

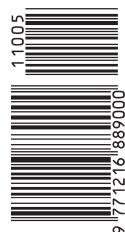
# Balkon

2011\_5



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



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



**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](http://www.balkon.hu)

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a  
**Poligráf Könyvkiadó**

**Poligráf Kft.**

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

Felelős kiadó:  
**Hermann Péter**

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

**Terjesztés:**

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

**Előfizetési díj:**

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

**Előfizetési ár:**  
590,-Ft

Árusítási ár:  
880,-Ft

Összevont szám ára:  
1080,-Ft

Készült a  
**Mester Nyomdában**

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



**2** **Najmányi László**

SPIONS  
Tizenhatodik rész

**6** **Hornyik Sándor**

A dolgozó, a fogyasztó és a képkötő  
Kritikai gondolkodás a neoavangárdtól napjainkig és vissza

**14**

Beszélgetés egy műalkotással  
Kele Judittal beszélget Turai Hedvig

**17**

Asztalterítő, felmosórongy vagy imasál?  
Lajtai Péterrel beszélget Cserba Júlia

**22** **Dudás Barbara**

Idő és tér kérdései egy belga labirintusban  
The New Arrivals – 8 Contemporary Artists from Hungary

**25** **Hajdu István**

Megtalált képek; elharapott mondat  
Hencze Tamás: Munkák a 60-as, 70-es évekből

**28** **Pfisztner Gábor**

Sorsvonalak  
Tacita Dean kiállítása

**31** **Krunák Emese**

A Paranoid Idealista  
Daniel Richter képeiről

**34** **Debreceni Boglárka**

Bénaság zsákutcája, összeérő drótok, észérvek temetője  
Ed Templeton: The Cemetery of Reason

**36** **Zsikla Mónika**

Sighting lokális alapokon?  
Outpost – Kritikai tér

**38** **Fehér Dávid**

Nyitott kapukat...  
Mátrai Erik LUX című kiállítása

**40** **Józsa Kitty**

Ki rejtőzik a függöny mögött?  
Nagy Gábor György: Üzenet a jövőből

**42** **Kókai Károly**

Dynamik!  
Kubizmus / Futurizmus / Kinetizmus

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.”<sup>1</sup>  
Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*

„I am a walking anathema. I'm sleeping from impatience  
and can only read whilst defecating.”<sup>2</sup>  
DJ Helmut Spiel!: *Letter to=from Bardo*

„We broke the ruptured structure built of age  
Our weapons were the tongues of crying rage”<sup>3</sup>  
David Bowie: *Cygnets Committee*

„MONGOLOID HE WAS A MONGOLOID  
HAPPIER THAN YOU AND ME”<sup>4</sup>  
Devo: *Mongoloid*

## A név

Régi és új hőseim YouTube-ra felrakott interjúit nézem mostanában éjszakánként. Ez a szakrális (energiát adó) tevékenység kanyargós, sok dimenziót feltérképező földi pályámat lezáró, leltározási, elszámolási kurzusom része. A felvételeken nemzedékek legjobb elméi nyílnak meg a szakmájukat meszterfokon gyakorló, a témát alaposan ismerő, a riportanyagokat beszélni hagyó, saját egójukat a háttérbe vezénylő angol, német, amerikai, holland riporterek kérdései nyomán. Az interjúkat rögzítő operatőr – a kortárs magyar tévéoperatőrökkel ellentétben – nem unja látványosan a beszélgetéseket, kamerája nem vándorol céltalanul a riportalany tarkójáról a stúdió falán landoló légyre, nem kezdi el ritmusra rángatni a zoomot, ha megszólal a zene. Jelenlétét nem venni észre, és ez így van rendjén. Főleg a pop csillagainak mondandója érdekel, mert az ő világlátásukat gondolom a legfókuszáltabbnak, megfogalmazásaikat a legpontosabbnak. Az írók, művészek, filozófusok – néhány tiszteletreméltó (például Andy Warhol, Marcel Duchamp, Rosalind Hursthouse, Bernard-Henri Lévy, stb.) kivételével – többnyire csak locsognak, nem követik Wittgenstein tanácsát, megkísérlik kimondani a kimondhatatlant. Az eredmény persze értelmezhetetlen hablaty.

Nemrég régi kedvencem, a Devo együttes ma már tisztos öregurakként élettüktől búcsúzók tagjainak egyik interjúja derítette fel csillagfényvel a végtelen éjszakát. A „de-evolution” – visszafejlődés, „Devo” – koncepcióját a zenekar alapító tagjai, Gerald Casale és Bob Lewis fejlesztették ki az Ohio állambeli Kent State University művészeti laboratóriumában, az 1960-as évek végén. Elméletüket beigazolódni érzem. Fél évszázad távlatából már jól látható, hogy a

<sup>1</sup> „Amiről nem beszélhetünk, arról hallgatnunk kell.” (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus* – 1921, Berlin, Annalen der Naturphilosophie – az idézet NL nyersfordítása)

<sup>2</sup> „Sétáló egyházi átok vagyok. Alszom a türelmetlenségtől és csak székletürítés közben tudok olvasni.” (DJ Helmut Spiel!: *Letter to=from Bardo* II.5 – NL nyersfordítása) <http://spions.webs.com/library.htm>

<sup>3</sup> „Összetörtük a korok repedt szerkezetét / Fegyvereink a dühös zokogás nyelvei voltak” – David Bowie: *Cygnets Committee (Hattyú Bizottság)* – a dal először 1969-ben, Bowie *Man of Words, Man of Music* című második albumán jelent meg, majd 1972-ben, a *Space Oddity* albumon is kiadta – NL nyersfordítása)

<sup>4</sup> „Mongoloid, ő mongoloid volt / Boldogabb, mint te meg én” – Devo: *Mongoloid* (a dal először kislemezen jelent meg 1977-ben, majd az 1978-as *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!* című albumon is kiadták – NL nyersfordítása)

homo sapiens szellemi evolúciója a 20. század második felében elérte csúcspontját. A csúcson nem a visszatekintés, számbavétel, összefoglalás, értékelés nyugodt periódusa következett, hanem a tömegtársadalom globalizációjával egyidőben azonnal beindult az egyre fokozódó tempójú leépülés, lebomlás, széthrohadás, atomizálódás, elhülyülés, gettósodás.

Koncepciójuk megfogalmazása idején Gerald Casale és Bob Lewis még az amerikai társadalomban eluralkodó működési zavarokat és horda-mentalitást hozták fel elméletüket igazoló példaként. Mára tisztán látszik, hogy ezek, valamint az általános elbutulás, elbarbáriasodás bolygónk összes társadalmára és kultúrájára alapvetően jellemzők lettek. A mennyiségszemlélet egyes filozófusok próféciáival ellentétben nem új minőségeket eredményezett, hanem kioltotta a minőség iránti igényt. Személyiségfejlesztő műfajok, mint például a konverzáció és a levelezés művészete tűntek el nyomtalanul az utolsó pár évtized során. Az eredmény: elgyerekesedés, felnőtt képtelen emberek nyugtalan, magányos tömege. A túlkínálat a kielégületlenség állandó érzetét hozta. Tökéletes példája ennek a budapesti Sziget fesztivál közönségének elhíresült, folyamatos körbe-körbemasírozása. Az egyre üresebb tekintetű fiatalok a felkínált milliányi műsorszám közül egyet sem tudnak igazán élvezni, mert mindig azt hiszik, hogy valahol máshol valami érdekesebb történik. Alighogy elkezdődik egy koncert, egymást fellökve, egymáson átgázolva indulnak tovább. Ritka eset, amikor egy-egy kivételes karizmájú előadó a helyükön tudja tartani őket. (Ebben persze a minden évben pocscékkabb hangosítás is közre játszik.)

A pár szó-csonkos SMS-ek, egyetlen, torz mondatból álló twitter-bejegyzések, vakkantásszerű e-mailek, a Facebook és más „közösségi” portálok „zombi madárházai”<sup>5</sup> korában felnővők elképzelni sem tudják azt a lelki, szellemi gyönyörűséget, amit az éjszakákon át tartó beszélgetések, a hosszú, gyakran 10-20 oldalas levelek cseréje, egymás írásainak elolvasása és elemzése jelentett nekünk a rég elfelejtődött korban, amikor a szellemi elit számára még kötelező, a többiek számára ajánlott volt az éberség, önbecsülés, önismeret, önfejlesztés. Hol van már a szellemi elit? Nemzedékek legjobb elméi vagy meghaltak vagy megbolondultak, vagy az underground sötét, nyirkos, kényszagú tárnáiban rejtőznek, sokkal mélyebbre húzódva, mint a bolsevik diktatúra idején. Bár folyamatosan kutatok életjelek után, új éberekkel alig találkozom. Az életnagyságúnál kisebbre zsugorodásra kötelező jelenlétük sem tudnak mit kezdeni, a pusztta túlélés

<sup>5</sup> Utalás Iggy Pop 1982-ben publikált albumára

a pálya. Jövőképeik nekik sincsenek. Már csak a WC-n ülve tudunk olvasni.

\*\*\*

„Screw Up Your Brother or He'll Get You In the End”<sup>6</sup>  
David Bowie: *Cygnets Committee*

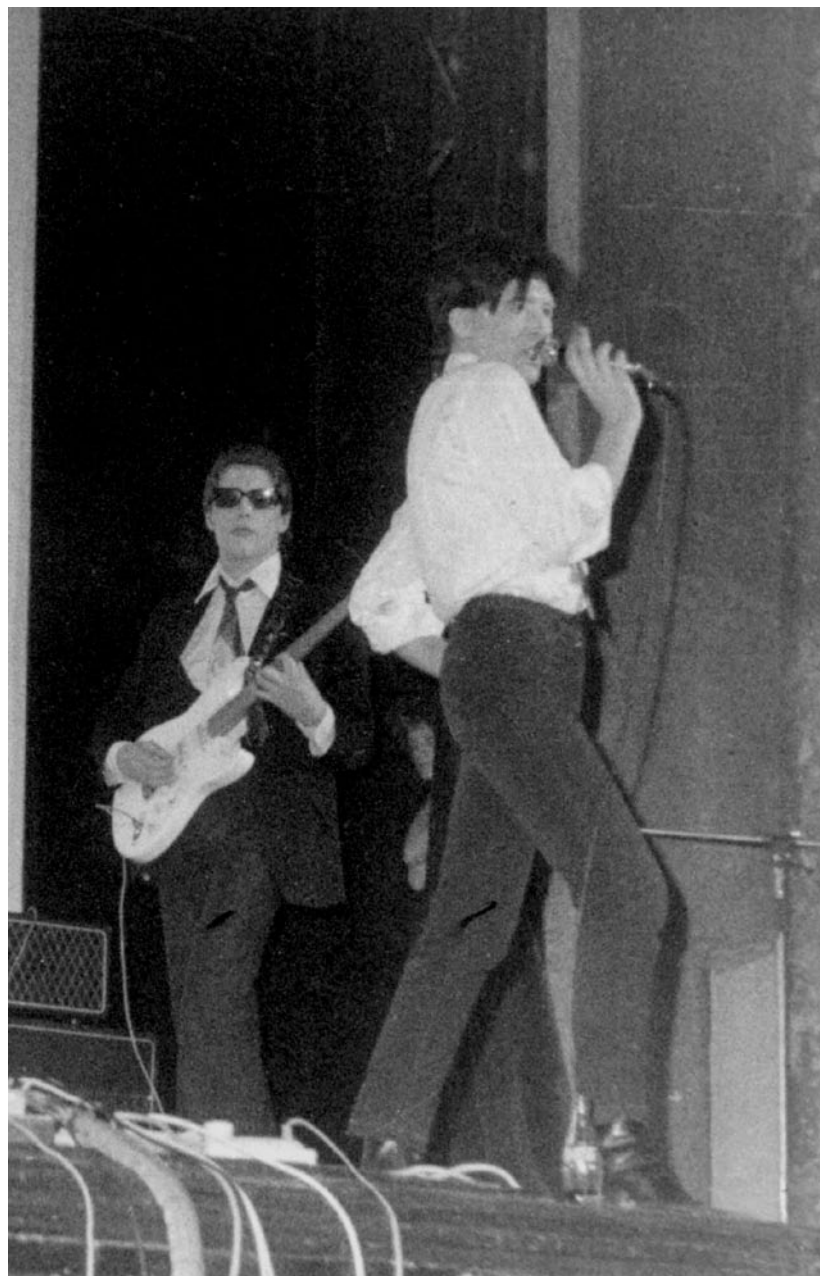
Sok ezer embert ismertem meg hosszú, eseményekben, kalandokban, feladatokban, utazásokban, katasztrófákban gazdag életem során, de mivel számomra mindig fontos volt a kapcsolataim minősége, csak kevés vált közülük barátommá. A régebbi korok egyes gondolkodói szerint a barátság mélyebb (magasabb rendű) formája az emberi kapcsolatoknak, mint a szerelem. „A barátság glóriája nem a kinyújtott kéz, nem a kedves mosoly, nem a társaság, bajtársiasság öröme, hanem a spirituális inspiráció, amely akkor látogat meg bennünket, amikor felfedezzük, hogy valaki hisz bennünk és hajlandó barátként megbízni bennünk. (...) A barát az a személy, akivel őszinte tudok lenni. Előtte hangosan gondolkodhatom. Végre megérkeztem egy olyan valódi és velem egyenlő személy jelenlétébe, akivel szemben ledobhatom a titkolódzást, udvariasság és hátsó gondolatok alsóneműit, amelyeket az ember soha nem vet le, akivel olyan egyszerűen és teljességgel viszonyulunk egymáshoz, mint amikor egy kémiai atom találkozik a másikkal. Az őszinteség diadémokhoz és tekintélyhez hasonlító luxusa a legmagasabb rangúak kiváltsága, akik engedélyt kaptak, hogy kimondják az igazságot, mivel nincs felettük senki, akinek udvarolniuk, akihez alkalmazkodniuk kellene. Egyedül minden ember őszinte. Amint belép egy másik személy, elkezdődik a képmutatás. (...) A barátság lényege a teljesség, a totális nagylelkűség és bizalom. Nem engedélyez gyanút, sejtéseket, feltételezéseket és gyengeséget, határozatlanságot. Tárgyát istenként kezeli, és ez mindkettőjüket az isteni szintjére emeli.”<sup>7</sup> – olvasom Emerson barátságról írt tanulmányában.<sup>8</sup> Szerinte a barát a természet paradoxona, egyszerismind remekműve. A barát az egyetlen személy, akitől nem azt kívánom, amije van, hanem azt, aki ő maga. A barátság a mindenek felett álló hatalom, a Teremtő által megszentelt állapot.

„Montaigne azt írja, hogy a szerelem senkit sem szokott megkérdezni. Akkor jön, amikor akar, és az embert kíméletlenül leteperi, mint az elemi erő. A barátsághoz beleegyezésre van szükség.

6 „Vágd át a testvéredet, vagy ő fog elkapni a végén”  
– David Bowie: *Cygnets Committee* (NL nyersfordítása)

7 Ralph Waldo Emerson (1803–1882): *Essays and English Traits* (NL nyersfordítása – The Harvard Classics, 1909–14)

8 Henry David Thoreau, a polgári engedelmesség kötelezettségének első megfogalmazója és Ralph Waldo Emerson példaszere, az örületet átlényegítő barátságáról a Schuller Gabriella színháztörténnel közösen írt *YIPPIE! Az engedetlen polgár* című könyvben írtam részletesen (Colyós Toll Kiadó, 2008)

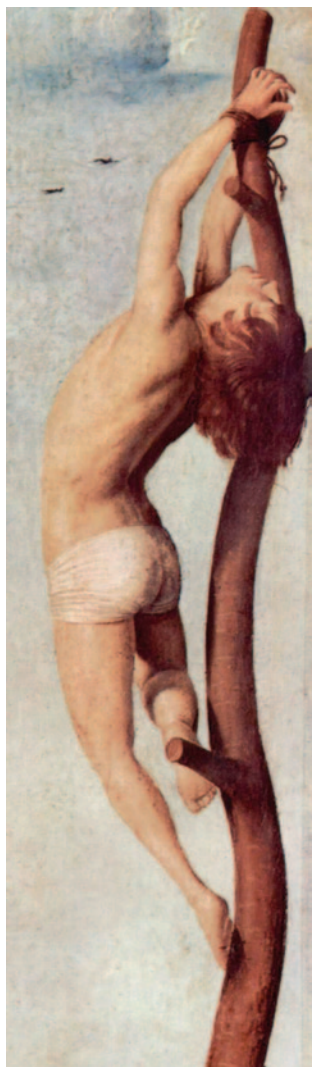


SPIONS koncert a budapesti Egyetemi Színpadon – Nyuszi (Zátonyi Tibor) és Anton Ello (Molnár Gergely) © Fotó: Vető János, 1978. január 15. Kép a Zátonyi/Artpool gyűjteményből

Barátom csak az, akit szabadon választok magaménak. Igaz, hogy amikor már megvan, kényszer. Már nem tudok meglenni nélküle. »Il me semble n'être qu'a demi« – úgy tűnik, hogy valaminek csak a fele vagyok. De még akkor sem teper le. Mindig szelíd és szenvedélytelen. (...) A szerető néha meg szokta érezni távollevő szerelmének örömét vagy baját, s néha el tudja találni kívánságát. A szerelemben kivételes, a barátságban ez a természetes. Mindig tudom és tudnom kell, hogy mi történik velem és mit gondol. Semmi sem maradhat rejtve sem előtte, sem előttem. De ez a barátságnak nem feltétele; az őszinteség nem előzi meg a barátságot. Ilyesmit csak az gondol, akinek a barátságról sejtelve sincs. (...) Nem a barátság fakad az őszinteségből, hanem az őszinteség a barátságból”<sup>9</sup>, írja Hamvas Béla, akit – bár már régen halott és nem tartoztam barátai szűk köréhez – egyik legközelebbi barátomnak tekintek. Hosszú beszélgetéseket folytatok vele az öröklet abszolút dimenziójában, ha rám tör a kétség és kezdem elveszíteni távolságomat a matériától.

A szerelemben összeolvadunk a másikkal, elveszítjük önmagunkat, egyesülésünk-ből egyikünkhöz sem hasonlító, ugyanakkor mindkettőnket reprezentáló avatar (nevezhetjük zombinak is), virtuális ösztönlény jön létre. Hosszú időre megzavarodtam, amikor saját viselkedésemet elemezve megértettem az ősi igazságot:

9 Hamvas Béla: *A barátság (A láthatatlan történet című esszékötetből – Egyetemi Nyomda, 1943)*



ANTONELLO DA MESSINA  
(Antonello di Giovanni di Antonio)  
Crucifixion, 1455

a megvallásodáshoz hasonlóan a szerelem vakká és süketé tesz, és gyakran alaposan el is butít. A barátság körében az Én, a tisztánlátás, az intelligencia nemcsak megmarad, hanem tökéletesedik.

Korábban sokan arról írtak, hogy a barátságra való képesség a férfiak privilégiuma, a nők „szétszórt és magának élő, csaknem saját központtal rendelkező”<sup>10</sup> életrendje nem tesz lehetővé olyan erős kapcsolatot, amelynek férfiak között létesülhetnek. A maguk idejében biztosan igazuk volt azoknak, akik így vélekedtek. Mára a pszichológiai különbségek jórészt eltűntek a férfiak és nők között, a nők elférfiasodtak, a férfiak elnőiesedtek. Elvileg tehát a barátság csodája nők között is felragyoghat. Ugyanakkor tisztán látható, hogy korunkban már nagyon ritkák a klasszikus értelemben nagy, felemelő, egész életet át tartó, minden nehézséget átvészelő barátságok. Ennek fő oka a globalizálódott tömegtársadalom lélekszaporító hatásában rejlik. Csak nagyon kevesen tudják ma már megkomponálni és megőrizni önmagukat. Nincs lelkerőnk

a barátság totalitásának kezeléséhez. Nem merjük kiadni magunkat, még önmagunk előtt is félünk felfedni lényünk titkát.

A barátság lényege az, hogy ebben a kapcsolatban a két ember nemcsak védi, megőrizni igyekszik egymás lényét, hanem önmagából azért lép ki, mert tudja, hogy közös körükben, éppen egymás integritásának tiszteletben tartása miatt saját lénye megkettőződik. Barátság csak egyenlők között jöhet létre. Tömegemberek között nincs egyenlőség, mert két semmi nem mérhető egymáshoz. A barátok között nincs versengés, az a tömegemberek létezésének fő motorja. A barátság közeli szellemi rokonság, még akkor is, ha a barátok egyes dolgokról alkotott véleménye, létstratégiáik, stílusuk, megnyilvánulásai radikálisan különböznek. Számomra példaértékű a végletekig kifinomult szellemi arisztokrata David Bowie és a „rock & roll állat”<sup>11</sup>, totális ösztönlény Iggy Pop barátsága, vagy a nagyon hasonló, ugyanakkor sokkal viharosabb viszony, amely Paul Verlaine és Arthur Rimbaud között létrejött (Rimbaud még verte is Verlaine-t, hogy erősebbé tegye). Esetükben az apollóni és dionüszoszi attribútumok kölcsönös vonzása vezetett a transzcendentális kapcsolathoz.

A barátság kialakulása *déja vu* élménnyel kezdődik: biztos, hogy valamikor már találkoztunk, biztos, hogy hosszú, varázsos, közös múltunk van. Nyilvánvalóan ugyanonnan jöttünk és ugyanabba az irányba tartunk. Ugyanannak a szellemi családnak a leszármazottai vagyunk, ugyanaz a missziónk, ugyanazon a dolgokon borzadunk el és ugyanazon a dolgokon nevetünk. Ez utóbbi jelenség a barátság létezésének legfőbb szimptomája. A barátok viszonyát viharok komplikálhatják. Előfordul, hogy halálosan összevesznek és hosszú időre elválnak egymásról. Az igazi barátságok soha nem érnek véget, élethosszig, sőt, írók, művészek esetében azon is túl tartanak. Az időnként bekövetkező szétválás csak látszat. Beszélgetéseik a fizikai távolság ellenére folytatódnak, s amikor újra személyesen összeakadnak valahol, úgy folytatják a diskurzust, hogy az egymástól való távolságuk éveit, évtizedeit alatti magányos evolúciójuk során kialakult konklúzióik megegyeznek. Ez az újralátkozás minden esetben nevetéssel kezdődik. Persze senki se mondja nekem, hogy a rock'n'rollnak nincs köze a Sátánhoz. Amint az isteni destrukció zenéje útján történő közlés életformává rögzül, óhatatlanul bekövetkezik az önpusztítás, amely természetsszerűleg a kapcsolatrendszer egészére is kiterjedhet, különösen akkor, ha nincs mód a felszabaduló energiák célba juttatására, és a kínos helyzetet a pénztelenség is súlyosbítja.

\*\*\*

Ifjúkori barátaim közül már csak a megismerkedésünk idején a Molnár Gergely kódnevet használó, ma DJ Helmut Spiel-ként ismert kémmel van kapcsolatom. 10 éve nem láttuk egymást, levelezünk. Ahogy korábban már megírtam, a rock műfajába történő időugrásunk ideája 1976-ban született meg, először az ő fejében. Bár akkor már számomra is pótcselekvésnek tűnt minden más tevékenység, vele ellentétben túlságosan sikeres voltam például a képzőművészet és a színház műfajában ahhoz, hogy azonnal eláruljam, otthagyjam az addigra már hatalmasra duzzadt életművet. Ebből a lelki pozícióból vitatkoztam a sorsváltás gondolatához elérkezett kémmel. Én fokozatos átmenetet szerettem volna. Ő, mivel nem volt veszténivalója, a múlttal való azonnali szakítás mellett döntött. Aztán az 1977. április 21-én, a budapesti Ganz-MÁVAG Művelődési Központban, a 'Rock & Roll High School' edukációs sorozatunk *Nektár sztrichninből. Rock utópiák a hetvenes években* című, utolsó előadásán megvalósult csoda, a félénk, ügyetlen értelmiségi átváltozása igazi rock-sztárrá engem is meggyőzött arról, hogy túlélésünk egyetlen módja az azonnali dimenzióváltás.

Még összehoztuk színházunk, a Donauer Video Familie Without Video & Friends (Donauer Arbeiterfamilie Ohne Arbeit) két előadását<sup>12</sup>, de már tudtuk, hogy ezek a műfajban tett utazásunk végállomásai. Az utolsó színházi előadást követő napon történt a megalakult, akkor még színházunk nevét használó zenekar első koncertje, a budapesti Egyetemi Színpadon. Az első számok már megszülettek,

<sup>11</sup> Utalás Lou Reed 1974-ben kiadott 'Rock 'n' Roll Animal' című albumára

<sup>12</sup> THE MAD; THE MADNESS; „The Medium is the Message” (Marshall McLuhan) (1977. november 14.) és BLACK & WHITE & HAMBURGER (1978. január 14.) <http://www.freewebs.com/wordcitizen15/donauer.htm>

<sup>10</sup> Hamvas Béla: *A barátság*

de a zenekarnak még nem volt programja, még illő, missziókat egyértelműen kifejező neve sem. A teremtés a megnevezés aktusa révén történik. A gomolygó káoszt az ige, a név kényszeríti formába.

Szinte minden éjjel találkoztam az akkor már az Anton Ello átmeneti kódnevet<sup>13</sup> használó kémekkel. A zenekar programjáról beszélgettünk rendőri igazoltatásokkal szekvenciákba rendezett, hosszú sétáink során. Az kezdettől fogva világos volt számunkra, hogy punk zenekart kell alapítani, mert ez volt akkor az aktuális, élő irányzat. Magyarországon, illetve a szovjet tömb egyetlen más országában sem működött abban az időben punk együttes. A punk szellemisége végletesen, végzetesen, sorsszerűen idegen az operett/nagyopera alapú, fojtogatóan provinciális, nyomorúságosan gyáva, kispolgári magyar kultúrától, életérzéstől, életformától. Ez a néplélektől való idegenség a bolsevik diktatúra ellentmondást, életjeleket nem tűrő terrorjával párosulva lehetetlennek láttatta a feladatot. Számunkra éppen ez volt benne a szép. Az elkészült szövegek<sup>14</sup>, a frontember gondosan megkomponált imázsa, színpadi jelenléte tökéletesen illeszkedtek a punk attitűdhez, de még nem született meg a koncepció, amely összefogja, fókuszált erővé transzcendentálja az önmagukban tökéletes, de rendszerré még nem formálódott elemeket.

A megoldás váratlan forrásból érkezett. Abban az időben haveri körünkhöz tartozott az akkor még a közvetlen demokrácia bevezetésének feltétlen szükségességét hirdető, a „rendszer-váltás” után a közvetett, képviselői demokrácia hívévé, politikussá transzformálódott Haraszti Miklós, akihez többször csatlakoztam a szerveződő „demokratikus ellenzék” titkos összejövetelein tett látogatásai során. 1978 tavaszának egyik borongós estéjén (a pontos dátumot sajnos nem jegyeztem fel) egy lágymányosi lakótelepi lakásban jártunk, ahol néhány szociológus éppen összehajolt. Az engem halálosan untató, az állampárt nyelvezetével a szart ragozó diskurzus után Haraszti Miklós Trabantjában a néptelen utcákon cirkálva az alakuló zenekarról beszélgettünk. Miki kémnek, bár a punkról semmit sem tudott, nagyon tetszett a radikális zenekar alapításának ötlete. Az általam említett név-variációkat viszont nem találta elég erősnek. „Legyen a nevetek Spions!”, kiáltotta utánam búcsúzól, amikor a Gyarmat utcai lakásom előtt kiszálltam a kocsiból. A varázsszó vakító fehér

<sup>13</sup> Legjobb tudomásom szerint az 'Anton Ello' kódnev, a nevet használó kém egyik kedvence, Antonello di Giovanni di Antonio (kb. 1430–1749) olasz reneszánsz festő keresztnevének deriváltja. A művész *Crucifixion* című, 1455-ben készült, ma az antwerpeni Koninklijk Museum voor Schone Kunsten gyűjteményében lévő festményének reprodukciója a kém és felesége, Eörsi Katalin Dohány u. 24. szám alatti lakásának íróasztala mögött függött a falon.

<sup>14</sup> SPIONS Library: DANCE MOVES (1977–78) – <http://spions.webs.com/library.htm>

fénnyel világította meg a ködös, reménytelen tájat. Percekig álltam a kapu előtt boldog extázisban, miután a Trabant, benne a jövőbeli hatalmassággal elpöfögött. Bár jóval elmúlt éjfél, mire a lakásomba értem, azonnal felhívtam az örömhírrrel az Anton Ello kódnevű kémet. Bejelentésemet hosszú csend fogadta. „Azonnal találkozunk kell!”, mondta a kém, amikor végre megszólalt. Kerékpárral száguldottam Dohány utcai házhoz. Anton Ello a kapu előtt várt. „Megvan!”, mondta, ahogy reggelig tartó sétánkra indultunk. A tökéletes név adta lehetőségekről beszélgettünk. Azon az éjszakán született meg a Spions lelkületünkhöz, ambícióinkhoz, informatori alkatunkhoz pontosan illeszkedő, helyzetünket, státusunkat, végzetes idegenségünket tisztán kifejező programja. Spiclik tízezreinek országában éltünk, állandó megfigyelés alatt. Környezetünkhöz csak annyi fűzött bennünket, hogy megfigyeltük és írásainkban, műveinkben jelentettünk róla. Akkor még azt sem tudtuk, hogy kinek. „A Spions olyan művészekből áll, akik a rock and rollt nem kedvtelésből csinálják, hanem kényszerből. (...) Nem individualisták, hanem aktuálisak. Nem a rock and roll a médiumuk, hanem ők a rock and roll médiumai. Készen állnak egy olyan üzenet közvetítésére, amelyet gyűlölnék. A divat fontosabb számukra az etikánál. Kizárólag a rock and roll törvényeit veszik figyelembe; ezek a törvények kizárólag formaiak. Ezek a törvények, mint minden esztétikai kód, a vízió törvényei. (...) A Spions azzal a tudattal dolgozik, hogy programot hajt végre. E program végrehajtása egyben a személyi túlélés feltétele.”<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Molnár Gergely: Spions Rock'n Roll (manifesztum, 1978 – *Sznob Internacional*, 1982. február 08.)

SPIONS koncert a budapesti Egyetemi Színpadon – Anton Ello (Molnár Gergely) és Nyuszi (Zátonyi Tibor) © Fotó: Vető János, 1978. január 15. Kép a Zátonyi/Artpool gyűjteményből



# A dolgozó, a fogyasztó és a képkötő

## Kritikai gondolkodás a neoavantgárdtól napjainkig és vissza

### *Félreérthetetlen mondatok – Az újragondolt gyűjtemény*

↳ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

↳ 2010. május 26 – 2011. augusztus 14.

### *Valami változás – Új szerzemények, 2009–2011*

↳ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

↳ 2011. március 5 – május 15.

