon.hu/ballon/2010/ballon_01_2010.pdf)

NAGY KAROLINA

Lisszaboni ágy, 2009, színezett paraffin intarzia, vas, neon, 47 × 200 × 90 cm

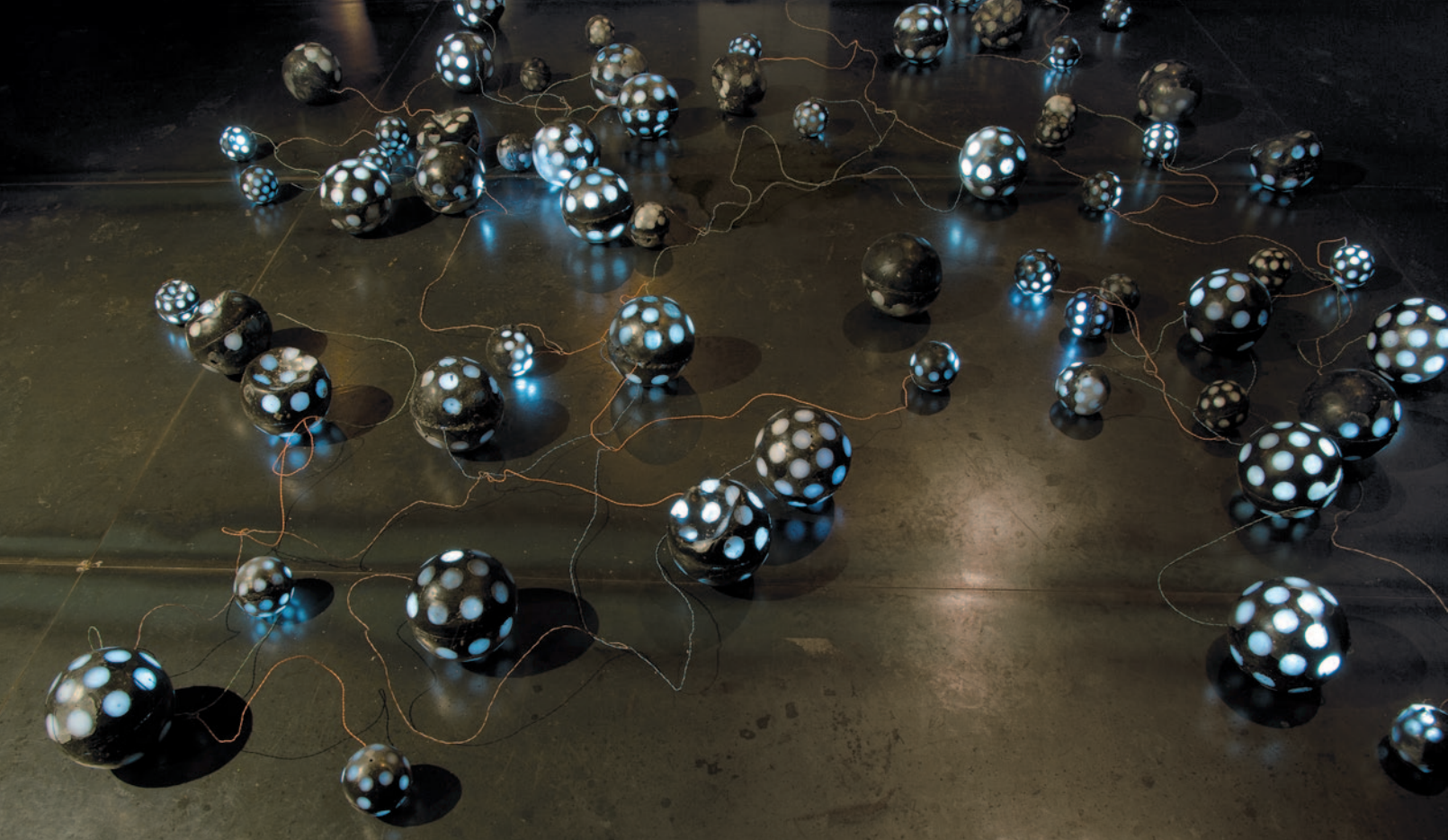
© fotó: Eln Ferenc

lás) egymást váltó folyamata is közös bennük. Mindenekelőtt közös azonban a két műben a befogadóra tett hatás: egyszerűségük, letisztultságuk folytán fekete lyukként vonzzák be és állítják feladat elé a nézőt. A most installált tárggyegyüttes arra hív, hogy belépünk a mű terébe, és asszociációink láncának átadva magunkat folyamatos kérdések révén tartalommal töltjük meg a mű által bennünk kiváltott ért, bizonytalanságot, nem-értést. *Mit látunk? Mit rejt a felszín? És mi a feladatunk?*

Fekete alapon fehér pöttyös labdákat látunk, melyek elektromos vezetékek hálózatába vannak kapcsolva: világítanak. Egyszerű hétköznapi tárgyak, melyek labdának látszanak, ennek azonban ellentmond változatos formájuk, de-formáltságuk, azaz egyediségük. Nincs két egyforma tárgy. Borongós, fekete-fehér színűk, illetve anyaguk – paraffinból vannak, vagyis teljesen rugalmatlanok és törékenyek, nem lehet játszani velük, funkcióvesztettek –, az egyediségükből és belülről megvilágítottóságukból fakadó játékoságuk, valamint a hálózatba kapcsolt mivoltukból fakadó ellentmondás – egyenként kicsik, összességükben azonban valami nagyot hoznak létre, betöltik a teret, sőt egyenesen kihúzzák lábunk alól a talajt, kiszorítanak –, mind-mind arra kényszerít, hogy az entrópiás rendtelenségükkel minket támadó labdáktól és vezetésektől visszafoglaljuk magunknak a teret. A labda tehát fel van dobva – játszani kell!

Sok ezer éve készítünk tárgyakat, talán ezért van az, hogy az igazán fontos dolgokat csak tárgyakra vetítve vagyunk képesek láthatóvá tenni. A tárgyakhoz azután kommentárokat fűzünk, értelmezzük őket, és kiszakítva őket eredeti közegükből szimbólumokként tekintünk rájuk. A térfoglalást ennek szellemében játszunk most a szimbólumok terepén: asszociációink lánc vezessen a hálózatba kapcsolt objektumoktól a bolygó- és csillagrendszerek kozmikus világába. Hiszen „kozmosz” anyagból készültek a labdák is: Karolina összeseperte a műtermében szétszóródott hulladékot és belekeverte a viaszba. Világító labdája úgy viselkedik, mint a Nap: magához vonzza az ember tekintetét és nem engedi el. Amikor a Nap lenyugszik, magunkkal húzzuk a sötétségbe, a széttöredezett emlékek és a baljós megérzések territóriumán kísérjük végig egészen hajnalig. Ami a Napból éjszaka bennünk marad, helyet ad a fénynek, szinte hívja, hogy körvonalai elváljanak a sötétségtől.





NAGY KAROLINA
Fekete napok, 2010, színezett paraffin intarzia, LED, változó méret
© fotók: Eln Ferenc



A fénynek és a sötétségnek ezt a harcát jelképezte a közép-amerikai indiánok, a maják, aztékok és toltékok rituális labdajátéka, melynek során a Nap, miután bejárta a megszokott pályáját a horizonton, eltűnik a föld méhében és a holtak birodalmában folytatja útját, hogy aztán – a sötétség fölött győzedelmeskedve – ismét világossággal, életadó fényvel ajándékozza meg az embereket. Alvilági tartózkodása alatt éji helytartója, a Hold veszi át a Föld fölött az uralmat. Drámai-játékos vetélkedés ez a nappalok és az éjszakák, a világosság és a sötétség, az élet és a halál, a jó és a rossz között. A közép-amerikai indiánok újrajátszották az istenek labdajátékát, hogy elnyerjék jóindulatukat. A labdajátékban a fekete anyag és a fehér szellem állt szemben egymással, a bolygókat pedig olyan labdáknak hitték, amelyet az istenek hoznak mozgásba. Az indiánok ősi városaiban épségben megmaradt, stadionszerű építmények szolgálták az égi küzdelmet újra lejátszó földi mérkőzés helyszínéül. Két csapat versengett a labdáért, melyet a játékosoknak nem volt szabad elejteniük vagy kézzel érinteniük. A labdapályát körülvevő falakon gyakran láthatók olyan jelenetek, amelyek harcosokat, fejeket és áldozatokat ábrázolnak. Úgy hitték, az emberi szív és vér feláldozása elengedhetetlenül szükséges az égitestek mozgásának fenntartásához. A vesztes játékosok fejét felajánlották az isteneknek, sőt néhány faragvány azt sugallja, hogy labdáknak is használták őket. Ezt a labdát kapta el DÉLCEG KATALIN, a galéria alapítója, és a mitikus kéréget lehántva róla passzolta tovább a rá jellemző intuícióval Nagy Karolinának, amikor 2009-ben összekapcsolta a *Lisszaboni ágy* megnyitóját a TOLVALY ERNŐ haláláról való megemlékezéssel, illetve annak lisszaboni levelével. Ezzel a gesztussal olyan többletjelentést adott a lisszaboni kollégiumi ágynak – amely egyébként szintén a lenyugvás és felkelés színtere –, ami túlmutatott az alkotó szándékán. A *Fekete Napok* furcsamód – hogy CSEH LILI korábbi kiállításának³ címével éljek (vissza) – egy másik „pótolhatatlan veszteséget” követően született, terv szerint ugyan, de az üres kozmoszban magára hagyva. A fekete alapon fehér pöttyös labdák sötét univerzuma nagy nehézkedéssel terhelte, de ott pislákol benne a fény.

Karolina pedig fogta és megszelídítette a játékot, de úgy, hogy az korántsem veszített erejéből, csak a labdák anyaga alakult át. Nem riadt meg a dizájntól, hanem visszacsavarta a pöttyös labdát a művészet eredeti terébe, amit Délceg Katalin is folyton árgus szemmel kutatott. Nagy Karolina esztétikája a tökélyre vitt tökéletlenség és a véletlen játékos nem-esztétikája, az esztétizmus taga-

3 Cseh Lili. *Pótolható veszteség*. Dovin Galéria, Budapest, 2010. szeptember 17 – november 9.



DÉLCEG KATALIN (1954–2010)
© fotó: Rosta József

dása a részben (az egyes tárgyakban) és az egészben, amikor véletlenszerűen elrendezett csoportokban installálja fekete-fehér parafinkozmoszát. Egy tárgy létrejötte egy játék elindításával kecsegtet. Felületet nyújt, amelyen a dolgok és a létezők, amelyek egyébként nem találkoznának, gyengítik és erősítik egymást. A műfaji határok elmosódása képző- és iparművészet, műalkotás és designer tárgy között rendkívüli módon izgatta Déléceg Katalin gondolkodását. *Megtévesztés* címmel kiállítást⁴ is szentelt a témának 2007-ben, sőt talán nem túlzás azt állítani, hogy a szobrászathoz is ez a kérdés vezette el, amikor egy év múltán kigondolt egy hosszú, évadnyi lakomát a frissen készült szobrok bemutatására. A Dovin Galéria szobrászati sorozata, megítélésünk szerint, egy kvázi kutatási programot ad ki, amely a tárgyak jelen idejű jelentésének és használatának társadalmi akusztikájára vonatkozik. Ebben az akusztikában benne rejlik a fogyasztás technológiai és marketing spirálja ugyanúgy, mint az a viszonyrendszerünk, amellyel a műalkotásnak tartott tárgyakat elkülönítjük a többitől és külön státusszal, plusz jelentéssel ruházzuk fel. A posztindusztriális piacokon a tárgyak („birtoklása”) helyettesíti, illetve teremt a társadalmi státuszt, a világban való eligazolódás információs bázisát – a „műveltséget” –, és indukálja az interperszonális pszichodinamikákat és mintázatokat – a fogyasztási klaszterek kialakulását. Déléceg Katalin merész receptorai a műtárgyak jelentésének aktuális erőzójának területeire vezettek. Csak egyfajta játékos és poétikus scenárióként tudjuk felvázolni az általunk meglátott/megfejtett tisztán vizuális program narratív, teoretikus oszlopait. Déléceg Katalin a Dovin Galériában tehát felállította az ünnepi asztalt – a szobrászati sorozatot –, és vendégeket – kiállító művészeket – hívott. Elhívta a bányászt és a földművelőt is (a műtárgy és/vagy dizájn archetipusait) a felület és a mélység szimpóziumára. Azok pedig örömmel jöttek, hisz oly ritkán találkoznak, mert míg a földműves a napsütötte felszínt műveli, és a fenomenológia jól ismert, kiszámítható talaján mozog a megszokott rítus biztonságában, a bányász alámerül a mélybe és mélyfúrásokat végez a részekre hasadt sötét féltekén az ismeretlent kutatva, hogy újra felszínre hozza azt, ami elveszett, így segédkezvén abban, hogy újból megszülethessen a teljesség. A két alak a labda két fele. Egyik sem létezhet a másik nélkül. A mi feladatunk, hogy hellyel kínáljuk és meghallgassuk mindkettőt, odaadó figyelemmel követve a szelíd, vértelen pattogást, ami ezúttal a galéria terében folyik és a mi fejünkben ér véget. A kortárs magyar művészet közönségének ritkán van alkalma, hogy ilyen egyszerre átgondolt, de érzékenyen szabadon hagyott friss művészeti programot, de legfőképp annak tárgyi eredményeit hónapról hónapra megtekinthesse. Valóban szükség van-e arra, hogy a műalkotásnak narratívája legyen, hogy értelmezzük, beszéljünk róla? Nagy Karolina tárggyüttese, úgy tűnik, arra ad lehetőséget, hogy hozzáadjuk magunkat a tárgyhoz és magunk rakjuk össze a részeket. Újból megalkotva az egészet: a lebukó fekete Napot követve alászálljunk és felhozzuk a fényt hozó Napot. Persze csak szimbolikusan, hisz Karolina már összeforrasztotta a labdákat. Mi pedig itt állunk lényünk labdájával, mely a kozmoszban pattog és játékra hív. És eleven történetek erőterébe nyújt bebocsátást.

⁴ *Megtévesztés* – Duronelly Balázs, Elek Imre, Engler András, Varga Ferenc, Kotormán Norbert szobrásművészek kiállítása, Dovin Galéria, Budapest, 2007. február 23 – március 20.

Zsikla Mónika

Az anyag nullfoka

Anti/Form. Sculptures from the MUMOK Collection

- 📍 **Kunsthau Graz**
- 📅 **2011. február 5 – május 15.**

„A dolgok maradandó formáitól és szabályaitól való elszakadás pozitív hozzáállást jelent. Ez része annak, hogy a műalkotás a továbbiakban megtagadja a forma esztétizálását, amennyiben azt előre meghatározott végpontnak tekinti.”

Robert Morris: *Notes on Sculpture*, 1966

Kivételes dolog a művészet történeti tradíciójában, hogy egy szobrászati irány létrejöttének előfeltételeit a festészet teremtse meg. A ,60-as évek minimal art mozgalma azonban ez a különös helyzet jellemezte. A szokatlan konstelláció kialakulására pedig leginkább az alábbi tényezők hathattak: egyrészt, hogy a minimalista mozgalmat elindító öt művész – CARL ANDRE, DAN FLAVIN, DONALD JUDD, SOL LEWITT és ROBERT MORRIS – közül négy is festőként kezdte a pályafutását; másrészt pedig az a minden műfajra kiható absztrakciós vákuumhatás, ami a második világháború utáni amerikai festészetet jellemezte. Gondoljunk Rothko lebegő színmezőire, Pollock csurgatott festményeire, vagy akár Barnett Newman „zip” képeire. Vagyis azokra az iko-

Anti/Form, részlet a kiállításról, az előtérben: MICHAEL KIENZER, Cím nélkül, 1991, szőnyeg, 54 × 245 cm, © fotó: Nicolas Lackner, Universalmuseum Joanneum





MARIO MERZ
Armadio, 1983
olaj alumíniumon, üveg, fa, vas, 280 × 142 × 64 cm
© fotó: VBK, Vienna 2011, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
on loan from the Austrian Ludwig Foundation

nikus alkotásokra, amelyek azon túl, hogy önállósították magukat az európai festészeti tradíciótól, gyökeresen befolyásolták a klasszikus kompozíciós elvek újragondolását.

