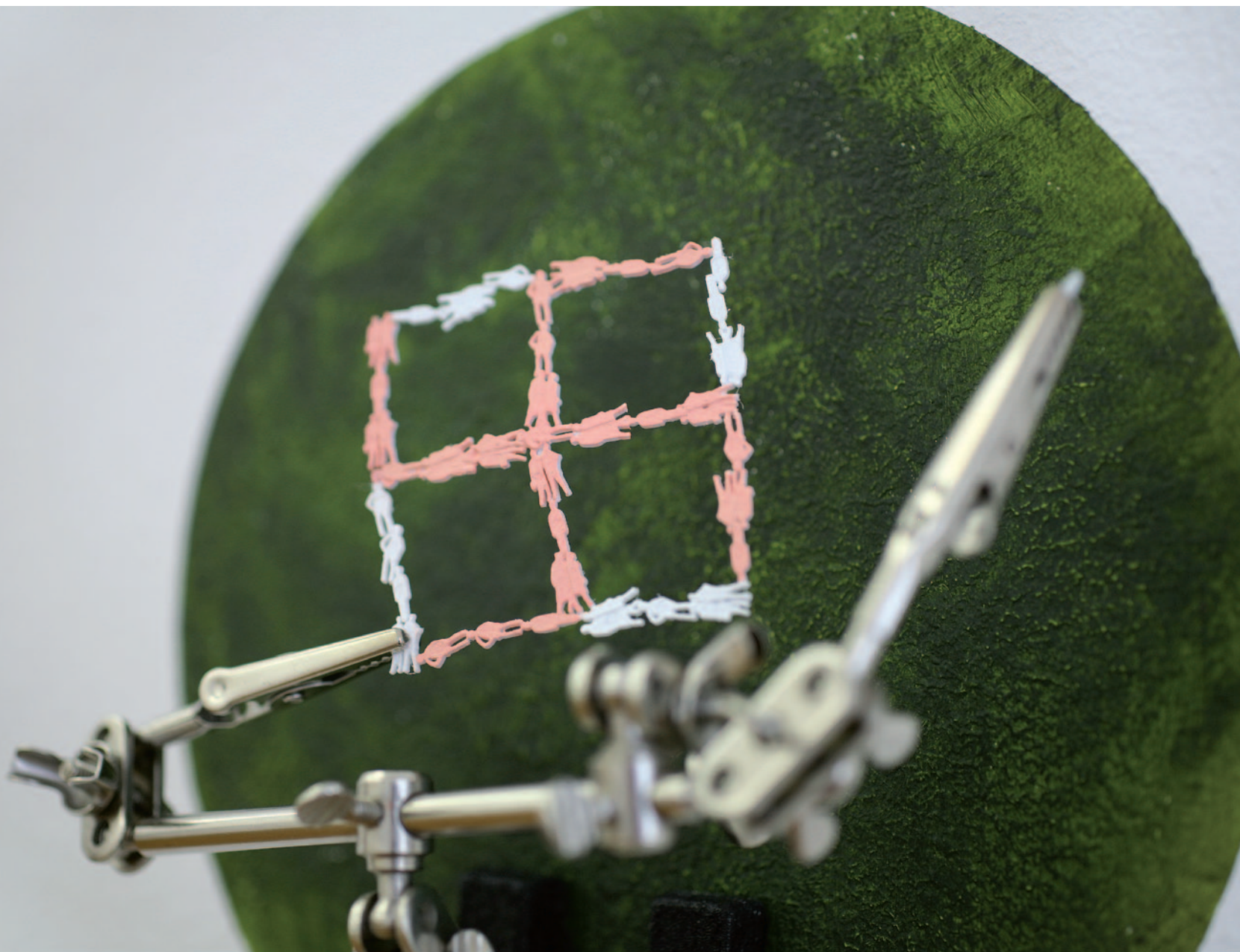


Balkon

2011_4

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

11003

MAGYARORSZÁG

Tarr Hajnalka

Izlés szerint / According to Taste
 ● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
 www.acbgaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 76.
 2011. 04. 14 – 05. 13.

Fotogének

● SPIRITUSZ GALÉRIA
 www.spiritusz-galeria.hu
 Budapest XII., Várfo. U. 14.
 2011. 04. 01 – 05. 14.

Folyamatok IV. Szoció-média

● VIDEOSPACE BUDAPEST
 http://videospace.c3.hu/
 Budapest IX., Ráday u. 56.
 2011. 04. 08 – 05. 14.

Bukta Imre

Nagymama unokája
 ● GÓDOT GALÉRIA
 www.godot.hu
 Budapest XI., Bartók B. út 11.
 2011. 04. 13 – 05. 14.

Az FKSE új senior tagjai

Vissza a jövőbe a múltból.
 ● STÚDIÓ GALÉRIA
 http://studio.c3.hu
 Budapest IX., Rottenbiller u. 35.
 2011. 04. 19 – 05. 14.

drMáriás

Szörnyű kedvenceim – 25 éves a Tudósok
 ● A38 KIÁLLÍTÓHELY
 www.a38.hu
 www.petrys.hu
 2011. 04. 23 – 05. 15.

Szikora Tamás

● RÉGI MŰVÉSZTELEPI GALÉRIA
 Szentendre, Bogdányi u. 51.
 2011. 04. 16 – 05. 15.

Csontó Lajos

Válogatás
 ● MŰVÉSZETEK HÁZA
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 5.
 2011. 04. 15 – 05. 16.

Nagy Judit Borbála

Rögtön jövők
 ● NEON GALÉRIA
 www.galerianeon.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.
 2011. 04. 21 – 05. 16.

Konkoly Gyula

Beach Girls
 ● RÁDAY GALÉRIA
 www.raday-galeria.hu
 Budapest XI., Bartók B. 25.
 2011. 04. 19 – 05. 17.

Molnár Ágnes Éva

Civil szentség, profán háború
 ● RÁDAY GALÉRIA
 www.raday-galeria.hu
 Budapest XI., Bartók B. 25.
 2011. 04. 28 – 05. 19.

Hajdú József, Stane Jagodič,

Marc Ferrante
X-RAY MEN
 ● NESSIM GALÉRIA
 www.nessim.hu
 Budapest VI., Paulay E. u. 10.
 2011. 04. 07 – 05. 20.

Vécsei Júlia

Korrektúra
 ● KISTEREM
 www.kisterem.hu
 Budapest V., Képiró u. 5.
 2011. 04. 19 – 05. 20.

Peter Fabo

REM
 ● LUMEN GALÉRIA
 http://photolumen.hu
 Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
 2011. 04. 20 – 05. 20.

Kim Corbisier

Megfigyelő / Observer
 ● INDA GALÉRIA
 www.indagaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 34. II./4.
 2011. 04. 27 – 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
Kazetta
 ● MISKOLCI KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET (M.ICA)
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2011. 03. 08 – 05. 21.

Verebics Ágnes

Prestidigitation
 ● ATELIERA PRO ARTS / A.P.A.
 www.ateliers.hu
 Budapest VIII., Horánszky u. 5.
 2011. 04. 29 – 05. 24.

Benczúr Emese

Ne csak nézz
 ● PLATÁN GALÉRIA
 www.polinst.hu
 Budapest VI., Andrássy út. 32.
 2011. 04. 07 – 05. 27.

Molnár Ferenc,

Rácmolnár Sándor
Fűszálzobánk / Grass blade room of ours
 ● 2B GALÉRIA
 www.pipacs.hu/2b
 Budapest IX., Ráday u. 47.
 2011. 04. 27 – 05. 27.

Bálint Endre

● VINTAGE GALÉRIA
 www.vintage.hu
 Budapest V., Magyar u. 26.
 2011. 05. 03 – 05. 27.

2010. évi Derkovits Gyula

képzőművészeti ösztöndíjasok beszámoló kiállítás
 ● ERNST MŰZEUM
 www.ernstmuseum.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 8.
 2011. 04. 08 – 05. 29.

Nagy Gábor György

Üzenet a jövőből / Message from the Future
 ● MONO GALÉRIA
 www.monogaleria.hu
 Budapest I., Ostrom u. 29.
 2011. 05. 03 – 05. 31.

333 (napló és/vagy monológ)

● ELSŐ MAGYAR LÁTVÁNYTÁR
 www.lativanytar.com
 Tapolca-Díszel, Templom tér
 2010. 06. 26 – 2011. 05. 31.

I. Kecskeméti Fotószalon

● MUSEION NO.1
 www.icshu.org//
 museionbudapest.html
 Budapest IX., Üllői út 3.
 2011. 05. 25 – 06. 10.

AGRIKULTÚRA – Történeti és kortárs művészeti projekt a mezőgazdaságról

KREATÍV TÖLTET
 ● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
 www.ica-d.hu
 Dunaújváros, Vasmű út 12.
 2011. 04. 29 – 06. 10.

Alexander Tinei és

Bazil Duliskovich
STUDIOVISIT
 ● DEÁK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.hu
 Budapest VI., Mozsár u. 1.
 2011. 05. 12 – 06. 11.

Jakatics-Szabó Veronika

Retúr / Return
 ● MOLNÁR ANI GALÉRIA
 www.molnarani.galeria.hu
 Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.
 2011. 04. 21 – 06. 17.

Erdélyi Gábor / Hans Kotter

Deflection
 ● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2011. 05. 04 – 06. 18.

Kalifornia

● TRAFÓ GALÉRIA
 www.trafo.hu
 Budapest IX., Liliom u. 41.
 2011. 05. 13 – 06. 19.

A nagyvárad 35-ös Műhely: Kíséret és közösség / Experiment and Community

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
 C-ÉPÜLETE
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2011. 04. 27 – 06. 19.

Michaël Borremans

Szakállat enni / Eating the Berad
 ● MŰCSARNOK
 www.muicsarnok.hu
 Budapest XIV., Hősök tere
 2011. 05. 14 – 06. 26.

Mladen Stilinović

Húzd rá! / Sing!
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2011. 04. 21 – 07. 03.

Koronczi Endre

Nehezen feltehető kérdések / Hard to ask...
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2011. 05. 01 – 07. 10.

Tarján Hédi (1932–2008)

● RENDHÁZ DÍSZTERME
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Fő u. 6.
 2011. 05. 08 – 09. 04.

Az avantgárd múzeuma – 35 éves a Kassák Múzeum

● KASSÁK MŰZEUM
 www.kassakmuzeum.hu
 Budapest III., Fő tér 1.
 2011. 04. 19 – 09. 18.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Tacita Dean
Line of Fate
 ● AKTIONSRUM 1 MUMOK
 www.mumok.at
 BÉCS
 2011. 03. 04 – 05. 29.

Walid Raad

Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World
 ● THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2011. 05. 06 – 06. 15.

ReCoCo: Life Under

Representational Regimes
 ● KUNSTHALLE EXNERGASSE
 http://kunsthalle.wuk.at
 BÉCS
 2011. 05. 11 – 06. 18.

curated by vienna 2011: EAST by SOUTH WEST

● GEORG KARGL FINE ARTS
 www.georgkargl.com
 BÉCS
 2011. 05. 13 – 06. 18.

Ernst Haas

● MUSEUM DER MODERNE
 SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2011. 04. 09 – 06. 26.

Ragnar Kjartansson

Take me here by the Dishwasher / Memorial for a Marriage
 ● BAWAG FOUNDATION
 www.bawag-foundation.at
 BÉCS
 2011. 05. 06 – 06. 26.

KRIWET

Yester 'n' Today
 ● GALERIE IM TALEXPALAIS
 www.galerieimtaxispalais.at
 INNSBRUCK
 2011. 05. 14 – 07. 03.

unExhibit

● GENERALI FOUNDATION
 http://foundation.generalialt
 BÉCS
 2011. 02. 04 – 07. 17.

Space. About a Dream

● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2011. 04. 01 – 08. 15.

Measuring the World / Heterotopias and Knowledge Spaces in Art

● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthautgraz.at
 GRAZ
 2011. 06. 11 – 09. 04.

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.

Belgium

Joy and Disaster

MARCEL / Het Broodthaerskabinet
 ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
 www.smak.be
 GENT
 2011. 03. 26 – 06. 05.

Action Directe / Group Show

● D+T PROJECT
 www.dt-project.com
 BRÜSSEL
 2011. 05. 20 – 07. 09.

Sven Augustijnen

Spectres
 ● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
 www.wiels.org
 BRÜSSEL
 2011. 05. 08 – 07. 31.

Nasreen Mohamedi

Notes – Reflections on Indian Modernism
 ● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
 www.wiels.org
 BRÜSSEL
 2011. 05. 28 – 08. 14.

Jeff Wall

The Crooked Path
 ● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
 www.bozar.be
 BRÜSSEL
 2011. 05. 27 – 09. 11.

Jorge Macchi

Music Stands Still
 ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
 www.smak.be
 GENT
 2011. 04. 29 – 09. 18.

Csehország

Jan Kotik (1916–2002)

Possible Variations – works from the 1970s
 ● JJRI SVETSKA GALLERY
 www.jjrisvestka.com
 PRÁGA
 2011. 04. 06 – 06. 04.

Viktor Kolář

● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
 www.moravska-galerie.cz
 BRNO
 2011. 03. 11 – 06. 06.

ESSL Award 2011

● STAROMĚSTSKÁ RADNICE (OLD TOWN HALL)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2011. 05. 31 – 06. 26.

Jiří David

● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2011. 06. 08 – 09. 08.

Rudolf Steiner and Contemporary Art

● DOX CENTRUM SOUČASNĚHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
 www.doxprague.org
 PRÁGA
 2011. 06. 16 – 09. 12.

Konec avantgardy? / End of the Avant-garde?

● MĚSTSKÁ KNIHOVNA
 www.ghmp.czPrága
 2011. 05. 26 – 09. 25.

Dánia

Erwin Wurm

I am Erwin Wurm
 ● GALLERI BO BJERGGAARD
 www.bjerggaard.com
 KOPPENHÁGA
 2011. 03. 11 – 06. 25.

Thomas Florschuetz

Imperfekt – works 1997–2010
 ● BRANDT'S EXHIBITION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
 www.brandts.dk
 ODENSE
 2011. 05. 08 – 08. 07.

George Baselitz

● KUNSTFORENINGEN GL STRAND
 www.glststrand.dk
 KOPPENHÁGA
 2011. 05. 28 – 08. 21.

David Hockney

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

WAX – Sensation in Contemporary Sculpture

Ugly (or beautiful?)
 ● KUNSTEN – MUSEUM OF MODERN ART AALBORG
 www.kunsten.dk
 AALBORG
 2011. 05. 28 – 09. 11.

Észország

gateways. Art and Networked Culture

● KUMU
 www.ekm.ee
 TALINN
 2011. 05. 15 – 09. 15.

Pavel Filonov and the Russian Avant-Garde

● KUMU
 www.ekm.ee
 TALINN
 2011. 06. 10 – 09. 18.

Finnország

The Golden Forest

● TENNISPALATSI
 www.taidemuseo.fi
 HELSINKI
 2011. 06. 17 – 09. 04.

ARS 11 – Changes your perception of Africa and contemporary art

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

Franciaország

L'objet photographique, une invention permanente

Patrick Tosani
Œuvres 1980–2011
 ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
 www.mep-fr.org
 PÁRIZS
 2011. 04. 20 – 06. 19.

Alexandre Singh

The School for Objects Criticized
Marnie Weber
The Autumn Bear
 ● PALAIS DE TOKYO
 www.palaisdetokyo.com
 PÁRIZS
 2011. 04. 22 – 06. 19.

The Otolith Group

● BÉTONSALON
 www.betonsalon.net
 PÁRIZS
 2011. 06. 15 – 07. 13.

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.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

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 hírlapkézesítőknél, 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
Bélfű: Arctic Volume White 150 gr



2

„Nem kell hozzám kulcsot keresni... kizárólag a játékoság komolysága érdekel”
Kalandozó dialógus Tibor Zsolt és Bódi Kinga között*

6

Black&Decker

Mozgásban
Rajz? / Drawing?
Papír Pamoráma

10

Lénárd Anna

Pacifista vandalizmus I.
Reverse graffiti és rekonstrukciós törekvések

13

Véri Dániel

Izraeli street art Budapesten
Izraeli street art: előzetes

15

Láng Eszter

Profán eszközökkel a szakrális felé
Istenem

18

Nagy Edina

Fantom a szigeten
TAIWAN CALLING
A szabadság fantomja, Határtalan sziget

22

Cserba Júlia

Társkeresők
Látogatás Henri Barande
lausanne-i műtermében
Henri Barande: Nice to be dead

26

Najmányi László

SPIONS

30

Hermann Veronika

Rémségek kicsiny boltja
Félelem a fekete dobozban

34

Ligetfalvi Gergely

Kockadobás a végtelenbe
Transzparencia – Átlátás

35

Pelesék Dóra

„Változtass gyönyörűvé!” (III.)

38

Tatai Erzsébet

Bombázók bevetésen – Nőművészek a pop artban

41

Gyenge Zsolt

Az animációs dilemma:
techné vagy koncept?

42

Szonday Szandra

Digitális porhintés
Compagnie Adrien M: Cinématique

„Nem kell hozzám kulcsot keresni... kizárólag a játékosság komolysága érdekel”

Kalandozó dialógus Tibor Zsolt és Bódi Kinga között*

☛ **Bódi Kinga:** Miként indult a művészi pályád? Nyilván volt egy belső fejlődési folyamat, és volt egy hivatalos „indulás”, ami az akadémikus képzéssel vette kezdetét...

☛ **Tibor Zsolt:** 15 évesen intarziát szerettem volna készíteni – nem tudom megmagyarázni miért, de szerettem a régi bútorokat, és szerettem ragasztani – azonban már az első nap kiderült a Kisképzőben, hogy ez nem fog menni, mivel az intarziás bácsi már nincs ott... úgyhogy inkább rajzoltam, és ez ment tovább egészen a főiskoláig, meg még azután is...

Viszont ami sokkal lényegesebb volt a számomra, az a gyerekkoromban a nagyszüleimnél, Győrben töltött hosszú idő. A nagyapám valamiért gyűjtötte a művészeti albumokat – bár nem érdekelte különösebben a művészet, és soha nem olvasta el ezeket a könyveket –, mindent megvett. Hihetetlen, de az NDK-s művészeti ismeretterjesztő sorozatok mind megvoltak neki. Más könyv gyakorlatilag nem is volt nála a polcon. Ezek főleg régebbi korok mestereiről szóltak... reneszánsz, 19. század... kb. Klee-ig bezárólag. Ezeket lapozgattam 3-4 éves koromtól. Amikor tizenéves koromra lett egy elképzelésem arról, hogy mi is az a festészet vagy képzőművészet, az ebből táplálkozott. Meg abból, hogy nagyapám imádott ragasztgatni, a szigetelőszalag ezerestere volt. Mindent össze-ragasztott mindennel... ragasztott, rögzített, strukturált... lámpaernyőt, kivágott képeket a WC falára... mindent a szigetelőszalag tartott össze, ez volt az ornamentika is... és közben ez teljesen összhangban volt az én ízléssel is. De ez csak 2008 környékére fogalmazódott meg így bennem. Amúgy pedig ez egy véletlen dolog, nincs a családban senki, akinek bármi köze is lett volna ehhez a világhoz.

☛ **Kik a meghatározó jelentőségű művészek a számodra? Hogy állsz a régebbi művészettel?**

☛ A kortársakat nem ismerem annyira... De Sassetta a Szépművészetiben, az alapvető nekem... meg még talán Velázquez és Manet. Régi művészet? A perspektíva tudatos használata utáni művészet nekem már nem régi művészet...

☛ **Csupa primer összetevővel kezdted el dolgozni. Színben: fekete-fehér, formában: vonal... Miért rajzra és miért a grafitra korlátozódtak a kezdő lépések?**

☛ Pontosan ez a primerség jelentette számomra – nagyjából 2005-ig – a rajz vizsgálatának a tárgyát. Miután átestem a klasszikus akadémikus képzésen, megpróbáltam valamilyen szinten visszacsatolni... ellenőriztem magam, s igyekeztem a létező manírokat semmilyen irányban sem folytatni. A főiskola vége felé volt egy számomra érdekes játék, hogy a primerség mégsem annyira primer, ha van tere közben az önreprodukciónak is... Egy „saját gyártmányú” indigót használtam akkoriban, egy hordozót, ami átvitte a papírra ezt az önvizsgálatot... ez egyfajta „indirekt direktség” volt, a rajz direkt és őszinte maradt, de mégis szabályozottabbá vált... Ami ebből azóta is megmaradt, az a primerség. Ez érde-

kel mindenben. A rajz a legprimerebb, ezzel kezdünk... nem rögtön videóznak, mondjuk. Viszont ma már nem csak az önreprodukció érdekel, sok minden megváltozott a korábbi időszakhoz képest. [...]

☛ **A képzőművészeti alkotás elengedhetetlen részét képező dekonstrukció végeredménye az ábrázolni kívánt kép megfogalmazása a vonalak szintjén. A vonalművészet követeli meg a legnagyobb elvonatkoztatást az alkotótól és a befogadótól egyaránt, hiszen a képzőművészetben alkalmazott vonal az ember absztrakciós képességének a szüleménye. A vizuális ábrázolás során ezekből a vonalakkól kiindulva lehet továbblépni a megjelenítés más módjai felé... Munkáidban mára már nem csupán vonalak jelennek meg. Mi a viszony vonal és folt, absztrakt és figurális között?**

☛ A munkafolyamat szintjén a vonal és a folt ugyanaz, ahol vonal van, ott folt is lesz... balkezes vagyok, úgyhogy időnként toloom, maszato-lom a vonalat... A folt nyomhagyás, a tónusozó vonalháló pedig ironikus reflektálás arra nézve, hogyan kell tökéletesen kitölteni egy rendelkezésre álló felületet (lásd például a „How-to-draw-jellegű” könyveket, az akadémikus, rajzszakkeri megoldásokat). Én magam figurá-lisnak tartom azt, amit csinálok.

☛ **Mindenki a rajz felől közelít a műveidhez, holott az csak az egyik összetevője ezeknek a komplex munkáknak. Sokoldalú viszonyokat és összefüggéseket láttatsz, vizualizárod az idő menetét, megjeleníted azokat a jelenségeket a világ törté-néseiben, amelyeket észlelsz.**

☛ Letapogatás, detektálás.

☛ **Analizálsz, átvilágítasz... [...] Különböző layerek vannak a munkáidban... vonalak, rajtuk foltok, ráragasztások, kitakarások, rávetítések, rácsúsza-sok... A vonal karakteréből adódóan nem korrigál-ható/módosítható anélkül, hogy ne látszódná a javítás a felületen (szemben a festéssel). Ezért fontos a rajzok esetében a hordozó, hiszen az soha sem takarható el teljes mértékben pusztán a vonalakkal. A hordozó felület és a munkáid (rajz, vetítés, stb.) mennyire hatnak egymásra?**

☛ Meg akarom érteni a hordozót, ez az elsődle-ges. Technikai metafora... radírt nem használok, maximum a (fali) kosz eltüntetésére...

A hordozó felület, a kiindulópont mindig a „semmi” vagy a módosíthatatlan, alapállapotú „valami”...

☛ **Mikor kezdted el a rajzot a vetítéssel kombi-nálni?**

☛ A vetítés és a rajz viszonya akkor kezdett érdekelni, amikor 2005-ben egy olyan térben állítottam ki, ahol amúgy akkoriban többnyire csak videómunkákat installáltak. Ezen a kiállítá-son én egy projektoros álvetítést raktam ki.¹

* E-mail-részletek és beszélgetésfoszlányok 2011. január–februárjában.

¹ TIBOR ZSOLT: *Material*. Stúdió Galéria, Budapest, 2005. máj. 11–29.

Ott alkalmaztam először, hogy a falrajzot a vetítő fény csak kijelöli. Sokan nem is vették észre, hogy a vetítő/vetített fény és a rajz nem egy felületen vannak, hanem ez két különböző layer... de ez csak az egyik rétege a munkának... tartalomhoz a forma, formához a tartalom. A projektor használata mellett a diavetítés is érdekelt akkoriban, de nem a retró-jellege, hanem a gyermeki léttel való kapcsolata miatt... szeretem a képi világot, a zúgását. A gyermekkoromban szerepet játszó dolgok a mai napig érdekelnek, vagy inkább úgy gondolom, hogy még mindig megállják a helyüket. Nem a legkorszerűbb eszközök használatától lesz korszerű egy mű.

⊕ *Mit jelent számodra a korszerűség?*

⊗ Ami nem korszerűtlen, az korszerű... Ami csak egy adott korszak alapján értelmezhető, ami csak úgy érthető meg, ha tudjuk, mikor, milyen tartalmi háttérrel készült... az számomra korszerűtlen. A múzeumok ilyen dolgokkal vannak tele. Persze, a „gyűjtemény”, a „megőrzés” már nem (feltétlenül) erről szól.

⊕ *Korszerű és tartós?*

⊗ Velázquez, Sassetta, Memling, van Eyck, sok-sok oltárkép, sok minden... [...]

⊕ *A munkáidban érzek egyfajta ellenállását a rutinnal, a megszokással, a biztonságos kispolgári léttel szemben.*

⊗ Fene tudja, épp hogy inkább a soha igazából meg nem élt boldog békeidők polgári miliője, hátttere, alapja iránti elérhetetlen vágy motívál. A legerőteljesebb „lázas” számomra az elérhetetlen érdekében való lázas... ha már a „lázas” szót használjuk. A kispolgár szisztematikusan él és van valamennyi pénze. Olyan rendszerben él, ami nagyon kiszámítható. Ez egyfajta védettséget jelent, nincsenek veszélyzónái, nem mennek el felesleges energiák. Bár nem is tudom, van-e ilyen pozíció vagy létforma, van-e egyáltalán ennek a kérdésnek valóságstartalma...

⊕ *De a kispolgár korlátozott világban él. Minden újjal és nem megszokottal szemben bizalmatlan, szűk látókörű, anyagias szemléletű...*

⊗ Mégis van bennem nosztalgia a kispolgári lét iránt. Az általam szeretett, vágyott lét talán jobban élhető lenne ebben az elképzelt rend(szer)ben. Aztán persze lehet, hogy amint elérem majd ezt a kispolgári életformát, lázadni fogok ellene.

Minél nagyobb a reális és a vágyott élet közötti szakadék, annál evidensebb a lázas.

Mindig is gyártottam a világnézeteket, amelyek azután sorra megbuktak. Nem tudom komolyan venni a rendszereket, az emberi tényezőket, a művészetet, verbális komolysággal meg végképp nem. Nem perfekt dolgok ezek. Nincs origótól origóig.

És a lázadó művészet ellen is lázadok. Közben meg nem, elfogadom a dolgokat.

⊕ *Motívum- és eszköztár minimális, a mindennapi életből vett tárgyak, eszközök, képek „ábrázolásával” dolgozol. A létező világ alapelemeiből építész egy nem létező, fiktív konstellációt, így egyfajta metaforikus építész tervrajzainak is nevezhetők a műveid.*

⊗ Biztos így van, egyfajta saját stock-adatbázisból (motívum- és képtárból) dolgozom, ennek alapját gondolati és vizuális szituációk képezik. [...]

⊕ *Mennyiben tér el szerinted a két gondolkodás: rajz a papíron és rajz a térben?*

⊗ Semennyire, illetve formai, esztétikai rétegeiben nyilvánvalóan van különbség, és a tartalmi „réteg” némileg elemelkedik ezektől...

⊕ *Csak arra gondoltam, hogy kb. az 1960-as években a rajz lekerült a papírról, és kikerült a térbe... Sol LeWitt első falra rajzolása 1968-ban volt a New York-i Paula Cooper Galériában. Eltűntek a rajzolás korábbi keretei, megszűnt a rajz és a hordozója közötti korábbi egyértelmű megfeleltetés. A statikus rajzokból „cselekvő” rajzok lettek.*

⊗ Ennek nálam nincs jelentősége. Jó a falra rajzolni.

⊕ *Annyiban talán mégis lehet, hogy van, hogy te is a térben helyezed el a munkáidat, három dimenzióban gondolkodsz. Szétszaladnak, leszaladnak a motívumaid a papírról a falra, a földre... a papír keret, a fal kevésbé. Élsz a határtalan rajzolás eszközével, s beépülnek a munkáidba az épület részei, a konnector, a falpedés, a boltozatív, stb. A tér elveszti eredeti funkcióját és műtárgyhordozó felületté változik. Ez fontos, szerintem.*

⊗ Igen, az építészet ezen esetekben inkább szituációs elemekként fogom fel.

⊕ *Van a munkáidnak nézete (előlnézet, főnézet, stb.)?*

⊗ Inkább úgy mondanám, hogy többféle olvashatósága van.

⊕ *A távlnézet-közelnézet megközelítés talán jobb... a műveid felbontják a klaszrikus művész-néző viszonyt. Közel kell menni, keresni kell a műveket a térben, stb. Mennyire múzeumba (kiállítótérbe) valók a munkáid?*

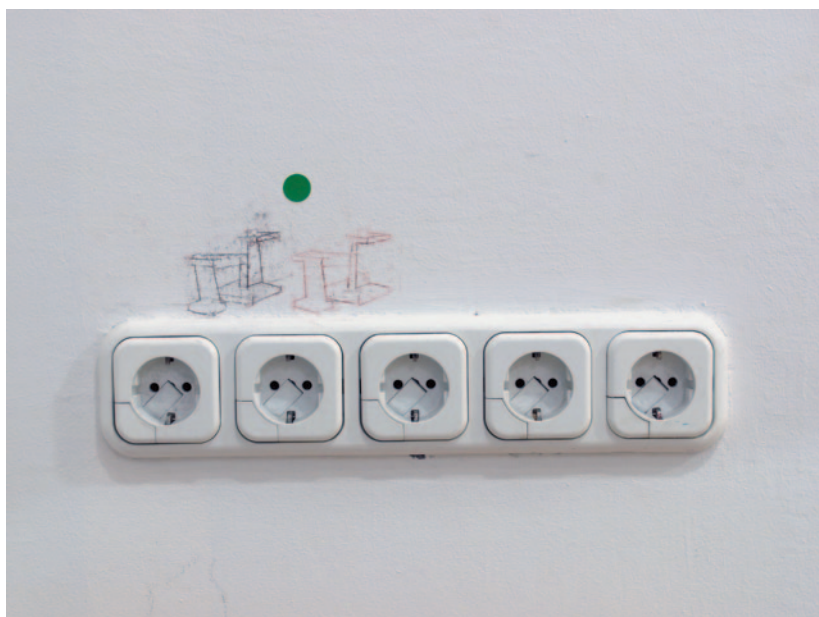
⊗ Ezen sosem gondolkodtam, ez egy többszereplős játék, szituáció, én csak készítem őket, onnantól „vannak”.

TIBOR ZSOLT
a nulla is egy szám, 2010
grafit, színes ceruza, gouache, ragasztószalag, vegyes technika, papír, 151 x 133 cm
© fotó: Sul yok Miklós





TIBOR ZSOLT
É-D-K-Ny / Kunszenthalla, 2010, falrajz, lézeres szintező
© fotó: Tibor Zsolt



TIBOR ZSOLT
négy műtárgy, 2011, falrajz, vegyes technika
© fotó: Tibor Zsolt

✚ *Milyen kapcsolatot látsz a kettő között: munkáid szabad, nyitott térben (közterület) vs. zártabb, intimebb térben (galéria, múzeum, stb.)?*

✚ *A kis tér ugyanolyan izgalmas számomra, mint a nagy tér. A kis térben hangulatosabbak a támpontok. Koncentráltabb, van sorvezető.*

A mikró iránt vonzódtam, mindig is.

✚ *Ezért dolgozol csak „steril” beltérekben...*

✚ *Valóban, főleg koncentrált, zárt terekben, „klasszikus kiállítási helyzetekben” jelennek meg még az összetettebb munkáim is. Amennyiben pedig mégis „nyilvános, publikus térben”, az inkább metaforikus, reflektív szituáció (épp erre, a többnyire nem igazán interaktív, „publikus művészeti” helyzetre rámutatva), mint pl. a kicsi és megközelíthetetlen lettországi szigeten 2010 nyarán felépített és kiegészített PVBLIC-projektem esetében, ahol a *maksla* című munkám reprodukcióját lógattam fel a helyszínen lévő összetákolat „nyilvános épület” homlokzatára.² [...]*

✚ *„With drawing you are in the present” – mondta Kiki Smith...*

✚ *Hát igen, az „itt és most”. Azért alapvetően játékos koncentráció ez.*

² AIZ workshop-residency, Aizpute, Lettország, 2010

✚ *Nagyon határozott rend van az amúgy kaotikusnak tűnő munkáidban, kvázi rendezett káosz valamennyi műved. Akkurátusan építkezel: te lebontod a világot elemekre (dekonstrukció), a néző pedig épp ezekből építkezik (konstruál), pont ellentétes a folyamat.*

✚ *Nem szeretem a káoszt, abszolút úgy van, ahogy írod. A dekonstrukció-konstrukció kérdést is jó látod... Ehhez talán még annyit, hogy a milliméterpapíros ügyeknek van talán egy olyan vetülete is, hogy ez egy most már nem nagyon használt dolog, pedig valaha a gondolkodás terepe volt a mérnöki tudományokon belül: egy később megvalósuló hasznos produktumnak a kétdimenziós előzményét, kiindulópontját rajzolták meg a milliméterpapíron. Én meg ugyanezt visszafelé játszom el, a kész struktúrákat, a létező formákat (elemekre szedve) bontom vissza a milliméterpapírra. Egy-egy tárgy jelenik meg nálam valós környezetéből kiragadva: címerek, (hamis) heraldikai konstrukciók stb. (Amúgy a művészet/tudomány viszonyára [sic! mert a művészet nem tudomány, főleg nem egzakt, így nem is lehet őket igazából összekapcsolni ...] való rájátszás, erőteljes utalás „problémaköre” nem érdekel, hacsak nem az irónia szintjén esetleg...)*

✚ *A rész-egész kérdését is sokan és sokszor felvetik veled kapcsolatban... Független elemek sora jelenik meg munkáidban, amelyek azonban mégis egy „egésszé” állnak össze: ugyanazok az elemek, részletek bukkannak fel a különböző műveiden, de eltérő módon kombinálva, összefűzve.*

✚ *Klasszikus kompozíciós szándék nem vezérel, de ha mégis, akkor inkább az irónia, a negatív visszacsatolás, az ellenőrzés szintjén, de nem igazán tudatos módon. [...]*

✚ *Az „installáció” nem a megfelelő terminus a munkáidra, erről már sokat beszéltünk, s így régóta gondolkodom rajta, hogy mi lenne találhatóbb... erre jutottam: „térkompozíciók”... mit gondolsz?*

✚ *Ez klassz, olyan „klasszikus ízü”...*

Régebben a nem papír alapú munkáimat „projekteknek” neveztem... hogy legyen valami nevük, jelzőjük, de ez sem az igazi.

A kompozíció talán azért nem jó, mert feltételez egyfajta balanszírozást, ami azért ennyire erőteljesen nem mozgat engem.

✚ *Létezik aszimmetrikus kompozíció is... Nekem a kompozíció mást jelent: sokkal inkább az elrendezettséget, a megkomponáltságot, amit nagyon erőteljesnek látok a te munkáidban is...*

✚ *Bocsánat, akkor meg nagyon formai a megközelítés, az nem lehet?*

✚ *Szerintem a komponál ige egyszerre formai és tartalmi értelmű, ahogy a munkáid is, oda vannak elméleti síkon és gyakorlatban is szerkesztve egy adott térbe...*

✚ *Igen, jó így akkor a megfogalmazás... térkompozíció...*

⊕ *Az is eszembe jutott még, hogy az eddigi munkáidat végigtekintve inkább egy befejezetlen műnek tűnik az egész, egy darab végtelenített műved van... Milyen szerepe van a narrációnak és a címadásnak a munkáidban?*

⊗ Én leginkább a „formailag narratív-narratíván formai” fogalmakat mondanám, ha már...

⊕ *Zsolt, ez gyakorlatilag fából vaskarika, semmi értelme nincs...*

⊗ Igen, pontosan, ironizálok a dolgon. Semmi értelme, ahogy a narratív jelzőnek sincs, amit manapság annyira szeretnek használni a teoretikusok.

Címadás: „aktív cím-passzív rajz” és „passzív cím-aktív rajz”, valahogy így. Fontos része a munkának.

⊕ *Szociális individualizmusnak mondanám a művészetedet... Reflektálsz bizonyos társadalmi problémákra, jelenségekre (közösségek közötti konfliktusok, nyilvánosság, hatalom kérdése, stb.), de csak egy-egy utalás, elrejtett szimbólum szintjén. Nagyon sajátos, egyedi felfogásban közelítesz ezekhez a kérdésekhez.*

⊗ Ez érdekes, engem is elgondolkodtat...