Sergio Leone emlékére

*Félreérthetetlen mondatok* és *Valami változás*. Jó és erős állítások sora – mármint a képkötők részéről, akár a hagyományos értelemben vett művészekről, akár a kiállítások összképét megteremtő kurátorokról, TIMÁR KATALINRÓL és SZIPŐCS KRISZTINÁRÓL legyen szó. Számtalan felvetett probléma, rengeteg felkínált szempont – különösen, ha a Ludwig Múzeum „rég” és „új” gyűjteményi kiállítását egységes egésznek tekintjük, melyet nemcsak a gyűjteményezés, hanem a rendezés is indokolni látszik. Legalábbis első blikkre. Meg persze másodikra is, egy alaposabb megtekintés és megfigyelés után, miközben a domináns olvasat (mármint Timáré) a belátás Paul de Manhoz kötött logikája szerint feltárhatja a maga – ha nem is vakságát, de – politikáját, elméleti hátterét és nézőpontjait.<sup>1</sup> Timár a gyűjtemény újrendezéséhez látszólag a „világok háborújának” (Kelet vs. Nyugat) politikai horizontját választotta, azzal az egyáltalán nem lényegtelen többlettel, hogy nála – az én olvasatomban – a cenzúrázott neoavantgárd és a „szociálisan érzékeny” kritikai művészet lesz a „harmadik világ”, amely a hivatalos művészettel (legyen az akár nyugati absztrakt, akár keleti szocialista-realista) szemben nem a reprezentációt szolgálja, hanem a politikát képviseli. Így Timár koncepciója egyúttal fel is forgatja a neoavantgárd korábbi, „művészettörténeti” képét, mégpedig annyiban, hogy markánsan visszahelyezi azt a szocialista életvilágba, mely által a „formalista” esztétika mintegy lefoszlik a művekről és a műve-

1 Az olyan igen nagy formátumú gondolkodók „vakságához”, mint Paul de Man, Jacques Derrida és Jean-Jacques Rousseau, lásd: Paul de Man: *A vakság retorikája. Jacques Derrida Rousseau-olvasata* (1971), Ford.: Török Attila. Helikon, 1994/1-2. 109-139. és Jacques Derrida: *Mémoires Paul de Man számára* (1984), Ford.: Simon Vanda. Jó Szöveg, Budapest, 1998. Úgy vélem, hogy ezt az olvasási, mi több (esztétikai) ideológiai stratégiát a művészettörténettel szembehelyezkedő „kultúrtörténészként” Mieke Bal is szívesen alkalmazza. V.ö: Mieke Bal: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. Talán nem lesz nagyon idegen a kurátor „olvasatától” és az újrendezéstől, ha én is a „kettős expozíció” és a „kiállítás mint értelmezés” szempontrendszer felől igyekszem majd olvasni a kiállítást és annak vezetőjét.

ket alkotó szubjektumról. A társadalommal konfliktusba kerülő művészi identitás mellett izgalmas, érthető és elgondolkodtató hangsúly helyeződik az utópiákra is, legyenek azok akár politikaiak, akár esztétikaiak. Az egykori kommunista és a mai szocialista utópiák azonban elég erősen kötődnek a baloldali kritikai elmélethez, példának okáért annak egyik újabb hajtásához, a posztmarxista (azon belül autonomista) kritikához, amely nemcsak a globális kapitalizmus elméletét dolgozta ki Gilles Deleuze (nomadizmus) és Michel Foucault (biohatalom) alapjain, de az antiglobalizációs mozgalmakkal összhangban megteremtette egy ütőképű, forradalmi osztály elméletét is: a „sokaság” nem keveset bírál fogalmával.<sup>2</sup> A baloldali sztárfilozófus, Antonio Negri szerint ugyanis a munkásosztály és a proletariátus nem tűnt el, csak átalakult, mégpedig előnyére, hiszen ha még nem is birtokolja a termelőerőket, de már hatékony eszközei vannak az ellenálláshoz és a szubverzióhoz. Olyan mediális eszközei, amelyek abban az új kritikai művészetben is lényeges szerepet játszanak, melyet a Ludwig Múzeum az utóbbi években (de leginkább 2008-tól, Bencsik Barnabás vezetése alatt) előszeretettel gyűjt is, mintegy összekapcsolva ezzel a neoavantgárd és a posztmarxista művészet kritikai gondolkodását, ami különösen akkor válik érdekessé, ha e szempont keveredik a Ludwig hagyományos, mondhatni „spektakuláris” gyűjtéspolitikájával, amely a látványos, fotórealista művekre fókuszál.

### **A munkás olvasata**

A munkás a szocializmus (és a marxista kultúrakritika) központi figurája, a szocializmus maga pedig – a művészettörténet „avított” tekintete felől – Immanuel Kant, Ernst Cassirer és Erwin Panofsky legendás fogalmával élve: szimbolikus forma, a gondolkodás egy lehetséges módusza, rendező elve. Ebben a perspektívában pedig érdemes belegondolni abba is, hogy maguk a művek miként „szólalnak meg”, avagy hogyan gondolkodnak ezen a szimbolikus „nyelven”. A kiállítás (anyagi és szellemi) „felütése” alapján úgy tűnik, hogy a munkás olvasata, avagy a munkás helyzetének értelmezése az újrendezett gyűjtemény domináns olvasata, ajánlott vezérelve, de legalábbis kitüntetett szempontja. A „munkás olvasatán” elsősorban azt a kérdéscsomagot értem, hogy mi történt a szocializmussal, avagy mi is történt mifelénk (értsd Közép-Európában) a dolgozóval, az egyszeri emberrel, a hétköznapi szubjektummal. Ez a nézőpont a kuratori koncepcióval párhuzamosan egyúttal egy kettős kötést is feltár, mely-

2 Michael Hardt – Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, 2000. és Michael Hardt – Antonio Negri: *Multitude. War and Democracy in the age of Empire*. Penguin, New York, 2004.

nek alapján vélelmezhető, hogy a szocializmus és a szocialista kultúra reflexiójának kitüntetése valamiféle baloldali, kritika állásponhoz és elméleti háttérhez kapcsolódik. Így a „munkás olvasata” nemcsak arra utal, hogy miként reflektáltak az elmúlt negyven évben a képzőművészek a szocialista kultúrára és annak központi alakjára, a munkásra, hanem arra is, hogy e nézőpont – azaz a munkás, illetve a „munkásként olvasó filozófus” – kitüntetése gyakran egy speciális, egész egyszerűen fogalmazva, marxista értelmezési stratégiával párosul, amely mintegy feltárja a kizsákmányoló világ szövetét a dolgozó számára. Ráadásul ennek, vagyis a ma többnyire posztmarxista kritikának nevezett olvasói tekintetnek van egyfajta bukéja is a vasfüggönytől keletre, ahol a „megvalósult szocializmus” egyet jelentett a diktatúrával, vagy finomabban szólva a totalitárius egypártrendszerrel. Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy a kurátori koncepció – hogy a művekről (egyelőre) ne is beszéljünk – nem kifejezetten posztmarxista, maga ez a kifejezés nem is szerepel benne, hanem inkább a „politikus” jelzővel lenne leírható. Vagyis Timár a művészet és a politika viszonyát helyezi előtérbe, a magánszféra és a köztér feszültségét, a társadalom és az egyén interakcióját. De úgy teszi ezt, hogy közben tudatosan kiiktatja, de legalábbis háttérbe szorítja a hagyományos, esztétizáló, művészettörténeti olvasatokat. Helyettük (helyenként csak mellettük) inkább a szemiotikára támaszkodik, melynek persze szintén megvan mifelénk a maga aurája, hiszen a szemiotika egyfajta összekötő kapocsként szolgált a nyugati és a keleti tudomány között, bár Timár persze nem citálja se Jakobsont, se Lotmant, miközben az amerikai posztstrukturalizmus nyilván nem idegen tőle.

A kiállítás szimbolikus kérdése a kurátor állítása szerint az, hogy „hova tűntek a munkások?” A kérdést a kiállítás installálása alapján CSÁKÁNY ISTVÁN műve (is) inspirálhatta, melynek címe *A holnap dolgozója* (2009). A szobor Timár szerint „szó szerint és szemiotikailag is” egy olyan emlékmű, amely üres, vagyis nem a munkást, hanem annak hiányát ábrázolja. Valójában Csákány szobra nem a munkást, hanem annak ruháját ábrázolja, szó szerint és szemiotikailag is, mégpedig, ahogy ezt mondani szokták, indexikusan, hiszen a szobor egy az egyben érintkezik a munkás (jelen esetben tűzoltó) ruhájával. Az emlékmű ráadásul nem is a munkás, hanem a „hónap dolgozója” ruháját jeleníti meg „fotografikus” hűséggel, a dolgozóét, aki ma nem más, mint a multinacionális nagyvállalatok sztahanovistája, aki nem a szocializmus jövőjén, hanem a tőkés profitján munkálkodik. Ez a dolgozó már nem a munka hőse, nemcsak arctalan, de személytelen is – fotója identitás nélkül virít a nagy üzletláncok dicsőségabláján.

Csákány szobrának ideális kontextusát a kiállításon az alkotó egy másik „emlékműve” (*Talpra állítás*, 2008) képezi, valamint TÓT ENDRE „hiányzó Picassója” (*Muskétás – Távollévő Picasso*, 1999), amely csak nagyon áttételesen reflektál a szocializmusra, inkább a reprezentáció művészetelméleti kérdései felé vezet, mondjuk úgy, a művész lehetséges stratégiáihoz a művészet posztkonceptuális esztétikai rendszerében. Ugyanebbe a rendszerbe illeszkedik SUGÁR JÁNOS (*Dirty Money*, 2008) és NAGY KRISZTA műve (*Kortárs festőművész vagyok*, 1998) is, amelyek a következő terembe pillantva a rendezés politikai szempontjait is erősítik, mert konceptuális (intézménykritika) gyökereik ellenére az identitáspolitikáról is van mondanivalójuk. Ha viszont egy másik irányba, mondhatni a centrum felé indul el a néző a kiállításon, akkor a munkás hiánya után azonnal a munkanélküli hajléktalan igen markáns jelenlétével szembesül, mely inkább indokolható politikailag, mint esztétikailag, de erre még visszatérek.

A kiállítás Timár által írott vezetője inkább egy másik, virtuális kontextus felé mozdul el, és frappánsan ANDREAS FOGARASI velencei „nagydíjas” (legjobb nemzetközi pavilon, kurátor: Timár Katalin) videóját állítja *A holnap dolgozója* mellé. *A munkások elhagyják a kultúrházat* (2006) – állítja Fogarasi németül a budapesti művelődési házak „utóéletét” vizsgáló sorozatában, melynek egyik leglátványosabb darabja a MOM Park mai világába kalauzol. A kiindulópont az építészeti megoldásaiban is maradandó MOM Művelődési Ház (egykoron a neoavantgárd, „nem-hivatalos” kiállításainak is egyik helyszíne) munkásokat ábrázoló, hegesztett, épületszobrászati dísz, „acélreliefje”, amelynek kapcsán Fogarasi az épületet és környezetét pásztázó mozgóképes munkájában szellemes feliratokon keresztül reflektál arra, hogy a Magyar Optikai Művek helyén ma egy lakópark, egy bevásárlóközpont és egy multiplex mozi található. Fogarasi műve amúgy – a kiállítás sok más jelentős darabjához hasonlóan – remek társaságot is kapott az újrendezés során Esterházy Marcell (*h.l.m.v 2.0*, 2004) és Károlyi Zsigmond műveivel (*Sakktábla-kép*, 1978-1979), melyek az „épületvideó” politikai jelentését az egyéni és a társadalmi tér konfliktusán keresztül erősítik fel.

Ha a vezető útjához és a kiállítás szimbolikus értelmezéséhez idomulunk, akkor a szocializmus kapcsán KASZÁS TAMÁS *Szélessávú faliújságját* (1998–2009) kell Fogarasi műve mellé helyeznünk, valamint annak közvetlen kiállítási környezetében két emblematikus művet, PINCZEHELYI SÁNDOR (*Sarló és kalapács I–IV*, 1973) és SZOMBATHY BÁLINT alkotásait (*Lenin Budapesten*, 1972–2010). Bizonyos értelemben ezek is emlékművek, de nemcsak a kommunizmus emlékművei, hanem

ANDREAS FOGARASI  
Arbeiter verlassen das Kulturhaus (részlet), 2006  
© fotó: Rosta József; Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum





KASZÁS TAMÁS  
Szélessávú faliújság (részlet), 1998–2009  
© fotó: Rosta József; Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

az egyén és a társadalom konfliktusának mű- emlékei is. Nemcsak a rendszert reprezentálják, de az egyént is, mégpedig a „művész-egyént” a munkás egy speciális típusaként, aki a munka frontján és az ünnep alkalmával egyként részt vesz a társadalom életében. Sőt, annak jobbításán munkálkodik a saját eszközeivel, legyen az a fotó vagy az akció, vagy éppenséggel és újabban a kreatív kép- gyűjtemény. Egy fokkal talán még náluk is „arcátlanabb” MLADEN STILINOVIĆ (*A művész munka közben*, 1978), aki provokatív módon nemcsak a rendszer, de önmaga alatt is vágja a fát. Az ő művésze ugyanis heverészik, látványo- san teszi a semmit. Hasonló – neodadaista vagy fluxus vagy konceptualista, mondaná a művészettörténész, ha még merné – módon cselekszik GORAN TRBU LJAK dolgozója is (*A művész krízisben*, 1980–1981). E cselekedetét persze legitimálhatja a reprezentáció politikai üzenete, de a munkás felől olvasva az átlag (vájár vagy művészettörténész) néző akár azt is kérdezhetné, hogy „miért nem csinál valami értelmeset”? Már csak azért is felmerülhet ez a kérdés, mert Marcel Duchamp és Ben Vautier után nem is olyan nagy kunszt arra bázírozni, hogy a „bête” gyűjtők bármit megvesznek, ami némiképp provokatív vagy formabontó. Magának a piacnak a kritikáját viszont Trbuljajknál jóval markán- sabbban valósítja meg a „szép nő” és a „bátor férfi”, azaz Nagy Kriszta és Sugár János egymás mellé helyezett műve, a „kortárs festőművész vagyok” óriás- plakát és a „mosd tisztára a mocskos pénzed a művészetemmel” graffiti, mely a Kogart előtt és a VAM Design Center falán is ékeskedett. Ilyen irányú jelen- tésüket csak tovább árnyalja, hogy BIK VAN DER POL bronzba öntött Erdély- hommage-ának (*Erdély Miklós nyomán – Moszkva tér projekt*, 2003) kiállítási környezetében akár emlékműként is funkcionálhatnak, a művész (materiális) testének és a testetlen (immateriális) pénznek az emlékműveként.

A munkásfilozófus nézőpontjából a *Valami vál- tozás* antréja is hasonlóan politikusnak tűnik egy fiatal (1977-es) román művész három kifejezetten poszt-szocialista alkotásával, de különösen azzal, amelyik közli a látogatóval, hogy a „kommuniz- mus nem történt meg”. CIPRIAN MUREȘAN ötle- tes, 2006-os felirata ráadásul a Ceaușescu-éra világába vezet, a diktatúrák diktatúrájába, annak politikáját idézi fel, kifejezetten „valóság- hűen”, a korszak propagandalemezeiből kivágott szöveg- gel. A mű így egyrészt természetes könnyedség- gel ízesül a felejtés és az emlékezés manapság divatos diskurzusaihoz, másrészt kegyetlen élességgel veti fel azt a kérdést is, hogy ha nem a kommunizmus esett meg velünk, akkor vajon mi is történt? A *Valami változás* szimbolikus logi- káját követve ez a kérdés MONA VÁTĀMANU és FLORIN TUDOR brutális művéhez vezet, a *Perhez* (2005), amelyben a nagy diktátor dicstelen vége jelenik meg. Egy közönyös, néha egészen unott hang darálja le mindössze 37 perc alatt Ceaușescu és felesége perének teljes jegyzőkönyvét, akiket 1989-ben a forradalom újszülött kormánya és igazságszolgáltatása viharos gyorsasággal elítélt és ki is végzett, mindeközben a filmen Bukarest azóta is nagyjából változatlan, szocialista, realista képei suhannak el a néző szeme előtt.

### A néző képe

A kapitalizmus eminens szimbolikus formája nem is nagyon lehetne más, mint a még mindig diva- tos spektakulum, amely azonban explicit módon nem jelenik meg Timár koncepciójában. Talán azért, mert az „új” politikai elmélet már annyira nem kedveli a túlságosan is kompromittált képet, a „régii” esztétika meg túlon- túl sokáig támaszkodott a reprezentáció logikájára, amely a marxista kultúrakritika felől nézve túl könnyen válhat az elnyomás és az irányítás eszközevé. A kapitalista gazdaság ugyanis a képeken keresz- tül ejti foglyul a fogyasztókat, és itt persze meg kell jegyezni azt is, hogy már Karl Marx, Wal- ter Benjamin, Louis Althusser és Guy Debord is a konkrét, megfogható, és eladható árucikk- nél tágabb értelemben gondolt a képre, avagy a fotografikus formát öltő átideologizált illúzi- óra. Debord – Jacques Lacant és Louis Althussert követő – megfogalmazásában a spektakulum nem más, mint imaginárius (képzetes és képze- letbeli) viszonyaink összessége, melyet a tőke logikája formál: „a spektakulum objektívalódott világlátás”.<sup>3</sup> Így tehát a „néző képe”, a kitermelt fogyasztóval és a „spektakuláris” képpel, még mindig baloldali perspektíva – mégpedig olyan baloldali perspektíva, amely néha hajlamos arra a vakságra, hogy magát univerzálisnak állítja be. De vajon maguk a képek és azok alkotói milyen nézővel számolnak, mit gondolnak a nézőről,

3 Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. (1967) Ford.: Erhardt Miklós. Tartóshullám, Budapest, 2006. 10.

amikor képet hoznak létre? A spektakuláris képek készítői esetében a helyzet egyszerűnek tűnik, de vajon hogyan gondolkoznak a „kritikai” művészek a „fogyasztóról”? Az ideológiai „átnevelés”, az anti-spektákulumot létrehozó antikapitalizmus egyesek szerint nem feltétlenül a királyi út a művészetben, mert ahogy Jacques Rancière mondja, a kép nem feltétlenül „elviselhetetlen”, nem kell mindenáron leszámolni vele, elég, ha – Debord és a szituacionisták nyomdokain – eltérítik eredeti céljától és funkciójától. Ennek „lókuszklasszikusza” a *Félreérthetetlen mondatokon* Nagy Kriszta molinóra printelt képe lehetne, a *Kortárs festőművész vagyok*.

Rancière – aki Negri és Slavoj Žižek mellett talán a legismertebb mai baloldali sztárfilozófus – azonban talán nem pont ilyesmire gondolt a „tűnődő kép” fogalmának megalkotásakor, a médiumot újraszcenírozó elméletéhez közelebb áll ugyanis Rineke Dijkstra (sajnos tőle nincs mű a gyűjteményben) és Jean-Luc Godard munkássága (tőle sincs), vagy esetleg KESERUE ZSOLT *Nagyolvasztója* (2008).<sup>4</sup> De még inkább passzol Rancière politikai esztétikájához HARUN FAROCKI *Belemerülése* (2009) az iraki háborúval,

4 Valójában nem annyira megalkotta, mint inkább újraalkotta a „tűnődő” (pensive) kép fogalmát Raymond Bellour nyomdokain: *The Pensive Spectator. Wide Angle*, 1987/1. 6-10. A mozgókép lelassítását, megállítását és újraszcenírozását Laura Mulvey is továbbgondolta az új nézési technológiák, a VHS és a DVD kapcsán filmes kontextusban: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, London, 2006. Lásd még: Perenyei Mónika: „Harmadik típusú találkozások.” *Balkon*, 2007/1. [http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_1/3harmadik.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_1/3harmadik.html)

és a médiumok, a helyszínek és az ideológiák komplex keverésével és ütköztetésével. Ugyanerre persze Keserue filmje is képes, csak egy kicsit lassabban és egy kicsit helyhez kötöttebben – de ez egyáltalán nem baj, sőt. A *Nagyolvasztó* a történész és a kultúrakutató számára vonzó archív felvételek és informatív interjúk formájában mutatja be „a” szocialista, modern város, Sztálinváros megszületését és kulturális életének megformálását. A filmhez meg szinte ideális, utópiakritikus kontextust teremt a kiállításon BACHMAN GÁBOR legendás Munka-Tett kocsmájának (Szigetszentmiklós, 1986) berendezése. Hasonlóan kiváló staffázsfigurák a *Nagyolvasztó* mellé SZEMJON FAJBISZOVICS szovjet, fotórealista alkoholista is (*A harmadik már fölösleges*, 1988). Farocki videója viszont kissé magányos a kiállításon, és el is határolódik attól egy „fekete dobozban”, mindazonáltal kiválóan idézi meg a poszt-szocialista valóság „nemzetközi”, politikai hátterét a terrorizmus elleni háborúval és a multimediális pszichológiával. A mű ugyanis egy pszichológia program teszteléséről szól, melyet a háború okozta PTSD (poszt-traumatikus stressz) gyógyítására fejlesztettek ki. Farocki ennek segítségével igen látványosan tudja reprezentálni azt, hogy a látványtársadalom korában már nemcsak, hogy képernyőkön keresztül vívják a spektakulumként mediatisált háborúkat, de a lelki sérültek gyógyítása is képeken keresztül folyik, a néző pedig egyre kevésbé képes eldönteni, hogy mi is a valóság. A videó végén ugyanis azzal kell szembesülnie, hogy nem is igazi háborús veteránokat látott, hanem az őket játszó katonai pszichológusokat. Ennek kapcsán a kiállítás egyik legszebb „expozíciós” eleme, hogy Farocki videóinstallációjából jól látható ERDÉLY MIKLÓS *Hadítok* (1984) című műve is, amely a bécsi Orwell-kiállításra készült, és sensu stricto az egyetlen kifejezetten hidegháborús mű a *Félreérthetetlen mondatokon*.

Jacques Rancière „emancipált nézője” és „tűnődő képe” a spektakulum felől olvasva azt is szimbolizálhatja, hogy a művészet modern, „esztétikai” rendszerében (vagyis az elmúlt kétszáz évben, úgy kábé Friedrich Schiller óta) nem tanácsos élesen szembeállítani egymással az esztétikai és a politikai imperatívuszokat.<sup>5</sup> A hangsúlyosan „politikai” művészet Rancière szerint nem csak az

5 Jacques Rancière: *A felszabadult néző* (2008). Ford.: Erhardt Miklós. Műcsarnok, Budapest, 2011. Lásd még Rancière „filmes” példáit a *Dogville* (R: Lars von Trier) és a *Titokzatos folyó* (R: Clint Eastwood) elemzésével: *Aesthetics and its Discontents* (2004). Polity Press, New York, 2009.

HARUN FAROCKI  
Immersion, 2009, videó 20'



„autonóm” művészet felől nézve paradoxon, hanem azért is, mert a művészet már mindig eleve politika is, nemcsak esztétika. Manapság pedig – a reprezentáció logikájának korábbi alapjain – az lehetne az igazán hatékony politikai fellépés, ha az esztétikailag koncipiált mű képes lenne arra, hogy összekombinálja és átalakítsa a különféle reprezentációs rendszereket (tudomány, politika, média, művészet). És ezáltal átformálja az „érzékeltető” (korábban Foucault-nál a mondható és a látható) kapitalista „felosztását”. A művészet tehát ma már nem az esztétika és a politika szembeállítás, hanem a médiumok és a témák kreatív keverése és ütköztetése, vagyis a Rancière-i disszenzus által válhat termékkennyé és progresszívvá. Rancière felől nézve lehet igazán érdekes NEMES CSABA festménye, a *Kádár üdülője* (2009) is, amely ötletes témafelvetésével jól illeszkedik a posztzocialista, politikai kontextushoz, miközben „festőileg” nem tesz hozzá igazán sokat az elmúlt negyven év művészetéhez. Alkalmat nyújt viszont arra, hogy felidézzük Kádár János alakját és a modernizmus ambivalens „kádárista” recepcióját, és ha ennyi a feladata, akkor ezt ügyesen teljesíti is. A médium tekintetében pedig a kurátor kommentárja lehet revelatív, amely Walter Benjamin (és talán közvetlenül Jacques Rancière) után szabadon, a festményt Eugène Atget „tethelyeket” ábrázoló fotóival veti össze, és nem reflektál Nemes művének médiumára, a festészetre, legfőlegb áttételesen, amennyiben szinte fotóként értelmezi a művet.

BIRKÁS ÁKOS újabb festészete egy fokkal rava-szabban nyúl ugyanehhez a kérdéshez, amely a művészettörténet diszkvalifikálása után sem lehet más, mint maga a festészet, már ha az alkotó ezt a médiumot használja. A *Férfiak* (2006) címet viselő festményen ugyanis a festészet eszköztárán, szerkesztésmódján, anyag- és motívum-használatán keresztül jelenik meg a politika egy igen fontos kérdése, a globális kapitalista világrend elmúlt 20 éves karrierje, melynek viszontagságai nem annyira a volt szocialista országok, mint inkább a mohamedán világ „antikapitalistáinak” számlájára írhatók. A festményen arab tüntetők jelennek meg, festői eszközökkel kiemelve az aktuális média-kontextusból, amely nem is lehet más, mint a terrorizmus elleni háború és a rasszizmus legújabb, álságos formája. Első pillantásra FEHÉR LÁSZLÓ műve, az *Arcok a körtérről I-IV.* (2004) is kiválóan passzol Timár politikai koncepciójához, miközben ki is lóg belőle. Már csak azért is, mert ezek a művek túl – bocsánat, de nincs rájuk jobb szó – nagyok, nagyok még a Ludwig Múzeum grandiózus középső terébe is. Rádásul csak látszólag illeszkednek a kritikai nézőpont-hoz, hiszen nem annyira arcot és hangot adnak a hajléktalanoknak, mint inkább kisajátítják őket

a festészet „sokkoló” motívumaiként, mely gesztus Munkácsy Mihály és Fényes Adolf óta már egyáltalán nem ismeretlen a magyar piktúrában sem – politikai legitimációjukra pedig talán túl erős árnyékot vetnek CHUCK CLOSE hasonló „stílusú”, régebbi portréi.<sup>6</sup>

A kiállítás középső terétől – térben és időben is – távolodva azonban már nehezen lenne követhető a spektákulum. Pontosabban elfogy. Nincs többé. A közép-európai művészek a kiállítás képe alapján a hetvenes-nyolcvanas években inkább a fotóval és a politikával kísérleteztek, mintsem hogy kifejezetten fogyasztásra szánt képeket alkottak volna. A festészet persze ekkor sem tűnt el teljesen és a kiállításon sem tűnik le, csak éppen már nem látványfestészet, mint ahogy azt FRANK STELLA (*Fekete vipera*, 1968) vagy BAK IMRE (*Sávok I.*, 1968) vásznai mutatják. Az már egy másik kérdés, hogy e művek primér kontextusa lehet-e a hidegháború és annak ideológiája. Stella ugyanis nem Clement Greenberg, de még csak nem is Mark Rothko vagy Kenneth Noland, és az sem feltétlenül biztos, hogy Bak a „nyugati” stílus honosításával egyértelműen a Nyugat ideológiáját képviselte volna Magyarországon. Sőt én azt sem venném készpénznek, hogy a MoMA, Greenberg és az „absztrakt expresszionisták” (akárcik voltak is) a CIA irányításával munkálkodtak volna a kapitalizmus etikai és ideológiai felsőbbrendűségének bizonyításán.<sup>7</sup> Amúgy meg a politikai kontextus is csak egy kontextus, és nem feltétlenül adekvátabb a képzőművészetben, mint az „esztétikai” a festészet és a reprezentáció kérdéseinek kutatásával. E téren különösen izgalmas, hogy Bak és Stella „hidegháborús” installálását a vezető szövegében maga a kiállítás dekonstruálja. Stella például VÁRNAI GYULÁVAL (1, 2, 3, 1996) és VESZELY BEÁTÁVAL (*Jan van Eyck: Az Arnolfini-házaspár közepéről*, 1994) került egy terembe, akiknek munkái nem a politika, hanem éppen a szemiotika és a kommunikációelmélet irányából teremtik meg Stella jelelméleti vizsgálódásainak eszmetörténeti kontextusát, miközben nem a világpolitika, hanem a hétköznapi ismeretelmélet és az identitáspolitikai kérdéseit tolják előtérbe.

A „spektakuláris” helyzet némiképp „változatlan” a *Valami változáson* is, mármint annyiban, hogy a hetvenes éveket itt sem a statisztikailag uralkodó festészet vagy a szobrászat reprezentálja, hanem az akkori neoavantgárd, jelesül HAJAS TIBOR, PAUER GYULA és BARANYAY ANDRÁS. Sőt még KESERÜ ILONÁTÓL is egy objektet (*Gyűjtemény – Sok lágytojást ettünk*, 1970) vett a múzeum. A *Félreért-hetetlen mondatok* hajléktalanainak „helyén” pedig tüzérek láthatók, a TEHNICA SCHWEIZ alternatív spektákulum (a *Ingázó tüzérek*, 2006), amely nem a realista festő palettáját használja, hanem a fotográfus apparátusán túl a társadalom- és médiatudós szerszámosládáját. A mű meglehetősen jó politikai érzéssel és némi posztkonceptuális allúzióval – GERBER PÁL: *El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt*; „buszos hirdetés” az 1993-as *Polifónia* kiállításon – a regionalizmus és a kistérségek posztzocialista világába kalauzol. Egészen konkrétan az 1848-as tápióbecskei csata emlékét ápoló hagyományörző tüzérek esetét jeleníti meg az ingázással és a jelen gazdasági és kulturális folyamataival.

### A művész szerszámosládája

Itt nem csupán a – hungarikumnak is tekinthető – „barkácsolás”, avagy a „posztkonceptuális médiaművészet” szimbolikus formáját kellene felidézni, hanem tágabb értelemben azt a médium-specifikus, avagy médium-tudatos művészi tevékenységet is, amely nem annyira a közölt tartalomra, mint inkább a közlés módjára fókuszál, sőt gyakran a közlés módját tekinti a tartalomnak. Ez azonban „formalizmusa” és „esztétizálása” miatt nem egykönnyen illeszthető be egy alapjaiban posztmarxista narratívába, legfőlegb akkor, ha a posztmarxizmust összekombináljuk posztstrukturalizmussal – ahogy ezt például Amerikában az October folyóirat köre tette a nyolcvanas-kilencvenes években. A *Félreért-hetetlen mondatok* azonban erre is képes, mert az October nyomdokain kreatívan használja nemcsak a művészetet, de a teóriát is. Maga is barkácsol, de horizontját tekintve más úton jár, mint az October legismertebb teoretikusa, Rosalind Krauss,

6 V.ö.: Aknai Katalin: *A munkás, a kultúrmunkás és a többiek*. Műértő, 2010/10, 6.

7 V.ö.: Michael Kimmelman: *Revisiting the Revisionists. The Modern, Its Critics, and the Cold War*. In: *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad*. The Museum of Modern Art, New York, 1994. Francis Frascina: *Institutions, Culture, and America's "Cold War Years"*. *The Making of Clement Greenberg's "Modernist Painting"*. Oxford Art Journal, 2003/1.

aki továbbra is inkább az „esztétikára”, mintsem a „politikára” fókuszál, amikor visszafordul a kultúrától a médium kérdéseihez. Krauss legújabb elméleti leleménye ugyanis a „posztmédium állapot kora”. Ennek kapcsán nála a képzőművészet lehetőségéről van szó a posztmediális „kondíciók” (a kifejezés persze főhajtás Jean-François Lyotard előtt) között, amelyet egyrészt az elektronikus média, másrészt viszont a konceptuális művészet szemlélete, a művészet intézményének kritikája fémjelez, amely Krauss szerint könnyen önismétlésbe és intellektuális giccsbe is fordulhat.<sup>8</sup> Az amerikai művészettörténész (ő még annak tartja magát) szerint a téma és a politika szorításából egy régi és kompromittált fogalom, a specifikus médium vezethet ki, amely nem mástól, mint az „ördögi” Clement Greenbergtől ered. Krauss az új idők új szelének megfelelően, de azért a kedélyeket borzolandó, a médium helyett a „technikai háttér”, a médium-specifikusság helyett pedig a „differential specificity” nehezen fordítható fogalmát használja, amelyen kábé azt kellene érteni, hogy egy médium specifikusságát nem önmagához és saját tradíciójához, hanem inkább a többi médiumhoz képest kell kidomborítani. Krauss felől nézve NEMES CSABA *Remake-je* (2007) kiváló és okos darabnak mondható. Alapvetően a videóklip műfaját alkalmazza, de a 2006-os „események” (tüntetés a „baloldali” kormány ellen a Magyar Televízió „ostromával”) feldolgozása során kreatívan remixeli és „sztoribordozza” az események emblamatikus elemeit (túrórudi-automata, tank) és annak média-visszhangjait. Vagyis erős politikai kontextusban, innovatívan (animációkkal és zenével megbolondítva) alkalmazza a posztmediális nézőpontot. Ugyanezt teszi nagyjából a Kis VARSÓ *Fogyóeszköze* (2007) is az emlékmű és az emlékezés tekintetében, az Iparterv csoport egyik „elfeledett” alakjának, Major Jánosnak a megidézésével. A provokatív mű egy Major rajztól és Major hatvanas években keletkezett fotóitól indul el, amelyek sírokat ábrázolnak. A rajz is egy sírkő felől értelmezhető, amelyen egyszerre volt jelen az ötágú és a hatágú csillag. A Kis Varsó ezt kapcsolta össze Major identitásával és művészetének egyik fő szimbolikus motívumával, a zsidóság ábrázolásával. Így az installált emlékmű, a *Fogyóeszköz* (!!!) vizuális centrumában egy vörös és egy sárga neonszínű villózik egymáson, egymásban. Az emlékmű azonban alapvetően enigmatikus, nem elsősorban Major zsidóságának diskurzusát jeleníti meg, hanem

<sup>8</sup> Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, London, 2000. Lásd még tőle: *Reinventing the Medium. Critical Inquiry*, 1999/2. 289-305. Krauss „posztmédium” művészetének kritikájához Raymond Bellour, Nicholas Bourriaud és Lev Manovich felől: Ji Hoon Kim: *The post-medium condition and the explosion of cinema*. Screen, 2009/1. 114-123.