Az új művek születésekor azonban nemcsak a megfelelő kritikai nyelvezet hiányzott, hanem a művek megítéléséhez szükséges átfogó elméleti háttér is. Az új betöltésére azonban csak addig – csupán néhány évet – kellett várni, amíg CLEMENT GREENBERG tollából megszületett az első, és vitathatatlanul az egyik legnagyobb hatású modern művészetelmélet. Greenberg teóriája, azon túl, hogy alapvetően hozzájárult egyes festészeti pozíciók – pl. radical, monochrome painting – sikeréhez, a **minimalista művek koordinátarendszerének meghatározásához** is kiindulási alapot teremtett. Daniel Marzona szavaival élve¹: Immanuel Kant episztemológiai elmélete iránti vitathatatlan affinitásával Greenberg azt a nézetet képviselte, amely szerint minden műfaj felelőssége, hogy kritikailag rákérdezzen saját alapvető létfeltételeire, hogy azután ezekből alakíthassa ki leglényegibb jellemzőit. A kanti ismeretelmélet Greenberget egy szigorúan formalista esztétikai álláspontra helyezte, ami kezdetben a minimalista kritikai kutatás kiindulópontjának ugyan megfelelő volt, de hamarosan annak első számú célpontjává változott. A páfordulást az okozta, hogy a mozgalom elutasította Greenberg befogadélméletének normatív jellegét, amely azt sugározta, hogy a műalkotás olyan misztikus jelentések hordozója, amelyeket intuíción útján, csak a beavatottak képesek megérteni.

Így a kezdeti rokonekvés oda vezetett, hogy Greenberg lett az első, aki nyilvánosan támadást intézett a *Recentness of Sculpture* című írásában a minimal art ellen. Az irányzat képviselőit azzal vádolta, hogy összekeverik az innovációt az újdonsággal, szobraikat pedig designművekhez hasonlította.

A nyilvános konfrontációt követő szakadás után leginkább Donald Judd² és Robert Morris³ elméletei biztosították a mozgalom számára a teoretikus hátteret. Szövegeikben mindennemű, a minimal art művekkel kapcsolatos metafizikai értelmezést elutasítottak: a befogadó szerepének megváltoztatása révén, az adott művek konkrét percepciójára történő összpontosítást várták el. A kohéziós elméleti bázis ellenére mind az öt művész elutasította a mozgalommal kapcsolatosan a „minimalista” jelző használatát. Így nem meglepő, hogy a fogalomnak még ma sincs – sem teoretikus, sem esztétikai értelemben vett – pontos definíciója. A meghatározásra irányuló kísérleteket mindmáig olyan közös elemek analízise jelenti, mint a szerializmus, a redukált formakincs, az irracionális kompozíciós elvek, vagy az ipari előállítás.

1 Daniel Marzona: *Minimal Art*, Taschen, Budapest, 2006. 8. o.

2 Donald Judd: *Specific Objects*, 1965

3 Robert Morris: *Notes on Sculpture I and II*, 1966



Anti/Form, részlet a kiállításról,
PIER PAOLO CALZORALI,
ROBERT MORRIS, MERET
OPPENHEIM, RICHARD LONG
munkái, az előtérben: CARL
ANDRE, 20 cédrus fatömbje,
1990, 20 db cédrushasáb,
30 × 90 × 600 cm,
© fotó: Nicolas Lackner,
Universalmuseum Joanneum

Néhány éven belül az öt minimal art művész – tudatosan vagy sem, de – más irányú tendenciák felé indult. Andre a hierarchia mentes szerialitásra, SoLewitt moduljai a konceptualizmusra, Morris folyamatosan változtatható szobrai pedig az anti formára fókuszáltak. Az elágazó utak ellenére a művészettörténet a minimal art összefoglaló terminus technikus alá sorolja életműveiket. Ennek a helyzetnek kívánt hadat üzeni PETER PAKESCH, a kiállítás kurátora, amikor az általa összeválogatott szobrokat Robert Morris manifesztumának címén állította ki. Morris '68-as szövege⁴ a folyamatosan változó, helyzetfüggő percepció gondolatát olyan műsorozatra vonatkoztatta, amelyben a művek megjelenését a folyamatos átalakulás jellemzi. Értelmezésével Morris nemcsak nemezéből készült munkáit legitímálta, hanem egy új esztétikai megközelítésnek is utat nyitott, miszerint a műalkotás már nem végtermék, hanem egy nyitott folyamat kiindulási pontja. Pakesch Morris elméletét tematikus alapnak tekintette a MUMOK szobrászati kollekciónak történő válogatáshoz. A koncepció alá rendezett munkák nagyjából három évtized interkontinentális keresztmetszetét mutatják. Morris egy szürke, nemez anti forma szobra mellett a korábbi pályatársak közül Carl Andre 20 *Cédrus fatömbje* '90-ből, és Sol LeWitt öt darabos *Form Derived From a Cube* című '96-os munkái is szerepelnek. A korszak rokon irányzatai közül az olasz arte povera PIER PAOLO CALZORALI jégfelirat⁵ folyamat szobra és MARIO MERZ oldallapok nélküli keret szekrénye⁶ reprezentálja, a land art klasszikusok közül pedig RICHARD LONG 280 cm átmérőjű *Stone Circle*-je (1980) bír kiemelt jelentőséggel. A kurátor ugyanis a tematikát inspiráló hivatkozások között Robert Morris mellett Harald Szeemann legendás *When Form Becomes Attitude* (1969) kiállítását is megemlíttette, ahol berni tájsétájával elsőként debütált nyilvánosan az akkor még csak 23 éves Long.

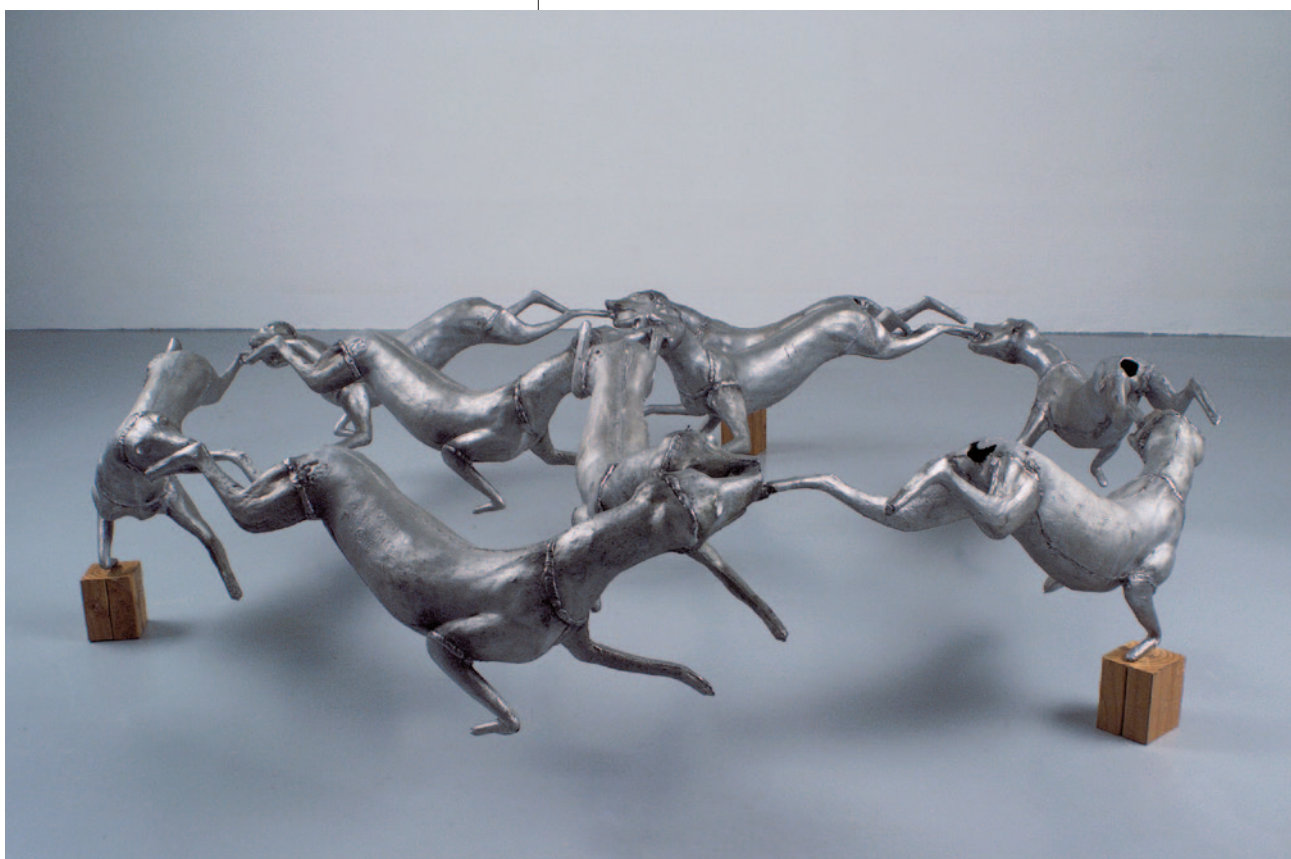
A kontinentális átfedés kulcsművei JOHN CHAMBERLAIN francia újrealista törekvésekkel rokon *Trixie Dee*-je (1963), és a szintén amerikai MIKE KELLY Karl Marx „lumpenproletár” fogalmára reflektáló, óriás szőnyeg alá „besöpört”, 48 darab textil játékot fedő installációja 1991-ből.

Az anti forma fogalma köré illeszthető honi művészekről pedig MICHAEL KIENZER gigantikus mennyiségű materiális és historikus leletgyűjtést felhengerelő szőnyegrollnija (1991), valamint ERWIN WURM és HEIMO ZOBERING szintén név nélküli, a 80-as évek második feléből származó objektjeivel találkozhatunk a Kunsthaus fénykürtöi alatt.

- 4 Robert Morris: *Anti Form*, Artforum, 1968 április
 5 *Impazza Angelo Artista*, 1968, 92 x 140 x 140 cm
 6 *Armadio*, 1983, 280 x 142 x 64 cm



ROBERT MORRIS
 Cím nélkül, 1974
 Felt, metal mount; 230 x 200 x 70 cm
 © fotó: VBK, Vienna 2011,
 MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien



BRUCE NAUMAN
 Fox Wheel, 1990
 Cast; 38 x 180 x 183 cm
 Photo © VBK, Vienna
 2011;
 MUMOK, Museum
 Moderner Kunst Stiftung
 Ludwig Wien,
 on loan from the Austrian
 Ludwig Foundation

Tolnay Imre

Lábnymaink az égen

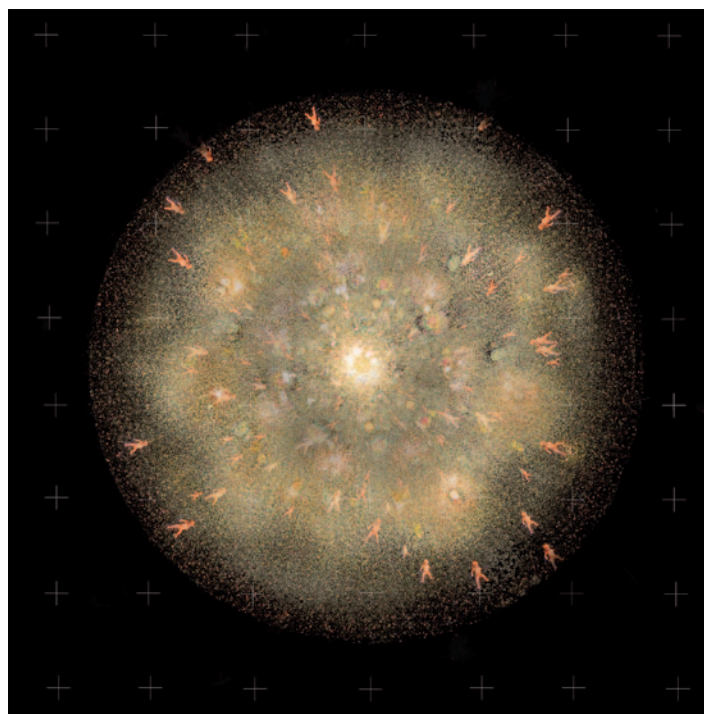
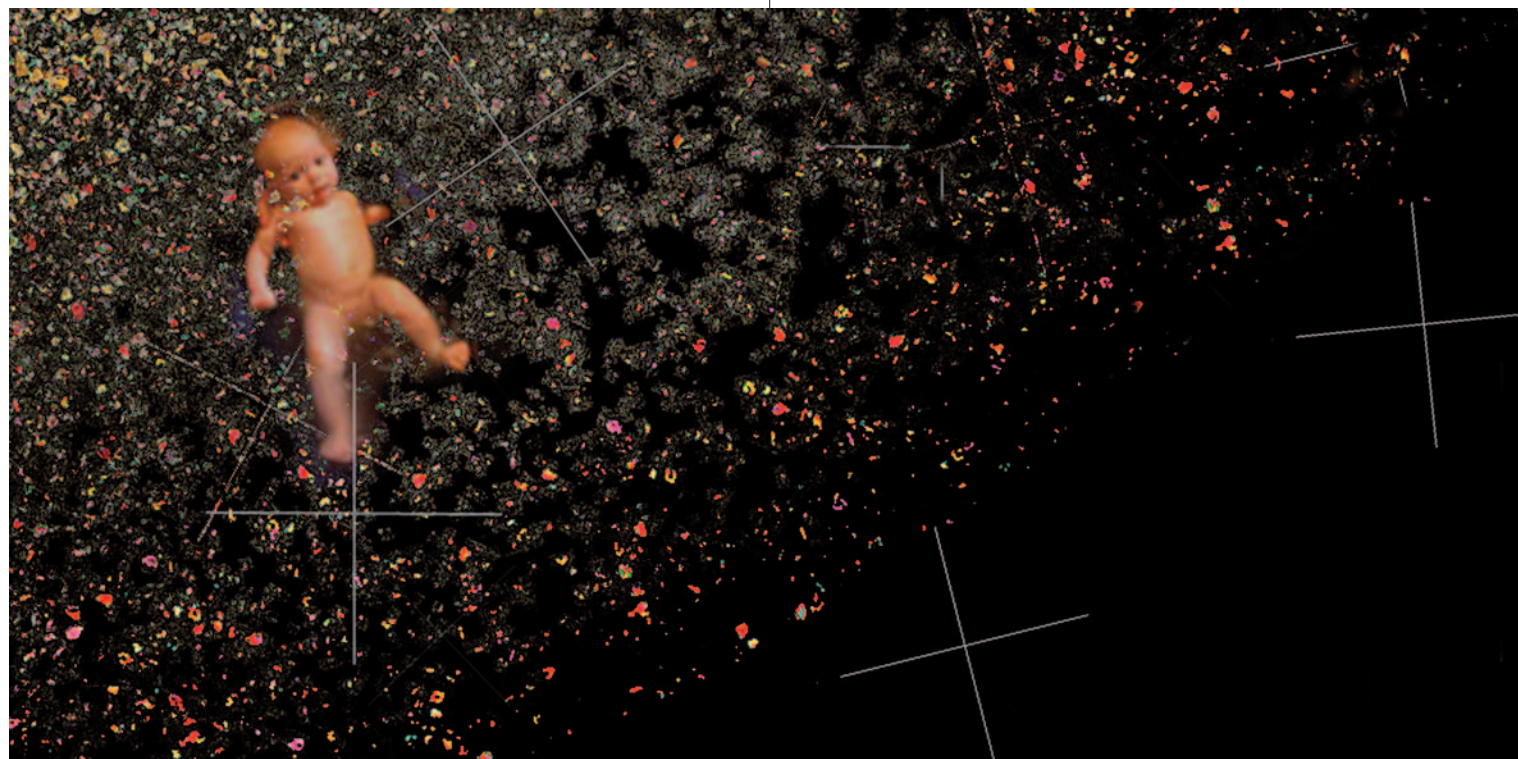
Somorjai Kiss Tibor *Fénystációk* című kiállítása

- 📍 Bartók32 Galéria, Budapest
- 📅 2011 január 25 – február 18.