De amúgy én nem állok sehol, ez persze lehet, bátortalan.

⊕ *Nincs objektivitás, Zsolt.*

⊗ Akkor hadd fogalmazzam meg célként... apolitikusan vagyok politikus, aszociálisan szociális, társadalmon kívüli társadalmon belüli. És fordítva. Játék a szavakkal, ez a riport (is) most egy ilyen műfaj...(?)

⊕ *Wunderkammer/múzeum téma: gyűjtés, archiválás, adatbázis-építés, naplószerű rajzolás...*

⊗ Nagy szavak, de mégis erre reflektálok valamelyest, mostanában ez is téma...

⊕ *Köszönöm, hogy adtál egy példányt a most megjelent kiadványodból.³ Nagyon tetszik, hogy nem egy átfogó katalógus az eddigi munkásságról, hanem inkább a sajátos munkamódszereid felől közelít...*

⊗ Egy adott állapotot tükröz, benne vannak a nyersanyagaim, a kiindulásaim, a munkáim dokumentációja, a megjegyzéseim, részletek az adatbázisomból... a folyamat rajzolódik ki, ahogy dolgozom. Nem csak a „végtermékeket” lehet látni.

⊕ *Nagyfokú szabadság érződik ki a füzetből.*

Mit jelent számodra a szabadság, a siker?

⊗ Maximum a mindennapi élet szintjén jelent egyfajta függetlenséget, ami, hozzáteszem, mindenkit megillet(ne).

⊕ *Számtalan külföldi projektekben, kiállításon, rezidencia programban veszel részt... ez szabadság, ez siker?*

⊗ Öröm egy új teret, helyzetet használni, megélni. Olyan lehetőségek ezek, amelyeknek

köszönhetően új helyeken dolgozhatok... műtermem nincs, úgyhogy minden ilyen alkalom nagy segítség...

⊕ *Mivel sokat utazol, talán van valamennyi rálátásod és összehasonlítási alapod arra nézve, hogy hol tart ma a rajz megítélése. Mi a státusza a kortárs magyar és nemzetközi képzőművészetben, amely azért még mindig egy alapvetően a festészetten és a szobrászaton szocializálódott társadalmi háttérre épül...*

⊗ Nem látok idegenkedést a műfajtól, illetve ha igen, akkor a fizikai valójával, a technikájával, a méretével kapcsolatban, és főleg a papírt mint hordozót illetően. Érdekes, hogy adott esetben a vászon, mint hordozó eufóriát okoz a tárgy-fetisisztáknak. Engem viszont kevés esetben motivál.

⊕ *Mi lesz a munkáiddal száz év múlva?*

⊗ Nem tudom... azt sem tudom, mi lesz 2012-ben.

TIBOR ZSOLT

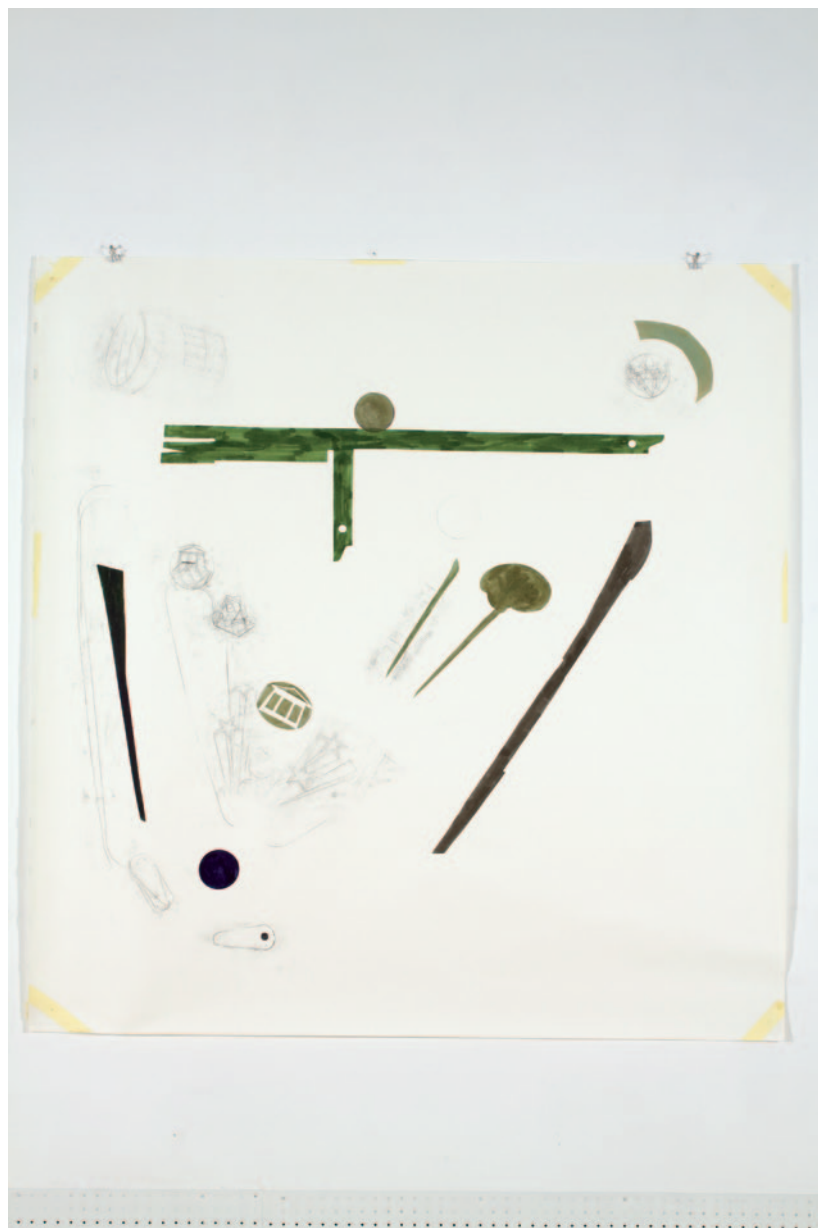
Született 1973-ban. Budapesten él és dolgozik.

2002-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán, s azóta számos rezidencia-program ösztöndíjasa volt (Prága, Petőmihályfa, Aizpute, Bécs, Selmechánya, Krems an der Donau). 2007-2010 között Derkovits-ösztöndíjban részesült.

2009-ben elnyerte a STRABAG Nemzetközi Képzőművészeti díjat.

Számtalan hazai és nemzetközi kiállítás résztvevője, legutóbbi egyéni tárlata C.E.Z.U.R.A. címmel 2011. január 26 – március 12. között volt látható a Viltin Galériában, Budapesten. (ld. még: <http://tiborzsolt.hu>)

TIBOR ZSOLT
flipper II, 2008, 145 × 150cm, grafit, vízfesték, tus, papír
© fotó: Tibor Zsolt



³ iski Kocsis Tibor (szerk.): *Átvilágítás / Screening*. Tibor Zsolt. Viltin Galéria, Budapest, 2011

Black&Decker

Mozgásban

Rajz? / Drawing?

↳ Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest

↳ 2010. október 21 – december 5.

Papír Panoráma

↳ Virág Judit Galéria, Budapest

↳ 2011. március 11 – április 30.

A 2000-es években a korábban kabinetműfajként meghatározott és a grand art szolgálóleányának tekintett rajzművészet felfutását, egyre divatosabbá válását figyelhettük meg, kezdve a nagy nemzetközi tematikus kiállításoktól¹ a műfaj magyarországi összefoglaló bemutatásán át² az első, elsősorban a rajzra szakosodó honi galéria megjelenéséig.³ Talán még az az állítás is megkockáztatható, hogy a tavalyi 12. Nemzetközi Velencei Építészeti Biennále magyar pavilonjának⁴ nemzetközi sikerét nagyban elősegítette a „levegőben lógó” téma (a rajzolás és a vonal) szellemes és kreatív megközelítése is.

A klasszikusan vázlatként, előkészítő folyamatként felfogott tevékenység fel- és kiszabadulásának első lépései a múlt század első felére tehetőek – elméleti írásaiban Kandinszkij és Klee is a pont és a vonal önálló karakterét hangsúlyozta –, de az igazi áttörés a hatvanas évektől következett be. Nem csak a redukciós, analitikus szellemiségű konceptuális művészet kedvelt, az ideát láthatóvá tévő eszköze volt a rajz,⁵ szabadsága inspirálóan hatott más művészeti ágakra is: a vonalak lemásztak a falról és kiléptek a térbe, az emberi testre, felerősödött a rajz ősi jellege, a jelhagyás gesztusa. Akár rajznak tekinthető egy magányos, nyomhagyó performansz végeredménye, sőt maga a láthatatlan vonal megjelenítése is. Mára eljutottunk odáig, hogy a rajzzal vagy a vonallal kapcsolatos kiállításokon szinte bármit megtalálhatunk,⁶ miközben a rajzművészek, grafikusok körében egyre elterjedtebb, hogy műveiket komoly elméleti alapvetésekkel bástyázzák körül.⁷

A Lajos utcai kiállítóteremben megrendezett kiállítás jól egyensúlyozott a végletek között, mert bár papír alapú és ceruzával készült munkák nem voltak láthatóak a maguk tárgyi valóságában, de a kiválasztott művészekre jellemző, hogy munkásságukhoz szervesen kötődik a rajzolás. A kurátor, BÓDI KINGA elsősorban az új mediális formában (videórajzként⁸) megjelelő, új anyago-

1 A rajzművészetet legelőször a New York-i MoMA emelte be a kánonba (*Drawing Now. Eight Propositions*, 2002. október 17 – 2003. január 6.), jó érzékkel reagálva a piaci folyamatokra: Amerikában a kortárs grafika átlagára az elmúlt 20 év alatt majdnem a háromszorosára emelkedett.

2 *Papíralap – rajzok és sokszorosított grafikák a nyolcvanas évek végétől napjainkig*. Irokéz Galéria, Szombathely, 2009. május 22 – június 10.

3 Labor, Budapest

4 *Wesselényi-Garay Andor, Ferencz Marcel: BORDERLINE Architecture*, 12. Nemzetközi Velencei Építészeti Biennále, Magyar Pavilon, Velence, 2010. augusztus 29 – november 21.

5 Például Erdély Miklós szétmásvolt rajzai (1978) és indigórajzai (1980).

6 A litván Žilvinas Kempinas installációiban például a ventilátorral mozgatót levegő tartja mozgásban a mindig változó vonalat, a lebegő kazetta- és magnószalagokat. (<http://www.youtube.com/watch?v=m5QL4DDZpd0>)

7 Az amerikai Jill Baroff finom, kör alakú rajzain a sugár hosszúságát és a koncentrikus vonalak vastagságát az internetről letöltött vízállásjelentések „irányítják”, a német Jorinde Voight lüktető „információs-ábrái” pedig – ahogy ars poeticájában írja – a „Fibonacci-számsornak, egy szerelmespár között vibráló csóknak, az akusztikus impulzusoknak vagy a sas röptének” a képi lenyomatai. (*Zeichnung als Prozess. Aktuelle Positionen der Grafik / Drawing as process. Current Trends in Graphic Art*. Museum Folkwang, Essen, 2008., 97.)

8 Tarr Hajnalka – Lakatos Renáta: *Cím nélkül*, 2010

kat (grafitpor⁹) felhasználó, több rajzformát ötvöző¹⁰ és döntően nem statikus műveket állított a középpontba. A soha nem befejezhető rajz, a mindig tovább folytatható vonal mintegy metaforája a tárlaton végighúzódo mozgásnak, elmozdulásnak – nem mellesleg a terek vibrálása, az új, mindig változó képek folyama jóval könnyebbé tette a művek befogadását.

A kiállítás egyik tematikus szála a személyesség, az intimitás köré fonódott. SZÜCS ATTILA lírai videórajzán a tárgyak, az alakok és a méretek folyamatos metamorfózisát figyelhetjük meg a kötődés, a szeretet, a vágy, az otthonosság egymásba forduló képi keresztül (*Little-big house*, 2010).¹¹ Jóval áttételesebb a személyes érintettség CSÁKY MARIANNE képein (*Bilocation*-sorozat, 2009), ahol a múlt fotografikus emlékképei (fekete-fehér, egy-egy családtagját, édesanyját, vagy testvérét „ábrázoló” fotók) összekapcsolódnak egy számára fontos személyről (az ázsiai barátnőről) készített színrajzokkal. Az időutazás, a múlt és jelen összeillesztése nem melankolikus, inkább identitás-teremtő erővel bír (ahogy a művész írja: lehetővé tette azt az állapotot, hogy „bevacokolódjon valami meleg, biztonságos helyre”). És feltehetően a SZABÓ ESZTER videórajzán látható, járókeretes, időződő asszonyban és az őt hátulról támogató férfin, a kép terében végtelenül lassan araszoló, csoszogó párban is felismerhető valamely ismerős/barát jövőbeli mása (*S.S.G.H.T. 2053-ban*, 2010). MÉCS MIKLÓS egy sajátos ál-hommage művet készített (*Peternák portré*, 2009). A videón azt követelhetjük nyomon, amint a félmeztelen művész egy tükör előtt állva – miközben időről-időre a tükrképére pillant – vázlatfüzetébe rajzol: a valóság és mása, a tükrözés, valamint az azonosság kérdéseit is felvető végeredmény azonban nem más, mint Peternák Miklósnak a művész nemi jegyeiből (testszőr, mellbimbók, köldök), továbbá a nadrág övébe illesztett kamera sematikusan ábrázolt (falloszra emlékeztető) képéből összeálló „portréja”.

A kiállított művek egy másik csoportját az írás, a kalligráfia használata köti össze. A 2003-as rekordkísérletéről (a legrövidebb diplomavédés) „elhíresült”, neokoncept ötletekben tobzódó HORVÁTH TIBORTól most egy önbüntető munkát (*Piszok*, 2010) láthatunk: az ősi, „százszor le kell írnod, hogy megjegyzed”-típusú nevelési elvet követve monoton rendben és gyerekes kézírással sorakoznak egymás alatt a megtébolyodott világ „értékeit” felsoroló/kifigurázó mondatok (pl. „földet vissza nem kapunk”, „szar vascsoda”, „szűz emese”, turulvég, „magyarulság”, „piros,

9 Vécsey Júlia: *Önmagában véve* (grafitpor üveg felületen, installáció), 2010

10 Tibor Zsolt: *Humbug* (falrajz, vetített rajz és tárgyak, installáció), 2010

11 <http://www.szucsattila.hu/index2.htm>



SZÜCS ATTILA
Little-big house, 2010

KOLESZÁR FERENC
Line X., 2010

fehér, öld", „szebb múltat!"). Míg Horváth művének sajátosan egyéni és kreatív bája van, ez nem mondható el Fukui Yusuke *Test-tusrajza*-iról. A kalligrafikus testrajzokat Szei Sónagon i. sz. 1000 körül írt naplószerű könyve (*Párnakönyv*) ihlette; de aki látta Greeneway 1996-ban, szintén e könyv alapján készített filmjét, az csak egyszerű utánérzésként tekint – e kétségkívül mélyen átélt – művekre. A kiállítás koncepciójába ugyan illeszkedik, mégis már-már az unalomig ismert mű HÁV ÁGNES *Kalligrafiai gyakorlatok* című videórajza (1999–2005), amelyben mintegy száztízezer, ritmikusán ismétlődő-változó kalligrafikus jel – telefonkönyvek lapjaira írt – mozgását figyelhetjük meg. Ez a meditatív, befelé forduló elmélyedés és koncentrált figyelem vezette FISCHER JUDITOT is, amikor akkurátusan lerajzolta az általa kiválasztott zacskóban lakó összes, láthatóan külön-külön is egyedi jellegzetességgel („egyéniiséggel”) bíró szotyolát (*Egy zacskó szotyji*, 2010).

KOLESZÁR FERENC installációjában a terem falain végigfutó, vízszintes kerámia lapba illesz-



tett pirotechnikai eszközök rajzolnak a falra (*Line X*, 2010). Lánggal írt koromháló és a tövig égett gyufák sora, a pusztulás/pusztítás és a halál szívszorítóan gyönyörű és megrendítő képeiként – csak örülhetünk, hogy e munka belefért a rajzként is definiálható alkotások körébe. A kiállítás másik kiemelkedő munkája mintegy a gyufarajzok pandantja. Szíj KAMILLA áttetsző filmre karcolt, szinte alig látható műve (*Két hegy*, 2010) maga a titok, a rebbenő, elillanó érzések végtelenül tág világa. Szíj térbe lógatott fala, a tradicionális grafikából kiinduló rajz, e statikus kép örvényként szippantja magába a nézőt – és arra készíti, hogy benne mozduljanak meg és lüktessenek tovább a vonalak.

A Virág Judit Galéria kiállításának kurátora – SÁRVÁRI ZITA – éppen fordított megközelítést választott: a kiállító művészek többsége ugyanis festő. A kiválasztott művek szinte mindegyike papír alapú, s a sokszorosított grafika (szítanyomat, rézkarc, hidegtű, monotípiá) mellett olyan hagyományos eszközökkel készült, mint az akvarell, a tempera, a tus, a pasztell, a szén vagy a ceruza. A panorámakép igényével fellépő tárlat – még ha nem is kíván egyfajta történeti összefoglaló lenni – a hatvanas évek közepétől egészen a napjainkig terjedő időszakból szemelget, több esetben is korban és keletkezési körülményekben eltérő alkotások meglepő formai és stiláris együttállásaira, áthallásaira fókuszálva. A „nagy öregek”, a középgeneráció és az egészen fiatalok együttes szerepeltetése és a sajtóanyagban deklarált népszerűsítési szándék miatt inkább egy kissé zavaró, eklektikus hangulat szövi át a tárlatot, amelyben azért feltehetően minden reménybeli gyűjtő megtalálhatja a maga kedvencét. Mindazonáltal a „nagy öregek” esetében túlzott meglepetésekre ne számítsunk. PINCZEHELYI SÁNDOR 1973-as *Csillag*-sorozata, PAUER GYULA kockája (*Vörösréz-kocka papírból*, 1980), vagy mellette BAK IMRE két geometrikus-absztrakt műve (*Improvizáció I-II*, 1982), mind jól ismert, kanonizált alkotások, melyek, akárcsak KLIMÓ KÁROLY finom kollázsa (*Goldwurm*, 1983) önmagukban lebegnek a kiállítótérben. Ezzel szemben HENCZE TAMÁSTól származnak a tárlat kétségkívül

legszebb és legérdekesebb alkotásai, köztük a *Hommage à Soulages* című (1964) lendületes gesztus-műve, amely még ma is üdítően frissnek tűnik – sokkal inkább, mint a vele párhuzamba állított, NÁDLER ISTVÁN keze nyomát viselő két 2009-es tusfestmény. Bak Imre konceptuális indíttatású, a hetvenes évek elején a forgatás/tükrözés elve alapján készült képeslapjaira (amelyekkel szimbolikusan meg is nyílnak a mail-art művek előtt az út a műkereskedelmi jelenlét felé) SZABÓ DEZSŐ szintén épületekkel foglalkozó, de egész más témákat felvető (tér/idő, fény/árnyék, sziluetthatás) 1992-es „fotósorozata” felel.

A döntően művészeti problémákra fókuszáló, néhol sterilnek tűnő műcsoport mellett érdekes módon nagy hangsúlyt kapott a test és a szexualitás tematikája. MOIZER ZSUZSA elmosódó, önmagába forduló akvarelljeiben (*Magányos vadász*, 2009) a test csak héj, a lélek kivetülése, míg VEREBICS KATALIN álarcos aktjai (*Kompozit I-II*, 2011) már a szerepjátékoknak és a testnek kiszolgáltatott emberpárról „beszélnek”. HORVÁTH DÁNIEL 2005-ös lakkozott akvarell-sorozatán a társadalmi szerepekkel és a ruházattal elfedett póre nemiség tör elő (onanizáló pap és tűzre vetett meztelen boszorkány kettőse). GYÖRFFY LÁSZLÓnak a hét főbűnnel (bujaság, irigység, torkosság, fősვნység, harag, kevélység, restség) foglalkozó sorozata (2010) maga a testnedvekben tocsogó, apokaliptikus vízió,

Kiállítási enteriőr Szíj KAMILLA és HÁMORI ANETT (Nadia Pisa-ban, 2010) munkáival
Virág Judit Galéria © fotó: Rosta József



a pokol „paródiája”, melyben elguruló, önálló életet élő szemek, csonkolt embertorzók, önmagukat felzabáló gnómok, csonttá aszott, félelmetes vénemberek s főként meredező faloszok keverednek egymással, az idegenség és a kilátástalanság borzongató érzésével ajándékozva meg a befogadót.

A harmadik, számszerűen a legjelentősebb csoportot leginkább a narratív életképek körébe sorolhatjuk. SIPOS ESZTER *Noteszán* (2010) családi események és a Gázai-övezet háborús konfliktusai közötti páthuzamok meglehetősen egyszerű szöveges összehasonlítása ötvöződik egy, a Balaton partján pihenő fiatalokat levegőperspektívából mutató életképpel – a mű szerepeltetését nyilvánvalóan egy papíralapú műfaj, a napló-forma imitálása indokolta, mivel egy fára festett, rétegzett objektumról van szó. Hasonló kivétel KORODI LUCA szellemes munkája (*Zeppelin*, 2011) is, ez a tapétára „festett” földgolyóbis, melyen a földrészek konfettiből és apró cukorkákból rajzolódnak ki. BUKTA IMRE abszurditásig fokozott mindennapi „életképeinek” egyike bájosan, esetlenül és humorosan utal a szocializmus végnapjaira, a „bezárt” felirattal díszelgő *Magyar-Koreai TSZ kapuval* (1990). HÁMORI ANETT afféle emlékkép-készítő: mások személyes emlékeit, lefotózott pillanatképeit emeli át nagyméretű tekercekre úgy, hogy a szereplők arctalanná válnak, s csak jelzésszerűen utalnak az adott helyszínre – a *Nadia Pisa-ban* (2010) című munkán például a főalakok testtartásából visszavezethető az a kedvelt képtípus, melyen a vicces turisták a dőlő ferde tornyot támogatják oldalról. A narratív életképek alesetének tekinthetjük azokat a csendéleteket, melyeken a tárgyak mintegy beszélni kezdenek: JAGICZA PATRÍCIA 2010-es tornacípős sorozatából például leolvashatjuk, hogy az egyes cipőkhöz milyen kapcsolat fűzi („Ezt Berlinben vettem az Artforum után”). SZABÓ PÉTER hatalmas biciklis triptichonja (*Transzport Hollandia-Románia*, 2005) az egymásra nyomódó kerékpárjaival a migráció és a túlnépesedés képét hívja elő. A tárgyak más-hol önálló életre kelnek, mint RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ művén (*Dunlop*, 2008).

A rajzoláshoz kapcsolódó intimitással és finom érzékiséggel csak néhány esetben találkozhatunk. Ilyen CHILF MÁRIÁNAK az inkubátori lét védettségéből kinövő, szétbomló/olvadó „Narfája” (*Üvegház*, 2011) vagy HAÁSZ KATALIN fehér papírja, melyen nem tussal, ceruzával vagy szénrel rajzolja meg a motívumot, hanem tüvel, s az átszűrt pontok sorából áll össze a *Napóra vetületének részlete* (2011). A két eltérő koncepciójú, más közönségnek szóló kiállítást egyetlen személy köti össze: Szíj Kamilla. S ez nemcsak az életmű megkerülhetetlenségét jelzi, hanem biztonságot is ad – milyen jó, hogy van valami állandó is a magyar rajzművészet mozgásában.



KORODI LUCA
Zeppelin, 2011



CHILF MÁRIA
Üvegház, 2011

Lénárd Anna

Pacifista vandalizmus I.

Reverse graffiti és rekonstrukciós törekvések

1.

„Én mocskos? nézzen magára...”

Firkálta már tele ujjával a piszkos szélvédőt? Esetleg éppen azt a szellemességet, hogy „ez koszos”? A reverse graffiti technikailag nem is jelent ennél többet: visszatisztogatni az urbánus tér felületein összegyűlt koszréteget az anyag eredeti állapotáig. Nedves szivacs, drótkefe, különböző oldószerek, esetleg nagynyomású víz- vagy homoksugár, stencillel vagy anélkül, de mind nyomot hagy a falon, a jelzőtáblán, az úttesten vagy a járdán.



PAUL CURTIS (MOOSE)
Reverse graffiti, Kassa
<http://www.flickr.com/photos/kosice2013/3837019884/sizes/o/in/photostream>
© KASARNE-Kulturpark

PAUL CURTIS (MOOSE)
Reverse graffiti, Green Works kampány, részlet, San Francisco
<http://www.flickr.com/photos/frankenhut/5498119121/sizes/l/in/photostream>
© mrsnullerauhinhabitat.com/reverse-graffiti-san-francisco/



Annak ellenére, hogy művelői többször álltak bíróság előtt, a közel tíz éves műfaj¹ teljesen legális. Nem lehet elítélni valakit azért, mert közterületet tisztogat szabadidejében, még akkor sem, ha ez adott esetben százmilliós nagyságrendű összeg hirtelen átcsoportosítását teszi szükségessé az önkormányzatnál, ahogy történt ez néhány éve Bristolban a Wills Memorial Building esetében.¹

Az ötletben az a szép, hogy a tiszta felület legális mivolta automatikusan a porréteg létrehozóira tereli a gyanút: biztos ők követtek el valami közösségelleneset. A *reverse* szó tehát nemcsak arra utal, hogy a kivitelezés módja fordított, de arra is, hogy megcserélődnek a klasszikus graffiti által leosztott társadalmi szerepek, és így mostanában éppen a városvédők, a zöldek, sőt politikai pártok ragadnak mosószivacsot, hogy megmutassák, amit úgyis tudunk: mekkora koszban élünk.

Hamar felfedezte a reverse graffitit a reklámpiac is. Legálisan használni a közteret, nem kifizetni az óriásplakátok nyersanyag- és bérleti díját, viszont egyszerre szólítani meg kultúrát és szubkultúrát, mi lehetne ennél vonzóbb. Megakad rajta a graffitit, taget kutató szem csakúgy, mint azoké, akiket ez eddig irritált. És ezen a ponton érdekes lesz a kérdés a kortárs művészetelmélet számára is. A gerillamarketing néven is ismert kampányokat gyakran hivatásos graffitizők kivitelezik, s így az utcán eddig illegálisan dolgozó művész hirtelen azon kapja magát, hogy legálisan és megrendelésre fúj. Puma, Microsoft, BBC... Mintha egyszerre senki nem emlékeznék arra, hogyan is indult az útjára a graffiti annak idején New Yorkból az antikommerzializmus és az antiglobalizmus jegyében.

És ezt ne tekintsük megalkuvásnak. A klasszikus graffiti műfajának története az indulásától számított nagyjából negyven év alatt a csúcspontjára ért, és nemcsak az utcák telítődtek illegális jelekkel, de a sajtó is a „művészet vagy vandalizmus” felvetésű cikkekkkel. Ahogy az egymásra ragasztott plakátokat lehántják, ha tele a hirdetőoszlop, ugyanúgy könnyebbül meg a város telefestett bőre is egy kis pigmenthiánytól, és ahogy a műkereskedelem is befogadta a hetvenes évek szándékolatlan eladhatatlan műveit, úgy most a street artnak is egyre inkább az olyan ágai látszanak népszerűvé válni, amelyek nem a *konfliktust*, hanem a *konszenzust* szorgalmazzák. PAUL CURTIST sokan támadják azért, hogy mostanában a Smirnoff szlogenjeit tisztogatja London utcáira. Ugyanekkor egy másik, a Green Works-szel együttműködésben született projektje magasztaló szavak kíséretében járta be

¹ 2005-ben a helyi önkormányzat 750 ezer fontot, azaz közel 225 millió forintot költött a műemléképület soron kívüli tisztítására.

a világhálót. Az ökofrendli mosogatószereket gyártó cég a szokásos csillogó szemű háziasszonyok helyett 2008-ban Curtist választotta kampánya hőségének, aki a San Francisco-i Broadway Tunnel falára idilli tájképet síkált a cég logóival.² Úgy tűnik, hogy a környezettudatos cég nemcsak a reklámpiar és a graffiti közötti ellentétet oldotta fel, de a város és az illegális street art közöttit is.

A direkt politikai vagy kereskedelmi céloktól elemelkedő reverse graffitinek azonban Curtisen kívül egyelőre nem sok művelője van, és a meglévő munkák is sokkal inkább a találmány ötletességével érnek el hatást, semmint az ábrázolás eredetiségével vagy minőségével. Moose mellett talán a brazil ALEXANDRE ORION³ a leghíresebb, aki a rendkívül szennyezett São Paulo-i Max Feffer alagút falára tisztított kópnyákból álló ornamentikát 2007-ben. Az üzenet kissé didaktikus, de világos: a pufogógáz általi elmúlás ugyanolyan elkerülhetetlenül bekövetkezik, mint a mű megsemmisülése abban a pillanatban, amikor a város vezetősége úgy dönt, hogy mégis lemosatja az egész falat.

2.

„Nem látja, hogy már így is túl sok a kép...?”

Az Orion munkájáról készült videó⁴ záróképe a lefolyó víz, amely a csatornába mossa az anyagtalan képet körülvevő koszt. Ha a reverse graffitinek van komoly mondanivalója, akkor az nem is annyira a rajz létrehozásának folyamatában, mint sokkal inkább annak megsemmisülésében érhető tetten. Akár megtisztítják az adott falszakaszt, akár hagyják tovább koszolódni, a rajta lévő ábra egy idő után mindenképp eltűnik. Megsemmisülő művet létrehozni nem új a nap alatt. Akkor kerül rá sor, ha túltelítődik és kiüresedik a bevett formanyelv, vagy ha a művészet túltermelése elveszi a kedvet új munka létrehozásától. Kár, hogy az eddig emlegetett munkákban a por és a tisztaság közti kontraszt környezetvédelmi problémává degradálódik, pedig akár egyenesen ontológiai kérdéseket is felvethetne. A folyamat önmagában van annyira érdekes, hogy rajzra, autonóm formára nem is lenne szükség. A súrolás folyamata aktuálpolitikai esemény helyett meditációvá válhatna, a *levegőt!* felkiáltás pedig kiegészülhetne a *túl sok a kép* panaszával és a *minden elmúlik, porból vagyunk, porrá leszünk* evidenciájával.

Ezt a lehetőséget nem egy graffitis, hanem egy konceptuális és minimalista gondolkodású művész, a Párizsban élő JOHN CORNU (1976–)⁵ aknáza ki, aki a *Wash art projekt*ben (2009) az utca architektúrájának részleteit tisztítja meg:

2 <http://www.reversegraffitiproject.com/>

3 www.alexandreorion.com

4 <http://www.youtube.com/watch?v=jwsBBiIXToE>

5 www.johncornu.com



PAUL CURTIS (MOOSE)

Az Ad for crisis kampányhoz készített reverse graffiti, London

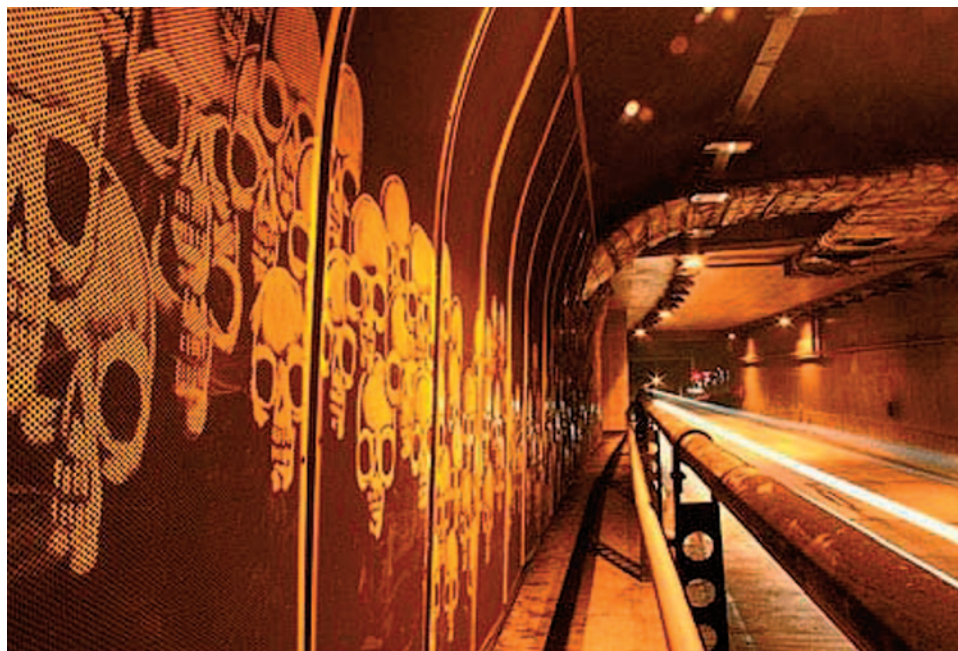
<http://www.flickr.com/photos/24341474@N06/2307527580/sizes//in/photostream>

© ed.tait

ALEXANDRE ORION

Max Feffer alagút, São Paulo, 2007

<http://321ja.files.wordpress.com/2010/05/alexandreorionmmontagem.jpg>

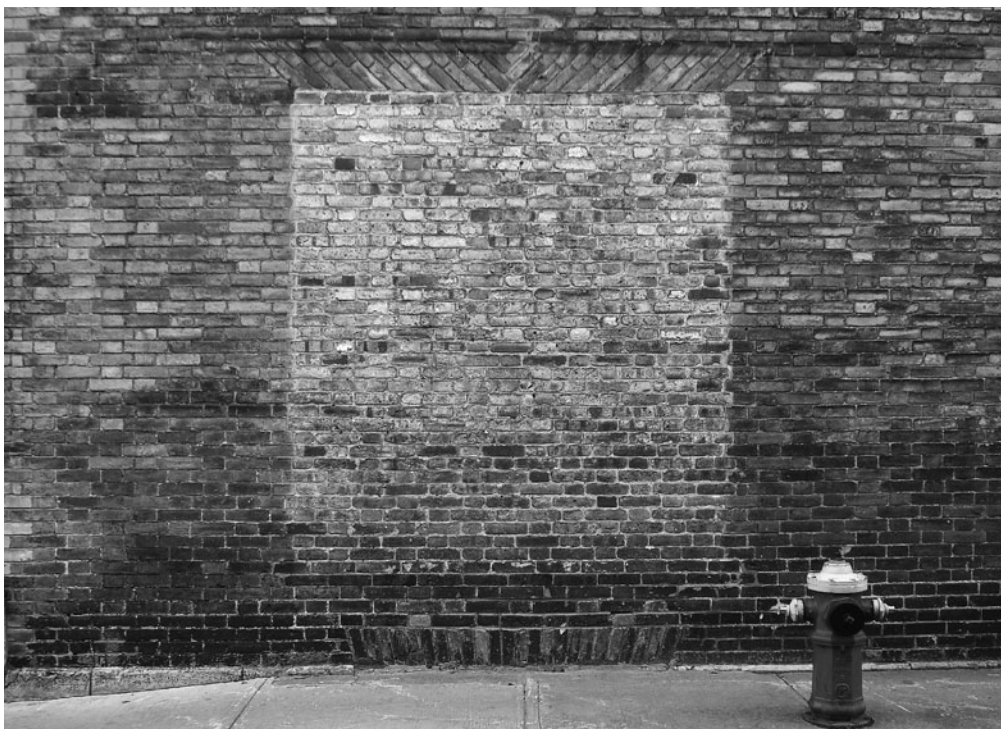




JOHN CORNU
Wash art, 2008, Washed architectural element,
Palais de Tokyo, Párizs © John Cornu; Courtesy the artist



John Cornu
Wash art, 2010, Washed architectural element,
Barcelona © John Cornu; Courtesy the artist



JOHN CORNU
Wash art, 2009, Washed architectural element
Québec (Canada) © John Cornu; Courtesy the artist

HARMEN DE HOOP
Restoring (The Hague), 2007, Courtesy Galerie West



hol egy báboskorlátot, hol két oszlop közül az egyiket, hol pedig egy négyzetet a téglafalon. A létrehozott felületnek nincs rajza, munkájának végeredménye nem több a régi és az új felület közötti kontrasztnál, de ez is másodlagos a létrehozás folyamatához képest. (Cornu általában nem az utcán dolgozik, de a design és a képzőművészet határán mozgó objekt-orientált munkái gyakran helyspecifikusak és építészeti kontextusban is értelmezhetőek.)

Nem először fordul elő a művészettörténetben, hogy egy telítődött képi világ úgy tud megújulni, hogy a művész a *van* helyett a *nincset* választja, s így a forma esztétikája helyett a filozófiai kérdésfeltevés kerül előtérbe. A 20. századi művészettörténet legmeghatározóbb *tabula rasa* ja Malevics *Fekete négyzet fehér alapon* (1913) című munkája volt. Malevics és Cornu négyzete egyaránt meditációs ürügy, amely az illusztratív funkció megszűnését eredményezi.

