

Balkon

2011_7, 8

k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t ▣ B u d a p e s t



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

| |
|--|
| <p>LEOPOLD BLOOM KÉPZŐMŰVÉSZETI DJJ</p> <p>● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, ORATÓRIUM www.btmfk.iif.hu Budapest III., Kiscelli u. 108. 2011. 08. 20 – 09. 04.</p> |
| <p>A PTE Pollack Mihály Műszaki Kar Breuer Marcell Doktori Iskola kiállítása</p> <p>● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2011. 07. 28 – 09. 11.</p> |
| <p>Egy pillanat / Just a minute – Erdőszlői művésztelep 2011</p> <p>● MAMŰ GALÉRIA www.mamu.hu Budapest VII., Damjanich u. 39. 2011. 08. 12-től</p> |
| <p>Tüneti jelenlét</p> <p>● DOVIN GALÉRIA www.dovinalgaleria.hu Budapest V., Galamb u. 6. 2011. 07. 13 – 09. 13.</p> |
| <p>Gruppo Tökmag Palackcsendéletek E100-tól E199-ig</p> <p>● HOLDUDVAR GALÉRIA www.holdudvar.net Budapest, Margitsziget 2011. 08. 17 – 09. 15.</p> |
| <p>Az avantgárd múzeuma – 35 éves a Kassák Múzeum</p> <p>● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY) www.kassakmuzeum.hu Budapest III., Fő tér 1. 2011. 04. 19 – 09. 18.</p> |
| <p>Moholy-Nagy László The Art of Light</p> <p>● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2011. 06. 08 – 09. 15.</p> |
| <p>Gondolatok a könyvtárban</p> <p>● RÁDAY KÉPESHÁZ Budapest IX., Ráday u. 27. 2011. 08. 24 – 09. 16.</p> |
| <p>Privát labirintusok / Private labyrinth</p> <p>● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA C-ÉPÜLETE www.mng.hu Budapest I., Budavári Palota 2011. 06. 02 – 09. 18.</p> |
| <p>FRISS 2011</p> <p>● KÖGART HÁZ www.kogart.hu Budapest VI., Andrassy út 112. 2011. 08. 04 – 09. 18.</p> |
| <p>Aleksz Krizbai Sándor, Uta Heinecke, Útő Gusztáv</p> <p>● NÓMADE GALÉRIA ANKER BudapestVI., Anker köz 2-4. 2011. 08. 18-tól</p> |
| <p>Im Fluss / Folyamatban</p> <p>● OSZTRÁK KULTURÁLIS FÓRUM KIÁLLÍTÓTERME www.okfbudapest.hu Budapest VI., Benczúr u. 16. 2011. 06. 30 – 09. 20.</p> |

| |
|---|
| <p>XXV. Miskolci Grafikai Triennálé</p> <p><i>Mimetikus szerkezetek</i> Rácmolnár Sándor – A XXIV. Grafikai Triennálé nagydíjasának kiállítása</p> <p>● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2011. 06. 11 – 09. 24.</p> |
| <p>Keleti Éva</p> <p><i>Visszapillantás</i></p> <p>● BTM – BUDAPEST GALÉRIA BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME www.budapestgaleria.hu Budapest V., Szabad sajtó út 5. 2011. 08. 25 – 09. 25.</p> |
| <p>Böröcz András</p> <p><i>Túl az Óperencián / Across the Blue Yonder</i></p> <p>● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM www.szikm.hu Székesfehérvár, Országzászló tér 3. 2011. 05. 28 – 09. 25.</p> |
| <p>Small Talk</p> <p>● VIRÁG JUDIT GALÉRIA www.viragjuditgaleria.hu Budapest V., Falk M. u. 30. 2011. 09. 02 – 09. 28.</p> |
| <p>Nyaraló Művek / Couleur Locale</p> <p>● 320FOK www.320fok.hu Siófok, Somogyi út 53. 2011. 06. 18 – 09. 30.</p> |
| <p>Kozák Lajos (1906–1975)</p> <p>● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA) www.maimano.hu Budapest VI., Nagymező u. 20. 2011. 08. 18 – 10. 02.</p> |
| <p>Álombarikád</p> <p>● TRAFÓ GALÉRIA www.trafo.hu Budapest IX., Liliom u. 41. 2011. 09. 09 – 10. 22.</p> |
| <p>Helyszíni szemle – A múzeum a múzeumból / Site inspection – The Mueum on the Museum</p> <p>● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2011. 06. 21 – 10. 23.</p> |
| <p>Szöllősi Tibor</p> <p>● RAIFFEISEN GALÉRIA www.raiffeisen.hu Budapest V., Akadémia u. 6. 2011. 09. 05 – 10. 23.</p> |
| <p>Kozák Lajos (1906–1975)</p> <p>● CULTIRIS GALÉRIA / ÖRKÉNY ISTVÁN KÖNYVESBÖLT Budapest XIII., Szent István krt. 26. 2011. 08. 18 – 10. 25.</p> |
| <p>Kozák Lajos (1906–1975)</p> <p>● MAGYAR SPORTMŰZEUM – SPORTAGÓRA Budapest XIV., Ifjúság u. 2011. 08. 25 – 10. 25.</p> |
| <p>Lakner László</p> <p><i>Varrólányok Hitler beszédét hallgatják, 1960</i></p> <p>● SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2011. 06. 30 – 10. 30.</p> |

| |
|--|
| <p>Egy mecénás dicsérete – Válogatás Dr. Radnai Béla műgyűjteményéből</p> <p>● VÁRGALÉRIA (DUBNICZAY-PALOTA) www.arthouseweb.hu Veszprém, Vár u. 29. 2011. 07. 09 – 10. 30.</p> |
| <p>Kilátás a lichthófra – kelet-európai videóművészet</p> <p>● MODEM www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2011. 08. 18 – 11. 06.</p> |
| <p>Várnai Gyula</p> <p><i>Kényelmi szempont</i></p> <p>● PARK GALÉRIA (MOM PARK) Budapest XII., Alkotás u. 53. www.molnarannigaleria.hu 2011. 06. 02 – 11. 28.</p> |
| <p>KÜLFÖLD / EURÓPA</p> |
| <p>Ausztria</p> |
| <p>What We See / Images, Voices, Representation</p> <p>● MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE www.khm.at BÉCS 2011. 05. 25 – 09. 19.</p> |
| <p>Rudolf Steiner</p> <p><i>Alchemy of the Everyday</i></p> <p>● MAK www.mak.at BÉCS 2011. 06. 26 – 09. 25.</p> |
| <p>Untamed Nature / Stage Sets from three Centuries</p> <p>● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/ BÉCS 2011. 06. 26 - 09. 26.</p> |
| <p>A WORLD OF PICTURES UNBOUND – The Photographic Society in Vienna in 1861-1945</p> <p>● ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2011. 06. 17 – 10. 02.</p> |
| <p>The Cabinet of Jan Švankmajer</p> <p>The Pendulum, the Pit, and other Peculiarities</p> <p>● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at BÉCS 2011. 09. 07 – 10. 02.</p> |
| <p>Vera Isler</p> <p><i>Face to Face II.</i></p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at SALZBURG 2011. 07. 16 – 10. 02.</p> |
| <p>Gilbert & George</p> <p><i>Jack Freak Pictures</i></p> <p>● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at LINZ 2011. 06. 17 – 10. 09.</p> |
| <p>Beziehungsarbeit – Kunst und Institution</p> <p>KÜNSTLERHAUS K/HAUS www.k-haus.at BÉCS 2011. 06. 16 – 10. 16.</p> |

| |
|---|
| <p>Robert Wilson</p> <p><i>Video Portraits</i></p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2011. 07. 16 – 10. 16.</p> |
| <p>Salvador Dalí & Louise Bourgeois, Glenn Brown, Markus Schinwald, Francesco Vezzoli</p> <p><i>Le Surréalisme, c'est moi!</i></p> <p>● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at BÉCS 2011. 06. 22 – 10. 23.</p> |
| <p>Role Models – Role Playing</p> <p>● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at SALZBURG 2011. 07. 23 – 10. 30.</p> |
| <p>You Are Free</p> <p>● KUNSTHALLE EXNERGASSE http://kunsthalle.wuk.at BÉCS 2011. 10. 06 – 11. 05.</p> |
| <p>DIE FÜNFTÉ SÄULE</p> <p>● SECESSION www.secession.at BÉCS 2011. 09. 09 – 11. 09.</p> |
| <p>Albertina Contemporary - From Gerhard Richter to Kiki Smith</p> <p>● ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2011. 06. 22 – 11. 13.</p> |
| <p>Bethan Huws</p> <p><i>Films</i></p> <p>● BAWAG FOUNDATION www.bawag-foundation.at BÉCS 2011. 09. 08 – 11. 20.</p> |
| <p>The Culture of the Cultural Revolution / Personality Cult and Political Design in Mao's China</p> <p>● MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE www.khm.at BÉCS 2011. 02. 18 – 11. 21.</p> |
| <p>Museum of Desires</p> <p>● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at BÉCS 2011. 09. 10 – 2012. 01. 08.</p> |
| <p>Ai Weiwei</p> <p><i>Interlacing</i></p> <p>● KUNSTHAUS GRAZ www.kunsthausegraz.at GRAZ 2011. 09. 07 – 2012. 01. 15.</p> |
| <p>Animism. Modernity through the Looking Glass</p> <p>● GENERALI FOUNDATION http://foundation.general.at BÉCS 2011. 09. 16 – 2012. 01. 29.</p> |
| <p>Belgium</p> |
| <p>Jorge Macchi</p> <p><i>Music Stands Still</i></p> <p>● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.) www.smak.be GENT 2011. 04. 29 – 09. 18.</p> |

| |
|---|
| <p>The Power of Fantasy / Modern and Contemporary Art from Poland</p> <p>● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN www.bozar.be BRÜSSZEL 2011. 06. 24 – 09. 18.</p> |
| <p>LONELY AT THE TOP: Graphology – Chapter 3</p> <p>● MUHKA www.muhka.be ANTWERPEN 2011. 08. 26 – 09. 25.</p> |
| <p>„Je suis seul, avec vous”</p> <p>● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS www.mac-s.be SITE DU GRAND-HORNU 2011. 06. 26 – 10. 02.</p> |
| <p>Wafae El Ahalouch Keriaati</p> <p><i>IN FREAKS WE TRUST</i></p> <p>● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE www.wiels.org BRÜSSZEL 2011. 09. 10 – 10. 02.</p> |
| <p>Tomorrow Is The Question Collection presentation</p> <p>● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.) www.smak.be GENT 2011. 06. 21 – 12. 31.</p> |
| <p>The Moderns / Highlights from the Royal Museum</p> <p>● KMSKA www.kmska.be ANTWERPEN 2011. 04. 29 – 2012. 01. 08.</p> |
| <p>Alina Szapocznikow (1926–1973)</p> <p>● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE www.wiels.org BRÜSSZEL 2011. 09. 10 – 2012. 01. 08.</p> |
| <p>Csehország</p> |
| <p>Konec avantgardy? / End of the Avant-garde?</p> <p>● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY) www.ghmp.cz PRÁGA 2011. 05. 26 – 09. 25.</p> |
| <p>Milena Dopitová</p> <p><i>Laureate of the Michal Ranny Award</i></p> <p>● MORAVSKÁ GALERIE V BRNO www.moravska-galerie.cz BRNO 2011. 07. 15 – 10. 09.</p> |
| <p>Collection</p> <p>Andreas Feininger</p> <p><i>That's Photography</i></p> <p>● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU www.ghmp.cz PRÁGA 2011. 06. 24 – 10. 23.</p> |
| <p>Controversies – A Legal and Ethical History of Photography</p> <p>● GALERIE RUDOLFFINUM www.galerierudolfinum.cz PRÁGA 2011. 09. 18 – 11. 13.</p> |
| <p>Cirprian Muresan a Tomáš Svoboda</p> <p>● FUTURA www.futuraproject.cz PRÁGA 2011. 09. 21 – 11. 20.</p> |

| |
|---|
| <p>Dánia</p> |
| <p>LIVING: Frontiers of Architecture II-IV.</p> <p>● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2011. 06. 01 – 10. 02.</p> |
| <p>Faith, Hope & Love / Revisiting America Pictures – Jacob Holdt's America</p> <p>● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST www.brandts.dk ODENSE 2011. 08. 21. – 11. 13.</p> |
| <p>Olafur Eliasson</p> <p><i>Din blinde passager / Your blind passenger</i></p> <p>● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHØJ 2010. 11. 27 – 2011. 11. 27.</p> |
| <p>Louisiana – on paper: Vija Celmins</p> <p>● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2011. 09. 08 – 2012. 01. 08.</p> |
| <p>KLEE & COBRA</p> <p>● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2011. 09. 30 – 2012. 01. 08.</p> |
| <p>Észtország</p> |
| <p>Pavel Filonov and the Russian Avant-Garde</p> <p>● KUMU www.ekm.ee TALINN 2011. 06. 10 – 09. 18.</p> |
| <p>Double Portrait. Flemish Symbolists James Ensor and Jules de Bruycker</p> <p>● KUMU www.ekm.ee TALINN 2011. 06. 17 – 10. 30.</p> |
| <p>Finország</p> |
| <p>ARS 11 – Changes your perception of Africa and contemporary art</p> <p>● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2011. 04. 15 – 11. 27.</p> |
| <p>Franciaország</p> |
| <p>Catalogue</p> <p>● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLÉ www.mam-st-etienne.fr SAINT-ÉTIENNE 2011. 05. 10 – 09. 18.</p> |
| <p>Olaf Breuning</p> <p><i>The art freaks</i></p> <p>Robin Meier & Ali Momeni</p> <p><i>The tragedy of the commons</i></p> <p>● PALAIS DE TOKYO www.palaisdetokyo.com PÁRIZS 2011. 07. 08 – 09. 18.</p> |
| <p>Páris – Delhi – Bombay...</p> <p>● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2011. 05. 25 – 09. 19.</p> |



Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

mail@elnferenc.net

www.elnferenc.net

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

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 irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

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



2

Jobb vagy bal?

Martin Conrads interjúja Artur Żmijewskivel

4

Najmányi László

SPIONS □ Tizennyolcadik rész

8

Máthé Andrea

Harmonikus oppozíció

Constantin Brâncuși & Richard Serra

14

Zsikla Mónika

Vissza-, át- és előretekintés

Keresztmetszet Anish Kapoor életművéből

Anish Kapoor: Flashback

20

„Sokszor nem is tudom eldönteni, hogy kortárs szobrász vagyok-e...”