Önmagunk, itt létünk kívülről és belülről szemlélése, kozmikus messzeségből és mikrokozmosz közelségből. Valami ilyesmi lehet az első benyomás SOMORJAI KISS TIBOR kiállításának terében. De vegyük észre: itt fény- és erő-tér is van, a fényforrás pedig nem elsősorban a kiállítótér világítása, hanem maguk a művek. Nem direktben fénylő műveket kell elképzelni, még csak nem is izzó hatású felületeket, színeket. És bár a művész személyes, intim Tejtűjtába kalauzol, nem csillagport látunk, hanem immanens létünk és énünk olvasatát a transzcendencia felől. Somorjai azonban nem patetikus, grafikái számos ismétlődést, monotonnak tetsző középpontosságot vonultatnak fel, megszerkesztett dinamizmus helyett. Kép-szemcséi az emberlét és jelhagyás egy sajátos evolúción átesett szegmenséből állnak, a porból. És itt most nem annyira a *porból vétetés-porrá levés* problematikájáról, a középkori *memento mori*-gondolatról van szó, mint amennyire fontos az, hogy Somorjai Kiss Tibor – sok grafikushoz hasonlóan – a litográfia mészszemcséi „felől” érkezett a pixelek galaxisához. A *Fénystációk* című sorozat személyessé tett ég-képek sorozata, bár velük kapcsolatban még valamiféle csillagászati törvényszerűség-láncolatra is asszociálhatunk, kiindulópontjuk mégse asztrológiai: Somorjai spirituális égi térképe főszereplője, égi-testje az ember, pontosabban a számkivetett baba parányi, de emblematikusan ismétlődő alakja. Szerteszét, de a kör-galaxison belül sugárirányban elhelyezkedő csillagzatok, csillagutasok ők – mi. „Még süt a nap, de oly érett már, csak a lassú okosság tartja az égen, hogy le ne hulljon, félti aranyát. / Lassú, okos vagyok én is e lassú, okos ragyogásban” – írja Radnóti Miklós az *Októbertevégi hexameterekben*. Ez a *lassú okosság* sokszor jellemzi a keleti szemléletű, szemlélődő filmeket, mint ahogy Somorjai is lassú és kevés snittben szól.

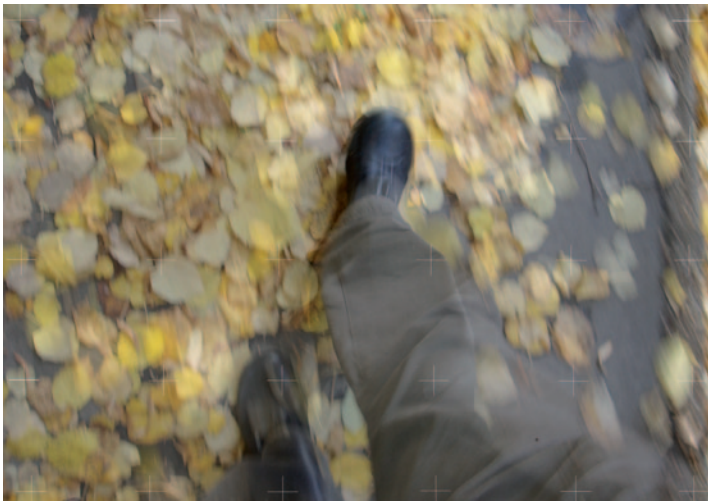
Míg a 2009–2010-ben készült *Transit* és a friss *Fénystációk* című sorozataiban egyfajta kanonikus, az ikonokra jellemző szigor szerint szórja el

SOMORJAI KISS TIBOR
Fénystáció VI., (részlet)

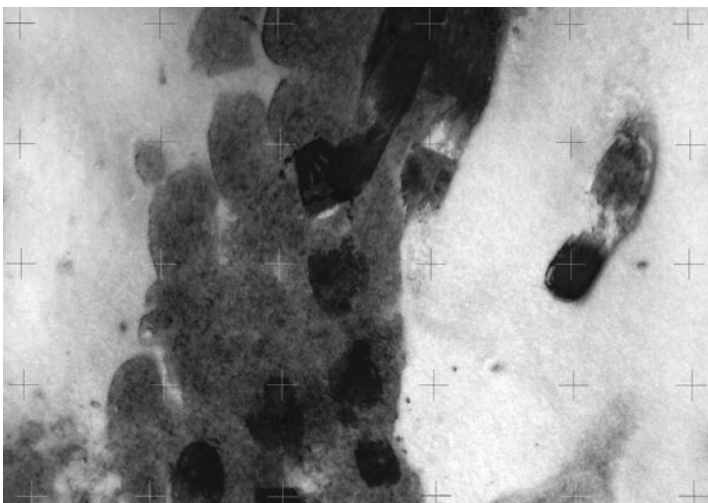


SOMORJAI KISS TIBOR
Fénystáció VI., giclée, 2011, 120 x 120 cm

ismétlődően megjelenő baba-alakjait, addig két új sorozatán (*Mint falevelek az úton...*, *Mint lábnymok a hóban...*) a lábunk előtt heverő világ, az esetleges-esendő látvány bemozduló mikrokozmoszát rögzíti. Az alkotói alapállás, amit Somorjai e sorozataival kinyilvánít nem a világra való hetyke „letekintés”, hanem várakozó, szemlélődő és alázatos alulnézet. A változatlan és változás kettősségének stációit ragadják meg és kísérik végig sorozatai. Sőt, felülírja a kimerevített pillanatot: a tétova bemozdulást dokumentáló fotóba belenyúl, a mozdulat tökéletlenségében, de megismételhetetlenségében rejlő szépséget ismeri fel és el azzal, hogy beleszínez, belerajzol a fénykép lenyomatába. Vállalja a reprodukált világ tárgyiaságát, annak rajzi felülírását és ezzel személyessé, lélegzővé tételét. A már emlegetett *memento mori* gondolat újraértelmezése, megélése ez: a világ porában, ha úgy tetszik,



SOMORJAI KISS TIBOR
Mint falevelek az úton... III., 2011, 50 x 70 cm



SOMORJAI KISS TIBOR
Mint lábnyomok a hóban... IV., 2011, 50 x 70 cm

eleink hamvában botorkálunk, még ha az néha arany, néha ezüstnek is látszik, láttatik. Ez a mitikus, üzenethordozó világpor érdekelte a nagy kultúrákat, ennek aranya Bizánc ragyogása, Somorjai ég-tere, sárgás, felülszínezett avarszőnyege, ennek ezüstje lábnyomos hava is. Amíg a *Fénystációk* „egén” az űrfelvételekre, a Holdra szállásra is emlékeztető, periodikusan ismétlődő *illesztőkeresztek* az intimitás ellenére otthonosak, addig az embermagasságból szemlélt és megörökített közelségekre helyezett hálóként elbizonytalanítóak. A „nem emberkéz alkotta ikon”-hoz és Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című versének zárószavaihoz jut a kép-olvasó: „...a porban, hol lelkek és göröngyök közt botoltam, mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak vendége voltam.”

Somorjai, korábbi litográfiai sorozatainak és legutóbbi *giclée* elektrografikáinak is, képileg-tematikailag keresi-vállalja a sok ismétlődést, a téma és motívum(ok) végsőkéig vallatását, körbejárását. Kedveli a repetitív zenét, tehát a periodikus tartalmakat és tartamokat egyaránt. Ugyanakkor az említett technikákból és a szinte megismételhetetlen grafikai minőségekből is következően, alkotói attitűdje elutasítja a „képteremelő, önreprodukáló, mű-klónozó” magatartást. Némileg hasonló szemléletmód és filozófia kristályosodik ki életművében, mint Baranyay Andrásnál, aki például a Wilhelm Müller vers-sorozatára született Schubert-mű, a *Téli utazás* szekvenciáit dolgozta fel több alkotói-metodikai fázison keresztül. Somorjai grafikai lábnyomai a hóban és aranylós avarszőnyege nem annyira az utunkba eső, előttünk heverő jelekből való bölcselkedő olvasás-kinyilatkoztatás színtere, mint inkább a lét-jelenlét-ittlét kereső, kérdező-kétkedő *kirkegaard-i* vallatása. Mintha W. Müller *Winterreise*-sorai Somorjai spirituális lábnyomainak megnyilvánulásai is volnának: „Hó, te látod, vágyam érted, / Mondd, az úton merre jársz”.

Seres Szilvia

A láthatatlan láthatóvá tétele

Modern struktúrák Le Corbusier és Lucien Hervé¹ munkásságában

Az orosz szuprematizmus, majd a konstruktivizmus és a holland De Stijl egyaránt a világ megváltoztatását és a funkcióval rendelkező normatív művészet megalkotását tűzte zászlajára. Elutasították a képzőművészet önmagáért valóságát, öncélúságát, miközben a mindenki számára hozzáférhető, egyetemes érvényű művészet lett az eszményképük. A konstruktivisták, miután csalódtak az elavult rendszerekben és az igazságtalan hierarchiában, az új, épp kialakulóban lévő technikai kor formálódását igyekeztek segíteni azzal, hogy nyíltan az új emberi értékeket teremtő technika szépsége mellé álltak. A 20. századi építészet az utópisztikus és metafizikus indíttatású eszme hatására szintén egy individualizmus-ellenes, új egyetemes rend megteremtésére törekedett.

A szakítás a látható világgal a művészet alapvető kifejezési formáit, a színeket és a formákat juttatta vezető szerephez. A sorozat, a rács együtt teremtették meg azokat a modern struktúrákat, amelyekben a rend és a harmónia egyszerre jelenhettek meg. A festők által felfedezett tiszta viszonyrendszereket átvette az építészet, hogy térbeli struktúrává alakítsa át azokat. LE CORBUSIER gép-esztétikájának, városépítészetének, és így a modern lakótelepek térformálásának normája is az ismétlődésre, ismételhetőségre épült. A De Stijl művészei nemcsak a vizuális nyelv szókincsének és nyelvtanának újraértelme-

¹ Lucien Hervé fényképei jelenleg megtekinthetők: *Lucien Hervé 100.* Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2010. október 27 – 2011. április 30.

Le Corbusier a Modulorral, Marseille, 1952





Le Corbusier és Lucien Hervé Csandigarban a Legfelsőbb Bíróság épületében, India, 1955 (ismeretlen fényképész)

zésében alkottak maradandót, hanem a humanitásra neveléssel, a harmonikus, kiegyensúlyozott „új életre” való felkészítéssel új célokat is megfogalmaztak. Az új festészethez kapcsolódó, radikálisan modern építészet vezető teoretikusa Le Corbusier lett, aki az építészetnek komoly társadalmi és bizonyos mértékben kulturális szerepet szánt.

A 19. századig az építészeti stílusok egy egész életpályát futhattak be, melynek jól elkülöníthető részei a kezdet, a fejlődés, a csúcspont, a hanyatlás és az elmúlás. Ez azért volt lehetséges, mert az építészeti anyagi és szellemi feltételei évszázadokon keresztül szinte változatlanok voltak. A 20. századra, amikor az új építészeti elindult, az életciklusnyi idő elfogyott a stílusalakulás történetéből, viszont az anyagi és szellemi feltételek kiteljesedtek. Az építőanyagok nagyüzemi előállításának, a gyártási technológiák fejlődése új lehetőségeket teremtett. A vasbeton a hagyományos építőanyagokhoz képest új statikai tulajdonságaival megváltoztatta a szerkezeteket.

„Az építészeti formák rendszerbe szedéseivel rendet teremtettem, letisztult szellemi alkotást hoztam létre: a formákkal érzelmeinkre hat, plasztikai élményeket vált ki, a kapcsolatrendszerrel mély visszhangot ébreszt bennünk, hiszen olyan rend mértékét adja meg, melyet a világegyetem rendjével összhangban levőnek érzünk. Amikor szellemünk irányát és szívünk lüktetését meghatározza, megérezzük a szépséget...” Az idézet Le Corbusier az első világháború után, 1923-ban megjelent, az új embert szolgáló építészeti programjából származik. Az új szépségideál képlete a funkció = szépség lett. Az építészeti fényképezés legfontosabb mércéje természetesen maga az építészeti volt, melynek vizuális alapjait, szépségét MOLNÁR FARKAS így definiálta: „Az absztrakt festészet egyik fajtája – a konstruktívizmus – példát mutatott arra, hogyan lehet geometrikus elemeket, színes felületeket és vonalakat szimmetria alkalmazása nélkül kiegyensúlyozni, és ezáltal harmonikus hatást elérni. (...) Az épületet tehát nem kell, hogy jobbról-balról egyforma épületszárnyakkal, egyforma kapukkal épüljön, és nem kell, hogy a főbejárat okvetlenül középen legyen. Szimmetria nélkül is lehet egy épület képe harmonikus, két oldala egyensúlyban, mert kisebb erő is tarthat egy nagyobbat egyensúlyban, ha a karja hosszabb. Az épület pozitív és negatív formákból és nyílásokból áll, amelyek ellentéte irányokban, függőlegesen és vízszintesen helyezkednek el. Ezeket tekinthetjük vizuálisan ható erőknél, amelyek különböző irányokat, különböző

méretekből, anyagi és színes hatásokkal hangsúlyoznak. Ahol ez a vizuális erőrendszer egyensúlyba van, ott megvan a harmónia, ami az építészeti szépséggel egyenértékű.”²

Az építészeti és fényképezési két olyan művészeti ág, melynél a koncepció megvalósításában a technika alapvető szerepet játszik. A fotográfiai látásmód 20. századi megújulásához jó kiinduló-alapot jelentett, hogy a modern architektúra maga is komolyan alapozott a látás élményére és a szemre. A fényképezésnek meg kellett ragadnia az építészeti architektúra lényegét, képpé alakítva az alkotás szellemét és a belőle sugárzó érzelmeket, miközben az adott épületről korrekt információt is kellett, hogy nyújtson. Le Corbusier ezt úgy fogalmazta meg, hogy ha megnézek egy építményt, akkor egy szerkezetet látok. De ha az, amit látok, kivált belőlem valamit, hatással van rám, akkor az építészet. Az új építészeti bemutatásához, tolmácsolásához az építészeti fotó addigi dokumentarista szemlélete már nem volt elegendő. Míg a svájci protestáns családból jött Le Corbusier magával hozta a puritanizmust, LUCIEN HERVÉnek meg kellett tanulnia fotói „szépsége” és „igazsága” érdekében a redukciót.

Lucien Hervé és a redukció

Hervé azok közé a magyar emigránsok közé tartozott, akik származásuk, a zsidó nagypolgári család mentalitása és életformája elleni lázadásból vágtak neki a világnak. Saját elmondása szerint gyerekkora óta egy másfajta valóság felé tendált. Tizenévesen a Budapesti Atlétikai Klubban egy új világot fedezett fel az ott megismert munkások révén, akiknek mentalitása autentikusabbnak tűnt számára, mint saját családi és iskolai miliője. Egész életében kereste azokat az eszméket, amelyek leginkább szemben álltak családjának nagypolgári világnézetével. A világ megváltoztatásában való hitéhez a kommunista nézetek álltak a legközelebb, ezért belépett a francia kommunista pártba, amelyből 1947-ben másodsorra is kizárták. Miután a megváltás, az új valóság megépítése a szakszervezetben, a párton keresztül nem volt lehetséges, majd az Oroszországba vetett hit is szertefoszlott, Hervé a művészetet választotta segítségül nézeteinek további megőrzéséhez és terjesztéséhez. Az alkalmazott fotográfusból az áttéltörténelmi fordulatok, csalódások, szertefoszlott remények talaján nőtt fel a világ egyik leghíresebb fotósa. Önmagába fordulása, művészi eszközei általi véleményformálása, fotóinak erős társadalomkritikai felhangja a nemzetközi fotótörténet egyik legegényibb hangú fotósává tette.

Hervé 1949-ben találkozott először Le Corbusierrel, aki azzal, hogy Európa újjáépítése során egyetlen egy urbanisztikai projektjét sem valósíthatta meg, élete új fordulóponthoz érkezett. Ehhez nagyban hozzájárult, hogy az Egyesült Nemzetek New York-i székházának sorsához hasonlóan a genfi ENSZ palotát is az ő elképzelései alapján, de mások építették meg. Ugyanakkor kivitelezhetette Marseille-ben az első *Unité d'Habitation*-t, melynek gondolata 1922 óta foglalkoztatta. Le Corbusier az ötvenes évekre felhagyott a technika ünneplésével, és az építészeti szintézis tökéletesítésére törekedett terei létrehozásakor. Műveinek egysége érdekében megalkotta a *Modulort*-t, az aránymentesen és az emberi arányokon nyugvó arányrendszert, mely 1965-ig, haláláig valamennyi tervének alapját képezte.

Lucien Hervé a lakóegyüttesről készített fotósorozata révén került kapcsolatba vele, ettől kezdve felhagyott a festéssel és minden idejét a fotózásnak szentelte. Hervé nemcsak a fotó vizuális nyelvi szókincsének és nyelvtanának újraértelmezésében alkotott maradandót, hanem áttemelve a modernizmus és Le Corbusier elméleteit, az új célokat szem előtt tartva igyekezett humanizmusra nevelni, látásra tanítani és művészi eszközeivel tudatosítani és szolgálni az emberiséget. Megélt és dokumentálta, pontosabban tolmácsolta a modern építészeti megújulását. Fotói közelebb engednek a kor építészeti szemléletéhez, ábrázolási felfogásához, kultúrtörténeti összefüggéseinek megértéséhez. Le Corbusier mellett többek között megbízója volt ALVARO AALTO, BREUER MARCELL, KENZO TANGE, RICHARD NEUTRA, OSCAR NIEMEYER, JEAN PROUVÉ, BERNARD ZERFUSS és WALTER GROPIUS is.