Emiatt, még ha Cornu műve formailag hasonlít is a reverse graffiti korábban emlegetett geg vagy direkt marketing funkciójú termékeihez, jelentésében hihetetlenül távol áll tőlük. Ha párhuzamot akarunk keresni más művekkel, sokkal inkább rokon az Amszterdamban élő street art művész, HARMEN DE HOOP (1959-) *Restoring (The Hague)* című 2007-es utcai demonstrációjával,⁶ mintha annak negatívja lenne. Hoop nem tisztít, hanem fest, de ő sem a létrehozás, hanem az eltüntetés jegyében. Munkájának az eredménye nem maradandó mű, hanem az eredeti állapot visszaállítása. Hoop konkrétan egy gyalogosátkelő kopásait egyengeti háztartási festékekkel, azaz a művészi energiáját talán kissé ironikusan a közjó szolgálatába, a *minden egész eltörött* állapotának helyreállításába fekteti, miközben a háttérben a szigorúan ellenőrzött amerikai nagykövetség épülete ad társadalmi kontextust az akciónak.

⁶ <http://www.harmendehoop.com/index.php?category=actions&subject=restoring>

Véri Dániel

Izraeli street art Budapesten

Izraeli street art: előzetes

📍 Izraeli Kulturális Intézet, Budapest

📅 2011. január 10 – március 31.

Az Intézet¹ huszonegy fotót felvonultató kamara-tárlata a fontosabb alkotóktól mutat be ízelítőként néhány művet.² A hazai street arthoz hasonlóan az izraeli is viszonylag friss jelenség, kezdetei a kilencvenes évek végére mennek vissza.³ A street art – akárcsak máshol is – elsősorban a nagyvárosokban jelentős, az izraeli szcéna Tel-Aviv-központúságát azonban a lakosság számon túl inkább a város nyitott és liberális jellege magyarázza. Ehhez járul a település szerkezete: a szabadon álló épületek oldalfalai megsokszorozzák a rendelkezésre álló falfelületet. Párhuzamba állítható mindez Párizssal, ahol az utcák váltakozó szélessége miatt kialakuló tűzfalakat foglalja el a street art, különösen a Marais negyedben.⁴ Ha van az izraeli street artnak nemzeti jellege, akkor éppen a nemzetközi gyökere tekinthető annak. Szembetűnő, hogy az alkotók jelentős hányada külföldről érkezett,⁵ ami nyilván nem független az állam bevándorlásra (alija) épülő politikájá-

¹ <http://izraelikultura.hu/>

² A kiállításon szereplő művészek: Ame72, The Drip Up, Foma, Know Hope, Mimi the Clown (Párizs), Funk25 (Hamburg), Klone, Rami Meiri, Miki Mottes, Sened. A tárlat kurátoraként írást a fotók kiegészítésének, háttérnek szánom. A tervek szerint a fotókiállítást követni fogja egy valódi műveket bemutató tárlat is, erre utal a címben az „előzetes” szó.

³ Az izraeli street art története legjobb tudomásom szerint feldolgozatlan, mindenesetre a művek közül talán legszélesebb válogatását nyújtó könyvében Anna Sassoon 1997-re teszi az első stencil megjelenését. Anne Sassoon: *Hunting Graffiti*, in: Leora Cheshin: *Befriend Your Demon. Tel-Aviv Street Art*, h.n., 2009, o.n. (a továbbiakban: Cheshin 2009).

⁴ A párizsi street art-ról: Véri Dániel: *Jelet hagyni. Adalékok a párizsi stencil művészettörténeti kérdéseihez*, in: *Első Század* (OTDK 2009), Budapest, 2009, 229–285.

⁵ Ez a kép rajzolódik ki az egyes alkotókkal készült, interneten fellelhető interjúkból, de az említett katalógus előszavát jegyző Lois Stavsky *Leora Cheshin photographs Tel Aviv street art* című írásából is. Cheshin 2009, o.n., http://www.leora-cheshin.com/leora_cheshin_08/shop1.htm

KNOW HOPE

And the Feebled Birds In Their Huddled Flocks Can't Remember Their Real Names, 2010

© fotó: Know Hope



tól. A külföldi gyökerekkel rendelkező alkotók magukkal hozták hagyományait, vizuális kultúrájukat, ezek keveredéséből alakult ki az izraeli street art. Nemzetközi az izraeli szcéna abból a szempontból is, hogy számos külföldi alkotó érkezik egyénileg vagy fesztiválok keretében, hogy otthagyja keze nyomát az izraeli falakon.⁶ Felfedezhetjük így Tel-Avivban a hamburgi Funk25,⁷ a párizsi C215 és Mimi the Clown munkáit is.

A helyi művészek alkotásai mind tematikailag, mind technikai szempontból heterogének, a közel-keleti helyzet ellenére a jó minőségű művek között elenyésző a politikai üzenetek aránya. Helyspecifikus alkotások inkább a külföldi művészekre jellemzők: a *Hegedűs a háztetőn* idézi a néző emlékezetébe Funk25 tel-avivi hegedűse, míg C215 szokásos stencil-portrén Izraelben kipás alakok tűnnek fel.

Szokatlan kísérleti terepet nyújt az Izrael és a palesztin területeket elválasztó fal betonfelülete.⁸ Számos külföldi és izraeli művész munkája látható itt, a nemzetközi ismertségre szert tett Banksy-t is beleértve. Ezekről a művekről a közelmúltban két album is megjelent.⁹

A nemzetköziség mellett Izraelben is fontos vonása a street artnak a kooperáció: egy-egy falon gyakran több művész közreműködésének eredményét láthatjuk. Jó példa erre egy elhagyott épület Jaffában, amelynek felújításra váró belső terét 2009 szeptemberében Foma, Klone, Know Hope és Zero Cents együtt festették ki.¹⁰ Efemer műfajról lévén szó a művek csak korlátozott ideig maradnak fenn: továbbélésüket fotódokumentáció biztosítja. Ezek a fényképek az egyes művészek weboldalain túl tematikus blogokban és a street art-ról szóló, gazdagon illusztrált könyvekben kapnak helyet.¹¹ Empirikus kutatás nem áll rendelkezésünkre, úgy tűnik azonban, hogy – hasonlóan a nemzetközi trendekhez – az izraeli alkotók többsége sem ama-

⁶ Legfrissebb példa erre az *Inspiration Art Festival* 2010 októberében. Ezt az Inspire (vagy Idiot the Wise) néven ismert alkotó szervezte, akinek számos további street art programot is köszönhetünk. <http://www.inspirationartfestival.tk/> (Mindegyik hivatkozott honlap elérve: 2011.02.15.). Victoria Schneider: *From the pavement to the gallery: Street art gets showcase in Tel-Aviv*, Haaretz.com, 2010.10.18., <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/from-the-pavement-to-the-gallery-street-art-gets-showcase-in-tel-aviv-1.319817>

⁷ Funk25 járt pár éve Budapesten is, egy nagyméretű plakátja sokáig látható volt a Múzeum körút és a Ferenczy István utca sarkán, de néhány kisebb művével ma is találkozhatunk a városban.

⁸ Az elválasztó vonal kb. 90%-a kerítés, festett munkák érdelemszerűen csak a belterületeken futó betonfalakon láthatók.

⁹ William Parry: *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*, Pluto Press, 2010; Zia Krohn, Joyce Lagerweij: *Concrete Messages: Street Art on the Israeli – Palestinian Separation Barrier*, Dokument Press, 2010.

¹⁰ *Kindred Times and Future Goodbyes*, in situ kiállítás, 2009. <http://cargocollective.com/klone/752234/Comissions-Collaborations>

¹¹ Street art blogok: 2007-től napjainkig (Inspire blogja): <http://telavivstreetart.blogspot.com/>; 2009–2010: <http://street-art-tel-aviv.blogspot.com/>



KLONE
Cím nélkül, 2010
© fotó: Véri Dániel

FOMA
Speak No – Self Portrait
© fotó: Milli Katz



tőr, részesült valamilyen rendszeres művészeti képzésben.¹²

A cikkben sajnos nincs alkalom minden művész fotóval kísért bemutatására. Egy válogatás megtekinthető a kiállításon, míg a lábjegyzetben jelzett weboldalak további bőséges képanyagot szolgáltatnak. Lássuk hát, kik a fontosabb szereplők, és mi jellemzi a munkáikat? Sok elemből, szurreálisan építkező kompozíciókat hoz létre KLONE, aki KNOW HOPE mellett az izraeli street art egyik legérdekesebb – egyébként ukrán származású – figurája.¹³ Torz, ragadozó küllemű, ám szomorú tekintetű lényei antropomorfak. Munkájához inspirációt – honlapjának tanúsága szerint – álmai nyújtanak. Vele szemben ZERO CENTS témája elsősorban az emberi test, zavarba ejtő, szurreálissal határos munkái a nemiség kérdéseit érintik.¹⁴

FOMA körbevágott plakát (wheatpaste) munkáin sajátos felületkezelésű emberalakokat látunk, emellett készíti szabad kézzel fújt, szándékolatlan esetlen figurákat és van egy fotó-alapú sorozata is, amely a szexuális zaklatásra hívja fel a figyelmet.¹⁵ A THE DRIP UP városzerte kiragasztott munkáin székek, polcok, keretezett családi fotók és más berendezési tárgyak szerepelnek: a város falain jeleníti meg a valóságban mögöttük rejtőző lakásbelsőket.

Az építész végzettségű SENEĐ stencillel dolgozik, élénk színekkel festett, szögletes formájú vidám figurái (*Kufsonim* – dobozok) sajátos utcai képregény szereplőiként élék életüket.¹⁶ Matricát használ az alkalmazott grafikusként dolgozó MIKI MOTTES, két humoros karaktert – egy zöld kaktusz-nyúlt és egy uborka-figurát – ábrázol változatos szituációkban.¹⁷

Közismert graffitis a brit származású AME72, jellegzetes, sárga legő-emberkéivel Tel-Aviv számos pontján találkozhatunk.¹⁸ A tel-avivi művészek túlsúlyával szemben a BROKEN FINGAZ csoport Haifában működik; ők a graffitik mellett készítették már stop motion filmet is (ahol a szakaszosan festett és felvett képek megelevenednek).¹⁹ Széleskörű ismertsége ellenére kilóg a sorból a nyolcvanas évek eleje óta aktív RAMI MEIRI.²⁰ A képzőművészeti egyetemet végzett alkotó tűzfalakat borító, megrendelésre készült művei nehezen sorolhatók be a street art alkotások közé.

12 A francia és magyar alkotók többsége például képzőművészeti vagy iparművészeti egyetemre járt (vagy ott hallgató), illetve rokon szakmák képviselője.

13 <http://www.kloneyourself.com/>; <http://www.flickr.com/photos/klone>

14 <http://www.ramimeiri.com/>

15 <http://www.flickr.com/photos/fomafoma/>

16 <http://www.flickr.com/photos/kufsened/>

17 <http://www.mikimottes.com/>; <http://www.flickr.com/photos/mikimottes/>

18 <http://ame72.com/>

19 <http://brokenfingaz.com/>

20 Rami Meiri: *Murals. Trompe l'oeil*, h.n., é.n.; <http://www.ramimeiri.com/>

A Know Hope művésznév egy húszas éve elején járó fiatalembert rejt.²¹ Kaliforniában született, művész szüleivel gyerekkorában költözött Izraelbe, ahol képzőművészeti gimnáziumba járt. Egyaránt dolgozik utcán és állít ki galériákban világszerte.²² Műveit érzékeny látásmód jellemzi, választott nevének kettőssége éppúgy sokat mond, mint a munkássága kezdetén gyakran alkalmazott feliratok – „This is Limbo”, „Please Believe” – is.

A farmert és halszákmintás pulóvert viselő nyúlánk figura szinte Know Hope névjegyévé vált. Nem egyedi jelenség ez, a művész alteregójaként is felfogható ábrázolás gyakori az európai street artban. Így válik egy aktatáskás, kalapos, fekete árnyalak a francia Nemo képi megfelelőjévé, és így használja szinte szignatúraként Banksy a patkány-motívumot – amelyet egyébként bevallottan a francia street art egyik klasszikusától, Blek le Rat-tól kölcsönöz.²³ Know Hope fekete-fehér figuratípusának egyetlen színes eleme a vállán viselt piros szív. Az első pillantásra bájosnak ható figura mellkasán azonban szívének helye gyakran üresen tátong: egy másik – hasonló – szereplő nyúl át rajta, máskor ezen keresztül kémleli távcsövön az eget. Kedves megfogalmazású képein gyakran horrorisztikus részletek tűnnek fel: csonkolt végtagok, emberként vérző csonka fatörzsek. A művész korlátozott ikonográfiai eszköztárral dolgozik: motívumai között szerepel távcső, homokóra, fatörzs, villanypózna, madarak.²⁴ A műveket angol nyelvű, rövid, talányosan megfogalmazott, szomorúan optimista üzenetek kísérik.²⁵ Munkáinak végkicsengése pozitív, nyúlánk figurái a város, az egyes ember és az emberiség közös problémáira reflektálnak. Horvátországban és Bécsben már láthattuk munkáit, talán nem kell sokáig várunk, hogy üzeneteivel Budapesten is találkozassunk.²⁶

21 <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/>; eddigi legrészletesebb interjú: Meighan O'Toole: *Q&A with Know Hope*, 2009.01.15., http://myloveforyou.typepad.com/my_love_for_you/2009/01/qa-with-know-hope.html

22 Egyéni kiállítások: Anno Domini, San Jose, 2008; Carmichael Gallery, Los Angeles, 2009; Ad Hoc Art, Brooklyn, New York, 2009; Show and Tell Gallery, Toronto, 2010.

23 A példákat vég nélkül lehetne sorolni: a leitmotiv-szerű karakterek alkalmazása a művész utcán történő könnyű beazonosítását segíti elő, szerepe a használt álnévvel együtt az indentitás-építés.

24 Itt is Nemo a legjobb párhuzam, aki rendkívül kevés – szimbolikus tartalmú – elem variálásával alkotja műveit.

25 A kép melletti szöveg hangsúlyos volta tekintetében a francia Miss.Tic munkáival állítható párhuzamba – igaz, utóbbinál a *bon mot*-szerű feliratok formája verses. Közös bennük, hogy munkásságukat mindketten szöveges üzenetek utcai elhelyezésével kezdték, a képi ábrázolás csak később vált fontossá.

26 Pula (2010), <http://www.unurth.com/530876/Know-Hope-Croatia>; Bécs, *BLK River Festival* (2010) <http://blkriver.at/2010/know-hope.html>

Láng Eszter

Profán eszközökkel a szakrális felé

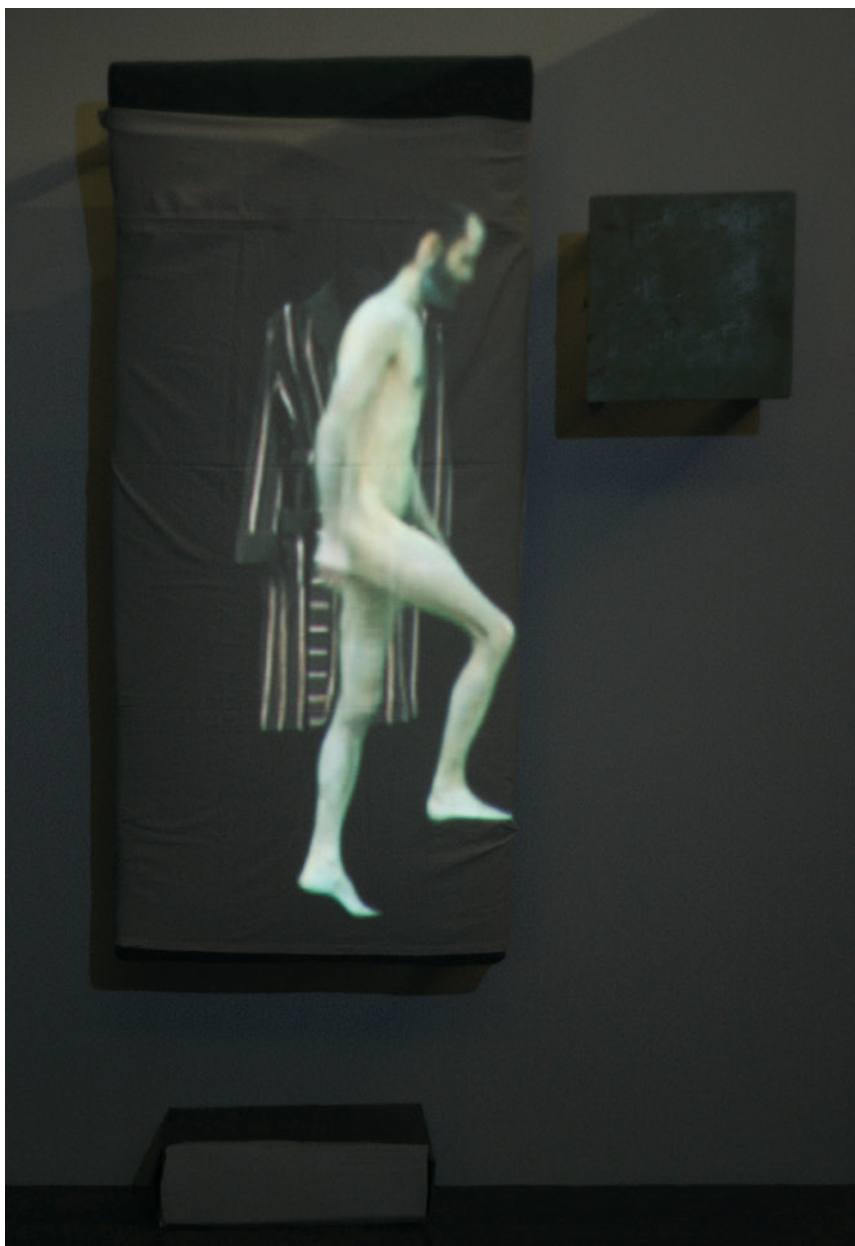
Istenem

☞ **MODEM, Debrecen**

☞ **2011. február 26 – május 15.**

Tizenkét, STURCZ JÁNOS kurátor által kiválasztott művész munkái láthatóak a MODEM földszinti traktusában. A művek elsősorban egyéni hitélményekre épülnek, nem célzóak az isteni és a szakrális közvetlen megjelenítését – hangsúlyozza a kiállítás bevezetője. Ennek megfelelően kevés a „klasszikus”, a dogmatika által hagyományosan tárgyalt keresztény hittételeket megfogalmazó alkotás. Leginkább a jelen társadalmi kérdéseire, a hit és a vallás helyzetére reflektáló művekkel találkozunk, néhányuk témája pedig a „teremtett természet” szépsége. A hagyományos egyházművészeti

BUKTA IMRE
Cím nélkül, 2010





LOVAS ILONA
Innocenti I-VIII, 2003

műfajok aktualizált változatai is fellelhetők. Közös bennük, hogy az alkotók mindannyian – ki-ki a maga eszközeivel – metafizikai kérdéseket feszegetnek. „...Nem ismerek szebb szabadgondolkodást, mint az Istennel való nyugtalan és kritikus foglalkozást. Vagy-vagy: végre valaki vagy megtalálja, vagy véglegesen leszámol vele az emberi élet gyönyörű, elképzelhetetlenül nagy megkönnyebbülésére” – mondhatjuk tehát Ady Endre szavaival.¹

BUKTA IMRE munkája csak címével – *Tiszteletadás elődeimnek Sarlós Boldogasszony napján* (1974) – emlékeztet a múltra és a vallásra. Mégis áhítatot vált ki, amint levetett sapkával áll egy gazdasági épület előtt, munkához öltözött, tisztaság sugárzóan. Bukta művei egyébként is kiemelkednek, éppen hitelességük és őszinteségük révén. Egy konzekvens életút darabjai, újra és újra meggyőzően hatnak, átsugárzik a belső átélés és az a fajta tágan értelmezhető transzcendencia, amely nem egyetlen vallás sajátja. Nem úgy ASZTALOS ZSOLT *Galamb* (2003) című „szoborkompozíciója” vagy *Madonnája*, mely a giccset alkalmazza – láthatunk erre jó példákat nemegyszer a kortárs művészetben –, de képtelen azt felülírni. Vagy lehet, hogy csak az egyházi giccset parodizálja? Mindenesetre nyomtatott áramköröket felhasználó, finom rajzolatú, egyszerű, határozott, pontosan megmunkált lapocskái (*Imádkozó kéz, Bárány glóriával*, 2007) egy letisztultabb formavilág felé mutatnak, és képesek a jelen valóságába ágyazni a keresztény hit szimbólumait úgy, hogy a technika és a tartalom teljes egysége jön létre.

MÁTRAI ERIK, generációjának egyik leginvenciósabb művésze főleg videó-munkákkal („videóikonokkal”) van jelen. *Tempus Pacis*ában (2007) tükörszimmetriával fejezi ki az isteni tökéletességet és energiát. Nem feltétlenül meggyőző azonban a keresztutat ábrázoló videója (*Stáció*, 2006), éppen mert „ábrázolni” akar, ráadásul olyan témát, amit a keresztény ikonográfia már alaposan kimerített. Itt a technikai megfogalmazáson kívül az alkotó újdonságot nem mutat fel, nem jön át sem az áhítat, sem az átszellemültség, ami hitelt adhatna a mozgó képeknek. Ez példa arra, hogy az új technika önmagában nem teremt meggyőző műveket, sőt, csapdába ejthet, elterelheti a figyelmet a tartalomról, ha hiányzik a tapasztalás, élményanyag, átéltség, megélés. Mégis, Mátrainál a sokszínűség, ötletgazdagság felülírhatja a néző aggályait (*Galaktikus feltámadás*, 2008).

BORSOS JÁNOS 2010-es videóinstallációjában (*János mutatja sebeit, Onan, a barbár, Onan, a pusztító*) az önazonosságot kereső és vállaló művész közszereplőként nyilatkozik meg, a maszturbáció és a pornográf filmek iránti érdeklődés „bűnének” (?) nyilvánosságra hozatalával. Egyfajta önostorozás ez, ugyanakkor a képzőművészet határainak átlépésére vagy kiszélesítésére való törekvés. BORSOS (LŐRINC) LILLA egyik videó-munkájának tárgya a vér szimbolikája: a *Lighten* (2003) akár rituális áldozatként is értelmezhető. GERBER PÁLRA a koncepcionális következetesség, a banális és a magasztos együttes alkalmazása jellemző (*A kereszt barkácsolása*, 1990). OLÁH MÁTYÁS három szép, melegszerű, impregnált papírra készített, míves, bizáncias hatású, harmóniát kifejező, dekoratív rajzzal van jelen. GANCSAUGH MIKLÓS munkáiból sugárzik a mélyen megélt keresztény hit. A következetes, önálló utat járó, kiforrott alkotók közé tartozik, hitelessége nem kérdőjelezhető meg. Élénk, értelemes, de sohasem rikító színhasználat jellemzi festményeit (*A kereszt stációi I–V.*, 2003, *Földgolyó kigyóval*, 2002), kiállított rajzai viszont épp visszafogottságukkal hívják fel a figyelmet. Az 1994-ben készített objektjén (*Az ikonfestő létrája*, üveg, fa, olaj, vászon) a létra egészen Krisztusig – a halálig, Istenig – emel. A sárga és arany háttér az aranyfóliás lapocskákkal mintha tükörcserepekként egy másik világ képét-létét idézné, amelyet csak töredezetten láthatunk. LOVAS ILONA videóinstallációjának (*Könyörülj rajtam*, 2003) mondanivalója azonnal érthető: a láthatóan nehéz és tömör, gömbölyded faformákat a földön tologató női alak (az alkotó) mintha a bűnöktől szabadulna, azok miatt vezekelve, s akárha a rózsafüzér gyöngyszemein számolná az elmondott imákat. Másik videója, az *S.O.S.* (2006) több értelmezésre is lehetőséget ad.² Jelentheti

¹ Ady Endre: *Az Isten az irodalomban*. Nyugat, 1910/3. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00049/01301.htm>

² Lásd erről bővebben: András Edit: *Emlékezés és felejtés választóján (S.O.S. – Lovas Ilona kiállítása)*. Balkon, 2006/3. http://balkon.c3.hu/2006/2006_3/08lovas.html



MÁTRAI ÉRIK
Galaktikus feltámadás, 2008, videó



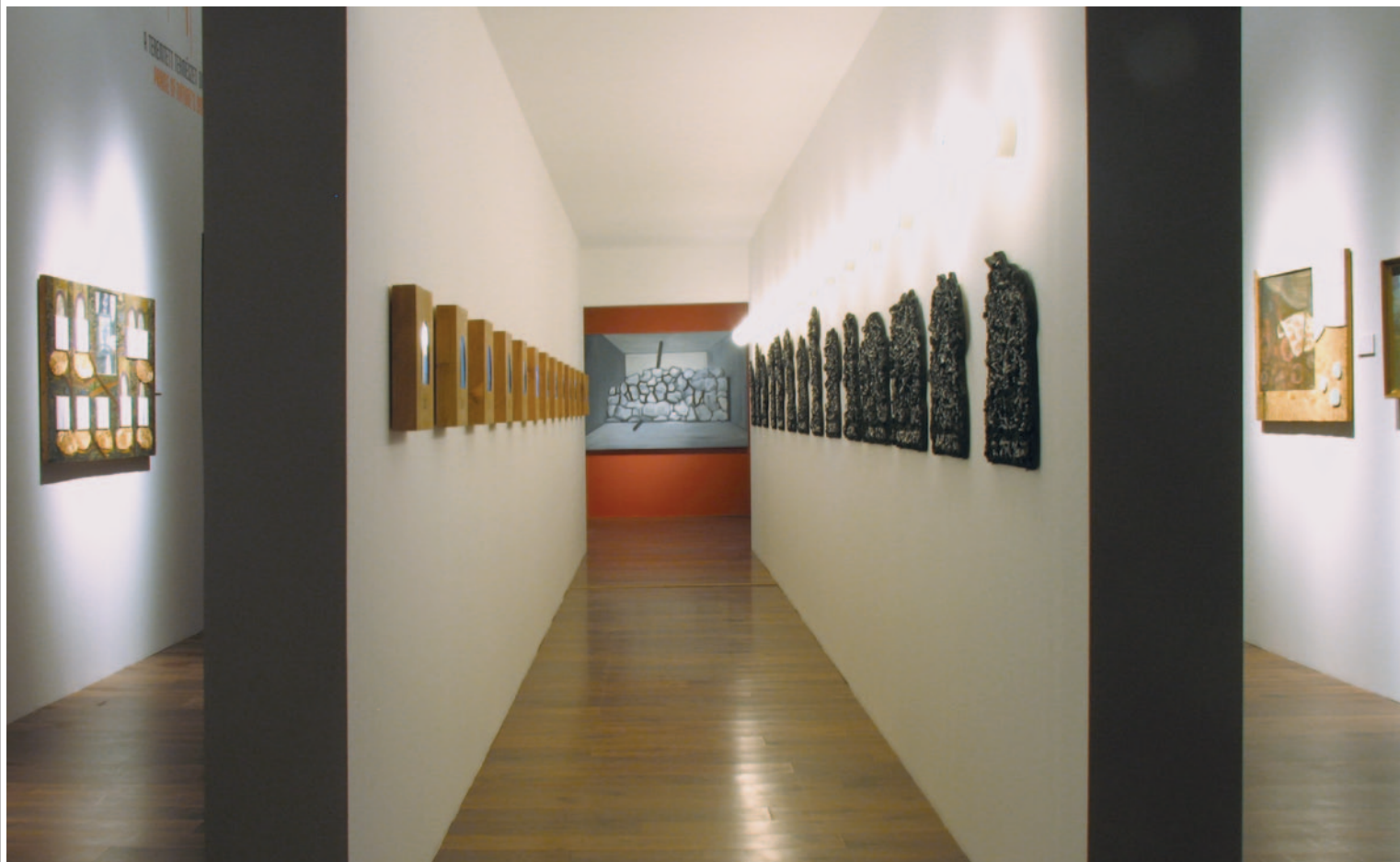
UDVARDY EMESE
Jelenés, 2009

például a lelkek átkelését az egyik világból a másikba, míg maga a víz – az élet alapvető elemeként – a keresztény ikonográfiában a szakralitás, a megtisztulás hordozója is. UDVARDY EMESE olaj/vászon munkái közül, melyeken az alkotó kiaknázza a festészetben rejlő lehetőségeket, az *Inercia* (2008) egyszerre bájos és humoros. KICSINY BALÁZS *Tizennégy (I-XIV.)* című sorozata (1995, szén, akril, kréta) a stációk humorral, iróniával, allegóriával telített parafrázisa – kár, hogy nincs elég távolság a rálátáshoz a szűkre épített folyosón. HUSZÁR ANDREA „helyspecifikus” installációjába (*Szívnyitogatás*) többek között egy alföldi nap-sugaras parasztház oromzatát emeli be, és három videót vetít párhuzamosan, több mint egy órán keresztül. A mű egyértelmű átjárásokat biztosít a filmhez,

a kulturális antropológiához és a szociográfiához is, multimedialis alkotásként széles keretek között mozogva.

Isten a művészet nyelvén szól, és ez a nyelv sokféle. A befogadó nem avattatik be mindenbe, legfeljebb sejtései lehetnek. Mindezen túl meg kell küzdenie a bőség és zsúfoltság zavarával is. Mégis, a szakralitás, a transzcendencia élményével nem marad adós a tárlat, és hogy álszent-ség-mentes, abban is biztos vagyok.

Istenem, kiállítási tér, 2011



Nagy Edina

Fantom a szigeten TAIWAN CALLING

A szabadság fantomja

↳ Múcsarnok, Budapest

↳ 2010. december 17 – 2011. február 13.

Határtalan sziget

↳ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

↳ 2010. december 17 – 2011. március 6.

A Budapesten párhuzamosan bemutatott két kortárs tajvani képzőművészeti válogatás kiállítás címének összemosása véleményem szerint többé-kevésbé találóan körülírja, mit is gondolunk (jó esetben gondoltunk) a tajvani kortárs művészetről. Semmit. Megfoghatatlan, körvonalazhatatlan, feltehetően létezik, de nem jelenik meg túl gyakran, hallottunk ugyan már felőle, de létezése kevésbé bizonyított... ez volt a helyzet a tajvani művészettel múlt év decembere előtt.

Kiállítási enteriőr kétoldalt YANG MAO-LIN munkáival, Múcsarnok
© fotó: Rosta József

És mi a helyzet most? A tajvani fél (elsősorban a párizsi tajvani művészeti központ) kezdeményezésére létrejött kiállítások¹ kendőzetlen célja az volt, hogy a tajvani művészetet kimozdítsák az ismeretlenség homályából, illetve a szigetre az ebből a szempontból is rátelepedő kínai nagy testvér árnyékából.

A párhuzamosan zajló két kiállítás gondolata elsősre talán megütközést kelthet, mint ahogy az is, hogy a kiállított anyagban voltak átfedések, de a látottak alapján „az osztás” jó döntésnek bizonyult. Nem csak atekintetben, hogy kvázi ugyanabból a felhozatalból melyik kurátor (gondolhatnánk itt a generációs és nembeli különbségekre, de maradjunk szimplán az izlés-beliéknél) mit tart kiállításra érdemesnek, de abból a szempontból is, hogy például ugyanazokat a művészeket és a mindkét helyszínen kiállított, meglehetősen hasonlóságokat mutató műveiket ki hogyan kontextualizálja, miként rendezi el a térben, stb. A kiállítások helyszínei között, mint tudjuk, jelentős különbség van. A Múcsarnok hatalmas, nagy belmagasságú tereivel és meghatározó térstruktúrájával szemben a Ludwig terei kevésbé dominánsak,

¹ A kiállítások kurátorai, KOPECZKY RÓNA (Ludwig Múzeum) és PETRÁNYI ZSOLT (Múcsarnok) meghívást kaptak a tajvani féltől, hogy „helyben” tájékozódhassanak és választhassák ki a bemutatni kívánt művészeket.





WU CHI-TSUNG
Drótok 2., 2003,
változó méret, vegyes technika,
a művész tulajdona
© fotó: Rosta József

inkább megvan bennük a szabálytalanság vagy a kiszámíthatatlanság lehetősége, ennél fogva a kiállítások különböző arculata nem okozhatott meglepetést. Mégis azt gondolom, hogy a Műcsarnokos válogatás szolgált inkább meglepetésekkel (tartalmi és formai, vagyis arculati értelemben egyaránt), ami nem tudható be egyértelműen az itt megjelenő látványos vizualitásnak (így például az első teremben szinte „ránk támadó”, az agresszív narancssárga háttér elé helyezett, óriásira nagyított képregény-rajzoknak, majd az áthaladást megakadályozó, 6 x 12 méteres, kézzel festett, szöveges transzparensnek vagy a klasszikusan szürreális, nyomasztó eszköztárral operáló film-noir falfestménynek). A kiállítások keltette összbemomást felidézve *A szabadság fantomja* összességében karakteresebb válogatásnak tűnt, ahol a kurátor ízlése és szempontjai (korábbi munkáit is felidézve) jobban kirajzolódtak, mint *A határtalan sziget* részben koherens és egymásra épülő, részben viszont teljességgel esetlegesnek tűnő választásaiban. Ebben az összefüggésben azonban először a „meglepetés” fogalmát kell tisztáznunk. Mert mit is vár a látogató egy (pontosabban két), az európai kultúrkörön kívül eső, kis túlzással egy egzotikus régiót felvonultató kiállítástól? Ha erre a kérdésre kapásból kellene válaszolni: nyilván azt, hogy más legyen. Más, mint amit itthon vagy akár Bécsben, Berlinben, na, jó, ne finomkodjunk, Nyugat-Európában látunk. Ha egy kicsit töprengünk a kérdésen, azt válaszolhatjuk, hogy valami hasonlóra számítunk – ahhoz hasonlóra, amit itthon és Nyugat-Európában látunk. Eldönthetjük, hogy a két rossz válasz közül melyik áll közelebb hozzánk. De azért nem hagytam ennyiben a dolgot, és kíváncsiságból megkérdeztem néhány ismerősömet, ők hogyan állnak e kérdéshez és a kiállításokon megtalálható válaszokhoz. A leggyakrabban hallott kifogást talán a „még a messziség levegője sem érződik” kijelentéssel írhatnám körül a legtalálékosabban. Ezek szerint a bemutatott anyag még csak nem is idegen, inkább azt mutatja, hogy „teljesen elglobalizálódtunk”, viszont ha meg már ezt mutatja, ráadásul nem is elég erőteljesen, akkor meg mi értelme van?

Ezek a beszélgetések, illetve a kiállításokkal kapcsolatban felmerülő kifogások felidéztek bennem egy, a *documenta 11* (2002) kapcsán felmerült vitát. A vita a 3sat televíziós csatorna *Bilderstreit*³ című műsorában zajlott, főbb szereplői Bazon Brock és Jean-Christoph Ammann, a vitaműsor (és a *documenta*-történet) régi motorosai voltak. Bazon Brock a műsorban porig alázta az Okwui Enwezor rendezte *documentát*, amelyen meglátása szerint a nyugati művészeti paradigma

ülte diadalát – ez lefordítva, körülbelül annyit jelentett, hogy már egy „idegentől” (értsd: Enwezortól) sem lehet autentikus művészeti felhozatal, tehát valami „mást”, (el)várni. Brock ebben a műsorban tulajdonképpen nagyobb kárt okozott saját magának, mint Enwezornak vagy a kiállításnak, de az általa felvetett és sarkított probléma úgy tűnik, azóta sem íródott ki teljesen a köztudatból.

A tajvani művészettel szembeni másság-elvárás részben táplálkozhat a kínai művészet (pontosabban: festészet) néhány évvel ezelőtti töretlenül tartó sikerszériájából is. A kínai festészetet nem az tette rendkívül népszerűvé, hogy képviselői sokkal jobban festenek, mint az európai figuratív festők, hanem az, hogy olyannyira sajátosan „kínai stílusban” teszik mindezt, ami mind formanyelvét, mind tradícióját vagy éppen színhasználatát tekintve kilométerekről felismerhető. Hogy ez a vélt vagy valós autenticitás mégsem tartotta sokáig életben a kortárs kínai festészet népszerűségét, az nagyrészt mégiscsak minőségi kritériumoknak, pontosabban, ezek hiányának, illetve a fentebb tárgyalt formanyelv kiüresedésének volt köszönhető.