Rényi András beszélget Kelemen Zénóval

26

Máthé Andrea

Egy kitalált eredeti hamis másolatai

Francis Alÿs: Fabiola

30

Debreceni Boglárka

Repülési kézikönyv 2.

Koronczi Endre: Nehezen feltehető kérdések / Hard to ask...

34

Pető Andrea

A titkos társaságok nyilvános titka

Titkos társaságok

37

Láng Eszter

Fekete, fehér, hétköznapi, Dorel Găină-féle színekkel

A Fekete, fehér, hétköznapi nemzetközi biennáléről és a kapcsolódó

Nonpiktúra piktúra projektről

41

Király Judit

Mimézis – itt és most

Mimetikus szerkezetek

45

Hegedüs Orsolya

Adalékok Mátrai Erik műveinek recepciójához

50

Hermann Veronika

Jegyzetek városokról és ruhákról

Yohji Yamamoto kiállítása

56

Palotai János

Határátlépők

Háy Ágnes és Szilágyi Varga Zoltán kísérleti filmjei

KAFF 2011 – 10.

58

Véri Dániel

„Nájlön bokafix / roppant puritán”

Szkárosi Endre új könyvéről

Jobb vagy bal?

Martin Conrads interjúja Artur Żmijewskivel

Az 1966-ban Varsóban született lengyel képzőművész, ARTUR ŻMIJEWSKI leginkább társadalmi és szociopolitikai kérdéseket érintő fotó- és videómunkáiról ismert. Miután 2010 szeptemberében kinevezték a 7. Berlin Biennále (2012. április 27 – július 1.) kurátorának, mindenkit meglepett novemberi nyílt felhívásával: a művészeket nem pusztán arra kérte fel, hogy „művészi anyagot nyújtsanak be kutatási célokra”, hanem, arra is, hogy ugyanebben a kontextusban „adjanak információt politikai irányultságukról” is.

✚ **Martin Conrads:** Żmijewski úr, lejárta a felhívás határideje.¹ Meg tudná mondani, hány választ kapott?

✚ **Artur Żmijewski:** Idáig kb. 7000-et. Többségüket az interneten keresztül.

✚ *Ez elég nagy szám. Hogyan akar hozzáfogni? Van egy stábja, amely gondját viseli a beadványoknak?*

✚ Igen, van itt egy művészeti iroda, melynek feladata a Berlin Biennále szervezése és produkciója.

✚ *Mégis, egy kurátornak elég komoly feladat lehet, hogy áttanulmányozza a stáb által a 7000 pályázati anyag közül kiválasztottakat. Van személyes stratégiája arra, hogy miként kezelje ezt a mennyiséget? Valamilyen terve?*

✚ Az az elképzelésem, hogy minden egyes választ megnézek, aztán egy betűrendes archívumot hozok létre. Ez már el is kezdődött a tervnek megfelelően.

✚ *Lesznek majd más művészek is a Biennálén – olyanok, akik nem válaszoltak a felhívásra –, vagy kizárólag a válaszolók közül fogják kiválasztani a résztvevőket?*

✚ Igen. Nem tudjuk még, hány művész lesz. Olyan művészekkel is szeretnénk kapcsolatba lépni, akik kevésbé ismertek. A nyílt pályázat jó alkalmat kínál arra, hogy kapcsolatba lépjünk velük, hogy megkérjük őket: küldjék el a portfóliójukat, hogy megtudjuk, mit csinálnak, mi érdekli őket.

1 A beszélgetés 2011 januárjában készült.

ARTUR ŻMIJEWSKI, A 7. Berlin Biennale kurátora
© Fotó: Zofia Waslicka
7th Berlin Biennale for Contemporary Art



✚ *A művészek „politikai irányultságát” érintő kérdéssel kapcsolatban meg tudja már mondani, hogy a politikai érdeklődés miféle iránya, mely meghatározott politikai irányzat tendenciája vonatkozik ki az anyagokból?*

✚ E pillanatban nem tudom megmondani, mivel még nem dolgoztunk fel minden eredményt. Az interneten keresztül küldött nagyszámú digitális adattal kezdtük a munkát. Reményeim szerint 2-3 hónap alatt végzünk. De valószínűleg lesz egyfajta tendencia. A művészetben ez eléggé nyilvánvaló: úgy viselkedünk, mint a baloldaliak és úgy is gondolkodunk, mint a baloldaliak. A baloldali elképzeléseknek hihetetlen sikere van a művészetben.

✚ *Gondolja, hogy a pályázatát beadó baloldali művészek többsége baloldali művészeknek fogja hívni magát a válaszában, vagy esetleg lesz olyan stratégia is, amely egy elvontabb vagy bonyolultabb válasszal inkább elfedi a politikai irányultságát?*

✚ A politikai irányultság általában rejtve marad. Épp ezért volt a felhívás ily módon megfogalmazva. Maguk a nézetek láthatatlanok, bár ismereteinkre támaszkodva a művészek politikai álláspontját baloldaliként tudjuk definiálni. Erről általában nem beszélnek direkt módon a művészek. Ugyanakkor érdeklődnek például azok iránt az emberek iránt, akiket kirekeszt a társadalom. Amikor megoldást keresnek arra, hogyan lehetne a kirekesztett embereket befogadni, ez például egy baloldali téma.

✚ *Mit gondol, mi az oka, hogy a művészek többsége – ahogy felvetette – baloldali?*

✚ Ezek tetszetős eszmék. Másrészt mondhatjuk úgy is, hogy egy művész kötelezően baloldali, még akkor is, ha valami absztrakt dolgot csinál. Egyszóval nagyon érdekes a művészek álláspontjáról informálódni. Ezért született meg a felhívás.

✚ *Milyen előnnyel járna, ha mindennek eredményeként „evidenciává” válna, amennyiben a feltevése beigazolódná, hogy a művészek többsége baloldali? És mi lehetne a művészek politikai nézeteire vonatkozó eredmények haszna általánosságban?*

✚ A nyílt felhívás célja általában az, hogy információt szerezzünk a művészek munkájáról, művészi gyakorlatáról. Emellett olyan légkört kívánunk teremteni, melyben szabadon hangot lehet adni a politikai nézeteknek és annak, amit ezzel azonosítunk. Természetesen nagyon kíváncsi vagyok arra, hogy mit csinálnak a művészek. Pillanatnyilag ez a fő feladat, a felhívás legfőbb célja. Véleményem szerint kezdeni kell valamit a művészetrel, a művészetben, hogy olyan légkört teremtsünk, amelyben nyílt eszmecserét folytathatunk a politikai nézetekről.

✚ *Valamennyi beadvány elérhető lesz a közönség számára?*

✚ Igen, úgy tervezzük.





MARTIN CONRADS

☛ *Az imént a kirekesztés és a befogadás témájáról beszélt, ez saját munkáiban is gyakran megjelenik. Mondhatjuk, hogy maga is politikus művész?*

☒ Azok a művészek, akik politikus művészként határozzák meg magukat, általában csupán politikai eszméket kreálnak. Nem lépnek tovább, mint a politikusok. Én többet várnék azoktól, akik politikus vagy társadalmilag elkötelezett művészként határozzák meg magukat. Saját magamtól is.

☛ *A felhíváshoz csatolt szövegében „titkos” és „személyes információról” beszél, melyet mindenki számára hozzáférhetővé kellene tenni. Ha azt állítja, hogy a politikus művésznek mást vagy többet is kéne tennie, feltárná számunkra, hogy mi is lenne ez, és vajon mi akadályozza abban, hogy ezt meg is tegye? Mi az a „különbség”, mi rejtőzik a nap mint nap végzett művészi munka mögött?*

☒ Amit ebben a szövegben „privátnak” hívok, valójában maga is politikai. „Privát” fantáziaként, nem aktív politikaként létezik. A politika az a mód, ahogy az emberek cselekszenek, ahogy a közös valóságukat létrehozzák. Az emberek nem pusztán fantáziálnak a realitás lehetséges formáiról, hanem meg is teremtik azokat. Azt hiszem, a művészet is képes hasonló szituációkat teremteni.

☛ *Mi lenne a Berlin Biennále lehető legjobb eredménye ezen elképzelés fényében, miszerint egy olyan realitást kellene teremteni, amely túllép a mostanin?*

☒ Egyelőre nem tudom. Úgy gondolom, hogy a Biennále egyfajta kutatás, vizsgálódás – és persze ez a téma egyfajta politikai kísérlet is, ezért küldtük szét a felhívást. Első lépésként barátságos légkört kell teremteni a politikai vélemények kifejtéséhez. Reményeim szerint a KW-nek és a Berlin Biennálénak van elég szimbolikus hatalma annak alátámasztására, hogy ezúttal valaki pusztán mint politikai létező viselkedjen. Még akkor is, ha egy művészről van szó. De inkább nem mondom el, mi lesz a következő lépés.

- ☛ *Tud majd valamit mondani erről, legalább a Biennále vége felé, vagy nyitva hagyja ezt az eredményt? Van olyan ideális cél, amelyet el akar érni?*
- ☒ Kicsit kockázatos erről beszélni, mivel lehet, hogy nem is érjük el a célt. Vagyis jobb, ha nem teszünk ígéreteket.
- ☛ *Visszatérve a felhíváshoz: mint művész, részt venne egy olyan biennálén, amely egy ehhez hasonló felhíváson alapul?*
- ☒ Hogyne, számomra ez nagyon érdekes, ahogy már meg is jegyezte.
- ☛ *A felhívásban tett néhány javaslatot, hogy milyen is lehet a politikai irányultság, mint pl. „baloldali” vagy „maszkulin”. Ha önt kérdeznék, milyen kifejezést használna a politikai nézeteire?*
- ☒ Baloldali és maszkulin.
- ☛ *Maszkulin: ez mit jelent az ön számára?*
- ☒ Olyasvalakit, aki a férfi populáció jogai felől gondolkodik. Pontosan úgy, ahogy a feministák, akik a női népesség jogairól gondolkodnak.
- ☛ *Ezekben a napokban privát információkat kérdeznek önről, a társadalmi kapcsolatairól, a Facebookhoz hasonlóan: hová járt iskolába, ki a felesége stb. A Facebook is kíváncsi a politikai nézeteinkre, irányultságunkra. Mi a véleménye erről a párhuzamról a társadalmi hálózatok és a nyílt felhívás struktúrája között?*
- ☒ A művészetben úgymond tilos a politikai nézetekről beszélni. Az elképzelésem az volt, hogy olyan légkört teremtsék, amelyben szabadon lehet beszélni. Remélem, hogy a Berlin Biennále és a Facebook közötti különbség nyilvánvaló. De igaz: ahogy a Facebook, mi is egy speciális hálózat részeként működünk.²
- ☛ *Sok művész, aki beadta az anyagát a felhívásra, önt mint a baloldali szférához tartozó művészt ismeri. Nem gondolja, hogy ez a tudás befolyásolja majd, hogy mit írnak a válaszaikban? Sok művész szeretne részt venni a Berlin Biennálén. Lehet, hogy azon törik a fejüket, hogyan jussanak be mint művész. Írhatják, hogy „baloldali vagyok” vagy valami extrém dolgot, ami felkelti az ön érdeklődését. Ez lehet hazugság vagy egyfajta stratégia, hogy a Berlin Biennále egyik művészévé váljon valaki. Hogyan birkózik meg ezzel a lehetőséggel? Gondolja, hogy ez olyasmí, amivel meg kell majd küzdenie?*
- ☒ Lehetséges, de elégedett leszek a válaszokkal, akkor is, ha nem igazak. Ha kételkedni akarunk, persze, ezt is lehet. De nem akarom kétségbe vonni az emberek válaszait, minden választ nagyon komolyan veszek. Biztos vagyok benne, hogy szabadon beszélnek majd politikai szimpátiáikról.

Fordította: Szipőcs Krisztina

² Bővebb információ: <http://www.berlinbiennale.de/>
<https://www.facebook.com/#!/BerlinBiennale>

A berlini KW Institute for Contemporary Art homlokzata
© Fotó: Uwe Walter, 2010
KW Institute for Contemporary Art, Berlin



Az első bevetés

„Nem azért jöttem, hogy békességet bocsássak a földre, hanem hogy háborút. Azért jöttem, hogy meghasonlást támazzak az ember és az ő atyja, a leány és az ő anyja, a meny és anyósa között. És hogy az embernek ellensége legyen az ő házanépe.”

Máté: 10: 34-36.

„They don't walk,
they just glide in and out of life
They never die,
they just go to sleep one day.”

David Bowie: *Sons Of The Silent Age*¹

Kiadómtól kapott E-könyv olvasómban gyönyörködöm. Hamarosan letölthető lesz első két E-könyvem.² A jövő tegnap volt. Pontosan ilyen univerzális készülékről beszélgettünk, David Bowie *Heroes*³ (*Hősök*) című lemezét hallgatva, 1978 első napjának hajnalán az Anton Ello kódnevű kémekkel. A tendenciák akkor már világosan kirajzolódtak. Gyűjtöttem az elfogott imperialista képek miniatűr fényképezőgépeiről, magnetofonjairól a szocialista sajtóban megjelent képeket. Lehetett hallani a hamarosan mindenki számára elérhető, a legelképezhetőbb varázslatokra alkalmas asztali számítógépekről⁴ (a Műegyetemen tanítottak ugyan programozást – az ALGOL programozási nyelvet –, de magát a teljes termet elfoglaló, fegyveres őrség által védett számítógépet meg sem tekinthették a diákok). Már évekkel korábban elkezdődött a videó-klipek térhódítása.⁵ A SPIONS első koncertjei idején, 1978-ban nem tudtam videómagnóhoz és -kamerához jutni (camcorderek akkor még nem léteztek), így a koncertekről nem készültek mozgóképfelvételek. Az első Magyarországon készült videó művek szalagjait még rézollóval vágtam és Cellux szalaggal ragasztottam össze az 1970-es évek közepén. Ma már számítógépen vágom a *SPIONS REVIVAL* project videóit.⁶ Abban az időben már tudtuk, hogy csak idő kérdése a szövegek szerkesztésére, olvasására, álló- és mozgóképek előállítására, mutatására, zenék készítésére és lejátszására alkalmas, hordozható, kisméretű berendezések megjelenése a piacon. Harminc évvel később akkori látomásunk valósággá vált. De hol van az életeket megváltoztatni, a világot átförmálni vagy legalább hiteles jövőképet felvázolni képes tartalom?