ZBIGNIEW LIBERA  
Lego koncentrációs tábor, 1996  
tintasugaras nyomat, műanyag, változó méretek

a művészettörténeti kanonizáció folyamatát, amelynek keretén belül Major nem annyira grafikusként, mint inkább konceptuális művészként lett a kánon – mégoly marginális – része a *Kubista Lajos sírköve* című fotójának, illetve az ahhoz írt szatirikus *Fact Art* manifesztumnak köszönhetően. Az egyik legdöbbenetesebb szerszámosládát azonban mégiscsak ZBIGNIEW LIBERA találta meg *Lego koncentrációs tábor* (1996) című művével. A mű egy fiktív legószett, amelyből szürke lágereket építhetnének fel, fehér csontvázakkal és fekete, napszemüveges örökkel, az erre fogékony szülők és gyermekek, már ha a cég legyártaná. A mű ütőképességét csak tovább fokozza, hogy egy terembe került BAK IMRE univerzális és HALÁSZ KÁROLY (*Magasles No. 7, 1972-1977*) személyes geometriájával, amely még inkább kiemeli a mű perverz valószerűségét és azon képességét, ahogy hihetetlenül meg tudja mozgatni az átlag (vájár vagy bróker) néző etikai és esztétikai kultúráját. Hasonló megszólító erővel talán csak HAJAS TIBOR művei bírnak a kiállításon az *Utcára a mondanivalóddal* sorozatból (*Levél barátomnak Párizsba, 1975; Élő comics, 1975*), melyek egészen közvetlenül – falakra és járdákra írott szövegekkel – képesek kommunikálni a nézővel ilyen zseniális mondatok segítségével: „cseréltesd ki a jövődet, mielőtt a garanciaideje lejár”. Hajas „leveleire” ráadásul szépen rímelnék Erdély Miklós elektronikus szövegíró futó sorai is arról, hogy a hetvenes években az égvilágon minden (pl. a jelen, a múlt és a jövő) hadititok lett. Erdély *Hadititok* című installációja (1984) persze Hajas „fotóakciójához” képest igen rejtélyes mű, mondhatni, ikonológiai elemzést igényel, és valószínűleg erre is lett tervezve a szimbolikus (bitumen, tükör, színpad) és allegorikus (Müller-Lyer ábrák, vörös lámpák) utalások montírozásával. A mű amúgy az alkotó rövid kommentárja szerint a hadiipari gépezet és a totális információzárlat személyiségromboló potenciáljait tárja fel, de értelmezéséhez szükséges Erdély költészetének (*Aranyfasisztáim*) és művészetelméleti munkásságának (*Optimista előadás*) ismerete is. A melléhelyezett „egzisztencialista” Hajas mű azonban egy kicsit kiláztatja Hadititkot az ismeretelméleti kontextusból, és erősíti a szubjektum politikai képviselőjének pozícióját a totalitárius diktatúra korszakában (Erdély műve ugye az *Orwell und die Gegenwart* kiállításra készült). Ez az identitáspolitikai aura még MAURER DÓRA szemiotikai „kísérleteire” (*Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, 1975*) is átsugárzik és felülírja a „strukturalista” mű „eredeti”, fotó- és művészet-



ZOFIA KULIK / KWIEKULIK  
Foglalkozás Dobromierz-zsel / Activities with Dobromierz, 1972-74 / 2008  
videó, Blu-ray, 3/5, 31'6"

történeti kontextusát. (A sorozat többi darabja a *Valami változáson* szerepel, de ott CSÖRÖGŐ ATTILA szomszédsága – *Hogyan szerkesszünk narancsot*, 1993 – a matematika és a médium jelentéseit erősíti.)

Maurer „reverzibilis” műve ráadásul átvezet a kiállítás egyik legsűrűbb szekciójába, ahol a kiállítás politikai olvasatának értelmében a jövő mérnökei, a szocialista utópiák iróniával teli teremtoi és kritikusai helyezkednek el: többek között JOVÁNOVICS GYÖRGY (*Relief 99. 04. 16.*, 1999), BACHMAN GÁBOR (*A Kortárs Művészeti Múzeum modellje*, 1995), Timm Ulrichs (*Patyomkin-palota*, 1994) és KOKESCH ÁDÁM (*Cím nélkül*, 1999). Műveik meglepő módon és egymást erősítve, mintegy időtlenül és kortalanul – a kilencvenes évekből! – reflektálnak a szocialista modernizmus nagy közösségi és építészeti utópiáira. Az ironia és a kritika azonban szinte lélegzetelállítóan olvad bele a „beszél” nyelv geometriájába: a néző Vlagyimir Tatlin (öt távolabb LAKNER LÁSZLÓ idézi meg) és HENRYK STAŻEWSKI (*Kompozíció*, 1980) konstruktivizmusa felől látja Jovánovics és Kokesch műveit is. Talán csak GYENIS TIBOR direkt humora és akcionizmusa képes átszakítani a politikai (szocializmus) és esztétikai (modernizmus) utópiák szövedékét karneváli hangulatú fotójával, melyen Ilonka néni éppen szuprematista stílusban festi ki falusi házának külső falát. Stażewski vagy Stella „multimediális” társasága arra a tényre is emlékeztethet, hogy a hetvenes éveket mindkét kiállításon elsősorban fotografikus művek reprezentálják, vagyis a Ludwig Múzeum neoavangárd gyűjteményezése a „fotó-látásra” (Beke László kifejezése) és az akcionizmusra fókuszál, mely mögött sejthető a neoavangárd anti-spektakuláris ideológiája is a hamis spektakulummal, példának okáért a magyar gulyáskommunizmussal. Ebből a képből persze egy kicsit hiányzik a magyarországi fotórealizmus, de ennek praktikus, gyűjteményezési okai vannak. Helyette van viszont amerikai hiperrealizmus, mint háttér és viszonyítási pont. És ez nem is rossz háttér, hiszen állítólag Richard Estes és társait sem a látvány maga érdekelte, hanem annak leképezhetősége és visszaadhatósága. Még pontosabban az, hogy miként lehet egy fotót „jól” megfesteni, és az már egy másik kérdés, hogy az Octoberhez közelálló Hal Foster remek elemzések sorában kapcsolta össze a hiperrealizmust a későkapitalizmussal és az ideológiakritikával.<sup>9</sup> A hiányzó magyar fotórealizmus meg nemsokára úgyis eljut a Ludwig Múzeumba<sup>10</sup>, és akkor talán újra téma lesz, hogy mennyiben lehet Fehér László vagy Méhes László hetvenes évekbeli festményeit egy lapon említeni Estes és Close médium-kritikájával, legyen az a médium akár a fotó, akár a festészet.

A teória felől nézve egy baloldali perspektívában a nagyméretű fotó – és maga a kép – erősen kötődik a spektakulumhoz, de ez a kapcsolat egyáltalán nem

dekonstruálhatatlan. VÁRNAI GYULA a *Valami változáson* meg is teszi ezt a *Nagymező utca* (2010) – írásvetítőkkel előállított – panorámaképpel, amely hangfalakra helyezett, és azok hangja (az utca hangja!) által megrezegtett víztükrökön keresztül vetül a falra. Várnai tehát mintegy barkácsolja a spektakulumot, és egyúttal megmutatja magát az apparátust is, mondhatni az elsődleges látvány nála másodlagos lesz, és a látványosságot létrehozó „gépezet” válik a fő attrakcióvá. A *Valami változás* másik – és persze másként – nagyszabású műve, maga „KELE JUDIT” (*Műalkotás vagyok*, 1979-1985), aki egy másik, egy másfajta spektakulum lehetőségét tárja fel a szubjektum (és társadalmi-kulturális viszonyainak) műtárgyként történő installálásával. Műve éppoly jól értelmezhető a fluxus és a konceptualizmus, mint a szituacionizmus és a feminista kritika felől, miközben az is elmondható róla, hogy újrendezi az „érzélhető felosztását” à la Rancière. Nagyjából ugyanerre a rugóra jár NÉMETH ILONA videója (*Reggel*, 2003) is az őt a reggeli rutin alatt kísérgető (őrző, avagy fogva tartó), álarcos kommandósokkal. Egy kicsit hasonló, de etikai szempontból mégis egészen másfajta spektakulumot barkácsol össze KWIEKULIK, amikor gyermekük testét avatja műtárggyá (*Foglalkozás Dobromierz-zsel*, 1972-1974). De ez már nem is egyszerűen spektakulum, inkább szimulákrum, hamis kép, csalóka illúzió, maga a szocialista társadalom az avantgárd művésszel és annak szent küldetésével, illetve a munkással és annak vidám, optimista hétköznapijaival. A KwieKulik család ugyanis a fotók tanúsága szerint nem a látványos képekért, hanem magáért a (művészi) munkáért, sőt a társadalomért dolgozik gyermekével együtt, de borzasztó ironikusan, mi több, kegyetlenül cinikusan teszi ezt. Addig még csak hagyján, amíg a kicsi gyümölcsök között heverészik a „struktúra” kedvéért, de aztán vödörbe rakják, majd a végébe helyezik – gondolom, Duchamp előtt tisztelegve –, és még rá is csukják a fedelet. Míg végül Húsvét alkalmából kikacsintanak még a bécsi akcionistákra is, némi libabelsőség esztétikus elrendezésével az egyéves-forma Dobromierz testén.

### Az ikonológus tekintete

A kísértetek szimbolikus és nem szimbolikus jelenségeitől a média szellemképes korszakában se könnyű szabadulni. A „szellemi” tradíció a *Kommunista kiáltványtól* Derrida „marxizmusán” és Žižek „leninizmusán” át egészen a vizuális kultúra kutatásának szelleméig ível.<sup>11</sup> Jöjjön tehát

9 Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, 1996.

10 *Edentől keletre – Fotórealizmus: Valóságváltozatok*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2011. szeptember 14 – 2012. január 15.

11 V.ö.: Jacques Derrida: *Marx kísértetei* (1993). Jelenkor, Pécs, 1995. Slavoj Žižek: *Repeating Lenin* (1997/2001). <http://www.lacan.com/replenin.htm>. Marx, Benjamin, Foucault, Derrida és a Holokauszt szelleméről a vizuális kultúra kutatásában lásd: Nicholas Mirzoeff: *Ghostwriting. Working Out Visual Culture*. Journal of Visual Culture, 2002/2. 239-254.

egy kis szellemidézés is, már csak azért is, mert nem csak Marx, de Warburg kísértete is viszszejár, még azután is, hogy a művészettörténet „klasszikus” perspektívái a kuka és a temető viszonylatai között választhatnak – legalábbis a művészettörténettel „szakító” sztárkurátorok perspektívájából. Pedig a művészettörténet nem mindenki „utálja” annyira, mint mondjuk Mieke Bal, és talán még mindig aktuális lenne a művészet történetét felnőtteknek szóló kísértet-történelemnek tekinteni, mint ahogy Aby Warburg tette, vagy akár – e kábé százéves párhuzamot aktualizálva – skandináv politikai kriminek (*Tetovált lány*) vagy amerikai horrorparódiának (*Zombieland*).<sup>12</sup> Ez nem feltétlenül jelentené a politikai autonómia kisajátítását vagy rekuperációját, és esetleg hozzájárulhatna ahhoz is, hogy a „holt”, „szellemtelen” művészetet és művészettörténetet valamilyen formában népszerűvé és fogyaszthatóvá tegyük, ami – sajnos vagy nem sajnos – manapság egyre inkább létkérdés.

A bombasztikus, kritikai kiállítások és a fogyasztható, marxista sztárfilozófusok sikere speciel éppen erről szól.

Ha pedig a szórakoztatás a tét, akkor érdemes észben tartani, hogy a vizuális kultúra értelmezése nem csak kritikai elméletként lophatja be magát a dolgozó szívébe, hanem detektívregényként is, melynek igen szép hagyományai vannak a művészettörténeten belül is. Miközben persze az is igaz, hogy a rejtvényfejtő művészettörténet, azaz az ikonológia ideológiai okokból hajlamos volt egy képeskönyv lapjaira redukálni az élettel és hatalommal teli műveket. Ahogy Georges Didi-Huberman fogalmaz, hajlamos volt kiüzni belőlük az ártó „politikai” szellemeket. E folyamat nagymestere a francia művészettörténész szerint nem más volt, mint a náciizmus elől menekülő Erwin Panofsky, ami azért még a tudományos „ördögűzésnek” is adhat némi politikai színezetet. Panofsky ráadásul nemcsak a képek, de a nagy előd, Aby Warburg „dibbuk”-jával is küzdött, aki nem pusztán rejtvényfejtésnek, hanem politikai (identitás- és társadalompolitikai) tettnek is tekintette a képek „olvasását”, ami olyan, eredetileg nagyon is művészettörténeti (vagy inkább képtörténeti) stratégiának tűnik, amely remekül illik akár még egy kortárs „politikai” olvasathoz is.<sup>13</sup> Didi-Huberman a maga kísértet-történelem-

ban kicsit sarkosan ugyan, de szembe is állítja Panofskyt és Warburgot, vagyis a képek elemző értelmezését és empátikus megértését. Közben ez a két szemlélet – az esztétikai és a politikai – talán nem is feltétlenül zárja ki egymást, bár az is elképzelhető, hogy vannak olyan művek, melyek inkább az egyikre vagy éppen a másikra bázíroznak. Innen nézve nagy erénye a *Féltreérthetetlen mondatoknak*, hogy bizonyos tekintetben – vizuálisan! – leszámol a modern és az avantgárd, az esztétika és a politika merev oppozíciójával. Ettől a leszámolástól azonban nem csak az elkötelezett politikai fellépés, de az autonóm művészi alkotás felé is vezethetnek progresszív utak. Persze az autonómiában hívő modernizmus sokat tett azért, hogy elfojtsa a képek „pszichotörténelemét”, és instrumentalizálja a képet és a művészi alkotást, ma viszont már egyre inkább úgy tűnik, hogy a képek illetően érzéki és érzelmi potenciálja újra életre kelthető, még akár a posztmarxizmus keretein belül is a mediálisan érzékeny, „tűnődő” nézéssel és képalkotással.<sup>14</sup>

Ez a kísérteties, noch dazu (pszicho)analitikus, ikonológiai nézőpont ráadásul – és meglepő módon – nem hántja le a művek mediális és strukturális jellegzetességeit, és nem emeli ki túlzottan társadalmi és politikai momentumaikat sem, hanem a képi hagyományok alkalmazása felől értelmezi a képeket szubjektum döntéseit. Ez a szándékoltan szubjektív Warburg-i metodológia persze azokhoz a művekhez passzol leginkább, amelyek a „legszemélyesebbek”, és ebből fakadóan talán a leghatásosabbak is, példának okáért Hajas Tibor vagy Nagy Kriszta „önarcképéhez”, melyek nem pusztán önreprezentációk, hanem az adott politikai és kulturális valóság leképezései is a neoavantgárd hérosz és a (férfi) tekintettel játszó szupermodell figuráján keresztül. Az önreflexív, kritikai ikonológia perspektívája ráadásul sokszor egybe is esik a képalkotó perspektívájával. A tanult képzőművész ugyanis maga is ikonológus, és ezt egyre inkább kamatoztatja is. Kiváló, emblematikus példája ennek a kutatói magatartásnak SZABÓ ÁGNES „szabadságszobra” a kreatív, „női hang” ironikus beemelésével és a Kis Varsó „emlékműve” a „feláldozható legénység” – a crew expendable az *Alien* alapján így is fordítható – gyilkos és heroikus ironiájával. De innen nézve új, szubjektív értelemmel telítődhet Kaszás Tamás „atlasza” és Keserue Zsolt „dokumentuma” is a képalkotásra sötét árnyékot vető, képi és egzisztenciális „pátoszformulákkal”. És talán az is érthetőbbé válhat, hogy miért a halál reprezentációja ragadja meg leginkább az egyszerű nézőt, legyen szó akár dolgozóról, akár fogyasztóról, akár képalkotóról. Vätämanu és Tudor „nagy pere”, illetve Libera „koncentrációs tábora” ebben a szellemben hatnak csak igazán. Ez a perspektíva, a kutató képalkotó perspektívája természetesen a *Féltreérthetetlen mondatokban* is ott munkál, de a kurátori kép (vagy ahogy Bal mondaná, a kurátori „expozíció”) talán túl erőteljesen keretez és szceniroz – némi retorikai túlzással –, szinte maga alá temeti a művek egy részét, még akkor is, ha a végeredmény egy vizuálisan és konceptuálisan is izgalmas kiállítás. Ha pedig a kurátorra mint képalkotóra fókuszál a dolgozó, akkor azt érezheti, hogy Timár Katalin jórészt tudatosan, de bizonyos tekintetben „tudat alatt”, avagy a saját kísérteteivel viaskodva éppen egy képzeletbeli, monolit művészettörténettel szemben, annak „ellene mondvá” rendezte meg kiállítását, miközben mégsem tudta teljesen kizárni „magából” és kiállításából az esztétika és az ikonológia „démoni” perspektíváit. A traumákat persze fel kell dolgozni, de talán arra sem árt emlékezni, amit Panofsky fogalmazott meg egyszer, igen régen és igen szépen, ha nem is az esztétika és a politika, de a teória és a história viszonya kapcsán: „Igaz az a megállapítás, hogy ha az empirikus tudomány nem engedi be az ajtón, akkor az elmélet beszökik a kéményen át, mint valami kísértet, és fölforgatja a bútorokat. De nem kevésbé igaz az is, hogy a történelem, ha az ugyanazokkal a jelenségekkel foglalkozó elméleti tudomány nem engedi be az ajtón, befészkel magát a pincébe, mint egy egérsereg, és megrendíti a ház alapjait.”<sup>15</sup>

12 V.ö.: Mieke Bal: *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya* (2003). Ford.: Csáky Marianne. Enigma, 41, 2004. 86-116. és W. J. T. Mitchell: *A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája* (2003). Ford.: Beck András. Enigma, 41, 2004. 17-31.

13 Georges Didi-Huberman: *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art* (1990). Trans. John Goodman. Pennsylvania State University Press, University Park, 2005. A „Warburg-reneszánszhoz” lásd még: Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002. és Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion*. MIT Press, Cambridge, 2004. Német oldalról pedig többek között: Charlotte Schoell-Glass: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*. Fischer, Frankfurt am Main, 1998.

14 „Néha úgy tűnik nekem, mintha pszicho-történészként a nyugati kultúra skizofréniáját próbáltam volna meg diagnosztizálni annak képeiből, egyfajta önletrajzi reflex formájában.” – Aby Warburg. Warburg 1929-es naplójegyzését idézi: Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London, 1970. 303.

15 Erwin Panofsky: *A művészettörténet mint humanista tudomány* (1940). Ford.: Tellér Gyula. In: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk.: Beke László, Gondolat, Budapest, 1984. 276.

# Beszélgetés egy műalkotással

## Kele Judittal beszélget Turai Hedvig\*

✚ **Turai Hedvig:** *Hogyan kapcsolódik össze a Textil textil nélkül című fotomontázsod, ahol te fekszel lánc- és vetülékfonalként a szövőszeiken, illetve a Szépművészeti Múzeumban végrehajtott performansz?*

✚ **Kele Judit:** Odáig kell visszamennem, hogy annak idején sokat gondolkodtam: a Képzőművészeti Főiskolára vagy az Iparművészetre menjek-e. Végül is az iparra mentem, megtanultam szőni, vagyis volt a kezemben egy igazi szakma, amiből szükség esetén akár meg is lehet élni. De nem csak ezért, hanem mert úgy éreztem akkoriban, hogy a textil előbbre tart, mint a képzőművészet. Akik az iparról kerültek ki, sokkal inkább megállták volna a helyüket a nemzetközi szinten, mint azok, akik az akadémikus képzettséget adó képzőből kerültek ki. Az iparon nem kellett művészkedni. Ez nagyon fontos volt nekem. Igazi szabadságot adott az, hogy a textilművészetre nem tapadt rá a magyar képzőművészet komor súlya.

✚ *Ezt akkor és ott tudtad?*

✚ Nem tudtam volna megfogalmazni, viszont a választásomban ez tükröződik. Oda jelentkeztem, ahol nem volt ez a ködösítés a művész-szerep körül. Úgy gondoltam, hogy valakinek vagy van tehetsége vagy nincs, de ha van, és ehhez megtanul egy mesterséget is, nem fog állandóan úgy szenvedni, mint a „nagy művészek”, akik éheznek, akik pénztelenek, akiket nem értenek meg.

✚ *Tehát te utáltad ezt a hagyományos szenvedő, meg nem értett művész-képet.*

✚ Nagyon. Soha nem éreztem magam művésznek, nem szerettem magát a szót sem. Nem szerettem azokat a műveket, képeket, szobrokat, amiket akkor láttam a kiállításokon. Semmi nem tetszett. A Népköztársaság [ma Andrassy] útján laktam, bementem olykor a főiskolára, megnéztem, hogy ott mit csinálnak. És ez olyan volt, mintha a 19. századba csöppentem volna. Egész egyszerűen nem tetszett még az sem, ahogyan kinéztek. Volt valami álság bennük, úgy éreztem, nem akarok ilyen lenni. Érdekes, hogy, amikor később Párizsba kikerültem, találkoztam ugyanezzel a művésztipussal, és itt sem szerettem, csak rájöttem, hogy ezt utánozzák otthon, de az „eredetit” éppoly kevésbé szerettem, mint az utánzatot. Engem a szabadság vonzott.

✚ *Hogyan találtad meg ezt a szabadságot?*

✚ Viszonylag korán utazhattam, eljutottam az Egyesült Államokba is. S amikor hazajöttem, skizofrén állapotba kerültem. Velem Magyarországon mindig „történt valami”. Vagy a rendőrségre vittek be, vagy azt mondták, hogy leszbikus vagyok, mert a főiskolán én másként akartam aktot rajzolni, mint ahogyan elő volt írva. A főiskolán az osztálytársnőm egy létra tetején állt modell nekem, és annyira nem tudtak ezzel mit kezdeni, hogy megrágalmaztak, pedig nem érdekelt más, mint a kontraszt. Szabályszerűen kihallgattak, meghurcoltak és ki akartak zárni a főiskoláról az osztálytársnőmmel együtt. Ő belebetegedett az egészbe. A tanulmányi osztály egyik dolgozója, Hobok Rózsa tanuskodott mellett és mentett meg a kizárástól. Végül is a Fiala Művészek Klubjában találtam valamiféle szabadságot. Amikor alakulóban volt, odajártam. Először is bulizni, táncolni, ott jól éreztem magam, szabadabbnak, mint bárhol máshol. Elvállaltam

\* Kele Judit *I am a work of art / Műalkotás vagyok* (1979-1980) című munkájára utaló dokumentum-törödékek az Artpoolban hozzáférhetők a kutatók számára. A műegyüttest a 2009-es *Illetékesség és provokáció* című kiállítás (kurátorok: Hock Bea és Zólyom Franciska) rekonstruálta, s a ennek köszönhetően került be a szakmai köztudatba. A kiállítás sikerét igazolja, hogy Dortmundba is meghívták (Hardware MedienKunstVerein, 2010). A Ludwig Múzeum 2011-ben megvásárolta Kele Judit művét és bemutatta a *Valami változás. Új szerzemények 2009-2011* című kiállításán. A beszélgetés ebből az alkalomból készült s erre a műre fókuszál.

egy munkát ott, s kiállításokat rendeztem, meghívtam a klubba például Molnár Verát, főiskolások találkozóját szerveztem. Ott ismertem meg Szendrő Ivánt is, aki a férjem lett. De egy idő múlva azt éreztem, hogy nem tudok itt élni, hogy lehetetlen itt élni.

✚ *Milyen textilmunkát készítettél a Textil textil nélkül című fotomontázs előtt?*

✚ Volt egy olyan munkám, ahol két üveglap közé betettem egy szövetdarabot. Egy 1944-es katonakabátot kerestem az Ecserin, kivágtam belőle egy darabot, betettem a sárba, mintha a földben találtam volna, egy kis négyzetet kivágtam belőle, s az egyik oldalán egy sárga virág volt. Ez volt az első munkám.

✚ *Hogyan jutottál el az I am a work of art gondolatáig?*

✚ Gyetvai Ági, Simon Zsuzsa voltak a barátaim, velük éreztem jól magam. Mindig lehetett velük beszélgetni. Valahogy így, állandóan beszélgettünk. Jóban voltam Attalai Gáborral, Szenes Zsuzsával is. Simon Zsuzsa akkor a Szépművészeti Múzeumban dolgozott, ma úgy emlékszem, neki köszönhető, hogy én ott kiállítottam magam.

✚ *Hogyan tudtad három napon keresztül kiállítani magad? Kellott valamiféle engedélyt kérni a performanszra? Hogyan, kinek a segítségével kerültél a Szépművészeti Múzeumba?*

✚ Lehet, hogy úgy állítottuk be az egészet, mintha valami divatbemutató lett volna. Nem igazán emlékszem. A mai napig nem tudom, mivel etették meg az igazgatót, hogy ezt engedte. Hiszen egy fotós is volt ott. Az egész gördülékenyen ment. Szóval Zsuzsa mondta, hogy kölcsönadtak egy képet, én meg hogy szívesen beköltöznék a helyére. Rivalizáltam az El Greco képpel. Egyébként nem egyhelyben ültem, folyamatosan csináltam valamit, mozogtam, írogattam, járkáltam, átöltöztem. Át akartam érezni, hogy mi az: benne élni a múzeumban, ott, ahol érték van, ezért is volt olyan fontos, hogy a megkérdőjelezhetetlen és felbecsülhetetlen értékkel teli Szépművészeti Múzeumban legyen és ne másutt. Ahogyan *A textil textil nélkül*ben már önmagammal, a saját testemmel dolgoztam, itt is ezt folytattam. Eltávolodtam a konkrét textiltől, az emberi része érdekelt a dolognak, s a folyamatból számomra következett, hogy összehasonlítom magam egy műtárggyal, egy műalkotással. Mi az értékesebb: a műtárgy vagy az emberi kapcsolatok? A tárgy fontosságát szerettem volna csökkenteni, megmutatni a pénz és a művészet kapcsolatát, és azt hogy nem annyira a pénzre kellene figyelni, amikor pedig mindenki a pénzzel foglalkozott. A kordont én kértem, hogy el legyen kerítve. A teremőr sem zavart, bár nem kértem. „Értéknövelő” volt: vigyáztak rám, az értékre.

✚ *Nem tudta miről van szó? És a közönség? Volt valami kapcsolatod velük?*

⊗ Igazából nemigen értették, mi folyik. Nézegettek, de nem volt kapcsolat közöttünk, elválasztott a kordon. A képhiányban voltam benne, helyettesítettem a képet. Nem mertek hozzám szólni, suttogtak, nézegettek. Minden úgy történt, ahogyan én elképzeltem. Tényleg rám figyeltek.

⊕ *A művészbártaid tudtak róla?*

⊗ Nem, de ez nem is érdekelt. Nem az volt az érdekes, hogy a művészeknek mondjak valamit.

⊕ *Honnan jön a cím? Miért angolul van?*

⊗ Akkor már gondoltam, hogy én ezt szeretném folytatni. Úgy gondoltam, hogy akkor angolul kell. Szinte természetes volt. Angolul mindenki megérti.

⊕ *Tehát már akkor gondoltál a folytatására.*

*Mikor és hogyan folytattad?*

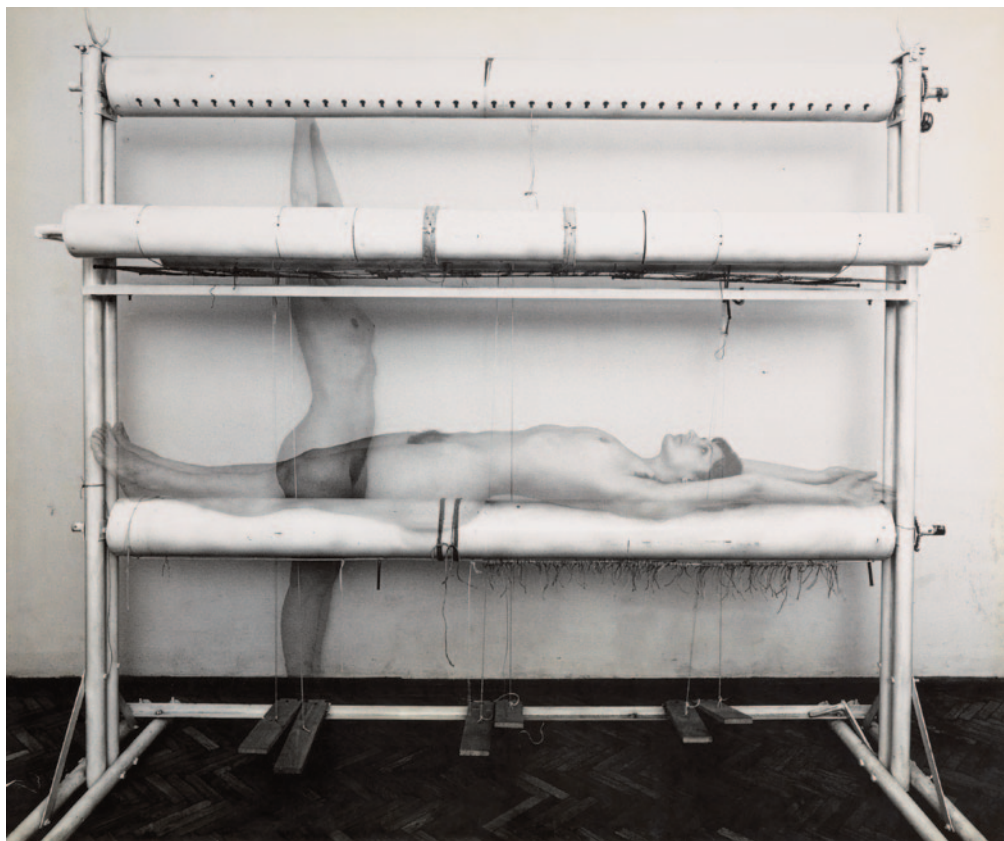
⊗ Akkor már meg voltam híva a párizsi biennáléra\* és ezzel akartam kijönni.