Hervé fotóin a sorozatként ábrázolható épületek részletei beilleszkednek az egészbe, majd újra önállóvá válnak. Harmóniájukkal kielégítenek, diszharmoniajával elégedetlenné tesznek. Ahol a vizuális erőrendszer egyensúlyban van, ott megszűnik az a harmónia, ami Hervé számára az építészeti szöveget és igazat képviseli. Fotóival harmóniát akar létrehozni, olyan dinamikus egyensúlyt, amely mindig belső feszültségből keletkezik komplex módon. Különböző elemeket állít arányba, de úgy, hogy az a látszólag ellentmondásos példa tömegében vagy anyagában valahogy mégis egyensúlyba kerül. Ellentétpárokkal dolgozik, mely ellentétpárok minden esetben egyfajta egyensúlyban

² Molnár Farkas: *Az Új Építészeti Eredményeinek és Célkitűzéseinek Összefoglalása*. Városkultúra/Szeged, 1934. 1. sz. pp. 18-20., 2. sz. pp. 34-36. Közli: *Építészeti Tudomány*, XXVII. kötet, 1998. p. 175.

tartott feszültséget teremtenek. E feszültség és egyensúly révén az építészeti fotó nála valóban új formanyelvet alkot. Bármit fotóz, képeiben mindig az ellentétpárok feloldását, az egyensúly újrafelállítását akarja megteremteni, ami az egész építészeti lényege. Hiszen az építész sem csinál mást, mint a meglévőt megmozgatja, átalakítja, valami újat teremt úgy, hogy egy új egyensúlyt állít fel, ami – ahogyan Le Corbusier megfogalmazta – amikor hat ránk, akkor építész, a többi pedig csak szerkezet.

Hervé szerint látszólagos mozdulatlansága ellenére az építészet is állandó evolúcióban van, mely során mindig eljut azokhoz az állomásokhoz fejlődésében, amelyek már nem felelnek meg az új generációk „igényeinek, szokásainak, erkölcsének és hitének és – szabványainak”. Az építészeti a társadalmi elvárások kielégítője kell, hogy legyen, és ahogy a társadalom és annak elvárásai változnak, neki is változnia kell. Hervé szerint az építészeti fényképszét determinálja a korszak, amelyben él, akár akarja, akár nem. Az építészeti váltásokat, irányzatokat egy adott kor igényei, problémái, kihívásai és mindezek meghaladásának szándéka hívják életre. Ezért Hervé számára az építészeti fotó nem egy másolat egy adott monumentumról, hanem ennél több. Ahogy ő definiálta: „egy utazás”.

„A fényképész a természete szerint mozdulatlan épületen mozgalmas és izgalmas útra indulhat, s meglepő dolgokat fedezhet fel. E felfedezések azonnal feltárják az adott társadalom teljes műszaki fejlettségét, és rámutatnak az ember helyére a társadalomban, szabadságának hatáira, az általa elfogadott, érvényes értékekre. Megmutatják számunkra az építőanyagok, a szerkezetek és az építészeti módszerek eredetét. Igazolják, hogy a különböző architektúrák képesek kifejezni a természet ébresztette emberi érzelmeket, sőt a világról alkotott felfogásokat is.”³

Formákkal és fényekkel felébresztett gondolati és érzelmi képei, az árnyékokkal és fényekkel kifejezett képi feszültségek, az árnyékkal történő látványformálás; a geometriai formák, a minimalizmus, az absztrakció Hervé képalakításának fő jellemzői. Fotóin az épületek megelevenednek. Bár csak a falakat látjuk, mégis érezzük, hogy életek vannak mögöttük: történetek, pillanatok. Nála a részletek, a valóság kiemelt részletei sokkal többet mondanak el az egésznél. Kerüli a véletlent, az anekdotikus, a lényeg kimondására redu-

3 Lucien Hervé: *Építészet és fénykép*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968

kálja képeit. Szemeivel meglátja, kiragadja azt a részletet, melyből majd a végleges kép, az új valóság megszületik.⁴

Hervé fotói „manipuláltak”: számára a negatív nem volt szent. Amikor a fotó elkészül, szinte újrafesti: bizonyos részleteket kiemel vagy eltüntet, tehát a valóság, illetve a kép egy újabb metamorfózison megy keresztül azon erő által, mely a jelentéseket összesűríti többé nem felhozható mértékre. A nagyítás során a kép elemeinek átfestésével (besötétítésével, kivilágosításával), illetve Hervé könyörtelen vágási mechanizmusa után nyeri el a kép a végleges formáját.⁵ Gyakran találkozni könyveiben, katalógusokban olyan fotókkal, melyeken jól látszik, hogy első közlésükhöz képest hogyan alakította idővel tovább őket. A nagyítás számára az exponálás pillanatához képest újabb képközpont pillanat volt a végső kifejezés elérésének érdekében.

A modernizáció új elméletévé vált gondolatvilág, a modernitás négy évtizede alatt kialakult alkotóelvek, illetve úttörő mestereinek eszmevilága beépült Lucien Hervé építészeti fotóiba és gondolkodásmódjába, és ezáltal az addigi építészeti fotók dokumentarizmusával szemben az építészeti fotót művészi műfajjává emelte. Nem véletlen, hogy Judith és Lucien Hervé nappalijának mennyezetén egy Mondrian-kompozíció található: Hervé nagyítása az eredeti képről. Mondrian vizuális rendszere a képi kifejezés végleteleg leredukált megteremtése, amelyet mint az univerzum alapstruktúráját alkotó ellentétes erők kiegyenlítését definiált. Képei alapkoncepciójává vált, hogy soha ne tűnjenek befejezettnek. Ezzel a képzelet számára a képen belül is teret hagyott, hogy megteremtse az illúziót. Hervé ugyanezt tette a fotóban: redukciójával a belső ellentétek feszültségét finomította harmóniává. Redukciója és egyedi látásmódja pedig eljutatta a Le Corbusier féle, funkcion túlú „építészeti költészet” megjelenítéséhez.

4 „Nagyon szerettem Karinthyt, éppen azért, mert állandóan játszott a szavakkal. Ebben átéltem lassanként a tanult dolgok értéktelenségét. Azt, hogy minden társadalom megpróbál értékeket adni, ehhez az emberek ragaszkodnak. De én lassanként rájöttem arra, hogy az értékek azok, amiket az ember átérez.” Részlet a szerző Lucien Hervével forgatott 55 perces portréfilmjéből (Párizs, 2004-2005).

5 „Mikor Le Courbusier feltette nekem a kérdést, hogy „hogyan lett maga fényképész?”, én azt mondtam: egy ollóval. Én az ollóval képzem, amit ki akarok fejezni. ... Ha egy másik fényképésznek azt mondom, hogy vágjon bele a negatívba, az szörnyethal.” Uott.



Lucien Hervé lakása,
Párizs, 2009,
© fotó: Cseh Gabriella

„Változtass gyönyörűvé!” (II.)

3. Öregség mint tabu?

Az öregedő (női) test reprezentációja a médiában és a képzőművészetben

„Megőrizni a szépséget nem más, mint megőrizni az egészséget és meghosszabbítani az életet”

(Helena Rubinstein)

„Az idő láthatatlan, ezért testeket keres, hogy megmutatkozhasson.”

(Gilles Deleuze)

Mára szinte közhelynek számít az a tény, hogy „a fogyasztói kultúra ragaszkodik a test jelenleg uralkodó, önmegőrző koncepciójához, amely arra ösztönzi az egyéneket, hogy instrumentális stratégiákat tegyenek magukévé a romlás és hanyatlás elleni küzdelemben”.² A test eleve adott genetikai jellemzők által meghatározott objektum helyett a személyes felelősségvállalás mértékének látványos, tehát mindenki számára egyértelműen dekódolható bizonyítékává vált. Az egészség megőrzésére, illetve a test karbantartására szolgáló stratégiák (mint a fogyókúra, életmódváltás, sport, kozmetikumok, plasztikai beavatkozások) széleskörű elterjedésének és az ezekhez való egyre könnyebb hozzáférésnek is köszönhetően a test mindenkor állapota az individuuum önreprezentációs törekvésének lenyomataként funkcionál. A vizuális médiumok által közvetített üzenet értelmében ugyanis létezik „ideális” testalak, s e test pontos külső ismérvekkel rendelkezik – vagyis a „fiatal(os), karcsú, feszes” jelzőkkel átvitt értelemben és a szó szoros értelmében is körülírható. Meghatározható továbbá a Rubinstein-i „fiatalos=szépség=egészség” képlettel, és folyamatosan összemérhető-összemérendő a saját, aktuális testi megjelenéssel. Mi több, az „ideális” test – de legalábbis annak minél több jellemzőjét magán viselő test – *kialakítható*, hiszen megfelelő mennyiségű energia befektetésével mindenki képes önön megjelenését a kívánatos felé közelíteni. A saját testtel való törődés a magát reprezentálni akaró egyénnek nemcsak, hogy jól felfogott érdeke, hanem egyenesen kötelessége, mind önmaga, mind pedig az őt körülvevő emberek – tágabb értelemben az adott társadalom – felé is.

Azt az állítást, hogy „minél közelebb áll a tényleges test a fiatalság, az egészség, a jó kondíció és a szépség idealizált képeihez, annál magasabb a csereérték”,³ a hétköznapi nők külsejének, stílusának átalakítását és/vagy drasztikus megváltoztatását célzó reality műsorok, fiatalító- vagy átváltoztató show-k is alátámasztják.⁴

A megjelenés módosíthatóságáról és tényleges módosításáról szóló médiaműfajok – a testátalakítás lehetséges fajtáit bemutató reality műsorszámok csakúgy, mint a *Kés/alatt* című, a plasztikai sebészet speciális közegében játszódó kórház-sorozat – az elmúlt néhány évben jelentek meg a hazai televíziózásban, s azonnal rendkívüli nézettséget produkáltak.

A népszerűség koránt sem véletlen: a külsejünkkel elégedetlen, csekély önbi-zalommal rendelkező (jobbára női) jelentkezők ugyanis a televízió nézők szeméi láttára – ha úgy tetszik, valós időben – válnak a társadalmi megítélés

1 Helena Rubinstein, *The Art of Feminine Beauty*, New York, Liveright, 1930.

2 Mike Featherstone, *A test a fogyasztói kultúrában*, pp. 70–71. (in: *Test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, Jászóveg Könyvek, 1997)

3 Uo. p. 80.

4 Elemzésben testátalakításnak minősül minden olyan, a tágabb értelemben vett testet érintő pozitív és negatív irányú fizikai és/vagy verbális beavatkozás (beleértve a szóbeli útmutatást, javaslatot is), amely bizonyíthatóan hosszú- vagy rövidtávú hatással van a műsorban szereplő egyén testi megjelenésére. (Testátalakításnak minősül tehát különösen: életvezetési tanácsadás, fogyókúra, sport, stílus-átalakítás, kozmetikai kezelés, esztétikai- és plasztikai beavatkozás.) Írásom kiindulópontjával a következőkben felsorolt, a test átalakítását bemutató műsorok szolgálnak: *10 évvel fiatalabb: A kihívás* (átváltoztató show, Nagy-Britannia, 2004), *10 év 10 nap alatt* (fiatalító show, HU, Viasat3, 2010);

Meztelenül is szép vagyok (átalakító reality, Nagy-Britannia, 2006), *Szeretem a testem!* (életmód tanácsadó tv-sorozat, HU, Viasat3, 2010); *Biggest Loser* (fogyókúrás vetélkedő, USA, NBC, 2004), *A nagy fogyás* (HU, TV2, 2007) *Mutasd a ruhádat!* (reality-sorozat, Nagy-Britannia-HU, Viasat3)

Hattyy – A nagy átalakulás (átalakító műsor, USA, Fox, 2004). Hazai megfelelőjét a TV2 sugározta, ám a plasztikai beavatkozásokat közvetítő ún. dokusoap csupán néhány adást ért meg.

Randikommandó (párkereső műsor, HU, VIVA TV, 2008)

Az átváltoztató show-król általánosan leírtakat e konkrét műsorokban foglaltakra alapozom.

szempontjából is csökkent értékű egyénekből fiatalos, önmagukkal elégedett, büszke és boldog emberekké. A hétköznapi sikertörténeteket, illetve az akarat diadalát ünneplő adások tanúsága és tanulsága szerint mindenkin lehet „javítani” – és mindenkin *van is mit javítani*. Az önmagáért felelősséget vállaló néző könnyedén képes azonosulni az önként jelentkezőkkel (háziasszonyokkal, feleségekkel, túlsúlyos tinikkel, csalápanyakkal, időződő asszonyokkal) – sokkal könnyebben, mint a „szép” nők egymással való versengését tematizáló műsorok főszereplőivel, az elérhetetlenül tökéletes testű modellekkel.

A szóban forgó átalakító-műsorok tehát azon felül, hogy pozitív mintá(ka)t kínálnak az azonosulásra, kollektív életvezetési tanácsadó szerepet látnak el. Adásról-adásra konkrét megoldási javaslatokkal, életmóddhoz és divathoz kapcsolódó ötletekkel segítik a nézőt. Működő stratégiákat prezentálnak arra vonatkozóan, hogyan tűnjenek fiatalabbnak, energikusabbnak, vonzóbbnak, hogyan legyenek karcsúbbak, fittebbek, kívánatosabbak.

Miközben e műsorok készítői természetes adottságaik tudatos kihasználására buzdítják a szereplőket és közvetve a nézőket, paradox módon megerősítik az önbizalom és a testi megjelenés kölcsönösségének tényét, valamint tudatosítják a külsőre vonatkozó (vélt vagy valós) társadalmi elvárásokat.⁵

Bár az átalakítást végző szakemberek célja, hogy a szereplők tudatosan pozitív és felelősségteljes viszonyt alakítsanak ki saját testükkel, e viszony semmiképpen sem lehet tartós. Az átalakítás alanyai ugyanis egy, a profi csapat munkájára nyomán *időlegesen* megkonstruált állapotot, egy – csupán az adás ideje alatt létező – ideális (ön-test)képet szeretnek meg, s nem saját, volta-képpeni testüket. Önbecsülésük tehát hosszú távon nem fenntartható.

E műsorok üzenete tehát kettős. Miközben egyfelől az önfelfogás és a pozitív önértékelés fontosságára hívják fel a figyelmet, maguk is ideált generálnak – a fiatal, egészséges, vonzó külsőt ünneplik –, s arra buzdítják a nézőt, hogy az adásokban látott módszerek alkalmazásával maga is törekedjék a célként tételezett állapot kialakítására. Másfelől többszörösen megerősítik azt a fel-tételezést, miszerint a külvilág szemében értéktelennek és megvetendőnek számít az a személy, aki nem tesz látványos erőfeszítést saját megjelenésének tökéletesítésére.

Az elmúlt évek átalakító műsoraiban az ideális test ismérvei közül a fiatalos külsőre való törekvés került leginkább előtérbe. Mindazonáltal érdekes tény, hogy miközben valamennyi átváltoztató show-ban kiemelt értéként jelenik meg a fiatalság – az egyes adások pozitív végkimeneteleként gyakran idős, de legalábbis középkorú nők megfiatalítását láthatjuk – a médiában, és tágabb értelemben (fogyasztói) társadalmunkban még mindig tabunak számít az öreg testek nyílt ábrázolása.⁶

Az idősek alulreprezentáltsága valamennyi médiaműfajra jellemző, leginkább mégis a reklámokban, illetve a szóban forgó új médiaműfajokban érhető tetten. A reklámokban rendszerint csupán abban az esetben találkozunk idős emberek képével, ha valamilyen speciálisan nekik szóló termékről, szolgáltatásról van szó. Megjelen(it)ésük ez esetben azonban rendkívül idealisztikus.⁷ Az idilli élethelyzetekben feltűnő öreg emberek testén nyoma sincs betegségnek, szenvedésnek. A megszüpítő képek konokul tagadják az időskorral asszociálható elmúlás tényét, gondosan elfedik-tompítják az öreg testek viszolygást keltő elemeit. Az átváltoztató műsorokban feltűnő idős(ödö)

5 2010-ben, *10 év tíz nap alatt* címmel debütált fiatalító show-nak – a 2009-ben indult *Szeretem a testem!* című életmód tanácsadó tévésorozathoz hasonlóan – például emblematikus része a műsorba jelentkező személyek külsejének kollektív megítélése. Az átalakításra váró személy az adás elején egy, az utcán elhelyezett hangszigetelt üvegkabinba áll. A szakértői csapat egyik tagja véletlenszerűen szólítja meg a fülke előtt elhaladókat, s arra kéri őket, becsüeljék meg a bent álló személy életkorát. A megszólítottak rendszerint idősebbnek gondolják a főszereplőt annak tényleges életkoránál. A kísérlet az átalakítást követően megismétlődik – ekkor természetesen ellenkező eredménnyel.