Hajnalonként, amikor már belefáradtam a termelésbe, videókat néztem a YouTube-on. Először szisztematikusan sorra vettem a blues, rock, country és más, hozzám közel álló stílusok klasszikusait, Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry,

Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Duane Eddy, Johnny and The Hurricanes, The Shadows, Johnny Cash, Jimi Hendrix és mások gyakran rossz minőségű felvételeit. Aztán az újabb generációk – David Bowie, Lou Reed, Bob Marley, Peter Tosh, Devo, Sex Pistols, stb. – következtek.

Elsősorban az előadók karizmája, összefogott, megkomponált személyisége, éber öntudatról árulkodó, élő jelenléte fog meg ezeket a régi felvételeket szemlélve. A modernizmus halála egyben a valódi egyéniségek lassúnak, fokozatosnak tűnő, valójában – történelmi léptékekkel szemlélve – igen gyors eltűnését is jelentette, nemcsak a művészetek, hanem az élet minden területén. A 21. század a tömegember (nevezhetjük akár a szocialista embertípusnak, vagy trollnak is – Hitler árja superman-álmával azért nem azonosítható, mert hiányzik belőle a birodalmi elegancia) abszolút diktatúrájával kezdődött. A legkisebb közös többszörös törvénye, a tömegelés dominál. Ami egy kicsit is különbözik az egyre dimenziótlanabb, egyre kisebb realitást favorizáló, az emberi létet voltaképpen az emésztő- és ivarszervek működésére redukálni igyekvő átlagtól, már nem kap nyilvánosságot. A kortárs színpadi produkciók – legyen szó akár színházról, operáról vagy popzenei koncertről – technikailag tökéletesek. Számítógépek vezérelte világítás, stadionokat kristálytisza zenével megtölteni képes hangtechnika, gépi pontossággal mozgó szereplők. Ugyanakkor a ma sztárjainak legtöbbje behelyettesíthető. Presley-t például nem lehetett volna mondjuk Chuck Berryvel, vagy a Sex Pistols Johnny Rottenét Alex Harvey-vel behelyettesíteni, Madonnát Lady Gagával viszont igen, és nem csak azért, mert az utóbbi az előbbi koppintja, hanem mert szívósorítóan élettelen, minden eredetiséget, vagányságot, eleganciát, könnyedséget nélkülöző lényük is azonos. Ugyanaz a görcsös akarat, ugyanaz a rengeteg befektetett, izzadságos munka, ugyanazok a halott szemek. Termékek szórakoztatják, tartják álomba ringatva a termékeket. „Micsoda egyéniség!”, ordítja a sportriporter, abból az apropóból, hogy az egyik akrobata-specialista megvakarta a fejét.

Az üresség, a megfelelés, az elvárások beteljesítése, a fogyasztó igényeinek alázatos kiszolgálása lehet érvényes művészi program – ahogyan ezt például Warhol esetében láttuk –, de csak akkor, ha tudatos, önmaga önirónikus elemzését is tartalmazó stratégia.

Számomra a SPIONS programját az 1979-ben, Párizsban kiadott első lemez egyik szövegrészlete jelenti. „Go out / from your country / Go out / from your religion / Socialism with a human face isn't for your race / Treason remained

1 „Nem sétálnak, / csak ki-be siklanak az életből / Soha nem halnak meg, / csak elalszanak egy napon.” (A hallgatás korának fiai – dal a *Heroes* albumról – NL nyersfordítása)

2 DJ NoMore: *Lovagok az éjszakából*; Najmányi László: *THEREMIN* (2011, Enciklopédia Kiadó)

3 David Bowie: *Heroes* (1977, RCA Records)

4 Az első, méregdrága személyi számítógépet az 1970-es évek elején Amerikában, a Hewlett Packard cég hozta forgalomba. 1975 után kezdtek elterjedni nyugaton az olcsóbb asztali gépek. Az első nagy sikerű személyi számítógép az 1977-ben piacra dobott Commodore PET volt, amelyet a Radio Shack TRS-80-a és a gyorsan népszerűvé vált Apple II. követett.

5 Az első videotechnikával rögzített klipeket a japán Kyu Sakamoto és az amerikai Jan & Dean készítették, 1963-ban.

6 <http://spions.webs.com/videos.htm> - a sorozat néhány darabja megtekinthető az artportal.hu videó szekciójában. A sorozat első kötetét a *THE COSMIC BARGAIN Part One* című, saját kiadású videokönyvemben, 2011 júniusában jelentettem meg.

your only true chance for change / Red demon comes to power in the deserted sky / The ghost of communism in a rock'n'roll style... / Go out / from your present / Go out / from your generation / Be the spy of all the things you had to start / Be a traitor of yourself and fall with me in love".⁷

A projekt elsősorban önmagunk átformálására irányult. Nyilvánvaló volt számunkra, hogy bár kora ifjúságunktól fogva minden erőnkkel igyekeztünk növelni vagy legalábbis tartani távolságunkat a bennünket környező mentális szemétdombtól, elsősorban produktumok vagyunk, nacionalitásunk, családi hátterünk, iskolai neveltetésünk, irodalmi és más kulturális élményeink, a vallási és politikai propaganda, generációnk, szűkebb és tágabb környezetünk termékei. Reakcióink, viselkedésünk, világ- és létértelmezésünk kódját belénk programozták, s ha meg akarjuk találni lényünk lényegét, valóban egyéni missziókat, igazi funkciókat a dolgok rendjében, ki kell purgálni minden korábbi programozást szellemi rendszerünkéből. El kell árulni, ott kell hagyni régi önmagunkat. Öngyógyítási folyamatról volt szó, amelyben csak a rock isteneinek és szentjeinek példái voltak segítségünkre. Hindu terminológiával *kundalini* jógának is nevezhetjük a SPIONS megszületésének folyamatát, amelynek végeredménye képpen kozmikus kémekként, informátorokként ismertünk magunkra.

Az önmegtisztítási folyamat során kiszabadultak és nehezen takarodtak el démonjaink. Az együttesből egyedül a frontember, az akkor már az Anton Ello kódnevet használó kém és én vettük komolyan programunkat, a személyes példaadás kötelezettségét. Gyakran bele is betegedtünk az önpurgálásba. Öngyilkossági kísérletek, az örület változatos kitörései kísérték önterápiánkat. Bölcselkedő, kudarcokhoz szokott értelmiségiekből szexi, győztes rocksztárokká kellett válnunk, nagyon rövid idő alatt, ahogy példaképeink – elsősorban David Bowie – tették. Ezen a nem csak szimbolikus veszélyes, irgalmatlanul nehezen navigálható, nem okoskodást, ide-oda kacsintgatást, hanem valódi kamikáze-mentalitást megkövetelő úton senki sem mert bennünket követni.

Jellemző módon a közvetlenül utánunk induló, a SPIONS által inspirált, rockzenei karrieréről álmodozó generáció tagjai nem vállalták még a teljes névváltoztatást sem, a SPIONS általános, szilaj, vad humorú radikalizmusának

⁷ „Hagyd ott az országot / Hagyd ott a vallásodat / Az emberarcú szocializmus nem a te fajtádnak való / Az árulás maradt az utolsó lehetőséged a változásra / Vörös démon jut hatalomra a kiürült égen / A kommunizmus kísértete rock'n'roll stílusban... / Hagyd ott a jelenedet / Hagyd ott a generációd / Kémeled ki a kezdeteidet / Árudd el saját magad és szeress belémi!” (NL nyersfordítása) – SPIONS: TOTAL CZECHO-SLOVAKIA; Szöveg: Serguei Pravda (Barclay, Paris, 1979)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ VJ NoMore kódneven készített SPIONS REVIVAL Volume 1, THE COSMIC BARGAIN Part One című videó könyvének borítója

folytatásáról, esetleg übereléséről nem is beszélve. Legfeljebb egy jelzöt bigygyesztettek bágyadatan igazolványaikban szereplő, „hivatalos”, öröklött neveik után. Nem érezve igazán kényelmetlennek a környezetük által rájuk osztott szórakoztatóiparosi szerepet, tényleg szűknek a helyet, a nekik juttatott miniatűr életteret, nem lévén valódi rockerekhez illő, világhódító ambícióik, a radikális változáshoz szükséges lelkierejük, megmaradtak középdunavölgyi operett-katonáknak, súlytalan, lényegtelen, óvatosan ironizáló helyi udvari bohócoknak. Nem véletlen, hogy annyira idegeneknek éreztük magunkat ebben az iszapos völgyben. Tényleg más, a helyi tenyésztett keveredni, életképes utódokat, valódi mutánsokat nemzeni képtelen fajhoz tartoztunk. Küldetésünk egyedül a hely és a populáció természetének kikémlése és jelentésünk elkészítése volt.

Az idővel együtt változás a SPIONS legfontosabb túlélési stratégiája. A jelenleg Helmut Spie! kódneven, a kanadai Montrealban kémkedő, „hivatalosan” most 63 éves, valójában kortalan, illetve egyre fiatalodó frontember néhány hónapja értesített, hogy megpróbálta nevét Charlotte Bonaparte-re változtatni, de a kanadai hatóságok nem engedélyezték. Elküldte a névváltoztatási kérelméhez csatolt fényképeit is, amelyekből egyet e memoár-részlet illusztrációjaként adok közzé.

A SPIONS próbái katonai kiképzéshez hasonlítottak 1977 őszén. Egyáltalán nem a rockzenekarok hülyéskedése, örömmzenélés, improvizálás zajlott a próbák során. A szőlőgitáros-zeneszerzőt zavarta társainak zenei képzetlensége. A másod-gitá-



CHARLOTTE BONAPARTE
Montreal, 2009. – Photo: Jane Percy; G.I.N.A. Archives

ros hangszere használatának megtanulásával, a folyamatos vegzatúra elviselésével, a frontember önmagával, saját korlátainak ledöntésével küszködött, illetve megpróbált lelket lehelni az állandóan kiszállással fenyegető zenei vezetőbe. A színpadi mozgást az addig főleg alanyi költőként és társasági lényként ismert, bohóciskolát végzett Müller Péter, a későbbi Müller Péter Sziámi tanította. Persze a frontembert a zenei magazinokban és a külföldi lemezek borítóin látott képek is inspirálták. Tömegiszonya lévén – a tömeget csak a színpadról tudta elviselni, kezelni – nem járt rock koncertekre. Tudomásom szerint a SPIONS megalakulása előtt sohasem táncolt. Először és utoljára 1978 nyarán, a párizsi Le Palace klubban, Pierre Clemente francia színész frissen elcsábított barátnőjével láttam táncolni. Éltre szóló élmény volt. Mintha Travolta helyett Buster Keaton alakította volna a *Saturday Night Fever* (Szombat esti láz) disco-film főszerepét.

Mivel színházi produkciók százainak és filmforgatások tucatjainak levezenyélése révén az együttesből egyedül nekem volt szervezési tapasztalatom, ebben próbáltam segíteni. Pénzünk nem lévén állandóan mások szíveségére szorultunk, ami folyamatos kiszolgáltatottságot, kiszámíthatatlanságot jelentett. A SPIONS zenei vezetője nem foglalkozott a technikai feltételek megteremtésével, úgy viselkedett, mintha már befutott, nagy sztár lenne, akinek alkalmazottak tucatjai biztosítják a feltételeket. Bródy János megígérte ugyan, hogy használhatjuk a Fonográf együttes tartalék erősítőit, de a berendezéseket felügyelő alkalmazottjuk nem volt segítségünkre. Hangmérnökhöz, keverőpulthoz baráti közvetítéssel jutottunk. Saját erősítő és hangfalak hiányá-

ban az első SPIONS koncerten az Egyetemi Színpad teremhangosítását kellett használnunk, ami a szívességből közreműködő hangmérnök figyelmetlenségével kiegészítve végzetesnek bizonyult.

Mivel az együttesnek nem volt a nyilvános fellépéshez abban az időben szükséges hivatalos működési engedélye (ezt csak hatósági vizsgával⁸ lehetett megszerezni), a SPIONS színházként, Donauer Video Famile néven – nekem volt „amatőr színházrendező” („B” kategóriás) engedélyem⁹ – kapott lehetőséget az Egyetemi Színpadi fellépésre.

A koncert időpontjának kitűzése előtti napokban folyamatosan próbáltam meggyőzni a SPIONS frontemberét a dobos és basszusgitáros alkalmazásának szükségességéről, hiszen ritmusszekció nélkül nincs rockzenekar. A koncepció hibátlan, a szövegek tökéletesek, az általa kidolgozott előadói stílus különleges és magával ragadó, de a zene, ahogy a magnófelvételek bizonyították, dobok és basszus nélkül üres, szinte hallgathatatlan. A dobos többé-kevésbé pótolható a dobgéppel, amely még egyéni hangzást is ad (abban az időben még csak alig néhány nyugati zenekar használt dobgépet, Magyarországon a Gresham kávéház zenészen kívül senki). A basszusgitár hiánya megbocsáthatatlan, mert nélküle nincs a rockzenére jellemző, az altestet masszírozó fizikai hatás, érveltem. A próbáktól halálosan fáradt frontember Bob Dylan korai akusztikus korszakára hivatkozott, illetve jelezte, hogy Magyarországot csak gyakorlótérnek tekinti. Nyugaton majd találunk dobost, mondta. Igaza lett. A SPIONS 1977–78-ban, Magyarországon készített, kizárólag dokumentumértékkel bíró felvételeit ma már ő is képtelen meghallgatni. Nemrég tárgyalásokat kezdtünk egy korai kelet-európai punkzenekarok felvételeit tartalmazó lemez amerikai megjelenítésén dolgozó producerrel, aki a SPIONS Párizsban kiadott lemezeit szereti, de a magyarországi felvételeket a „shitty” („szar”) jelzővel illette. A SPIONS frontembere egyetért az amerikai producer véleményével és nem engedi a korai felvételek publikálását.

Feljegyzéseim hiányosak, memóriám nem működik tökéletesen az 1978. január 15-én, a budapesti Egyetemi Színpadon, *Anna Frank Emlékest* címen rendezett első SPIONS koncert adataival kapcsolatban. A koncert emlékezetem szerint Iggy Pop *Sister Midnight* című számának¹⁰ szaxofonszólójára, mások szerint egy Zarah Leander dalra, Müller Péter által koreografált sztiptízzel kezdődött. A jelenetet az Eörsi Katalin kódnevű kémmő és egy másik, engem Marlene Dietrichre emlékeztető lány adták elő (a nevére sajnos nem emlékszem). Tánc közben szillett-pengével, a punk szimbólumával levágták egymásról a ruhákat. Az utolsó ruhadarab lehullása pillanatában elsötétedett a színpad, majd egy tipikus lipótvárosi bérház belső udvarát, benne felszálló galambokat mutató, mozgó kamerával felvett film vetítése kezdődött. A vetített háttér előtt megjelenő zenekar repülni látszott.