⊕ *Hogyan kaptad a meghívást?*

⊗ Károlyi Mihálynénak volt egy alapítványa, az ő segítségével mentünk ki Ivánnal, a férjemmel Franciaországba. Nekem volt egy *Időtapéta* című performanszom, amit otthon a Fiala Művészek Klubjában, majd még több helyen, Cannes-ban, illetve barátaink segítségével Párizsban is, az akkor nagyon felkapott Theatre d'en Face-ban is előadtam. Az a lényege, hogy a színház és filmművészetire járó barátaim készítettek rólam egy filmet, ahol úszom, nem mellesleg pillangózom, ez jelentette ugyanis számomra a szabadságot. Feltettem egy fülhallgatót és egy mikrofont a fejemre, és a végtelenített filmen úsztam, de úgy, hogy, amikor kiemelem a fejem a vízből, beszélni akarok az emberekhez, de akkor levegőt kell vennem, amikor viszont benn a fejem a víz alatt és tudnék beszélni, senki sem hallja. Ezzel ki tudtam fejezni azt, hogy amikor kinn vagyok, akkor nem tudok beszélni, mert levegőt kell vennem, amikor pedig benn vagyok, ott, ahol születtem, akkor pedig senki nem hallja. Ezt a filmet hoztuk ki magunkkal Franciaországba és egy csomó helyen meg volt szervezve a performansz. Tehát sok helyen megcsináltunk, mindig volt egy keresztapa. Budapesten kezdtük, ott Erdély Miklós volt a „keresztapám”. Én a közönséggel szemben álltam, Miklós a filmet nézte s a fejemet fogta és benyomta a vízbe, a film ritmusát követve. Ő avatott művésszé.

⊕ *Volt más keresztapa is? Hogy volt Párizsban?*

⊗ Mindenütt más „keresztapám” volt, de már nem emlékszem, kik. Párizsban a Theatre d'en Face-ban volt a performansz. A nézők között ott ült a biennále elnöke is. Az akkori „keresztapám” valahogy nagyon izgult, véletlenül végig az edényhez verte a fejem. Én a performansz alatt csak azt láttam, hogy pirosodik a víz. Nem szerettem az ilyen teátrális dolgokat, s nem értettem, miért van olyan halálos csönd a nézőtérben és a fotós miért nem dolgozik, csak a végén lát-



KELE JUDIT  
Textil textil nélkül, 1979, fotómontázs

tam, hogy egy vértócsa van előttem. És akkor a biennále elnöke, George Boudaille azonnal azt mondta, magának itt a helye, le volt nyugözve a performansztól, ahol vérben úsztam. Meghívott, kijöttem, megmutattam neki, miket csinálok. Ő azt mondta, meg kell csinálni azt, amit Budapesten, hogy kiállítom magam. És akkor azt találtam ki, hogy folytatom, és eladom a műtárgyat, azaz magam. Azon gondolkodtunk, hogyan tudjuk ezt megcsinálni. Végül is egy apróhirdetést adtunk fel a Liberationban.

⊕ *Hogyan volt megfogalmazva?*

⊗ Nehéz volt a megfogalmazás. Nem akartam valami hazug dolgot, igazit akartam, mindent igazából csinálni, nagyon álságos lett volna, ha ismerősök között játszuk el. Vásárlást nem lehetett írni, mert jogilag ez emberkereskedelemnek minősült volna. Tehát lényegében egy házassági hirdetésként volt megfogalmazva, aminek volt egy kis politikai színezete is: „Kelet-európai fiatal, sikeres művésznő férfit keres házasság céljából, hogy szabadon utazhasson Nyugatra és követhesse a kiállításait.” Igazi hirdetésnek tűnt. És épp ez a valóságossága lett kockázatos, az igazi ismeretlen világba került ki, ismeretlen emberek közé.

Egyébként ez a vonatkozás volt fontos Budapesten is a Szépművészeti Múzeumban, nem barátok, nem művészek voltak a nézők. Amikor azután a válaszolókkal személyesen találkoztam, akkor lehetett csak elmondani, miről van szó. Nem feleségül megyek, hanem jöjjön és vegyen meg.

⊕ *Budapesten ennek viszont az is lett a következménye, hogy láthatatlan maradt a mű, az Artpool megmutatta a kutatóknak, de lényegében 2009-ig, a dunaújvárosi kiállításig a szakma sem igazán tudott róla. Párizsban viszont bekerült egy művészi közegbe, hiszen az eladás, az árverés a párizsi biennálén történt.*

⊗ 1980. szeptember 27-én a Musée d'art Moderne-ben. A hirdetésre válaszolóik közül választottuk ki azokat, akiket meghívtunk az árverésre. A kiállítóterben volt. Egy emelvényen ültem, van róla egy fotó is: az egyik oldalon egy asztal, ahol



KELE JUDIT  
I am a work of art, 1979  
akció a Szépművészeti Múzeumban, fotódokumentáció

kalapáccsal ült az árverő, a licitálók álltak a másik oldalon. Voltak nők is, közönség is. Akkor már mindegy volt, ki nyer, az nyer, aki a legügyesebb. Fontos volt számomra, hogy ne egy megcsinált színházi előadás, hanem egy igazi árverés legyen, nem szimbolikus dolog. Christian Tamet nyerte meg. Kiállított egy csekket és átvett.

☘ *Hogyan folytatódott?*

☘ Én azt akartam, hogy itt legyen vége. Egy percért kellett fizetni, az volt a szimbolikus tartalma. Beszélgettünk arról, hogy ez mit jelent, Boudaille, Tamet és én. Mi történt, mit jelent az, ami történt. Sok barátom írt kiváló eszmefuttatókat arról, mit jelent egy műalkotással élni. De az, aki megvette a Kele Judit nevű műalkotást, egyszer csak komolyan vette, elgondolkodott. És akkor itt kezdődtek a bonyodalmak.

☘ *Hogyan lett az árverésből esküvő?*

☘ Nagyon sok okos ember volt körülöttem. Aki megvett, ő is nagyon okos volt. Hogy is van ez? Hogyan viszi el, amit megvett? Én férjnél voltam, ahogyan már mondtam, de gondoltam, ok, akkor csináljuk végig. Iván mindenben támogattott, azt mondta, igen, ez tényleg érdekes, akkor gyorsan megcsináltuk a válást. De az egész olyan lett, mint egy lavina, ami megállíthatatlan, egyre jobban betemet; nemhogy nincs kiút, hanem beleéled magad – úgy viselkedtem, mint egy műtárgy, mintha sokat értem volna. Jól kell etetni, kényeztetni. Eltűnt a határvonal, nem volt játék többet. És akkor belekötött a rendszer, kiderült itthon, hogy mit csináltam, s az is, hogy már lejárt a vízumom s tovább maradtam Párizsban. Nem lehetett itt

Párizsban az esküvő, nem kaptam újabb vízumot. Christian és a barátai akkor elhatározták, hogy idejönnek, egy halom újságíróval megérkeztek Budapestre. De a házasság sem ment simán, civil ruhás rendőrök voltak az Oktogonon a házasságkötő terem körül, nem engedtek be, csak kettőnk és a tanúkat. De volt még más is. Kiderült, hogy a Christian átélte a szerepét és az volt az agyában, hogy ez az övé, én az övé vagyok. Nem volt igazi válás és nem volt igazi házasság, és mégis valósággá vált. Utána kijöttem Párizsba, május elején megkaptam az útlevelem. Semmit nem lehetett sem megmagyarázni, sem visszacsinálni. Hogyan fogok én ebből kikerülni – nem tudtam. Eljöttem Párizsba, nem tudtam ki vagyok, mi vagyok. Teljes skizofrénia. S egy idő után már nem akartam a valóságban élni a műtárgy-életet.

☘ *Tehát 1981-ben mentél ki Párizsba. Hogyan folytatódott a műtárgy-életed?*

☘ Egy ideig együtt éltünk. De egyre több kapcsolatam lett művészekkel, filmesekkel. A FIAC-on ismertem meg Elisabeth Rónát, akit mi Róna mamának hívtunk, ő nagyon sokat segített magyar művészeknek. Kitétte a szövéses képemet is a standjára. Ott voltam állandóan nála, elkezdett bemutatni embereknek, segített nekem. Meghívást kaptam az 1985-ös párizsi biennáléra is, s azt az interjú-filmet, ami a Ludwig Múzeum jelenlegi új szerzeményi kiállításán látható, már ebből az alkalomból, az 1985-ös biennáléra gondolva készítette Roberto Martinez, Antoine Serre és François Darrasse. A zenei szekcióba kaptam meghívást és többet akartak tudni rólam, a korábbi munkáimról. A műtárgy-lét lezárása az 1985-ös párizsi biennále volt.

☘ *Miért döntöttél úgy 1985-ben, hogy az egészet abbahagyod? Hogyan zártad le életednek ezt a szakaszát?*

☘ Ennek a lezáró performansznak azt a címet adtam, hogy *Csókolom*. Egy olyan előadást akartam csinálni, ahol a hang, a kép és minden tapasztalatom összegződik. A csókolom szó utal arra, hogy ennyire érdekelt a száj, a csók, amihez a száj hozzáér; a plakáton is egy száj van, amint egy fület csókol. Minden szereplőnek volt egy kötélcsíkja, ami be volt hangosítva, s amikor hozzáérték, hallani lehetett az érintést. Persze a csókolom egyben elköszönés is: viszontlátásra, csókolom. Úgy gondoltam, itt lezárom képzőművészeti tevékenységem.

☘ *Mi a véleményed, miért maradt a 2009-es dunajvárosi kiállításig rejtve ez a munka?*

☘ Az ok az életem. Korán elkerültem, férjhez mentem, eljöttem, visszamentem, s legfőképp talán azért, mert alapvetően nem tudtak velem mihez kezdeni. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy kellett egy kutató (Hock Bea), aki Párizsban megkeresett, hogy a kirakós játék hiányzó részeit összeillessze.

# Asztalterítő, felmosórongy vagy imasál?

Lajtai Péterrel beszélget Cserba Júlia

**Tegyük ezt még hozzá**

**Lajtai Péter kiállítása**

📍 Magyar Zsidó Múzeum, Budapest

📅 2011. március 17 – május 16.

📍 **Cserba Júlia:** *Amikor néhány éve Brüsszel utcáit jártam minden különösebb cél nélkül, egyszer csak ott találtam magam az Azonosságok és különbségek – posztmodern judaizmus címmel rendezett kiállításon.<sup>1</sup> Rögtönzött, rövidre tervezett látogatásom váratlanul hosszúra nyúlt, de nem azért, mert olyan nagyméretű volt a kiállítás, hanem mert annyira megfogott, visszatartott, amit ott láttam. Ekkor talákoztam először a munkáiddal, és utána sokáig gondolkodtam, vajon hogyan tudnám néhány szóba sűrítve megfogalmazni, mit éreztem e képek láttán, míg nem – közvetve – a választ is tőled kaptam meg, amikor ráakadtam egy másik kiállításod címére: Meggyőződés és kétség.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> *Similarities and differences – Postmodern Judaism. Péter Lajtai Langer – photopaintings.* Hungarian Cultural Institut, Brüsszel, 2007. január 16-tól  
<sup>2</sup> *Meggyőződés és kétség.* Lajtai Langer Péter kiállítása, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, Budapest, 2005. augusztus 29 – szeptember 30.

LAJTAI PÉTER

A látható és a láthatatlan No.1, 2010, 72 Lamda Print, 280 × 562 cm



📍 **Lajtai Péter:** A megismerés hosszú folyamata a meggyőződéssel fejeződik be. Meg vagyunk győződve arról, hogy amit megismertünk, ahogyan és aminek, az igaz és olyan, amilyennek gondoljuk és tapasztaljuk. Ez a folyamat megvége a magánéletben, és ez történik a vallási és közéleti gondolkodásban is.

Mit ismerünk a meggyőződés állapotában? Azt, hogy valaki méltó-e hozzánk és mi hozzá, vagy éppen méltatlan. Azt, hogy a Gondviselés a történelem ura és veszteségeink ellenére sem kezdi ez ki hitünket. Azt, hogy a közéletet helyesen értjük, helyesen integrálódunk, a jó oldalon állunk.

Mindannyiunk közös igénye a meggyőződés.

E nélkül a tohuwabohuba zuhanunk, modernebb kifejezéssel, depressziósok leszünk. Ennek ellenére sem marad meg mindenki a meggyőződés nyugodt és eufórikus állapotában. Akik megmaradnak, konzerválják meggyőződésüket, elutasítják a kérdéseket, a kétségeket, a megismerés újabb és újabb tényeit, és a valóságot is néha átírják, átszínezik. De akikben a halmozódó tapasztalatok, ellentmondások és újszerű összefüggések megindítanak egy **gondolkodási folyamatot**, azok meggyőződése kétségbe válthat át. Nem szükségszerűen, de gyakran.

A kétség nem hálás állapot, nem eufória. Szellemi leszámolás, kritika, újragondolás és újraépítkezés; fáradságos, de értékes folyamat. A végcél az, hogy a kétség mozzanatán **keresztül** eljussunk a meggyőződés magasabb, rétegzetesebb, összetettebb **állapotába**. Ez a meggyőződés és a kétség örök körforgása; ez a fejlődés legáltalánosabb modellje.



LAJTAI PÉTER  
Menóra No.1, 2005, Lamda Print, 171×133 cm

A 2005-ös budapesti kiállításnak vallomásként adtam a *Meggyőződés és kétség* címet. Az ott bemutatott munkáimmal azt sugalltam, hogy a vallási érzület, a logika, a gondolkodás mind egy fejlődés-spirál része. A brüsszeli kiállítás címe azért lett *Azonosságok és különbségek – posztmodern judaizmus*, mert az egyik legfeltűnőbb ellentmondást abban látom, hogy miközben a nyugati civilizáció tagjainak életmódjában és kultúra-fogyasztásában egyre több a hasonlóság, a társadalmat alkotó csoportok között meglévő különbségeket aránytalanul túlharsogják.

⊕ *A zsidó és a keresztény vallásban már Magyarországon is létezik egy megújulási törekvés.*

⊗ Tudod, legkevésbé a hittel és a vallással kapcsolatban szabad spekulációkba bocsátkozni. **Hogy a közeljövőben pontosan hogyan is alakul a szakrális-szekuláris viszony a nyugati civilizációban – így nálunk is –, az megjósolhatatlan.** Nehéz átmenetet él meg a világ ezekben az időkben. De féltő, ahogy a múltban, úgy a jövőben is szerepet kaphat az erőszak.

A hit intellektuális megerősítése a cél, valamint a vallási intézményeknek a modern élettel való harmonizálása. De a legfontosabb, ami nélkül nincs eredmény, az a tolerancia. A monoteizmus türelmetlen, **következik ez kialakulása korszerleméből.** A történelmi tapasztalatok birtokában elvárható, hogy a hívő ember jellemes, intellektuális és kulturált legyen, de ne legyen türelmetlen. A türelmes vallás amúgy egy gyönyörű, új, posztmodern jelenség, igazi megújulás.

⊕ *Érdeemes vagy nem érdeemes, ez a dilemma merült fel bennem egy néhány évvel ezelőtt a Holokauszt Emlékközpontban tartott konferenciával kapcsolatban, amin Talesz és Játékvonat – A zsidóságról és a holokausztról a kortárs képzőművészet nyelvén címmel te is tartottál előadást. Vajon elérhető-e valami eredmény konferenciák vagy a képzőművészet révén, alkalmasak-e arra, hogy megváltoztassák*

*azoknak az embereknek a gondolkodásmódját, akik ellenségesen közelítenek a zsidósághoz? Mi a megoldás?*

⊗ Ez nagyon aktuális kérdés. Nem beszélni a Holokausztról – mulasztás. Ugyanis a legújabb korban ennek története világít rá a legjobban arra, hogy milyen könnyen olthatók be az ordas eszmék a közösségekbe, az ember mennyire kiszolgáltatott a hazugságnak, a demagógiának, agyament ideológiáknak, és ösztönei milyen könnyen hajtják oktalan pusztításra. Ugyanakkor ezt túlbeszélni sem szabad. A helyes zsinórmérték, véleményem szerint az, hogy nagyon átgondoltan, pontosan kell kiválasztani a megszólalás helyes tartalmát és annak újraaktualizált, méltó formáját. Művészként úgy érzem, azok megnyilvánulása kelt nagyobb visszhangot, akik nem direkt módon beszélnek az áldozatokról, hanem Holokauszt-közeli helyzeteket generálnak és **ebben vizsgálják az emberek sztereotíp reakcióit.** Majd szembesítik a performance-ban résztvevő alanyokat, hogyan is viselkedtek; milyen mértékű bennük az áldozatvállalás, a tolerancia, vagy rossz esetben mekkora bennük a közöny, a jogtalan nyereszedés vágya, netán a gyilkos ösztön. A klasszikus történelmi-dokumentarista tematikát egészítheti ki ez a művészi-pszichológiai megközelítés.

A Holokausztot nem szabad egyszeri történelmi eseményként kezelni, de ugyanígy nem szabad Holokausztot kiáltani minden ellenséges mozzanat láttán sem. Hiszen tudjuk, a gyűlölethez közel akkora szabadságjog tartozik, mint a szeretetnek.

Az ábrázoló művészetnek megvan az ereje ahhoz, hogy a tömegek figyelmét az aktuális kérdésekre irányítsa. A verdikt, amelynek értelmében a Holokauszt után **nincs költészet, aktualitását veszítette.** Ma inkább úgy mondhatnánk: hamis és semmitmondó alkotásoknak nincs és ne is legyen helyük.

⊕ *Bennem továbbra is felmerül az aggály, hogy mindezek a dolgok nem jutnak el azokhoz, akiknek el kellene gondolkodniuk rajtuk. Ki megy el egy ilyen múzeumba, ki olvas ilyen témájú könyveket? Az, aki érintett benne valamilyen módon, vagy akiben van már némi érdeklődés a téma iránt.*

⊗ Igen, én is elkeseredem, amikor a teljes érdektelenséggel találkozom, és még jobban, amikor a kirekesztéssel, a nyílt antiszemitizmussal. De nem baj. Nem az elkeseredésünk a fontos. A feladat: felvállalni, megszólalni, szembeszállni. A megszólalás – **felelősségvállalás; az elkeseredéssel, a hallgatással, a részvétellel nem lehet semmit felvállalni, s mint ilyen, kicsit haszontalan.** Ismételni és újra csak ismételni kell, hogy a kirekesztés, az intolerancia, a xenofóbia valódi veszedelem; a gyűlöletkeltés, a rendszeres uszítás törvényszerűen ordas tette válik.

Mindenki a maga eszközével dolgozik: a művész a műveivel, a törvényhozó a törvényeivel, a történész a tanulmányaival és a könyveivel. Milyen arányban győzi ez meg az érdekteleneket, a gyűlölködőket? Valószínűleg nem számottevő arányban. De mégis folytatni kell, meg kell szólni. Aki ismer egy alkalmasabb receptet, most azonnal szóljon közbe és mondja!

A kirekesztés eszméje sokkal sikeresebb, mint a befogadásé. A jól becsomagolt demagógia, az igénytelen és nem bizonyított állítások a médiában könnyebben találnak meghallgatásra, mint az aprólékos, pontos és nemes gondolatok.

A megoldás kulcsa általában a hatalom kezében van. Teret biztosít-e közjogi és intézményi értelemben azoknak, akik tevélegesen vennének részt a jobbításban, illetve gátolja-e saját legitimitásának arányában a gyűlölet ideológiáját.

A kettős beszéd olaj a tűzre. A hatalom pedig ne legyen se naív, se vakis; a történelem minősíteni fogja valódi szándékukat, szavaikat és cselekedeteiket.

☞ *Beszélgessünk most egy kicsit konkrétan a munkáról. 2006-ban részt vettél a Re:mbradt. Kortárs magyar művészek válaszolnak című kiállításon a Szépművészeti Múzeumban. Mi az a kapcsolat, ami a képeidet Rembrandt művészetéhez fűzi?*

☒ **Látszólag a judaikai elemek, bár én úgy gondolom, a fény sugar.** Rembrandtnál jól látszik az igény, hogy a fény sugar, és minden, ami világít, irányítsa a tekintetünket, vezesse a szemünket. Először azt vegyük észre, ami fényben áll, majd kutassunk a homályban vagy a sötétben, keressük, ki vagy mi van még a képen. Rembrandt, aki számára még egyértelmű volt, ki vagy mi a jó, a jeles személyt vagy nemes cselekményt a több évszázados keresztény ikonográfiának megfelelően fény sugarral világította meg. Én nem tudok ma a jó és a rossz között ilyen világosan állást foglalni, nálam a lényeg sokszor árnyékba kerül. **Miért? Mert a tapasztalat azt sugallja, hogy a fény vak, ügyetlen és megtévesztő.** Nem tudja biztos, min csillanjon meg, azt sem, mi méltatlan, mit kerüljön el. Megszéppítheti akár a rútat is. A fény tehetetlen. A homály finomabb megkülönböztetésre alkalmas, differenciáltabban magyarázó. Sokszor a homályban történik minden, ami fontos. De e nézőpontbeli különbség ugye érthető. Egyrészt 400 év választ el Rembrandttól, másrészt a terhes köztörténeti múlt, a nem túl biztató jelen és a művészet mai koncepciója kettőnként ellentétes ábrázoló csoportba sorol be.

☞ *Egyetértesz-e azzal, hogy a munkáidon érződik az amerikai absztrakt expresszionizmus hatása?*

☒ Természetesen. Az amerikai absztrakt expresszionizmus mesterei az absztrakció eszközével terelgetik figyelmünket, mint tette ezt Rembrandt a maga idejében a fény segítségével

vel. Ők elrejtik a lényegest, mert megtapasztalták, a lényeg nem könnyen felismerhető. Munkáikon ez hol tömbbé zsgorodik, hol vonalakká egyszerűsödik, hol egyenesen szétforgácsolódik. **Mégis, bármennyire is átgúrt, összemaszagtolt és kaotikus minden, az absztrakt expresszionizmus mesterei csodálatosan ábrázolták a valóságot, az értéket, az emberi fenséget.** Nekem világos, hogy Rothko, Still, Reinhardt és Motherwell hatalmas tömbjei és majd egy-nemű felületei, Kline és Gottlieb kiáltó széles vonalai és sávjai, Pollock és Sam Francis fröccsentései, festék-hajítása, Johns, Hofmann és de Kooning káosza mind-mind emberi összefüggéseket ábrázolnak. Az embert a maga gondoljaival, esetlegességével, pszichéjével, apró rigolyáival. Elgondolkodtató, hogy ezeknek az amerikai mestereknek a nagy része Európából vándorolt az Egyesült Államokba.

☞ *Mi az, amit Amerika adott számukra ahhoz, hogy ilyen nagy művészekké váljanak?*

☒ Az Újvilág liberalizmusát, ennek pozitív szabadságával, és kegyetlen farkastörvényével. **Azután azt, hogy az európai elvándorlás következtében hirtelen sokan lettek egy helyen.** Megnőtt az alkotói közösségben a konkurencia, de nőtt a közös gondolatok halmaza és a hasonló ábrázolási késztetés is. De ami segítségükre volt, hogy a művészek számával egyenes arányban nőtt a gyűjtők száma. Egyre komolyabb minősítést kaptak a kiválók, és ezzel párhuzamosan egyre nagyobb értéket is tulajdonítottak a műveiknek. Létrejött egy egészséges közösség művészekből, galériásokból, műgyűjtőkből és műkritikusokból. Valamint megkönnyítették a múzeumok alapítását, és az áru piacok mintájára hamar megszületett a műkereskedelem piaca is. Kegyelmi idő volt ez az amerikai kultúrtörténetben.

☞ *Képeidet fotókból kiindulva, digitális technikával készíted. Az én szememben ezek épp olyan művek, mint bármely ecsettel-festékkel készült alkotás, ugyanakkor tudom, hogy nem mindenki osztja ezt a véleményt, ami azért érdekes, mert Nyugat-Európában ez már egyáltalán nem vita kérdése. Kaptál már ilyen jellegű kritikát?*

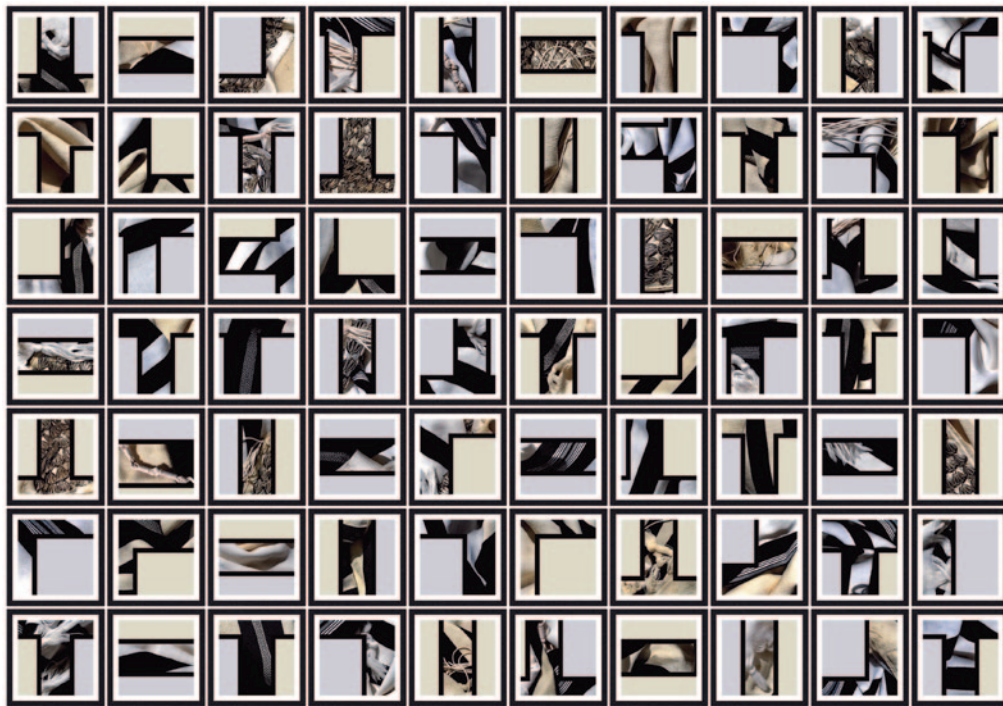
☒ **Úgy gondolom, a fénykép-alapú digitális technológiának a vizuális művészetben meg kell küzdenie méltó elismertségéért, de mintha ez már sikerrel meg is történt volna.** Az ebbe a kategóriába tartozó munkák ugyanolyan elfogadottak, mint az ecsettel vászonra, kalapáccsal kemény anyagba fogalmazott művek. Ne felejtsük el, a festészet és a szobrászat is produkált hatalmas számú gyenge munkát. **Ez alól a software-technológia sem lesz kivétel, különösen kialakulásának hajnalán.**

Ma inkább más a gond; nehéz meghúzni a határt művészet és az alkalmazott grafika között. Képzőművészet és dekoráció, művészi design és reklámpiac bonyolult kapcsolatba kerültek egymással. Tehetséges és felelős művészek vajdúddal világra hozott, tartalmilag helyes és formailag igényes művei azonban a kultúrtörténet fontos részei lesznek, akár digitális, akár analóg, akár tradicionális módon születtek.

Egy másik gyakran használt kritikai elem a „computer-manipulálás”. Ez a retorika, ha hivatalos műkritikus tolla alól kerül elő, kicsit gyanús. Két dologra gondolok. Az egyik esetben a műkritikus ügyeskedő látványalkotók szakmai értelemben fércelt, átgondolatlan, igénytelen munkáit látja, és ennek alapján formál meg egy globális kritikát a digitális művészet egészére vonatkozóan. A másik, amire gondolhatok az, hogy a műkritikus szakmailag kevésbé ismeri a digitális alkotás nyelvét, módszerét, mint maguk az alkotók. De mindkét esetben az idő majd meghozza a várt eredményt.

A műkritikus számára a kihívás és a feladat az, hogy ránézésre elválassza a művészetet a csinos látványtól, a tartalmat az önmagáért lévő technikai bűvészkedéstől, az eredetiséget a manipulációtól. Ez nem lesz könnyű a számára, miként az alkotás folyamata sem könnyű a művész számára.

A digitális szerszámok mindenben hasonlítanak bármely más alkotó szerszámaihoz; megszállottsággal, szenvedéssel és szerelemmel kell használni őket. Hidd el, én megszenvedem az arányokat, a teret, a képkivágás méretét, a mélységet, a háttérbe, középre vagy előtérbe kerülés jelentését, a horizont meglétét vagy hiányát, az átlátható, áttetsző felületek mértékét, a fénybeállítás, a világos kifehérülését, a sötét tónusok megmentését a feketétől, a kontraszt helyes arányát, a színek filozófiáját és telítettségét, a vonalak szélességét, a torzítások mértékét a tartalom szellemében, és még sok mindent, amit nem lehet egy interjúban



LAJTAI PÉTER  
Kompozíció hiányzó részletekkel No.5, 2008, 70 Lamda Print, 243 x 348 cm

elsorolni. De az biztos, hogy hazánkban, mint máshol, csak remek munkákkal lesz valaki méltó a megbecsült alkotói címre.

✚ *A munkáidban fontos szerepet kapnak a judaikai elemek.*

✚ A munkásságom egyik komoly fejezete szól a judaika témáról. Természetesen sok más is tartozik a portfoliómba, de kétségtelen, hogy a judaika témának komoly szerepe van. **Él bennem evvel kapcsolatban egy küldetés-tudat. Ellentmondásnak érzem, hogy az erkölcsiében markánsan zsidó-keresztény kultúrában, mint a mienk, a zsidó alkotóelem hiányozzék a képzőművészetből.**

A közelmúltban a Vince Kiadó gondozásában megjelent egy könyv a munkásságomról,<sup>3</sup> benne egy szubjektív önéletrajzzal. Engedd meg, hogy kérdésemre ebből a könyvből vett idézettel válaszoljak.

„Azon gondolkodtam, miért oly nehéz a vallás megjelenítése a művészetben.

Miért csak csontvázára lecsupaszított és végtelenségig ismételt ikonok férnek be a műalkotásokba – mint például egy kereszt, hol picurka, hol ököl nagyságú a nyakláncon, vagy az öreg rabbi ráncos arcképe, egy gyertyaláng az imakönyv fölött vagy könnyen beazonosítható bibliai személyek – hol naturalisztikus, hol sematizált ábrázolásban? Holott a hit és a vallás, hasonlóan az emberi testhez és a természethez, oly közel van hozzánk, hogy szinte a bőrünk alatt lüktet.

A képzőművészetet jórészt testrészek töltik meg, síkban és térben, a vásznakat és fényképeket tájak és vegetáció díszíti. Lelkünkéről, érzelmeinkről is sok négyzetkilométer vászon mesél, tele figurális vagy absztrakt kompozíciókkal. Mindez az egyetemes művészet korpusza, akár mint kulturális szentély, akár mint műke-reskedelmi pénzintézmény.

Miért marad ki a művészi ábrázolásból, a művészet egyre radikálisabb nyelvéből mindaz, amiben hiszünk, vagy éppen nem hiszünk? A művészileg ábrázolható témák készletéből pedig miért szorult ki még fokozottabb mértékben a zsidó mozzanat, holott ez civilizációnk egyik meghatározó alappillére?

Egy alkotó, ha mégoly szerény programmal érkezik is, az egyetemességre gondol. Az motiválja, annak mértékében fejezi ki magát, és annak adja át a művet.

Az »egyetemesnek« saját nyelve van, saját témaköre, intézményei és aktivistái. Nehéz ugyan tudni, mitől is egyetemes az, ami egyetemes, de engem soha sem ennek az elvisége érdekelt. Azt a határt kerestem, ahol vége van az egyetemesnek: mi az egyetemes legszélső, legutolsó darabja, és mi az, ami már a partikulárisba nyúlik át, ami már biztosan nem egyetemes?

Ki lehet-e fejezni az egyetemeset olyan tárgyakkal és formákkal, amelyek nem tartoznak annak eszköztárába? Meggyőződésem, hogy igen.