6 A nemek közti különbségre utal az a tény, hogyha az idősek egyáltalán bekerülnek a médiába, akkor is inkább öreg férfiakról van szó, akiknek az aránya a televízióban háromszorosa az öreg nőkének. Ez annál figyelemreméltóbb, mert tudjuk, hogy az időskorúak körében – hosszabb várható élettartamuk miatt – a nők vannak többségben. Andrew ROY kutatásának eredményeit idézi CSÁSZI Lajos, az egészségnevelés reprezentációja a médiában, MédiaKutató, 2004. http://www.mediakutato.hu/cikk/2004_04_tel/01_az_egeszségnevelés_reprezentacioja/01.html

Utolsó letöltés ideje: 2010. november 23.

Roy hivatkozott műve: Andrew ROY, *Underrepresented, Positively Portrayed: Older adults in television Commercials*, Journal of Applied Communication Research, 25: 39–56.

7 Az idealisztikus ábrázolás alól nem kivétel a „természetes szépséget” támogató Dove szépségápolási márkának a speciálisan „érett bőr” számára kifejlesztett kozmetikumokat népszerűsítő reklámja sem. Bár az említett reklámban megjelenő idős nők testén nem retusáltak a ráncokat, öregségüket ellensúlyozandó, a szereplők egyfő-egyik irigylésre méltó kedélyállapotban lévő, egészséges emberek benyomását keltik. Nem tekinthetünk el továbbá attól sem, hogy hiába látunk boldog, elégedett idős nőket, a megvásárlásra kínált termék végső soron a bőr megfiatalításának jól csengő ígéretével kecsegtet.

testek pedig kizárólag negatív példaként szerepelnek: egy kezdeti, megváltoztatásra szoruló, „kijavítandó” állapotként.⁸

Talán éppen az idős, leépülő testek (médiá)reprezentációjának ellentmondásos volta miatt nem szűnik a test körüli művészi érdeklődés, s fordul ma is számos kortárs alkotó figyelme az öregedő testek ábrázolhatóságának kérdésköré felé. Az elmúlt évek hazai képzőművészetében egyre több alkotásban jelenik meg s válik központi elemmé az öreg, beteg, az uralkodó ideálhoz képest *deviánsnak* számító (női) test, s kerül előtérbe az e testhez való személyes, illetve közösségi viszonyulás problematikája. Az új televíziós műfajok által közvetített test-kép és az ideális megjelenésre vonatkozó „kritériumrendszer” létének elismerése, illetve az erre vonatkozó nyílt megerősítés ismétlődő gesztusa nemcsak a kortárs művészek testről való gondolkodását befolyásolják, hanem nagyban hozzájárulnak ahhoz is, hogy az öreg testek vizuális reprodukálása túlnőhessen médiabeli járulékos (és idealisztikus) funkcióján, s a mindenkori (ön)reprezentáció egy lehetséges, ám annál fontosabb terepévé válhasson. Mindezek ismeretében nem meglepő, hogy éppen a fiatal festőgeneráció tagjai foglalkoznak kiemelten az idősödő test problémájával s teszik azt némiképpen rendhagyó – olykor feszültségteli, ironikus, máskor groteszk – témává. Hiszen ők azok, akik életkoruknál és műfajuknál fogva is fokozottan szembesülnek (a hagyományos) technika és (a rendkívül aktuális) téma feszültségével, valamint – a vizuális médiumok által közvetített üzenetek első számú célcsoportjaként – különösen érzékenyen reagálnak a médiában megjelenő, ambivalens testreprezentációkra.

Nem kell túlságosan visszafelé haladnunk az időben ahhoz, hogy ráleljünk a pusztuló, öreg testhez (tágabb értelemben a betegséghez, romlásához, szükségyszerű elmúláshoz) kapcsolódó társadalmi tabukra reflektáló, ilyen értelemben az újabb alkotói megközelítések előzményének tekinthető munkákra. A 2000-es évek elején GÖBÖLYÖS LUCA több alkotásában vizsgálta és a plasztikai sebészet kontextusát is bevonva dolgozta fel az öregedés folyamatát. Egyik emblemikus műve e témában – az egymásra fotózott öreg és fiatal női akt-torzókból álló triptichon⁹ – például felveti az öregedés művi visszafordíthatóságának kérdését, miközben az életteli/fiatal testnek az idősödő/

8 Jó példa erre két korábban hivatkozott átalakító show beszédes címe. A *10 évvel fiatalabb* (magyar változatban *10 év 10 nap alatt*) elnevezésű műsor nemcsak sugallja, hanem egyértelműen megnevezi az adás végére elérendő célt: a résztvevő személy megjelenésének megváltoztatását, az életkorából adódó, hibákként aposztrófált kinézetbeli jellemzők korrigálását – vagyis egy fiatalabb ember testi sajátosságaihoz való közelítést.

9 Göbolyós Luca: *Cím nélkül*, triptichon, 2000, szintetikus gumi, 70 × 65 × 6 cm.

hanyagló női testtel való oppozícióba állítása révén az ideális-idealizált és az esendő emberi test közti mérhetetlen szakadék tényével is szembesít. Göbolyós hivatkozott munkája egyszerre mutatja az ember fizikai valójának két egymást követő, egymásra épülő – a fogyasztói kultúra uralkodó értékrendje szerint mégis egymással ellentétben álló – időbeli állapotát: a fiatallást mint múltat, s az öregséget mint (elkerülhetetlen?) jövőt. Hasonló gondolatkört érint a művész *Friss mint egy virág* című objektje is.¹⁰ A fogason lógó életnagyságú, testszínű selyemruhán lévő varrások a megereszkedett bőr ráncaiként (és ironikus vanitas-motívumként) az ideális testi állapot tünékeny voltára emlékeztetnek.

A fiatal festőgeneráció tagjai közül GYÖRFFY LÁSZLÓNÁL találkozunk leggyakrabban és legdirektebb formában a vanitas-tematika sajátos továbbélésével. Györffy munkáiban a halál – a testé és a testrészeké egyaránt – jellemzően a szépséggel és a szerelemmel, illetve az életet szimbolizáló ételek ábrázolásával kapcsolódik össze. A groteszk esztétikai minőségét működtető, bizarr képek visszatérő motívuma a testi romlás naturalisztikus megjelenítése. Akárha az öregkorral asszociálható halálhoz kapcsolódó tabuk megcsúfolása maga is egyfajta rituális védekezés, az elkerülhetetlen enyészettől való félelem kétségbeesett eltávolítása lenne: Györffy saját maga elképzelt, öregkori portréjának¹¹ rémisztő vízióján keresztül igyekszik leszámolni a „békés-boldog időskor” álnaiva, idealizált képeivel.

A hűsbavágóan nyers valóság és a betegség fizikai mivoltának igazi természetét (jótékonyan, avagy hazug módon) elfedő kórlap-szöveg ellentmondását dolgozza fel CZENE MÁRTA *Fókusz 5.* című festményében.¹² A nagymama szörnyű testi-lelki állapotáról írt szűkszavú, tárgyilagos orvosi sablonszöveget a szeretett személy felfekvéses sebéről készült sokkoló fotó, valamint a képmező másik felén szereplő családi idill látványa érvényteleníti.

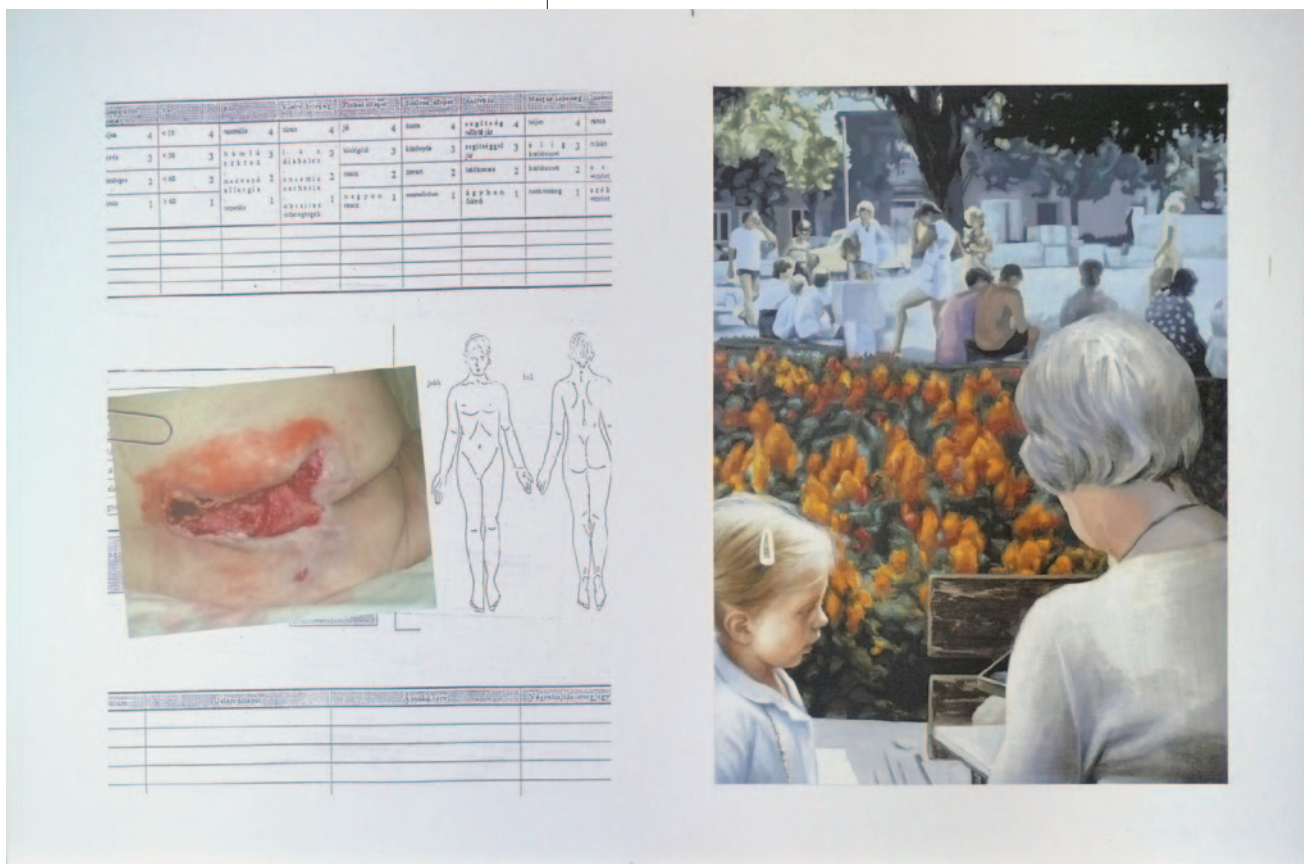
Ugyancsak távol állnak a megszépítő ábrázolástól a 2010-es Kogart-díjas TANKA PÉTER idős szüleiéről készült akvarellképei.¹³ Testükön a betegség félreérthetetlen szimptomáit (sebeket, műtéti hegeket, zúzódásokat), illetve az

10 Göbolyós Luca: *Friss mint egy virág*, objekt, 2001. A művész hivatkozott munkáit bővebben elemzi András Edit: ANDRÁS Edit, *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, 2009, 104–107. lap

11 Györffy László: *Én (Dorian Gray Alapítvány a fiatal művészekért)*, 2009, olaj, vászon, 70 × 50 cm

12 Czene Márta: *Fókusz 5.*, 2010, fotó és festmény, 76 × 115 cm

13 Tanka Péter: *Köszönöm I.-II.*, 2010, akvarell, papír, 174 × 125 cm. A kép-pár a művész diplomamunkájaként szerepelt a *Friss* című csoportos kiállításon. (*Friss 2010 – A hétköznapi valósága*, KOGART Ház, Budapest, 2010. aug. 6. – szept. 26.)



CZENE MÁRTA
Fókusz 5., 2010, fotó és
festmény, 76 × 115 cm



TANKA PÉTER
Köszönöm I-II., 2010, akvarell, papír, 174 x 125 cm

öregség jellegzetes attribútumait hordozzák, de épp a beszédtekként, gesztusként működő cím (*Köszönöm*) által egy személyes történet megtestesítőivé válnak a visszasztító, sokkoló, a fogyasztói társadalom értékrendje szerint – a szó 'menthetetlen', 'halálra/elmúlásra ítélt' értelmében véve – periférikus testekből. A hála tárgyivá és a mű alanyaivá lesznek. *Valaki számára fontos személlyé* válásukkal felfüggesztik tehát az öreg testek naturalisztikus képétől való viszolygást, emellett tudatosítják a hanyatló emberi fizikum látványával szembeni markáns előítéleteket is.

Tanka Pétertől egyáltalán nem idegen a betegség, a sérülés, a „hiba” láthatóvá tétele. Korábbi, cisztákat és ínyszövetet bemutató sorozataiban kíméletlen őszinteséggel fedte fel a test tabu alá vont belső részeit. Sajátos abjektívációja FRANCESCA FINI *Cry me!* című videójára¹⁴ emlékeztet. Az olasz művész nő Frida Kalho alkotásainak világára inspirálta, zenés klip formájában rögzített performanszában saját teste belsejét mutatja meg egy – a méhe helyén található – televíziókészülék képernyőjén keresztül.¹⁵ A médiát szimbolizáló készülék egyben a művész alteregóját is reprezentáló eszközként van jelen: az önfeltárás egyik lehetséges, modern formájaként funkcionál. Az értelmetlen szituációból kibontakozó váratlan és merőben szokatlan, a szó fizikai értelmében vett önfeltárás, a test külső-belső határainak össze-

14 Francesca Fini: *Cry me!*, 2009, 03:33. Fini hivatkozott videójával szerepelt a 2010-es *Crosstalk video art festival* „cross-talks” (a zsűri által beválogatott munkákat bemutató) szekciójában.

15 Fini naturalisztikus kitarulkozása nem előzmények nélküli a kortárs képzőművészetben. Gondoljunk csak Mona Hatoum 1996-os *Mély torok* című, az 1972-es elhíresült pornóklasszikust (*Deep Throat*) idéző videóinstallációjára. Hatoum egy asztalon álló tányérba vetített, saját gyomrát ábrázoló endoszkópos felvétel segítségével demonstrálja, hogy a test belseje még mindig tabunak számít.

SZABÓ ESZTER
Öregek otthona 2039, 2009, videolooop hanggal, 2:17



mosódása okozta sokk DÓCZI HENRIETTE rendhagyó *Divatbemutatójának*¹⁶ is alapvető működési mechanizmusa. A fiatal iparművész a rögtönzött bemutató során nemcsak a ruháját veti le, hanem az általa készített öltözkészletek alatt rejtőző test további rétegeit is. Akárha egy abszurd műtétbe fordulna a ruhákkal való játék: a kötött anyagokból megformált bőr alól rendre előtűnnek a belső szervek és zsigerek – a vonzó, fiatal, karcsú és divatos, tehát minden tekintetben „ideális” test a zavar és a nézői undor tárgyává válik.

Divat és halál témájának összekapcsolása nem ritka az utóbbi évek képzőművészetének nemzetközi színterén sem. Az AES+F elnevezésű orosz művészcsoport nagy kritikai visszhangot kiváltó *Defile* című projektjében¹⁷ például valódi holttestek digitális technika segítségével manipulált, felöltöztetett képeit használja a divat(világ) jelképezte tűnékeny emberi létezés, valamint a minden földi szépséget végérvényesen elpusztító halál szembenállásának érzékeltesítéséhez. Az egyén halálhoz való viszonyát a divat és az elmúlás kontextusában vizsgáló sorozat olyan – rendkívül aktuális – kérdéseket vet föl, mint a halandó lét elutasítása, az élet meghosszabbítása és a test fiatalságának fenntartása. A divat tehát a haláltól, a fizikai romlástól való félelem legyőzésének egy – a Győrffy munkáiban megjelenő, a sokkoló naturalizmus eszközeivel működtetett eltávolítás melletti – további lehetséges módjaként van jelen. A névtelen halottak testén hullámzó haute-couture ruhák egyszerre fedik (f)el az elmúlásra ítélt testek törekenységét, mulandóságát, valamint leplezik le az

16 Dóczy Henriette, *Divatbemutató*, 2003, gépi kötés, életnagyság. A munkáról lásd bővebben: ANDRÁS Edit, *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, 2009, pp. 89–90.