8 A rockzenekaroknak többek között kottaolvasásból és zeneelméletből is kellett vizsgáznuk. Az összes, a vizsgabizottság által ismert könnyűzenei stílusban kellett tudniuk játszani. Ismerniük és játszaniuk kellett a legnépszerűbb magyar slágereket. Ez a minőséget egyáltalán nem garantálta, viszont a népes vizsgabizottságok tagjainak a vizsgadíjak révén biztos megélhetést, az államnak bevett biztositó magyar vizsgáztatási mánia mindmáig tart. Több mint egy évtizedig tartó felvilágosító munkával, végül a népszerű, országos napilapokban gyakran publikáló DJ Shuriken bekapcsolódása révén néhány éve sikerült elérnem, hogy megszüntessék a lemezlovasok vizsgáztatását. Addig cigányzenészekből álló bizottságok vizsgáztatták őket, többek között műsorközlebsből is, amit már évtizedek óta nem folytatnak a szakmában. Fellépési engedélyükért a hastáncosnőnek még mindig évente kell vizsgáznuk állami bizottságok előtt Magyarországon.

9 Az engedélyt – noha már évek óta az egyik legismertebb profi színházi szakembernek számítottam az országban – hónapokig tartó tanfolyam elvégzésével és vizsga letételével tudtam 1974-ben megszerezni. Az 1970-es évek elején jutott az alulról jövő kezdeményezéseket elviselni képtelen diktatúra arra az elhatározásra, hogy a szaporodó független színházak működését szorosabban kell ellenőrizni. Hatósági engedély nélkül a Színházművészeti Főiskolát nem végeztek elvileg még egy bohócjelenetet sem adhattak elő nyilvánosan. Az engedélyeket a hatóság bármikor visszavonhatta. Ez történt 1972 januárjában Halász Péter és barátai akkor már nemzetközileg is ismert színházával, a Kassák Stúdióval is, akiket *A skanzen gyilkosai* című előadásuk után betiltottak. Működési engedélyük visszavonása után még a nevüket is tilos volt említeni nyilvánosan. Kénytelenek voltak Halász Péter és Koós Anna Dohány utcai lakásában, folyamatos hatósági retorziók közepette működtetni színházukat. Végül 1976 januárjában a proletárdiktatúra állampolgárságukról való lemondásra és emigrációra kényszerítette őket.

10 A *The Idiot* című, David Bowie produkciójában kiadott albumról (1977, RCA)



A SPIONS – ANTON ELLO, PIERRE VIOLENCE és ZÁTONYI TIBOR – az Egyetemi Színpadon 1978. január 15. © Fotó: Vető János; Zátonyi gyűjtemény, Artpool archívum



A SPIONS – PIERRE VIOLENCE, ANTON ELLO és ZÁTONYI TIBOR – az Egyetemi Színpadon 1978. január 15. © Fotó: Vető János; Zátonyi gyűjtemény, Artpool archívum

A koncert az *Anna Frank álma* című, sokak által később lenácizott számmal kezdődött. „Egy kis erőszakos szerelem / mielőtt végleg érted jönnek / Anna Frank! Szeretkezz velem / Anna Frank! Sikíts te állat / Anna Frank! Különben feladlak / Anna Frank! A fiúk kint várnak...”. A szöveg egyértelműen egy fiktív figuráé, a rejtőzködő lányt zsaroló nácié, de kritikusai kényelmesen összetévesztették az énekest a dallal. Mintha egy náciellenes filmben Hitlert alakító színészt náciiztak volna le. Az állandó ellenségkeresésben megtébolyodott magyar „liberális” (a valóságban ugyanolyan konzervatív, szűklátókörű, rossz ízlésű, tájékozatlan, maradi, mint kedvenc ellenfelei) értelmiség által a zsidó fiúkból összeállt SPIONS-ra aggatott náci címke sokakat még mindig megzavar. Kevesen veszik a fáradságot, hogy nyitott aggyal tanulmányozzák a szöveget, szellemi tunyaságból inkább kész tényként fogadják el az elítélő, ostoba véleményeket. A baj a második számmal (ha jól emlékszem: *Emlékképek*) kezdődött, amikor a dobgépnak be kellett volna lépnie. A színpad eleje előtt állva el is indítottam a gondosan beállított masinát, de a szólógitáros-zeneszerző nem találta megfelelőnek a tempót. Ahelyett, hogy odajött volna és az általa helyesnek ítélt tempóra állította volna a dobgépet, intett, hogy kapcsoljam ki. A dob gép nélkül kétségbeejtően üresnek hangzott a szám, ürességén még a frontember bravúros teljesítménye sem segített. A hatást tovább rontotta a nem megfelelő hangosítás. Ahelyett, hogy a hangmérnököt instruálta volna, a szólógitáros,

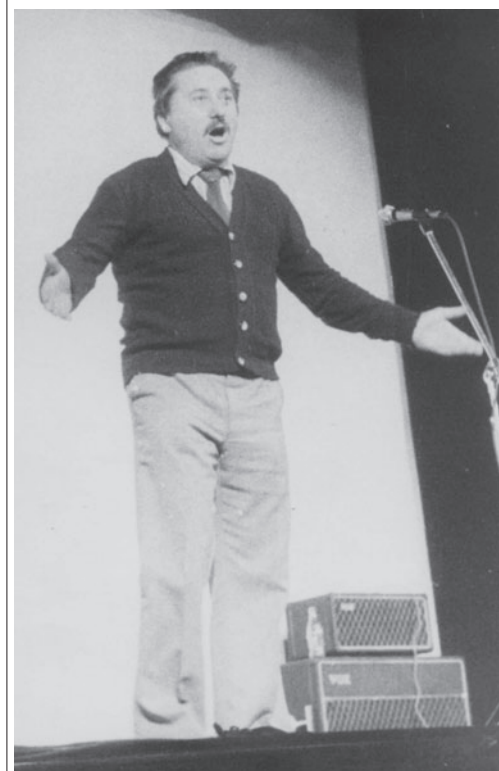
zeneszerző egyszerűen lesétált a színpadról, otthagya társait. A frontember és az egyedül maradt második gitáros megpróbálták folytatni a koncertet, de az Egyetemi Színpad színpadra rohanó, felháborodott igazgatója elzavarta őket és befejezettnek nyilvánította az előadást (a szocialista kardigánjában tomboló igazgatót Vető János jó érzékkel lefényképezte, a fénykép rákerült a következő SPIONS koncert szórólapjára).

A nézőtérben botrány tört ki. A nézők azt hitték, hogy a rossz hangzás, a dob gép leállíttatása, a szólógitáros-zeneszerző levonulása, az igazgató dührohama a show része. Később a SPIONS farvizén beinduló zenekarok igyekeztek lekoppintani a rossz hangzást, az ostoba esetlegességeket.

A koncert berekesztése után bementem az öltözőbe, ahol síri hangulat fogadott. Megpróbáltam viccel oldani a helyzetet, de a frontember nem méltányolta gesztusomat. Az éjszakát rozoga Ladámban ülve, Budapest néptelen utcáin száguldozva töltöttem. A frontember másnap délelőtt felhívott és elnézést kért durva reakciójáért. Csak az örültek nem veszik észre a saját hibáikat. A bölcs ember, ha hülyeséget csinál, megpróbál utána küldeni egy bölcsességet. Délután törzshelyünkön, a Gresham kávéházban találkoztunk és az előző esti események elkerülésének lehetőségeiről beszélgettünk.

Folytatása következik

Az Egyetemi Színpad igazgatója berekeszti a koncertet 1978. január 15. © Fotó: Vető János; Zátonyi gyűjtemény, Artpool archívum



Máthé Andrea

Harmonikus oppozíció

Constantin Brâncuși & Richard Serra

↳ Fondation Beyeler, Bazel

↳ 2011. május 22 – augusztus 21.

CONSTANTIN BRÂNCUȘI (1876–1957) és RICHARD SERRA (1939) szobrainak együttes bemutatása¹ első gondolatra merésznek tűnik, hiszen nehezen képzelhető el szobraik csupán az esztétikáit meghaladó találkozása. A kiállítás azonban meggyőző arról, hogy több történet Brâncuși negyven és Serra tíz plasztikájának egymás mellé helyezésekor, mint az ellentétek „puszta” összeütköztetése.

Láthatóan egy átgondolt koncepció alapján jelennek meg párhuzamosan, egymás mellett a két szobrász alkotásai. A legelső kiállítóteremben rögtön a 2007

¹ <http://www.fondationbeyeler.ch/>

CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Le baiser / A csók, 1907–1908, kő, 28 × 26 × 21,5 cm

Hamburger Kunsthalle © 2011, ProLitteris, Zürich, © Fotó: bpk, Berlin / Hamburger Kunsthalle



és 2008 között acélból készült, egyetlen nagyméretű, keskeny téglatest-fémlepleből álló *Fernando Pessoa*, illetve a vele egy térben elhelyezett *Olson* (1986) című², két hajlított téglatestből álló Serra-plasztika lepi meg a látogatót. A szobrok – az egyébként BA irodalomdiplomával is rendelkező – Serra költők, illetve költészet iránti tiszteletének is „dokumentumai”. Megfejtethetetlen hogyan, de Serra nyolc lapból álló litográfia-sorozata (*Súly / Weight*, 2008) és hat darabos képsorozata (*Elemelkedő súlyok / Elevational Weights*, 2010–2011) is egyértelműen ki tudja fejezni a szobrok világát és anyagszerűségét: a könnyed papíron az egészen sötét tintakék valamiképpen (el)híhetően közvetíti és sugallja a szobrok súlyát. Ezt a gigantikus erőt ellensúlyozza-ellenpontosítja a szomszédos teremben – de a folyosóról érkező néző számára egymás mellett is láthatóan – kiállított Brâncuși-kisplasztikák: *A csók* négy variációja. Mindegyik változat teljesen más eszközökkel sugallja az anyag és a lét erejét. Az 1910-es és 1920-as években készült alkotások ugyanannak a kompozíciónak a változatai: a szinte egy formába foglalt, két egymáshoz szorított női és férfiarc, a monolitikus kőtömbökre, de az egyiptomi képbeállításokra is emlékeztet. Nagyon kevés eltéréssel, apró jelzésekkel különböztethető meg a két arc: a szobrokon a szemek és a száj egyé válik, két plasztikán pedig a kezek, hangsúlyozott alkotói szándékot mutatva, finomabbra kidolgozottak. A szobrok – úgy tűnik – játékosan komoly és éppen egyszerűségük miatt nagyszerű újraértelmezései és „felülvívésai” Rodin *A csók* (1886) című, szinte mindenki által ismert, népszerű szobrának.

Constantin Brâncuși 1904-ben megy (gyalog, ahogy Kassák Lajos is) Párizsba, ahol az École National des Beaux-Arts-on tanul, de jórészt Rodin műtermében dolgozik. Richard Serra pedig, amikor 1964–1965-ben Párizsban ösztöndíjas, szinte naponta ellátogat Brâncuși helyreállított műtermébe, és azóta is egyik legfontosabb mesterének tekinti, holott formailag teljesen ellentétes utat követ. Serra éles-hegyes téglatestekből illetve téglalapokból építkezik, amelyek emberi magasságot meghaladó és elfedő méreteikkel uralják a teret. A hajlított hatalmas fémleplek között képződő folyosótérbe belépve és azon végighaladva mintha egy szűk sikátor utcája idéződne fel; a látogató a bőrén keresztül érzi a lapok vonzását, anyagát, a rozsdásodást idéző felületi kezeléssel érdességét, testi tapasztalatot szerez róluk és a bezáródó-kinyíló térről. (A bázeli színház előtt, szabadtéren is található egy nagy, íves lapokból építkező Serra-alkotás, amelynél mintegy az ég felé is kitérül a tér, s így a Serra műveiben „potenciálisan” jelen

² John Olson (1947) amerikai író és költő



RICHARD SERRA
Fernando Pessoa, 2007–2008
rozsdamentes acél, 300 x 900,4 x 20,3 cm
kiállításenterőr, Fondation Beyeler, Riehen / Basel
Collection of the artist, courtesy Gagosian Gallery
© 2011, ProLitteris, Zürich, © Fotó: Lorenz Kienzle



CONSTĂNTIN BRĂNCUȘI
 Muse endormie [1], Sleeping Muse [1] / Alvó múzsa [1], 1910, polírozott bronz, 16 × 27,3 × 18,5 cm
 Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Gift of Baroness Renée Irana Frachon
 © 2011, ProLitteris, Zürich, © Fotó: Collection Centre Pompidou,
 Paris, dist. by RMN, Paris, © 2011, Adam Rzepka

lévő „égi játék” is jobban érzékelhető, mint a kiállítótérben elhelyezett művek esetében.) Brâncuși kisplasztikai legömbölyített, kerekített, szinte érzékien finomra-simára-fényesre csiszolt formái, középpontjukban az ovális fejfel a személyességet és az intimitást emelik ki. Szobraiban egyszerre több forma kapcsolódik egybe, utalásaik hálózata – ami talán leginkább organikus természeti egységbe illeszkedésüknek köszönhető – rendkívül összetett. Madárformáira ez talán kevésbé érvényes, mint stilizált női formáira, amelyeknek fő ihletője Pogány Margit festőnő volt, akivel 1910-ben Párizsban találkozott először.³ A *Mademoiselle Pogány* című márvány és bronz plasztikák mellett a kiállításon látható az *Alvó múzsa* (*Muse endormie*) 1909 és 1910 között készített három anyagváltozata is, amelyet 1914-ben és 1916-ban New Yorkban is kiállított.

³ 2005-ben jelent meg Edith Balas és Passuth Krisztina gondozásában az a könyv – *Brâncuși és Brâncuși* (Noran) – amelyik a két művész egymáshoz írt leveleiből is közöl, és bepillantást enged több évtizedes diszkrét barátságukba.