A judaikai mozzanat, az alig ismert kegytárgyak formája, használata, hangulata és szimbolikája nem tartozik a művészi kifejezés ismert és szokásos látványához. Mégis ez a partikularitás alkalmas arra, hogy velük emberi viszonyokat, érzelmeket, vágyakat, örömeiket, reményt és reménytelenséget fejezzünk ki. Vagyis használatukkal egyetemesek legyünk. Munkásságom egy részével, nevezetesen a judaikai munkákkal arra tettem kísérletet, hogy méltó helyet biztosítsak a »partikulárisnak« a képzőművészet és a kultúra »egyetemes« tartományában anélkül, hogy az egyetemeset bármilyen sérelem érné, ellenkezőleg, inkább azzal a szerénytelen szándékkal, hogy azt gazdagítsam.”

✚ *Képeiden, talán szemfényvesztő módon, a profán tárgyakat is a zsidó vallás tárgyaiként jelenítéd meg, mint például amikor imakendőnek látjuk azt, ami valójában felmosórongy. Ezt miért teszed?*

✚ Tegyük hozzá, hogy ez csak a munkák egy részére vonatkozik. Sok olyan képem van, ahol a szakralitást tisztán szakrális elemek fejezik ki. Fáj, hogy egy egyszerűsítési kényszerben élünk. Csoportokhoz hozzáillesztenek tárgyakat és/vagy tulajdonságokat, és a csoport attól kezdve úgy minősül, mintha az összes egyede ugyanazokkal a csoport-tulajdonságokkal rendelkezne. Valamit kineveztünk valamilyennek, attól kezdve azt olyannak is látjuk, még akkor is, ha a valóságon erőszakot kell elkövetnünk. Vagyis nem boldogít minket a világ a maga gazdagságával és sokszínűségével, hanem azt sematikusabbnak, egyszerűbbnek, szegényebbnek akarjuk látni.

Ezt a gondolatot szimbolizálom azzal, hogy helyenként a fekete-fehér csíkos imasálat a képeken összekeverem fekete-fehér csíkos, végben vásárolható felmosóronggyal, máshol asztalterítővel, konyharuhával. A tárgyak nem hasonlítanak egymásra az összetévesztésig, de ahhoz eléggé, hogy el lehessen gondolkodni: a dolgok mennyire hasonlíthatnak akkor is, ha rendeltetésük, funkciójuk, nevük és előjelük teljesen más. A képen mindenki homogén szakralitást vél felfedezni, még az is, aki nem ismeri az imasálat. Annyit érez: szakrális dolgok vannak a képen. Részben igaza van, részben téved. Ugyanis hol valóban szakrális, hol igazán profán elemet lát, hol imasálat, hol felmosórongyot és mást.

Alaphelyzetben mi mindannyian látástévesztők vagyunk, tisztelet a kivételnek. Egyszerűsítünk, néha lusták is vagyunk, felületesekek, hiszékenyek, pontatlanok. Annak érdekében, hogy pontosabban figyeljünk a környezetünkre és biztosabban ítélkezhessünk, jó megszokni, hogy analitikusabban lássunk. Nem mindig és nem mindent, de abban az esetben, ahol van tét, feltétlenül.

<sup>3</sup> Lajtai. (Dékei Krisztina előszavával), Vince Kiadó, Budapest, 2011

⊕ *A Zsidó Múzeumban most látható kiállításodnak a Tegyük ezt még hozzá címet adtad. Mit tegyünk még hozzá és mihez?*

⊗ A Zsidó Múzeum egy olyan intézmény, amely nevében foglaltan egyrészt a zsidóság vallási, kulturális és szociális kérdéseiről, másrészt a zsidó történelemről, ezen belül a Holokausztról ad állapotjelzést. Ez utóbbi, a múlt, a történelem gazdagon illusztrálva látható a Múzeum első emeletén, állandó kiállítás formájában, szakosodott idegenvezetőkkel. A kiállítótér legfelső emelete ad helyet az időszaki kiállításoknak. Ebben a keretben kell és lehet foglalkozni a vallási, kulturális és szociális kérdésekkel. Vallási kérdésekkel a Múzeum nem akar foglalkozni, szerintem helyesen. Ez a zsinagógák falai között zajlik, oda tartozik. Szociális kérdések feldolgozása mindig remek és fontos téma. Ehhez azonban egy becsületesen felkészült kurátori csoport kell, amely minden kétséget kizáróan nem áll a múzeum rendelkezésére, nyilván pénzügyi okok miatt, és a költségvetésük ismeretében úgy tűnik, a közeljövőben nem is fog. Ennek hiányában ez a téma nem exponálható, ezért egyelőre nem hiszem, hogy ez beleférne a múzeum profiljába. Marad a kultúra, mint mindig aktuális és fontos téma. Túl ezen, azt hiszem, a magyar zsidóság tipikusan kultúrzsídóság, bár még ezt a fogalmat is szeretik elvitatni tőle. De ha ez a meghatározás igaz, akkor az egyik legfontosabb cél lehet a progresszív zsidó kultúra bemutatása a múzeum tereiben.

Erre gondoltam a címadással. Mutassunk meg valamit, ami nem a szokványos és sztereotíp zsidó kulturális mintát ismétli, hanem egy olyan szegmenst mutat be, ami új és kiegészítheti a már jól ismertet.

De a címadásnak más magyarázata is van. A zsidó gondolatok, a zsidó filozófia ábrázolása általában a realizmustól a romantikáig tart. Ezzel szemben én az absztrakció és az expreszszionizmus nyelvén alkotok. Tegyük ezt még hozzá ahhoz.

⊕ *Kiállításod egyik fejezetének címe, Színájtól a Webig, az én értelmezésemben bizonyos dolgok állandóságára utal: valaha egy kőtáblán, ma a weben történik az erkölcsi normák továbbadása. Ugyanakkor az új technika adta széleskörű információterjedés a civilizált társadalmak erkölcsi normáinak szabadosabb, felületes értelmezését, sőt felülírását is magával hozta.*

⊗ Színáj az isteni kinyilatkoztatás hegye. A web a tömegek megnyilatkozásának soha nem látott szélességű és mélységű tere. Színáj a hang, a web a kép. Színáj a kezdet, a web pillanatnyilag a vég. Ezért kerül a 119 darabos kép mellé – Mózes kereken 120 évet élt – egy számítógép, amelyen a látogatók internetezhetnek, aki akarja megnézi az üzeneteit, elküld egy e-mailt. A web társadalma vagyunk. Ezzel a számítógéppel egészül ki 120 darabosra a kép, amelyen imasál-

darabkákat látunk, és amely immár installáció. Magában foglalja a kezdetet és a véget; a kommunikáció színáji és webes dimenzióit.

A norma változik. De mindig is változott, csak most a megszokottnál jóval gyorsabban. Mi okozza ezt? Nyilván az információterjedés. Az információ növekvő mennyisége növeli az élet sebességét.

⊕ *Képeiden szinte mindenhol hangsúlyosan jelen van a fekete szín, de számomra mégis az életet „ünneplő” üzenet sugárzik belőlük. A fekete szerepe elsősorban a színnek kiemelésére szolgál?*

⊗ Nekem úgy tűnik, a fekete a legtartalmasabb szín. Komoly, racionális, férfias és határozott. Eközben mértéktartó, titokzatos, csinos és diszkrét. Szól a veszteségről, de az újrakezdés rajzának is a színe. Fekete az alap. A fekete mellett egy kis színes folt a képen színesebb benyomást ad, mintha a szín magában állna. A másság (itt a fekete) felerősít. A történelem is néha erről szól: sok a sötét, de a szívesen újra és újra elmesélt történetek általában színesek.

⊕ *Sokszor egymástól látszólag teljesen független tárgyakat úgy helyezel közös térbe, hogy új értelmet kapnak. Nem félsz-e attól, hogy a néző nem azt olvassa ki belőle, amit közölni szeretnél?*

⊗ Nem félek attól, hogy félreérthetik a képeimet. Számomra olyan összetettnék tűnik ez a világ, hogy hamis illúzió lenne azt gondolni, tévedés nélkül megérthetünk valamit. Ezt az összetettséget, ezt a kaotikus rendet próbálom egy képpé szerkeszteni, amelyben a tévedés is képpalkotó elem.

Ezen a kiállításon olyan képek is szerepelnek, amelyek teljes adatsoraiból többkevesebb hiányzik. Kitérőldött, elveszett, takarásba került; már nem tudhatjuk meg, mi is történt valóban. A kép már nem fog összeállni; fragmentumokra, részletekre hagyatkozhatunk csak. Mire lesz elég, ami megmaradt? Akarjuk-e rekonstruálni a megmaradtat, eredeti, archaikus állapotába visszaállítani, vagy ellenkezőleg, talált alapanyagként tekintjük és beépítjük új világunkba?

Általában sok tárgy, forma, dolog van a képeimen, miként bőség alkotja világunkat is. Ezek a képpalkotó elemek hol egymáshoz tartoznak, hol egymástól függetlenül szorulnak egy térbe. Néhányat közülük ismerünk, másokat nem. Néhánnyal együtt élünk, néhány másikat szívesen elkerülünk. A képeimen is úgy halmozódnak az elemek egymás mellett, mint az életben; bőségben és káoszban. Lesz, amit ebből megértünk, és lesz, amit soha. Lesznek, akik megértik, és lesznek, akik soha. Ilyen gazdag a mi világunk.

LAJTAI PÉTER  
További gondolatok a fekete négyzetről No.4, 2010, 70 Lamda Print, 250 x 358 cm



Dudás Barbara

# Idő és tér kérdései egy belga labirintusban

## *The New Arrivals – 8 Contemporary Artists from Hungary*

BOZAR EXPO, Palais des Beaux-Arts, Brüsszel, Belgium

2011. február 2 – április 3.

Február elején nyolc képzőművész érkezett Magyarországról a BOZAR-ba, a híres belga építész, Victor Horta által tervezett, labirintusszerű brüsszeli kulturális központba. Magyarország most tölti be az Európai Unió Tanácsának soros elnöki tisztségét, ez idő alatt Brüsszel-szerte a *Hungary in Focus* címet viselő összművészeti rendezvénysorozat zajlik, s ennek része ez a kiállítás is.<sup>1</sup>

A BOZAR-ban rögtön a bejáratnál térképet adnak kezünkbe és apró kék nyilakkal egy ideális útvonalat jelölnek ki számunkra. Balra fordulunk, majd a megfelelő feliratokat, matricákat követve a Horta-csarnokban BENCZÚR EMESE óriás-installációjának első szava áll össze szemünk előtt: LOST.<sup>2</sup> A labdát feldobták, mi pedig minden igyekezetünkkel megpróbáljuk elkapni. Elveszhetünk. Elvesztünk? Milyen üzenetet kell keresnünk a szavakat alkotó, fejünk felett lebegő kis kék plexilapok mögött? „Lost and found.” Benczúr Emese munkái, üzenetei idővel és térrel operálnak. *Ha száz évig élek is* – szól a dacos elhatározás, amivel párhuzamosan fogynak a szabad centiméterek az ipari ruhacímken, Benczúr pedig napról-napra gondol a jövőre.<sup>3</sup> Bárhol is legyen, a feladat állandó, ahogy a pozicionálási vágy is.

1 <http://www.eu2011.hu/hu/hir/fokuszban-magyarország>

2 BENCZÚR Emese: *LOST-FOUND*, installáció, 2010

3 BENCZÚR Emese: *Ha száz évig élek is*, installáció, 1997

KICSINY BALÁZS

*The New Arrivals (Temporary Resurrection)*, installáció, 2010



Önmagáról mesél műveiben, mondatai mintha naplóból kivágott mondatok lennének, az általános *mi* pedig eltéved a személyesség és a moralizálás között, jelenben, múltban és jövőben. Ez tehát az első tér. Benczúr Emese felszólít minket – töprengünk és helyünket keressük. Végtelennek tűnő folyosókon és lépcsőskön haladunk az első emeleti terek felé, ahol Kicsiny Balázs, Várnai Gyula, Bukta Imre és Drozdik Orshi installációi fogadnak. KICSINY BALÁZS műve, mely egyben a kiállítás címét is adta<sup>4</sup> Benczúr említett műve mellett talán a leginkább helyspecifikus munka: a rotunda-szerű térben elhelyezett textilfigurák elképzelt „érkezési iránya” kiválóan kirajzolódik az ejtőernyők kötelei által, melyet a megvilágítás tesz még drámaibbá. Az installáció mintegy kimerevített jelenetként értelmeződik a térben: négy fekete ruhás, kockás motorossisakot viselő nőalak vár valamit egy gyéren terített asztal körül, míg mellettük négy fehér ruhás, ejtőernyővel és ételhordóval felszerelkezett férfialak fekszik a földön. Általános csend, aggasztó mozdulatlanság és személytelenség jellemzi a szituációt, mely egyébként Kicsiny leírása szerint nem más, mint egy Robert Capa fotó konceptuális félreértelmezése.<sup>5</sup>

Az a tény, hogy FORGÁCS PÉTER kurátor ezt a művet választotta a kiállítás címadójául, többszörösen is szimbolikus értékkel bír. *The New Arrivals*. Ha a híres internetes kereső segítségével próbálunk analógiát találni, egy gyermekszoba-kellékeket forgalmazó cég honlapjára bukkanunk, mely az újszülött csecsemőket nevezi új jövevényeknek. De újonnan érkező lehet egy felfedező, egy utazó, egy menekült vagy bárki más, aki idegenül érkezik egy számára új helyszínre. Kicsiny Balázs műveiben a szereplők anonimitása<sup>6</sup> is ezt az érzetet erősíti, ám ha a kiállítás esetében a nyolc művész együttesét tartjuk újnak, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a kérdést, hogy vajon ki számára is újak ők? Egymás számára, a brüsszeli nyílvanosság számára, a brüsszeli magyarok számára vagy esetleg (Nyugat-)Európa számára? Újdonságot képeznek, de vajon nézőpontjukban is? Vagy csak személyükben, Magyarország képviselőjében?

Az optimista változat szerint ők lehetnek azok, akik mostantól kulturális nagykövetségként hazánkat képviselik, és nem csak Brüsszelben, nem csak a soros EU elnökség idején, nem csak most. Ez a bizonyos „nem csak most,” ez a meg nem

4 KICSINY Balázs: *The New Arrivals (Temporary Resurrection)*, installáció, 2010

5 Robert Capa: *American soldier killed by German snipers, Leipzig, Germany, April 18, 1945*. A mű további magyarázata olvasható in: FORGÁCS Péter (ed.): *The New Arrivals, 8 Contemporary Artists from Hungary*. Kiállítási katalógus, Budapest, 2011. p. 38.

6 Ugyanez jellemző Kicsiny Balázs másik itt látható installációjára is: *Sweet Home*, 2005

határozott idő és hely az, ami VÁRNAI GYULA itt szereplő *Az idő újabb cáfolata* című fény-projekciókból álló installációjában is explicit megjelenik.<sup>7</sup> Nincs idő. Azaz van, csak nem úgy múlik, ahogy azt megtanultuk. Várnai feldarabol egy számlapot, homogenizálja a számokat, azaz zavar után mégis egységesít, egy kisméretű síkból illékony hatású teret hoz létre, azaz szétदारabolás helyett mégis alkot. Figyelmünk mégis többfelé szakad, új részleteket vagyunk képesek és – átvertségünk beismerése helyett – kénytelenek megfigyelni. Múlandó pillanatok, jelenségek emelődnek az alkotás szintjére, ráadásul a végeredmény még így sem több, mint illúzió: a mozgás vagy egy lépcső illúziója.<sup>8</sup> Várnai Gyula az érzelmeinkre hat és az emlékeinkre számít, nem elmesélni akar egy érzést vagy történetet, hanem egy általános érvényű (történelmi mozzanatoktól mentes) illúzió által felidézni bennünk, nézőkben, befogadókban – akik társak vagyunk az rászédettségben, de az alkotásban is – valami egészen személyeset. Ehhez az intimitáshoz a lehető legalkalmasabb helyszínül szolgált Várnai számára ez az apró, kellően meghatározhatatlan alaprajzú görbe terem, mely az óriási Horta-komplexum talán legszokatlanabb részlete.

Térválasztás szempontjából jóval egyszerűbb, didaktikus felsorolásra alkalmas BUKTA IMRE terme. A mezőszemerei művész rendre be is mutatja a magyar vidéki valóságot, szellemesen, találékonyan, ahogy azt már megszokhattuk tőle. Néhol láncfűrész villog a a magyar táj előtt,<sup>9</sup> máshol bizarr Repin-parafrazisként ismerünk meg motívumokat a magyar földművelésből. A választék semmiben sem hasonlítható egyetlen Hungarikum-szaküzlet kínálatához sem, krumplipucolás ide vagy oda.<sup>10</sup> Apropos, krumplipucolás – ha csak ezt az egy motívumot figyeljük, érdekes analógia juthat eszünkbe, Hámos Gusztáv *The Real Power of TV* című go-es évek elején készült videójának egy jelenete. Míg Hámosnál a főzés folyamata a közelmúlt román és magyar történelmi eseményeivel parallel módon zajlik, addig Buktánál a véget nem érő munka, az idő munkával való eltöltése és egyben mérése a kizárólagos cél. Bukta műve mégsem mentes a politikától: a csendes munkavégzés egyszerre idéz történelmi időt és jelent.<sup>11</sup> Bukta mind motívumaiban, mind az általa használt anyagokban egyfajta tradíciót követ, ahol azonban a viaszterítővel egyenértékű elem a videó. *A Na, mi van?* Ilyen szempontból szim-

7 VÁRNAI Gyula: *Az idő újabb cáfolata*, fényinstalláció, 2006

8 VÁRNAI Gyula: *Ventiláció*, installáció, 1998 körül, és VÁRNAI Gyula: *Átjáró II.*, installáció, 1993

9 BUKTA Imre: *Magyar tájkép*, installáció, 2010

10 A témáról részletesebben vö.: STRUCZ János írása, in: FORGÁCS Péter (ed.): *The New Arrivals, 8 Contemporary Artists from Hungary*. Kiállítási katalógus, Budapest, 2011. pp. 78-79.

11 BUKTA Imre: *Konyhaszokrény krumplipucoláshoz*, videó, 2007



BENCZÜR EMESE  
LOST-FOUND, 2011, installáció, © fotó: Várnai Gyula



DROZDIK ORSHI  
Az ÉN fabrikálása: A testi ÉN, installáció, 1984 / 1993

bolikus mű, amely a televíziózás mint egyfajta eluralkodó vallás – nem új keletű – kérdésével foglalkozik.<sup>12</sup>

Szemben egy tágas, világos teremben DROZDIK ORSHI *Az ÉN fabrikálása* című sorozatából láthatjuk *A testi ÉN* című installációt.<sup>13</sup> A (bonc)asztalon fekvő *Medikai Vénusz* egyszerre szoborszerűen merev női ideáltípus, természettudományi oktatóbábu, ám egyben Drozdik pseudo-személyisége is, aki a saját testéről és saját költői-filozofikus nyelvéről mint női nyelvről mesél. Mintha Tulp doktor anatómiaórájáról most érkeztünk volna el abba a korba, amikor a férfitest megismerése után a női test (és szerelmes lélek) rezdüléseit vesszük végre górcső alá. A munka sokszor, sokféle kontextusban szerepelt már kiállításokon, így lacani, feminista értelmezési pontjait nem is részletezem a kelletnél jobban.<sup>14</sup>

12 BUKTA Imre: *Na, mi van?*, installáció, 2008

13 DROZDIK Orshi: *Az ÉN fabrikálása: A testi ÉN*, installáció, 1984 / 1993, az installáció részei: *Medikai Vénusz* (1993), *Szerelmes levek tizenkét ezüst tárgyán* (1993), *Medikai erotika* (1984), *Szerelmes levél a Medikai Vénuszhoz* (1993)

14 Ezekről bővebben vö.: TÍMÁR Katalin, BÁLVÁNYOS Anna (szerk.): *Az ÉSZ, a TEST és a LÉLEK anatómiája*. Budapest 2004



VÁRNAI GYULA  
Átjáró II., 1993, installáció, © fotó: Várnai Gyula

Ennél sokkal lényegesebb kérdés az, hogy miként kapcsolódik az installáció a kiállított többi munkához és milyen szerepet tölt be egy ilyen csoportos válogatásban. Szembeötlő ugyanis, hogy mennyire kiegyensúlyozott és objektív képet kívánt a kurátor adni a mai magyar művészetről.<sup>15</sup> Ebben a sorban Drozdik Orshi szerepeltetése mintegy a gender-semlegességet szolgálja. Forgács Péter a műfajok terén is mintha finoman azt kívánná jelezni: festészet és szobrászat nincs ma Magyarországon, intermédiában viszont erősek vagyunk, ezért szerepel fotó, videó és installáció a palettán. Drozdik igazolja ezt a koncepciót is (bár azt ne felejtjük el, hogy a művésznő jelenleg épp festőket tanít a Képzőművészeti Egyetemen). A harmadik terület, melyen belül *Az ÉN fabrikálása* kiemelkedő szerepet vállal, az angol nyelv használata. Ugyanakkor megemlíthetjük, hogy nagy meglepetésre a kiállításból teljesen hiányzik a magyar nyelv: sem a megnyitón nem hangzott el magyar szó, sem semmiféle szórólapon, sem a katalógusban nem reprezentálódik anyanyelvünk, ami bizony hiányérzetet kelt. Az Európai Unió fővárosában, egy kétnyelvű városban, a soros magyar elnökség idején rendezett nagyszabású kiállításon illendő lett volna magyarul üdvözölni magyart, belgát, hollandot, franciát vagy bárki mást, akihez megérkezünk, aki megérkezik hozzánk.<sup>16</sup>

De haladjunk tovább a kiállításon. Lépcsők, folyosók, fordulunk jobbra, balra, míg nem elérkezünk a hatalmas és káprázatos Henry Le Boeuf koncertterem bonyolult előcsarnok-rendszerébe, Szilágyi Lenke és Gerhes Gábor fotóihoz. SZILÁGYI LENKE fekete-fehér munkáin és újabban készített színes printjein – ellentétben a korábban bemutatott alkotókkal – nem nyúl súlyos problémákhoz. Szilágyi saját

világát engedi látni fotóin keresztül, mely azért nem mellőzi sem a szociálisan érzékeny,<sup>17</sup> sem a lírai hangvételő témákat.<sup>18</sup> Munkái egyfajta életérzést közvetítenek – ironizáló felhang nélkül –, értsünk ezalatt mindenfajta elképzelt és tényleges valóságot, szituációt, melyet mind a művész, mind a befogadó sajátjaként értékelhet. Szilágyi Lenke nem nyilvánít harsányan véleményt, nem tolakodik elénk óriásira nagyított fotókkal; a fotó mára már óriásira nőtt „iparágán” belül azt a klasszikus irányt képviseli, mely az alkotás során a valóság leképezését tartja a leglényegesebb feladatnak, a művész egóját pedig mintegy rejtve hagyja.

GERHES GÁBOR lambda és giclée printjei ezzel szemben megrendezett, beállított, műtermi jelenetek,<sup>19</sup> melyeken jól felismerhető motívumvilággal dolgozik. Kimerevített fekete-fehér képeit nézve mintha egy David Lynch film egy-egy jelenete sejlene fel előttünk, míg máshol egyszerűen az idő múlását kérdőjelezi meg.<sup>20</sup> Ijesztő hangulatot festő fekete-fehér sorozata mellett Gerhes színes képein egy pontosan szerkesztett, kvázi mesevilágot ismerünk meg, festett hátterek, valós karakterek és geometrikus elemek összességével,<sup>21</sup> ahol nem pusztán a művész egója és groteszk szemlélete jelenik meg, de a valóság leképezhetőségével kapcsolatos kételyek is, a fotó manipulációjának tudatosítása révén.

Végül hosszú utunk utolsó állomásához érünk, FORGÁCS PÉTER *A dunai exodus* című, nagyszabású interaktív videóinstallációját bemutató Terarken térbe.<sup>22</sup> A három történet-folyam három időegység bemutatását tűzte ki célul maga elé. Három történelmi időpont és esemény elevenedik meg részben Andrásovits Nándor hajóskapitány amatőr felvételein, részben azok Forgács által összekapcsolt esztétizáló-dokumentáló formáiban. A számos forrásból dolgozó alkotás számos apró, személyes történetet dolgoz fel, ám az alkotásban ugyanúgy fontos elem a néző, aki választ ezek közül, továbbá maga a művész, aki szintén egyfajta objektivitásra törekvő, ám annak teljességét soha el nem érő módon bemutat, láttatja azt a vizuális, szöveges dokumentumgyűjteményt, mely hosszú kutatómunkájának eredménye. A művész egyben a kiállítás kurátora is, aki a kuratori munkát az alkotói módszereivel igen hasonló módon és módszerekkel végezte, aki egy időtől és tértől, időponttól és helyszíntől függetleníthető, színvonalas műtárgy-együtttest válogatott össze erre a kiállításra.

17 SZILÁGYI Lenke: *Budapest 5 (Lakótelep)*, fekete-fehér fotó, 1995

18 SZILÁGYI Lenke: *Marcika érkezése (Budapest)*, fekete-fehér fotó, 2003-2004

19 GERHES Gábor: *Szorgos erdő*, fotó/giclée print, 2008

20 GERHES Gábor: *Megállított óra*, fotó/giclée print, 2008

21 GERHES Gábor: *Tündérmese-szerű pillanat tudás elsajátítása közben*, 4x5' fotó/lambda print, 2003.

22 FORGÁCS Péter: *A dunai exodus – A folyó beszédes áramlatai*, videóinstalláció, 2002

15 Az EU soros elnökség és képzőművészet kapcsolatából korábban már látott botrányt Brüsszel, gondolkodok itt David Černý 2009-ben készült *Entropa* című óriásszobra körüli eseményekre.

16 Bizakodásra ad okot viszont, hogy a *Hungary in Focus* című rendezvénysorozatban lesz irodalom-szekció, talán majd ott.

Hajdu István

# Megtalált képek; elharapott mondat

**Hencze Tamás: *Munkák a 60-as, 70-es évekből***

📍 Neon Galéria, Budapest

📅 2011. május 19 – június 14.

A hatvanas évek elején-közepén HENCZE TAMÁS a francia tasizmus, majd az amerikai absztrakt expresszionizmus hatására kirobbanó érzelmekkel teli, a monokrómhoz közeli „gesztus”-képeket festett. Az évtized végére képei „kihültek”, s egy sajátos technikai eljárás birtokbavételével alapvetően megváltoztak. 1966–67-től festményeiből számúzte a faktúrában és a jelben rejlő személyességet, s egy csak rá jellemző, mégis eltávolító objektivitást sugalló, közvetve a kinetikus művészetre, más szempontból pedig a monokróm festészetre utaló, de ezek befolyásától tökéletesen mentes művészetet teremtett. Így ismertük a történetet...

Ám 2010 késő őszen előkerült húszegynéhány, a hetvenes évek elején készített papír alapú festmény; hihetnénk: zárvány, fosszília, passzé. De nem. Ezek a mun-



HENCZE TAMÁS  
Rajz I., 1975, színes  
ceruza, grafit,  
papír, 35 × 25 cm,  
© fotó: Juhász Imre

kák – ha meg nem is változtatják, de – vég-  
eredményben árnyalják és bonyolítják az életmű  
értését és értelmezését.

Egyrészt annak a sorozatnak a váratlan folyta-  
tásaként tekinthetők, melynek darabjai 1964–65  
tájan születtek, s furcsa, hartungosan derengő  
fényű, rács-szerkezetű sűrűsödő gesztusokat  
fogtak egybe. E művek annak idején egy új út  
kijelölésének esélyét mutatták meg: szövet-sze-  
rűen kiegyenlített, a korábbi munkáknál fegyel-  
mezettebb, strukturált felületükkel az informel  
és a pattern painting ötvözésére tettek kísérle-  
tet. Egyszersmind ekkor nyilatkozott meg talán  
először Hencze festészetében a később oly jel-  
lemző szándék: a fény „egyszínű” értelmezése.  
Másképp olybá tűnik, mintha 1972–73 táján a  
festő kiszólt volna az önmagára mért szigor  
mögül, s megkockáztatott egy személyesebb és  
szeszélyesebb, líraibb formálásmódot, melynek  
végül mégsem látta hasznát.

S készült ebben az időben egy – ugyancsak fele-  
désbe merült, most felbukkant – papíralapú mű  
is, mely átmenetet képez, persze csak így és  
most visszatekintve, a tíz év végül is széttartó  
irányú útjai között: a *Hommage à Soulage* (1964,  
olaj, karton, 70 × 50) című festmény, mely meg-  
előlegezett szintézisként (ha létezik ilyesmi) fel-  
kínálja a későbbi eszközök választékát.

A Hencze által is elfelejtett művek a keretbe  
foglalt, kimerevített és megragadott mozgást  
– még talán a szürrealizmus automatizmusára  
is utalva – plasztikus emlékként, mint az idő  
visszfényét rögzítik; a felületek magukba zárják  
az „esedékes” asszociációk realitás-töredékeit.  
Ez történt a szó szoros és átvitt értelmében:  
emlékként (?) felderengett ismét a felület eset-  
legessége és költészete, valamint az indulatos  
gesztus, de már a festékpázmákat vízszintes  
rendbe kényszerítő szigorban.

Ami különös, sőt valószínűtlen és mégis tény:  
e munkák egy időben, azonos térben készültek  
a Henczét ismertté tévő „atmoszféra” festmé-  
nyekkel, a hengerrel készített „pötytyös” és „csíkos”  
művekkel. Úgy rémlik, akkor kitérőnek látszottak  
a művész számára, most majd’ negyven év múltán  
– a történeti szemlélet nagyobb dicsőségére – egy  
rendkívül izgalmas kísérlet eredményes félbeha-  
gyását, kevésbé ironikusan: a döntés dramaturgiá-  
ját illusztrálják. Mint egy elharapott mondat...

A sorozat – így utólag, rejtőzéséből előbuk-  
kanva, pszeudó történetet íratva-sugallva  
– festői pályák sajátos, élénk és termékeny  
véletlenekre alapuló érintkezését is megvilágítja.  
A széles ecsettel többszörösen átfestett, vissza-  
kaparással „motivált” felületeken a megformált  
(a művészetre utaló vagy azt szimbolizáló jel)  
és a formátlan (vagy formátlanok tételezett  
sík, máskor tér) kapcsolata a látott és a tudott  
sajátos fölcserélhetőségére, a döntés érveinek  
homályosságára, a választás zavarára, az akart és  
akaratlan dialektikájára utal. Ahogy több, mint tíz



HENCZE TAMÁS  
Cím nélkül XIII., 1973.  
ofszet festék,  
papír, 50×35 cm,  
© fotó: Juhász Imre



HENCZE TAMÁS  
Cím nélkül XVII., 1973.  
ofszet festék,  
papír, 50×35 cm,  
© fotó: Juhász Imre

évvel később, a nyolcvanas évek közepén-végén KÁROLYI ZSIGMOND fotó- és olajfestményein egy elemi jel, a szimbólumnak, allegóriának, metaforának egyként tekinthető forma, a kereszteződés összes jelentéssíkját egyetlen jelben akumuláló X emelkedik alapmotívummá, s lesz a sokszorozás révén szinte narratívá, a narráció pedig kibontja a benne rejlő tudott és sejtett jelentések szertelen halmazát, úgy e művek némelyikén is egymásba oldódnak és egymást erősítik az átlók, a keresztek, az ikszek. Hencze munkáin a motívum egy laza struktúra elemeként marad meg, Károlyi művein viszont már kaotikusnak tetsző szövedékké bonyolódik, de sem itt, sem ott nem hagy helyet a didakszisnak vagy az irodalmias értelmezésnek.