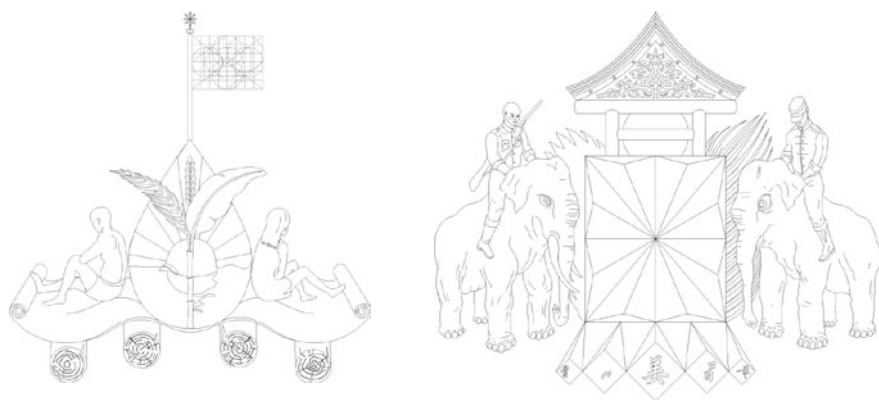
A budapesti kiállításokon látható művek valóban nem mutattak fel ilyen könnyen megjegyezhető és azonosítható karakterjegyeket. A kiállítás katalógusába³ írott bevezetőjében mindkét kurátor hangsúlyozta a tajvani művészet és a válogatott munkák bensőségességét, finomságát, befelé forduló jellegét, amely jellemzők nem

2 *Bilderstreit*, résztvevők: Jean-Christoph Ammann, Ursula Bode, Bazon Brock, Carla Schulz-Hoffmann. (2002. júl. 1., 3sat)

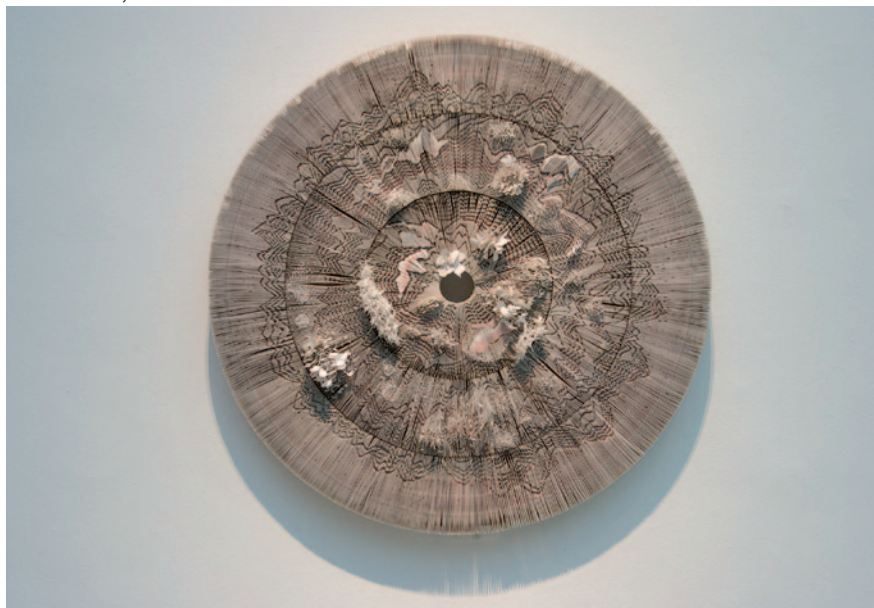
3 A kiállítások kétkötetes, igényes kivitelezésű katalógusa a Tajvani Szépművészeti Múzeum kiadásában jelent meg, főszerkesztő: CHANG JEN-CHI.



JAO CHIA-EN
30 proposals of coat of arms, 2009, drawings, pedestal, 500 × 500 × 92 cm
© fotó: Rosta József



MIA LIU WEN-HSUAN
Séta a virágok álomországában, 2009, a New York-i Guggenheim Múzeum üres belépőjegyei, falemez
© fotó: Rosta József



vagy csak ritkán állíthatók párhuzamba a látványossággal, harsánysággal, elsöprő vizualitással. De ha már vizualitásról esik szó, e tekintetben két, a kiállítások mindegyikének arculatát meghatározó művészt említhetnénk, akik érdekes módon talán még az előbb emlegetett Bazon Brock némiképp divatjamúlt elvárásainak is megfeleltek volna. TZENG YONG-NING nagyméretű, színes tollrajzai (*Futótűz*, 2007–2009, *Ősi ritmus*, 2009), amelyek plakátmotívumként is kiválóan működtek, intenzív színeikkel, s ugyanakkor jobbára azonosíthatatlan, egzotikus motívumaikkal, aprólékos, szinte mániákus kidolgozottságukkal minden bizonnyal átmennének a „másság” rostáján. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a jövőd művészgenerációt képviselő egyetemi hallgatók a manuális technikát, meditatív repetíciót nemes egyszerűséggel az unalmas jelzővel illeték, majd „legalább egy olyan Pollockos videót összerakhatott volna” sóhajtással léptek tovább.) A másik „egzotikus” művész a Guggenheim Múzeum belépőjegyeiből „rajz-installációkat” készítő LIU MIA WEN-HSUAN (a látogató fejében máris feldereng az origami-, ikebana-tradícióról szerzett előzetes és felületes tudás, na meg a mandalák...). A beszédes című művek (*Séta a virágok álomországában*, 2009) nagyméretű, szépen összeállított papír-installációk, jobbára a művész vágyképeinek, belső világának (előre szólok, ez a fogalom a következőkben többször előfordul majd) kivetülései. Hogy ez valóban így van, azt maga a művész osztja meg velünk a kiállítóteremben, illetve a katalógusban olvasható, a műhöz fűzött kommentárjában. Számomra egyébként releváns felfedezés volt a kiállítások kapcsán, hogy a művészek mennyire magától értetődőnek tekintik, hogy írjanak saját munkáikról – ezek a szövegek tulajdonképpen nem felelnek meg a kortárs képzőművészet nyelvéről kialakított standardnak (már ha feltételezzük, hogy van ilyen) –, annál sokkal közvetlenebbek, közérthetőbbek, és sok esetben naivnak, esetlennek és tárgyukat illetően olykor „részrehajlónak” hatnak. Hiányzik belőlük a szakzsargon, a pozícionálás, a kontextusba helyezés, a szerző vagy az olvasó előzetes tudására utalgatás. Sok helyütt mégis oly módon egészítették ki a munkákat, hogy (anélkül, hogy ez itt minőségjelzőként szolgálna) segítségükkel teljesebbé vált a kép. Bár tisztában vagyok vele, hogy nem szokás – főleg írásban nem – ennyire leegyszerűsítve fogalmazni, de a Ludwig Múzeumban látható válogatás nekem összességében nőiesebbnek tűnt. Köszönhető lehet ez a művek kapcsán kialakult első benyomásnak is, annak, hogy nagyon sok a nő a kiállított művek szereplői között. Áttetsző fátylakba burkolt, meztelen nők, nyelvi nehézségekkel birkózó, zavartan kuncogó lányok, kényszeredetten mosolygó, mereven pózoló menyasszonyok, elmélyült,



WU CHI-TSUNG
Kristályváros – Barangolás, 2009, sín, motor, LED, műanyag tárolók (PET, PVC, PS)
© fotó: Rosta József



TSAI CHARWEI
Tenger mantra, 2009, videó, fekete tinta tükrön, 17*18"
© fotó: Rosta József

meditatív alkotómunkába mélyedt női művész, gyerekét majomszeretetével elhalmozó anya... Ahogy a felsorolás is tükrözi, a kurátori válogatás célirányosan elsősorban nőket érintő témákra – anyaság, kényszerházasság, az esküvő „mítosza”, női alkotómunka, stb. – irányult. Ezek a művek témájuk okán óhatatlanul is maguk mögött hagyják a „regionális” jelzőt, még akkor is, ha szereplőik tajvani nők és történeteik tajvani (adott esetben vietnami) történetek. A nőies jelzőt azonban további szempontok is alátámaszthatják: a kiállítás egészét, annak arculatát, ha tetszik, esztétikáját valami törekenység, fragilitás, „finomság” jellemezte, míg a Műcsarnokos válogatás egy markánsabb, „szögletesebb” vizuális és formanyelvet választott.

A *Határtalan sziget* arculatának e szempontból meghatározó eleme a *Kristályváros* (WU CHI-TSUNG, 2008) című munka, ami a közönség népszerűségi listáján is az első helyre került. Az áttetsző műanyag dobozok között lassan oda-vissza vándorló, motorizált fénypászma sajátos árnyékváros képében kettőzi meg a látványt, az installáció költőiségében vetekszik a mindkét helyszínen bemutatott *Drótokkal*

(2003, 2009), ami nem véletlen, hiszen ugyanazon alkotó munkái. Az utóbbi mű talán jobban felidézte az ázsiai művészetről alkotott homályos képzetünket, amennyiben a meglehetősen egyszerű technika: a megvilágított, dróthálóból készített forgó kerék végtelen lassú mozgása a kínai tájképfestészet, a selyemfestmények atmoszféráját csempészte (talán túlságosan is egyértelműen) a kiállítóterekbe. Ugyanakkor a Ludwig válogatásába számomra ugyanúgy nem illeszkedett bele WANG YA-HUI videója (*Trópusi projekt: hőember*, 2008), mint ennek nevesített főszereplője, a hőember a tajvani tájba, mint ahogy TSUI KUANG-YU *Láthatatlan város* sorozata (2006) sem, ami nem sokban haladta meg egy korrekt diplomamunka színvonalát,⁴ és ugyanez vonatkozik a spirituális dimenziókat is felvillantó bútor-restaurálás dokumentációra is (YEH WEI-LI: *Isteni lábnyom*, 2009).

Ami a kiállítás látogatóinak kétségkívül feltűnhetett mindkét tárlat kapcsán, az a társadalomkritikus művek kis száma – hangsúlyozom, nem teljes hiánya, csak épp az arányokban mutatkozik jelentős eltérés egy hasonló volumenű európai tárlattal összevetve. Ahogy fentebb említettem, szövegeiben és a vezetéseken mindkét kurátor kiemelte, hogy a tajvani fiatal művészek máshová (közvetlen környezetükre vagy éppen saját magukra) helyezik a hangsúlyt, ezzel mintegy felkészítve a látogatót elvárásainak módosításának szükségességére. Jó példa erre a Műcsarnokban is kiállított WANG YA-HUI két videómunkája (*Csendélet napfényben*, 2005, *Látogató*, 2007), mely itt kétségkívül jobb választásnak bizonyult, mint a másik helyszínen. Az előbbiben egy, a művész lelki folyamatait (nehéz leírni idézőjel nélkül) szimbolizáló, az állandóságot megtestesítő szobanövényt körbevevő, homogén fehér tér apró mozgásaira és a fényviszonyok szinte észrevétlen változásaira kell ráhangolódnia a látogatónak, míg az utóbbiban semmi más nem történik, mint egy kis fehér felhőpamacs vándorol a művész nagyszüleinek házán keresztül. Azt hiszem, talán megvan a kulcsszó: a ráhangolódás. Ha képesek vagyunk módosítani sok esetben meg sem fogalmazott, de attól még nagyon is meglévő elvárásainkon és a kortárs művészet sokszor hangoztatott, de végeredményben csak elvi pluralitásának manifesztációját meglátni ezekben a művekben, akkor, legalábbis részben, működhet a dolog. Ez a „részben” annak tudható be, hogy például a kiállításokon bemutatott fotó- és videómunkák összességükben nem voltak különösebben invenciózusnak tekinthetők sem technikai megvalósításukat, sem formanyelvüket, sem üzenetüket tekintve. Ha mégis kivételt akarnánk tenni, talán YUAN GOANG-MING *Elmuló tájkép* – *Skócia*

⁴ Mint ahogy tulajdonképpen az is volt: a művész amszterdami ösztöndíjas tartózkodását lezáró munka.

(2007) című szédítő sodrású videóját említeném, aminek (rafinált technikai megoldásnak köszönhető) ritmusa tökéletes kontrasztban állt a munka tartalmi eseménytelenségével. Ezt a lüktetést, a mű fizikai vonzását – előtte állva majd' beszippantotta a látogatót – egy metropolisz témájú műhöz inkább társítanánk, mint egy világvégi skóciai kisvároshoz, ahol szinte áll az idő. A művész a kontrasztot választva reflektált az „ingerszegény” környezetre, kirobbanó dinamikával animálva a hétköznapi történéseket. Miközben a tömegesen kényszerházasságba menekülő nők (CHANG CHIEN-CHI: *Dupla boldogság*, 2003-2009) vagy a törzsi közösségekben a női szerepek szükségszerű átértelmeződésének problémájával konfrontálódó-küzdő nők helyzetét feltáró munkák (FAN HSIAO-LAN: *Makutaay – Nem csupán egy nő története*, 2009) ekként is értelmezhetők, a viszonylag kis számú implicit „társadalomkritikus” művészi állásfoglalás elsősorban a Műcsarnokos válogatáson tünt fel, mint pl. *A kínai-amerikai barátság portréja* (JAMES T. HONG, 2007) című dokumentumfilm, vagy a *Tajvani ellenállás-tipográfia* (JAO CHIA-EN, 2009). Mindkét esetben feltűnő a pozíciók közvetlensége, a mondanivaló, a kritika – ha tesszük – egy az egyben való közvetítése. (A társadalmi ellentéteket szinte képeskönyvből illően illusztrálja az elhízott, nagydarab, pénzről tárgyaló amerikai üzletember és az előtte görnyedő tajvani cipőpuccoló lány; az elnyomottak ügyéért összetevészetlenül, művével és fizikai jelenlétével is demonstrál a művész). Ugyanakkor Jao Chia-En egy talán nem ennyire kézenfekvő, mégis összetettebb munkája (*30 zászlójavaslat, 30 címerjavaslat*, 2009), is bekerült a válogatásba, némiképp árnyalva a képet. A művész ebben a munkájában, amelyre jellemző módon, a katalógusban ki sem tér (egyértelművé téve, hogy másik művét tartja hangsúlyosabbnak), különböző létező és fiktív címer- és zászlómotívumokat keresztez, hibrid nemzeti identitásképződményeket hozva létre. Kifejező, kegyetlen rajzocskák a címervázlatok, melyekről minden abszurditásuk ellenére elképzelhető, hogy komolyan is vehetnénk őket, még akkor is, ha a karmaival a széthasadt vörös csillagon taposó, koronás kétfejű sast szaggató turul nem is szerepelt közöttük.

A Tajvan speciális földrajzi adottságaival, a sziget-lét következményeivel közvetlenül foglalkozó geopolitikus munkákra nem térek ki; szimbolikusan szinte valamennyi mű olvasatában fellelhető volt ez a szempont is. A fentieket összefoglalva számomra a Műcsarnokban látható dinamikus és költői videómunkákban, az apszis álmennyezetére applikált zászlómintában, a sok meglepetést ugyan nem okozó, de a kortárs tajvani körkép egy további szegmensét felvillantó fotókban mégis inkább testet ölteni látszott az a bizonyos fantom, ami a Ludwig múzeumban többnyire csak villódzó délibáb maradt.

Cserba Júlia

Társkeresők

Látogatás Henri Barande lausanne-i műtermében

Henri Barande: *Nice to be dead*

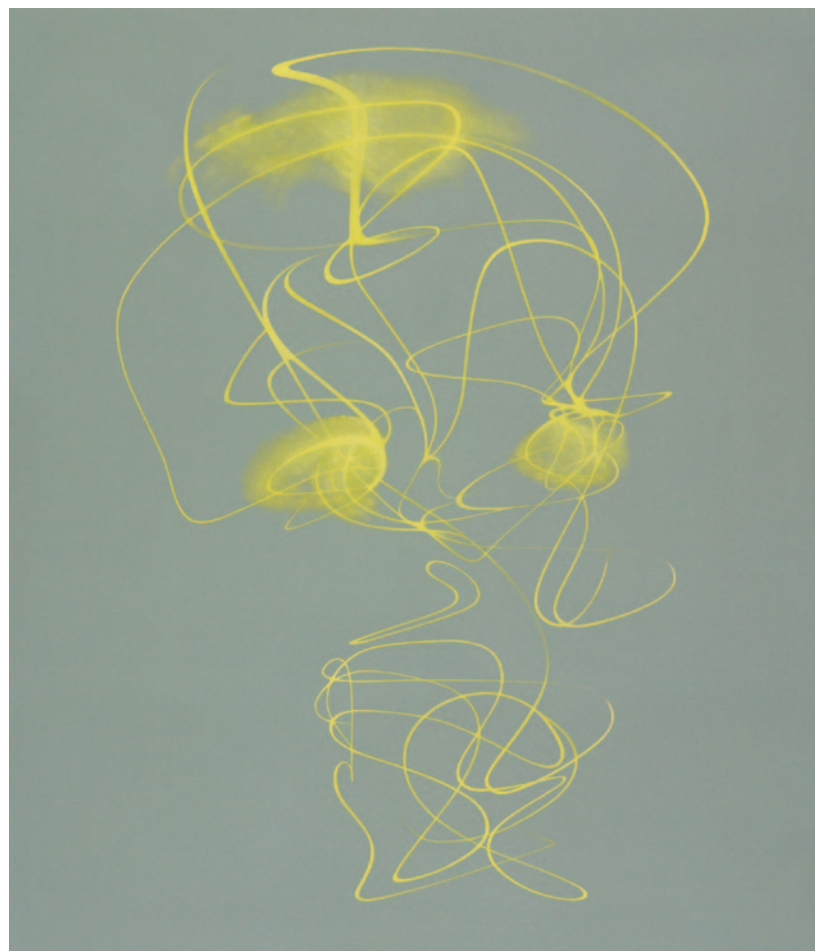
📍 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Párizs

📅 2011. március 25 – május 7.

Páratlan párizsi esemény: egy francia közintézmény olyan francia művésznek szentel egyéni kiállítást, aki eddig még sohasem mutatkozott be Franciaországban, akiről a francia sajtóban még egyetlen írás sem jelent meg, és akinek nevét csak a legszűkebb körökben ismerik. Igaz, ez az intézmény az Ecole des Beaux-Arts, ahol neves művészek mellett rendszeresen rendeznek tárlatot útnak induló fiatal növendékek munkáiból is, továbbá HENRY-CLAUDE COUSSEAU személyében olyan kockázatvállaló igazgató áll az élén, aki pályája során már több múzeumot ébresztett fel álmából és emelt a szívesen látogatott múzeumok sorába. Ezúttal azonban nem fiatal és nem kezdő művésztől van szó, hanem egy a hatvanas éveiben járó festőről, HENRI BARANDE-ről.

Henri Barande három évtized óta Svájcban él és dolgozik. Lausanne közeli többszintes raktárépületből kialakított műterme a legigényesebb művész követelményeit is kielégítené. Hosszú falakkal rendelkező teremnyi helyiség, sötétséget és természetes fényt biztosító külön terek, elzárkózásra, bensőséges munkára alkal-

© H.Barande / Photo : F. Bertin

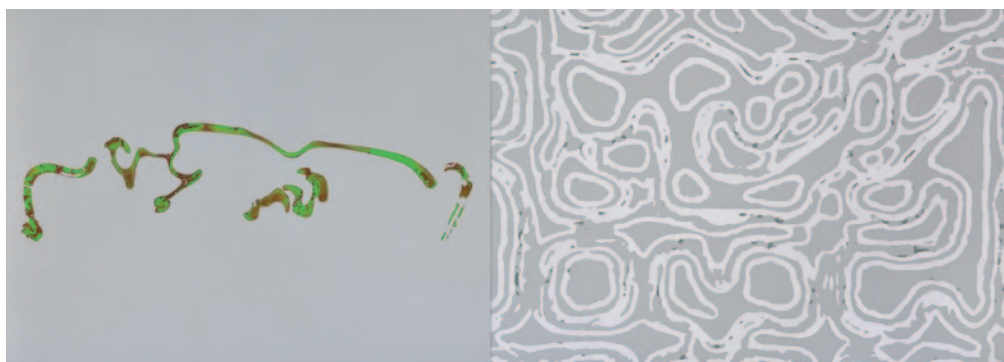


mas kisebb szobák, a nagyméretű festmények sokaságának ideális tárolására alkalmas raktár. Mindez nemcsak a szerény, halkszavú festő nyugodt alkotómunkát biztosító környezete, de – a „tehetős művész” státuszával együtt – sokak irigységének forrása is.

Henri Barande Casablancában született, ahonnan öt éves korában családjával együtt Tunéziába költözött, majd Algéria következett. Gyerekkora felhőtlen, örömteli időszak volt, ezt szakította félbe az algériai háború: egyszer csak belépett életébe az erőszak, a gyűlölet, a félelem, a menekülés. „A különféle maghreb-kultúrák – amelyben családom három generáció óta volt jelen – brutálisan elváltak egymástól, mint amikor egy fátyol elszakad. E kultúrák egyike sem tartozott eléggé hozzám ahhoz, hogy én teljesen hozzátartoztam volna, a keverékük élt bennem, és ez érvényes a mai napig is. 17 éves voltam, amikor mindenünket hátrahagyva menekülnünk kellett. Ráadásul abban a tudatban, hogy soha többé nem térhetünk vissza. Ha az utcán egy idegennel találkozom, mindig felteszem magamnak a kérdést: vajon ő melyik távoli országból jött, vajon ő is a visszahívó szóra vár-e, mint én, vagy csak abban reménykedik, hogy egyszer majd végleg elfelejti szülőföldjét? És az az idegen, aki én vagyok, vajon melyik idegen földön fog meghalni?” Amitől kényszerből kell megválnunk, az örökké hiányozni fog, emléke mindig fájdalmas marad. Képeinek nem ad címet, nem jelzi létrejöttének dátumát és nem szignálja azokat. „Gyerekkorom jelentős részét Karthágóban, számos egymásra rakódott kultúra városában töltöttem. Sokat játszottunk a romok között, csodálatos épületmaradványok, mozaikok, névtelen emberek alkotásai között. Ezek nagy része mára már múzeumokba került. Névtelen alkotóiknak leghalványabb emléke sem maradt fenn, de amit létrehozta, az eljutott hozzánk. Az aláírás egyébként is csak sokkal később vált szokássá, és különösen szomorú jelenségnek tartom napjainkban, hogy egy alkotás megítélését döntően befolyásolhatja a rajta szereplő aláírás. Azzal, hogy nem szignálom a képeimet, azt is jelezni kívánom, hogy nem én vagyok a tulajdonosuk, nem tartoznak sem hozzám, sem másokhoz, a művek csak saját magukhoz tartoznak. Nincs jelentősége, hogy egy festményem öt évvel ezelőtt vagy tegnap készült, ezért nincs szükség a keletkezési dátum feltüntetésére sem. És azért nincs jelentősége, mivel munkámban elemi szerepe van az időtlenség fogalmának.” Párizsi kiállításának címét: *Nice to be dead*, Iggy Pop híres dalától (*Nice to be dead, nice to be underground*) kölcsönözte. Barande képein rendhagyó a halál újra és újra visszatérő megjelenítése is: nincs benne semmi szomorú, semmi félelemkeltő. Nála a halál mint az emberhez tartozó természetes állapot a nyugalom, sőt vala-



© H.Barande / Photo : F. Bertin



© H.Barande / Photo : F. Bertin

HENRI BARANDE műterme (részlet)
© fotó: Cserba Júlia



miféle melegség, derű ígéretével kecsegteti a nézőt. Mivel egészen fiatalon, a gyerekkor gondtalanságában – többek közt a topheti gyereksírok közti vidám kergetőzés közben – találkozott először a halál és az elmúlás látható, megfogható jeleivel, valószínűleg ez is közrejátszik abban, hogy a szokásostól eltérő módon közeledik a témához.

Alkotásai nincsenek keretbe foglalva és azonos méretűek (magasságuk 2,15 méter). Barande szerint festményei csak más képek társaságában válnak teljessé, ezért elrendezésüket az alkotás egyik fontos fázisának tekinti. De nem zárja ki a véletlenszerűség, az esetlegesség lehetőségét sem, sőt akarattal is helyet ad neki. Diptichonokat, triptichonokat, hosszabb képsorokat szerkeszt, melynek során előre meg nem határozott új esztétikai és gondolati viszonyok jönnek létre. Barande a legteljesebb szabadság vakmerőségével helyez egymás mellé disszonáns, minden szempontból eltérő, összefüggés nélküli képeket, mindezt megütközést kiváltó eredménnyel. „A valóság egyetlen megtűrt olvasata csak az lehet, ami mások számára elfogadható? Képzeljük el, ha Kandinszkij ebből az okból lemondott volna színekre vonatkozó teóriáiról, James Joyce *Finnegan ébredéséről*. Lautréamont a *Maldoror énekeiről* vagy Nietzsche az *Imígyen szólott Zarathustráról*. Láthattuk volna-e Buñuel *Aranykorát* vagy David Lynch filmjeit?” A „társak” változtatásával a képek vizuális hatása, tartalmi értelmezhetősége is változik: ugyanazokat a színeket másnak érzékeli szemünk, a formák pedig új

HENRI BARANDE szobrai
© fotó: Cserba Júlia



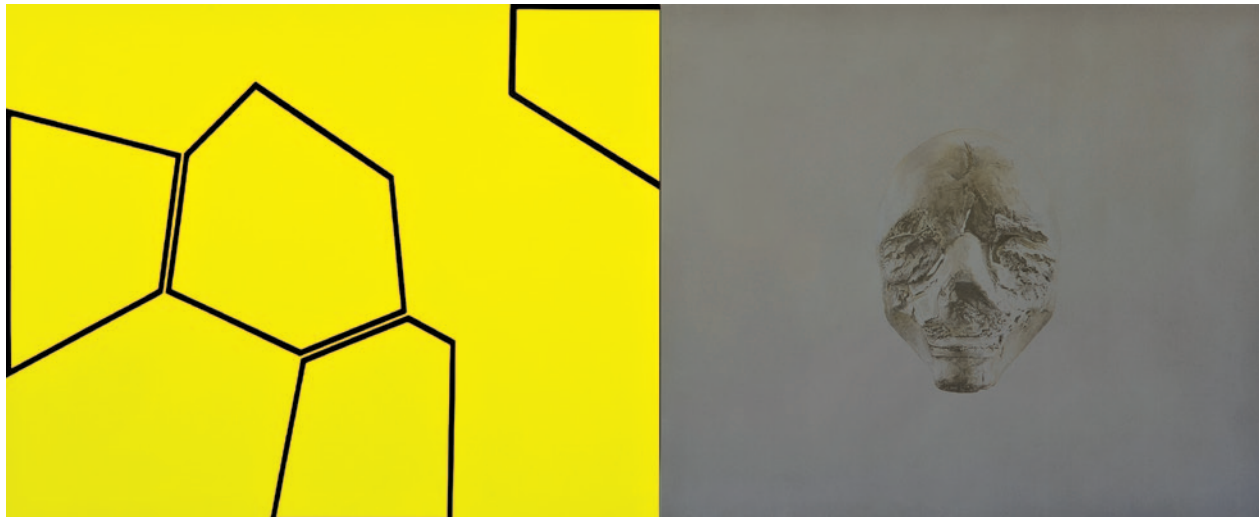
képzetet keltenek. Ha egy kép önmagában geometrikus kompozíciónak látszik, melléhelyezve egy másikat elveszítheti absztrakt tulajdonságát. A szögletes, fekete forma koporsó lesz vagy egy kazamata sötét bejárata, a sárga sokszögeket pedig mozaikdaraboknak látjuk. Munkáinak társításával a művész metafizikai metaforákat teremt. „A képek összetalálkoznak egymással, szoros kapcsolat alakul ki köztük, mint a szerelmespárok között, a nagy kérdés azután az, hogyan válasszam el őket egymástól.” Mert ezek a kapcsolatok csak ideiglenesen érvényesek, in situ installációként foghatók fel. Ami az École des Beaux-Arts termeiben együtt szerepel, az ilyen formában soha többé nem ismétlődik meg. „Kiállításaim mindig egyszeri, múlandó és emiatt időtlen kiállítások.”

A festmények egy részén a vásznat teljesen betölti a téma: egy homályba vesző táj vagy egy mindenki által jól ismert képi emlék, mint Gauguin és Van Gogh arab vagy latin betűket imitáló fátyollal – Barande szavaival „szemfedővel” – letakart művei, amelyek a közös emlékezet „dokumentumaiként” jelennek meg, az elmúlás-újjaszületés gondolatának jegyében. Más alkotásain optikai módszerrel felnagyított rajzainak, fotóinak, szobrainak megfestett, árnyék és perspektíva nélküli tárgyai centrálisan lebegnek a térben.

Henri Barande eredetileg szobrász volt. Kora gyerekkorában kenyérbéلبől kezdett figurákat, tárgyakat, fejeket formálni, és ez a szenvedélye, beleértve a mintázás anyagát is, hosszú éveken keresztül végigkísérte.

„Egy alkotó, legyen az író vagy képzőművész, legtöbbször metafizikus szabadságra épülő viszonyba akar kerülni saját alkotásával, olyan távolságot akar létesíteni vele, ami lehetővé teszi, hogy egy adott pillanatban fájdalom és bánat nélkül meg tudja tagadni. Szobraim legnagyobb részét megsemmisítettem, amik pedig megmaradtak, azokat itt tartom a műtermemben letakarva. Még léteznek, de láthatatlanok. Időnként egyet-egy felhasználok a festményeimhez, mint például – az átmeneti hatalom reprezentációjaként – azt a kenyérbéلبől és cementből készült, alig 10 cm-es széket, amit Lorenzo de Medici széke inspirált Michelangelo síremlékén.”

Ahhoz, hogy megtudjuk, hogyan lett a szobrászból festő, illetve hogy hogyan lett Barande egyáltalán művész, vissza kell térnünk életének ifjúkori éveire. Amikor 1962-ben több száz-ezer, mindenét elveszített menekülővel együtt családjával Algériából Marseille-be érkezett, megalázó és reménytelen helyzetben találták magukat. Franciaország nem szívesen, sőt egyenesen ellenségesen fogadta az érkezőket, s ezt nyíltan tudomásukra is hozva, semmiféle segítséget nem adtak a számukra. (Ez az egyik alapvető oka annak, hogy amint lehetősége nyílt



© H.Barande / Photo : F. Bertin

rá, elhagyta Franciaországot és Svájcban telepedett le.) Barande fiatal volt, tele energiával, szülei csak tőle várhatták a család talpra állítását. Filozófusnak, írónak készült, de úgy döntött, hogy 35 éves koráig megpróbálja megteremteni a család fenntartásához szükséges feltételeket, utána viszont kizárólag saját tervei megvalósításával fog foglalkozni. Jelképesen, 1 frankért megvásárolt egy csődbe ment, szerszámgépeket gyártó kisüzemet, amit sikerült tíz év alatt virágzó, jól jövedelmező céggé fejleszteni. Amikor 35 éves lett, úgy tett, ahogy megfogadta: megvált az azóta is jól működő cég vezetésétől. A sors azonban az írás helyett másfelé terelte útját. „Találkoztam egy szobrásszal, aki meglátva a kis figuráimat, azt mondta: van egy rossz hírem, te szobrász vagy. Attól kezdve a műtermemben dolgoztam, és megtanultam nála minden anyaggal, fával, kővel, gipsszel, agyag-

gal bánni. Rövid idő múlva teljesen a szobrászatnak szenteltem magam és a szobrász agyával, látásmódjával folyamatosan rajzoltam is. A nyolcvanas évek vége felé elkezdtem festeni, és 1994-ben teljesen abbahagytam a szobrászatot.” A festmények egyre sokasodtak, de munkáit csak néhány festő és műkritikus barátjának mutatta meg. Művészeti körökben mégis egyre többször esett róla szó, és egyre többen keresték meg kiállítási javaslattal, de ő valamennyit visszautasította, mert „a szabadságomnak még

HENRI BARANDE műterme (részlet)
© fotó: Cserba Júlia



Najmányi László

SPIONS

🔴 Tizenötödik rész

„Lépj ki a megunt kapcsolatból, tagadd meg a terhes kötelességet, mondd fel a veszteséggel járó üzletet, köpd le az eszmét, amiben nem hiszel, szegd meg az esküt, ami egy idegen agrémhez köt, hagyd abba a reménytelen háborút, az értelmetlen munkát, dolgozz az ellenségnek: Légy áruló.”

Hajas Tibor: *Az árulás* (1977)¹

„A SPIONS önmagát számolja föl, mert gyűlöli a környezetét. Senkihez nincs köze.

Nincs faja és nincs országa. Nemzetközi ellenség. Megcsalja barátait, kifosztja munkaadóját, megalázza szerelmeit. Meggyőződéses áruló, aki nem a haszonnért dolgozik. Motivációja inkább szexuális, mintsem egzisztenciális. Aktivitása kényszermunka és nem szublimáció. Offenzív, mert mazochizmusa nem elégíti ki.”

Anton Ello: *SPIONS Rock'n'Roll* (1977)

Akción

1976-tól kezdődően zuglói lakásom² egyre inkább klubbá alakult. Itt forgattuk a G.G. MILLER & A.L. NEWMAN PRODUCTIONS alkotócsoport videó műveit.

A forgatásokat reggelig tartó beszélgetésekkel fejeztük be. Hetente többször is rendeztünk baráti összejöveteleket. A folyamatosan gyarapodó angol-amerikai lemezgyűjteménnyel rendelkező RÉSZ ISTVÁN festőművész jóvoltából ezeken a beszélgetéseken ismerkedtünk meg a legújabb nyugati előadókkal, trendekkel. A lemezeket valóban meghallgattuk. Amíg a zene szólt, a beszélgetés szünetelt. Nem hiszem, hogy hozzánk hasonló alapossággal elemezték popzenét abban az időben bárhol a világon. A lemezek lejátszása után egyenként hallgattuk meg, gyakran többször is az egyes számokat, újabb és újabb jelentésrtegeket fedezve fel. A lemezhallgató összejövetelek *Frank Zappa*, *Captain Beefheart* és a *Pink Floyd* albumaival kezdődtek, aztán *David Bowie*, *Iggy Pop*, a *Velvet Underground*, *Patti Smith*, *The Ramones*, végül a *Stranglers*, a *Clash*, a *Blondie*, az *Ultravox* és a *Sex Pistol*sszal együtt a többi, akkor regnáló punkegyüttes került sorra. Rész István angol kapcsolatának köszönhetően az új lemezek megjelenésük után néhány héttel már a Gyarmat utcában módosították tudatunkat.

A számok szövegét a MOLNÁR GERGELY kódnevű kém fordította magyarra, elmagyarázva a rejtett utalásokat. A fordítást leginkább az nehezítette, hogy a legendákban, mondákban, mitológiai elemekben mérhetetlenül gazdag angolszász és ír kultúra, amelynek egyes, többé-kevésbé obskurus részleteire gyakran utaltak a szövegek, sőt, az előadók felvett nevei, színpadi személyisége is, gyakorlatilag ismeretlen volt abban az időben Magyarországon. Ezek a hagyományok – a nyugat-európai országokkal ellentétben – még most sem igazán ismertek itt. Részben hasonló okokból volt és ma is gyakran lehetetlen a szójátékok reprodukálása. Egy idő után én is elkezdtem a szövegeket fordítani, ami kezdetben rengeteg félreértéssel járt, hiszen a Molnár Gergely kódnevű kém óriási tudásanyagához képest alig ismertem az ír és angolszász mitológiát, az élő angol nyelv lényegét képező kifejezéseket, szólásokat, közmondásokat, a jelentéshordozó akcentusokat,³ és persze a rock-szlenget sem, amelyben sok szám szövege íródott. A szó szerinti fordítás vagy értelmetlenséghez vagy a szerző szándékával nem egyező

¹ *Pergő képek*, 3. szám, 2000

² Bp. XIV. Gyarmat u. 15/b, Fsz. 2.