A Beyeler – márvány és felfényezett bronz változataiban – most az *X hercegné asszony* (1915–1916) című szobrot is kiállítja, amely 1920-ban Párizsban a *Salon des Indépendants* kiállításon botrányt okozott. Ezen a nagyon érzéki kisplasztikán erőteljesen és összefoglalóan jelennek meg Brâncuși organikusságának jellemzői: a teremtett világ egységére utaló „egy formába sűrítettség”, a férfi és női princípium egyben-látása, összeolvadásként való megjelenítése. Serra négy, hatalmas, oldalainál elmozdított kockalapból álló *Kártyavár* (1969) című szobra mellett Brâncuși-művének gömbölyűen telt, íves, közelséget vonzó volta még jobban kiemelődik. A két művész teljesen különböző megfogalmazású szobraiban a rend megbontása, a megszokott „elmozdítása” jelenti azt a közös vonást, ami mindkettőjüknél nagyon egyszerű eszközökkel történik, mégis erős hatást kelt, és az egyszerű nézésnél tovább vezet – az értelmezésre, felfedezésre – nyitott szemet és a gondolkodást.

A szobrokat parallel látva a hasonlóságok is egyre inkább feltáruznak. A legszembeütőbb az, hogy két rendkívül autentikus, sajátos, egyedi útját következetesen bejáró, az anyaggal merészen bánó, kockázatokat vállaló alkotóról van szó. Ezért is a formáik különbözősége, amely mögött azonban hasonló az élethez való hozzáállás. Saját világukon belül a formák ismétlése, az anyaggal való folyamatos kísérletezés is összeköti őket: Brâncuși egy-egy plasztikáját különböző anyagok variációjaként – kőből-márványból, végsőkéig fényezett bronzból – készíti el; Serra gigantikus, érdes, a finom kimunkálást tudatosan kerülő lapjait különböző elhelyezésekben – a mennyezetten és a padlón egymást keresztbe tükrözve, elmozdított lapú kocka részeként vagy a falhoz támasztást utánozva – helyezi térbe. Szembetűnő a két szobrász egyszerűsége és tiszta formákra törekvése,



RICHARD SERRA
Olson, 1986
rozsdamentes acél, 310 × 1050 és 310 × 1050 egyenként, vastagság: 5,1 cm
kiállításinteriőr, Fondation Beyeler, Riehen / Basel
Collection of the artist
© 2011, ProLitteris, Zürich, © Fotó: Lorenz Kienzle

ami saját plasztikai világukon belül mindkettőjük pályáján a végtelen felé tart.

Ráadásaként a Beyeler-központ legalsó szintjén a kiállítás még bemutatja Brâncuși fotóit is saját műterméről, valamint a műteremben éppen készülő vagy elkészült alkotásairól. Alkotói műinterpretációként is értelmezhetőek ezek a fotók, hiszen Brâncuși szkeptikus volt a munkáiról szóló írásokkal kapcsolatban, a képi reprezentációikat autentikusabbnak vélte. Ezek a fekete-fehér képek hiteles bepillantást engednek a szobrász önmagáról, mint

a teremtést, az alkotást első rendű feladatának tekintő, állandóan tépelődő, gondolkodó, öntörvényű emberről alkotott elképzeléseinek világába is.

A kiállítás parallel-elvű, mű-ismétlésre és variációkra épülő koncepcióját (kurátor OLIVER WICK, aszisztense RAPHAËL BOUVIER) erősíti a Beyeler Fondation rendkívül átgondoltan „egyszerűre” tervezett épülete, amelyhez a képzőművészeti albumokkal ellátott olvasóterem, a vetítő, de a körülötte lévő park is hozzátartozik. A kiállítóházat egyébként az a Renzo Piano tervezte, aki 1997-ben Brâncuși volt műtermének rekonstrukciós terveit is elkészítette. S talán az sem véletlen, hogy a Solomon R. Guggenheim Múzeum mutatta be New Yorkban 1955-ben először Brâncuși életművét, és Serra legnagyobb méretű alkotása az *Idő kérdése (The Matter of Time)* 2005 óta a bilbaói Guggenheim Múzeumban áll.



CONSTANTIN BRÂNCUȘI
Princesse X, Princess X /
X hercegisasszony, 1915-16
polírozott bronz, 61,7 × 40,5 × 22,2 cm
Centre Georges Pompidou, Musée
national d'art moderne, Paris
© 2011, ProLitteris, Zürich
© Fotó: Collection Centre Pompidou,
Paris, dist. by RMN, Paris, © 2011,
Adam Rzepka



RICHARD SERRA
House of Cards / Kártyavár, 1969
ólom, négy lemez, egyenként 152,4 x 152,4 x 2,5 cm
Collection of the artist
© 2011, ProLitteris, Zürich, © Fotó: Serra Studio, New York

Vissza-, át- és előrettekintés

Keresztmetszet Anish Kapoor életművéből

Anish Kapoor: *Flashback*

↘ Manchester Art Gallery

↻ 2011. március 5 – június 5.

↘ Edinburgh Collage of Art, Edinburgh Festival, 2011

↻ 2011. augusztus 12 – szeptember 4.

↘ Nottingham Castle Museum and Art Gallery

↻ 2011. november 19 – 2012. március 11.

↘ Longside Gallery, Yorkshire Sculpture Park

↻ 2010. június 16 – november 4.

Precedens értékű kultúrpolitikai stratégiának tekinthető egy egész országot beutazó vándorkiállítás megszervezése, mielőtt – mialatt – az adófizető polgárok pénzét köztéri (kortárs) műalkotásokra költi az állam. Többek között a hazánkban, idén február elején felfüggesztett Art Universitas Program bonyolalmái¹ miatt is érdemes figyelmet szentelnünk a britek eme kultúrpolitikai fogásának.

S ha a stratégia üdvözlése közben az időben néhány évtizedet visszaugrunk – nevezetesen egy 1976-os botrányig –, akkor az is világossá válik, hogy a Beatles-en és Vivienne Westwood polgárpukkasztásain edződött szigetlakók a korábbiakban maguk is konfrontálódtak bizonyos kortárs művészettel kapcsolatos kérdésekben. A '76-os botrányt a londoni TATE Gallery azon bejelentése robbantotta ki, hogy a múzeum a brit adófizető polgárok pénzéből megvásárolja Carl Andre *Equivalent VIII* (1966) című alkotását. A bejelentés akkora port kavart, hogy a Daily Mirror napokig szinte csak az ügyről cikkezett.² A lap hasábjain a legkülönbözőbb emberek bírálták azt a „hihetetlen ötletet” hogy a Tate Gallery hatalmas összeget kíván elkölteni 120 darab közönséges samott-tégla megvásárlására. Az esetből feltehetően nemcsak az intézmények, hanem a brit közművelődési stratégiáért felelős állami apparátus működtetői is okultak, s egy újabb botrány elkerülése végett 2011-ben az alábbi módszerhez folyamodtak: bízva egy országot bejáró vándorkiállítás közvéleményformáló hatásában, majdnem két évig turnéztatják az ország különböző állami finanszírozású kulturális intézményeiben azt az összeválogatott anyagot, amely ANISH KAPOOR életművének keresztmetszetét adja. Az indiai származású, de már a hetvenes évek óta Londonban élő és dolgozó művész életművének népszerűsítését pedig az tette indokolttá, hogy Kapoor monumentális alkotása lesz a 2012-es londoni Olimpia egyik szenzációja, s talán központi szimbóluma is.

A kelet-londoni Stratfordban, megközelítőleg 1400 tonna acélból és súlyos fontmilliókból épülő grandiózus mű leginkább egy 21. századi Eiffel toronyhoz lesz hasonlatos. A 115 méter magas torony hivatalos elnevezése szoros összefüggésben áll az építés finansziális hátterével, ugyanis a 19 millió fontos előállítási költséghez az ArcelorMittal Steel Company³ 16 millió fonttal járult hozzá. A doná-

¹ A 2011 februárjában a Nemzeti Erőforrás Minisztérium (NEFMI) felfüggesztette a Magyar Universitas Program keretében megvalósuló Kortárs Képző- és Iparművészeti Pályázatok elbírálását. Továbbá a felfüggesztés mellett a „már elkészült művekkel kapcsolatos kételyek tisztázására is törekedett” (László Éva Lilla, HVG.hu). A kirobbanó botrány alkalmával Gál András, *Who's Afraid of Yellow?* című nyertes, és a Semmelweis Egyetem Fogorvostudományi Karának Budapesti épületében kivitelezett pályaműve „narancssárgára festett falrésznek” titulálva került szóba.

² Daniel Marzona: *Minimal Art*, Taschen, 32.o

³ <http://www.arcelormittal.com/index.php?page=49&tbo=408&tbling=1>

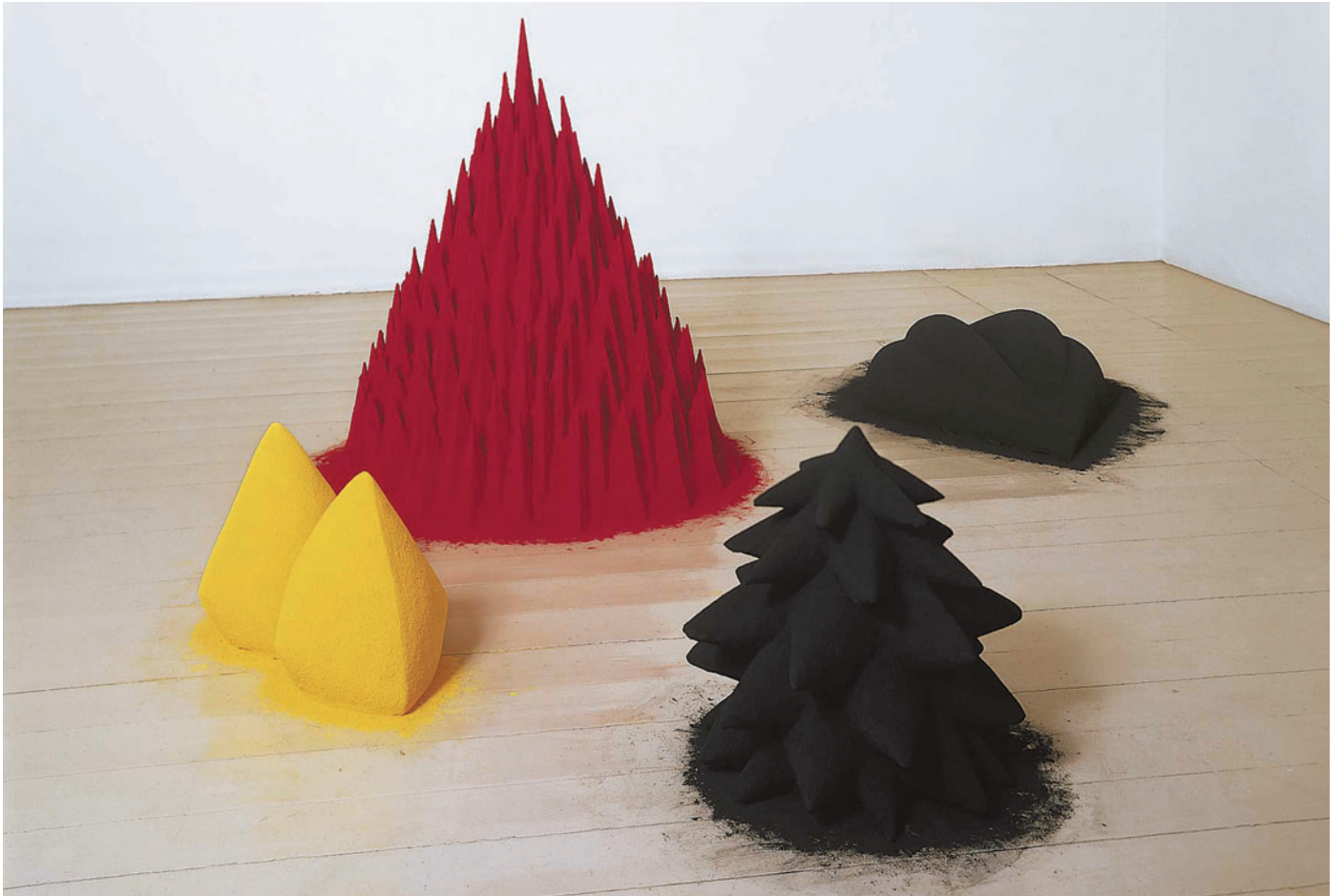
cióért cserébe a pályázat elnyerésekor még csak *Orbit* (keringési pálya) névre hallgató köztéri szobor jogi és dokumentációs neve is *ArcelorMittal Orbitra* változott. A mű statikai és mérnöki bravúráért járó elismerő szavak Kapoor régi munkatársát CECIL BALMOND-ot illetik. A BBC-nek adott interjúkban az *Orbit* terveinek ihletforrásaként Kapoor Mózes első könyvének égiszében Babel tornyára hivatkozott, mint „*the sens of building the impossible*”, a mérnök Balmondot pedig elsősorban az instabilitás statikai leképezésének vágya irányította. A tervezőpáros tornya az utolsó pillantig, 2010 márciusáig versenyben volt a britek másik nagy szobrász ikonja, ANTONY GORMLEY pályaművével, a 120 méteres *Olympian Man* névre hallgató acélkolosszussal.

A várhatóan 2011 novemberére elkészülő vörös torony csavarodó rácsszerkezetének hálózatában fellelhetjük majd a már-már Kapoor védjegyének számító óriás, vörös, gramfontöltésű csér-szerű kürtöt is.

Az acélgyár spendirozása mellé elköltött 3 milliárd font állami pénz jó helyre kerülését igazoló „népszerűsítő” utazó tárlat műtárgyai Kapoor harminc éves pályájának mérföldkövei. Az Art Council felkérésére a munkákat maga a művész válogatta a szervezet, valamint a brit közgyűteményekben található alkotásai közül.

Az utazó szelekcióban az oeuvre első, „pigment korszakként” is emlegetett periódusából a *White Sand*, *Red Millet*, *Many Flower* és a *Red in the Center* 1982-es organikus, geometrikus formákat egyesítő szoborcsoportjai kerültek be. A világító színű unikális pigmentmunkákat Kapoor 1979-es hazalátogatásának élményei ihlették. Az indiai utcákon méretes halmokban kapható, főzéshez és rituális szertartásokhoz használatos pigmentek több mint egy évtizedig lekötötték figyelmét. A művész kézjegyének kiiktatására törekvő, illetve annak romantikus nimbuszát ledönteni vágyó hitvallása már ezeken a korai objektteken is jól érzékelhető. Sárból tapasztott, kitartó munkával készített makulátlan felületei leginkább a monokróm festmények steril felületeihez állnak közel.