17 AES+F, *Defile*, digitális kollázsok és multimédia, 2000–2001. A hivatkozott projekt egyes darabjait 2009. május 28 – július 31. között a budapesti Knoll Galéria is bemutatta.



SZABÓ ESZTER
SS. & HT. 2053-ban, 2010, videórajz

életet behatároló idővel való reménytelen, mindazonáltal örök emberi küzdelmet – s e harc megrendítő hiábavalóságát.

Az időskor sokkal köznapiabb, bizonyos értelemben „otthonosabb” vetületével szembesítik a nézőt a saját akvarellképeit digitális animációk formájában is prezentáló SZABÓ ESZTER legújabb munkái. A fiatal festőművész jellemzően hétköznapi embertípusokat, ismerős gesztusokat ábrázoló műveivel játékos, humoros, ugyanakkor ironikus módon reflektál az öregedés folyamatára és az öregség – sokak számára riasztó – állapotára. Mindeközben izgalmas feszültséget teremt a hagyományos festészeti technika és a legmodernebb digitális eljárások egyidejű alkalmazásával. Alkotásaiban az öregség – az idős emberek köznapi szituációkban való megjelenésének is köszönhetően – elveszíti negatív jelentésrétegeit, felszabadul a vele asszociálható elmúlás fenyegetése alól, természetes létállapottá válik.

Nála a jövő többé nem a szükségszerűen pusztulásba torkolló utat jelenti, hanem a *jelenlegi* fiatalok általa elképzelt időskorát, feltételezett tevékenységeit.¹⁸ A halál elkerülhetetlenségének nyomasztó ténye így a játék és a fikció eszközeinek segítségével oldódik fel. Esendő, a társadalmi „ideálhoz” képest deviáns (túlsúlyos, idős, beteg, slampos) figurái nem törekednek versenyt futni az idővel. Miközben maguk is birtokolják-használják fogyasztói társadalmunk jellegzetes kellekeit (*H&M-es, Spar-os, Auchan-os, DM-es*, vagy éppen a *Plus* áruház logójával ellátott szatyorral a kezükben ballagnak), látszólag fittyet hánynak a népszerű márkák által megtestesített, a média által is erőteljesen közvetített életérzésre.¹⁹ A fiatal, ép test mindenhatóságát hirdető uralkodó „trenddel” szembeni sajátos tiltakozásuk mentén tehát pontosan az a jobbára feledésbe merülő stratégia nyer létjogosultságot, mely szerint a megvétele kínált áru szolgálja a hétköznapi boldogságát kereső egyént, s nem fordítva. Az általam bemutatott képzőművészeti példák arról tanúszkodnak, hogy – bár az öreg testek ábrázolásának tabuja szükségszerűen összekapcsolódik a fogyasztói kultúra irtózásának örök tárgyaként megjelenő betegség és halál képeivel –, az elmúlás réme olyan univerzális fenyegetettséggé lényegül át, amely többé már nem lokalizálható: nem köthető egyértelműen az idős testekhez. Ellenkezőleg: a freudi „kísérteties” minőséghez²⁰ hasonlóan bárhol (bármely testen) megjelenhet. Az öregség tehát gyakran indirekt módon, csupán annak egyes szimptomáiban reprezentálódik. E reprezentációk pedig – legyenek akár nyíltan naturalisztikusak, működtessék bár az eltávolítás eszközeit, vagy éppen az ironia és a játék pszichológiai mechanizmusait – szükségszerűen kikezdi és bomlasztják a test idealizált képeit, megkérdőjelezi továbbá a tökéletes testi állapot visszanyerhetőségének megnyugtató tudatát, hiszen

18 Szabó Eszter, *Öregek otthona 2039*, 2009, videóloop hanggal, 2'17; SS. & HT. 2053-ban, videórajz, 2010.

19 Szabó Eszter, *Plus*, 2008, videóloop, 00'30.

20 A nyugtalanító különösség (kísérteties), Freud értelmezésében a félelem és az ijedtség rokon fogalma. Paradox módon a régóta és jól ismerthez kapcsolódik: egy korábbi, elfojtott, ám újra felelevenedő (testi) tapasztalathoz. A kísérteties forrása egy eredetileg ismerős élmény, mely önmagában nem szokatlan: kizárólag az elfojtás mechanizmusa, és az újrafelismerés által válik idegenné, zavart keltővé és félelmetessé. (Bővebben: Sigmund FREUD, *A kísérteties. [Das Unheimliche]*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, in: *Sigmund Freud Művei IX. Művészeti írások*, pp. 245-281, sorozatszerk. ERŐS Ferenc, Filum Kiadó, Bp., 2001.)

tagadják az élet meghosszabbíthatóságának az új televíziós műfajok által is felkínált, csábító lehetőségét.

4. A testkorrekció módozatai: fogyókúra, testedzés, plasztikai beavatkozások

„...A diétázás és tornázás megszokott technikái mellett elterjedtek a szervátültetések [...], a plasztikai műtétek, s ezek lehetővé teszik, hogy az egyének egyre drámaibb mértékben szóljanak bele sorsuk alakulásába. Testünk a kontroll és a kontrollálhatóság alapvető kulturális metaforája lett...” (Kathy Davis²¹)

A televízióban vetített átváltoztató műsorok – társadalmi kontrollt is megtestesítő – szakértői (kozmetikusok, sminkesek, stylistok, divattanácsadók, edzők, dietetikusok, pszichológusok stb.), a *még* tökéletlen, illetve a *már* eszményi testalak látványos szembeállítás és részletekbe menő összehasonlítása mellett a vágyott fizikai (és egyúttal az átváltozás pozitív következményeként ígért mentális) állapothoz vezető utat is meghatározzák mind a résztvevő(k), mind pedig a nézők számára. Az egyes adásokban tág tere nyílik tehát a testkorrekció gyakorlati bemutatásának.

Amellett a törekvés mellett, hogy a szakértői stáb tagjai gondosan elfedjék a segítségre szoruló személyek testén az idő látható jeleit, kiemelt szerephez jutnak az *ideális testalak elérését célzó stratégiák* is. A hétköznapi nők külsejének, stílusának átalakítását bemutató reality-k világában e testkarbantartó módszerek – úgymint a diétázás/fogyókúra, testedzés, szépségügyi beavatkozások – egy lenyűgözőbb életstílus és egy eladhatóbb, a külvilág számára vonzóbbnak tűnő személy(iség) ígéretéhez kapcsolódnak. A Giddens által összefoglalóan „testrekszimeknek” nevezett eljárások²² töretlen népszerűségéhez nagyban hozzájárul az egyének saját kinézetükkel kapcsolatos állandó és intenzív szorongása, melyet nemcsak a populáris média korábban említett formái (életmódeklámok, átváltoztató műsorok), hanem az orvosi-, kozmetikai-, valamint a sport- és egészségipar is több oldalról támogatnak. A fogyasztói kultúra ugyanis az emberiség történetében először teszi lehetővé azt, hogy az individuuum önön, genetikailag kódolt testéből célozott eljárások segítségével létrehozza saját – a társadalmi elvárásoknak is megfelelő – *testideálját*.

4.1. A fogyókúra témájának megjelenése a kortárs magyar képzőművészetben

A karcsú, aszketikus alak az ideális test egyik ismérveként valamennyi, a kinézet korrekcióját célzó médiaműfajban szerepel. A televíziós átalakításokban szinte minden alkalommal sor kerül a magukon változtatni kívánó egyének fizikai testhatárainak radikális korlátozására.

A test méretének csökkentése e műsorokban alapvetően háromféleképpen történhet:

Optikai „csalással” – például fűző, harisnya, speciális alakformáló fehérnemű használatával –, vagy az előnyös öltözködés megtanulásával (*Mutasd a ruhádat!, Szeretem a testem!, 10 év 10 nap alatt, Randikommandó*); lokális szépségügyi beavatkozás segítségével, mint amilyen például a fogfehérítés, ráncfeltöltés, zsírleszívás stb. (*Hattyú – A nagy átalakulás, Kés/alatt*); illetve tényleges fogyókúrával és sporttal (*A nagy fogyás*).

A *nagy fogyás* című fogyókúrák vetélkedőben az étkezés és test kölcsönhatása az önfegyelem és akarat kontextusában értelmeződik újra: a saját elemi vágyain (éhség) diadalmaskodó versenyző paradox módon éppen testének leépülése által építi fel hiányzó önbizalmát – s válik napjaink irigyelt szuperszemélyiségévé.

A öntest-határok akaratlagos korrekciójának problematikája régóta foglalkoztatja a kortárs képzőművészet alkotóit. GÖBÖLYÖS LUCA például számos, a 2000-es évek első felében készült munkájában tematizálja a kövérséget mint az ideális test egyszerre riasztó és szálamomra méltó ellenpontját. A reklámok által közvetített testideálra reflektáló alkotásaiban az elhízottság olyan – az öregedéshez hasonlóan – nyugtalanító, megszüntetendő, felszámolandó testi állapotként van jelen, amelyet többé nem lehet, és nem is szabad tétlenül nézni. *Ruhapróba 2.* című,²³ túlsúlyos nőt ábrázoló aktfotóján a feltételezett ideál szellemében igazítja méretre a deviáns női alakot. A képbe – s átvitt értelemben a női test eredeti állapotába – való beavatkozása egyszerre ironi-

21 Kathy Davis, *Túl a test modern és posztmodern olvasatain*, in: *Pszichológia és feminizmus*, szerk. KENDE Anna, L'Hartmann Kiadó, Bp., 2008, 225. lap (ford. SÁNDOR Bea). A hivatkozott művet a továbbiakban a *Davis, 2008* rövidítéssel adom meg.

22 Giddens értelmezésében a testrekszimek (body regimes) kialakulása és az önmeghatározásban betöltött kulcsszerepe a nyugati ember kényszeres életstílus-kialakító törekvéséhez köthető. Az életstílus e megközelítésben arra szolgál, „*hogymódot adjon valamely adott identitás-narratívumnak*”. (CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Test, identitás és (poszt)modernitás*, in: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Józsefvég Műhely Kiadó, Bp., 2000, pp. 32-33. (GIDDENS *The Consequences of Modernity* című művében kifejtett gondolatait bővebben interpretálják ugyanők.)

23 Gőbolyós Luca: *Ruhapróba 2.*, 2002, műgyanta, nyomdai filc, cérna, 70 x 42 x 3 cm

zálja az alakformálás modern kényszerét, s ad groteszk színezetet a zsírleszívással asszociálható plasztikai sebészet eljárásainak.

András Edit a művész korábbi, kövér testeket ábrázoló aktfotói²⁴ kapcsán a munkák egyik szembetűnő vonásaként tartja számon, hogy az alkotó „nem saját testét teszi közszemlére, és közösséget sem vállal a marginalizált testekkel”.²⁵ E megállapítás első felét árnyalja tovább Göbölös Luca *Sundaygirls*²⁶ című, a privátszféra egyes elemeit, a művész hétköznapi életének jeleneteit bemutató (máskor csak sejtető) fotósorozata. A legtöbbször csupán valamely használati tárgyon tükröződő kép formájában feltűnő művész ugyan látni engedi saját,

24 Göbölös Luca: *Személyes*, 2002, lambdaprint, dibond, 70x100 és 50x60 cm

25 ANDRÁS Edit, *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, 2009, p. 107.

26 Göbölös Luca: *Sundaygirls*, 2006–2007, fotósorozat

FÁSKERTI ZSÓFIA

Deszakralizáció, 2005, vizes alapú műgyanta, 43 × 32 × 176 cm



meztelen testének részleteit, ezen öntest-reprezentációk azonban nélkülöznek minden, az ideális testtől idegen elemet. Az alkotó legújabb, *Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak*²⁷ című projektjében is tetten érhető a marginalizált testekkel – s általában a fogyasztói társadalom szemében deviáns testi állapotokkal – való közösségvállalás szándékos mellőzése. Göbölös éppen azáltal tesz félreérthetetlen médiakritikai gesztust, hogy saját, a legújabb médiaműfajok- és technikák felhasználásával készített, renthagyó főzőshow-jának műsorvezetőjeként a kifogástalan külsővel rendelkező szupernő szerepében tetszeleg.

A diéta a társadalmi elfogadottságot és az önbecsülésért folytatott önkorlátozás lehetséges eszközeként jellemzően a fiatal hazai művészgeneráció női tagjainál jelenik meg. Noha egyre nagyobb publicitást kap az elhízottság s annak nemtől és kortól független veszélyei, a fogyókúra még mindig nem vesztette el nőkket asszociált, „nőket érintő tevékenység” mivoltát.

A feminista művészetelmélet képviselői szerint a kulturális szempontból is veszélyesnek minősített női (ét)vágy elnyomása, az (ön)fegyelem ugyanis alapvetően maszkulin, a mindenkor társadalom számára pozitív tulajdonságként definiálódik. E sztereotípiát látenszen tovább erősíti a tény, hogy az általam felsorolt, új televíziós műfajok szereplői (az átalakítás alanyai) igen nagy arányban nők. E műsorokból úgy tűnik, a fogyókúrás, vagyis az egészségmegőrzésre irányuló étrendkontroll végleg elvesztette eredendő kúra-jellegét, s „orvosi módszer” voltán túlnöve észrevétlenül a (női) mindennapok megszokott részévé vált.

Az említett jelenségről tanúskodnak többek között Soós NÓRA jellemzően személyes élményekből táplálkozó, a magánszféra elemeit, jelenetét ábrázoló olajképei, különösen a művész *Én-terőr* sorozatának néhány darabja.²⁸ A bevásárlást vagy éppen az otthoni, magányos étkezést tematizáló munkák TÖTTÖS KATA festményeivel is rokon vonásokat mutatnak. Míg azonban Soósnál az étkezésre való odafigyelés ténye látszólag belesimul a hétköznapiok egyéb „nőies” teendői közé (mint amilyen például a sminkelés, öltözködés stb.), addig a lengén öltözött, kihívóan pózoló, tökéletes testű nőket ábrázoló Töttös többértelmű címadásai révén ironizálja az étkezésnek a „tökéletes” női imázsban betöltött kulcsszerepét. *Enni jó* című²⁹ képén például egy karcsú nő látható, amint – akárha titokban tenné – ételt töm a szájába. A kép keltette feszültség mindazonáltal nemcsak a bizarr szituációból ered. Többről van szó, mint hogy az elegánsan öltözött nő nem illik az éléskamrára idéző háttérben lógó szalonba vagy az asztalon sorakozó húsok közé. A néző zavarát a nőnek a kép címül szolgáló állítást érvénytelenítő arckifejezése fokozza a végsőkig. Az asztalon érintetlenül sorakozó éltelek láttán homályos gyanúnk támadhat: vajon a kép főszereplője tényleg eszik, vagy csak imitálja az étkezést? Befogadja az ételt vagy éppen ellenkezőleg: szájába dugott ujjával igyekszik megszabadulni attól?

Nem kevésbé rejtélyes a művész *Vegetáriánus angyal* című,³⁰ a klasszikus csendéletműfajt invokáló s azt a populáris fantasy vizuális kliséivel ötvöző-ütköztető képe. A gyümölcsökkel teli tálca háttérben heverő buja nőalak, a hátából kinövő angyalszárnyak révén az egészséges életmód győzelmének (ige)hirdetőjévé és a vegetáriánus táplálkozás megdicsőülésének allegóriájává válik.

A karcsúság üdvözítő, szinte paradicsomi állapotában ábrázolt „szupernő” figurája a fiatal szobrász, FÁSKERTI ZSÓFIA *Deszakralizáció*³¹ című alkotásának is főszereplője. A művész tökéletes testű lányt ábrázoló, életnagyságú szobra a modern szépségeszmény sajátos megtestesüléseként, a külső megjelenés „szentségét” imádó materiális világ metaforájaként is funkcionál. A fogyasztói kultúra ambivalens jelenségeire az irónia eszközeivel reflektáló művész nőalakja egy mérlegen áll – mintha csak az isteni ítélőszék előtt állna. Törött angyalszárnyai azonban arra engedik következtetni a nézőt, hogy a vágyott megistenülés még várat magára. Hogy a nő – a szó szoros értelmében véve – egyelőre „nem találtatott elég könnyűnek”.

A fogyasztói lét egyik jellegzetes attribútuma, az önkontrollálásra szolgáló mérleg Fáskerti *Barbi és kuporgó mérlegen*³² című munkájában tűnik fel ismét. A mérleghintán ülő alakok árulkodó arckifejezése és beszédes testhelyzete az

27 Göbölös Luca: *Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak* (projekt), tévéműsor, fotók, szakácskönyv formájú katalógus, 2010, Knoll Galéria, 2010. április 8 – május 29.