³ A származási, szociológiai, neveltetési és egyéb információkat hordozó akcentusok használatának David Bowie a legnagyobb mestere a popkultúrában. Szövegei általában többszereplős dialógusok, egy-egy szövegen belül gyakran tucatnyi karakter polemizál.

a legkisebb darabját sem akartam elveszíteni. Nem akarok semmilyen szisztémába bekerülni.” Ezért volt különösen meglepő, amikor 1999-ben DAVID GALLOWAY műkritikus és egyetemi tanár tollából kétoldalas írást közölt festészetéről a tekintélyes amerikai ArtNews. Galloway szerint Barande varázsló, egy másik kritikus, ROMARIC SULGER BÜEL pedig alkímistaként emlegeti, amire elsősorban hosszas kísérletezéssel, bonyolult procedúrákkal elnyert színével ad okot. Ugyancsak 1999-ben meghívást kapott egy önálló kiállításra a zürichi Sotheby's-tól. „Amikor Guy Jennings, a Sotheby's alelnöke felajánlotta a zürichi kiállítás lehetőségét, azt azért fogadtam el, mert teljesen szabad kezet adott.” 2002-ben, ugyancsak Zürichben, a Kunsthalléban két művész társasága, PHILIPPE PARRENO és PIERRE HUYGHE meghívására részt vett az *Ann Lee: No Ghost Just a Shell* címmel rendezett, többek között az identitás kérdésével is foglalkozó csoportos tárlaton, majd 2008-ban következett egy újabb egyéni kiállítás, ezúttal a genfi kortárs múzeumban, a MAMCO-ban. Itt fedezte fel Barande művészetét ERIC CORNE képzőművész, több kollektív kiállítás, egyebek mellett a 2009-es nagyszerű braziliai *Un siècle d'Art en France* rendezője. Erre a kiállításra beválogatta Barande egyik munkáját, és ő lett a festő első párizsi kiállításának kurátora is. A küzdelmekkel teli, kemény munkával töltött évek üzleti sikerei odavezettek, hogy Barande fiatal korában meggazdagodott, és mire a művészpályára lépett, már biztos anyagi háttérrel rendelkezett. Ez teszi lehetővé teljes művészi függetlenségének és szabadságának megőrzését. „Tisztában vagyok vele, hogy a művészek zömének műveik eladásából kell megélnie, de van, akinél egy idő után a pénz irányítja a munkát. Én szerencsére nem szorulok arra, hogy eladjam a festményeimet, és nincs is szándékomban, mert nem arra rendeltettek, hogy mereven lógjanak akár egy szalon, akár egy múzeum falán. Mivel meg akarom őrizni efemer állapotukat, fontos, hogy változzon a környezetük, és akár véletlenszerűen is, de időnként más-más képekkel kerüljenek össze. Van ugyan egy diptichonom Hollandiában, a Van Abbemuseumban, ami 2003-ban néhány más művész munkájával együtt szerepelt az *About We* tárlaton. A múzeum akkor megvásárolta a kiállítás teljes anyagát, az enyémet pedig kölcsönbe adtam, mert úgy gondoltam, hogy társul szegődött a többi műhöz. Lehet, hogy egyszer majd visszakerem, hogy új társakhoz juttassam.” Henri Barande szakadatlan munkával igyekszik újratemetni elveszített otthonát: nem téglából építi, hanem alkotásaiból. Ebbe enged húsz egynéhány festményén keresztül betekinteni a Beaux-Arts de Paris kiállítótermeiben, de csak éppen annyira, mintha egy kulcslyukon át lenénk be hozzá.

jelentéshez vezetett. Fordításaimat a Molnár Gergely kódnevű kém korigálta. Korrekcióiból és a hozzájuk fűzött magyarázatokból rengeteget tanultam, de így is évek teltek el, mire megbízhatóvá vált a szövegértésem. Az odavezető úton vált számomra nyilvánvalóvá, hogy az angol nyelvű szövegek döntő részét nem lehet súlyos értelemvesztés, dimenziócsökkenés nélkül magyarra fordítani. Valószínűleg erre jött rá Karinthy Frigyes is, amikor a *Micimackó* (angol eredetiben Winnie-the-Pooh) történetének lefordítása helyett teljesen új mesét írt, amely nagyszerű olvasmány, de alig van köze Alan Alexander Milne angol író eredeti művéhez. Hasonlóképpen például Ady Endre verseit sem lehet hitelesen idegen nyelvre fordítani, mert a különleges, „búvalbaszott” magyar világlátás, életérzés nem lefordítható.

Az 1970-es évek elején épült lakás falai papírvékonyak voltak, az építők többek között a hangszigetelést is kipróbálták belőlük. A szomszéd horkolása éjszakánként tisztán áthalatszott, mint ahogy a nálam szóló zenét, a beszélgetéseinket is tisztán halhatták a többi lakók. Kénytelen voltam az összejöveteleknek helyet adó szobát hangszigetelni. A szomszédal közös falat farostlemezek mögé ragasztott vastag újságpapír-rétegekkel és vattával bélelt műbőrrel borítottam be. Az ajtókat is vastagon kipárnáztam. Hangfalakat építettem, a Rész Istvántól kölcsön kapott és a Rákóczi úti méregdrága maszek hanglemezboltban vásárolt lemezeket magnószalagokra másoltam. Gondosan katalogizált magnószalag-gyűjteményem az 1970-es évek második felére már több száz darabra nőtt. 1976 végén a Molnár Gergely kódnevű kém is vásárolt egy használt magnetofont, egymás felvételeit másoltuk szenvedélyesen. Gyűjteményében olyan különlegességek bukkantak fel, amelyeket még a Budapest talán legnagyobb lemezgyűjteményével rendelkező Rész István sem ismert. A felvételek eredetét nem árulta el tulajdonosuk, csak mosolygott és témát váltott, amikor rákérdeztem.

Néhány hete arra kértem a SPIONS most HELMUT SPIEL! kódneven a kanadai Montrealban élő frontemberét, hogy egy rövid írásban foglalja össze az együttes történetét. Az írást narrációként akartam felhasználni a készülő *SPIONS Overture* (SPIONS Nyitány) című videóműben. Az angol nyelvű, *The Nutshell* (A dióhéj) című szövegben⁴ találtam ezeket a részleteteket: „De a SPIONS csábító maszkja mögött idegen kémek rejtöztek, akiket a CIA toborzott egy különleges operáció (kódnév: 'Siegfried gyűrűje') végrehajtására. Az operáció célja a bolsevizmus aláaknázása, és a hidegháborút elősegítő mutánsok megölése volt...”, „888, a SPIONS



Az Anton Ello kódnevű kém
© fotó: Vető János, 1977, Artpool/Zátonyi gyűjtemény

verbuvált (akkor 'Anton Ello'-ként ismert) alapítója egy beépített tripla ügynök (kódnévén 'Jeremy') által jóval korábban agyimosott transzsilvániai vidéki fiú volt.” Nos, JEREMYvel, egy engem hangyára emlékeztető, erős londoni *cockney* akcentussal beszélő, hiperaktív brit (elmondása szerint wales-i származású), mindig mellényes sötét öltönyt, fehér inget és nyakkendőt viselő fiatalemberrel én is találkoztam néhányszor. ST. AUBY (SZENTJÓBY) TAMÁS *Kentaur* című filmjének bemutatóján ismerkedtünk meg, 1975 októberében. A Molnár Gergely kódnevű kém mutatott be bennünket egymásnak. A vetítés során mellettem ült. Fel-tűnt, hogy bár korábban elnézést kért, amiért nem beszél magyarul, a vetítés során többször hangosan nevetett a verbális poénokon. Több alkalommal a zuglói lakásomban rendezett összejöveteleinkre is eljött. A Molnár Gergely kódnevű kém mellett tőle hallottam először a punk nevű, új életérzésről. Jeremy a punkot következetesen „mozgalom”-nak nevezte. Irtóztam ettől a kifejezéstől. Második találkozásunk alkalmával megajándékozott a Ramones *Blitzkrieg Bop* című, 1976 áprilisában megjelent kislemezével. Gyanítom, hogy a Molnár Gergely kódnevű kém zenegyűjteményének különlegességei⁵ tőle származtak. Az angolok közismert szélsőséges nacionalizmusával ellentétben Jeremy mindenáron arról akart meggyőzni, hogy a punk amerikai eredetű. Ezt abban az időben, a Molnár Gergely kódnevű kémtől és más forrásokból kapott információk alapján nem fogadtam el, de az azóta végzett kutatásaim Jeremyt igazolták. Valóban, Iggy Pop, az MC5, a The New York Dolls, a Ramones, a Velvet Underground és Patti Smith voltak az első punkok, még ha nem is nevezték magukat azoknak. Az Amerikában megszületett, a *yippie*-kultúra⁶ által inspirált új attitűd hírért és lényegéért a The New York Dolls kirúgott menedzsere, Malcolm McLaren (1946–2010) 1975 márciusában importálta az Egyesült Királyságba.

Egy ízben Jeremy megkért, hogy használhassa a telefonomat. Figyelmeztettem, hogy a telefont valószínűleg lehallgatják. Ez őt nem zavarja, mondta és kivitte a telefont a konyhába. Néhány perc múlva utána osontam. Hallottam, ahogy sutogva, oroszul beszél valakivel, éppen Puskin *Anyegin*jéből Tatjana levelének egy részletét idézte kifogástalan moszkvai akcentussal: „Já kvám písu – / Cshiv zse bolje? Sto já magu jiso szkazaty? / Tyiper já znāju vásej vólje / Minjá prezrénym nakazaty...”⁷ Visszamentem a szobába. Amikor Jeremy újra csatlakozott a társaságunkhoz, nevetve mondta, hogy Londonban élő barátnőjével beszélt. Adott húsz amerikai dollárt a távolsági hívás költségének fedezetére. Nem hittem el,

⁵ Például a Sensational Alex Harvey Band 1976 júniusában megjelent *The Boston Tea Party* című száma, amely a *Jump, Alex, Jump* című, 1977-ben született SPIONS dalt inspirálta. (L. <http://spions.webs.com/library.htm>)

⁶ L. Najmányi László – Schuller Gabriella: *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (Golyós Toll Kiadó, 2008)
⁷ „Én írok levelet magának – / Kell több? Nem mond ez eleget? / Méltán tarthatja hát jogának, / Hogy most megveessen engemet.” (Áprily Lajos fordítása)

⁴ A *The Nutshell* teljes szövege ezen a címen található: <http://spions.webs.com/library.htm>

hogy igazat mond, mert abban az időben órákig tartott egy külföldi hívás kezdeményezése. A telefonszámok akkor még nem tartalmazták tételesen a hívásokat, de annyit meg tudtam állapítani, hogy a hónapra vonatkozó számlámon szereplő követelés nem volt magasabb az átlagosnál, tehát kizárhattam, hogy Jeremy Londont hívta. Ha valóban tripla ügynök volt, ahogy a *The Nutshell*-ben olvasható, akkor valószínűleg a KGB valamelyik budapesti rezidenciával, szovjet kapcsolattartójával beszélt. Vajon miért idézte neki Puskint? Miért volt számára fontos, hogy az én lehallgatott telefonomat használva éppen akkor telefonáljon? Egy jól képzett ügynök miért kockáztatta a könnyű leleplezést? Ezt valószínűleg soha sem fogom megtudni. Mint ahogy azt sem, hogy Jeremy felbukkanásának társaságunkban mekkora része volt abban, hogy az állampolgári hatóságok egyre nagyobb figyelmet fordítottak ránk? Abban viszont biztos vagyok, hogy a SPIONS nevét és a projektet elindító programot nem Jeremy sugallta a Molnár Gergely kódnevű kémnek, még ha elképzelhető is, hogy a *The Nutshell*-ben leírtaknak megfelelően ő mosta ki az agyát. A SPIONS névadójáról és programjának megszületéséről később írok majd részletesen. Zuglói összejöveteleinkről a beépített spiclik és telefonom lehallgatása révén már jóval korábban értesültek a hatóságok. A régi épületek mögé épített társasházak, amelyben laktam, hosszú kocsibejárón lehetett megközelíteni. Vidéki színházi munkáimról késő éjszaka hazaérve egyre gyakrabban figyeltem meg állami rendszámú autókat a kapu közelében leparkolva, bennük általában két sötét figura dohányzott. A SPIONS megalakulása után nem sokkal már rendőrautók parkoltak a kapu mellett, az éjszaka különösen kihalt Gyarmat utcában. Az álcázatlan, kék színű URH-s kocsik bevetésével az illetékesek nyilván tudatni akarták velem, hogy lakásom megfigyelés alatt áll. Gyakran előfordult, hogy a telefonom adott ugyan vonalat, de a hívásom nem ment ki, nyilván azért, mert a lehallgatóknak éppen nem volt idejük a rákapcsolódásra.

A lehallgatást jelentő kattantást minden alkalommal hallottam, ha hívást fogadtam, vagy az általam hívott felvette a kagylót a vonal túlsó oldalán.

SZITÁNYI GÁBOR fotóművész emigrációja előtt nekem ajándékozta elektromos gitárját, végre lecserélhettem az 1960-as években saját kezűleg készített, nehezen felhangolható, öreg gitáromat.⁸ GULYÁS ISTVÁN elektromérnök közreműködésével különböző elektronikus eszközöket építettem. Elsőként egy különleges erősítőt („gyengítőt”), amelynek hangereje



Ifj. Kurtág György, Anton Ello, Hegedűs Péter és a kísérőzenekar tagjai
1977. április 21., Ganz-MÁVAG Művelődési Központ
© fotó: Zátanyi Tibor, Artpool/Zátanyi gyűjtemény

annál gyengébb volt, minél hangosabban beszéltem a mikrofonba. A sustogást ordítással erősítette, az ordítást sustogással gyengítette. Aztán olyan erősítő készült („intolorátor”), amelynek egyik mikrofonjába kiabálva a másik mikrofonba ordító hangját lehetett lehalkítani. *John Cage* és *Brian Eno* által inspirálva sorba kapcsolt magnetofonokkal kísérleteztem. Az egymástól távol elhelyezett magnókon végtelenített szalag futott keresztül. Az egyik magnetofon által felvett hangot – a hurok hosszával szabályozható késéssel – a másik játszotta le, a lejátszott hangot az első magnó újra felvette, végeredményként lüktető, önfenntartó hangszönyeget eredményezve. Végül egy szovjet elektronikus játékgongora átalakításával elektronikus metronómmal ellátott monofónikus⁹ szintetizátort építettünk. A hangokat beépített vibrátor modulálta, és autók sebességváltójára emlékeztető acélkarrel lehetett fel-le „csúsztatni”. Amikor időm engedte – általában 2-3 vidéki és budapesti színházak által megrendelt látványtervezői munkám futott egyszerre – hangfelvételeket¹⁰ készítettem. Instrumentális (*drone*¹¹ jellegű) műveket és főleg Captain Beefheart és a Stranglers által inspirált dalokat komponáltam. Az egyik magnóra felvett alapot átjátszottam a másikra, miközben újabb szöveget adtam hozzá, és így tovább.

* * *

A Kassák Stúdió és St. Auby (Szentjőby) Tamás emigrációja¹² után még üresebbnek tűnt a város. A Molnár Gergely kódnevű kém mellett egyedül az egyre radikálisabb HAJAS TIBORral volt szellemi kapcsolat. Ezzel a két nem-művész művésszel ugyanazonokon a dolgokon neveltünk, ugyanazokat a könyveket, filmeket, művészeti irányzatokat, zenéket szerettük. A pályáját íróként kezdő Hajas Tibor az aktualitást, a valóban megtörténő, élő művészet alkotásának lehetőségeit keresve egyre inkább az akcióművészet felé fordult. VETŐ JÁNOS fotóművésszel kollaborálva 1974-ben kezdett akció-fotókat készíteni. Nagyjából a SPIONS megalakulásával egy időben váltak performanszai életveszélyessé. A valós kockázatvállalás, valós veszély, a fenyegetettség és fenyegetés eleme, a közvetlenség, személyesség nélkülözhetetlen részei voltak a modernizmus öngyilkosságával végződő kor élő művészeté-

9 Egyszerre csak egy hangot lehetett a hangszerrel megszólaltatni.

10 Ezek a felvételek, a többi Magyarországon hagyott munkámmal, dokumentációmmal együtt ugyancsak eltűntek, megsemmisültek, privatizálódtak 1978-as emigrációm után.

11 A *drone* az indiai raga zenéhez hasonló hangzás, egyetlen, elektronikus effektekkel modulált hang vagy akkord szól folyamatosan.

12 St. Auby (Szentjőby) Tamás 1975-ben, a megelőző években kényszerűségből lakásszínházként működő Kassák Stúdió tagjai 1976 elején emigráltak.

8 A Szitányi Gábortól kapott gitárt és a később említett házi gyártmányú szintetizátort 1978-as emigrációm után HUNYADI KÁROLY, a Balaton együttes gitárosa örökölte. Sajátkészítésű gitáromat távozásom után a pincefűlkémet feltörő egykori haverjaim privatizálták.

nek. A Molnár Gergely kódnevű kém és én ezeket az elemeket a rockban láttuk legerősebben megtestesülni. Hajas Tibor művészetére is erős hatással volt a rock, a zene és az attitűd egyaránt. Ő is képes volt akár többször is szótlánul végighallgatni egy-egy lemezt. Míg engem és a Molnár Gergely kódnevű kémet a bécsi akcionisták, GÜNTER BRUS, OTTO MÜHL, HERMANN NITSCH és RUDOLF SCHWARZKOGLER tevékenységéből elsősorban a bátorságuk és elméleti hátterük foglalkoztatott, számára az anyaghoz, a testhez való vonzódásuk volt utolsó éveinek művészetét meghatározóan fontos. Közel állt hozzá a bennünket is inspiráló CHRIS BURDEN önkínzó body artja is. Mint mi, ő is ki akart szabadulni a művészet kontextusából. Át akarta lépni az élet és a művészet között mesterségesen meghúzott, gyávaságból fenntartott határokat, de – főleg ízlésbeli okokból – nem hagyta ott az elit-kultúrát, a galériák és múzeumok világát, közönségét – a jelentést adó kontextust¹³ –, így útja szükségszerűen nem a művészen túlra, hanem a művészet radikalizálásához vezetett. Egyszer fellépett ugyan rock-együttessel (Hobo Blues Band, 1978), de nem tagként, rockelőadóként, hanem a rock-kontextusban valósított meg performanszművészetet. A rock világát – bár David Bowie, Iggy Pop, a Velvet Underground és mások munkásságát nagyra tartotta – végső soron a szórakoztatóipar, a show business kategóriájába delegálta.

* * *

A *Rock And Roll High School* kódnevű edukációs projektünk utolsó előadására a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban került sor. Az akkor már ANTON ELLO kódnevet használó kém, aki minden akcióját szimbólummá kerekítette, úgy határozott, hogy a sorozatot élő koncerttel fejezi be, és pályáját a továbbiakban a rock minden másnál aktuálisabb műfajában folytatja. Stílszerűen Lou Reed *Take A Walk On The Wild Side* című dalának élő előadásával akarta lezárni a korszakot és elindítani a radikális kurzusváltást. A David Bowie produceri közreműködésével felvett, szókimondása miatt Amerikában nagy botrányt kiváltó dal 1972-ben, Lou Reed második, *Transformer* című szólóalbumán jelent meg. A szövegben tabuk sorát sértette a Velvet Underground frontembere. Az Andy Warhol szupersztárjainak sorsa által inspirált, a valósi énekek stílusában¹⁴ előadott balladában nyíltan beszélt a transzexualitásról, drogról, férfiprostitúcióról és orális szexről (elképzeltetlen, hogy a korabeli vagy akár 21. századi Magyarországon ezek a témák bekerüljenek egy nagysikerű szám szövegébe), ráadásul az afro-



Anton Ello, Hegedűs Péter és a kísérezzenekar tagjai
1977. április 21., Ganz-MÁVAG Művelődési Központ
© fotó: Zátonyi Tibor, Artpool/Zátonyi gyűjtemény

amerikaiakat a politikai korrektséget súlyosan megsértve „színesek”-nek nevezte. A botrány ellenére – vagy éppen annak köszönhetően – a Billboard *Hot 100*-as listáján Amerikában a 16., az Egyesült Királyságban a 10. helyet elért dalt hosszú ideig rendszeresen játszották az amerikai és brit rádióállomások. Igaz, az RCA lemezkiadó által az amerikai piacra dobott kislemez változatról kicenzúrázták az orális szexre vonatkozó referenciákat.

Anton Ello zenei kollaborátornak elsőként IFJ. KURTÁG GYÖRGYÖT kérte fel, a Kassák Stúdió/Lakásszínház egyes előadásain játszott zenéi révén ismertünk. Az ő ajánlására mentünk el 1977 januárjában a budapesti Zeneakadémiára, hogy meghallgassuk az intézmény egyik diákjának bemutatóját. Az élmény frenetikus volt. Elképzelni sem tudtam, hogy valaki veszi a fáradságot és lekottázza Jimi Hendrix gitárszólóit, beleértve effekt-pedáljának mozgását, aztán tökéletesen reprodukálja a szólókat. Egy rocker biztosan nem tett volna ilyet, de HEGEDŰS PÉTER nem volt rocker, „komoly” zenét tanult a Zeneakadémián. Ő és ifj. Kurtág György a Zeneakadémia hallgatóiból toborozta össze a Lou Reed számot előadó Anton Ello kódnevű kém kísérezzenekarát.

Hetekig tartó próbák után, 1977. április 21-én, a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban, tucatnyi érdeklődő előtt került sor a Rock & Roll High School edukációs sorozatunk *Nektár sztrichninből. Rock utópiák a hetvenes években* című, utolsó előadására. A klasszikusan képzett zenészeknek nem okozott gondot a *Take A Walk On The Wild Side* zenéjének tökéletes reprodukálása. Ami az Anton Ello kódnevű kém produkcióját illeti, a félénk, visszahúzódo, gyámoltalan, gyakorlati dolgokban ügyetlen értelmiségiből a szemem láttára született egy valódi, kivételes karizmájú rock-sztár.

„Mindentől megszabadulsz, amit elárulsz, és ugyanakkor mindent megtartasz, mert kísértetni fog... Az árulás szerelmese elképesztő gazdagságot mondhat magáénak, éppen kísértetei miatt, éppen amiatt, ami megfekszi a gyomrot. Az agyával, mint gyomorral gondolkodik és mint gyomorral érez, és a gyomor mélyebben fekszik, mint a szív. Áldozatait befogadja és kiüríti, hogy újaknak adjon helyet. Garantáltan maximális határfokkal dolgozik, mert ami gyomrunkat megjárta, az valóban a miénk volt. Miénk volt és most már megszabadultunk tőle, átlépünk a hulladékon, de az illata elkísér.”¹⁵

¹³ L. Marshall McLuhan: *The Media is The Message*
¹⁴ Plagális kádencia

¹⁵ Hajas Tibor: *Az árulás (Pergő képek, 3. szám, 2000)*

Rémségek kicsiny boltja

Félelem a fekete dobozban

➔ Trafó Galéria, Budapest

➔ 2011. január 12 – február 27.

„The crackle of pig-skin,
The dust and the screaming,
The yuppies networking,
The panic, the vomit,
The panic, the vomit,
God loves his children,
God loves his children.”

(Radiohead: *Paranoid Android*)

Félelemről, szorongásról, elidegenedésről, nyomorról és paranoiáról meglehetősen nehéz közhelyek, féligazságok, személyes élmények vagy felszínre kerülő sötét titkok ismertetése nélkül írni. Nehéz objektívnek maradni egy témában, ami – túlzás nélkül állítható – mindenkit érint. Pszichológiai irányzatok, filmek, fegyvernek, politikusok, rendszerek, közösségi oldalak és művészeti alkotások egyaránt centrumba emelik a különféle félelmeket, amelyek meghatározzák napjaink általános szellemi, fizikai és társadalmi közérzetét. Az egyéni és kollektív szorongások virágkorában aligha okoz nehézséget felsorolni, mi okozhat félelmet, visszatetszést vagy pánikot.

A különféle neurózisok mai formájukban először a 19. század végén kerültek a tudományos érdeklődés középpontjába, elsősorban a pszichoanalízisnek és a filozófia bizonyos, korai egzisztencialista irányzatainak köszönhetően. Søren Kirkegaard több ismert műve tematizálja a félelmet, Sigmund Freud *A kísértetiesről* című tanulmányában¹ pedig amellet érvel, hogy a kísérteties, a borzongató, vagyis az „unheimlich” voltaképpen az otthonosság ellentéte, a biztonság elvesztése, s észlelése közben nem az ismerlentől való félelem okoz szorongást, hanem az ismert rendszerek új jelentés-összefüggésének

¹ LD. FREUD, Sigmund: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal – Erős Ferenc, In: *Sigmund Freud művei IX. Művészeti íráskok*. Filum, Budapest, 2001, 245-281.

idegensége. Innen természetesen egyenes út vezet tömeg és magány csupán látszólag ellentmondó kapcsolatához, amely a modernségben nem pusztán tényné, de állapotná vált. György Péter nemrégiben megjelent, *Apám helyett* című kötetében hivatkozik Jean Améry „*Mennyi haza kell egy embernek?*” című tanulmányára², amelynek egyes részei bizonyos értelemben a Freud által felvázolt kísérteties fogalmának parafrázisaként is olvashatóak: „A haza, a fogalom pozitív-pszichológiai alaptartalmára redukálva, *biztonság*. Ha igaza van a hazátlanságban élt, majd meghalt Jean Amérynek, akkor a másokat házuktól, hazájuktól, életüktől megfosztók végül maguk is hazátlanná lettek.”³ Tömeg és nagyváros mai értelemben vett fogalmai az első világháborút követő társadalmi sokkhatás generálta változások mentén jöttek létre, bár Georg Simmel már az 1910-es évek elején arról értekezik *A divat* című ismert tanulmányában,⁴ hogy a nagyvárosban élő elmagányosodott tömegek számára egyebek mellett a divat jelenthet vigaszt és menekülést az új kor humanitást nélkülöző mentalitásával szemben. Az 1920-as évek végén megjelenő lírai városfilmek, mint a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Walter Ruttmann, 1927), vagy az *Ember a felvevőgéppel* (Dziga Vertov, 1929) nem pusztán az új, addig ismeretlen látványok létrehozására alkalmas médium elméleti és gyakorlati kísérletei voltak, hanem annak kifejeződései, hogy a városok fejlődésével addig ismeretlen tér- és társadalomkoncepciókkal kellett szembesülni. Fritz Lang *Metropolis* (1927) nem pusztán döbbenetes látványvilága miatt tart számot a mai napig érdeklődésre, hanem azért is, mert egyedülálló módon tematizálta a nagyvárosi lét szélsőségeibe hajló, nagyon is emberi félelmeken alapuló jellegzetességeit. A technológiai és társadalmi szorongásnak egy olyan korai víziójává vált, amely alig vesztett érvényességéből, s nem véletlen, hogy számos posztmodern alkotás is kiindulópontként használta. A 20. század történelmét visszafordíthatatlanul és tragikusan befolyásoló diktatórikus rendszerek, a fasizmus és a kommunizmus nemcsak a hatalom szélsőséges megnyilvánulásai, de a tömegek legrettegettebb félelmeinek megvalósulásai is voltak, s ez egyébként már csak azért is bizarr, mert ezek a diktatúrák részben éppen a tömegek szorongásainak kihasználásával kerülhettek hatalomra. Bármily közhelyes felsorolni, de a második világháborút követő eufória, majd az utána következő közöny, a hidegháború és a tömegmédia táptalajt szolgáltatottak a nyugati világban azóta sportszerűen üzött össznépi paranoiához. A hidegháborúban mindkét oldalon jelen lévő globális ellenségkép már a népszerű kultúrában is világosan kirajzolódott (például egyes James Bond-filmekben), a számítógépes technika elterjedése pedig a 90-es évek végére olyan információ-, adat- és vizuális robbanást

² LD. AMÉRY, Jean: *Túl bűnön és bűnhődésen: egy letepert ember kísérletei a felülkerekedésre: esszék*. Ford. Blaschik Éva, Budapest, Múlt és Jövő, 2002.

³ GYÖRGY PÉTER: *Apám helyett*. Magvető, Budapest, 2011, 30.

⁴ SIMMEL, Georg: *A divat*. Ford. Berényi Gábor, In: *Új: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1973, 473-507.



Kiállítási enteriőr ANNE ROBERTSON: *Apologies* (Mentegetőzések, 1990), valamint, PAUL HARRISON és JOHN WOOD: *3 legged* (3 lábon) című 1996-os munkáival
© fotó: Csoszó Gabriella

eredményezett, amellyel aligha lehet egészséges lelkiállattal megbirkózni. A Barbara Maria Stafford által végtelenül frappánsan „fugitive visions”-nek⁵, vagyis hontalan látványoknak nevezett sorozat a tömegekben hasonló érzést keltett, mint annak idején a Lumière-testvérek vonata, vagy néhány 19. századi plenoráma, amelyek megtekintése során a nézők valódi tengeribetegségtől kezdtek szenvedni.⁶ Woody Allen filmjeiben a neurozís komikus, gyakran (ön)ironikus megjelenése bizonyítja, hogy a nagyvárosi ember gyenge pszichikumára egész életműveket lehet építeni. *It's all in your head* – hirdeti az elmúlt évtizedek egyik legmeghatározóbb zenei hangzásvilágát kialakító izlandi énekesnő, Björk emblemikus dala. Nem véletlenül jelenik meg a mottóban a Paranoid Android, aki eredetileg egy Marvin nevű figura Douglas Adams *Galaxis útikalauz stopposoknak* című regényében, majd ezzel a címmel egy sláger a Radiohead *OK Computer* című albumán. A dal egyébként a szerző, Thom Yorke saját bevallása szerint egy félelmetes Los Angeles-i élményéből született. A 90-es évek legnagyobb sikersorozata az *X-akták* a földönkívüli élet iránt megnövekedett érdeklődést meglovagolva elképesztően irreális összeesküvés-elméleteket narratívizált hétről-hétre, tíz éven keresztül, az emberek pedig rettegtek és élveztek.

A fejedben létezik minden, ahogyan a *Ragyogás* (Stanley Kubrick, 1980) főhősének is, napi világunkat és médiafogyasztásunkat kormánykői összeesküvések, gazdasági válság, sorozatgyilkos szomszéd és képzelt betegségek színesítik. A „kockázatmentes társadalom” elhíresült elmélete annak a félelemnek a mentén konstruálódott, amely a tömegekben a dohányzás, az elhízás vagy a mozgásszegény életmód következtében kialakult betegségek keltettek. A testtel kapcsolatos trendekben ugyanúgy, mint a szórakoztatóiparban a hangsúly egyre inkább a megelőzés felé tolódott. Izgalmas befogadás-elméleti kérdés, vajon mitől kiróbbanó siker az Egyesült Államokban például a *Mad Men* (magyarul: *Reklámőrültek*), amely szubverzívnek nagy jóindulattal sem tekinthető, ugyanakkor a kockázatmentes társadalom elvét próbálja meg kiforgatni, bemutatva egy olyan kor visszáságait, amikor a dohányzásról még nem a tüdőrákra asszociáltak, a whisky szexi volt, a nő pedig tárgy. A jelenkori nyugati kultúrában a megelőzés strukturálisan valójában maga a szorongás.

Ezt a szorongás-hullámot jeleníti meg a Trafó Galéria *Félelem a fekete dobozban* című kiállítása, melynek címadása egyértelműen a televízió képzetét hívja elő. A kiállított alkotások médiuma a film, talán ez a fajta vizualitás a legalkalmasabb arra, hogy különféle látványok bemutatásával és kombinálásával olyan félelmeket hozzon létre, amelyeknek létezéséről addig nem is tudtunk. Barbara Stafford amellet érvel ímént említett szövegében, hogy a társadalom

5 Ld. STAFFORD, Barbara Maria: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, MA, 1996, 20–42.

6 Erről ld. pl. FÖLDÉNYI F. László: *Képek előtt állni*. Kalligram, Pozsony, 2010, 153.

azért sem tudja rendesen feldolgozni az új vizualitás kihívásait, mert tudás diszpozíciója a felvilágosodás óta a verbalitásban van jelen. Vagyis, egyszerűbben fogalmazva, a kulturális beidegződések a vizuális információkat is textuális metaforákként értelmezik, ez pedig azt eredményezi, hogy a szorongás még inkább (figuratív) alakzatokat alkot a társadalom rétegeiben. A kiállítás vezetője idézi Adam Curtis brit dokumentumfilmest, aki „egyenesen azt állítja, hogy napjainkban egy olyan radikális fordulat történt a politikában, amely intézményesíti a félelmet. Korunk politikusai már nem egy szebb jövő ígéretét és vízióját kínálják szavazóiknak, hanem ennek hiányában csupán azt ígérik, hogy megvédik őket a lehetséges legborzasztóbb fenyegetésektől és rémálmoktól”. Az állam védelmező funkciója Magyarországon egyre problematikusabb kérdéseket vet föl, az egészségtelen ételek vagy obszcén médiatermékek fogyasztásának törvényi szabályozása óhatatlanul a gyerek mentális pozíciójába kényszeríti az állampolgárokat. A szélsőséges politikai erők pedig primitív, de félelemre építő retorikát alkalmazva bizonyos etnikai, vallási vagy szexuális identitásokat idegennek beállítva próbálnak szavazatokat és támogatókat szerezni.

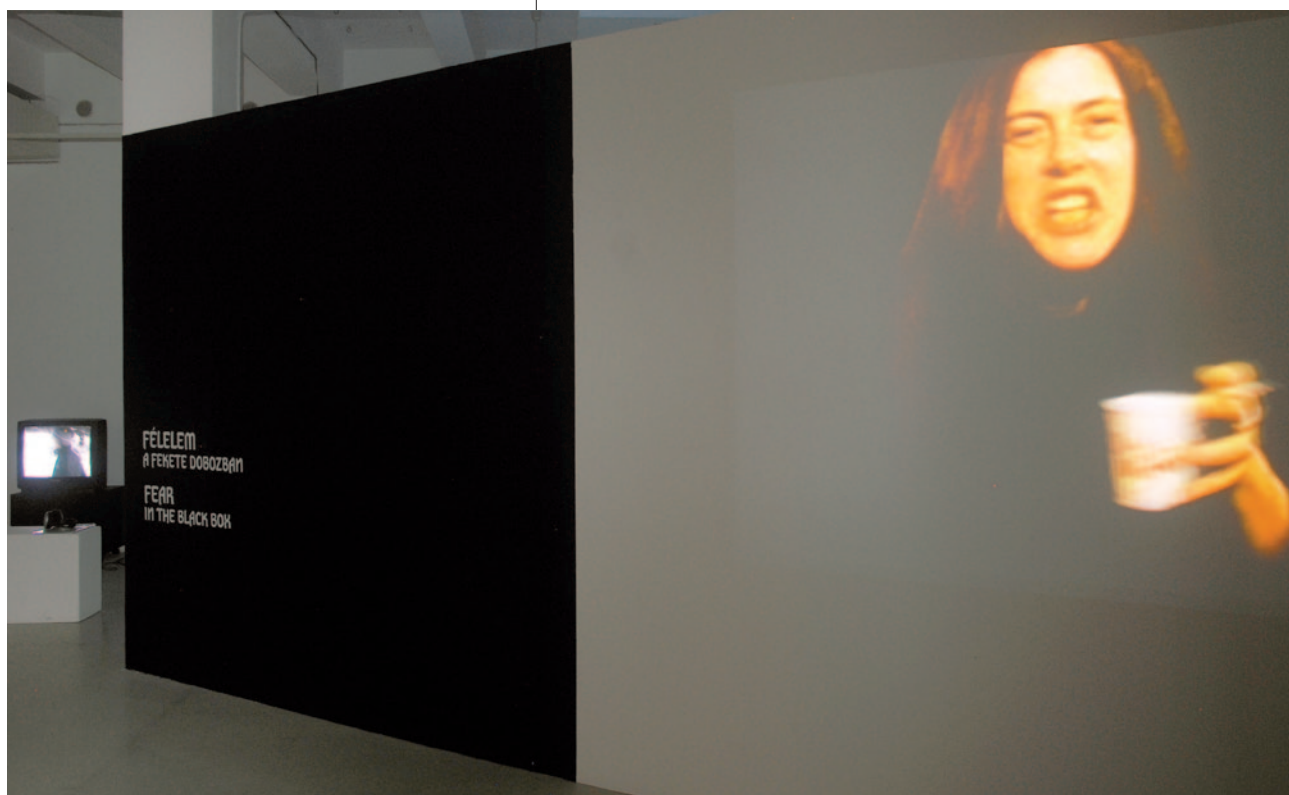
Azért is volt szükséges erre az átlagosnál hosszabb bevezetőre, hogy ellenálljunk annak a kétségkívül csábító kísértésnek, hogy jóleső posztmodern közhelyekkel teletűzdelt műleírassá változtassuk a szöveget. Amikor ugyanis „félelemről és reszketésről” értekezünk, mögé kell érteni ezt a hipertextuálisan kiterjedt, társadalom-, kultúr-, tudomány- és művészettörténeti masszát, amely nélkül nem tudnánk értelmezni a kulturális jelent. Ezt a megközelítést az is alátámasztja, hogy a kiállítás annak a Halléban két évente megrendezett *Werkleitz* nevű fesztiválnak⁷ az anyagából jött létre, amely a két Németország egyesítése után jelen lévő feszültségeket tematizálja. Berlinben a Fal mellett sétálni vagy a Checkpoint Charlie mellett állni még ma is instant szorongás. Elképzelhetetlen, embertelen, elmesélhetetlen történet. Egy szétrombolt város, egy szétrombolt ország, egy kettéosztott Európa. És egy kettéosztott Magyarország, gondolhatjuk némi rossz szájjal. A kiállítás előnye ugyanakkor, hogy világosan rámutat: szorongást nem csupán globális politikai katasztrófák generálnak. Elég csak egy betegség, egy baleset, egy elvesztett állás vagy egy elvesztett barát. Földrengés, árvíz, vörös iszap. Velem ilyen nem történik – gondolja mindig mindenki. Aztán mégis megtörténik.