A nyolcvanas évek végétől egészen a kilencvenes évek közepéig Kapoor a mély tónusú kék pigmenteket az „üresség-kompozíciók” szolgálatába állította. Ebből a korszakból választotta ki az *Adam* és a *Void* című munkáit. Az üresség-kompozíciók a szobrászati tradíció évezredes figyelmét az általában elhanyagolt negatív forma, vagy ha úgy tetszik, a formátlanság felé irányítják. A kőtömbökbe vajt vagy üvegyapotból mesterségesen létrehozott és poroszkék pigmenttel befestett üregek elementáris erővel dezorientálják a szemlélőt. A megállapíthatatlan mélységű, pigmentekkel színezett üregek olyan misztikus fekete lyukakként viselkednek, amelyeknek a belsejében zajló folya-



ANISH KAPOOR
White Sand, Red Millet, Many Flowers, 1982, vegyes technika, pigment, 101 × 241,5 × 217,4 cm
Arts Council Collection, Southbank Centre, London, © Anish Kapoor 2011

ANISH KAPOOR
Turning The World Inside Out, 1995, rozsdamentes acél, 148 × 184 × 188 cm
Bradford Art Galleries and Museums. Acquired in 1997 with a contribution from the Art Fund and with support from the National Lottery through the Arts Council of England, the NACF and The Henry Moore Foundation, © Anish Kapoor 2011





ANISH KAPOOR
When I am Pregnant, 1992
festett üvegszál, fa, változó méret
Kunsthau Bregenz, 2003
Courtesy the artist and Kunsthau Bregenz
© Fotó: Nic Tenwiggenhorn



ANISH KAPOOR
 Her Blood, 1998, rozsdamentes acél és lakk, három rész, 348 × 348 × 41,6 cm egyenként
 Tate. Purchased with assistance from Tate Members, with funds provided by the Estate
 of Father John Munton, the artist, and Nicholas Logsdail 2003
 © Fotó: Jussi Tianen, Helsinki

ANISH KAPOOR, 2007
 © Fotó: Philippe Chancel

matokról csupán vizuális benyomásaink által képtelenek vagyunk ésszerű és koherens belátásokat nyerni. Ugyanis a mesterséges üregek belsejének porhanyós sötétsége különbözik minden klasszikus téridő horizonton meg tapasztalható szubsztanciától. Kapoor érdeklődése a kilencvenes évek közepétől a fényt elnyelő lyukak matt, sűrű fekete felől a ragyogó és fényt visszaverő felületek irányába fordult. A tükröződés és a vortex házasításából a vizuális és térbeli dezorientációk új, korábbtól eltérő formáit hozta létre. Ebből a korszakból három emblemikus művet láthatunk. Az 1995-ös *Untitled* némileg még kötődik a kék üresség-kompozíciók sorozatához. A falba épített, mély tükör örvénylő felületén nem visszatükröződik, hanem a korábbi fekete lyuk effektushoz hasonlóan elnyelődik a külvilág reflexiója. Ezzel ellentétben a szintén 1995-ben készült, *Turning the World Inside Out* konvex felülete a torzított külvilág képével együtt már a térben jelenlévő mindenkori nézőt is tükrözi. A görbülő felületen megjelenő szemlélő így nem csak a mű nézőjeként, hanem a mű



ANISH KAPOOR
Marsyas, 2002, TateModern, installáció
© John Riddy, <http://www.brightonfestival.org/Images/Press/ScheherazadeAnishKapoorMarsya2002PVCandSteelInstallationTateModern2002.2003C.jpg>



egy darabjaként is jelentőséget nyer. A tükröződésen keresztüli efemer jelenlét az 1998-as *Her Blood* kapcsán méginkább jelentőssé vált. Kapoor harmincas éveitől kezdődően elkötelezett hívévé és lelkes tanulmányozójává vált CARL JUNG analitikus pszichológiájának. Kutatásai során a legnagyobb hatást a belső tudattalanban megbúvó *anima* és *animus* elmélet gyakorolta rá. Jung ezen elmélete szerint minden emberi teremtmény belső tudattalanjában képviselteti magát az ellenkező nem, így az anima a férfiben élő nőt, az animus pedig a nőben élő férfit. S ez teszi lehetővé, hogy az ember képes megtalálni azt a párt, akit, úgy érzi, mintha már ősidők óta ismerne. Ekkor megy végbe a visszatükröződés és a szerelem folyamata, vagyis a lélek a partnerideáljában viszontlátja a benne élő animust/animát, s beleszeret abba.

A jungiánus elmélet az alábbi módon jelenik meg a *Her Blood* című munkában: a három óriás konkáv tükör egy nő három életkorát hivatott szimbolizálni. A tükrök közül kettő ezüst/neutrális bázisú, ezek utalnak a gyermek és öreg korra, a mély vörös pedig a női lét termékeny állapotára, vagyis arra az időszakra, amikor a nő biológiailag is a benne élő férfi megtalálására van kódolva. A tükrök a térben úgy helyezkednek el, hogy egy vonal által összekötve egy hegyesszögű háromszög rajzolatát adnák. A virtuális háromszög csúcshölyge a vörös korong, amely az alap mindkét neutrális felületén tükröződik.

A termékenységhez a legegységelműbb módon kapcsolódó mű az 1992-es hófehér *When I am Pregnant*. Az óriás méretű, falból kiálló has abból a szempontból is az életmű egyik kulcsfontosságú darabja, hogy Kapoor ettől a munkától kezdődően jegyzi a padló alapú szobrászattól történő eltávolodását. A legnagyobb szemfényvesztés azonban mégiscsak az, hogy a tér falából kiálló óriási has kizárólag csak profilból kerekedik.

Az 1992-es sevillai *EXPÓ*ra készült el az első olyan Kapoor-projekt, amelynek csak és kizárólag az építészethez volt köze: egy 15 méter magas torony, benne egy 15 méter mély pigmentlyukkal. A *Documenta 9*-en ennek egy kubusos változatát *Descent into Limbo* címen állította ki.

Nagy-Britanniában az első építészethez kötődő, térspecifikus munkája 1999-ben az észak-kelet angliai Baltic-ban készült, és az óriás vörös kúrtók azóta megjárták már Nápolyt és Londont is. Kapoor jelenlegi alkotói periódusát a vörös szín dominanciája és elsősorban a nyúlós, puha viasz használata jellemzi.⁴ Ebből a korszakból a 2005-ös *Moon Shadow* és a *Negative Box Shadow* kerültek be az utazó kollekcióba.

4 Ld. pl.: Stancel Dóra: Svayambh. *Balkon*, 2007/10., 33-35.



ANISH KAPOOR
ArcelorMittal Orbit, látványterv
© ArcelorMittal, <http://www.arcelormittalorbit.com/planning/>

Az ArcelorMittal Orbit építés közben, 2011. július 1.
© Fotó: Stephen Hird
© ArcelorMittal



„Sokszor nem is tudom eldönteni, hogy kortárs szobrász vagyok-e...”

Rényi András beszélget Kelemen Zénóval

☞ **Rényi András:** *Nem lehetett könnyű a képzőművészi pályára lépni egy „túlsúlyos” festő apával a háttérben – KELEMEN KÁROLYRÓL VAN SZÓ, A MAGYARORSZÁGI KONCEPTUÁLIS, ILLETVE POSZTMODERN MŰVÉSZET KORSZAKOS FIGURÁJÁRÓL...*

☞ **Kelemen Zénó:** Nem volt könnyű, ráadásul nem is képzőművésznek készültem. Élsportholónak indultam, tizenöt évig vízilabdáztam, amit azután egyik napról a másikra abbahagytam, mert be kellett látnom, hogy választanom kell a művészi pálya és profi sport között. A kettő együtt nem ment. Légüres térbe kerültem – oda már nem tartoztam, ide még nem. Sajnos ő ezt nem igazán vette észre, hát... nem épp pedagógusnak születtem. Ma már nem neheztelek rá a sok destruktív kritikáért vagy azért, hogy csak a diploma után „vett észre” – igaz, akkor meg a másik végletbe esett. De ő ilyen. Egy ideig megpróbáltam kettéválasztani az apát és a művészt, de egy idő után el kellett fogadnom, hogy ez lehetetlen. Számomra ő egy és ugyanaz. Sokáig tartott, míg megtanultam kezelni ezt a szituációt.

☞ *Mennyire volt zavaró apád markáns figurája a háttérben?*

☞ Az első években kicsit nyomasztott. Én még semmiféle művészi öntudattal nem rendelkezttem, ő pedig már kanonizált művész volt, kikerülhetetlen alak, akit mindenki ismert. Számomra a képei nagyon erősek, mind színükben, mind szimbolikájukban, ezért azt már elég korán éreztem, hogy markánsan mást kell csinálnom, nehogy házi epigonná váljak. Mindig arra törekedtem, hogy ne nézzenek „a kis Kelemennek”, hogy önállóan kezeljenek. A javára kell írnom, hogy erős személyisége ellenére soha nem próbált a maga képére formálni. Tagadhatatlan, hogy a mai napig hatnak rám a képei, és részben ezért sem próbáltam még a színnel foglalkozni. A kezdeti időkből fontos volt GULYÁS GYULA is, akinél a felvételeire készültem. Ő a művészi pálya és gondolkodásmód szentimentális oldalát is megmutatta, ami számomra egy teljesen új művészetfelfogást jelentett. Aztán az egyetemen megint jött egy markáns figura, JOVÁNOVICS GYÖRGY, akinek az osztályába kerültem...

☞ *Jovánovics közvetlen befolyása egyáltalán nem látszik a munkáidon.*

☞ Első ránézésre valóban nem látszanak hasonlóságok, de a felszín alatt nagyon sok mindent tanultam a művészetéből. Például a fény és az árnyék fontosságát a plasztikán vagy a finom részletek felfedezésének izgalmát. De az igazat megvallva, kapcsolatunk az egyetemen inkább neutrális volt, talán mindketten kicsit mást vártunk a másiktól. A szobrászat nagyon „lassú” műfaj – hiába találsz ki mindenféle innovatív dolgot, amíg nem ismered az anyagokat, a technikákat és a kivitelezési lehetőségeket, az egész csak barkácsolás. Időnek kell eltelnie ahhoz, hogy az addig felhalmozott információt szép lassan a plasztika nyelvezetébe is át lehessen ültetni. Amikor az ember bekerül a főiskolára, az iskolás felkészítés után hirtelen magára marad, azt csinálhat, amit akar. Kérdés, hogy aztán tud-e valaki élni ezzel a szabadsággal.

☞ *Melyek voltak számodra a legfontosabb kiindulópontok, inspirációk a szobrászatban? Hogyan, mivel kezdted?*

☞ Amióta az eszemet tudom, kiállításokra járok. Kezdetben apámék vittek ide-oda. Talán furcsának tűnik, de az egyik meghatározó élményem az 1986-os *Velencei Biennále* Nam June Paik médiainstallációja volt. Otthon rengeteg könyvünk, kortárs katalógusunk volt, és sokat jelentettek a személyes ismeretségek is: Mulasics László, Hencze Tamás, vagy Néray Katalin és Hegyi Lóránd. A sok-sok benyomás és tapasztalat nyomán 18-19 évesen kezdtem rájönni, hogy engem

leginkább szobrászat önmagára vonatkoztatott, szinte már ontológiai kérdései: a tömeg, a statika, a forma, a ritmus érdekelnek. A kiindulópontok Chillida, Serra, Snelson, Fontana, Kircke, West, Judd, Anish Kapoor voltak.

☞ *Az anyaggal kapcsolatban nem voltak preferenciáid?*

☞ Nem. Kipróbáltam a teljes spektrumot, de nekem ez másodlagos szempont: a formához igazítom az anyagot és nem az anyaghoz a formát. A szobraimat mindenféle anyagból meg lehet csinálni, persze mindegyiknél vannak az adott anyag szerkezetéből adódó megoldandó nehézségek. Például nagyobb méretnél csak ragasztott fa jöhet számításba, amelynek túlságosan is határozott faktúrája van, és ez nálam központi kérdés. A kőnek inkább anyagi és fizikai okai vannak. A kőszobrászathoz nagyon komoly infrastruktúra, műhely, csörlők, tar-gonca kell. Ellentétben az elmúlt évek általam használt anyagával, a polisztirol-üvegszál kombinációval, mely viszonylag könnyű, jól megmunkálható és variálható.

☞ *Honnan erednek jellegzetes formáid?*

☞ Egyetemi éveim alatt olyan efemer jelenségek izgattak, mint például a hullámmás, vagy miben tér el az egyedi érzékelés a konvencionális jelöléstől. A tárgyaim súlypontja például mindig magasan van, csak egy-két ponton támaszkodnak, anyagvastagságuk állandóan változik, a formák nyitottak, légiesek és instabilnak tűnnek. Persze állandóan szembesültem a méret problémájával: hogy a ritmus pl. kis léptékben sokkal kevésbé működik. A lépték-váltáshoz viszont még nem volt meg az eszközrendszerem. A továbblépéshez ezért is volt döntő a megfelelő anyag megtalálása. Így most már lehetőségem van olyan kérdések kutatására is, mint a szűk térben elhelyezett, a teret teljes egészében kitöltő szobor tér érzékelése.

☞ *Hogyan készül egy ilyen szobor?*

☞ Első lépésként a polisztirol tömbből egy vékony, izzított dróthurokkal kifaragom a formát. Utána fokozatosan finomodó szemcse nagyságú csiszolóvászonnal alapfelületet képezek. Következő lépésben vinil-észterrel átítított üvegszálát hordok fel, melyet kötési idő után csiszolok és kittelek. De azt hiszem, ez már a kivitelezés technikai része, a legfontosabb a faragás. Tehát nem hajlítom, illetve nem próbálom ipari eszközökkel kialakítani a formát, hanem klasszikus szobrászi metodikával faragom ki azt.

☞ *Ezt a kész, kompakt szobortestet aztán kívülről grafittal satírozod – tehát a felületeket nem hagyod meg a maguk természetességében...*

☞ Ennek az anyagnak nincsen natúr természetessége, ez maga a szintiszta vegyipar. Valójában csak alapnak tekintem, amelynek segítségével a forma és a faktúra kérdéseit lehet boncolgatni. A kezdeti kísérletezés





KELEMEN ZÉNÓ
Fok-variáció, 2008, olajpasztell, vegyes technika, 200 x 300 x 200 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



KELEMEN ZÉNÓ
Saját-vonal, 2007, grafit, vegyes technika, 300 x 120 x 80 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



KELEMEN ZÉNÓ
Rezonancia, 2010, grafit, vegyes technika, 300 × 320 × 200 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

Úgy érzem, hogy a szobrászat túlságosan is anyaghoz kötött és nem elég flexibilis ahhoz, hogy versenyezzen például az installációs műfajjal ebben a diskurzusban. Ettől függetlenül nagyon sajnálom, hogy manapság az, hogy valami esztétikus, egyben pejoratív értelemmel is bír.