28 Soós Nóra: *Zöldségek*, 2005, olaj, vászon, 200x140 cm és *Kalóriaszegény vacsora*, 2005, olaj, vászon, 130 × 90 cm [in.: *Én-terőr*]; *Fast food*, 2006, olaj, tinta, vászon, 60x80 cm [in.: *Átmenő forgalom*]

29 Töttös Kata: *Enni jó*, 2002, olaj, vászon, 60 × 40 cm. Az ábrázolt szituáció, az éléskamra magányában, lopva étkező (?) nő figurája még a beállítás tekintetében is mintha csak Soós Nóra *Kalóriaszegény vacsora* című munkájának sajátos előképe lenne.

30 Töttös Kata: *Vegetáriánus angyal*, 2003, olaj, vászon, 110 × 140 cm

31 Fáskerti Zsófia: *Deszakralizáció*, 2005, vizes alapú műgyanta, 43 × 32 × 176 cm

32 Fáskerti Zsófia: *Babi és kuporgó mérlegen*, 2009, bronz, fa, műanyag, 40 × 5 × 26 cm



FÁSKERTI ZSÓFIA
Nyugati buddha, vagy hétköznapi megvilágosodás, 2006, gipsz, ruha, papírzacskó,
92 x 72 x 80 cm

átalakító műsorok egyik legfontosabb üzenetével cseng egybe: a személyes boldogság az egyén testsúlyával korrelál. Azt, hogy a súly-kérdés és a kontrollálhatóság napjainkban mennyire szorosan összekapcsolódik egymással, TULISZ HAJNALKA *Ételnapló*³³ című, a fogyókúra naplók logikáját imitáló dokumentációs kísérlete is alátámasztja. A Magyar Képzőművészeti Egyetem intermédia szakos hallgatója a mára széles körben elterjedt blog műfajának segítségével reflektál a tudatos étkezés problematikájára és az elfogyasztott ételek identitásképző funkciójára. 2009 februárjától kezdve fotók formájában rögzíti saját étkezési szokásait, valamint listázza, csoportosítja és rendszerezi az általa elfogyasztott élelmiszereket.

4.2. A testedzés és alakformálás ábrázolása a kortárs magyar képzőművészetben

A saját testhatárok akaratlanos átrajzolásának másik, a fogyókúra melletti legnépszerűbb, s egyben leghatékonyabb, az átalakító reality műsorokban is rendszeresen hangoztatott módja a testedzés. Bár régóta leáldozott már a nyolcvanas évek extrém mértékben kisportolt szépségideáljának, a feszes, ruganyos test továbbra is az önmagával szemben igényes egyén külső ismeretőjele maradt. A testépítést és a korábban oly' népszerű aerobikot újabb divatos mozgásformák váltották fel. Divatba jöttek a keltei harcművészetek a tánc egyes összetevőivel ötvöző sportok, a meditáció változatai, és további elemekkel egészült ki az örök klasszikusnak számító jóga. Az új, izgalmas sporteszközök gyártói az átváltoztató csapat szakértőihez hasonló (reklám) üzenetekkel bombázzák az embereket: nincs több kibúvó, a rendszeres sportolásnak, vagyis az alak (ideálissá) formálásának csak az egyén szégyellnivaló lustasága szabhat határt.

33 Tulisz Hajnalka: *Ételnapló*, <http://mitettem.blogspot.com/>. A projekt III. helyezést ért el a 2009/2010. tanévben megrendezett Intézményi Művészeti Diákköri Konferencián.



A kilencvenes években több magyar alkotót is intenzíven foglalkoztatta a kidolgozott, illetve kidolgozatlan test esztétikájának társadalmi vonatkozása, a témának a kortárs képzőművészetbe való transzformálhatósága, valamint a művészi reflexiók számára történő kontextusteremtés lehetséges módjai. Gondoljunk csak KODOLÁNYI SEBESTYÉN rendhagyó, az ideális férfitest ellenpontját jelentő *Őnarcképe*³⁴ vagy GYENIS TIBOR protézisekkel kiegészített, mesterségesen tökéletessé alakított, a túlzásba vitt testépítést ironizáló figurájára.³⁵ Gyenis izmoktól duzzadó hőse – saját közegéből, az edzőtermek és erőgépek különös világából kiszakítva és hétköznapi környezetbe helyezve kényszerítve – az ideális testi megjelenés ábrázolásában manifesztálódó *virtuális*, valamint a fogyasztói társadalom elvárásaitól igencsak távol álló, *valós* világ összeegyeztethetlenségének bizonyítékává lesz. A konditermek divatos berendezéseinek segítségével járja körül a testi tökéletesség, a fitness, az emberi energia-befektetés, valamint a teljesítmény mérésének összetett problémakörét LAKNER ANTAL *INERS® – the power* című kiállításnak anyagában.³⁶

Ugyancsak test és edzés ambivalens kapcsolata a témája NÉMETH HAJNAL néhány, a kilencvenes évek második felében készült munkájának.³⁷ Ezekben „a női akt legtöbbször a fitness-szel, a sporttal vagy az egészségüggyel kapcsolódik össze”.³⁸ Az alkotó *Munkamánia* című művében például a kikapcsolódás és az egészségmegőrzés színhelyeül szolgáló uszoda a saját testalak

34 Kodolányi Sebestyén: *Őnarckép*, 1990, fotó

35 Gyenis Tibor: *Cím nélkül*, 1995, fotó, 40 x 30 cm

36 Lakner Antal: *INERS® – the power*, Stúdió Galéria, Budapest, 1998. június 2–27.

A tényleges eredményben mérhető- és a testépítő gépek segítségével végzett „látszólagos” munkáról, valamint Lakner hivatkozott kiállításáról ld. TATAI Erzsébet, *INERS® – the power*, Balkon, 1998/ 7–8., pp. 18–20. <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/1ford/tatai.html>

37 Németh Hajnal: *Munkamánia*, 1996, performansz, fotó és *Every night & every day is Sunday*, 1997, installáció és fotó, c-print, 90 x 70 cm

38 Sturcz János, *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2006, p. 100. A szerző kötetében részletesen ír Németh Hajnal és Gyenis Tibor hivatkozott munkáiról.

megőrzésének rituális terepévé válik – maga az úszás pedig élvezetes szabadidős elfoglaltság helyett az alak megőrzésének kényszerű módjává.

A sport kényszerjellegének hasonló aspektusát vetíti elének SIGALIT LANDAU izraeli performer 2001-es *Barbed hula* (Szögesdrót hullahopp) című³⁹ videója is. A számos interpretációs lehetőséget kínáló munka nem más, mint egy a palesztin tengerparton készített lassított felvétel, amelyen a szögesdrótból készült hullahopp-karikát használó művész nő nyaktól lefelé meztelen, a néző szeméi láttára fokozatosan roncsolódó teste látható. A mű a térségben dúló etnikai és vallási konfliktusok allegorikus megjelenítésén túl napjaink divatos testkarbantartó eljárásaira, a gyakran értelmetlen önkínzásba forduló alakformálásra, vagyis a testedzés-kultusz problémakörére is reflektál. Az első pillantásra idilli tengerpart a népszerű, otthon végezhető tornagyakorlatokat tartalmazó fitness DVD-k szokványos helyszínét, az egzotikus, külföldi tájat idézi, akárcsak a hatvanas-hetvenes évek egyik közkedvelt sporteszköze, a címben szereplő hullahopp-karika. A hasznosnak, sőt – az egyén fizikai állapota, mentális közérzete tekintetében, valamint a kozmetikai- és egészségipar által mesterségesen támasztott társadalmi elvárások szempontjából – kívánatosnak tétélezett testedzés azonban Landau videójában önmaga paradoxonává, groteszk másává válik. A testi tökéletességhez, a vágyott szépséghez, jobb közérzethez vezető utat szimbolizáló hullahopp-karika saját farkába harapó kígyóként tekereg a sebes női test körül: az életminőség javítására szolgáló divatos sporteszköz helyett a testet sanyargató börtönné, kínzóeszközzé válik.⁴⁰

A kilencvenes évek művészi előzményeihez képest úgy tűnik, a hazai alkotók munkáiban ma nem kap olyan konkrét szerepet a testedzéshez való kritikai viszonyulás, mint korábban. Bár a (pusztán trendkövetésből űzött) sport képei továbbra is feltűnnek, azok nem a testkorrekció e módját – vagyis magát a testedzést – ironizálják, sokkal inkább egy általánosabb értelemben vett, a fogyasztói társadalom manipulációs mechanizmusait érintő globális kritika részeként funkcionálnak. Az egészség- és életmód-fanatizmus terjedő gyakorlatait célzó médiakritika jellemzően az uralkodó testideál divatos, ámde sokszor túlzásba vitt, pusztán külsődleges, tartalom nélküli attribútumaira irányul. Ezek egyike nem más, mint a nyugati ember számára a harmóniával, testi-lelki egyensúllyal, a spirituális megvilágosodással asszociált jóga.

A napjainkban ismét reneszánszát élő mozgásforma Soós Nóra *Jóga és háború*⁴¹ című művében például a játékkatonák invokálta háború fogalmával fonódik össze. *Súlyok*⁴² című, súlyzózó lányt ábrázoló festményén pedig az eldőlt sakkfigurák (Soós alkotói világának jellegzetes kellékei) idézik fel a harc képit. Sport és háború kapcsolata a szó szoros értelmében vett harcon túl a sportoló egyén önmagával folytatott küzdelmének további jelentésrétegeit sejteti. A művész *Thai Chi*⁴³ című képén az ember- és állatalakok egymásra vetítése eredményezi a munka játékos, enigmatikus többértelműségét. A címben szereplő harcművészeti forma tipikus egyen-pózába merevedő figurák, valamint a kecskék-birkák együttes szerepeltetése a „birka módra” a tömeggel tartó, a sorba gondolkodás nélkül beálló emberre vonatkozó szólást asszociáltatja a fogyasztói társadalom csordaszellem vezérelte, saját személyiségét feladó ideális-tipikus emberképének kontextusában.

FÁSKERTI ZSÓFIA ugyancsak a jóga meditációval kapcsolatos vetületén keresztül reflektál a nyugati ember túlzásba vitt boldogságkereső igyekezetére.

*Nyugati buddha, vagy hétköznapi megvilágosodás*⁴⁴ című szobra nem más, mint a harmonikus életre való törekvés modern mítoszának mosolygató parafraze. A lótszülésben meditáló, tréningruhás férfi a fejére húzott papírcsokó segítségével teremt meg a vágyott, belső békét. Miközben elméje a fejére húzott zacskó sötétségében „világosodik meg”, ő maga a környezettudatosságra is ügyel: lassan lebomboló nejlonszák helyett papírcsokót használ.⁴⁵

39 Landau munkáját 2009-ben a *Modern Messiások* című kiállítás keretében Debrecenben is bemutatták.

40 A túlzásba vitt testedzés ördögi köréhez kapcsolódik az ún. exorexia napjainkban felfedezett tünetcsoportja is. A táplálkozási zavaroknak az anorexia nervosa, a bulimia és az orthorexia mellett negyedik, mindkét nemre jellemző fajtája olyan személyek kóros viselkedésének leírására szolgál, akik saját testük tökéletlenségétől rettegve indokolatlanul sok időt (akár napi 5-6 órát) fordítanak sportolásra. Az exorexiás páciensek általában nincsenek tudatában annak, hogy az egészséges életmód jegyében folytatott, önsanyargató életvitelük hosszú távon szociális kapcsolataik szükségszerű redukcióján túl saját egészségüket is veszélyeztetni: visszafordíthatatlan szervi károsodásokhoz vezet.

41 Soós Nóra: *Jóga és háború*, 2009, olaj, vegyes technika, vászon, 100 × 150 cm

42 Soós Nóra: *Súlyok*, 2010, olaj, vegyes technika, vászon, 120 × 160 cm

43 Soós Nóra: *Thai Chi*, 2009, olaj, tinta, vászon, 90 × 70 cm

44 Fászkerti Zsófia: *Nyugati buddha, vagy hétköznapi megvilágosodás*, 2006, gipsz, ruha, papírcsokó, 92 × 72 × 80 cm

45 A meditáló alak társadalomból való jelképes kivonulásának módja Abe Kóbo *Dobozember* című regényének világát idézi. A könyvben szereplő, a külvilág elől kartondobozokba menekülő emberek nyomasztó létállapota helyett azonban Fászkerti figurája – a címbe illoiróniának is köszönhetően – inkább mulatságos, mintsem nyugtalanító.

Játékos, első pillantásra ártalmatlan asszociációs kísérlet Szász György *Vógaszertár* című képe,⁴⁶ amely nem más, mint az újpesti gyógaszertár hiányos feliratáról készült fotó. A nyelvi humor forrásává váló cím azonban észrevétlenül átvezet a modern orvoslás és a különféle, divatos természetgyógyászati technikák gondolköréhez is, amennyiben a mai ember univerzális „gyógaszertár” kikiáltott jóga mint az öngyógyítás egyik formája lassanként (és persze átvitt értelemben) diadalmaskodik a hagyományos patikákkal asszociálható orvostudomány – elveszett betűk szimbolizálta – romjain.

4. 3. Testfestés, tetoválás, plasztikai műtétek – avagy a művi testi beavatkozásokhoz való viszony néhány újabb vonatkozása a kortárs magyar képzőművészen

„Ha megvizsgáljuk, hogyan küzdenek a nők a női szépségről szóló kulturális diskurzusokkal, és hogyan gondolkodnak a (szépség elérése érdekében végzett) műtéti beavatkozásokról, új keretben értelmezhetjük az olyan gyakorlatokat, mint például a plasztikai műtétek – melyeket egyszerre tekinthetünk a női test tárgyiasítás kifejezésének és az arra szolgáló lehetőségnek, hogy az individuum testiséggel rendelkező szubjektummá váljon.” Kathy Davis⁴⁷

A plasztikai beavatkozások és képzőművészet kapcsolata szövevényes történeti-kulturális előzményekre vezethető vissza a testmanipuláció kontextusában. A vágyott, avagy éppenséggel a társadalmi elvárások alapján ideálisnak tétélezett testkép elérésére irányuló stratégiák közül ugyanis a legálisan végezhető szépségügyi műtétek vetik fel a legtöbb szociológiai, pszichológiai, morális, illetve vallási problémát. Az orvostudomány, és a technológia mindenhatóságának aggasztó jövőbeli vízióin túl a saját test pusztán esztétikai okokból történő átalakítása olyan irányt jelöl ki a stabil testtudattal nem rendelkező embernek, amely egyszerre teremt meg számára a saját testi megjelenése feletti szabad rendelkezés feltételeit, s korlátozza őt abban, hogy testét genetikailag adott tényezőként értékelje és elfogadja. A test átalakításának e mindenki által hozzáférhető módja feljogosítja továbbá az egyént arra is, hogy az ideális testre vonatkozó elvárásait másokkal szemben is érvényesítse, azaz hogy a fizikai megjelenést mintegy a mentális test lenyomataként érzékelje.

A plasztikai sebészet nemcsak abban különbözik a test átalakításának egyéb módjaitól (például a fogyókúrától, a sporttól vagy a testen szintén maradandó nyomot hagyó tetoválástól), hogy a korrekció ideális esetben orvosi felügyelet mellett zajlik, hanem abban is, hogy a plasztikai beavatkozás (az abjekció egy sajátos fajtájaként) a test külső és belső határainak erőszakos átlépésével történik. A test átalakításáról szóló televíziós műsorok egyes – speciálisan plasztikai műtéteket bemutató – változatai,⁴⁸ illetve a már többször hivatkozott *Kés/alatt* című orvos-sorozat⁴⁹ nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy a médiafogyasztók maguk is hétköznapi jelenségként, szokványos rutinműtétként értékeljenek bizonyos, korábban kuriózumnak számító plasztikai eljárásokat.⁵⁰ E műsorokban a plasztikai sebészet divatos, keresett szakmaként jelenik meg, a műtétek pedig – a naturalista ábrázolás ellenére – elveszítik visszataszító jellegüket. Az átalakítások ismétlődő képeinek hatására a nézőben sajátos tolerancia alakul ki, amely képessé teszi őt arra, hogy immunissá váljék nemcsak a műtétek látványára, hanem azoknak a médiában és a mindennapi életben való fokozott jelenlétére is.