Ha nehéz közhelyektől mentesen értekezni, úgy még nehezebb kiállítást rendezni a félelemről: a Trafó Galériában ez, ha nem is fenntartások nélkül, de végső soron sikerült. A kiállítóter a kurátori koncepció⁸ eredményeként maga is fekete dobozzá alakul, vagyis a kiállítás nemcsak implikálja, de meg is alkotja a címben textuális metaforaként megjelenő, végeredményben a félelemnek

7 <http://www.werkleitz.de/>

8 A válogatás MOLNÁR EDIT és MARCEL SCHWIERIN kurátorok munkája.

ANNE ROBERTSON
Apologies
(Mentegetőzések), 1990,
Super-8, colour, sound,
17 min
© fotó: Csozó Gabriella





PAUL HARRISON & JOHN WOOD
3 legged / 3 lábón, 1996, video, colour, sound, 3 min

egyszerre teret adó, s magát a félelmet is szimbolizáló fekete dobozt. A nyomasztó effekt tehát működik, a látogató fekete falak között bolyongva szemlélhette a különböző videókat, amelyeket az a tény köti össze, hogy mindegyik valamiféle félelmet, szorongást, nyomasztó élethelyzetet emel témájául. Az elsötétített térbe lépve a kiállításlátogató egy zseblámpát is kapott, amely nem elengedhetetlen ugyan, de az aktivitás érzetét kelti, illetve – metaforikusan – önmagunk irányította fényforrás is lehet a félelemtől elsötétülő térben. Akármerre indulunk a kiállítóteremben, a kiállítás első darabja mindenképpen egy szemmagasságban elhelyezett kisméretű képernyő, amelyen egymás után két rövid videó tekinthető meg. JAY ROSENBLATT *Afraid so* (Attól tartok) című 2006-os munkája a vezető szerint „a kiállítás költői előszava”. A film töredékes részletekből áll: filmhíradók, híradások, dokumentumfilmek intertextuális hálója alkotja a montázst, amely alatt JEANNE MARIE BEAUMONT amerikai költő egyik ismert, a videóval azonos című verse hallatszik. A film ugyan csak 3 perces, mégis hihetetlenül nyomasztó hatást vált ki, hiszen rövid idő alatt rengeteg kortárs félelmet gyűjt össze baljóslatú kérdések formájában, miközben titokzatos részleteket láthatunk robbanásokról, háborúról, halálról, megcsönkített és elárvult nyomorultakról, banki összeomlásról és öngyilkosságról. A kérdések formájában konstruálódó versbeszéd a félelmeknek gyakorlatilag minden formájára kitér:

„Is it starting to rain?
Did the check bounce?
Are we out of coffee?
Is this going to hurt?
Could you lose your job?
Did the glass break?
Was anyone injured?
Is the traffic heavy?
Do I have to remove my clothes?
Will it leave a scar?
Must you go?
Will this be in the papers?
Is my time up already?
Are we seeing the understudy?
Will it affect my eyesight?
Did all the books burn?
Are you still smoking?”⁹

A „Did all the books burn?” kérdés a könyvégetést, a Kristályéjszakát és François Truffaut *Fahrenheit 451* (1966) című moziját egyaránt megidézi. Az ideges kérdésekkel operáló erős, ugyanakkor impresszionisztikus felütés jól működik, kifejezetten atmoszféra-teremtő hatása van. A másik videó ugyan-

⁹ BEAUMONT, Jeanne Marie, *Afraid so* (részlet)

Szabad fordításban: Esni fog? Visszadobták a csekket? Elfogyott a kávé? Fájni fog? Elveszitheted a munkádat? Eltört az üveg? Megsérült valaki? Nagy a forgalom? Le kell vennem a ruhámat? Marad utána sebhely? Muszáj menned? Benne lesz az újságokban? Lejárt már az időm? A pótlékot látjuk? Befolyásolja a látásomat? Elégett az összes könyv? Még mindig dohányzol? – H.V.



KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI
From a Night Porter's Point of View (Az éjszakai portás szemével), 1977, 35 mm, colour, sound, 16 min, © fotó: Csoszó Gabriella

ezen a monitoron PAUL HARRISON és JOHN WOOD *3 legged* (3 lábón) című 1996-os alkotása, azt dokumentálja, ahogyan egy fallabda-pályához hasonló térben két ember a golyózáporként rájuk zúduló teniszlabdák elől menekülni próbál. A cím magyarázata, hogy a két férfi az egyikük jobb és másikuk bal lábánál fogva össze van kötve, így eltörlődnek a test határai, és egy közös mozgárendszerrel rendelkező, háromlábú lény lesz belőlük. Ahhoz, hogy elmenekülhessenek a labdák elől, összehangoltan kell mozogniuk, hiszen ha például két különböző irányba indulnak el, szükségképpen elesnek. A labdák nem kiszámítottan, hanem váratlanul jönnek, így természetesen a feszültség is fokozódik. A menekülés legtöbbször egyébként sikerrel jár, ám a néző feszült izgalommal drukkol az egyre izzadtabban kacszázó kettősnek, s szinte saját bőrén érzi a teniszlabda fájdalmas ütését. Egészen hasonló, ám korántsem absztrakt problémát villant föl ANDREE KORPYS és MARKUS LÖFFLER *Gesang der Jünglinge* (Ifjak éneke) című 2009-es videója, amely egy rendőrségi kiképzést mutat be. A rendőrök saját magukon tesztelnek egyfajta elektromos sokkoló-eszközt, egymást lövik le és tartják meg, hogy ne zuhanjanak nagyot a fájdalomtól összegörnyedve. A cím az elektronikus zene egyik úttörőjének, Karlheinz Stockhausen 1955-56 körül keletkezett, azonos című művére utal, amely az emberi hangokat (különösképpen fiúszopránt) különféle mesterséges (elektronikusan létrehozott) hangokkal kombinálja, így hozva létre az összhangzást. A filmben a lövések éles csattanása keveredik az emberi kiáltásokkal, kiemelve a harmónia teljes hiányát. Az erőszakszervezetektől való félelemnek mély kulturális gyökerei vannak, a jelenlegi magyar társadalomban pedig különösen kényes a rendőrség megítélése. Amikor a rendőrök az erőszak hatását, az okozott fájdalom mértékét saját magukon tesztelik, az kiforgatja a félelmet a jól ismert keretből, és a sajnálat érzését váltja ki a befogadóból.

A *Félelem a fekete dobozban* egyik legerősebb alkotása ANNE ROBERTSON *Apologies* (Mentegetőzések, 1990) című, szuper 8-as kamerával forgatott filmje. A művész nyilatkozata szerint a kiindulópont egy főiskolás projekt volt, amelyben bocsánatkérést kellett videóra venni két kellelkel, kávéval és cigarettával. A feladat megoldása Robertsonnak olyannyira jól sikerült, hogy évekig – és idegösszeomlásokig – nem sikerült vele leállnia, a végeredmény pedig ez a 17 perces, zavarba ejtő gondolatokat és érzelmeket kiprovokáló alkotás lett. Zavarba ejtő, hiszen a film egyszerre bosszant és elszomorít, idegesít, és elgondolkodtat, egyáltalán: mind esztétikai, mind ideológiai értelemben nehezen besorolható. Szekvenciákat, különböző szituációkat és jeleneteket láthatunk, amelyek során a művész-főszereplő idegesen kávézik és cigarettázik, miközben folyamatosan bocsánatot kér. Hol halkán, hol hangosan, néhol szinte kiabálva, változó hanglejtéssel, intonációval és intenzitással, de folyamatosan magyarázódik, szenved, suttog, sikít, hagy már abba, gondolja, s egyben egész testében kívánja a néző, miközben szégyelli magát. És büntudata van. Robertson filmjében az osztársadalmi büntudat egyénekre való kivetülését tapasztalhatjuk meg, irreálisan sarkítva és mániákusan ismételve. Bocsánatot kér, hogy dohányzik, mert a cigarettára költött pénzt az éhező kisgyerekeknek is adományozhatná, bocsánatot kér a családjától, hogy nincs elég ideje rájuk, az állatoktól, akiket megevett, a munkatársaitól, hogy sokat dolgoztak, és azoktól is, akiket nem alkalmazott, mert azok meg nem dolgozhatnak, a nézőtől, hogy néznie kell a filmet, továbbá azért is, hogy állandóan bocsánatot kér, és bevallottan megidézi édesanyja figuráját, aki állandóan csak bocsánatot kért az apjától azért, mert nőnek született. Shosana Felman *Nők és az örültség*:

A kritika téveszméje című tanulmányában így fogalmazza meg nőiség és örület patriarchális társadalmakban jellemző, metonimikusnak tétélezhető kapcsolatát: „Vajon véletlen-e, hogy a hisztériát (amelyet köztudottan s figyelmet érdemlő módon a görög 'uterus' szóból származtattak) eredetileg kizárólagosan női panaszként, a nők végzeteként és *előjogaként* fogták fel? S az vajon véletlen-e, hogy a szociológiai statisztikák még ma is kitéüntetett kapcsolatot és határozott összefüggést tétéleznek fel a nők és az örülség között? (...) Amit 'örülségnek' nevezünk – jelentkezzék akár nőknél, akár férfiaknál –, az vagy a lebecsült női szerep eljátszása, vagy az illető nemi szerep-sztereotípiájának teljes avagy részleges elutasítása.”¹⁰ A kockázatmentes társadalom kockázatmentes életet vár el, a kávé és cigaretta motívumai éppen ennek mondanak ellen. Ez a két pótszer a művészet, a szorongás és a neurozís szimbólumaivá válik, felidézve az örületen alkotók lázas képeit a századelőről. Az ismert lengyel filmrendező, KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI *Az éjszakai portás szemével* című 1977-ben forgatott filmje a szocio-dokumentumfilm és a portre eszköztárát működteti. Főhőse a címben is megjelölt portás, akinek voltaképpen egy napját, legalábbis hétköznapi tevékenységi köreit követhetjük nyomon. A film jóllehet nem konkrét félelemről szól, mégis elemi erővel idézi meg a diktatúra szorongásait, a felügyelet és büntetés működését, amelynek egy a mindennapokat meghatározó fontos részét az ideológiailag (is) szolgálivá tett portások uralták és tartottak fenn. Magyarország, amelyet némi kis malíciával a tízmillió házmester országának is nevezhetünk, jól ismeri a diktatúra illetlen pilléreit, hiszen a szembenézés szükségessége úgy maradt alul a hallgatás több évtizedes, begyakorolt módszereivel szemben, hogy közben a kicsinyesség és az ellenőrzés elemi gesztusai is fennmaradtak. A filmben bemutatott portás nem szárnyal különösebb szellemi magasságokba, nincsenek nagy vágyai vagy elképzelései. Viszont szilárd elvekkel rendelkezik rendről, fegyelemről és büntetésről, s ahogyan ezeket fejtegeti, a befogadónak egyre inkább összeszűkül a gyomra és kitágul a pupillája a rémülettől. Ilyen a világ, gondolhatjuk, a portások szabályoznak, elvághatnak karriereket egy jelentéssel, egy besúgással, egy el nem ismert bejelentkezéssel. A film tanulsága karkai módon rémisztő, azt az egyébként hétköznapi kisembert mutatja be, akinek a portásegyenruha hatalmat ad a kezébe. Közöttünk él, járkaél és figyel, szereti a háborús filmeket, miközben – saját bevallása szerint – az a hobbija, hogy a horgászok körüli „járőrözve” feljeleníti azokat, akik engedély nélkül, nem szabályosan használják a felszerelést. Láthatjuk, ahogyan Kieślowski portása a fiát tanítja nyakkendő t kötni, majd mintegy mellékesen kifejti, hogy a szabályok fontosabbak, mint az emberek. Kirúgat valakit a gimnáziumból, mert nem tetszik neki a haja. Az éjszakai portás mindenközben a halálbüntetést is pártolja, az lenne a megfelelő – mondja, és komolyan gondolja –, ha nyilvános akasztásokat rendeznének. A Foucault-i panoptikus rémálom megvalósulásának lehetünk tanúi, a középkori kivégzések performatív jellege az 1970-es években, valahol Lengyelországban, az éjszakai portás szemével. Nyomasztok, mert nem ismeretlen. „Ugyanakkor azt, hogy a Kádár-korszak alatt létrejött szocializmus milyen bonyolult örökséget hagyott maga mögött, jól mutatja, hogy 1989 után hosszú évekbe telt, amíg lassan, a mindennapi élet és tapasztalat szintjén nyilvánvalóvá vált, hogy egy politikai rendszer és egy társadalom mégis két, egymással összefüggő, de elkülöníthető intézmény és fogalom, amelyek között számos bonyolult viszony képzelhető el, s amelyek azonosságát kétségbe vonni nem állam-és pártellenes bűncselekmény, hanem minimális emberi jog és a kulturális világok sajátja.”¹¹ Hasonlóan nyomasztó módon mutat rá a kelet-európai társadalmi és egzisztenciális nyomorra az orosz VALERIVA GAY GERMANIKA *Mal'chiki* (Fiúk) című 2006-os videója, amely a szocio-dokumentumfilm és a szocióriport kódjait alkalmazva mutatja be egy lakótelepen élő, elhanyagolt testvérpár történetét. A kézikamera a kilenc és tizenegy éves fiúk történetét és hányattatásait követi nyomon. Alkoholista anyjuk képtelen gondoskodni róluk, a lepusztult lakótelepről nevelőintézetbe kerülnek. A környezet mindannyiszor elképesztően ingerszegény, s noha a fiúkon már megjelennek az agresszió jelei, mégis gyakran tűnik úgy, hogy bizonyos tekintetben érettebbek az őket körülvevő felnőttéknél, akik saját magukért sem képesek felelősséget vállalni. Az árva vagy bántalmazott gyerekekről szóló történetek garantált sikert aratnak, hiszen a befogadó általában – bár nagyon sajnálja a kis áldozatokat – mégis végtelenül távol érzi magát a megannyi Twist Olivértől. Germanika videója azonban kiforgatja ezt a bevett sablont, hiszen nem az egyéni együttérzésre, hanem az osztársadalmi büntudatra épít. Kerüli a hatásvadászatot és a giccset, a kézikamerával létrejövő szekvenciák száraz és lecsupaszított,



JAY ROSENBLATT (USA)
Afraid So / Attól tartok, 2006, video, b/w, 3'

ugyanakkor nyomasztóan ismerős képsorokat tárnak elénk. Megrémülünk a gondolattól, hogy hány ilyen gyerek járkaél még Közép-Kelet-Európa utcáin. DOMINIC GAGNON *Rip in Pieces America* (Széttéptni Amerikát, 2009) című videója sokkal izgalmasabb, mint azt a viszonylag gyenge szójátékból összerakott cím sejteti.¹² A – műfajmegjelölése szerint – kollázsfilmben olyan, jórészt webkamerával fölvevett videóüzeneteket láthatunk, amelyeket kényes vagy sértő tartalmuk miatt rövid időn belül eltávolítottak a videómegosztó oldalakról. A Youtube elképesztő karriertörténete valószínűleg 2006-ban érkezett el csúcspontjához, amikor a *Time* magazin szerint kivételesen nem egy személyiség, hanem a Youtube átlagos felhasználója volt az év embere, s a siker azóta is töretlen. Felmerül a kérdés, hogy az eltávolítás nem éppen a videómegosztó oldalak alapvetően demokratikus, a szólásszabadságra épülő filozófiájának mond ellent, másképpen fogalmazva – s részben az éjszakai portásra visszautalva – ki szabja meg, hogy mi kerülhet fel a világhálóra? Kell-e, lehet-e ilyen szabályozás, s ha igen, akkor milyen mértékben szankcionálhatóak a különböző, esetenként brutális, sértő és embertelen videók készítői? Mikor válik a beszéd cselekvéssé, mi történik, amikor a gondolat erőszakká torzul? Nyilván nincsenek illúziók azzal kapcsolatban, hogy a legtöbb számítógép ellenőrizhető, s ez a technológiától való félelmet erősíti. Létezhet-e jogos cenzúra? És ha igen, érintenie kell-e a műalkotásként szituálódó videót, amely fölhasználja az eltávolított anyagokat? Ha a videómegosztó portálok valamiféle kukucska-érzetet generálnak a befogadónak, akkor ez a videó a lebukástól való félelmet is implikálja. Tudjuk, hogy tiltott és helytelen dolgot nézünk, mégsem bírunk ellenállni a kísértésnek. Dragomán György *Fehér király* című regényében az elbeszélő kisfiú, Dzsátá és egyik barátja egy szellőzőaknán keresztül próbálnak besurranni a moziba egy korhatáros filmre: „és akkor már bent is voltam a szellőzőben, és küszni kezdtem előre, és hallottam, hogy Feri is ott küszik a nyomomban, és az akna megint összeszűkül, de most már nem ijedtem meg, hanem oldalra fordulva másztam, ahogy csak bírtam, nem érdekelt, hogy az akna fala lehorzsolja a tenyeremről a bőrt.”¹³ Kicszelezik a rendszert – ahogyan a videó is. A regénybeli fiúhoz hasonlóan a befogadó egy olyan alagútba kerül, amely elvezet minket a rendszeren túlra, minden ismert és elfogadott társadalmi normán kívülre. A *Rip* készítője csak bemutatja, de nem módosítja a felvételeket. A bemutatás nem jelent egyben értékítéletet is? Mennyiben felelős a tartalmukért? Mennyiben érthet egyet velük? Elítéljük? „És mit jelent a paranoiái, ha tudjuk, hogy igazunk van?” – olvashatjuk a vezetőben is a jogos kérdést. De mit jelent, ha tudjuk, hogy minden paranoiái ezt gondolja?

Michel Foucault egyik módszertani alapvetése a megfordítás elve, mely szerint például ahhoz, hogy megtudjuk, hogy egy társadalomban mi számít úgymond normálisnak, először azt kell vizsgálni, hogy mi nem az. Ennek alapján ahhoz, hogy megtudjuk, mi a biztonság, azt kell megvizsgálni, mitől félünk. A kiállítás szinte túlságosan pontosan is azt mutatja meg, hogy félni alapvetően mindentől lehet.

10 FELMAN, Shoshana: *A nők és az örülség: A kritika téveszméje*. In: KISS Attila Attila – KOVÁCS Sándor s.k – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Ictus-JATE, Szeged, 1996, 381.

11 György: i. m. 221.

12 A RIP mozaikszó feloldása rest in peace, az angolszász sírok jellemző felirata, jelentése nyugodjon békében. A „rip” ige angolul szétszaggatást is jelent.

13 DRAGOMÁN György: *A fehér király*. Magvető, Budapest, 2005, 241.

Ligetfalvi Gergely

Kockadobás a végtelenbe

Transzparencia – Átlátás

➔ Vasarely Múzeum, Budapest

➔ 2011. január 26 – május 1.

WOLSKY ANDRÁS triptichonjának címével mondhatjuk: *A végtelen rétegeire* nyílik kaleidoszkóp-szerű rálátás a *Transzparencián*. A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) idei kiállítása tovább folytatja az OSAS¹ immár öt éves hagyományát, és a *Valós és virtuális terek* (2006), a *Fehéror-fekete* (2007), *Az eleven szín* (2007) vagy a *Pont, vonal mozgásban* (2010) után a geometrikus konkrét művészet újabb szegmensét mutatja be a Vasarely Múzeumban. A rendezők „Wunderkammernek” nevezik jelen csoportos tárlatukat, amely „olyan műveket gyűjt egybe, amelyek az átlátszóság, az átlátás különböző mértékét és jelenségeit hordozóként, jelként és jelenségek előidézőjeként fogják fel.”²¹ Sejttesse bár a Wunderkammer a furcsaságok ad hoc bemutatását, a *Transzparencia*, ahogy a Curiositát Kabinet is, mégiscsak összegző jellegű: mondhatni a transzparencia monográfiája.

Az átlátszóság, az átlátás leginkább egymással kapcsolatban álló rétegekkel mutatható meg. Ezek formálódhatnak szabályos rendben, mint HALÁSZ PÉTER TAMÁS *Fénysátrában*, ahol fekete üvegből metsz tornyosuló, végtelen oldallapú süvegformát a vakítóból szürkébe csituló neon. LUDWIG WILDIN *Sztereoszkopikus képein* épp fordítva, az optikai cseltől mintha felénk nyúlnának a póklábszerűen törő fekete rácssorok. A rétegek a fekete-fehéren túl színesednek, és különböző variációkban kerülnek egymásra. Alkalmi közönségükben a másik színétől megfestve, átfedve, betakarva teremtenek újabb és újabb színfoltokat, amelyek – hiszen a „konstruktív, konkrét, strukturális” művészet tudományos éthoszu – , főleg négyzetek (RÁKÓCZY GIZELLA, NÉMETH MELITTA, PIERO DORAZIO, HAÁSZ ISTVÁN, és GYARMATHY TIHAMÉR Bartók hommage-a). A színrétegek között éppolyan sok az átfedés, mint sok,

1 www.osas.hu

2 Részlet a kiállítás sajtószövegéből. A kiállítássorozat rendezője: Maurer Dóra.



az utóbbi években keletkezett munka között. *Overlappings* – nem véletlenül: alkotóik zöme Maurer Dóra (szín, forma és fény) köpönyegéből bújt elő. A geometrikus konkrét művészet fenti éthosza nem azt jelenti, hogy a tudomány illusztrációja volna, hiszen az optikai-geometrikus jelenségek, amelyeket a művészek szisztematikusan feltérképeznek, a pusztán látásban, az érzékelés transzparens közegében léteznek. Ahogy Dékei Kriszta egy korábbi OSAS-kiállítás kapcsán írta: „a konkrét művészet alkotásai nem a »valóság«, a természet leképzései vagy ábrázolásai, mégis olyan, mértani elemekből, absztrahált tárgyi tulajdonságokból kiinduló művek, amelyek új, addig nem létező valóságokat hoznak létre.”³²

Az új valóság megteremtésének igénye pedig az avantgárdban gyökerezik, így szerepel a nagy elődök közül MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ vagy NICHOLAS SCHÖFFER

3 Dékei Kriszta: *Kifordítom, befordítom*. (A konstruktív, konkrét, strukturális kerestetik című kiállításról [Vasarely Múzeum, 2009.05.20–09.13.]) http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1603/konstruktiv-konkret-strukturalis-kerestetik-2-vasarely-muzeum-budapest/?cat_id=2&first=0



is. És persze miért is maradna ki VASARELY, mint ahogy magától értetődően találkozhatunk az OSAS-tag „nagy öregek”, HAÁSZ, GÁYOR, KONOK, MAURER, NÄDLER munkáival is.

A transzparencia feltérképezésének monografikus igénye sommázatokhoz vezet. Régóta tudjuk, hogy a kép: ablak. Ablakkeretben színes ablakszemek: ABONYI ALMA installációja játszik. De ha a rendezett vizsgálódásban a kép lényege felfénylik, arany csordulhat a résnyre nyitott ablakszárnyak hajlataiban (GÁYOR TIBOR: *Q 4/4 D V 1972/1988*). A misztikus tapasztalat egészen konkrét megfogalmazásban is színfolt e Wunderkammer-palettán: VERA RÖHM hármasszoborcsoportja a Golgotán megfeszítettnek állított naplementés áhítat. Azért jellemzően szigorúbbak a transzparencia szerkezetek: kristály-precizitásúak (PAIZS PÉTER: *Ködkristály*), matematikai és geometriai törvényeket szabnak maguknak (HELLMUTH BRUCH: *Függőlegesek, progressziók, vertikálisok*), a gép pontosságát éltetik (JOLÁTHY ATTILA: *A nagy készülék*). Láthatatlanul pulzál bennük az információ, mint áramkörben az elektromosság, akár Nicolas Schöffer aprócska, derengő *Térreliefjein*. A transzparencia a láthatatlan és átlátszó térerő, amit EVA SÁRKÓZI PUSZTAI igyekszik grafikáin megjeleníteni.

A színes átlátszóság rengeteg fény- és anyagkísérletet megenged – üveggel (ULI POHL), üveggöckébe öntött aranylő fával (Vera Röhm), műanyaggal (REGINE SCHUMANN: *Szintükör keret III. és IV.*). E mindennapi életvilágból származó anyagok felhasználása – ahogy ANDRÉ KERTÉSZ optikai torzulásokat elképő fotói – ellentmond a konkrét művészeti alaptézisnek, mely szerint a műtárgyban „a készítés és a felmutatás egybeesik”. DIETFRIED GERHARDUS tétele, mely a *Példázat (exemplifikáció) mint művészet* című, 2007–8-as OSAS-kiállítás katalógusából való⁴³, Abonyi Alma ablakkeretére éppúgy nem áll, mint ahogy Halász Péter Tamás *Highwayére* sem, ahol visszapillantó tükrökben látjuk a végtelenbe tartó vörös autólámpa-párhuzamosokat. De minek is kérnénk számon orthodox elveket ahelyett, hogy annak örvidenénk: előkelő pozíciókat birtoklunk a konkrét művészet nemzetközi világában, mely lassan egy évszázada él, fejlődik, és nem hullad bele a pusztaság variáció szürke unalmába. Hiszen a *Transzparencia* éppen azt mutatja meg, milyen meglepő kombinációkat dobhatnak még ki a sokszínű kockák.

4 Dietfried Gerhardus: *Bevezető, a konkrét művészet alapjairól* (ford. Maurer Dóra), Balkon, 2007/9.



Pelessek Dóra

„Változtass gyönyörűvé!” (III.)

5. Divat és képzőművészet összefüggéseiről – Néhány újabb médiaműfaj hatása a kortárs magyar képzőművészetre

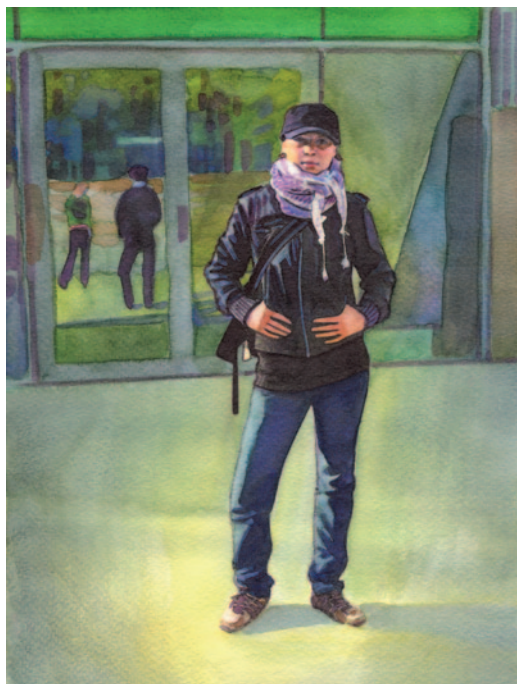
Az öltözködés, a saját – másokétől lehetőleg különböző – stílus megteremtése az önreprezentáció talán legalapvetőbb, legközvetlenebb, a szó szoros értelmében véve legszembetűnőbb formája. A (divatos) ruhákba bújtatott test korlátlan terepe az önkép kialakításának, és egyúttal lehetőség az ideálisnak tétélezett énkép mások felé történő vizuális közvetítésére is. A divatkövetést, akárcsak az éppen az aktuális trend(ek) figyelmen kívül hagyását egyszerre tekinthetjük akaratlagosan irányítható – ennyiben tehát „veszélytelen” – (szerep)játéknak, illetve az egyéni „identitásprojekt” releváns összetevőjének. Napjainkban a divatos, vagyis a divat aktuális attribútumait magán viselő test identifikációs objektummá válásának folyamatában a fogyasztói társadalomban zajló gazdasági és kulturális változások mellett valószínűleg kiemelkedő szerepet játszik az a tendencia, hogy egyes (újabb) médiaműfajokban (televíziós műsorokban, divat témájú internetes oldalakon, reklámokban stb.) akaratlanul is gyakorta találkozunk az egyedi stílus tudatos megteremtésére való felszólítással.

Bár az öltözködés kezdettől fogva központi jelentőséggel bírt az ember minidenkori ön(re)prezentációjában, a 2000-es évek közepétől kezdve a megjelenésre irányuló médiafigyelem látványosan megsokszorozódott. Világszerte televíziós műfajok specializálódtak arra, hogy öltözködési tanácsokkal, stílus-tippekkal segítsék a nézőket – avagy a potenciális (divat)fogyasztókat. A hétköznapi nők külsejének, stílusának átalakítását és/vagy drasztikus megváltoztatását célzó reality adásokban, fiatalító vagy átváltoztató show-kban¹ az előnyös megjelenés eléréndő célként, ugyanakkor kockázatos, felelősségteljes, különös körülményt igénylő feladatként jelenik meg. A résztvevők testének tökéletesítésére irányuló stratégiák (pl. fogyókúra, testedzés, testmanipulációs eljárások stb.) között e műsorokban kiemelt szerep jut az önkifejezést, az egyéniséget és a trendkövetést egyaránt szolgáló öltözködésnek. E médiaműfajok üzenete szerint a „jól” felöltözött, a divat elemivel kiegészített vagy elfedett test egyfajta külső védettséget élvez: a külvilág szemében sikeres, elismert, tetszetős, irigylésre méltó tulajdonságokkal asszociálható személyt sejtet. Ellenben az önmagát elhanyagoló, és/vagy a divatot nem követő egyénnek szükségszerűen számolnia kell a társadalmi megbélyegzés folyamatosan fenyegető veszélyével.

Nyilvánvalóan túlzás lenne azt állítani, hogy kizárólag ezen új műsorszínpadok, vagyis a nők stílusának, testének alakíthatóságát és átalakítását bemutató, a tudatos, igényes öltözködés fontosságát (is) hangsúlyozó realityk gyakorolnak konkrét és közvetlen hatást egyes hazai, kortárs művészek divattal kapcsolatos munkáira. Úgy vélem azonban, hogy az említett műsorok – különösen azok direkt és indirekt formában megnyilvánuló test- illetve divatfilozófiája, valamint a divat témájának kiemelt kezelése okán – feltétlenül szemléletformáló erővel bírnak egy igen széles befogadói közösség, így a társadalmi-kulturális változásokra érzékenyen reagáló művészek számára is. Meggyőződésem továbbá, hogy a szóban forgó televíziós műfajok által közvetített divat-szemlélet – a divat aktuális jelenségeinek valós időben történő megosztására és interaktív kommentálásra szerveződött, a jelenlegi trendformálásban kiemelt szerepet játszó online divatblogok népszerűsége mellett – hozzájárul ahhoz, hogy az önmeghatározás terepeként funkcionáló divat egyre inkább a művész(et)i érdeklődés középpontjába kerülhessen, a művészeti gondolkodás és kísérletezés új terepévé válhasson.

A következőkben konkrét munkákon, projekteken, a divathoz kapcsolódó művészeti kezdeményezéseken keresztül kíséreltem meg áttekinteni a kortárs magyar képzőművészet összefüggéseit néhány újabb médiaműfajjal.

¹ Az alábbi műsorokban kiemelt szerep jut a divatnak, a stílusformálásnak, illetve a test optikai manipulálásnak: *Mutasd a ruhádat!* (reality-sorozat, Nagy-Britannia–HU, Viasat3); *Randikommandó* (párkereső műsor, HU, VIVA TV, 2008); *Meztelenül is szép vagyok* (átalakító reality, Nagy-Britannia, 2006); *Szeretem a testem!* (életmód tanácsadó tv-sorozat, HU, Viasat3, 2010); *10 évvel fiatalabb: A kihívás* (átváltató show, Nagy-Britannia, 2004); *10 év 10 nap alatt* (fiatalító show, HU, Viasat3, 2010).



SZABÓ KLÁRA PETRA
Art & Style (Barb),
2008, akvarell papíron

5. 1. A „Street fashion” blogok világa és Szabó Klára Petra utcai divat ihlette munkái

A formatervezőként végzett SZABÓ KLÁRA PETRÁT a 2000-es évek közepétől kezdve foglalkoztatja az utcai divat világa, valamint a képző- és iparművészet, illetve a hagyományos és új médiumfajok ötvözésének lehetősége. Napjainkban a nemzetközi szinten és hazánkban egyaránt rendkívül népszerű – az utca emberének öltözködését jellemzően fotók formájában bemutató – ún. divatblogok² látványvilágát és tematikáját felhasználva, 2007-ben létrehozta saját, *Arto-Style* elnevezésű online divatblogját.³

A folyamatosan frissülő anyagot a divatblogokra jellemző fényképek helyett a művész fotók alapján készített akvarellképei alkotják. A renahagyó téma, a fiatalok öltözködési szokásainak vizsgálata Szabó Klára Petránál tehát a festészet hagyományos technikájával történik. Mindeközben azonban a művész saját „hagyományokkal” rendelkező formaként tekint a divatblog műfajára is: a képek szereplőin látható ruhadarabok márkájának felsorolásával-katalogizálásával, vagyis a divatblogok szerkezetének, felépítésének (logikai és vizuális struktúrájának) imitálásával láthatóvá teszi, ha úgy tetszik, a művészet sajátos eszközeinek segítségével „kanonizálja” a szóban forgó új médiumfajt. Azáltal teremt meg a divatbloghoz mint műfajhoz való nézői viszonyulás lehetőségét, hogy ő maga is *műfajként* viszonyul saját tárgyához. Nemcsak a street fashion oldalakra, a divatmagazinok termékleírásaira vagy a divat aktuális tendenciáira reflektál, hanem egyúttal ráirányítja a befogadó figyelmét a divatblog *műfaji* jellemzőire is.

A blog-forma használata lehetővé teszi a művész számára, hogy állandóan bővítsen, vagyis potenciálisan végtelen projektte tárgítsa gyűjteményét. Ugyanakkor interaktív kapcsolatba kerülve a befogadóival, a nézői visszajelzéseknek megfelelően feldolgozhatja és át is alakíthatja saját anyagát. A fiatalok – média által erősen befolyásolt – szubkultúrájának online formában történő feldolgozása divattörténeti szempontból is figyelemreméltó és hasznos kezdeményezésnek bizonyulhat, hiszen Szabó Klára Petra portréjellegű festményei egy adott korszak vázlataiként, dokumentációjaként funkcionálnak, s egy majdani divattörténeti kutatás alapjául szolgálhatnak.

Ugyancsak klasszikus és új műfajok ötvözésére tesz kísérletet a művész, az 1700-as években megjelent öltöztetős babák világát idéző és azt megújító *Papírbabák* című sorozatában.⁴ Szabó Klára Petra az eredetileg kézzel kivág-

ható öltöztetős babák mintájára saját és férje alakját festi meg, majd digitális technikával kombinálja akvarellképek formájában prezentált öltözköztetési variációit. Munkáiban megtartja a papírbabák eredeti, játék(os) funkcióját, hiszen animációiban maga is a manapság népszerű, babaöltöztetős weboldalak és internetes öltöztetős játékok működését szimulálja. E gesztusával az önreprezentáció terepeként működő divat térhódítására is reflektál, miközben az öltözködtetésben manifesztálódó külső megjelenés kitüntetett szerepét is hangsúlyozza. Az öltözék üzenet- és maszkjellegének tudatosítása legdirektebb formában a művész 2010-es, *Olvasható ruhák* című sorozatában történik.⁵ A fotók után készült akvarellképeken a ruhára írt szöveg mimikri-funkciója, a divat egyszerre személyiséget elfedő és felfedő működése, valamint a mindenkori test médiumszerepe lepleződik le. A festett modellek ruháin látható – gyakran többértelmű, ironikus, humoros, (ön)kritikus – szövegek⁶ formájában megnyilvánuló divat és stílus, az egyén személyiségének járulékos elemévé, az identifikáció eszközzé válik. Miközben a feliratos ruhát viselő személy a látható (olvasható) szöveg segítségével tudatosan „elbeszél” magáról valamit a külvilágnak – tetszése szerint álcázza magát *valamilyennek*, avagy az általa kívánt mértékben kitarulkozik –, megjelenésével kétszeresen is üzen. E másodlagos, a ruhát viselő egyén társadalmi státuszára, hangulatára, lelkiállapotára stb. utaló üzenet azonban legtöbbször szándékolatlan. Mivel a szekunder üzenet dekódolása szükségszerűen egyoldalú, s kizárólag a vevő „előítéleteinek” függvénye, a ruhát viselő egyén (az üzenet feladója) nem kontrollálhatja a róla *másokban* kialakult képet.