⊕ *Nekem úgy tűnik, hogy te – egy tradicionálisabb művészetszemlélet nevében – igyekszel kitérni a kortárs kihívás elől...*

⊗ Nem épp erről van szó. Úgy érzem, hogy a kortárs művésztől elvárt, szinte már napi reflektálás a körülöttünk felbukkanó aktuális kérdésekre nem kedvez az olyan építkező, meditatív művészetnek, mint az enyém. A műfaji határok összezsúfolásával és a kifejezési lehetőségek megsokszorozódásával lehetőség van az egyre gyorsabb reagálásra, de a művek egyre inkább magyarázatra szorulnak a művészek által. Én szeretnék a befogadó számára lehetőséget hagyni az értelmezéshez, és itt nem arról van szó, hogy ki akarok térni, de nem akarok összerelési útmutatót sem adni a műveimhez. Boris Groys írja valahol, hogy míg korábban a képeket utólag értelmező szövegeket írtak, ma előbb vannak meg a szövegek és azok illusztrálása zajlik a művekben. Én nem szeretnék illusztrátor lenni.

⊕ *De ott van például a köztér, az emlékmű, a síremlék... mennyire lehetne köztéri a te szobrászatod?*

⊗ Igen, ezek fontos kérdések, és ennek a végiggondolására alkalmasnak tűnt a Városligeti tavon rendezett *Art on Lake* kiállítás,¹ ahol a szinte már díszletszerű épületek között a megszokott városi tértől eltérő módon, a víz felszínén jelennek meg a munkák. Átgondolva a munkáim főbb mozgatórugóit, rájöttem, hogy választanom kell: az épített térre vagy a vízre reflektálok. Az utóbbit választottam. Nagyon érdekesnek tűnt az állandóan mozgó felszín bizonytalansága, illetve a rajta megjelenő tömeg, statikusság, továbbá a tükröződés kérdése. A cél részben az volt, hogy olyan plasztika jöjjön létre, amely a nézőt arra ösztönzi, hogy csónakba üljön és odafele megnézni. Úgy tűnik, a nézők nemcsak közelebb mennek, de spontán módon „használatba” is veszik a munkákat: felülnek ERIK BINDER padjára vagy a POIRIER-házaspár lovára vagy befeksznek szobromba. És ebben az interakcióban – ahol a szobor közösségszervező pontként jelenik meg – látom a műfaj egyik megújulási lehetőségét.

⊕ *Nem merült fel benned, hogy ezt az általad kialakított szobrászi nyelvet például az emlékműszobrászatban is lehetne hasznosítani?*

⊗ A lehetőség megvan benne, és ennek visszaigazolását láttam JAROSLAW KOZAKIEWICZ építész 2006-os pályázatát nyert tervében, illetve makettjében. A *Szellemek hídjá* az Auschwitz-Birkenau Nemzeti Múzeum területén állna, a barakkoktól vezetne át a Sola folyó felett a parkba.² Megdöbbentő volt: mintha saját, 2003-ban készített szoborsorozatamat láttam volna megelevenedni... de itthon egy ilyen feladat kilátásai elég korlátozottak.

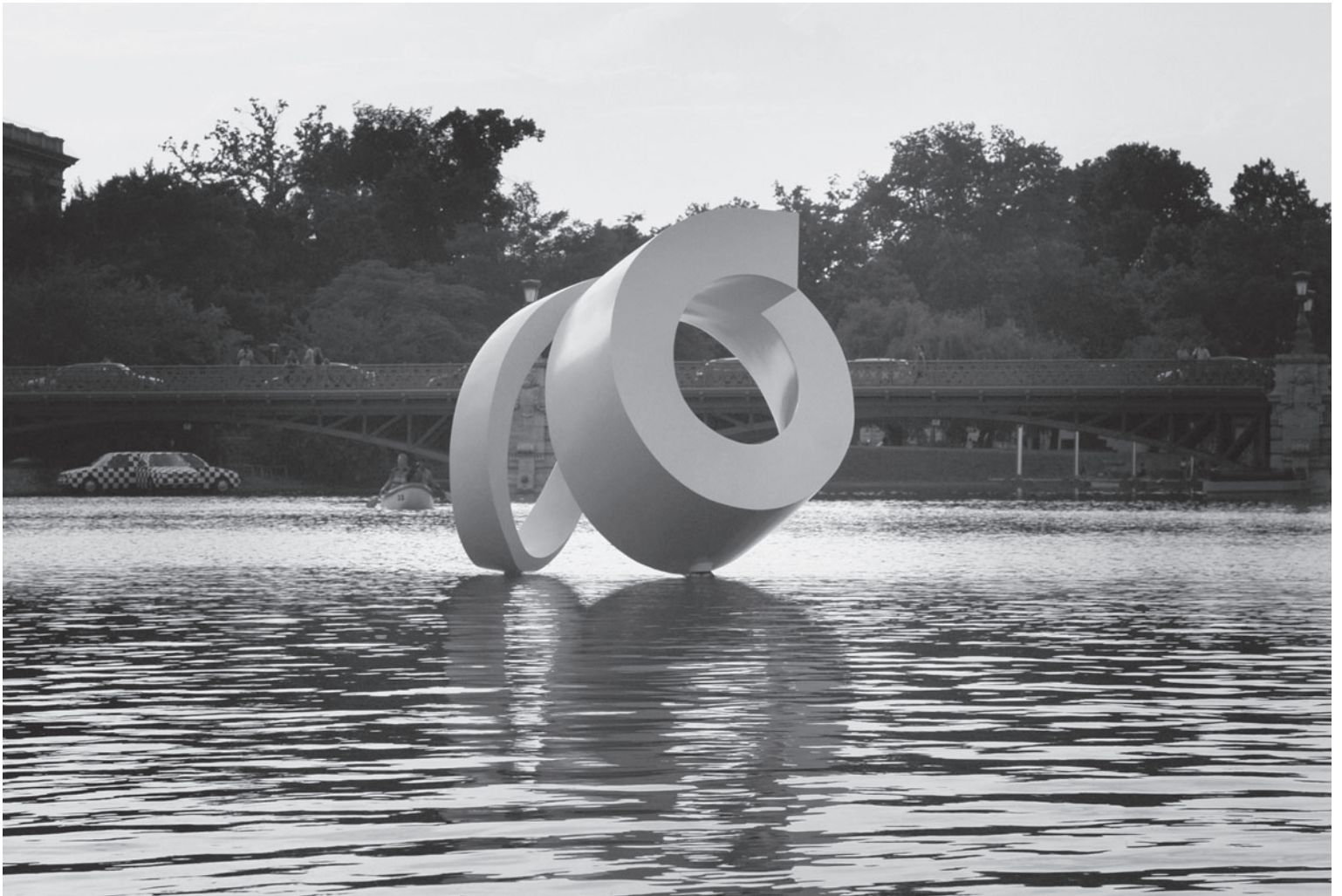
1 *Art on Lake. Művészet a tavon.* Városligeti Csónakázótó, Budapest, 2011. május 24 – szeptember 4. Lásd még: www.artonlake.hu

2 Lásd: Frazon Zsófia: Építészet és emlékezet (Jarosław Kozakiewicz: *Szellemek hídjá*), *Balkan*, 2007/3



KELEMEN ZÉNÓ
Gömbölyített hurok, 2011, Art on Lake / Művészet a tavon
vegyes technika, polyeszter, 300 × 350 × 300 cm
© Fotó: Szesztay Csanád

KELEMEN ZÉNÓ
Hullámpad (szobor-bútor), 2009, vegyes technika, vinylester, 300 × 800 × 120 cm
© Fotó: Sulyok Miklós



Egy kitalált eredeti hamis másolatai

Francis Alÿs: *Fabiola*

📍 Kirschgarten, Bazel

📅 2011. március 12 – augusztus 28.

FRANCIS ALÿS Mexikóban élő belga képzőművész elsősorban gyűjtőként jelenik meg az először 1994-ben Mexikóban (majd 1997-ben és 2009-ben Londonban, 2007-ben New Yorkban, 2008-ban Los Angelesben, 2009-ben a spanyolországi Burgosban) kiállított, azóta is fokozatosan gyarapodó Fabiola-festmények gyűjteményével. A hetedik, bázeli kiállítás valódi gazdája a Schaulager kortárs művészeti alapítvány,¹ amely a helyszín kiemelten különleges volta miatt működik együtt az 1951 óta múzeumként működő Kirschgarten-palotával. A rendezés azt az egyre megszokottabbá váló gyakorlatot követi, amely már létező, általában történeti kontextust idéző, állandó kiállításokba helyez el, 'tesz bele' friss műveket, ebben az esetben megmozgatva ezzel a vendégfogadó és a vendégkiállítás stabilnak tűnő hátterét is. A neoklasszicista, de barokk elemeket is viselő épület eredetileg egy a bázeli nagypolgárság XVIII. századi magánéletterét – barokk, rokokó bútorokkal berendezett szobabelsőket, használati tárgyakat, festmények – bemutató állandó kiállításnak ad helyet. (A palotát 1775 és 1781 között építtette Johann Ludwig Burckhardt, aki nemcsak selyemszalag-gyáros, de utazó is volt: Európában elsőként ő hívta fel a figyelmet az Abu Simbel-i templomokra vagy például a jordániai sziklatemplomra Petrában.) Ebben a térben helyezték el Francis Alÿs körülbelül 370 darabot számláló festmény-gyűjteményét. Van olyan terem, ahol csak egy-egy darabot találunk, szinte teljesen beleolvadva az enteriőrbe, van, ahol táblaképhatást keltve, egész falat betöltve helyeztek egymás mellé tíz-tizenöt festményt, de megjelennek munkák egy-egy átjáróban vagy folyosón is, valamint az udvari filagória kapuján is.

Milyen festményeket gyűjt össze és mit is állít ki Francis Alÿs? A 19. század végén a szakrális témák festészetének és piacának egyfajta fellendülése volt érzékelhető (gondoljunk csak például a preraffaeliták, Holman Hunt, Arnold Böcklin vagy Jean-François Millet munkásságára), ekkortájt „fedezik fel” Szent Fabiolát és kezd kialakulni a kultusza is. Ebben a kontextusban készült 1885-ben Jean-Jaques Henner *Fabiola* című portréja (33,02 × 41,91 cm, helye ismeretlen), amely egy antik római mintát vett alapul és Edward Jacob von Steinle festménye is Fabioláról (12,6 × 10,4 cm, Staedel Museum, Frankfurt am Main), amely reneszánsz portrébeállításra emlékeztető módon ábrázolta a szentet. Az előbbi festmény széleskörű ismertségre és népszerűsége tett szert, míg az utóbbi teljesen feledésbe merült. A Henner-kép egy amerikai gyűjtő megrendelésére készült élő modell alapján. Mivel azonban a XIX. század a történeti hitelességet a szakrális festményektől is elvárta, a római korban élt szent portréjának megfestésekor Henner a korabeli – tehát római kori – női ábrázolásokhoz nyúlt vissza, így például Augustus második feleségének, Líviának profilban és fátyollal fedett fejfelé ábrázolt dombormű-portréjához (Antiquarium, Pompeii). Ez utóbbit felhasználva festette meg Fabiola elképzelt arcképét, irodalmi inspirációja pedig valószínűsíthetően egy 1854-ben megjelent és nagy népszerűsége szert tett Fabiola-életrajz (Nicolas Cardinal Wiseman: *Fabiola or the Church of the Catacombs*) lehetett. A festményt a nyilvánosság előtt az 1889-es párizsi világkiállításon mutatták be, majd nyoma veszett. Fabiola a IV. században élt, és a Fabiusok régi római patrícius-nemzetségéből származott, az ősei között tudhatta például Quintus Fabius Maximust, a Hannibál

elleni harc híres hadvezérének is. Szent Jeromos írásai alapján maradt fenn emlékezete: Oceanushoz intézett leveleiben jegyezte le életét, 77. levelében a halálát beszéli el; két levelét pedig közvetlenül hozzá írja. Ezek a levelek teremtik meg Szent Fabiola „hivatalos” életrajzát, amely a bűn-megtérés-jóvátevés vonalat emeli ki, s ily módon Mária Magdolna életével hozható párhuzamba: második férje halálakor Fabiola mélyen megrendült, vezeklőruhát öltött, felvetette magát a Lateráni bazilika vezeklőinek seregébe és bűnbánatot gyakorolt. Élete és jótékonyosságai alapján vált a későbbiekben az özvegyek, elváltak és egyedülállóknak védőszentjévé. Henner ehhez az életrajzhoz igazodva alakította képpé a Lívia-domborművet. Festménye annyira népszerű lett, hogy – miként azt a kiállítás is mutatja – rengeteg másolata készült és készül mind a mai napig. Valószínűleg bájos sematikusságának, a meghatározó profilbeállításnak és a nagyon jellegzetesen megfestett vörös fátyolnak köszönhető a közkeletűsége: a mindennapiság és az általánosság győzedelmes találkozásának a skarlát lepellel.

A kiállításon látható másolatok, amelyeket Alÿs a legkülönbözőbb lelőhelyekről, ócskapiacokról, magánházak, otthonok falairól, kukából gyűjtött össze, mind egyedi, kézzel készített alkotások: különböző méretű festett, hímzett, eltérő anyagokból intarziászerűen elkészített művek. Megjelenítésükben nagyrészt a giccs felé hajlanak, de így összegyűjtve, egymás mellé és egy palotában elhelyezve másféle értelmet is nyernek. Ahol egy-egy barokk asztalkán, szekrényen, kottatartón, vitrinben vagy régi portrék között helyeztek el egy-egy Fabiola-arcképet, ott a környezet beolvad, „magához emeli” ezeket a képeket, ahol azonban több vagy sok szentportré kerül egymás mellé, ott ironizálják önmagukat, illetve a létrejöttüket, megkérdőjelezzik a helyszín és a kép(ek) jelentésének komolyan-vehetőségét is. Mindez a szakralitás (meg)létével és a portréfestés „igazságával” kapcsolatban is elgondolkodtat, kérdéseket vet fel: egyrészt megmutatja, mintegy „illusztrálja” az ún. szentképfestészet viszontagságos sorsát, az elsilányosodás felé haladó útját, másrészt azonban kivált egyfajta megejtő, szomorúságba vagy mosolyba hajló együttérzést azok iránt, akik képesek voltak ezekben a másolatokba időt, energiát fektetni, hitüket ilyen módon kifejezve és mások felé közvetítve, esetleg éppen megrendelőik kérésére. Ahány alkotó, annyi profil-változat, a szakértelem teljes hiányából és az esetlenség mozdulataiból adódó torzítások meglehetősen széles skálán mozognak: a kifestett, rúzsos, kacér arctól a szomorú bűnösön és egyszerű polgárasszonyon át a teljesen aránytalan, alig felismerhető formáig, amelyen már tényleg csak a nagy foltként tátongó vörös (egy-néhány képen zölddé változtatott) fátyol marad

¹ <http://www.hmb.ch/de.html>; <http://www.schaulager.org/>

FRANCIS ALÝS
Fabiola, 2011. március 12. - augusztus 28., részlet a kiállitásról, © Fotó: Tom Blisig, Basel
Schaulager® at the Haus zum Kirschgarten, Basel





FRANCIS ALYS
Fabiola, 2011. március 12. - augusztus 28., részlet a kiálltásról, © Fotó: Tom Bisig, Basel
Schaulager® at the Haus zum Kirschgarten, Basel

a meghatározó elem. A látogató elmorfondírozhat egy kicsit a dilettantizmus és a hozzá nem értés nehezen felmérhető határaitól is, miközben nézi ennek a hihetetlen, mégis valóságos gyűjteménynek a darabjait.