A kilencvenes évek végén, illetve a kétezres évek elején az esztétikai beavatkozásokhoz való viszonyulás meglehetősen kritikus volt mind a magánemberek, mind pedig a plasztikai műtéteket, testmanipulációs eljárásokat tematizáló hazai képzőművészek körében. Gondoljunk csak például NAGY KRISZTA emblematikus, *200 000 Ft* című, önmagát hat különbözőféle mellé ábrázoló, Rubens *Bundás Vénuszát*⁵¹ idéző aktsorozatára,⁵² GYENIS TIBOR protézisekkel kiegészítő

46 Szász György: *Vógaszertár*, 2006, C-print, 73 × 150 cm. A művész azonos című önálló kiállítása a Dorottya Galériában (Budapest) volt 2006. február 14 – március 18. között.

47 Davis, 2008, p. 273.

48 *Hattyú – A nagy átalakulás* (átalakító műsor, USA, Fox, 2004 és TV2, 2010)

49 *Kés/alatt* (eredeti: Nip/Tuck, USA, 2003), Sugározta: Viasat3, 2004-től

50 A plasztikai beavatkozásokról szóló információk terjedéséhez nagyban hozzájárul az a tény is, hogy egyre többször hallani olyan médiaszemélyiségekről, akik nyilvánosan felvállalják, hogy pusztán esztétikai megfontolásból, önként átestek efféle korrekciós műtéteken. Egy női magazin (nem reprezentatív) felmérése szerint Magyarországon évente 15-20 ezer esztétikai beavatkozást végeznek; ez a szám tízszerese a 2000-ben mérteknek. http://www.evamagazin.hu/szepseg_es_divat/2225_a_testunkkel_uzenunk.html

51 Rubens: *Bundás Vénusz*, 1638–40, olaj, fa, 176 × 83 cm

52 Nagy Kriszta: *200 000 Ft I-VI*, 1997, C-print-sorozat, 120 × 75 cm



SZENTELEKI DÓRA
Akción, fotódokumentáció, 2004
dokumentáció: Bonyhádi Károly, utómunka: Szenteleki Dóra

szített férfitestekről készített képeire, vagy *Hobbigénebszeti példatárára*,⁵³ esetleg BAJI MIKLÓS ZOLTÁN 1997-es *Emberbőr Árverés* projektjére.⁵⁴ Napjainkban e viszony azonban – a plasztikai műtétek, illetve egyes sebészeti beavatkozást nélkülöző eljárások (pl. botoxkezelés) státuszszimbólummá válásának is köszönhetően – korántsem ilyen egyértelmű. (Sőt, megkockáztatom, némiképpen ambivalens akár egyetlen alkotói életművön belül is.) A kortárs magyar alkotókra ugyan továbbra sem jellemzőek az olyan drasztikus, a testmanipuláció jelenségkörét erőteljesen bíráló gesztusok, mint például

53 Gyenis Tibor: *Hobbigénebszeti példatár I-V.*, 2000, fotósorozat, egyenként 50 x 60 cm

54 BMZ – Hungarian Art Angel (Baji Miklós Zoltán): *Emberbőr Árverés* (projekt), 1997, 3 db tartóított emberbőr darab, tetoválás, darabonként 40 x 40 mm, üveglapok közé zárva, acélkeretben. A művészen végzett plasztikai műtét dokumentációja a projekt részét képezte. E projekt keretében az alkotó plasztikai úton távolította el bőréről a saját testére tetovált ábrákat, hogy azután eladásra kínálja azokat.

a body art klasszikusnak számító képviselői esetében, mégis úgy tűnik, hogy az önkéntes testmódosítás témája (és annak kritikája) – burkolt formában bár, de – több munkában felbukkan.⁵⁵ A saját test demonstratív, *műéti* átalakítása helyett azonban a saját test *befestésének* és *lemosásának* rituális aktusa válik a testátalakítás első számú metaforájává.

Az elmúlt néhány évben több magyar művész(nő) hozott létre olyan fotókból vagy festményekből álló sorozatot, amely az alkotó testének (saját maga általi) befestését, valamint a festéknek a testről való eltávolítását ábrázolja. VEREBICS ÁGNES 2007-es *Tus-test-vedv* című fotósorozatának darabjai⁵⁶ a művész testét beborító, tussal felrajzolt kalligráfia vízben való fokozatos feloldódásának fázisait rögzítik. Verebics videó formájában is dokumentálta az impozáns, gót betűk eltűnésének, azaz a bőr elfedésének és újbóli felfedésének folyamatát.

Egy hasonló kísérlet megfestett dokumentumait, sajátos emléknymait gyűjtötte össze VEREBICS KATALIN *Új képek* című önálló kiállításának anyagában.⁵⁷ Noha a testfestésről készített fotók ez esetben nem tartoznak hozzá a munkákhoz, a fotorealista ábrázolásmód – Verebics Ágnes fotóihoz hasonlóan – mégis a fizikai és mentális értelemben való beszennyeződést és a megtisztulást asszociáltatja. A testfestő gesztusok sorába illeszkedik SZENTELEKI DÓRA 2004-es, hasonló témájú, akcióját rögzítő fotódokumentációja is, amellyel az alkotó 2009-ben II. helyezést ért el a „Szépség az emberben” című pályázaton. A hivatkozott munkák közös vonásaként tűnik fel a testet elrejtő, azt természetes állapotától megfosztó festék maszk-jellege. A festék segítségével időlegesen elrejtett, álcázott, felismerhetetlenné, beazonosíthatatlanná alakított test e munkákban a tetováláséhoz, illetve a plasztikai beavatkozásokhoz hasonlóan a testmanipuláció egyik lehetséges módjává válik. Bár a testfestés sem a folyamat végkimenetelét, sem annak az egyénre tett pszichológiai és fizikai hatását tekintve nem mérhető a plasztikai beavatkozásokhoz, mégis a megjelenés lehetséges átalakítását modellezi. A testfestés- és megtisztítás mechanizmusa különösen izgalmas terepe a saját testtel való ártatlan, művészi kísérletezésnek – egyúttal kritikai vizsgálata, megtapasztalása a testátalakításnak is. Az átváltoztatott (festékkel bevont) test eredeti állapotának helyreállítása ugyanis éppen a saját, természetes, eredendően adott külső rekonstruálását célozza a különféle testkorrekciós eljárások, és átváltoztató stratégiák ellenében. A szó fizikai értelmében veszélytelen testfestés mindazonáltal tanulságos és kockázatos mentális vállalkozás. Hiszen a festék-maszk lemosása, az akaratlagosan elrejtett saját test felfedése végső soron egyet jelent a társadalom bíráló tekintetének való szükségszerű kiszolgáltatottsággal.

A testfestő-gesztus révén megnyilatkozó, az önkéntes testátalakítás gondolatköréhez, és az egyéni kockázatvállaláshoz kapcsolódó ambivalencia leginkább Szenteleki Dóra alkotói életművében érhető tetten. A tetováló-művészként is tevékenykedő alkotó ugyanis egyfelől testfestő gesztusának tanúsága szerint kritikai attitűddel, de legalábbis óvatos távolságtartással viszonyul a testmanipulációhoz (jelképesen lemossa, visszaváltoztatja, rekonstruálja saját testét), másfelől maga is tetoválásokat készít – manipulálja, átalakítja *mások* testét.

Ilyen értelemben az adott személyt egyedivé tevő tetoválás ugyan az önreprezentáció módjaként az individualizációt célozza, ezt mégis a testet szimbolizáló bőrfelület megváltoztatásával viszi véghez. A testmanipulációval kapcsolatos elméleti zavart és kettősséget tovább fokozza az a tény, hogy Szenteleki az említett pályázat megnyerése esetén alternatív színdarabban, egy komplex művészeti projekt keretében és videó-dokumentáció formájában tervezte feldolgozni saját, plasztikai műtétének történetét.⁵⁸ Elképzelése szerint a sokak által elítélt szépészeti műtét pszichológiai és szociológiai vetületének bemutatásával, a plasztikai sebészettel kapcsolatos kulturális sztereotípiák árnyalásán túl a testátalakítás modern története is kibontakozhatott volna.



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

55 Györfly László 7 főbűnt ábrázoló sorozatának *Hiúság* című darabja mindazonáltal kivételt képez a fenti tendencia alól. E képen ugyanis a plasztikai sebészet, illetve a testi művi átalakításának erőteljes kritikájával találkozunk.

56 Verebics Ágnes: *Tus-test-vedv*, 2007, videó- és fotódokumentáció

57 Verebics Katalin: *Új képek*, 2010, KOGART Galéria, 2010. június 10 – július 2.

58 A projekt végül nem valósult meg.

ERDÉLY MIKLÓS

Indigórajzok

2011. március 22 – április 15.

Párhuzamos kiállítás:
VINTAGE GALÉRIA

ERDÉLY MIKLÓS

Eredeti és másolat

2011. március 22 – április 22.

kisterem Nyitva keddtől péntekig 14–18 óráig ▪ Open Tuesday to Friday 2–6 pm
1053 Budapest, Képiró utca 5. ▪ +36 1 267 0522 ▪ kisterem@kisterem.hu

DOVIN

www.dovingaleria.hu

KOVÁCH GERGŐ + *Jani a talpán* + 2011. március 19 – május 11.

Space. About a Dream
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2011. 04. 01. – 08. 15.

The Culture of the Cultural Revolution / Personality Cult and Political Design in Mao's China
● MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE
www.khm.at
BÉCS
2011. 02. 18 – 09. 19.

The 1960s: Fantastic Modernism
● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at
BÉCS
2011. 03. 28 – 10. 15.

Belgium
Museums in the 21st Century: Concepts Projects Buildings
● KMSKA
www.kmska.be
ANTWERPEN
2011. 01. 29 – 04. 30.

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

Mona Vatamanu & Florin Rudor
There will be a hope
● D+T PROJECT
www.dt-project.com
BRÜSSZEL
2011. 03. 18 – 05. 07.

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.muhka.be
ANTWERPEN
2011. 02. 03 – 05. 22.

Csehország
Fundaments & Sediments / The Toy Mutiny 2011
● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)
www.ghmp.czPrága
2011. 02. 02 – 05. 01.

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

C ACTION PHOTO VIRUS
● LANGHANS GALÉRIE
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.

Richard Stipl
● DVORAK SEC CONTEMPORARY
www.dvoraksec.com
PRÁGA
2011. 04. 26 – 06. 10.

The Sweetness of Death: View into the Archive III – obituary
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2011. 03. 22 – 06. 16.

Dánia
Inuit live! Contemporary Art from Greenland
● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST
http://samtidskunst.dk/
ROSKILDE
2011. 04. 01 – 04. 29.

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
● BRANDT'S EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDT'S
www.brandts.dk
ODENSE
2011. 03. 11 – 06. 13.

David Hockney
Me Draw on iPad
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2011. 04. 08 – 08. 28.

Finnország
Concurrent India
● TENNISPALATS
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2011. 03. 04 – 05. 29.

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

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

HAUTE CULTURE: GENERAL IDEA
A retrospective, 1969–1994
● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2011. 02. 11 – 04. 30.

Société Réaliste
Empier, State, Building
Aernout Mik
Communitas
● JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2011. 03. 01 – 05. 08.

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.

Eldorado
● BÉTONSALON
www.betonsalon.net
PÁRIZS
2011. 04. 06 – 05. 21.

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

François Morelet
Réinstallations
● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2011. 03. 02 – 07. 04.

Van Dongen
Fauve, Anarchist and Socialite
● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2011. 03. 25 – 07. 17.

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
Ámszterdam
2011. 01. 23 – 05. 01.

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

I promise to love you – Caldic Collection
Voodoo
● ROTTERDAM KONSTHAL
www.kunsthal.nl
ROTTERDAM
2011. 02. 06 – 05. 15.

Marrigje de Maar & Bert Teunissen
● HIJS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarsaille.nl
AMSZTERDAM
2011. 03. 04 – 06. 05.

Antiphotjournalism
● FOAM.FOTOGRAFIEMUSEUM
AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2011. 04. 01 – 06. 08.

ANGRY
Young and radical
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2011. 01. 22 – 06. 13.

I z r a e l
Gatekeepers
● HAIFA MUESEUM OF ART
www.hma.org.il
HAIFA
2011. 01. 29 – 05. 15

William Kentridge
Five Themes
● THE ISRAEL MUSEUM
www.imjnet.org.il
JERUZSÁLEM
2011. 03. 05 – 06. 18

Írország
Romuald Hazoumè
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.imma.ie
DUBLIN
2011. 02. 09 – 05. 15.

Lengyelország
Neo Rauch
Begleiter. Myth of Realism
● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
www.zacheta.art.pl
VARŚÓ
2011. 03. 12 – 05. 15.

Litvánia
Pierre Leguillon features Diane Arbus: a printed retrospective 1960–1971
Jason Dodge
● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2011. 04. 15 – 05. 22.

Luxemburg
Out-of-Sync – The Paradoxes of Time
Suchan Kinoshita
Stick Empathy
Suzanne Lafont
Situation Comedy
● MUDAM LUXEMBOURG
www.mudam.lu
LUXEMBOURG
2011. 02. 17 – 05. 22.

Nagy-Britannia
An Englishman in New York: Photographs by Jason Bell
● NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2010. 08. 14 – 2011. 04. 17.

Gabriel Orozco
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2011. 01. 19 – 04. 25.

NEWSPEAK: BRITISH ART NOW (Part Two)
● SAATCHI GALLERY
www.saatchi-gallery.co.uk
LONDON
2010. 10. 27 – 2011. 04. 30.

„...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.

The Unilever Series: Ai Weiwei
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2010. 10. 12 – 2011. 05. 02.

Jesper Just
This Nameless Spectacle
George Shaw
The Sly and Unseen Day
● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2011. 02. 18 – 05. 15.

Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark
Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s
● BARBICAN – ART GALLERY
http://www.barbican.org.uk/home.asp
LONDON
2011. 03. 03 – 05. 22.

Hoppé Portraits: Society, Studio and Street
● NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2011. 02. 17 – 05. 30.

A Sense of Perspective
● TATE LIVERPOOL
www.tate.org.uk
LIVERPOOL
2010. 04. 01 – 06. 05.

New Cartographies: Algeria-France-UK
● CORNERHOUSE
www.cornerhouse.org
MANCHESTER
2010. 04. 08 – 06. 05.

Constructed Landscapes
ROYAL ACADEMY OF ARTS
www.royalacademy.org.uk
LONDON
2011. 03. 18 – 06. 12.

Yohji Yamamoto
● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2011. 03. 12 – 07. 10.

Romantics
● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2010. 08. 09 – 2011. 07. 31.

James Stirling: Notes from the Archive
The Siring
● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2011. 04. 05 – 08. 21.

Miró
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2011. 04. 14 – 09. 11.

Németország
Corry Arcangel
Here comes everybody
● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART
www.hamburgerbahnhof.de
BERLIN
2010. 11. 30 – 2011. 05. 01.

Portrayals of Dance in Modern Art. From Variété to the Bauhaus Stage
● SPRENGEL MUSEUM
www.sprengel-museum.com
HANNOVER
2011. 02. 02 – 05. 01.

Attila Csörgő
Der archimedische Punkt
● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2011. 02. 27 – 05. 15.

Out of focus. After Gerhard Richter
● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2011. 02. 11 – 05. 22.

Gilbert & George
Jack Freak Pictures
● DEICHTORHALLEN HAMBURG
www.deichtorhallen.de
HAMBURG
2011. 02. 25 – 05. 22.

Surreal Objects
● SCHIRN KUNSTHALLE
www.schirn-kunsthalle.de
FRANKFURT
2011. 02. 11 – 05. 29.

Compass – Drawings from the Museum of Modern Art New York
● MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2011. 03. 11 – 05. 29.

Yto Barrada
Riffs
● DEUTSCHE GUGGENHEIM
www.guggenheim.org
BERLIN
2011. 04. 15 – 06. 19.

Richard Long
Berlin Circle
● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART
www.hamburgerbahnhof.de
BERLIN
2011. 03. 26 – 07. 31.

Olaszország
Emerging Talents 2011
● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA
www.strozzina.org
FIRENZE
2011. 02. 19 – 05. 01.

Suspense. Suspended sculptures
● EX3 CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA
www.ex3.it
FIRENZE
2011. 02. 19 – 05. 08

THE VORTICISTS: Rebel artists in London and New York, 1914–1918
● PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION
www.guggenheim-venice.it
VELENCE
2011. 01. 29 – 05. 15.

Wayne Thiebaud at Museo Morandi
● MAMBO
www.mambo-bologna.org
BOLOGNA
2011. 03. 04 – 10. 02.

A Geographical Expression
● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO
www.fondsr.org
TORINO
2011. 05. 19 – 11. 27.

OUTPOST – A KRITIKAI TÉR

Trafó Galéria ▾ 2011. március 10 – április 23.

Kiállító művészek: Tomáš Džadoň, Halász Péter Tamás–Domián Gyula, Kokesch Ádám, Pavla Sceranková

Kurátor: Fenyvesi Áron