Amennyiben tehát az *Olvasható ruhák*at tágabb kontextusból szemléljük és a sorozat darabjait a divat kitüntetett szimbólumainak tekintjük, az egyes munkákhoz való néző viszonyulás a külső megjelenésről való emberi gondolkodás alapvető mechanizmusát tárja föl és működtet. Az identitásképzést szolgáló stílushoz kapcsolódó önkéntelen asszociációk művészi tudatosításával a – fogyasztói társadalomban központi jelentőséggel bíró – divat ekkor nemcsak mint önreprezentációs lehetőség jelenik meg, hanem felmerülnek a testi megjelenés alapján kialakított ítéletek társadalmi és kulturális veszélyei is: a stigmatizáció vagy éppen az ideálistól eltérő testek kirekesztésének örök problémája.⁷

Online utcai divatoldalak, művészi tervezés és közösségi kreativitás összefüggését, kölcsönhatását példázza a 2010-ben megalakult BIRDBAND csoport,⁸ azaz „Magyarország első közösségi ruházata”. Az ONDREJKA GÁBOR és egyetemistátsai által alapított márka a divat demokratizálódására, illetve az utca emberének ötleteire, kreativitására építve egy olyan online felületet hozott létre, ahová bárki elküldheti saját pólóra nyomtatható minta-terveit.

A sokaknak tetsző mintát azután legyártják s megvásárlásra kínálják a világhálón, a tervező pedig minden egyes eladott ruhadarab után jogdíjat kap. A nyitott „verseny” téje – az egyén sikerén kívül – egy olyan közösség létrehozása, amelynek keretében kétértelmű párbeszéd bontakozhat ki profi és amatőr alkotók között a kortárs (divat)művészet jegyében.

5. 2. Határműfajok és műfajhatárok: Szűcs Edit divatszínházi projektjei

A 2010-es év jelmeztervezőjének választott iparművész, SZŰCS EDIT renahagyó mozgásszínházi produkciói évek óta a figyelem középpontjában állnak. Az extrém alapanyagokkal dolgozó művész 2000-es évek eleje óta számos, a TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA⁹ közreműködésével készült interaktív előadásában dolgozta fel az emberi test átváltozásának és átváltoztatásának folyamatát. A Szűcs Edit teremtette alternatív (látvány- és gondolat)világ nemcsak a rendkívül izgalmas téma miatt tarthat számot a nézői érdeklődésre,

⁵ Szabó Klára Petra: *Olvasható ruhák*, 2010, akvarell papíron, egyenként 50x65 cm

⁶ Példa a ruhafeliratokra: „Body conscious” – Testtudatos, „Art must be beautiful, artist must be beautiful” – A művészetnek szépnek kell lennie, a művészesnek szépnek kell lennie, „Family first” – A család mindennek felett, „Sorry... our graphic designer is on holiday” – Sajnálom... a grafikusunk szabadságon van, „Unknown artist” – Ismeretlen művész stb. A munkákat ld. még: [http://szaboklarapetra11.blogspot.com/!](http://szaboklarapetra11.blogspot.com/)

⁷ Szabó Klára Petra sorozata e tekintetben Dóczi Henriette 2003-as *Divatbemutató* című performansz-dokumentációját idézi. A divat maszkjellegének tudatosítása Dócziánál rendkívül provokatív, az abjektíváción keresztül történik. A művész, renahagyó divatbemutatójában az általa kötött ruhadaraboktól való megszabadulás aktusán, a test belső részeinek szimbolikus feltárásán keresztül reflektál a testet korlátozó, az ideális testi megjelenés képzetét legitimáló, támogató divatra. (Dóczi Henriette: *Divatbemutató*, 2003, gépi kötés, életnagyság. A munkáról lásd bővebben: ANDRÁS Edit, *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, 2009, 89–90.) Szabónál a divathoz való viszony kritikus természete korántsem ennyire egyértelmű: az *Olvasható ruhák* esetében a divat-maszk kétarcúsága jelenik meg. Az öltözködtetés egyaránt terepe lehet az előítéleteknek, ugyanakkor mindenki számára hozzáférhető eszköz a vágyott önmegvalósításhoz is. Ez utóbbi, a divat önmegvalósításban betöltött (kulcs) szerepét hangsúlyozó felfogás, az általam említett új átalakító műsorok filozófiájával cseng egybe.

⁸ <http://birdband.hu/>

⁹ <http://www.artdisasters.com/>

² Az említett street fashion oldalak látogatói e platformokon napról napra frissülő divatfotókkal találkozhatnak, s maguk is hozzászólhatnak az utca emberének öltözködéséhez, stílusához, a ruha-szett egyes darabjaihoz.

³ <http://artstyleblog.blogspot.com/> A blogon szereplő művek egy részét Szabó Klára Petra 2009. május 27. és július 4. között a budapesti Viltin Galériában mutatta be (ld. Vékony Délia, *Balkon*, 2009/7.8., 46–47.). Az *Arto-Style* sorozat darabjai a Viltin Galéria képviseletében nagy sikert arattak 2010-ben az *Art Dubai*-on. Az internetes blog műfajának kommunikációs potenciálját jól példázza, hogy az *Arto-Style* projekt anyagára egy kínai divatmagazin is rátalált, és saját mellékletben mutatta be a magyar művész munkáit (*Shopping & Shopper Magazine*, 2009/szeptember).

⁴ Szabó Klára Petra: *Papírbabák*, 2009–2010, akvarellpapír, digitális képkeret, kb. 20x30 cm. Ld. még: [http://szaboklarapetra6.blogspot.com/!](http://szaboklarapetra6.blogspot.com/)

hanem a műfaji sokszínűség okán is. E projektekben ugyanis elválaszthatatlanul fonódnak össze a színház, a (kortárs)tánc és a haute couture divatbemutatók elemei. Az alapvetően a színpadi látványra, valamint a divatbemutatók koreográfiájára épülő előadások Szűcs Editnél zenével és verses betétekkel egészülnek ki – saját átmenetet képezve a (mozgás)színházi előadás, a kortárs tánc produkció, a divatbemutató és a képzőművészeti performansz műfajai között.

A műtárgyakként is funkcionáló jelmezek egyszerre kellékek és a bemutató szimbolikus főszereplői. Rajtuk keresztül ugyanis az emberi test és a testet borító (ruha)anyag ambivalens kapcsolata bontakozik ki. Szűcs Editnél a jelmezek formájában megnyilvánuló matéria az emberi testet és annak mozgását megkonstruáló-irányító elemként van jelen. Műveiben a test által uralt anyag önmaga jelmeze által uralt emberi testté változik. A divat-maszk lassanként eggyé válik saját identitását kereső – vagy azt a divaton keresztül reprezentáló – viselőjével, s paradox módon az öltözékbe bújó egyén személyiségének változókéony, bizonytalan magva lesz. Mintha test és divat kölcsönhatásából – némiképp nyugtalanító módon – rendre az utóbbi kerülne ki győztesen: az állandóan átalakuló jelmezek – az idő előrehaladtával szükségszerűen módosuló (öregedő, pusztuló) testekhez hasonlóan – a kontinuitás teljes hiányáról és az egyetemes metamorfózis diadaláról mesélnének.

Az ember személyiségét alakító divat-maszk metaforája a művész több produkciójának kiemelt témája. 2004-es *Testszövet* című látványszínházi előadásában¹⁰ az álcázás, a szerepjáték, vagyis a test elfedésének és felfedésének folyamata felől közelít a maszk kérdésköréhez. Később, 2009-es *BŐR-HÁRTYA* című produkciójában¹¹ test és jelmez kapcsolata további, konkrétabb jelentésekkel egészül ki. Vizuális bemutatójában a napjainkban divatos testátalakítás

10 Bemutató: Mu Színház, Budapest, 2004. szeptember 16. (Szűcs Edit – Természetes Vészek Kollektíva)

11 *BŐR-HÁRTYA, avagy mindenkit elhagy a teste*, Tráfó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2009. október 2. (Az előadást a 2009-es *Design Hét* keretében mutatták be, mutatták be, majd 2011 márciusában a *ScenoFest* keretében ismét műsorra tűzték.)

SZŰCS EDIT – TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA
BŐR-HÁRTYA, Tráfó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2011, a *ScenoFest* keretében
© fotók: Dusa Gábor



lélektani motivációit vizsgálja az öregedő test, a betegség és az örök fiatal-ság hamis ígéretével kecsegtető plasztikai sebészet kontextusában. *Mindenkit elhagy a teste* alcímet viselő performansa nemcsak a szépség elmúlásának természetes folyamatával szembeállítja a nézőt, hanem a fogyasztói társadalom emberének avval a természetellenes igyekezetével is, hogy megpróbálja útját állni a testi változásnak. Megkísérli állandóvá tenni saját külsejét – noha a test eredendő létmódja nem más, mint éppen a szüntelen metamorfózis.

E metamorfózis áll a művész legújabb, *Por-hüvely* című produkciójának¹² középpontjában. A 2010-es *Design Hét*en bemutatott (divat)performance a divatbemutatók karakteres világát idézi, ahol az átalakuló jelmezek („testmaszkok”) – ezúttal pozitív és negatív „hangulati” előjelek nélkül – látványos és közvetlen módon reprezentálják az emberi testnek az anyagokban való feloldódását, átváltozását.

5. 3. A(re)prezentáció új formája: Divat? Videó! – avagy az első hazai Divatvideó Fesztivál¹³

2010 novemberében rendezték Budapesten az első hazai *Divatvideó Fesztivált* a divatrajongók, a divatszakma – és a szervezők reményei szerint – a kortárs művészeti szcéna nagy örömére. A rendhagyó kezdeményezésnek és a rendezvényhez kapcsolódó programoknak (vetítéseknek, kerekasztal-beszélgetéseknek, mini-prezentációknak stb.) a Ludwig Múzeum, valamint a Merlin Színház adott otthont. A fesztivál középpontjában egy Magyarországon még újdonságnak számító, külföldön azonban egyre népszerűbb médiumfaj állt: a hagyományos, zártkörű divatbemutatókat lassanként felváltó, de legalábbis azokkal konkuráló divatvideó.

A rendezvény kiindulópontjával és apropójával szolgáló nemzetközi tendenciát, vagyis a divatfotózás divatvideóvá alakulásának számos technikai- és (befogadás)stratégiai kérdést is felvető folyamatát, a *Fashion Video Festival* mindenki számára nyitott pályázatára beérkezett 38 divatvideó-munka reprezentálta. A külföldi és hazai zsűritagok által – a szóban forgó új médiumfaj egyelőre csak óvatosan körvonalazható „kritériumrendszer” alapján – legjobbnak ítélt alkotások mellett közönségdíjat is kiosztottak, a divatvideó egyik nagy előnyét, az online formában történő közvetíthetőséget és az internetes megosztásnak a divatvideók népszerűsítésében betöltött kulcsszerepét bizonyítandó. Sőt, jelenleg is internetes szavazás zajlik „Magyarország legjobb fashion videóiról”.¹⁴

Az alapvetően az állóképekben való gondolkodásra épülő divatfotózáshoz képest a divatvideók ereje – az online nyilvánosság trendformáló potenciáljának tudatos kiaknázása mellett – a műfaj komplexitásában nyilvánul meg. A művészi kisfilmként, divatárak mellé készített videóklipként (reklámként) és videóinstallációként is értékelhető divatvideó ugyanis a tervezői kollektívák vagy éppen a tervezői látásmódok – egy szélesebb befogadói kör felé történő – prezentációjának és reprezentációjának új lehetősége. A sajátos tartalmi elemek a divatfotókkal és a divatbemutatókkal ellentétben itt történetbe ágyazva, az idő dimenzióját kihasználva tűnnek föl. A kereskedelmi reklám és a film határára mozgó divatvideó hanggal, vágással, utómunkálatokkal egészül ki, így több érzékszerven keresztül fejt ki atmoszférateremtő és egyúttal vásárlásra, az adott tervezői gárda termékeinek megszerzésére ösztönző hatását a potenciális befogadóra. A fesztivál szervezői – a divatvideó marketingstratégiai vetületét tompítva s annak inkább újmédia-műfaj jellegét hangsúlyozva – erőteljes médiumművészeti kontextusban, a digitális divathét keretein belül mutatták be a sokszínű pályázati anyagot. A látogatók a versenyzők videóit mellett nemzetközi videóanyagokkal, interaktív és statikus divatinstallációkkal,¹⁵ valamint speciális divatbabákkal¹⁶ is találkozhattak.

A divatvideó műfajának középpontba kerülése, az utcai divat jelenségeivel foglalkozó online fórumok, különösen az ún. divatblogok elterjedése és azok bizonyos elemeinek, jellemzőinek a kortárs művészeti diskurzusba való integrálódása következtében, illetve az egyes új televíziós műfajok által közvetített test- és divatszemelet alapján úgy tűnik, hogy további változások várhatóak új médiumfajok, divat és kortárs képzőművészet kontextusában. Arra számíthatunk, hogy a jövőben a *Divatvideó Fesztivál*hoz hasonló kezdeményezések valósulnak meg, és az említett új médiumok, új műfajok lehetőségeit kihasználó művek születnek majd.

12 Tráfó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2010. október 1-2.

13 *Fashion Video Festival / Beautiful People – Digital Fashion Week and New Media in Fashion*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Merlin Színház, Budapest, 2010. november 12-14. Az esemény szervezői: Abodi Dóra, Baska Zsófia

14 <http://hg.hu/cikk/divat/11035-magyarorszag-legjobb-fashion-videoi-on-dont-1>

15 KISS Bence Ádám: *Space Scan*, interaktív lookbook és *Fluoreszcens fal*, installáció

16 Miss KK: divatbabák és -montázsok

Bombázók bevetésen – Nőművészek a pop artban¹

POWER UP. Female Pop Art.

**Evelyne Axell, Corita nővér, Rosalyn Drexler,
Christa Dichgans, Jann Haworth,
Dorothy Iannone, Kiki Kogelnik, Marisol,
Niki de Saint Phalle**

→ **Kunsthalle, Bécs**

→ **2010. november 5 – 2011. március 8.**

Mielőtt bárki is a műveltségének hiányosságain kezdene el sopánkodni, nem ismervén a pop art női alkotóit, megnyugtatóként közölhetem, hogy nem is igen lehetett tudni róluk – és nem csak a világ keleti felén. Mintegy 50 év homályából kellett újra felfedezni őket,² pedig még élnek is közülük sokan. Még a tájékozottabbak is csak némi sürgetésre varázsolnák elő az emlékezetükből NIKI DE SAINT PHALLE és MARISOL nevét.³ Nem azért, mert nem tudnak róluk, hanem csak épp nem gondolják, hogy feltétlenül bele kéne őket helyezni a pop névsorába. Hogy mi lehet e művészettörténeti amnézia oka, az összefügg a kánon kérdésével is; ezt tanulmányozni pedig már azért sem hiábavaló, mert közben fény vetül arra is, hogy miként írjuk a művészet történetét, és talán arra is, miért éppen így.

A 40-50 éves munkákból létrehozott kiállítás meglepően üdítő: a pop art sokrétű és izgalmas képe bontakozik ki belőle. A kiállítás talán enyhén lazának is hat, mivel a rendezés sokféle szempontot érvényesít egyszerre: egyrészt tematikusan, másrészt – igaz kisebb mértékben – formalista módon, médiu-mok szerint rendezett, de ugyanakkor a művészek munkáit az életrajzukat tartalmazó (és a térben szétszórta) oszlopok mellett is csoportosították. Jóllehet az ismert, kanonizált pop art maga sem egyöntetű, mégis az a fő benyomásunk róla, hogy benne a fogyasztási javak egyre szaporodó műformákban megfogalmazott ikonográfiáját a tiszta színek dekoratív elrendezése uralja, az alkotók ezoterikus művészet alól felszabadult fogyasztói öröme pedig egyenes úton, magától értetődően áramlik át a pop-alkotásokba, melyek egyszerűek, simák, simulékonyak és túlzottan problémamentesek. Akárhogyan is megyünk tovább az értelmezésben, ez a vizualitás dominál. Mintha az alkotók (ANDY WARHOL, ALLEN JONES, MEL RAMOS) egyfolytában ujjongának az árubőség, a sztárok és a „szexi nőcik” (akik persze szintén fogyasztási

1 a) Kísajátítván a male gaze-t (hiszen mégiscsak férfi nézőpontot sulykoltak belénk) mondható, hogy a kiállító nők egytől egyig modell-szépségű „bombázók”. Még Corita nővér is az, bár ő ezt a vonását nem hagyta kibontakozni. Mindezt nagyon kínos megjegyezni, de mégis megteszem, mivel az a rossz érzésem van, hogy az tette egyáltalán lehetővé a színrelépésüket, hogy megfelelték a szépség-kánonnak. „The first girl artist with glamour” – mondta Marisolról Andy Warhol. Idézi: Belinda Grace Gardner. *Power up. Female Pop Art*. Szerk: Angela Stief, Martin Walkner, Wien, Kunsthalle, 2010. p. 265. Corita más eset, őt valószínűleg apáca mivolta miatt „másképp” kezelték; a szekularis társadalmak nézőpontjából csak egy „őrült” (na jó: kissé flúgos), aki nem jelent konkurenciát. b) Bár ez a cím kissé ahistorikus – mivel kérdés, hogy a nők, akik a pop artban alkottak, nőművészek-e (már), és ha igen, akkor vajon valamennyien azok-e. Pejoratív konnotáció miatt – legalábbis a magyarban – mégsem vettem át a kiállítás címét: *Nőnemű Pop Art* (vagy kissé átírva: *Pop Art nőnemben*).

2 Ezt a kiállítást megelőzte az a Philadelphia University és a New York Universityn folyó kutatás (2009), melynek eredményeként Sid Sachs szervezett egy vándorkiállítást (*Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, Brooklyn Museum, New York, 2010. október 15 – 2011. január 9.; Rosenwald-Wolf, Hamilton Hall & Borowsky Galleries, Philadelphia, 2011. január 22 – március 15.), épp a bécsi kiállítással egy időben. (ld. http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/seductive_subversion/; <http://www.uarts.edu/newsevent/6322.html>) A kérdéses terület ezzel azonban még koránt sincs teljes egészében feltárva és bemutatva. Folytatván a *Global Conceptualism* (Queens Museum of Art, New York, 1999) példáját, lehetőség szerint az összes szóba jöhető földrajzi régióban (így Kelet-Európában is, ld. pl. Szentes Zsuzsa) fel kellene tárni mindazoknak a nőknek a művészetét, akik (akár később is) pop art hatású munkákat készítettek.

3 Az „természetes”, hogy az átfogó művészettörténeti könyvekben sem szerepelnek mások, s hogy a 20. századi áttekintések (pl. Foster-Krauss-Bois-Buchloch: *Art since 1900*. Thames and Hudson, 2004.) és a nőművészetéről szóló összefoglalások is (pl. Whitney Chadwick: *Women Art and Society*, Thames and Hudson, 1996) csak e két nevet említik; de az már kevésbé, hogy José Pierre *An Illustrated Dictionary of Pop Art* (London, 1977) című összefoglalója is csak Axellt, Drexlert és Haworth-öt ismeri Marisolon és Niki de Saint Phalle-on kívül (bár az is igaz, hogy még tíz, itt nem kiállított művészek is szentel címszót).

javak) világán, illetve azok saját tárgyaikba való átemelésén, megjelenítésén. A pop art kétségtelenül annak a II. világháború után létrejött fogyasztói társadalomnak és kultúrának az eruptív művészete, mely optimizmustól áthatottan hitt a technikai civilizációval együtt járó haladásban. A társadalomkritikai hang, amit néhány teoretikus felfedezni vél, csak egy-két művész esetében (Richard Hamilton, Wolf Vostell) érhető tetten, és korántsem alkotói programként (ha pedig mégis ilyen módon jelenik meg a politikum, akkor a művészek általában elhagyják a könnyed hangvételt és csak alkalomadtán sorolódnak a pop művészethez). Ráadásul mindez a legtöbbször áttételesen (Warhol) – az alkotói attitűd finom struktúráit elemezve bukkan fel. Mindemellett az is tény, hogy azok, akik a nyugati (sőt: angolszász) pop kanonizációjában részt vettek, nem ismertek olyan alkotókat más régiókból (mondjuk Magyarországról), akiknek a művei bizonyos szempontból rokoníthatók a pop arttal.⁴

Az itt kiállított művek viszont – többnyire – explicite politikálnak, a stílust (ez esetben mint formálást) illetően gyakran kevésbé simulékonyak, könnyedek és elegánsak, viszont tartalommal telítettek. Ami a színezést, a formálást, az új technikák iránti fogékonyságot és kreativitást illeti, a pop artban alkotó nők nem forgatják ki az ismert kánont, inkább tágtitják, gazdagítják: műveik a pop art történetének átgondolására készítenek. Ikonográfiájuk részben fedésbe hozható a kanonizálttal, de kevésbé koncentrálnak a fogyasztási javakra, a sztárkultuszra, viszont új elemeket hoznak be és új értelemben (kon-textusban) használnak ismert motívumokat, témákat (agresszió, nemi szerep, emberek, szeretet, szegénység; test, szex, háború-béke).

A kiállítás címadója CORITA NŐVÉR (1918–1986, USA)⁵ *Power Up* című 70 x 320 cm-es képe 1965-ből. Az élénk színű blokk-betűk kitöltik a képmezőt, alattuk pedig, ugyancsak vad színű sávokban kisebb, írott betűkből fehérrel nyomtatott szövegek szerepelnek. Az előbbi egy olajtársaság reklámszlogenjéből való (eredetileg kb.: turbózd fel autódát), az utóbbiak pedig Krisztusról szóló példabeszédek és a szegénységről való elmékedések sora. A dekoratív, vérbeli popos megformálás és technika, valamint a hétköznapi (kereskedelmi) életből vett motívum szembesítése a keresztény gondolatokkal meghökentő, figyelemfelkeltő és ezért elgondolkodtató. Corita számára azonban nincs ellentmondás, hisz mindkettő abból a valóságból táplálkozik, amelyben ő is élt és tevékenykedett. A kurátori üzenet telitalálat, egyrészt szó szerinti értelmében (hiszen *biztat*: egy újfajta művészet megismerésére és gondolkodásra), másrészt egy olyan ismeretlen hang, életmű kiemelése révén, mely a pop art vizuális világába illeszkedve (a populáris és spirituális kultúra valamint a proto-konceptuális művészet metszéspontján állva), annak egy sokkal szélesebb értelmét kínálja fel. A szavak képekként való merész használata ROBERT INDIANA dekoratív munkáit juttatja eszünkbe, csakhogy Corita betűfelületei vizuálisan kreatívabbak, könnyedebbek, játékosabbak és differenciáltabbak (szemben Indiana – kétségtelenül ütős egyszerűségével), tartalmilag pedig gazdagabbak. Politikai és társadalmi témái között egyaránt szerepel a szegénység, a materializmus, a környezetpusztítás, az egyenlőtlenség, a társadalmi igazságtalanság és a rasszizmus, valamint a háború (*Stop the bombing! With love to everyday miracle*, 1967; *Black is beautiful*, 1969). Corita egyedülállóan kombinálja szövegeit színes absztrakt képekkel (1962-től használta munkáihoz nyersanyagként a populáris kultúrát), illetve a bibliai szövegeket, valamint a Camus és Gertrude Stein idézeteket fogyasztói brandekkel. Corita nővér igazi keresztényként volt művész, tanár, grafikus, művészettörténész, író, aki tanítványai kreativitását inspirálta és saját példájával tudta őket társadalmi felelősségvállalásra ösztönözni.

A kiállítás (másik) hívóképe a belga EVELYNE AXELL (1935–1972, Belgium, keramikus, színész, festő)⁶ *Fagyalt* (1964, olaj, vászon, 70 x 80 cm) című festménye. A stílusában kanonikus pop art képen egy kissé fallikus fagyaltot nyalogató, behunyt szemű nő arc látható. Mintegy „hívóképként” jelzi a női szexualitás és test játékba hozását a kiállításon. A sztereotipizált – sőt emblematisztikus – nő élveteg arca nem árulja el, hogy saját vágyának, vagy a nőtől elvárt szexuális identitás (a vélt vágyak) túlzó kifejezése volna, hisz mégiscsak egy fagyaltot tart. Ambivalens Axell 1969-es happeningje is: kiállításmegnyitóján egy úrhajóssikanban álló fiatal, meztelen nőt öltöztetett fel. A sisak egyszerre nyújtja az anonimitás biztonságát (a modellnek) és jelzi a

4 Ha a Pop Art per definitionem a fogyasztói társadalom művészete, akkor logikailag nem is jöhet létre a nem fogyasztásra alapozott társadalmakban. Igaz, mozgalomként nem is létezett (mert nem létezhetett) Kelet-Európában, de igen sok alkotó élt olyan módszerekkel, amik a pop sajátjai voltak (ld. Keserű Katalin: *Variációk a Pop Art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950–1990*. Bp., é.n.), és ezek a művek gyakran (ha nem is jellemzően, de) „politizáltak”.

5 A művészek életrajzi és a munkák adatait a kiállítás katalógusából vettem: *Power up. Female Pop Art*. Szerk: Angela Stief, Martin Walkner, Wien, Kunsthalle, 2010. Esszé: Aron Rose on Sister Corita, pp. 151–152.

6 Anke Kempkes on Evelyn Axell. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 51–53.

POWER UP

SISTER CORITA KENT

power up, (parts a, b, c, d), 1965, szitanyomat
Sister Corita Art Center; Immaculate Heart Community, Los Angeles
© fotó: Joshua White

művész úrhajózás és technika iránti (esetleges) elkötelezettségét, rajongását, de mivel a sztereotipizált magatartással szemben Axell itt épp *felöltöztet* – a sisak szerepe is többértelmű, de legalábbis többértű. Axell egyfelől konvencionálisan használja a női testet – rendszerint sematikus „csini” szilueteteket –, másfelől viszont furcsa helyzetekbe hozza őket. *Erotomobile* (1966) című asszamlázsán például egy autó gumikereke foglalja keretbe két meztelen nőalak arcát. *A Nagy kijárat a világűrbe* (1967) című plexi-képén asztronauta sisakos, szép női alakok lebegnek Matisse *Táncát* is felidézve. Az újítások iránti érdeklődését nemcsak ikonográfiája, vagy a motívumok mechanikus módszerekkel történő sokszorozása jelzi, hanem a műanyagokkal mint a képzés új lehetőségeivel való kísérletei is.

KIKI KOGELNIK (Graz, 1935–Bécs, 1997)⁷ *Szerelmes bombák* (1962, bombák, akril, műanyag, 122 × 25 × 63 cm) című átalakított ready made-je játékos humorral feszíti egymásnak háború és szerelem gondolatkörét – elsősorban címe, másodsorban kifestése által. Megszelídíti, de még inkább kiforgatja eredeti mivoltukból a rettenet tárgyait, így lesz úrrá lelkileg a háború borzalmán. A kiállítás (korántsem elítélhető elfogultsággal) az ő művészete volt legjobban, mintegy 50 művel reprezentálva. Robotok, űrutazás, háború, technikai civilizáció, emberi kapcsolatok (*Emberek a 7. Sugárútról*, 1968/1986), valamint a (női) test és a kiszolgáltatottság (*Nyelvműtét*, 1969) témacsoportjai jellemzik szereteágazó ikonográfiáját; a műanyag-kivágások (*Koponya*, 1970), rajzok (*Nagymosás Manhattanben*, 1970), festmények, grafikák és objekték pedig az alkotói sokszínűségét.

A legismertebb művész NIKI DE SAINT PHALLE (1930–2002)⁸ szerencsére – talán ismertsége okán – nem volt túlreprezentálva, és a rendezők mértéktartóan a pop időszakára korlátozták a műveiből való merítést. E tekintetben kivétel a nagy méretben vetített *Daddy* című fekete (és színes) humorral teli, 1972–73-ban PETER WHITEHEADDEL együtt készített, 90 perces életrajzi ihletésű filmje. A később ismertté vált *Nana*-figurák, kiforrott stílusában mintázott *Lüszisztraté*-szobra (1966) a társadalom általános nőképet parodizálja: a háttára fektetett, fej nélküli, csonkolt végtagú, dekoratívan körülfestett vagináját kitaró női korpusz stilizáltan és egyértelműen reprezentálja, hogy mire „használják”, amit azonban a „jobb” körökben nem illik kimondani, és ha mégis megteszi valaki, akkor az lesz a durva. A cím Arisztophanész művére utalva, felidézi a háború, a béke és a szex, illetve ehhez kapcsolódva a nők és a férfiak viszonyainak, ősi, és igazából sosem megoldott kérdésköreit, amelyek épp a 60-as évektől (a hippomozgalomtól is inspirálva) kerültek ismét a figyelem középpontjába.⁹

Az Andy Warhol *Csókjában* (1963, 3') szereplő, sikeresnek számító MARISOL (Marisol Escobar, 1930 Párizs)¹⁰ életműve – ahogy az itt kiállított öt munkája is (pl. *Ruth*, 1962; *Tükrön ülő nők*, 1965–66; *Az esküvő*, 1962–63) – az identitáskeresés körül forog.¹¹ Hogy mégsem szerepel a pop art főáramában, annak egyik oka az lehet, hogy fotóapplikációs asszamlázsai meglehetősen rejtélyesek, formailag nem homogének és a szürrealizmussal is túlságosan közeli kapcsolatban állnak. Még akkor is, ha például *Az autó* (1964) című munkája a fogyasztói pop ikonja, s ugyanakkor ironikus megjelenítése is.

ROSALYN DREXLER (1926, New York, író, festő)¹² politikai ikonográfiájával,

festőiségével, feszes kompozícióival lep meg – és ezzel együtt még humoros is tud lenni (*Time to kill*, 1963; *Al Capone fészülködik*, 1964). *A halál Marilyn nyomában* (1963) épp e tulajdonságai révén olyan, mintha Fehér Lászlót inspirálta volna. Drexler rendszerint sajtófotókból indul ki – olykor azokat festi át, más-szor a témájukat és a kompozícióikat veszi át. A kiállítás szerint kommerciális tárgyak, reklámok helyett inkább politikai eseményeket fest meg, s ezen kívül a szorosabb, közeli emberi viszonylatokkal valamint ember és gép kapcsolataival is foglalkozik (*Ember és gép*, 1966).

Ahogy egy rendes pop művészhez illik, úgy használja fel a hétköznapi tárgyi világát CHRISTA DICHGANS (1940, Berlin, festő)¹³ is. A különbség csak annyi, hogy mivel ezek a hétköznapi otthon, konyhai és háztartási eszközök, napszemüvegek, gyerekjátékok, felfújható Batmanek és kacsák között teltek, így azok határozzák meg nagyméretű, tisztán komponált festményeinek iko-

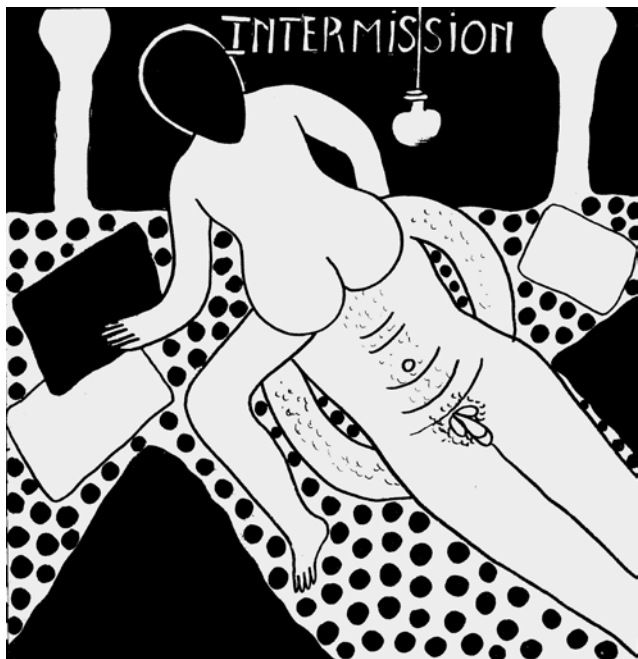
13 Belinda Grace Gardner on Christa Dichgans. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 112–115.

NIKI DE SAINT PHALLE

Részlet a *Daddy* című filmből, 1972
© 2010 NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION,
All rights reserved und/and VBK, Wien, 2010



7 Thomas Miessgang on Kiki Kogelnik. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 185–87.
8 Martin Walkner on Niki de Saint Phalle. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 96–99.
9 Emlékezzünk csak „a szeretkezz, ne háborúzz” jelszavára, vagy Makavejev 1971-es *W. R., avagy az organizmus misztériuma* című filmjére – amely utóéletének Hornyik Sándor egy bekezdést szentel *Baljós árnyak. Rendszerkritika 1968 után* című cikkében (*Új Művészet*, 2008/10., pp. 2–5.)
10 Belinda Grace Gardner on Marisol. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 265–67.
11 Erre utal az a panelbeszélgetés is, amelynek során két maszkot viselt egymás fölött: amikor a felső, fehér maszkot a közönség levetette vele, akkor derült ki, hogy alatta egy másikat is visel. I. m. p. 265.
12 Sid Sachs on Rosalyn Drexler. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 128–30.



DOROTHY IANNONE
The Story of Bern (or) Showing Colors / Berni történet, 1970
© Dorothy Iannone, Sammlung Aldo Frei

nográfiját, motívumkincsét (*Csendélet békával*, 1969; *Műanyag felhő*, 1968; *Kupac Batmannel*, 1967). Valami szomorúság azért vegyül a szinte dacosan, demonstratívan színes és vidám, poposan stilizált játékhalmok közé, s Dichgans egyúttal – csupán motívumok szempontjából – megelőlegezi Mike Kelley, Jeff Koons (pszeudó) infantilis művészetét is.

DOROTHY IOANNONE (1933, Boston)¹⁴ igazi fenegyerek lehetett volna, ha fiúnak születik, így azonban csak a rossz kislány szerep jutott neki (bár az esetében beigazolódott graffiti-bölcsesség „a jó kislányok a Mennországba jutnak, a rossz kislányok mindenhol eljutnak”, talán vigasztaló lehet). A pop-szemléiség ragyogó példái 1966–67-ben készített kifestett, kivágott és talpukra állított papírfigurái (pl. a Rolling Stones zenészeiről, vagy olyan politikusokról, mint Lyndon B. Johnson vagy Robert Kennedy). Iannone egyszerűen, nyíltan, köntörfalazás nélkül fogalmazza meg a véleményét nőkről, férfiakról, szexualitásról, társadalmi szerepekről, szexuális elnyomásról vagy éppen a cenzúráról (*The White Goddess*, 1971; *The Next Great moment in History* 1970; *Your Names are Love Father God*, 1970). A *berni történet* (1970) című képregényében például egy kiállításról való kizárását beszéli el. Híppis, pszichedelikus stílusa – mely a pornórajzok és a képregények műfaji sajátosságait egyesíti art brut és camp attitűddel – mindezt vidámmá teszi és eltávolítja, de úgy, hogy a felvetett problémákat ezzel korántsem iktatja ki vagy tekinti megoldottaknak.

JANN HAWORTH (1942, Hollywood)¹⁵ nevét a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* című Beatles-lemez borítójának egyik tervezőjeként nyilván magától értetődően ismernénk, ha a férjével közösen tervezett borítóval kapcsolatban nem mindig csak Peter Blake-t (akivel együtt nyertek ezért 1968-ban Grammy-díjat) emlegetnék. Haworth *Fánkok, kávéscsészék és képregény* (1962, 71,1 cm) című „puha szobrok”-ból álló kompozícióját 1962-ben készítette Londonban (épp abban az évben, amikor New Yorkban Claes Oldenburg felesége szorgosan varrogatta férje szobrait). De Haworth nem csak hétköznapi tárgyakat varrt meg, hanem életképeket, emberi figurákat (*Öreg nő II.*, 1967, 101,6 cm; *Mae West, Shirley Temple és W.C. Fields*, 1967, 131 cm), vagy óriásira nagyított karkötőt (1960-as évek) is. Sőt mi több, Gino Severini 1914-es, *A fény szférikus kiterjedése* című olajképét *Severini: Szférikus kiterjedés a fényben* címmel 1966-ban, színes flitterekből varrta ki, nemcsak színeiben, formáiban és kompozíciójában, hanem látványában is hűen követve a festő technikáját. A varrás – jelentsen ez akár egy szobrok létrehozására használt technikát is – nála nem csupán játékos, ironikus, popos attitűd, vagy éppen (akár kissé önironikus) tiszteletadás, hanem az otthonról hozott kultúra része, annak folyománya. Haworth számára evidens az általa alkalmazott technika, mint ahogy az is, hogy nem választja el egymástól – fellengzősen – tárgyainak elgondolását és kivitelezését.