A többször átfestett felületek, az újabb és újabb rétegek egyszersmind olyan tereket nyitnak meg, amelyek nem a végtelenbe nyílnak, nem a tágasságot sejtetik, mint a hengerrel készített „atmoszféra” képek, hanem a felület, a faktúra kikövetkeztethetetlen értelmű, de mégis realiztikus zártságára utalnak. Az egymásra rakott, az egymásra húzott festékrétegek kvázi-expresszivitása ugyanakkor visszautal a korábbi gesztusfestmények indulatos mozdulataira, de – furcsa mód – nem a festés eufóriáját sugallják: a fotószerű feketék és szürkék, a depresszív, tört zöldök, sárgák, kékek fegyelmezett-séggé merevítik „a festés örömét”.

Néhány képen megidéződnek klasszikus konstruktivista jegyek, és utalások szintjén felrémlik a hetvenes évekből a francia Support/Surface csoport intelligens festészeti gyakorlata és érzéki elmélete is. Ahogy majd a kilencvenes évek elejétől TOLVALY ERNŐ is azonos értékű felületeket rendelt festményein egymás mellé, hogy egy, Henczéénél lazább, ám mégis feszült, szemérmesen színes szerkezetet teremtsen, mely a képet alkotó „technikai” elemekből szerveződő másfajta struktúrával élt együtt, pontosabban ütköződött azzal. Tolvaly Ernő ekkortájt készült képeinek is a felületek érzékisége, kvázi-látványelvűsége adta a további értelmezési lehetőséget. A művek egyszerre szóltak a hordozó és a felület, a fedőréteg világszerűségéről, a jelenség és lényeg egymásba-csúszásáról, a tények tényvalóságáról, vagy épp ellenkezőleg, az illúzió homályáról. Meg az áttetszőségről, a homály születéséről. Hencze „megtalált képein” és Tolvaly műveiben egyaránt rendkívül fontos a transzparencia, mely egyszerre fizikai és spirituális jelenség, s talán a materiális és immateriális kettősségének jelképe. E képeket nézve természetesen kínálkozik a kérdés: mi történt volna, ha befejeződik a mondat, Hencze ezt az utat folytatja? Banalitás, nem érdekes. Az azonban igen: a sorozat nem csak Hencze Tamás életművének szempontjából rendkívül fontos, de – biztos vagyok abban, hogy – a 20. századi magyar festészet megítélését is módosítja.

HENCZE TAMÁS  
Cím nélkül XXII., 1973. ofszet festék, papír, 50x35 cm. © fotó: Juhász Imre



# Sorsvonalak

## Tacita Dean kiállítása

➤ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Bécs

➤ 2011. március 4 – május 29.

*The Line of Fate* címmel rendezett kiállítást a MUMOK a Berlinben élő angol művész munkáiból. Az összeállítás TACITA DEAN saját koncepciója alapján készült az elmúlt másfél évtizedben létrehozott műveiből. A kiállítás központi elemét azok a 16 mm-es nyersanyagra készült filmjei jelentették, amelyek a modern művészet gondolkodásuk, művészi eszközeik vagy munkamódszerük miatt Dean-hez közel álló, kiemelkedő alakjainak (Cy Twombly, Merce Cunningham, Claes Oldenburg, Giorgio Morandi, Julie Mehretu) alkotói tevékenységére reflektálnak. A válogatás legfontosabb motívumaként Dean a címben megidézett vonalat határozta meg, amely többek között szimbolikus kapcsolatot létesít saját korai munkái (rajzok, fotógravűrök, fényképek), későbbi filmjei és az azokban megidézett alkotók és művészetük között.

A sorsvonal (line of fate) egyértelmű utalás, egyben hivatkozás az amerikai művészettörténész, Leo Steinberg azonos című tanulmányára,<sup>1</sup> amelyben Michelangelo késői műveivel és az azokról készült korabeli másolatokkal, a két műtárgycsoport viszonyával foglalkozik, illetve az előbbieket az utóbbiak kontextusában vizsgálja. Steinberg – aki maga is szereplője Dean egyik filmjének – a műeredeti és a másolat összevetéséből levonható tanulságokra irányítja a figyelmet. Úgy véli, hogy a másolat az eredetire vonatkoztatva mindig lényeges belátásokra vezethet, hisz korabeli kritikái „észrevételeket” tartalmazhat vele kapcsolatban. A másoló ugyanis más és alaposabb megfigyeléseket végez a mai szemlélőhöz képest. Ahol eltér a modelltől, ott alternatív, rendszerint kritikai impulzusokkal telített megoldást javasol, és feltárja, miként tekinthetett az elfogult kortárs modelljére. A nyilvánvaló eltéréseknél arra is fény derül, mi az, amit esetleg az utókor nem vett (vehetett) észre. Steinberg következtetése: a másolat és az eredeti között szembeötlő eltérések kiközösíthetnek vizuális tespedtségünkből.<sup>2</sup>

Dean azonban nem másol, még ha a Steinberg-féle következtetés tűnik is tevékenysége egyik fontos elvének. Filmjeiben az eredetiből kiindulva egy, az eredetitől teljesen független művet hoz létre. Ezekben az esetenként akár kétórás, a néző figyelmét a végsőkig igénybe vevő filmekben néhol a megidézett alkotó műveinek elemeit használja föl (pl. Giorgio Morandi olasz festő esetében, *Still Life* és *Day for Night*, 2009), vagy a mű létrehozásának folyamatát emeli ki

1 Steinberg, Leo, *The Fate of Line in Michelangelo's Painting*, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3. (Spring 1980), pp. 411-454.

2 Ibid. p. 411 ff.

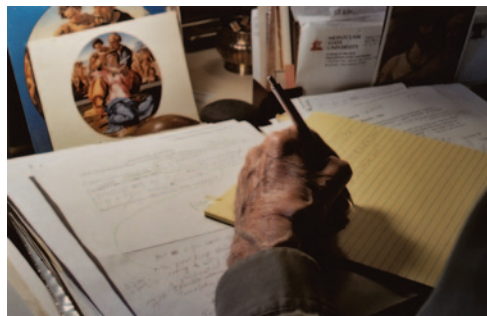
TACITA DEAN

*The Line of Fate*, 2011, ff fotó, 300 × 90 cm  
Courtesy of Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris, © Tacita Dean



TACITA DEAN

*The Line of Fate*, 2011, színes fotó, 300 × 90 cm  
Courtesy of Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris, © Tacita Dean



TACITA DEAN

*Day For Night*, 2009, film still, 16mm színes film, hang nélkül, 10' Courtesy of Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris, © Tacita Dean

(pl. Merce Cunningham koreográfiájából kiindulva a *Craneway Event*-nél, 2009). Máskor a művész életművéhez csak lazán kapcsolódó, mégis fontos tevékenységének apró mozzanataiba enged betekintést (a Cy Twomblyról szóló *Edwin Parker*-ben 2011-ből vagy a Claes Oldenburgot bemutató *Manhattan Mouse Museum*-ban, szintén 2011-ből). Dean sajátos plánjainak és lassú kameramozgásainak következtében csaknem állóképekben, újraértelmezve viszi színre az alkotásokat és a hozzájuk kapcsolódó cselekvéseket.

A Michelangelo kései műveiben (többek között a Sixtus-kápolna oltárképeként festett *Utolsó ítéletben*) kimutatott „sorsvonal” Steinberg szerint utalás az önreflexióra, arra, amiként Michelangelo önmagát elhelyezi saját életművében, ezen keresztül pedig abban a világban is, amely meghatározza egész életét és művészi tevékenységét. Dean esetében nincs ilyen egyértelmű kapcsolat önmaga és művészete között, a sorsvonal jelentése kevésbé konkrét, jelentéstartománya viszont tágabb. A kézírás mint vonal, a rajzolt, a művekben megjelenő közös motívumokat összekötő képzeletbeli vagy az a szintén csak imaginárius vonal, amely összekapcsolja őt és a modern művészet számára fontos, nagy jelentőségű alkotóit, sorsával függenek össze művészetében. Saját pozíciójának ilyen értelmezése azonban nem nyilvánvaló. Sokkal inkább az a gesztus, amellyel magát a nyugati művészet „jelenkori történetének” egy meghatározó pontjába helyezi, amely a további művészi tevékenységek origójaként is felfogható

az ő nézőpontjából. Ez pedig az a pont, ahol az analóg eljárások még inkább háttérbe szorulnak, utat engedve a digitális technikáknak<sup>3</sup>.

Dean ragaszkodik az analóg technikai eszközök használatához, de legalább ilyen fontos számára a manualitás is. Mindkét esetben meghatározó számára az anyag, amelyen nyomot hagyhat és amelynek egyértelmű jelenléte van. A filmek és fotográfiák, fotogravűrök mellett – amint az a kiállítási válogatásból is jól látszik – nagy hangsúlyt helyez a rajzra, amelynek a szokásostól nagyon eltérő változatait kísérletezte ki és tette művészete egyik központi elemévé (fekete táblára készült krétarajzok, pl. *Sea Inventory Drawings*, 1998 vagy hidegtűvel alabástromba karcolt rajzok).

Műveiben sokrétűen adódik össze, majd rendeződik egységes szövevé a technológia, az archíválás, a meglévő archívum használatának és egy lehetséges archívum létrehozásának problémája. Ugyanakkor 2001-ben már számot vetett azokkal a változásokkal, amelyek a digitális rögzítőeszközök megjelenésével nagy hatást gyakorolnak az archívumokra és az archiválásra is.<sup>4</sup> Az apropóként szolgáló *Floh* című könyvben analóg talált fényképeket gyűjtött egybe. Az itt bemutatott archiválható felvételek mint gyűjthető fölösleg, szükségtelenné vált hulladék eltűnése az, ami szerinte összefügg a digitális technikák mindenütt tapasztalható jelenvalóságával. A digitális képalkotó, szövegrögzítő rendszerekben már nem kell megőrizni a hibást,

3 *Kodak* című 2006-os munkájában az üzem gépsorait mutatja be, ahol korábban az általa is használt nyersanyag készült, amelynek gyártását már beszüntették.

4 Vö.: Godfrey, Mark, *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh*, October, Vol 114, (Autumn 2005) p. 90-119.



TACITA DEAN

Edwin Parker, 2011, fotó a filmhez, 16 mm színes film hanggal, 29', With Cy Twombly, and Nicola Del Roscio, Butch Bryant and Gloria J. Miller and the staff of The Lexington Restaurant, Courtesy of Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris, © Tacita Dean

az esetlegest, a véletlenszerűt. Ezek nyomtalanul eltűnnek, elvesznek. A sikerületlen, a látszólag értelmetlen, a jelentéktelen a modernitás korának technikai színvonalán legalább szemétként/hulladékként esélyt kaphatott a létezésre, ezzel is gazdagítva egy lehetséges archívum elemeinek körét. Michael Thompson *Rubbish Theory* című könyvében fejti ki elméletét, „[...] amely szerint a kulturális artefaktumoknak keresztül kell menniük a rendtelenség (vagy akár a hulladék) állapotán, hogy történelmi objektumként újra felfedezhessék őket – akár a múzeumokban, akár az archívumokban.”<sup>5</sup>

Dean számára ebben a tekintetben különösen fontos a fizikai tárgy, legyen szó arról, amelyet felhasznál vagy arról a médiumról, amellyel dolgozik (film, strukturált papír). Értelmüket, jelentésüket vesztett tárgyakat „gyűjt össze” különféle technikai eszközök segítségével, hosszú kutatómunkát követően. Dean egész eddigi életművének meghatározó motívuma elsősorban a keresés, a véletlennek köszönhető leletek felhasználása és feldolgozása, amihez nem konvenci-

5 Wolfgang Ernst: *Archívumok morajlása*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2008. p. 162.

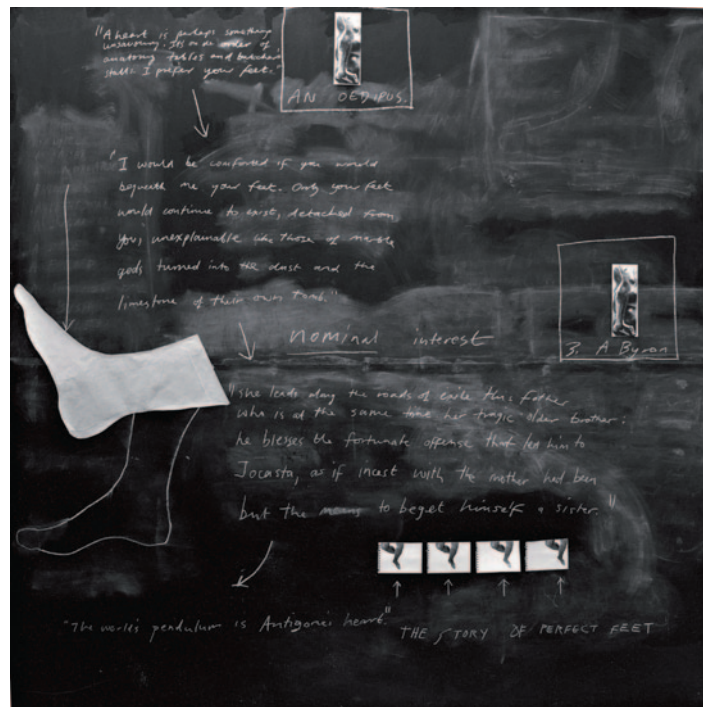
TACITA DEAN

Craneway Event, 2009, film still, 16mm színes film hanggal, 108' Courtesy of Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris, © Tacita Dean





TACITA DEAN  
Three Pairs, 2009, sorozat, 6 rajz, 'Agatha' alabástrom kő,  
60 x 60 cm, Courtesy of Frith Street Gallery, London and  
Marian Goodman Gallery, New York/Paris  
© Tacita Dean



TACITA DEAN  
16 Blackboards, 1992, sorozat, fotó 'baryt' papíron  
egyenként 50 x 50 cm, Courtesy of Frith Street Gallery,  
London and Marian Goodman Gallery,  
New York/Paris © Tacita Dean

onális archívumok adathalmazaiában keresgél  
(*Teignmouth Electron* 2000, *Bubble House* 1999).  
Ezeknél a munkáknál a meglévő „archívum” a  
tömegmédiák egykori beszámolóinak (sajtó-  
hírek, fényképek) és elbeszéléseknek a haszná-  
latával találkozunk. Mindig bizonyos értelemben  
„hulladékból”, „selejtéből” dolgozik (p. *Bubble  
House* 1999, *Sound Mirror* 1999); a tömegtár-  
sadalom által előállított eszközök, illetve lejárt  
szavatosságú „hírek” maradványából és marad-

ványaiból. Nem áztatja magát (vagy a nézőt) azzal, hogy létezne egy mindenki  
által megismerhető narratíva. A meglévő felhasználásával kereteket kíván adni,  
általuk pedig biztosítani azt, hogy kiemeli ezeket a „történeteket” a kollektív  
felejtés közegéből. Ez az állapot azonban a digitális technikák steril működésének  
következtében megszűnik. Az utóbbi évek filmes munkáinak hátterében éppen az  
ebből fakadó felismerés és az abból táplálkozó aggodalom húzódik. Ezzel a vesz-  
teséggel igyekszik szembeszállni azoknak a filmes munkáknak a segítségével,  
amelyeket 2001 óta készített (*Fernsehturm* 2001, *Cranway Event* 2009 stb.). Ezek  
a művek önmagukban is fontos alkotások, de itt a sorsvonal kontextusában újabb  
jelentésréteg rakódik rájuk.



TACITA DEAN  
The Line of Fate, részlet a kiállításról  
Sea Inventory Drawings, 1998  
© fotó: Niko Havranek  
© MUMOK/Tacita Dean

Krunák Emese

# A Paranoid Idealista

## Daniel Richter képeiről

Az utóbbi 25 évben a legnagyobb hatást kifejtő festők a németek, köztük Gerhard Richter, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Martin Kippenberger, Albert Oehlen és Neo Rauch. Szerencsés helyzetük több tényezőtől adódik. A német társadalom a kultúrát mindig nagyra értékelte és piedesztálra emelte művészeit. A támogatás olcsó műtermek, egyetemi katedrák, állami megbízások és a kortárs művészetet népszerűsítő kiadványok formájában mutatkozik meg. A német művészek Észak-Amerikában is elismertek, és nem ritka, hogy nagyobb kiállításuk van New Yorkban, mint Berlinben. DANIEL RICHTER Hamburgban él és Berlinben fest, mindazonáltal nemzetközi hírévé a torontói *Power Plant* (2004) és a New York-i David Zwirner Galéria-beli (2004, 2008) kiállításai révén vált.

Richter későn kezdett festeni. Fiatalon a német szélsőbaloldali politikai mozgalom tagjaként radikális nézeteiről volt ismert, és a hatalom megragadását tűzte ki céljául. Később, felismerve annak lehetetlenségét, hátat fordított a politikának, jóllehet szociális érzékenységét mindvégig megőrizte. Harminc éves volt, amikor 1992-ben beiratkozott a Hamburgi Képzőművészeti Akadémiára, ahol Werner Büttnerrel választotta mesteréül, mivel vonzotta őt az általa képviselt „arrogáns konceptualizmus”. A nyugati művészet abban az időben a teóriák és a fotódokumentáció bűvöletében élt, így Richter azért is választotta a festészetet, mert az szabadabb teret ígért a kísérletezésnek. Követve a nyugatnémet hagyományokat, pályája első öt évében absztrakt képeket festett. Eredeti ötlete egy kaotikus kompozíció létrehozása volt, minél több motívum egyetlen képbe sűrítése révén. Azt a pillanatot próbálta elkapni, amikor a kép már telített, de még nincs túlfestve. Erőteljes, tiszta színvilágú festményei ismétlődő organikus motívumokból épültek fel, amelyek egyre stilizáltabbá váltak. Később, a hip hop kultúra hatására a graffiti mozgalmasságát és zaklatott színvilágát is bevonta képeinek eszköztárába. Richter 2000 körül stílust váltott, mert – mint mondta –, mindenki a változásról beszélt az ezredforduló táján és ő is kész volt valami újra. Képein az absztrakt formák fokozatosan átmentek egyfajta „hibrid figuratív-absztrakt” stílusba, ahol a központi figurák és néhány elem felismerhető, míg mások megőrzik absztrakt titokzatosságukat. *Phienox* (2000) című műve egyik első példája ennek a módszernek. A kép középterében emberek próbálnak átemelni egy égő sárgán foszforeszkáló férfit egy magas fal fölött, míg mások félelemmel szemlélik a jelet. Richter 2000-ben festette a képet, amikor a német újraegyesítés tizedik évfordulóját ünnepelték, így a falon át menekülő figura jelentése nyilvánvaló volt, utalva a megosztott Németországra és a megosztottság politikai áldozataira. A kép terét átlósan betöltő, düledező berlini fal megjelenítése – amint az a senkiföldjétől övezve, szögessdróttal koronázva és graffitivel borítva a nyugati oldalon, két részre osztotta a várost – történelmileg hiteles. A kompozíció másik forrása egy újságból kivágott fotó volt, amely a nairobi amerikai nagykövetség elleni muszlim terrorista támadást (1998) dokumentálta. Erre utal a baloldalon álló fekete alak is, aki etnikailag idegen a berlini eseménytől, mássága mindazonáltal elvész a figurák maszkszerű, gázálarcos tömegében. Nem egyértelmű, hogy valójában mi is történik ezen a képen. A tömeg szétszórt, némelyek botokkal hadonásznak, mások ordítanak; akárhol, akármilyen cél érdekében összeverődhetett volna ez a banda. Az általuk megjelenített erőszak zűrzavaros, mivel sem érthető ideológiai háttér, sem felismerhető ellenség nincs a képen. A címadó fönix, a mitológia örök életű madara itt nem éledhet újra, hanem hamvaiba hal,

mivel a szabadság eszménye is elvesztette az értelmét. A mű mondanivalója a terror, az erőszak és a félelem folyamatos jelenléte, függetlenül az adott időponttól és helyszíntől.

Az *Autentikus város* (2001) a moralitás és a hitelesség kérdését veti fel. Mit is jelent ma, a totális manipuláció korában a hitelesség? Mi tűnik a leghitelesebbnek a hírekben? „A tömegek brutalitása, szentimentalizmusa és hisztériája” – nyilatkozta Richter, rámutatva, hogy míg a hidegháborús idők művészetében az elszigetelt egyéniség játszotta a fő szerepet, addig a pop ikonográfia a 90-es évektől szociális összefüggéseinek vetületében értékeli az egyént. A kép tere akármelyik nagyváros külterületi lakótelepe lehetne. Az óriási méretű hulladék-tartály jelenléte arra utal, hogy az épületeket vagy tatarozzák, vagy most építik; a vakolat hámlik, a park romjaiban hever, magányos szemétkukák ásítognak. Egy lapos épület tetején öt ember verekszik. A központi figura megadást sugalló mozdulatára senki sem figyel, továbbra is egymást ütlegetik. Az az érzésünk megint, hogy a festő különböző szintereken készült fotókat montírozott össze, mivel a centrális figura mozdulata inkább sortűzre utal, mint verekedésre. Az erőszak oka egyszerre lehet faji előítélet, genghaború vagy pusztá unalom. Egy görnyedt munkás némán baktat, figyelemre sem méltatva a verekedőket, míg egy bikinis lány és a kis család a túlélők csendes kívülállásával szemléli a harcot. Semmi sem szokatlan, az erőszak része mindennapi életünknek, az esti hírekben még borzalmasabbakat is látunk. Egy újságfotó ihlette a *Tuanus*

DANIEL RICHTER  
Trevelfast, 2004, olaj, vászon, 283 × 232 × 4,4 cm, Courtesy  
Contemporary Fine Arts, Berlin, © fotó: Jochen Littkemann





DANIEL RICHTER  
Phienox, 2000, olaj, vászon, 252 × 368 cm, Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin  
© fotó: Jochen Littkemann, Berlin



Daniel Richter  
Tuanus, 2000, olaj, vászon, 252 × 368 cm, Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin  
© fotó: Jochen Littkemann, Berlin

című képet (2000) is, amely a frankfurti Taunus parkbeli kábítószer-razziáról készült, jóllehet a festménynek igen kevés köze van az eredeti jelenethez. Richter igen szabadon kezeli a dokumentumképeket; valójában csak tematikai vagy kompozíciós ihletet merít belőlük. *Tuanus* legalább annyira absztrakt, mint figuratív. A park csak színes foltok és erőteljes ecsetvonások által sejtetett, ahol a színek erején, fényén és harmóniáján van a hangsúly, egyfajta ragyogást adva a képnek. A figurák nem motiváltak, csak a beállítás sugallja, hogy a két, fának támaszkodó alak a gyanúsított és a többiek a rendőrök, kettőnél gumibot is van. Mindazonáltal a jelenet közel sem egyértelmű; mindez lehetne egyfajta szexuális erőszak megjelenítése is; motozás vagy tapogatózás, a gumibot pedig fallikus játékszer. Richter, amint nyilatkozta, tudatosan törekszik erre a kétértelműségre:

„a festés maga egy absztrakt folyamat és a művésznek kell eldöntenie, hogy milyen mértékben vonatkoztat el. Sajnálatos módon a figura abban a pillanatban, amikor a vászonra kerül, magában hordoz egyfajta személyiséget, de én próbálom azt minél nyitottabbá tenni úgy politikai, mint szociális értelemben”.

A kritikusok a történelmi festészet újjászületeként értékelték ezeket a műveket. Hagyományosan a történelmi kompozíciók színtere és eseménye pontosan beazonosítható, és céljuk a jelen igazolása a múlt tanulságán át. Richter szerint napjainkban ez nem lehetséges, mivel „minket ma teljesen elborít a hírek és az azokat kísérő képek özöne a televízióban, a hirdetőszlopokon, a számítógépeken, a mobiltelefonokon; összekeverve a pornográfia, a politika és a magánélet elemeit. Történelmi festmény létrehozása így lehetetlen, mert egyetlen mű sem képes teljességében és hitelességében tükrözni ezt az összetett valóságot”. Richter festményei valójában a modernista utópiák bukására mutatnak rá: „Engem az érdekelt, hogy hogyan jelenítsem meg a világot és a tudatunkban élő világképet, ahogyan én értelmezem és megörökíteni kívánom azt.” Richter festői módszere intellektuális és filozofikus. Témáit mélyen átgondolja és analizálja, átérezve azok ellentmondásait is, aminek következtében a kép kicsengése sokszor ironikus (*Autentikus város*). Eklektikus tematikája egyaránt merít a napi eseményekből (*Tuanus*), a mondák és mesék szürreális világából (*Trevelfast*, 2004) és a pop, punk-kultúrából (*Az Idealista*, 2008).

Egy sűrű erdőben próbál elrejtőzni a *Trevelfast* sötét lovasa. Nem tudjuk, mi elől menekül lóhalálában vagy hogy milyen szörnyűségek felé vágat ez a félelemmel telített figura. A fák csupasz ágai, az izzó vörös és fekete fények, a felvillanó neonos fehér foltok egy viharos éjszaka vészjósló atmoszféráját keltik. Az előtér és a háttér nem válik el, ami a nézőt arra készteti, hogy a képet egyetlen egységként szemlélje, lehetetlenné téve a motívumok szétválasztását. A természet tiszta és erős színekkel való megjelenítése, a faágaknak a ló mozgását követő ritmusa a szépség elemét lopja a kompozícióba, Peter Doig tájképeire emlékeztetve. A lovas maszkoszerű arca Goya, Munch és Ensor hatásáról tanúskodik. A festmény egyszerre idézi a Grimm mesék természetfölötti hatalommal bíró rontó szellemeinek misztikumát, Rilke *Éji viharát* és Goethe *Cserfa-királyának* kétségbeesett lovasát, amint az a halál elől próbálja menekíteni gyermekét. A fekete lovas fehér maszkja a halálfej képzetét kelti, és így ez a figura maga lehet a halál is, egy sajátos 21. századi, önmaga elől menekülő, paranoiás halál.

Richter 2004-es torontói kiállítása (*The Power Plant Contemporary Art Gallery*) a *Pink Flag – White Horse* címet viselte, utalva az angol

együtt, a WireWire *Pink Flag* című lemezére, amelynek borítóját a művész tervezte. A punk forradalom rózsaszínű zászlaja alatt tömörülnek Richter politikai hősei: a bebörtönzöttek, akik a stadion ddrótkerítésén át próbálnak kiszabadulni (*Gedion*, 2002), a gumicsónakon a szabadság felé törekvő észak-afrikai menekültek (*Fatifa*, 2005) és egy tolószékes, hatalmát vesztett diktátor (*Nerdon*, 2004). Máshol heroikus lovak vívják élet-halál harcukat az elnyomást jelképező bestiális kutyák ellen (*Halli Galli Polly*, 2004), egy okos majom középkori lovagokat igazgat (*Epsom*, 2004), míg Marlene Dietrich mit sem sejtve énekel ebben az apokaliptikus kabaréban (*Tuwenig*, 2004). A képekről eltűntek a korábbi bariádok, átadva helyüket egy rezignált városi térnek, az évtized növekvő politikai enerváltságát illusztrálva. Anarchikussá válik a folyamatosan jelenlévő erőszak is, mivel sem irányultsága, sem formája nincs tisztán körvonalazva, jóllehet az általa keltett feszültség erőteljesen érzékelhető a képeken.

Richter problémákkal teli, ellentmondásos korunk politikai és pszichológiai hányattatásait önti formába, rámutatva a nyugati kultúra tudathasadásos jellegére. A 2007–08 körül festett nagyméretű képek egy morálisan meghasonlott világot jelenítenek meg. Az *Idealista* három szuperhőse hisztérikus gesztusokkal lég-gitározik, extázisuk a pop kultúra kedvelt centrális motívuma, mivel a zene örületébe fojtva elvész a világ minden gondja. A háttér egy lepusztult városkép, amelynek egyik elhagyott épülete éppen felrobban, törmelékkel bombázza a teret. A tüzlépcsőn menekülő lány kábítószeres vigyorral szemléli az eseményeket. A zenészeknek semmilyen kapcsolatuk nincs sem egymással, sem a külvilággal. Önmagukba feledkezve csak a saját nihilista ritmusukat játsszák.

Richter 2009-ben New Yorkban tanított és képzeletét igen megragadta egy fekete-fehér újságfotó, amelyen egy afgán csoport – pásztorok vagy katonák – menetelnek a magas hegyek között. A fotó által ihletett rajz-sorozaton és festményeken a gitár és a fegyver felcserélhető jelképpé válik, aszerint, hogy ki testesíti meg korunk hősét. De vajon hős-e a katona, aki maga sem érti, hogy mit keres ezen a távoli, idegen vidéken? A nyugati civilizáció meggyőződése, hogy az övé az egyetlen demokratikus társadalmi forma, s így méltó a követésre, akkor is, ha fegyverrel kell exportálni. Richter szerint azonban „a valóság az, hogy a szabadság eszménye helyett csak a pornográfia és a rockzene jut el az érintett országokba”. Legutóbbi művein visszatérő motívum a magas, hóval borított hegyek láncolata (*Cím nélkül*, 2010) és a gitár-gépfegyver sokszor beazonosíthatatlan formája. Richter művei



DANIEL RICHTER  
Phienox, 2000, olaj, vászon, 252 × 368 cm, Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin  
© fotó: Jochen Littkemann, Berlin



Daniel Richter  
Cím nélkül, 2010, olaj, vászon, 140 x 200 cm, Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin  
© fotó: Jochen Littkemann, Berlin

egyfajta „kép-rejtvények”, melyeket a nézőnek kell megfejtenie korunk ideológia, politikai és pop kultúrájának ismeretében.

Richter – önmaga szerint – a perifériáról szemléli és jeleníti meg a világot úgy, ahogyan azt például a repülőtéri biztonsági, vagy a határállomásokat őrző infravörös kamerák látják: személytelenül és felnagyítva. Más művein a hőrzékeny kamerák sárga-vörös-kék-zöld foltokból álló képességét, az újságfotók rasztere vagy a digitális kamerák manipulálható pixeljei által létrehozott látványt használja fel. Néhány festményén a felfokozott, vibráló figurák a kábítószer hatása alatt állók víziójának ad formát. Nagyméretű vásznairól sugárzik a kifejezőerő, legyen az gyötrelem, zűrzavar, tudathasadás, extázis, kábítószeres hallucináció vagy a harmónia ritka pillanata. Richter festői látomásai egyszerre felkavaróak és elbűvölők.

Debreceni Boglárka

# Bénaóság zsákutcája, összeérő drótok, észérvek temetője

## Ed Templeton: *The Cemetery of Reason*

Ernst Múzeum, Budapest  
2011. január 22 – március 20.