14 Thomas Miessgang on Dorothy Iannone. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 224–27.

15 Mark Rappolt on Jann Haworth. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 212–15.

Hogy mégis miért maradtak olyan sokáig homályban ezek az alkotók – a feminizmus több hulláma és a feminista művészettudományi kutatások megjelenése után is –, arra több magyarázat is kínálkozik.¹⁶ A legkézenfekvőbb ok – a patriarchális társadalmi berendezkedés – csak részben magyarázat, hiszen épp azért, mivel ez az az időszak, amikor a feminista művészettörténetírás már kezd teret hódítani, azt hihetnénk, hogy a kortárs művészetben már kevésbé fognak érvényesülni a patriarchális uralmi viszonyok. Ebben ugyanis a férfiak jobban kondicionált – támogatottságban és elfogadottságban is megnyilvánuló – érdekvérvényesítési képességei, azaz a nők és férfiak esélyeinek egyenlőtlenségei illetve áttételesen a művészi kánon patriarchális szempontok szerinti kialakítása meghatározó jelentőséggel bír. Csakhogy az 1970 körüli feminista kritikusok a pop artot (bár jó okkal, de mégiscsak homogenizálás és sztereotipizálás folytán) mint szexista művészetet elutasították, így az a nő, aki ebben a korszakban élt és dolgozott, továbbá valamilyen módon kapcsolódott ehhez az irányzathoz, az láthatatlan maradt a feminista művészettudományok, kritikusok és történészek számára is. Az egyéni életutak alakulása ugyanakkor szintén közrejátszhat e művészek háttérbe szorulásában: Axell fiatalon meghalt, mások élettársuk árnyékában dolgoztak (Dorothy Iannone Dieter Roth, Jann Haworth Peter Blake felesége volt). Még ha érthető is az akkori feminista attitűd, az nehezen elfogadható, hogy azok a kritikusok, akik a művészettörténetírás egykori elfogultságait kritizálták (beleértve a kanonizáció folyamatát is), saját kortársaikról, akiket ismer(het)tek, elfeledkeztek. Azok a feminista művészettörténészek pedig, akik elismerték pl. Marisol vagy Niki de Saint Phalle művészetét, igyekeztek elválasztani „feminista” és „pop artos” vonásaikat – mintha ezek örök és megváltoztathatlan kategóriák lennének. Úgy látszik, hogy az eddig ignorált alkotók, nők munkáit felkutatva és elemelve, a kialakult sztereotípiákkal szembeszállva most jött el az ideje a pop art és a feminizmusok területén – Griselda Pollockkal szólnán – a kánon differenciálásának.

16 Ezeket Angela Stief: *Power up – Back to the Future*, de még inkább Kalliopi Minioudaki: *Other(s)' Pop: The Return of Two Discourses* című tanulmányukban elemzi. In: *Power up. Female Pop Art*. 78–91. ill. 134–143.

KIKI KOGELNIK
Bombs in Love / Szerelmes bombák 1962–63
© Kiki Kogelnik Foundation Wien New York



Az animációs dilemma: techné vagy koncept?

A 2010-es *Anilogue*¹ versenyprogramjának fődíjasa és annak zsűri általi méltatása jól jelzi azt a problémát, amely ma általában a művészetben – és különösen olyan technikai ágaiban, mint a film és az animáció – oly gyakran felvetődik. A fesztivál záró gáláján hangzott el, hogy a holland FLORIS KAAYK *A lények eredete* (*The Origin of Creatures*, 2010) című filmje képeinek technikai megvalósításával nyűgözte le az amúgy animációs rendezőként és producerként dolgozó zsűritagokat.² *A lények eredete* valóban nagy munkával és erőfeszítéssel elkészített, technikai szempontból kiemelkedő alkotás, viszont mindez együtt sem képes elrejteni koncepcionális szegénységét. A már önmagában is meglehetősen közhelyes környezetben (sötét, romos, anti-utópia világ) a törmelék alól egy önjáró kéz mászik elő, amely első körben szemet szerez magának, majd pedig további hasonló lényekkel összekapaszkodva alkot egyre komplexebb struktúrákat – *A lények eredete* ezzel együtt tét nélküli, egy-két sikerült vizuális eget felmutatni képes, eredeti gondolatokat nélkülöző alkotás.

Az animáció azért különösen nehéz műfaj, mert a kiindulópontjául szolgáló médiumhoz (elsősorban a filmhez) képest egy olyan dimenzióban is kreatívan kell alkotnia, amely az előző számára adott volt. Bár a filmkép létrehozásában is rengeteg kombinációs lehetőség van, az animációnak még a fotografikus képalkotás rögzített szabályai sem szabnak határt. Éppen ezért az animációs művészek, miközben mindarra figyelnie kell, amire egy filmrendezőnek (legyen jó forgatókönyv, képkomponálás, vágás, stb.), még azt is a legapróbb részletekig el kell döntenie, hogy egyáltalán mi és hogyan jelenjen meg a vásznon. Ez a szabadság azonban – mint általában – egyben a legnagyobb teher is, hiszen végeredményben egy animáció sikeressége azon áll vagy bukik, hogy képes-e a rendező a megfelelő összhangot létrehozni a koncepció, valamint a vizuális megvalósítás, ha úgy tetszik, a technika, a techné között. A számítógépes eszközök rohamos fejlődésével és azok egyre elérhetőbbé válásával már nem az a kérdés elsősorban, hogy képes-e valaki magas szintű technikai bravúrra, hanem az, hogy képes-e ezt egy olyan történetbe, gondolati szerkezetbe, „üzenetbe” ágyazni, ahol a két oldal kölcsönösen erősíti és nem oltja ki egymást. De fogalmazhatunk úgy is, hogy a történet elrajzoltságának foka összhangban kell(ene), hogy legyen a rajzok absztrakciójának fokával, vagy másképp: a képekben megvalósuló elvonatkoztatást kapcsolatba kellene hozni az ábrázoltak elrugaszkodottságával. Ebből a szempontból különösen érdekes volt az *Anilogue*, mert a kiforrott egyensúly, illetve a végletek mindegyikére találtunk példákat.

Az egész estés filmek közül ebből a szempontból vitathatatlanul az első rendezését abszolváló TOMM MOORE filmje, a *Kells titka* (*The Secret of Kells*, 2009) szerepelt a legjobban. A középkorban játszódó történetnek már az alapszituációja is rendkívül ellentmondásos helyzeteket kreál és érzelmeket generál. Egy világtól elzárt kolostorban az apátok az emberi civilizáció megmentésén, könyveken dolgoznak, ugyanis nem messze már barbárok gyűjtogatnak és fosztogatnak. Főhősünk tanítványként dolgozik itt, tehát a civilizáció ortal-mát képviseli, és a főpát védelem-mániájának megfelelően az egyre magasabbra épülő falak határolják a teljes világot. A fenyegető külvilágról azonban hamarosan kiderül, hogy a legnagyobb veszély mellett a legnagyobb gyönyörűségeket is hordozza az erdőben lakozó tündérlány és világa révén. A film különlegessége a mindent lehetővé tevő technika korában épp az önmegtartóztatásból fakad, ugyanis a készítőik képesek voltak megmaradni az előtér és háttér dekoratív összjátékát lehetővé tevő két dimenzióal. Ráadásul rendkívüli vizuális érzékről tettek tanúbizonyságot azáltal, ahogy a két világot képileg elkülönítették, s ugyanakkor a külvilág jó és gonosz oldalát – amint az a történet szerint is egy helyen, az erdőben van – teljesen más színekkel, de hasonló formavilággal rajzolták meg. Az is a készítőket dicséri, ahogy képesek voltak a képi világot a dramaturgiával összhangban kezelni: ennek legkiválóbb példái azok a jelenetek, amelyekben a környezet, a külvilág rajza szinte teljes

¹ *Anilogue 2010 – Nemzetközi Animációs Filmfesztivál*, Uránia Nemzeti Filmszínház, Toldi mozi, Budapest; Filmcasino, Bécs, 2010. november 24 – december 2. (ld: www.anilogue.com)

² A zsűri tagjai Theodore Ushev bolgár-kanadai animációs filmrendező, a horvát animációs filmproducer, Vanja Andrijevic és Igor Buharov, azaz Szilágyi Kornél rendező volt.



MAMORU HOSODA
Nyári zivatar (Summer Wars), 2009



JAN ŠVANKMAJER
Túlélni az életet (Surviving Life), 2010

egészében dekoratív felületté válik, ám ez nem töri meg a történet lendületét. Apró finomságaiban is briliáns munka a *Kells titka*, és nem mellesleg a jó forgatókönyvnek köszönhetően a beiktatott vizuális etűdszerű jelenetek ellenére is képes a figyelmet és a feszültséget az elejétől a végéig fenntartani.

Ennél kisebb formátumban és talán kevésbé innovatív módon, de ugyancsak remekül teremtették meg az összhangot a versenyben szereplő francia *Az ember, aki aludt* készítői. INES SEDAN a 12 perces animációban egy az érzelgőség határát súroló történetet dolgoz fel, amelyben egy nő addig bántódik férje állandó alvása miatt, míg meg nem jelenik egy nagyon is éber és szép hangú hódító a városban. Az animáció igazából megszelídített expresszionista filmnek tekinthető, hiszen megközelítésének lényege, hogy a külvilág a szereplők tudatának, érzéseinek leképezéseként működik. A filmecske további érdekessége az, hogy a vizualitást egyenesen a történetbe építi be, hiszen a narratív problémát végül vizuális csellel oldja meg. *Az ember, aki aludt* (*The Man Who Slept*, 2009) az *Anilogue* közönségdíját nyerte.

A versenyprogram egyik legköltoőbb, díjakkal nem megtisztelt, ám képi világával, annak rendkívül tudatosan megkomponált gazdagságával lenyűgöző filmje Portugáliából érkezett. *Az utazás a Zöldfokhoz* első látásra egy afrikai kirándulásról szól, a képek dinamikája révén azonban egy belsővé váló utazás történetét meséli el. JOSE MIGUEL RIBEIRO gyönyörű vízfesték animációjában (*Utazás a Zöld-fokhoz / Journey to Cape Verde*, 2010) a konkrét történésektől való elvonatkoztatást a remek dimenzióváltások, a mikro- és makroperspektíva közötti jelöletlen ugrások teszik lehetővé. A film kifinomult poétikával beszél az otthonhoz, otthoniakhoz való viszony változásáról az állandó úton levés vagy éppen a megállás, megállapodás pillanataiban.

A fesztivál technikájában, megközelítésében egyik legszélsebbesebb filmjét a német MICHAEL KLÖFKORN hozta, elsősorban azért, mert ilyen munkák első-sorban kísérleti filmek között, nem pedig animációk gyűrűjében szoktak szerepelni. Éppen ezért fontos, hogy különdíjjával az egyik zsűritag felhívta erre a figyelmet. *A folyékony papír* (...liquid Paper, 2010) animált fotósorozat: a különböző formákat valójában vastag katalógusok, képes folyóiratok lapjaiból kivágvá és pörgetve láthatjuk. Az igazán gondolatébresztő mindebben az, hogy a szerző a képek tönkretétele (szétvagdosása) révén hoz létre új képeket, amelyek így egyszerre szűnnek meg képként funkcionálni az egyik értelemben és válnak új képpé egy másikban.

Most már itt az ideje, hogy a konceptuális oldalhoz közelebb álló példákról is szó essen. A maró gúnnyal, szókimondó társadalomkritikával és fekete humorral átítatott filmjeiről híres brit PHIL MULLOY-t szinte tekinthetnénk a konceptuális animáció – már ha létezne ilyen irányzat – vezéralakjának. Korábbi filmjeit sem rajzainak komplexitása és kidolgozottsága miatt szerettük, de

Szonday Szandra

Digitális porhintés

Compagnie Adrien M: *Cinématique*¹

➤ Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest

➤ 2011. február 4-6.

A *Temps d'Images Fesztivál* keretében került sor ADRIEN MONDOT társulatának előadására a Trafóban. Adrien Mondot-nak, aki egy cirkuszi tehetségeket bemutató programban (*Jeunes Talents Cirque*) tűnt fel még 2004-ben, a *Cinématique* immár negyedik munkája. Mondot nem csupán zsonglőr, hanem informatikus is, így laboratórium-munkáiban, előadásaiban és installációiban a színpadi előadóművészet és a digitális művészet közötti kapcsolatokat kutatja. Médiaművészeti kalandozásaival egyébként nem áll egyedül, több új cirkuszi társulat is élt már az új médiumok kínálta lehetőségekkel (Cirkus Cirkor: 99 % *Unknow*; Compagnie 111: *Plan B*; Compagnie 9.81: *9.81*; Ville Walo & Kalle Hakkarainen: *Vanishing Point [Enyészpont]*, stb.). Az újdonság itt nyilván abban áll, hogy egy speciális, a nézők számára nehezen megfeythető technika alkalmazására épül az előadás, mely az eddig megszokott vizuális trükkökkel szemben sokkal szorosabb, interaktívabb lehetőséget nyújt a performereknek. (A produkció 2009-ben el is nyerte a zsűri nagydíját is a *Bains Numériques #4* fesztivál „tánc és új technológiák” nemzetközi versenyében.) A szereplők mozgásukkal befolyásolni, irányítani tudják a képi történéseket: egy legyintésre arrébb sodródnak a lebegő pontok, szaltózik az artista és vele együtt fordul körbe a virtuális környezet.

„Az utazás virtuális tájakon keresztül vezet”, írja az ismertető, „a síma felületre vetített vonalakból, pontokból, betűkből és tárgyakból kirajzolódó költői terek körülölelik a testeket, rásimulnak a gesztusokra. A többit elvégzi a képzelet: a testeken átsejtlő fények és a mozdulatok a szabadságról, a vágyakról, a bennünk rejlő végtelenről mesélnek.” A költői hangvételű beharangozó nagyrészt igaz, az előadás mindazonáltal erős hiányérzetet hagy az emberben. Noha újcirkuszként hirdették meg, azon kívül, hogy a társulat „frontembere” néhány perc erejéig zsonglőrözik – és tegyük hozzá, nem is rosszul –, az előadásnak nem sok köze van a cirkuszhoz, sem hangulatában, sem dramaturgiájában, sem képi és mozgásvilágában. Ehhez az sem elég, ha azzal mentegetjük a dolgot: Mondot virtuálisan zsonglőröködik, mivel ez a meghatározás korábbi darabjaira sokkal inkább illene, mint a *Cinématique*-ra. Mondot repertoárja egyébként nem túl nagy; ahogy a *Cinématique*-ban, korábbi munkáiban – *Fausses notes et chutes de balles [Hamis hangok és labdapotyogás]*, *Convergence 1.0, reTime* – is labdákkal zsonglőröködik, előadásai voltaképp variációk egy témára. Főként akkor feltűnő ez, ha tudjuk, egy általános artistaképzés is sokkal sokoldalúbb (az első években a növendékek mindenbe „beleszagolnak”, csak később specializálódnak), illetve körbenézve más „multifunkciós” újcirkuszi artisták között is kiderül ez a hiányosság.

Pedig a cirkuszi akrobatika adná magát, hogy az Adrien M. által teremtett virtuális világ még szürreálisabb, szabadabb legyen. Nem csak a cirkusz nyers fizikalitása vész el (nyilván nem is ennek megmutatása vezeti Mondot-t), hanem az artista munkájában rejlő illuzórikus könnyedség, játékoság sem nagyon mutatkozik meg. Ehelyett a dolog kimerül némi szökdelésben és egy hátraszaltóban. Mondot a darab jelentős részében passzív, míg társa, Satchie Noro munkája inkább a tánchoz közelít. Pedig a társulat tagjai többre képesek, ez kiderül a darab vége felé; ám úgy tűnik, hatás tekintetében a technikára hagyatkoznak és nem fizikai adottságaikat aknázzák ki. A dolog azért működik – mindvégig a csodák palotájában ülünk és figyeljük, a mágus hogyan kavart vihart egy tál vízben, hogy visz táncba több száz szállongó betűt. (Ebből a szempontból érdekes volt a nézők reakciója, ugyanis az előadás után beszélgetésen kiderült, többen hitték azt, hogy az alkalmazott technika Mondot

legújabb munkájában, az egész estés *Viszlát, Mr. Christie*-ben (*Goodby, Mister Christie*, 2009) a vizuális ábrázolást olyannyira lecsupasztotta, hogy szinte már fölöslegessé is tette. A kortárs fogyasztói társadalom érték- és érzelm-nélküliségét pátoszmentesen, végletekig hajszolva kifigurázó (ki ne emlékezzen az agyoncsapott pók formájában kimúló Istenre), hosszú dialógusokkal túlterhelt filmet talán még rádiójátékként is hallgathatnánk, bár valószínűleg amúgy is fárasztó lenne végigkövetni az arany után kutató, magának az egész föld alatt alagutat ásó férfinak és családjának kalandjait egészen a Hitlerrel terhelt túlvilágig.

Nagy elvárásokkal néztünk a cseh zseni, JAN ŠVANKMAJER legújabb, utolsó-nak tervezett filmjének bemutatója elé; ráadásul az esemény körüli hajcihőt az a tény is fokozta, hogy a forgalmazó csak egyetlen vetítést engedélyezett a fesztiválon. A szürrealizmusba oltott animáció nagymestere ezúttal, a film prológusában elmondottakhoz hűen egy pszichoanalitikus komédiát készített. Ez a munka – valószínűleg az ugyancsak a prológusban említett finánciális okok miatt is –, iskolapéldája lehetne a koncepcionális megközelítésnek. A papír- illetve fotókivágások elnagyolt animációjával dolgozó *Túlélni az életet* (*Surviving Life*, 2010) inkább vizuális ötleteivel – a bábfilmben illő méretkülönbségekkel és szürreális kapcsolódásokkal –, mint azok látványos kidolgozásával vonja magára a figyelmet. A film egy kopaszodó, középkorú férfi ház- és vágyálmaiba enged betekintést, ahol buñueli módon kavarnak össze a valós és álombéli jelenetek és válik egyre inkonzekvensebbé a két, hol párhuzamosan, hol egymásba gabalyodóan létező világ. Švankmajer a bevezetőben azt mondta, nem volt elég pénz a kivitelezéshez, de a filmet elnézve ötletből is hiány volt, legalábbis egy egész estés filmre biztosan nem volt elegendő: a negyvenedik perc táján már átlátjuk a szerkezetet, onnantól pedig nem sok új történik. Lehet, hogy még agyalni kellett volna ezen a filmen – hiszen költséges technikai bravúrok híján csakis a mentális, koncepcionális sziporkázás tudott volna igazán erőt adni neki.

Az *Anilogue* egyik legnagyobb erősségét általában a japán kapcsolatok jelentik. Az ottani szakma világhírű képviselői rendszeresen elvetődnek a fesztiválra, és az anime felhozatal most is remek volt. A MAMORU HOSODA legújabb alkotása szép példája a nyugati szem számára megszélesített animének. A *Nyári zivatar* (*Summer Wars*, 2009) a japán társadalom egyik legalapvetőbb problémájából, a hagyományos és a modern életforma összeütközéséből indul ki. A fiatal iskolás srác, aki barátnője nagymamájánál tölti nyári vakációját, megfeyti a legnépszerűbb virtuális játékvilág feltöréséhez szükséges kódot – anélkül, hogy tudná, mit tesz –, ezzel pedig ellenséges hatalmak kezére játssza az egész rendszert. A szereplőknek így egyszerre két fronton kell a párhuzamos valóságok együttéléséből fakadó problémákkal megküzdeni: valamit kezdeniük kell a generációk közötti konfliktussal, a régi és az új értékrend összeegyeztethetlenségével, valamint a valóság egyes elemeit (közlekedési rendszert, műholdakat) is manipulálni képes virtuális alternatív világgal is. Hosoda a film végére ezt a hatalmas konstrukciót egyetlen virtuálisan megtestesülő csatában hozza össze, ahol a család és barátok által irányított avatárok milliói igazi anime szuperhősökké formálódva küzdenek meg a gonosz avatárjaival. Vizuálisan és mentálisan is megterhelő és látványos film, a műfaj egyik kiemelkedő darabja. Nagy várakozás előzte meg a *Belleville-i randevú*-val átütő sikert arató SYLVAIN CHOMET új filmjét, amit a francia ikon, Jacques Tati egyik soha meg nem valósult forgatókönyve ihletett. A rajzokkal és a történettel korábban oly bravúrosan dolgozó Chomet-t azonban mintha agyonnyomta volna a feladat és a nagyság terhe. Az *illusionista* (*L'illusionniste*, 2010) korrekt, árde unalmas tisztelgés a nagy mester előtt, a szerző – pedig valószínűleg sokat foglalkozott vele – mintha épp a Tati-jelenség lényegét nem értette volna meg. Tati hórihorgas, esetlen figurája éppen rajzfilmszerűsége miatt volt érdekes, vicces, mindez azonban csak élőszereplős filmben működik, hiszen a rajzfilmszerűség átmásolása rajzfilmben unalmas – hiszen ott, abban a világban alaptól mindenki ilyen.

A 2010-es *Anilogue*-on talán kevesebb kiemelkedő remekmű született, mint amennyit a korábbi években láthattunk, de ez inkább a halványabb filmtermésnek, nem a szervezőknek köszönhető. Akárhogy nézzük, az *Anilogue* koncepciójában, válogatási stratégiájában a hazai filmes rendezvények közül mégis legközelebb áll ahhoz, amelyennek egy nemzetközi rangra törő, nagyvárosban rendezett filmfesztiválnak lennie kell. Egy hét alatt láthattuk az animáció néhány legnagyobb nevének legújabb alkotását (Jan Švankmajer, Phil Mulloy, Sylvain Chomet, hogy csak néhány nevet említsünk), másrészt a verseny- és tematikus kísérőprogramok révén olyan alig vagy kevéssé ismert filmeket is, amelyeket a sztárokat már ismerő szakma sem láthatott. A szervezők és válogatók így olyan stratégiát alakítottak ki, amely hosszabb távon lehetővé teszi, hogy a fesztivál egyaránt érdekes legyen a nagyközönség és a nemzetközi szakma számára.

1 Adrien MONDOT – koncepció, programfejlesztés, előadás
Satchie NORO – tánc
Christophe SARTORI és Laurent BUISSON – zene / hang
Elsa REVOL – fényterv
Charlotte FARCET – dramaturg
Alexis LECHARPENTIER – programfejlesztési asszisztens, műszaki vezető
ay-rOop [Géraldine WERNER és Olivier DACO] – produkciós ügyek és terjesztés
Jérémy CHARTIER és Hervé LONCHAMP – színpad- és fénytechnika
Laurent LECHENAULT – hangtechnika



találmánya, az ő varázslata, holott korábban akár a Trafó színpadán is találkozhattunk hasonlóval.)

A magam részéről a különféle szenzorokkal, kamerákkal és szoftverekkel való operálásnál sokkal érdekesebbnek, finomabbnak találtam az előadás elején folyó játékot, ahol a színpadra vetített képet a két előadó konstruálja egy kis asztalkán, kamera alatt. Így például, míg egyikük kis kavicsokat rakogat egymás mellé, addig társa már a felngyitott sziklákon lépeget a semmi felett, a másik isteni kénye-kedvének kiszolgáltata. A probléma végső soron nem a képek túlzott jelenléte – ezek transzparenciájukkal, illékonyágukkal nem nyomják agyon az előadást –, hanem az, hogy a produkció ki is merül a látványban. Időnként villan csak fel egy-egy percre „valami”, amikor pl. betűk állnak össze hatalmas, virtuális testté Satchie körül, mint egy organikus burok, amely a lánnyal három dimenzióban mozog együtt. Túlzottan elgondolkozgatni ez az előadás nem fog, csak elbűvölni, holott – ahogy föl-



COMPAGNIE ADRIEN M
Cinématique, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2011, © fotók: Zelkó Csilla

jebb is említettem – akadtak már szép számmal pozitív példa, de ezek ismeretetésébe itt persze nem mehetünk bele.

Az egyetlen, ami továbbgondolásra érdemes a közhelyeken túl – emberi test kontra mátrix-világ stb. – az a labdákkal, üveggolyóval való zsonglörködés virtuálissá tétele. Pontosabban: Mondot oly módon képes bánni rekvizitjeivel, hogy azok sima, könnyed, akadálytalan mozgása a monitoron vagy épp a színpadon futó/eső karaktereket juttatja eszünkbe. Mondot rájátszik erre az illuzórikus akadálytalanságra, ahol megszűnnek a fizikai törvények. Voltaképp az artista-munka abszolútumát valósítja meg (uralni, legyőzni a természet törvényeit), ám furcsamód – és talán épp ezért – a hiba, rontás itt „illetlen” lenne, míg a hagyományos cirkuszban megengedhető. Sajnos azonban ez a motívum nem kapott nagyobb hangsúlyt a darab során, így az (akárcsak a DV8 hasonló előadása, *a Just for Show*) megreked a „szép” kategóriájában.

COMPAGNIE ADRIEN M
Cinématique, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2011, © fotó: Zelkó Csilla





Kérjük támogassa adója 1%-ával a
Fiatal Képzőművészek Studióját!

<p>Les Villes Fertiles / Fertile Cities <i>Labyrinthe végétal / Natural Labyrinth</i></p> <p>Roberto Burle Marx (1909–1994) <i>The permanence of the unstable</i></p> <p>● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE www.citechailot.fr PÁRIZS 2011. 03. 23 – 07. 24.</p>
<p>Mitch Epstein <i>American Power</i></p> <p>● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON www.henricartierbresson.org PÁRIZS 2010. 05. 04 – 07. 27.</p>
<p>Heinrich Kühn</p> <p>● MUSÉE NATIONAL DE L'ORANGERIE www.musee-orangerie.fr PÁRIZS 2011. 04. 27 – 07. 25.</p>
<p>Dystopia</p> <p>● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX www.capc-bordeaux.fr CHÂTEAU-GONTIER 2011. 05. 14 – 07. 28.</p>
<p>Indian Highway IV.</p> <p>● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON www.moca-lyon.org LYON 2011. 02. 23 – 07. 31.</p>
<p>Miró sculpteur</p> <p>● MUSÉE MAILLOL www.museemaillol.com PÁRIZS 2011. 03. 16 – 07. 31.</p>
<p>Dennis Oppenheim Veronika Holcova</p> <p>● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE www.mam-st-etienne.fr SAINT-ÉTIENNE 2011. 05. 14 – 08. 21.</p>
<p>Tableaux</p> <p>● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINDE GRENOBLE www.magasin-cnac.org Grenoble 2011. 05. 29 – 09. 04.</p>
<p>Catalogue</p> <p>● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE www.mam-st-etienne.fr SAINT-ÉTIENNE 2011. 05. 10 – 09. 18.</p>
<p>Hollandia</p>
<p>Conny Luhulima and Geert van Kesteren <i>Nunusaku – stories of migration</i></p> <p>● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2011. 04. 09 – 06. 26.</p>
<p>Dutch Masters in the 21st century</p> <p>● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthal.nl ROTTERDAM 2011. 05. 18 – 06. 26.</p>

<p>Fluiten in het Donker – project by the Curatorial Programme 10/11</p> <p>● DE APPEL BOYS' SCHOOL www.deappel.nl AMSZTERDAM 2011. 05. 21 – 06. 26.</p>
<p>Omer Fast</p> <p>● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl AMSZTERDAM 2011. 05. 14 – 07. 23.</p>
<p>The End of Money</p> <p>● WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM 2011. 05. 22 – 08. 07.</p>
<p>The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker) – Play Van Abbe Part 4</p> <p>● VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2011. 02. 26 – 08. 14.</p>
<p>Adam Fuss</p> <p>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2011. 06. 11 – 09. 04.</p>
<p>Rineke Dijkstra <i>The Weeping Woman, Tate Liverpool 2009</i></p> <p>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2011. 04. 02 – 09. 18.</p>
<p>Izland</p> <p>Koddu/ The Icelandic Case / The Bubble, the Meltdown and the National Identity</p> <p>● THE LIVING ART MUSEUM / NYLISTSAFNID http://nylo.is REYKJAVIK 2011. 04. 16 – 05. 15.</p>
<p>Perspectives – On the Borders of Art and Philosophy</p> <p>● REYKJAVIK ART MUSEUM www.artmuseum.is REYKJAVIK 2011. 05. 21 – 09. 04.</p>
<p>Izrael</p> <p>William Kentridge <i>Five Themes</i></p> <p>● THE ISRAEL MUSEUM www.imjnet.org.il JERUZSÁLEM 2011. 03. 05 – 06. 18</p>
<p>Lengyelország</p> <p>Isaac Julien <i>WESTERN UNION: small boats</i></p> <p>● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE www.csw.art.pl VARSO 2011. 04. 24 – 06. 14.</p>
<p>Roee Rosen <i>THE DYNAMIC DEAD ROEE ROSEN</i></p> <p>● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE www.csw.art.pl VARSO 2011. 04. 21 – 07. 03.</p>

<p>Luxemburg</p> <p>John Stezaker Mac Adams Pascal Marthine Tayou</p> <p>● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2011. 06. 18 – 09. 11.</p>
<p>Nagy-Britannia</p> <p><i>I Know Something About Love</i></p> <p>● PARASOL UNIT http://www.parasol-unit.org/ LONDON 2011. 03. 09 – 05. 22.</p>
<p>New Cartographies: Algeria-France-UK</p> <p>● CORNERHOUSE www.cornerhouse.org MANCHESTER 2011. 04. 08 – 06. 05.</p>
<p>Alice Anderson <i>Childhood Rituals</i></p> <p>● FREUD MUSEUM http://www.freud.org.uk/ LONDON 2011. 04. 15 – 06. 05.</p>
<p>Tracey Emin <i>Love is What You Want</i></p> <p>● HAYWARD GALLERY www.hayward.org.uk http://move.southbankcentre.co.uk/ LONDON 2011. 05. 18 – 06. 19.</p>
<p>George Shaw <i>Payne's Grey</i></p> <p>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com GATESHEAD 2011. 02. 25 – 06. 12.</p>
<p>Paul Graham <i>Photographs 1981–2006</i></p> <p>● WHITECHAPEL GALLERY http://www.whitechapelgallery.org/ LONDON 2011. 04. 29 – 06. 19.</p>
<p>Yohji Yamamoto</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2011. 03. 12 – 07. 10.</p>
<p>Burke + Norfolk <i>Photographs From The War In Afghanistan</i></p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2011. 05. 06 – 07. 10.</p>
<p>Figures & Fictions: Contemporary South African Photography</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2011. 04. 12 – 07. 17.</p>
<p>David Goldblatt <i>Lifetimes: Under Apartheid</i></p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2011. 04. 08 – 07. 31.</p>
<p>Brit Insurance Designs Awards</p> <p>● DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org LONDON 2011. 02. 16 – 08. 07.</p>

<p>James Stirling <i>Notes from the Archive</i></p> <p>● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2011. 04. 05 – 08. 21.</p>
<p>Németország</p> <p>Compass – Drawings from the Museum of Modern Art New York</p> <p>● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2011. 03. 11 – 05. 29.</p>
<p>Yto Barrada <i>Riffs</i></p> <p>● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2011. 04. 15 – 06. 19.</p>
<p>Richard Long <i>Berlin Circle</i></p> <p>● HAMBURGER BAHNHOF www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2011. 03. 26 – 07. 31.</p>
<p>Francesco Clemente <i>Palimpsest</i></p> <p>● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2011. 06. 08 – 09. 04.</p>
<p>Land Art</p> <p>● HAMBURGER BAHNHOF www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2011. 03. 26 – 2012. 01. 15.</p>
<p>Norvégia</p> <p>Surrounding Bacon o-Warhol</p> <p>● ASTRUP FEARNLEY MUSEET FOR MODERNE KUNST http://afmuseet.no OSLO 2011. 05. 05 – 10. 02.</p>
<p>Olaszország</p> <p>Michelangelo Pistoletto <i>Da Uno a Molti, 1956–1974</i></p> <p>● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2011. 03. 04 – 08. 15.</p>
<p>Marzia Migliora <i>Salla Tykkä</i></p> <p>● EX3 CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA www.ex3.it FIRENZE 2011. 06. 08 – 09. 11</p>
<p>Promotion 2010–2011: les Pensionnaires à la Villa Médicis</p> <p>● ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI www.villamedici.it RÓMA 2011. 04. 01 – 10. 31.</p>
<p>A Geographical Expression</p> <p>● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org TORINO 2011. 05. 19 – 11. 27.</p>
<p>Oroszország</p> <p>Zilvinas Kempinas <i>Still</i></p> <p>● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2011. 04. 20 – 05. 24.</p>

<p>If I Only Knew... A Guide to Contemporary Art</p> <p>● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2010. 12. 08 – 2011. 05. 29.</p>
<p>New York Minute</p> <p>● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2011. 04. 23 – 06. 05.</p>
<p>Alternative Fashion before Glossies, 1985–1995</p> <p>● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2011. 04. 28 – 06. 12.</p>
<p>Spanyolország</p> <p>The Otolith Group <i>Thoughtform</i></p> <p>● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2011. 02. 04 – 05. 29.</p>
<p>Genius Loci</p> <p>● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org/ BARCELONA 2011. 03. 11 – 06. 05.</p>
<p>Universo vídeo. Move on Asia</p> <p>● LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL www.laboralcentrodearte.org GJIÓN 2011. 04. 15 – 06. 20.</p>
<p>A Hard, Merciless Light. The Worker-Photography Movement, 1926–1939</p> <p>● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2011. 04. 06 – 08. 22.</p>
<p>The Luminous Interval – D.Daskalopoulos Collection</p> <p>● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2011. 04. 12 – 09. 11.</p>
<p>Electric Nights / Art & Pyrotechnic</p> <p>● LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL www.laboralcentrodearte.org GJIÓN 2011. 03. 18 – 09. 12.</p>
<p>Svájc</p> <p>Joseph Beuys <i>Difesa della Natura</i></p> <p>● KUNSTHAUS www.kunsthau.ch ZÜRICH 2011. 05. 13 – 08. 14.</p>
<p>Ai Weiwei <i>Interlacing</i></p> <p>● FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch WINTERTHUR (ZÜRICH) 2011. 05. 28 – 08. 11.</p>
<p>Franz Gertsch <i>Seasons – Works 1983 to 2011</i></p> <p>Roman Ondák</p> <p>● KUNSTHAUS www.kunsthau.ch ZÜRICH 2011. 06. 10 – 08. 28.</p>

<p>Svédország</p> <p>New Nordic Photography 2011</p> <p>● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2011. 05. 28 – 08. 21.</p>
<p>Marcel Duchamp</p> <p>● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se MALMÖ 2011. 03. 19 – 09. 11.</p>
<p>Klara Lidén</p> <p>● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se STOCKHOLM 2011. 05. 14 – 10. 09.</p>
<p>Szlovákia</p> <p>Ilona Keserü Ilona, Rudolf Sikora</p> <p>● DANUBIANA MEULENSTEEN ART MUSEUM www.danubiana.sk BRATISLAVA – ČUNOVO – VODNÉ DIELO 2011. 03. 12 – 06. 12.</p>
<p>Szlovénia</p> <p>Marko Peljhan, Matthew Biederman and collaborators <i>Coded Utopia – from Makrolab to the Arctic Perspective Initiative</i></p> <p>● MODERNA GALERIJA www.mg-lj.si LJUBJANA 2011. 03. 29 – 06. 12.</p>
<p>Törökország</p> <p>Tactics of Invisibility</p> <p>● ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART www.arter.org.tr ISTANBUL 2011. 04. 09 – 06. 05.</p>
<p>Paradise Lost</p> <p>● ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org ISTANBUL 2011. 03. 25 – 07. 24.</p>
<p>Ukraina</p> <p>Olafur Eliasson <i>Your emotional future</i></p> <p>● PINCHUKARTCENTRE http://pinchukartcentre.org KIJEV 2011. 05. 21 – 10. 02.</p>
<p>KÜLFÖLD /AMERIKA</p>
<p>USA</p> <p>Vija Celmins <i>Television and Disaster 1964–1966</i></p> <p>● LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART / LACMA http://www.lacma.org LOS ANGELES 2011. 03. 13 – 06. 05.</p>
<p>HELIOS – Eadweard Muybridge in a Time of Change <i>Picturing Modernity</i></p> <p>● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2011. 02. 26 – 06. 07.</p>
<p>Linda Benglis Shirana Shahbazi</p> <p>● NEW MUSEUM www.newmuseum.org NEW YORK 2011. 02. 09 – 06. 19.</p>



la Biennale di Venezia

54. Esposizione
Internazionale
d'Arte
Partecipazioni nazionali

CRASH – PASSIVE INTERVIEW

nka
Nemzeti Kulturális Alap



nka
Nemzeti Kulturális Alap

MINISTER
OF NATIONAL RESOURCES

MŰCSARNOK

Németh Hajnal ÖSSZEOMLÁS – PASSZÍV INTERJÚ

2011. 06. 04 – 11. 27.

kurátor: Peternák Miklós

54. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennále
Magyar Pavilon, Giardini (Vence)

www.crash-passiveinterview.c3.hu