A *The Cemetery of Reason* európai turnéja alkalmával a budapesti helyszín előtt 2010-ben Gentben (S.M.A.K.), majd Nuoroban, Szardínián (MAN) is bemutatkozott, Ed Templeton nyilatkozata szerint azonban az Ernst Múzeum bizonyult a kiállítás számára az egyik legtökéletesebb helyszínnek.<sup>1</sup> Az egymásba kapcsolódó termek között biztosított az átlátás, nincsenek elszigetelt, hatalmas, üres terekbe vesző, elegáns megoldások, „sűrű leírások” dokumentálják a mindennapi élet mozzanatait. Végigjárni ezeket a termeket olyan, mint utazni, olyan, mint amikor valaki egy autóban ülve a célja felé tart: olykor lassít, olykor előz, vagy a forgalom ritmusával együtt hagyja sodortatni magát, miközben járdák, épületek, utcákon közlekedő emberek mellett, között halad el és tovább, amint azt a művész is tette, amikor *A másodpercek haladnak* (2010) című sorozatának fotóanyagát gyűjtötte össze. Nem lehet véletlen, hogy az általa és felesége, egyben művésze, Deanna által közösen berendezett kiállításon épp ezzel a sorozattal találkozhatnak először az érdeklődők. „Azokról a pillanatokról szól, amikor az ember bámul maga elé, a világról tudomást sem véve álmodozik. Néha egy pillanatra kilépek ebből az állapotból, épp csak annyira, hogy felidézsem ezeket a szavakat – the seconds pass.”<sup>2</sup>

1 [http://www.fidelio.hu/kiallitas/interju/ed\\_templeton\\_nem\\_az\\_a\\_fajta\\_ficko\\_vagyok\\_aki\\_panaszkodik](http://www.fidelio.hu/kiallitas/interju/ed_templeton_nem_az_a_fajta_ficko_vagyok_aki_panaszkodik)

2 Részletek a *The Second Pass* című kiadványhoz írt bevezetőből. In: *Ed Templeton: The Cemetery of Reason* (szerk. Petrányi Zsolt, Dóme Gábor), Múcsarnok, Budapest, 2011

Templeton egy a jelenben való múltidézésre, időutazásra invitálja a látogatókat, akik így életteli helyszínek kimerevített, rég letűnt pillanataival szembesülnek az Ernstben, 15 év/km/h-s sebességgel haladva, miközben szinte a bőrükön érezhetik az idő múlását s megélhetik a végesség érzését. Ahogyan járművel közlekedve sincs mindig idő arra, hogy az ember megálljon és elgondolkozzon, vagy elmélyüljön egy adott jelenség, arc stb. tanulmányozásában, úgy ebben az esetben sincsen erre lehetőség, mert ahhoz, hogy mind az 1200 kiállított munkát – fotót, festményt, grafikát és szobrot – alaposan szemügyre vegye valaki, talán egy hét is kevésnek bizonyulna. Persze, nem kell folyton megállni, sokszor elég egy benyomás, a közvetett tapasztalat, ami megakasztja az álmodozás menetét, vagy éppen segít tovább szőni az álmokat.

Templeton közvetlen hangvételi művésze nem csak lélekmonológ, narratívája egy nagyobb történet részét képezi, kor- és jellemrajz is, egyben. A személyesen keresztül, attól eltávolodva és ugyanakkor ahhoz kötődve mutat be különböző társadalmi jelenségeket, így például azt a szubkultúrát, melynek ő maga is részese, tinédzser kora óta. Egon Schiele és Balthus nyomvonalát követve jut el a lowbrow-irányzathoz, amely a nyugati parton, lakóhelyén, Kaliforniában a maskulin, őszinte, deszkás (surfer-skater) életérzésre és a punk-rock zenére épül, ellentétben a keleti, nagyvonalú, laza, „kivagyói” hip-hop-graffitívonulattal, melynek jeles képviselője volt többek között Jean-Michel Basquiat, „a graffiti királya”. Templeton is „király”, de más érte-



ED TEMPLETON  
*The Cemetery of Reason*, részlet  
a kiállításról, © fotó: Rosta József

lemben: más körök kedveltje, mint Basquiat volt annak idején, a deszkások példaképeként következetesen távol tartja magát a high-life-től. Kamaszkora óta készíti egyedi dekorációkat, hogy kifejezésre juttassa a világról alkotott gondolatait, szabadjára engedve fantáziáját. Eleinte cége, a *Toy Machine* által forgalmazott „sztrites” figurákkal díszített gördeszka-lapjaival, majd az „utcastílust” követő ruhanemű-terveivel került a figyelem középpontjába, fényképeit és képzőművészeti munkásságát csak 2000 után ismerte meg a nagyközönség. Turnékat, sérüléseket, gyorsbűféket, lepukant szállásokat, különleges, de leginkább hétköznapi eseményeket jelenít meg, szükségletek kielégítésére szolgáló mechanizmusokat. Leggyakrabban fiatalokat szerepeltet, akik raszterekből összeálló emberi kapcsolatok formálói, részesei, útkeresők, kiábrándult lúzerek, kemény küzdelmeket vívó, tehetséges bajnokok, „aszfaltbetyárok”, posztadoleszcens, kielégületlen szereplők. Nincs ebben semmi hatásvadászat, Templeton mindvégig tárgyilagos marad, soha nem mond ítéletet, sohasem részrehajló, még akkor sem, amikor apjával való, ideálisnak éppen nem mondható viszonyát jeleníti meg (*Dad Drawing Whole*). Templeton időről időre kívülről bennfentesnek tartják az elméletírók – akik nem véletlenül „hiánycikk” a „lowbrow-piacon” –, nem csak azért, mert analóg gépek mögött áll és előhívja az általa rögzített képeket, vagy, mert rajzol, fest és szobrászkodik, hanem azért, mert életmódja is különbözik attól az anekdoták, érzések, helyszínek, nevek és dátumok alapján leírt világtól, amelyet ábrázol. Drogokat nem használ, nincs szüksége tudatmódosító szerekre ahhoz, hogy „emberi hülyeségeket” csináljon, ráadásul monogám, eltérően a magukat életformájukkal és szexualitásukkal meghatározó bandatagoktól, s nemcsak sportoló, de művész és üzletember is, aki ráadásul már majdnem 40 éves, kiállítása „mid-career” bemutatkozás. Templeton persze nem problémázik ennyit, amikor önmeghatározásra kerül sor. „Magamat meghatározni elég vicces számomra, mert sok mindent csinálok, és ezek közül nehéz egyet kiválasztani, hogy ez vagyok én. Alapvetően még mindig gördeszka-ként tekintem magam. Vagy egyszerűen úgy döntöttem el, hogy minek nevezem magam, hogy miről szeretnék beszélgetni valakivel.”<sup>3</sup> Számára úton lenni fontos, nem megérkezni, olyan utakat felderíteni, melyek embereket kötnek össze, és ismeretlen helyekre vezetnek el.



ED TEMPLETON  
The Cemetery of Reason, részlet a kiállításról, © fotó: Rosta József



ED TEMPLETON  
The Cemetery of Reason, részlet a kiállításról, © fotó: Rosta József

3 <http://www.electronicbeats.hu/category/eletmod/>

Sighting lokális alapokon?<sup>1</sup>

## Outpost – Kritikai tér

➤ Trafó Galéria, Budapest

➤ 2011. március 10 – április 23.

„a művészet lehet kritikus, de az építészet nem”<sup>2</sup>

A Trafó Galériába lépve első pillanatban Moravánszky Ákos fent idézett szavai jutottak eszembe. Egyrészt, mert régóta dilemmát okoz bennem ez a kijelentés, de mindeddig nem találtam megfelelő példákat a cáfolatára, másrészt, mert a művészet és az építészet szigorú szétválasztása legalább akkora gordiuszi csomó, mint összetartozásuk indoklása. Pláne akkor, ha olyan művészeti műfajra – jelen esetben installációkra – igyekszünk fókuszálni, amely aktív párbeszédet folytat az építészetelmélet legalapvetőbb kategóriájával, a térrel.

A FENYVESI ÁRON által rendezett *Kritikus tér* című, szlovák és magyar művészek munkáit bemutató csoportos kiállítás helyspecifikus installációi is épp ilyen aktív térdialógusokat folytatnak. A kiállított és térben felépített műtárgyak két horizonton is értelmezhetőek. Szűkebb kontextusban, installatív helyzetüknél fogva egyrészt párbeszédet folytatnak a galéria térrel, tágabb értelemben pedig épített formáik – vélt vagy valós alapokon – kapcsolatba hozhatóak a közép-kelet-európaiság provinciális jellegével. S ezáltal azzal a vizuális nyelvezettel amely a kurátor, Fenyvesi szavaival élve, kultúrtörténetileg beépült a régió tudatalattijába, ám gyakran elmarasztaló módon csak „homemade kivitelezés” vagy „garázs esztétika” jelzőkkel illetik azt. A két aspektus fizikális és intellektuális szinteken is hatást gyakorol a nézőre.

A művek elhelyezkedése a kiállítóterben tökéletesen felülírja a klasszikus white cube szituációt. A galéria közepén HALÁSZ PÉTER TAMÁS és DOMIÁN GYULA *Lopakodó – Első forma 3.* címre keresztelt, óriás méretű lopakodó-bombázó alakú, hajléktalan sátra faltól falig ívelően szétfeszíti és két részre osztja a galéria terét. A berepült bombázó térfoglalása szinte klausztrófób hatást eredményez, amit némileg PAVLA SCERANKOVÁ videóinstallációjának és HALÁSZ PÉTER TAMÁS fényátrának virtuális térnyitása ellensúlyoz. A *Lopakodó* másik oldalának térszigetére, KOKESCH ÁDÁM mennyezetről belőgatott tetőhasábjához és TOMÁŠ DŽADOŇ monumentális zsalus kapu installációjához, csak szorosan a falhoz préselődve juthatunk el. Megéri válaszolni a kihívásra: a térszigetre átjutva megtaláljuk a nyugodt szemlélődéshez legalkalmasabb pontot. De a kontemplatív elmélyülésre csak kevés időnk marad, ugyanis amint bizonytalan léptekkel elindulunk a zsalus kapuzat irányába, az örületes robajjal megmozdul, és lamelláinak megfordításával egészen egyszerűen kizár minket.

A kizárás vert helyzetével és a mozgásérzékelő által működtetett antropomorf gesztussal nem is olyan egyszerű mit kezdeni. A kapuhomlokzat barátságos kinézete és interakciós „viselkedése” közötti diszkrépancia ugyanis zavart keltő. A szlovák művész legtöbb munkáját ilyen paradoxon jellemzi. Konzekvens tematika mentén építkező művészi gyakorlatában elsődleges jelentőségű az épített tér, és a társadalom utópikus kapcsolatának vizsgálata. Lokális körülményekre aktualizált, múltreflexiók építményei olyan hibrid műtárgyak, mint például a *2009 – is it an attraction or it is thumbing down?* című, a pisai torony dőlésszögét imitáló, monumentális paneltorony épület, vagy a 2006-os *traditional caravan* című, kerekeken guruló gerendaház.

A szintén szlovák származású Pavla Sceranková *Nyitva Zárva / Open Closed* (2008) című videója a művész egy korábbi installációjának dokumentációja. A videó fókuszpontja egy lerobbant, fűtő menti épület, ami mellett vérfa-gyaszító tempóban húznak el a kamionok és a gépkocsik. Sceranková a járművek által gerjesztett légörvényhatást installációjának generátoraként használja. Ugyanis ez a légmozgás „hozza működésbe” az épület homlokzatára – az egykori nyílászárók helyére – felszerelt szürke panellapokat. A videón a felfüggesztés tengelye mentén körbeforgó elemeket különböző

<sup>1</sup> A művészetelméletben a '60-as években egyre több tanulmány foglalkozott a tér fogalmával, és a ma már klasszikusnak számító white cube, steril és geometrikus redukciók alapján létrehozott tereivel, s ezen belül a "sight" fogalmával. A sighting kapcsolatban Robert Smitsohn land art-ba átvezető írásai a legjelentősebbek.

<sup>2</sup> Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin: *A tér. Kritikai antológia*, TERC, Budapest, 2007



TOMÁŠ DŽADOŇ  
Super Flat, 2011, © fotók: Surányi Miklós

KOKESCH ÁDÁM  
Cím nélkül, 2011, © fotó: Surányi Miklós





PAVLA SCERANKOVÁ  
Nyitva Zárva / Open Closed, 2008, videó

plánokból láthatjuk. Az egyik legizgalmasabb kivágás, amikor a mozgó panelek között, rövid villanásokra beláthatunk az elhagyatott épület belsejébe. Az idő rövidsége miatt azonban megállapíthatatlan, hogy a belső térben felsejülő emberalakok valóban ott vannak-e, és ha igen, akkor mit is csinálnak pontosan? A találgatásra okot adó jelenet feltehetően legalább annyira szimbólikus, mint a videón szereplő – és az installációhoz kiválasztott – jobb napokat látott magánbenzinkút mára leamortizálódott épülete.

A galériatérben Džadoň kapujával szemben Kokesch Ádám négy huzalon térbe lógatott, trapéz alakú bűvárharang installációja került. A kívül piros, belül fehér, egyszemélyes építmény a kapuzathoz hasonlóan a kint és bent közötti átmeneti térélmény modellezésével operál. De amíg a belépésre hívogató kapu kizár, addig Kokesch installációja nemcsak beenged, hanem deréktől felfelé hermetikusan el is választja a külvilágtól. A lassan imbolygó trapézfelsőben a kör és a négyzetes alakú, Kokesch védjegyének számító egyszínű, illetve monoszköpöket imitáló, high-tech paneleken kívül két különös kar is feltűnik. Az egyikre egy sárga plexi van ráerősítve, aminek köszönhetően a mennyezetbe épített világítás bizonyos nézőpontokból sárgának tetszik, a másik pedig nagyító mögé helyezve, egy ajtóval megnyitott tetőtéri folyosó fényképét tartja. Az intim térbe zárt vizuális csapdák rövid időre ugyan feledtetik a lassú imbolygást, de a fotó által periszkóp szerűen felvillanó külvilág láttán szinte azonnal mehetnénk is támad kifelé.

Kokesch trapéz harang installációjából „kibújva” már csak egy utolsó kihívás vár ránk: bebújni Halász Péter Tamás és Domián Gyula *Lopakodó – Első Forma 3.* című, fekete nejlontól és raklapokból létrehozott lopakodójának belsejébe.

A művészpáros által épített vadászgép két, látszólag paradoxon jelenség-halmaz egyesítésén alapszik. A formai hivatkozásként alapul vett bombázó/felderítő specifikuma, hogy meghatározott szögekben álló felületei egyszerűen eltérítik a radarhullámokat, s ezáltal a gépek láthatatlanok maradnak az ellenség számára. A társadalom szociális hálóján kívülre került, és a városokból egyre inkább eltüntetett hajléktalanokat – s az általuk tákoltt sátrakat – bizonyos aspektusból ugyanez a láthatatlanság jellemzi. Az installáció a talált anyagokból felépülő hajléktalan sátrakat és a szinte kizárólag bonyolult digitális rendszerekkel működtethető hadászati csúcstechnológiát igyekszik közös nevezőre hozni.

Az installáció belsejébe bújva pedig, kényelmesen elhelyezkedve a földre leterített takarók egyikén, karkai kalandban lehet részünk. A belül is szögletes, fekete nejlontestű, alul fa raklap rácsozatú enteriőr ugyanis leginkább Georg Samsa rovarrá változott testének ízelt üregeihez hasonlatos. Azt hiszem, pontosan ilyen egy kritikus térélmény!

HALÁSZ PÉTER TAMÁS – DOMIÁN GYULA  
Lopakodó – Első forma 3., 2011, © fotó: Surányi Miklós



## Nyitott kapukat...

Mátrai Erik *LUX* című kiállítása

📍 Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

📅 2011. január 7 – február 5.

Georges Didi-Huberman a nagy amerikai fényművészről, James Turrellről írt könyvét az elhagyott sivatag metaforikus képével indítja: a hosszú sivatagi vándorlás a képekkel teli világ elhagyása is volt – beköltözés a monokrómiába.<sup>1</sup> A sivatag képe a kép hiánya, tértapasztalata az egzakt térérzékelés lehetetlensége, hisz nincsenek benne viszonyítási pontok. Behatolni a láthatatlanba, s azt láthatatlanként látni. Sajátos paradoxon. Turrell térbe nyíló monokrómja a colour field painting utópiáját inszenálják: lehetővé válik a végtelen szín-térbe való behatolás, melynek érzése a repülés felszabadító súlytalanságához hasonlatos.

Turrell képercei nyílóak, kapuk: a végtelen szín-tér kapui az immanencia és transzcendencia határán. MÁTRAJ ERIKET hosszú ideje foglalkoztatják ezek a kérdések. A *Vörös tenger kettéválasztása* (2005) című installációja épp a Didi-Huberman által felidézett bibliai történet egyik epizódjára utal: a szétnyíló tenger ösvényét formálja meg, mely átmeneti tér, két szféra között közvetít.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Didi-Huberman, Georges: *Der Mensch, der in der Farbe ging*, Diaphanes, Zürich, Berlin, 2009, 9. skk. (Paris, 2001)

<sup>2</sup> A 2007-ben a szombathelyi Irokéz Galériában, majd 2009-ben Budapesten, a Rumbach utcai zsinagógában bemutatott installáció kompozicionális logikája James Turrell *The Light Inside* című 1999-es alkotásával rokonítható. (Ám referenciális erőterében lehetnek az olasz Fabrizio Plessi vízről készült videót integráló installációi is.)

MÁTRAJ ERIK

*LUX* című kiállítása, (részletek), Kortárs Művészeti Intézet, 2011



Legutóbbi kiállításán (a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben) bemutatott *Sea Gate* (2011) című videoinstalláció a korábbi mű ezoterikus-szakraális kérdésfelvetését gondolja tovább: a vászonra vetített vörös színű tengerkép-videó elé szimbolikus papír-kaput lógat. Egy pontról a kapu láthatatlan, hisz összeolvad a mögötte lévő vászon képével, ám minden más szögből láthatóvá válik a papírkapú által vetett fekete árny: egy negatív kapu. A valódi kaput és az árnykaput akaratlanul is összekapcsoló befogadó egy a korábbi installációéhoz hasonló, a láthatót és a láthatatlant összekötő folyosót vizionál. Mátrai legújabb művein – akár Turrellnél – a látható és a láthatatlan dialektikája performálja az evilágin túli spirituális tapasztalatot,<sup>3</sup> mely az esztétikai csúcstapasztalatokkal korrelál, a fenséges sajátosságos megnyilvánulása.

Az esztétikai fenséges pedig Immanuel Kanttal szólva *inkommenzurábilis*, vagyis összemérhetetlenül nagy, *határtalan* – ennyiben csakis a térben nyilvánulhat meg, főképp a tájban. Akár Turrellnél, ezúttal Mátrainál is a táj lesz e csúcstapasztalat motívikus megfelelője (például a kanti értelemben vett par excellence fenséges tenger, óceán) és a benne elhelyezett kapu, a másik szférába való átlépés, behatolás metaforája. Mátrai új installációi kevésbé illusztratívák, mint korábbi művei: ikon-animációi erőtlenekek voltak Bill Viola szakraális kontextusban installált videó-oltárképei mellett, tuskéből kirakott passióképein pedig szemrebbenés nélkül másolta a híres olasz művész, Giuseppe Penone leleményét.

A Dunaújvárosban bemutatott helyspecifikus installációk a szakraállással való találkozás eseményét ezúttal nem mint történetet, hanem mint tértapasztalatot inszenálták. Az ismeretlenbe való behatolás – talajvesztés, elbizonytalanodás. Mátrai dezorientálja a befogadót. A kiállítás legnagyobb installációja két részből áll: a műfüsttel betöltött terem kódéből egy sárga reflektorokkal világító kapu bontakozik ki, mely ösvényt vág a térben, szemben egy anyagtalan, sárgán világító aura-kaput megnyitva. Átellenben az installáció éjszakai párja, a fénynyalábokból létesített folyosó, mely ellenpontozza az előző tér világosságát (nappal és éjszaka, élet és halál, ha tetszik, jin és jang hagyományos ellenpárjaira is emlékeztető módon). Roppant látványos művek, melyek a megakoncertek spektákulumát, a VJ-k pszichedelikus fénynyalábjait s a Csodák Palotájának játékos meglepetéseit egyaránt idézik, ugyanakkor mégis kontemplációra készítenek. Hol a határ a magas művészet és szórakoztatóipar csillogása között?

Hasonló kérdéseket fogalmaztam meg magamban tavaly nyáron a Martin Gropius Bauban,<sup>4</sup> amikor Olafur Eliasson nagy kiállításán jártam. Eliasson is dezorientálja a befogadót. *Your blind movement* (2010) című installációján egy egész teremort tölt meg műfüsttel, az ebben botorkáló látogató útja különböző színű színmezőkön keresztül vezet. Behatolni egy colour field paintingbe – utalhatunk James Turrell műveinek problematikájára, mely feltételezem, nem hagyta hidegen Eliassont. Ahogy a sajnos kevesebbet emlegetett kinetikus művész, Carlos Cruz-Diez *Cromosaturación* című fényinstallációján sem, amelyek már a hatvanas években meglepően hasonló fény-szín-tereket létesítettek (műfüst nélkül). S mindezek (de legfőképp Eliasson) nem hagyhatták hidegen a hasonló eszközökkel és formakészlettel operáló Mátrait sem.<sup>5</sup>

Eliasson kiállításának egyik legerősebb installációja a *Round Rainbow* (2005) volt: a spotlámpa fényét egy belógatott, folyamatosan forgó üvegyűrű törte meg, mely a falra szivárványszínű, hol megtörfő, hol teljes egészében kirajzolódó körívet rajzolt, egy fenséges táj képzetét előhívva.<sup>6</sup> Mátrai *Rainbow ellipse* (2011) című installációja már címével is utal előképére. A működőben egy projektorral szivárványkörívet vetít a szemközti lépcsőfeljáróra. A sötétben e fénynyalábon kívül semmit sem lehet látni: olyan, mint a holdvilág a ködös éjszakában; kísérteties, fenséges – ahogy azt Edmund Burke leírta –, sőt (Mátrai kifejezésével) *misztikus*. A szivárvány-ívet kivetítő fénynyaláb

<sup>3</sup> A fény mint a mi világunkba behatoló túlvilági metaforája a középkor óta meghatározó, gondoljunk a „lux nova” fogalmára vagy a középkori himnuszok metaforikájára: „Christus Mariae filius, est candela accensa.” [„Krisztus, Mária gyermeke, ő a mi égő gyertyánk.”], vagy „Mint az üvegen a nap / átfut s nem török meg, / úgy a Szűz is megmarad / annak, mi volt: Szűznek.” Mindkét helyet idézi alapvető fényszimbolikáról szóló tanulmányában (a korai németalföldi művészetéről szóló magisztrális könyvének ötödik fejezetében) Erwin Panofsky. Vö. Panofsky, Erwin: *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: Spirituality sub metaphoris corporalium* (ford: Tellér Gyula), in: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984 (első kiad. Cambridge, Mass. 1953), 308-338. (a két idézett himnusz helye: 321., 322.); illetve ld. Millard Meiss alapvető cikkét, mely a fényszimbolikát már korábban (Panofsky előtt) vizsgálta: Meiss, Millard: *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, The Art Bulletin, 1945, XXVII, 175-181.

<sup>4</sup> Olafur Eliasson: *Innen Stadt Außen*, Martin Gropius Bau, Berlin, 2010. április 29 – augusztus 9.

<sup>5</sup> A ködszoba előképeként felmerülhet Preston McClanahan *Fog Room* című 1968-as installációja is.

<sup>6</sup> Eliasson művének is megvannak persze a maga előképei, gondoljunk például Moholy-Nagy László *Fény-tér-modulátorára* (1922) vagy Nicolas Schöffer mozgó fényműveire (pl. *Lux*, 1958-59).

a ködben fénykapuvá, fénytölcseré válik, melybe be lehet hatolni. A sztereometrikus forma mintha megtestesülne, mégis testetlen marad. Fényfolyosó, melynek bejárása már-már spirituális élmény. Kevés kétség marad afelől, hogy a kiállítás legerősebb installációjáról van szó. S csakugyan ki is volt már állítva ez nagy sikerrel a világ különböző pontjain, például a Tate Modernben is: a történet egyetlen szépséghibája, hogy ott (gyakorlatilag ugyanez a mű) a világhírű (ám itthon kevésbé ismert) brit művész, Anthony McCall neve alatt szerepelt, aki már a hetvenes évek közepe óta alkot épp ilyen fénytölcserékből és műfüstből komponált fényinstallációkat.<sup>7</sup> A nagyhatású Eliassonnal és Turrell-lel való finom összecsengés természetes és bocsánatos,<sup>8</sup> McCall művének saját néven való installálása viszont plágium – sajnálatos, hogy Mátrai a sajtósövegben csak a Van Eyck testvérekre hivatkozik, s valódi előképeit kifejejteti. Nem tudom, Mátrai ismeri-e McCall művészetét, s azt sem, melyik eset lenne a kínosabb... A kiállítás trendi és remek, de vajon mit csinál majd az amúgy igen tehetséges Mátrai, ha a szellemi jogtulajdonos benyújtja neki a számlát?

<sup>7</sup> Anthony McCall a világ nagy múzeumaiban jelen van, a hitetlenkedők maguk is összevethetik műveit Mátrai művével az interneten: az egybeesés megdöbbentő és elképesztő. A McCallról megjelent legutóbbi publikáció: Coburn, Tyler: Anthony McCall, *Art Review*, 2011. február, 78-83. (McCall installációi, „fényszobrai” és Mátrai műve között vannak persze minimális különbségek – például McCall a leggyakrabban nem projektort, hanem filmvetítőt, s tán kevesebb műfüstöt használ – a végső összehatás mégis megdöbbentően hasonló.) A füstre, felhőre és ködre való vetítés (egészen a tizennyolcadik századi fantazmagóriáig visszavezethető) installációs jellegű alkalmazásairól újabban megjelent Gunnar Schmidt rendkívül alapos könyve, melyben Olafur Eliasson és Anthony McCall mellett többek között olyan példákat (potenciális előképeket) említ, mint Andrew Pepper, Preston McClanahan, Jeffrey Shaw, Adolf Luther, Lis Rhodes, Joan Brigham, Stan VanDerBeek, Shiro Takatani, Ann Veronica Janssens, Carsten Nicolai, illetve Tony Dursler. Noha Mátrai műve McCallt követi, tanulságos lehet a füst-problematikát érintő más installációkkal is összeolvasni. Vö. Schmidt, Gunnar: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Wagenbach, Berlin, 2011

<sup>8</sup> Ezekre az analógiákra kritikájában Mélyi József is hivatkozik: Mélyi József: Fantazmagóriák, *Élet és Irodalom*, 2011. január 28., 22. (elérhető: [http://www.es.hu/2011-01-26\\_fantazmagoriak](http://www.es.hu/2011-01-26_fantazmagoriak))



MÁTRAI ERIK  
LUX című kiállítása, (részletek), Kortárs Művészeti Intézet, 2011



Józsa Kitty

## Ki rejtőzik a függöny mögött?

### Nagy Gábor György: *Üzenet a jövőből*

📍 Mono Kortárs Művészeti Galéria, Budapest

📅 2011. május 3 – 31.

NAGY GÁBOR GYÖRGY műveit nézve nem a képek egyes elemei ragadják meg a szemlélő figyelmét, hanem a sorozatok sajátos világa: a pillanatnyi függöny-lebbenés, kromoszómák vagy szálló hópihéek képzetét keltő minták a lepel textúráján, mögöttes arc nélküli alakok elmosódó sziluettjei, csillagközi úrból érkező idegenek Budapest felett.

A művész saját, intim terébe, Márvány utcai lakásába invitálja a nézőt, hogy onnan tekintsen ki a körfolyosós ház ablakaira. A galéria három termében látható "ablak-alkotások" a tér kínálta ajtókkal és ablakokkal analóg módon ismétlik a képek idézte folyosós nyílásait. Olyannyira, hogy az egyik képtől a másikig lépve a nézőnek kedve támad a galéria ablakán kikukucskálni, hátha ott is folytatódik a titkos kitekintések sorozata. A művész által kedvelt leg-harmonikusabb geometrikus forma, a kör a tárlaton, ha áttételes módon is, de kétféleképpen jelenik meg. Egyrészt magában a térben, a kiállítóhelyiségek koncentrikus formáiban, ahol szabadon körbe fordulhatunk, bármilyen nézőpontból közelebb férközhetünk a művekhez, hogy meglássuk, mi vagy éppen ki rejtőzik a függöny mögött. Másrészt egy hasonló, bár meghatározott pályán haladó mozgást jelöl ki a képek által megidézett tér is, amely egy társasház körfolyosós rendszerébe invitálja tekintetünket. Ehhez kapcsolódhat egy harmadik – átvitt értelemben vett szellemi – körkép is, értelemben kapcsolódhat egy harmadik, átvitt értelemben vett szellemi körkép is, hiszen az utóbbi évek alkotói tevékenységének egyfajta összegzése, esszenciája a jelenlegi tárlat. Ugyan a fotók a művész saját, privát szférájába kalauzolnak, a szubjektum legbensőbb, biztonságot sugárzó „otthonlevését” mutatják, mégis finom távolságot teremtenek monokróm színvilágukkal, hűvös tartózkodásukkal.

A *Várva* című sorozat (2004–2005) darabjai mellett az első teremben az *Üzenet a jövőből* képei a belváros egyik mega-plázájának tetejéről felengedett hatalmas léggömböt örökítenek meg. A panorámaképeken ismét kiemelt szerepet kap a



NAGY GÁBOR GYÖRGY  
Várva IV., 2004–2005, dibond, laminált print papíron, 120 x 80 cm



NAGY GÁBOR GYÖRGY  
Várva VII., 2004–2005,  
dibond, laminált print  
papíron, 80 x 120 cm

körkörös forma. Nagy Gábor György korábbi, 2006-ban született alkotásaiban befoglaló keretként alkalmazta az önmagába záródó, tökéletes alakzatot: a legismertebb barokk alkotásokat, Bernini Szent Terézét vagy Antonio Canova Paolina Borghese szobrát zárta egy definiálatlan, lebegő gömbtérbe. Akkor Róma sokszínű városképének egy-egy jellemző darabját emelte ki, míg a mostani sorozatban Budapest látképének egészét próbálja befogni a fotó terébe. A képtér felső, nagyobb szegmensét a homogén égbolt tömege uralja, amelybe a nagyméretű gömb sötét foltja izgalmas, kissé szurrealistikus módon avatkozik bele. Ez esetben a gömb nem befoglaló forma, hanem az alkotás Budapest felett lebegő furcsa eleme. Aláérezkedik, akár egy űrhajó, szurrealistikus látomás, üzenet a jövőből. Nagy Gábor György gondolkodásmódjának meghatározó eleme idővel való játék. A jövőből vett „léggömb-üzenet” képeinek alapját ugyanis paradox módon egy a múltat idéző, eredeti előhívásból származó, úgynevezett vintage-fotó szolgáltatja: Zeppelin látogatása Budapesten (1931).<sup>1</sup> A római élményeket feldolgozó sorozat olajfestményeitől technikai megvalósításában is alapvetően eltérnek az utóbbi évek munkái. 1997 óta kutatja a művész a digitális eljárásokban rejlő lehetőségeket. Egy korábbi sorozatában például Géricault Epsomi löversenyének (1821) beszkennelt változatával kísérletezett (*Lassuló idő I-III.*, 2000), egyik esetben horizontálisan megnyújtva, máskor vertikálisan összenyomva törte meg a látványt, s a pasztellel kiegészült képek elé lépcsőzetesen kialakított üveglapokat helyezett. A léggömbös képek esetében szintén manipulált látványról van szó: a printeket fényvisszaverő fóliára nyomtatta, így azok visszatükrözik a rájuk vetülő fény egy részét is. A megnyitón Muladi Brigitta és maga a művész is egy-egy csinos fejlámpát viseltek, s mielőtt a látogató azt hitte volna, hogy barlangászni invitálják, a lámpák fényét a képekre irányítva egyértelműen láthatóvá vált azok fényvisszaverő alapja. Nem egyedülálló kísérlet ez az **életműben, korábban a Morandi copy-sorozatában** (2000) alkalmazott hasonló fényjátékot a művész (először az Ernst Múzeum Derkovits-ösztöndíjasokat bemutató tárlatán 2000-ben). A kiállítás választ igyekszik adni arra, hogy miként viselkedik és érvel a technika dzsungelében az önálló individuumként alkotó, magára és a világra reflektáló, hagyományos értelemben vett alkotó. Másképpen fogalmazva: ki érkezik a léghajón? Ki rejtőzik a függöny mögött? Vajon a körfolyosó másik oldalán a sötét ablakok függönyei mögül szintén figyel valaki? Az alkotó együttgondolkodásra, közös kérdések feltevésére szólítja a 21. századi befogadót a sorozatok által hátrahagyott kérdésekkel.

<sup>1</sup> Budapesten (1931). + jegyzet: <http://www.fortepan.hu/?view=query&lang=hu&q=Zeppelin+Budapest&x=9&y=5>



NAGY GÁBOR GYÖRGY  
Üzenet a jövőből II., 2009–2010, plexi, fényvisszaverő print, 120 × 80 cm



NAGY GÁBOR GYÖRGY  
Üzenet a jövőből III.,  
2009–2010, plexi,  
fényvisszaverő print,  
80 × 120 cm

# Dynamik!

## Kubizmus / Futurizmus / Kinetizmus

↳ **Unteres Belvedere, Bécs**

↳ **2011. február 10 – május 29.**

A húszas évek mozgalmából Bécsben – a kiállítás alcímében a kubizmusra és a futurizmusra, tehát a korábbi évtizedekre utal – kevés volt érzékelhető. Egy-egy importált kiállításon, néhány művész privát jellegű látogatásán – és egy Magyarországról emigrált avantgárd művészcsoporthoz – kívül alig valami. Feltűnő módon létezett viszont egy állami, az iparművészeti képzést végző főiskolában egy részleg, amely intenzíven foglalkozott az avantgárd mozgalmakkal. A részleg vezetője, FRANZ ČIŽEK felismerte az avantgárd stílusok formai sokféleségének didaktikus lehetőségeit, és pedagógiai munkájában sikeresen alkalmazta ezeket.

A Belvedere kiállítása több szempontból is újítást hozott a múzeum profiljába. A kiállított művek szinte kizárólag más gyűjteményekből származnak, mivel a Belvedere gyűjteményében az avantgárd művészetnek eddig nem volt helye. A gyűjteményben összesen két ERIKA GIOVANNA KLIEN alkotás található, ezeken kívül nincs több, a kinetizmushoz – ahogy a Čížek-osztályban született alkotásokat összefoglalóan nevezik – sorolható mű egy sem. A kiállítás ötlete is a bécsi Iparművészeti Főiskolában született, ahol Franz Čížek osztálya működött. A kiállítást kísérő könyv a Főiskola első kísérlete az osztály által képviselt hagyomány feldolgozására.

A *Dynamik* termeit járva egy nagyszabású, sokszínű, sokrétű tárlatot látunk; számos nagy névvel (Giacomo Balla, Carlo Carrà, Georges Braque, Fernand Leger, Le Corbusier) találkozunk, érdekesítő témák, kulturális összefüggések merülnek fel. Külön termet szenteltek a spiritualista, ezoterikus művészetnek, tehát a modernitás irracionális oldalának; a rendezők sejtetik az orosz avantgárd befolyásának jelentőségét, s hangsúlyt kapnak természetesen a művészeti iskolák, pl. Johannes Itten bécsi magániskolája is. Kassák Lajos azonban nincs jelen – ez tükrözi az 1920–26-os bécsi viszonyokat, amikor Kassák többévi erőfeszítés után is csak a helyi kulturális élet peremén létezhetett. (Ennek a hiánynak természetesen az is oka lehet, hogy Kassák képarművészeti iskolájával nem dinamikus, hanem statikus műveket alkotott.)

MARIANNE/MY ULLMANN

Bescheiden, 1925, tempera, vászon, 60 × 60 cm

Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv

© fotó: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv



A kiállítás nagyvonalúságán és sokszínűségén túl azonban egy sor kérdés és probléma merül fel. A „mozgás” egymagában túlságosan felületes kritérium ahhoz, hogy ez alapján a kinetizmus az avantgárd mozgalmakhoz lenne köthető. Míg a futurizmus esetében, Balla vagy Carrà alkotásain a mozgás valóban meghatározó, addig a kubizmus ugyanúgy statikus, mint például a kinetizmussal kortárs konstruktivizmus is. A kiállítás asszociatíván van elrendezve anélkül, hogy a kurátorok az egyes termeket jelölő témákat valóban következetesen végiggondolták volna. A „kristálymetafora” vagy az „ornamentika” lényegesen sokrétűbb annál, mint ahogy itt megjelenik, és teljesen más, akár homlokegyenest ellentétes tendenciájú művekkel is reprezentálható lenne. Így ezek a címadások önkényesnek hatnak. Erősen megkérdőjelezhető a külső jegyek alapján „hasonló” – így azonos formátumú vagy azonos motívumokat (például egy álló alakot) megjelenítő – művek művészettörténeti összefüggést szuggeráló egymás mellé állítása is.

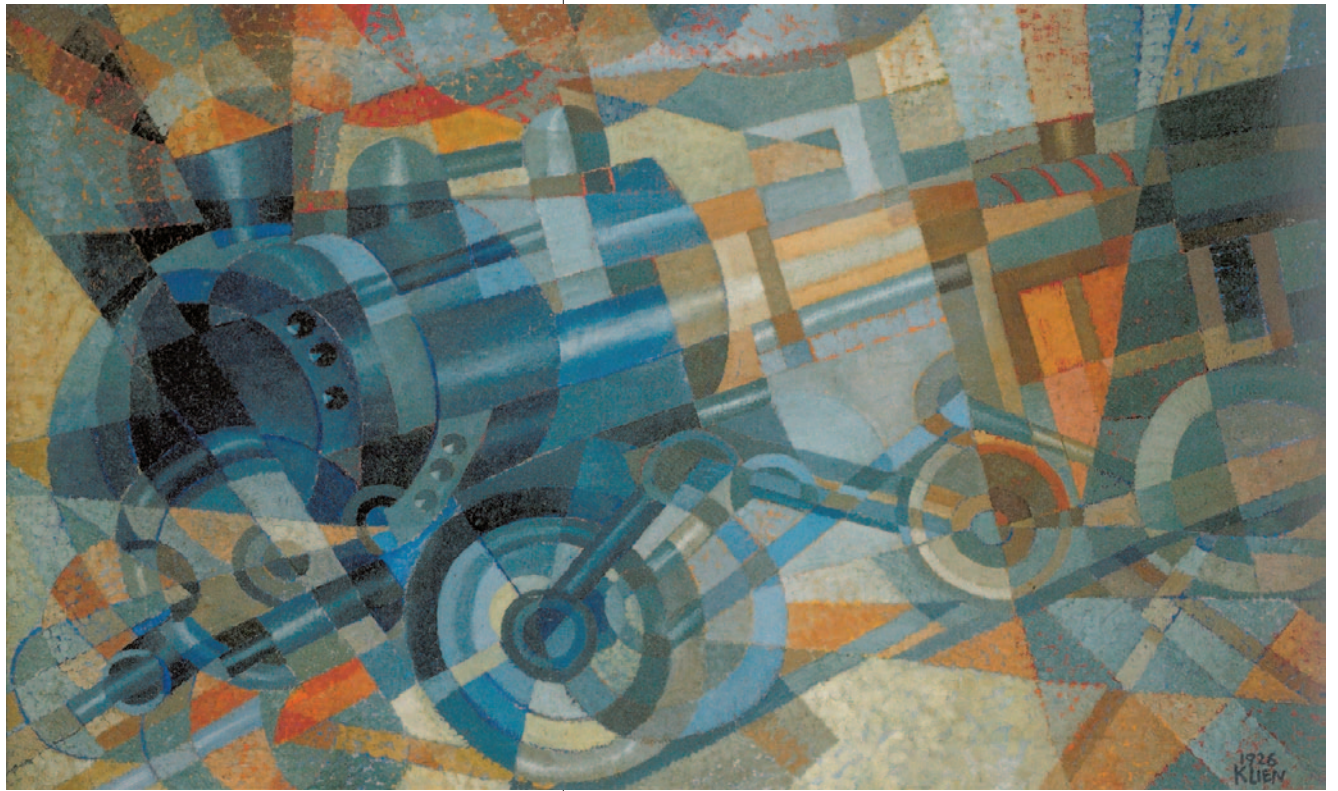
Bécs és a modernitás viszonya az osztrák kultúrtörténet számára komoly problémát jelent. Ez a legtalálhatóbban úgy fogalmazható meg, hogy itt nem modernitásról, hanem antimodernitásról van szó, ami persze nem jelenti azt, hogy ennek a viszonyoknak a tárgyalása ne lenne az osztrák kultúrtörténet-kutatás egyik feladata. Súlyos hiba és teljesen kontraproduktív viszont a probléma világosan megfogalmazása helyett úgy tenni, mintha az nem is létezne. A kiállítást járva így aztán számos alapvető kérdés merülhet fel: hogyan működik a művészet? Hogyan működik a művészettörténet? Hogyan működik a kiállítás-ipar? A művészet esetében van teremtő művész, van irányt mutató alkotás – és van másolat. A művészettörténet esetében vannak olyanok, akik kérdéseket tesznek fel, és vannak, akik elkerülik azokat. A kiállítás-ipar pedig természetesen olyan dolgokon alapul, mint „nagy művek, nagy nevek, jó PR, sok látogató, színes katalógus”. Természetesen a kurátorokkal, PATRICK WERKNERREL és HARALD KREJCIVEL szemben támasztott követelmény egyértelmű: egy blockbuster kiállításra volt szükség, tehát az anyagot úgy kellett kiválasztani és prezentálni, ahogy a Belvedere vezetése azt elvárta. Mégis kérdés, hogy ez az elvárás valóban összeegyeztethetetlen-e egy adekvát válogatással, egy körültekintő prezentációval, egy részleteiben is szakmailag igényes koncepcióval. De vegyünk néhány példát. UITZ BÉLA *Harc* című műve prominens helyen, az első terem közepén felállított paraván egész falát elfoglalva látható. Néhány teremmel odébb *Konstruktív tendenciák – az avantgárd megszervezi magát* cím alatt a bécsi Freie Bewegung elnevezésű kiállító helyiségben az 1910-es évek végén és az 1920-as évek elején megjelenő művészek alkotásaiból látható válogatás, többek között ALEXANDER RODCSENKO, LJUBOV POPOVA, UITZ BÉLA és ERIKA GIOVANNA KLIEN alkotásai is. Ebből az összeállításból nem látható világosan az a vonal, amely érthetővé tenné az összefüggéseket, miszerint Uitz 1921-ben több hónapot töltött Oroszországban. Bécsbe való visszatérésekor egyrészt dokumentációs anyagot, így fényképeket hozott magával, másrészt alkotásain nyilvánvaló az oroszországi aktuális művészet hatása. Tehát nem Uitzről, hanem az orosz művészet 1921 utáni ausztriai hatásáról van szó, ahol Rodcsenko-Uitz-Klien a közvetítési vonal, nem pedig Uitz-Klien. Az Uitz-féle közvetítés a korra jellemző kulturális transzfer egy szép példája lenne, amit egy világosabb kurátori koncepció láthatóvá is tehetett volna. Ezen a kiállításon ezt az összefüggést csak az fedezi fel, aki eleve tudott róla.

A kinetizmust képviselő művek az osztrák és a nemzetközi művészet összehasonlításában egyértelműen tanári útmutatás alapján keletkezett alkotásoknak mutatkoznak. Ennek figyelembevételével itt is érdemes feltenni a kérdést: hogyan lehet a minőséget meghatározni az úgynevezett modern művészet esetében? Mint ahogy itt is látható, ez nem egyszerű; nem megy úgy, mint az úgynevezett klasszikus művészet esetében, „első látásra” vagy valamilyen „esztétikai intuícióra” támaszkodva. Az értékelés alapja háttértudás, a fejlődési sor ismerete, annak a kérdésnek a figyelembevételével, mikor készült egy-egy mű. Nem a kézügyesség, a téma, a reprezentáció vagy a megbízó a fontos, mint esetleg egy gótikus vagy barokk mű esetében; a modern kor képzőművészetét nem ezek határozzák meg. Itt különösen igaz, hogy akkor látunk valamit, ha tudjuk, hogy mit látunk. Ezért súlyos hiba alkotások egymás mellé állításával olyan összefüggések szuggerálása, amelyek a téma mélyrehatóbb ismerete esetén tarthatatlannak bizonyulnak.

Ha végiggondolja az ember, tulajdonképpen mit is jelent az, hogy az avantgárd művészet egy-egy formai megoldása mint didaktikai elem beépülhetett a Čížek osztály tananyagába, egy különös következtetést kell levonnunk. Amennyiben egy-egy ilyen megoldás itt megjelent, akkor az már valószínűleg el is vesztette újító erejét. A formaosztály 1925-ös kiállításán látható „konstruktivista szobrok” azt bizonyítják, hogy a konstruktivista szobrászat 1924–25-re már túllépett innovációs szakaszán.

A Čížek osztály három legnevesebb tanítványa Erika Giovanna Klien, ELISABETH KARLINSKY és MARIANNE ULLMANN volt. Alkotásaik a kinetizmus

ERIKA GIOVANNA  
KLIEN Lokomotive,  
1926  
olaj, vászon,  
59,5 x 99 cm  
Sammlung Pabst  
fotó © Sammlung  
Pabst



tipikus megnyilvánulásainak tekinthetők. Karlinsky *Arcok*, Ullmann *Szerény* és Klien *Lokomotive* című művei kompozíciójukban (a vászon felületét gondosan kitöltve, egy központi alakra vagy tárgyra összpontosítva), dekoratív színpalettájukkal, az absztrakció irányába elmozduló, de a néző számára könnyen olvasható figurálisukkal bizonyítják, hogy megértették a tanulmányaik során megtanultakat, tudják kezelni az elmúlt, illetve befutott avantgárd mozgalmak kifejlesztette formai repertoárt.

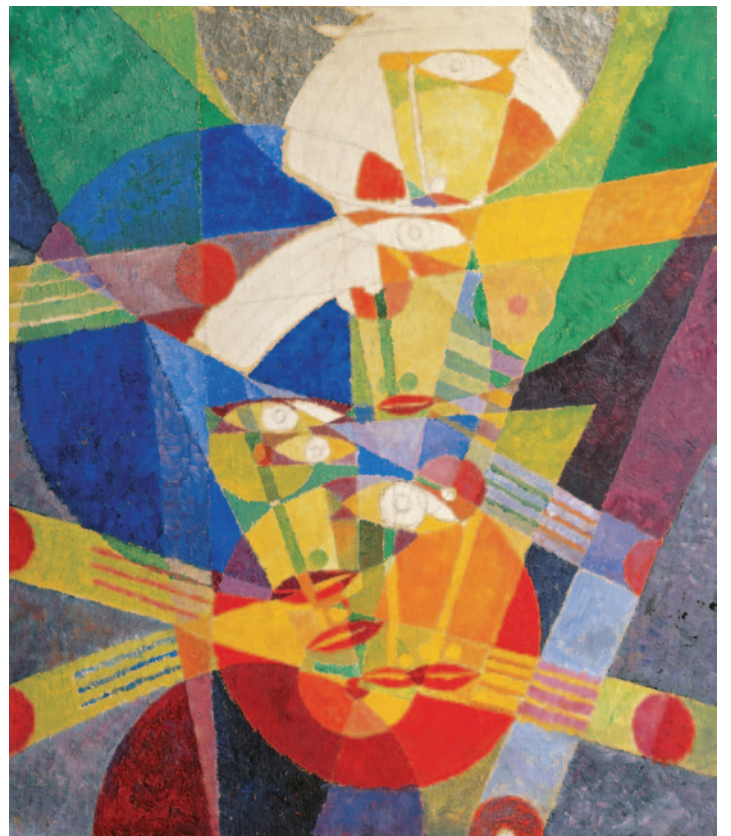
A kiállított és a kinetizmushoz sorolható művek értékelése szempontjából döntő kérdés, hogy azok mikor keletkeztek: az idő alatt, míg az alkotók a Čížek osztályt látogatták vagy utána. Első esetben pedagógiai szempontok nyomait hordozhatják, a másodikban pedig a művészet és a piac törvényeinek, illetve az alkotó munkásságában felfedezhető törvényének kell megfelelniük. Nos, ezen a kiállításon jellemző módon nem húzható meg ez a határvonal. A két, alapvetően különböző periódusból származó művek megkülönböztetés nélkül lógnak egymás mellett, ahogyan a műtárgyleírások, illetve a katalógus sem tartalmaz erre a különbségre történő utalásokat. Az érdeklődő természetesen saját maga kikövetkeztetheti az alkotók életrajzi adataiból, hogy hol húzható meg ez a határvonal. A kurátorok viszont nem tették ezt meg – éspedig jó okból. Maguk a művek nem indokolják ezt a megkülönböztetést. Klien, Karlinsky és Ullmann ugyan variálták a tanulmányaik során elsajátítottakat és eljuttattak egyfajta szuverenitás szintjére, igazi művészeti fejlődés azonban nem fedezhető fel náluk.

A kinetizmus avantgárd művészetté való felstilizálásával kapcsolatban felmerülő problémák természetesen a kiállítás rendezői számára is érzékelhetőek voltak. A kinetizmus nem egy stílus, hanem egy didaktikai okokból összeállított stíluskeverék. A kiállítás szervezőinek válasza erre a problémára az, hogy itt nem egy újabb stílusról van szó, hanem egyes művészi pozíciókról. Mivel egy a Čížek osztályból kikerült képzőművésznek sem sikerült bekerülni a vezető avantgárd művészek közé, ezért itt nem „nagy nevről” van szó, hanem háttérbe szorított, eddig figyelmen kívül hagyott alkotók soráról. A kinetizmusnak a klasszikus avantgárdba való integrálására tett kísérlet ezért olyan szempontból is érdekes lehet, hogy a súlypont áthelyezésével az eddigi tudományos eredmények újragondolására inspirál. A kiállítás és a kísérő könyv alapján viszont meg kell állapítanunk, hogy ez az átértékelési folyamat sikertelen maradt. Ha mégis komolyan vennénk, érthetlenné válna mindaz, ami az avantgárd meghatározó jellemzője. Nem radikalitásról, utópiáról, erőltetett fejlődésről, politikai és társadalmi kényszerekről lenne többé szó, hanem egy, az 1920-as évek osztrák viszonyaihoz adaptált jelenségről.

A kiállítás figyelemreméltó esemény, mert – mint mondtuk – nagyvonalú, sokszínű és érdekes. A termetet járva lényeges kérdések is felmerülnek a látogatásban, ráadásul e kiállítás érinti azt a problémát is, hogy hogyan van jelen,

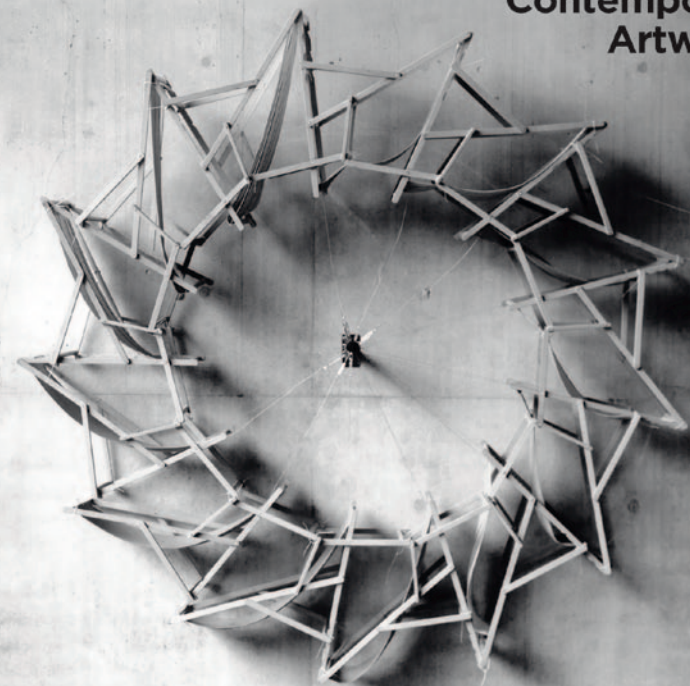
milyen helyet foglal el az 1920-as évek magyar művészete – nevezetesen a Ma csoport művészete – az osztrák művészettörténetben. Jól látható az is, hogyan működött az osztrák művészeti ipar 1920–26-ban és ma: elég megnéz-nünk, mi történt 2006-ban, amikor a Wien Museum először mutatta be egy reprezentatív kiállításon a kinetizmust, illetve milyen ugyanez az ipar 2011-ben. A koncepció ugyanúgy ki van találva, mint 1920-ban, csak épp a jelen-ség sem akkoriban, sem ma nem létezik. Ez pedig nemegyszer a valóságosan létező dolgok elől zárja el tekintetünket.

ELISABETH KARLINSKY  
Gesichter in Kreisfiguration, 1923, olaj és sztaniolpapír, vászon, 70 x 59 cm  
Wien Museum, © VBK Wien, 2011



Hungarian  
Contemporary  
Artworks

**NYARALÓ MŰVEK**  
**COULEUR LOCALE**



Pacsika Rudolf:  
Aneatikus szerkezet, 2003

Helyszín/Venue:  
8600 Siófok, Somogyi u. 53.

Nyitva/Open:  
2011. 06. 19.–09. 30.  
minden nap/every day:  
11.00-20.00

info@320fok.hu, www.320fok.hu

Támogatóink/Sponsors

Advocatus Pro Urbe Siófok Közhasznú Alapítvány,  
Artmagazin, CoDA Concept, Fúzió Hungária Kft.,  
hg.hu, JKH Nagyker Kft., Műértő, Octogon, port.hu,  
Siófok Város Önkormányzata



Megnyitó: 2011. július 7., (csütörtök) este

Nyitva: 2011. július 8–10., (péntek–vasárnap) déltől estig

Helyszín: Gozsdu-udvar / C, Király u. 13.

**George Baselitz**  
● KUNSTFORENINGEN GL STRAND  
www.gjstrand.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.

**Észtország**  
**gateways. Art and Networked Culture**  
● KUMU  
www.ekm.ee  
TALLINN  
2011. 05. 15 – 09. 15.

**Pavel Filonov and the Russian Avant-Garde**  
● KUMU  
www.ekm.ee  
TALLINN  
2011. 06. 10 – 09. 18.

**Double Portrait. Flemish Symbolists James Ensor and Jules de Bruycker**  
● KUMU  
www.ekm.ee  
TALLINN  
2011. 06. 17 – 10. 30.

**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**

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

**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.

**Amy O'Neill**  
*Forests, Gardens & Joe's*  
● CENTRE CULTUREL SUISSE  
www.ccsparis.com  
PÁRIZS  
2011. 05. 06 – 07. 17.

**Les Villes Fertiles / Fertile Cities**  
*Labyrinthe végétal / Natural Labyrinth*  
**Roberto Burle Marx (1909-1994)**  
*The permanence of the unstable*

● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE  
www.citechailot.fr  
PÁRIZS  
2011. 03. 23 – 07. 24.

**Mitch Epstein**  
*American Power*  
● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON  
www.henricartierbresson.org  
PÁRIZS  
2010. 05. 04 – 07. 27.

**Heinrich Kühn**  
● MUSÉE NATIONAL DE L'ORANGERIE  
www.musee-orangerie.fr  
PÁRIZS  
2011. 04. 27 – 07. 25.

**Dystopia**  
● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX  
www.capc-bordeaux.fr  
CHÂTEAU-GONTIER  
2011. 05. 14 – 07. 28.

**Indian Highway IV.**  
● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON  
www.moca-lyon.org  
LYON  
2011. 02. 23 – 07. 31.

**Miró sculpteur**  
● MUSÉE MAILLOL  
www.museemaillol.com  
PÁRIZS  
2011. 03. 16 – 07. 31.

**Dennis Oppenheim**  
**Verinika Holcova**  
● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE  
www.mam-st-etienne.fr  
SAINT-ÉTIENNE  
2011. 05. 14 – 08. 21.

**Tableaux**  
● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE GRENOBLE  
www.magasin-cnac.org  
GRENOBLE  
2011. 05. 29 – 09. 04.

**Catalogue**  
● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE  
www.mam-st-etienne.fr  
SAINT-ÉTIENNE  
2011. 05. 10 – 09. 18.

**LE TEMPS RETROUVÉ – Cy Twombly photographer, friends and others**  
● COLLECTION LAMBERT  
www.collectionlambert.com  
AVIGNON  
CHAPELLE DU MÉJEAN  
ARLES  
2011. 06. 12 – 10. 02.

**Hollandia**

**Conny Luhulima and Geert van Kesteren**  
*Nunusaku – stories of migration*  
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM  
www.nederlandsfotomuseum.nl  
ROTTERDAM  
2011. 04. 09 – 06. 26.

**Dutch Masters in the 21st century**  
● ROTTERDAM KONSTHAL  
www.kunsthnl.nl  
ROTTERDAM  
2011. 05. 18 – 06. 26.

**Fluiten in het Donker – project by the Curatorial Programme 10/11**  
● DE APPEL BOYS' SCHOOL  
www.deappel.nl  
AMSZTERDAM  
2011. 05. 21 – 06. 26.

**Omer Fast**  
● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE  
www.montevideo.nl  
AMSZTERDAM  
2011. 05. 14 – 07. 23.

**The End of Money**  
● WITTE DE WITH  
www.wdw.nl  
ROTTERDAM  
2011. 05. 22 – 08. 07.

**The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker) – Play Van Abbe Part 4**  
● VAN ABBEMUSEUM  
www.vanabbemuseum.nl  
EINDHOVEN  
2011. 02. 26 – 08. 14.

**Anton Corbijn**  
*Inwards and Onwards*  
● FOAM\_FOTOGRAFIEMUSEUM  
AMSTERDAM  
www.foam.nl  
AMSZTERDAM  
2011. 06. 24 – 09. 01.

**Adam Fuss**  
● HIUS MARSEILLE  
www.huismarseille.nl  
AMSZTERDAM  
2011. 06. 11 – 09. 04.

**Rineke Dijkstra**  
*The Weeping Woman, Tate Liverpool 2009*  
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST  
www.depont.nl  
TILBURG  
2011. 04. 02 – 09. 18.

**David Claerbout**  
*Sunrise, 2009*  
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST  
www.depont.nl  
TILBURG  
2011. 04. 02 – 10. 09.

**Izland**

**Perspectives – On the Borders of Art and Philosophy**  
● REYKJAVIK ART MUSEUM  
www.artmuseum.is  
REYKJAVIK  
2011. 05. 21 – 09. 04.

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

**Lengyelország**

**Roee Rosen**  
*THE DYNAMIC DEAD ROEE ROSEN*  
● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE  
www.csw.art.pl  
VARSÓ  
2011. 04. 21 – 07. 03.

**Opening the door? Belarusian art today**  
● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI  
www.zacheta.art.pl.  
VARSÓ  
2011. 05. 24 – 08. 21.

**History in Art**  
● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE  
www.mocak.pl  
KRAKKÓ  
2011. 05. 20 – 09. 25.

**Litvánia**

**In Between. Austria Contemporary**  
● THE CONTEMPORARY ART CENTRE  
www.cac.lt  
VILNIUS  
2011. 06. 24 – 08. 21.

**Luxemburg**

**John Stezaker**  
**Mac Adams**  
**Pascal Marthine Tayou**  
● MUDAM LUXEMBOURG  
www.mudam.lu  
LUXEMBOURG  
2011. 06. 18 – 09. 11.

**Nagy-Britannia**

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

**Burke + Norfolk**  
*Photographs From The War In Afghanistan*  
● TATE MODERN  
www.tate.org.uk  
LONDON  
2011. 05. 06 – 07. 10.

**Figures & Fictions: Contemporary South African Photography**  
● V&A  
www.vam.ac.uk  
LONDON  
2011. 04. 12 – 07. 17.

**David Goldblatt**  
*Lifetimes: Under Apartheid*  
● V&A  
www.vam.ac.uk  
LONDON  
2011. 04. 08 – 07. 31.

**Brit Insurance Designs Awards**  
● DESIGN MUSEUM  
www.designmuseum.org  
LONDON  
2011. 02. 16 – 08. 07.

**Fred Sandback**  
● WHITECHAPEL GALLERY  
www.whitechapelgallery.org/  
LONDON  
2011. 05. 25 – 08. 14.

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

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

**Watch Me Move: The Animation Show**  
● BARBICAN – ART GALLERY  
http://www.barbican.org.uk/home.asp  
LONDON  
2011. 06. 15 – 09. 11.

**BP Portrait Award 2011**  
● NATIONAL PORTRAIT GALLERY  
www.npg.org.uk  
LONDON  
2011. 06. 16 – 09. 18.

**Brassaï, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi**  
*Eyewitness: Hungarian Photography in the 20th Century*  
● ROYAL ACADEMY OF ARTS  
www.royalacademy.org.uk  
LONDON  
2011. 06. 30 – 10. 02.

**SHAPE OF THINGS TO COME: NEW SCULPTURE**  
● SAATCHI GALLERY  
www.saatchi-gallery.co.uk  
LONDON  
2011. 05. 27 – 10. 16.

**Taryn Simon**  
● TATE MODERN  
www.tate.org.uk  
LONDON  
2011. 05. 25 – 11. 06.

**Photography: New Documentary Forms**  
● TATE MODERN  
www.tate.org.uk  
LONDON  
2011. 05. 01 – 2012. 03. 31.

**Diane Arbus**  
● TATE MODERN  
www.tate.org.uk  
LONDON  
2011. 05. 16 – 2012. 03. 31.

**Németország**

**Pièces de résistance - Stücke des Widerstandes**  
● MOTORENHALLE / PROJEKT ZENTRUM FÜR ZEITGENÖSSICHE KUNST  
www.motorenhalle.de  
DREZDA  
2011. 05. 28 – 07. 09.

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

**Roni Horn**  
*Photographic Works*  
● HAMBURGER KUNSTHALLE  
www.hamburger-kunsthalle.de  
HAMBURG  
2011. 04. 15 – 08. 14.

**Francesco Clemente**  
*Palimpsest*  
● SCHIRN KUNSTHALLE  
www.schirn-kunsthalle.de  
FRANKFURT  
2011. 06. 08 – 09. 04.

**Manifesztum: Kassák! / Intermediális megközelítés**  
● COLLEGIUM HUNGARICUM  
www.hungaricum.de  
BERLIN  
2011. 06. 08 – 09. 25.

**Secret Societies**  
● SCHIRN KUNSTHALLE  
www.schirn-kunsthalle.de  
FRANKFURT  
2011. 06. 23 – 09. 25.

**Kassák Lajos. Az avantgárd nagykövete 1915-1927**  
● BERLINISCHE GALERIE  
www.berlinischegalerie.de  
BERLIN  
2011. 05. 17 – 10. 17.

**Land Art**  
● HAMBURGER BAHNHOF - MUSEUM FÜR GEGENWART  
www.hamburgerbahnhof.de  
BERLIN  
2011. 03. 26 – 2012. 01. 15.

**Norvégia**  
**Surrounding Bacon & Warhol**  
● ASTRUP FEARNLEY MUSEET FOR MODERNE KUNST  
http://afmuseet.no  
OSLO  
2011. 05. 05 – 10. 02.

**Olaszország**  
**Michelangelo Pistoletto**  
*Da Uno a Molti, 1956-1974*  
● MAXXI  
www.fondazionemaxxi.it  
RÓMA  
2011. 03. 04 – 08. 15.

**ZimmerFrei**  
*campo | largo*  
● MAMBO  
www.mambo-bologna.org  
BOLOGNA  
2011. 05. 27 – 08. 28.

**Marzia Migliora**  
**Salla Tykkä**  
● EX3 CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA  
www.ex3.it  
FIRENZE  
2011. 06. 08 – 09. 11

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

**Promotion 2010-2011: les Pensionnaires à la Villa Médicis**  
● ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI  
www.villamedici.it  
RÓMA  
2011. 04. 01 – 10. 31.

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

**54th Internatioal Art Exhibition**  
**Németh Hajnal**  
*Összeomlás – Passzív interjú*  
● HUNGARIAN PAVILION, GIARDINI DI CASTELLO  
www.crash-passiveinterview.c3.hu  
VELENCE  
2011. 06. 04 – 11. 27.

**Oroszország**

**James Turrell**  
● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART  
www.garageccc.com  
Moszkva  
2011. 06. 11 – 08. 14.