Nyilvánvalóan adódik az kérdés is, hogy vajon mennyire kell hasonlítani egy portrénak a modelljére? Kötelező feltétel-e a „hasonlóság”? És ha igen: valóságalapja legyen vagy elég a képzeletbeli? Egyáltalán: milyen jelek, üzenetek alapján mondjuk ki a hasonlóságot vagy nem hasonlóságot arc és arckép között? Hogyan látjuk a másik ember arcát? S miként a magunkét? Milyen attribútumok teszik valakinek az arcát felismerhetővé egy képen? Mennyire kevés vagy sok kell a felismerhetőséghez? Fabiola valós élete, megírt élettörténete és a képek egymás mellé állításakor jelentős eltérések, rések és a törésvonalak válnak láthatóvá, amelyeket azonban valamiképpen mégis elsimít a képzelet és az emberi tekintet. Pontosabban a tényeken való túllépés, „túltekintés” gesztusa (vagy talán belső igénye?) révén a néző a kép – legyen az bármilyen torz is – fel- és megmutató ereje előtt mintegy megadja magát, kapukat nyitva a fantázia (s még

inkább a fantáziálás) felé. Mintha ez a kitalált szent-portré sokak számára sűrített jelként tudná hordozni a szimplifikált hitet, az erről a hitről alkotott befogadói képzeletvilágot is. A képek háttértörténete mintha csak eljátszandó ezzel az egész jelenséggel, még inkább kiemelve az eddig is érintett kérdésköröket: már Henner festménye is elképzelt, képzeleten, több mint a összeszövésén alapult, amelyet meglehetősen leegyszerűsített – de festőileg teljesen korrekt – festészeti eszközökkel, formavilággal jelenített meg.

A másolt, későbbi portrék ennek a mára már elveszett festménynek a replikái, illetve a másolatok másolatainak másolatai... (és így tovább.) Valami – valószínűleg a fátyal – miatt azonban, a totális torzítások, elmozdulások ellenére Szent Fabiola képe mégis végig azonosítható maradt.

Allys gyűjteménye éppen ennél a pontnál nyitja meg a portréről, az alkotói munka mibenlétéről és a létrejött alkotásról való gondolkodás folyamatát. Feltárja a sokakban működő, hittel keveredő „alkotói akarást”, és azt, hogyan járhatja át a mindennapokat és mutathat a transzcendens igény felé ez a képpé és képben sűrűsödő képzelet. Azt is felveti, hogy a képsokszorosítás korában, amikor bárki nagyon jó minőségű képeket hozhat létre a fotózás, illetve a számítógépes technikák, eljárások segítségével, mégis igény van a hagyományos festői megközelítésre. Mintha ez (legyen akármilyen alacsony színvonalú, vagy giccs, vagy éppen művészi értéket hordozó) valahogy egészen másként tudna működni alkotói folyamatában, eredményében és hatásában is: viseli a létrehozó lenyomatát, ami egyedülállóvá, különlegesen (néha el/kép/esztően) sajátossá teszi. Mégha esztétikailag torzak is ezek a másolatok – vagy talán inkább utánzat-kísérletek –, és „sérült is az aurájuk”, mégis megidézik azt a *valamit*, amit semmilyen magas technikai színvonalon készített sokszorosítás nem képes kifejezni, felidézni.

FRANCIS ALYS
Fabiola, 2011. március 12 – augusztus 28., részlet a kiállításról, © Fotó: Tom Bisig, Basel
Schaulager® at the Haus zum Kirschgarten, Basel



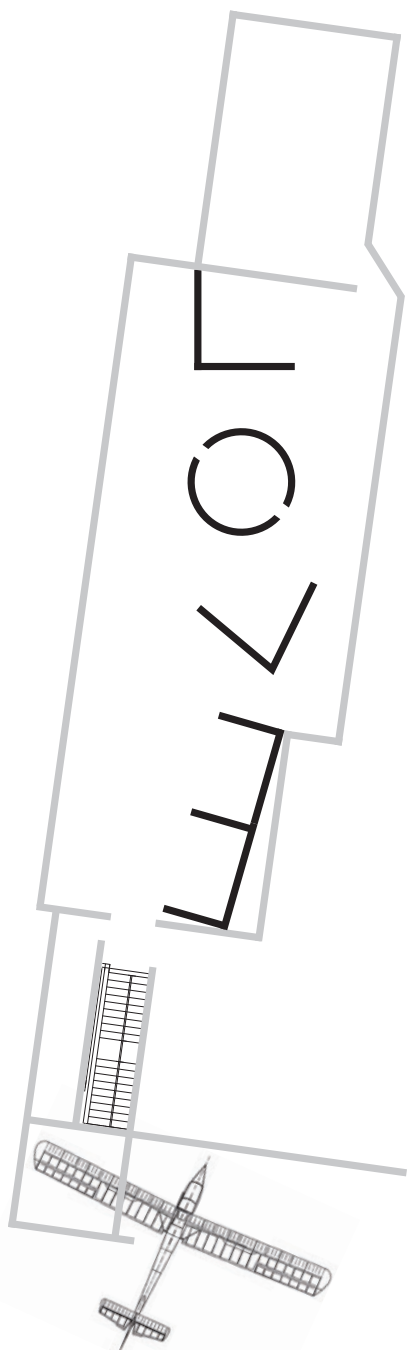
Repülési kézikönyv 2.

Koronczi Endre: *Nehezen feltehető kérdések / Hard to ask...*

↳ **MODEM, Debrecen**

↳ **2011. május 1 – július 24.**

Észre sem vettük, hogy egy repülőgép „csapódott” a Modem falába! Pedig ott volt, a legfelső emelet magasságában, a Koronczi-kiállítással egy szintben (*Mit keresek én itt?* 2011). Szóval, nem csak az nem tűnt fel, amíg ki nem bogarásztuk a kiállításhoz készült prospektus szövegéből, hogy az a repülő a kiállítás része, hanem az sem, hogy ott van. A párom utólag azt állította, hogy ő látta, de nem tudta mire vélni az ottlétét, így gyakorlatilag ügyet se vetett rá. Ezt persze nem



így mondta, de ügyet se vetett rá, mert különben azonnal felhívta volna a figyelmemet a furcsaságra. Én meg rohantam. Siettünk, mert úgy éreztük, talán nem lesz elég az a három óra, ami a rendelkezésünkre áll, siettünk, mert későn indultunk el otthonról, mert néztük már eleget ezt az épületet, egyébként is, a kocsiban letisztított jegyzeteim hatására tekeregtek a gondolataim. Így robogtunk el egy feltűnő installáció mellett, a repcsi imitált hangját sem hallottuk, megszoktuk ezt a fajta brümmögést, naponta legalább húsz gép húz el a házunk fölött. Most, miután kellően megdöbbszünk a „figyelmetlenségünkön”, feltehetjük magunknak az önvizsgálatra kényszerítő kérdéseket, amint azt korábban a beavatottak, a kritikusok, valamint a kiállítás kurátora, CSIZMADIA ALEXA is megtették. Ezek a kérdések általában a „Vajon...” szóval kezdődnek. Vajon, ha észrevettem volna a repülőt, rájövök, hogy egy installáció, ami a kiállítás részét képezi? Vajon mit gondoltam volna akkor, ha észreveszem, de nem jövök rá, miért van ott, eszembe jutott volna a World Trade Center, 2001. szeptember 11-e? Vajon mi lett volna akkor, ha úgy megyünk Debrecenbe, hogy ismerjük KORONCZI ENDRE 1998-ban, a Stúdió Galériában elsütött fiktív-balesetes szituját, autóval és biciklivel? Vajon mennyi érdekes, értelmetlen, szárnalmas, veszélyes, borzasztó dolog mellett rohanunk el nap, mint nap, annak ellenére, hogy jó megfigyelőként tartjuk számon magunkat? Koronczi Endre – nem úgy, mint mi a Baltazár Dezső téren – figyelmesen közlekedik. Lát. Sok mindent lát. Szeretné, ha mások is észrevennének, átéreznének, megélnének: szituációkat, emberi sorsokat, helyzeteket, felfedeznék önmagukat másokban, másokat önmagukban (*Self-Phantom Portrait*, 2006), szeretnék, és: szeretnének. A kiállítótérben a *legfontosabb* szó rajzolódik ki, a berendezés segítségével az alaprajzon: LOVE, képzeletbeli felemelkedés szükséges ahhoz, hogy láthatóvá váljon. Vajon ezt miért vettük észre, mert „bent” voltunk, információt gyűjteni, azaz látni mentünk, tehát koncentráltuk a figyelmiünket, nem rohantunk, nem kalandoztunk elmeúton másfelé, vagy azért, mert számunkra fontos tartalmakat közvetít? Vajon kíváncsiak vagyunk mások reakcióikra, elmélázunk-e azon, milyen elvárások nehezedenek ránk, mennyire befolyásolják a viselkedésünket a körülmények? Koronczi mindenkiből, akivel közvetlen vagy közvetett kapcsolatba kerül, kikényszeríti, hogy viszonyuljon: hozzá, saját magához, a környezetében élőkhöz, újraértelmezze a szeretet fogalmát, átgondolja a szeretet különböző módjainak mechanizmusait. Meztelen, először aktmodellkedő civileket állít egy számukra ismeretlen fotós kamerája elé, szembesítve őket gátlásaikkal (*Tükör*, 2008). Miskolcon „szőranycat” helyez el, a város két különböző pontján és



KORONCZI ÉNDRE

Apaaa, 2011, 4 csatornás videoinstalláció, MODEM, 2011, kiállításenterőr

KORONCZI ÉNDRE
Hard to ask..., MODEM, 2011, kiállításenterőr





KORONCZI ENDRE
 Kikenyszerített vallomás, 2008, 4 csatornás videoinstalláció, MODEM, 2011, kiállításenterőr

KORONCZI ENDRE
 Self Phantom Portrait, 2006, videó, MODEM, 2011, kiállításenterőr



KORONCZI ENDRE
 Sőhajtozás-gyűjtemény, 2011, videoinstalláció, MODEM, 2011, kiállításenterőr



ráveszi a járókelőket, hogy ölelgessék azokat, lehetőleg egyszerre – az objektumokban felizzó fény jelzi, amikor ez sikerül –, mert a távoli idegenek intim öleléséből kibontakozhat valami fontos (Mondd, hogy szeretsz, öleljük meg egymást! 2008). Kiprovokálja, hogy a nők szerelmet valljanak neki, kimondva a sosem, vagy esetenként elcsépelésig használt szeretlek szót (Kikénszerített vallomás, 2008). Viszonozza a kedves szavakat, egy, Budapest egyik frekvenciált pontján megjelenő kirakati installációval, melyen a szájában vörös rózsát tartó állkapocs fotója mellett, az „Isten szeret téged” graffiti-szövegre reflektáló A képen látható férfi szeret téged... (2008) felirat olvasható. Hitelesített (?) sóhajokat gyűjt (Sóhajtozás-gyűjtemény, 2010–2011). Horvátországban, egy kifosztott, a háború nyomait hordozó, hajdan szerb tulajdonban lévő, ma művésztelepként funkcionáló hotelben igyekeznek megfelelni művésztársaival a művész-apa szerepnek (Work in Progress, 2005–2008). A kismamatornán közelebb kerül a gyermekvállalás misztériumának megtapasztalásához (Másállapot, 2010–2011). Továbbgondolja a megváltozott nemi szerepeket, tizennégy férfit beszéltet szavak nélkül (Fortevideó, 2011). Gögösségünkért cserébe megkapjuk a magunkét: „A most élő emberek egyike sem fog élni 100 év múlva.” (A pillanat, 2011)

Koronczi rögzíti a történeteket, a régebbi munkák rekonstrukciói mellett nagyrészt videókat, emellett néhány fényképet és printet mutat be. Tudatosan vájkál bennünk. Az intim szféránkba történő behatolást azért nem érezzük kellemetlennek, mert mindig önvallatással kezdi a bűvárkodást, megmutatva legbelsőbb vívódásait. Beavtja az érdeklődőket élettörténet-értelmezéseibe. Felszínre kerülnek magánéleti problémái, elváltként elemzi gyermekéhez, apaságához (Vénusz, 2005), hajdani házastársához, közös élettereikhez, barátaikhoz (Basic projekt, 2003-2004) való viszonyát. Ugyan férfiszemmel ábrázolja a világot, de próbálja magát női szerepekben is elképzelni. Habár a férfiemóciók kimutatása egyre elfogadottabb, ennyire mély, őszinte elemzéssel, számvetéssel ritkán találkozhatunk. Ráadásul az érzékeny művész még a képzelet birodalmába is elkalauzol bennünket, kibővíti a kiállítás, a lehetőségek terét. A terem falára „vetített” Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél... (2011) mondat átvezeti a nézőket a nemlétező valóság világába, ahol bármi megtörténhet. Ahhoz azonban, hogy valóban megtörténjen, át kell jutni a fal túloldalára, leküzdeni a kiszolgáltatottság-érzetet, bizalommal fordulni a világ felé, merni bárhol álomra hajtani a fejünket, kiszolgáltatottságunk tudatában (ExtrémAlvás, 2006–2007). Koronczi segít eljutni a fal túloldalára, annak ellenére, hogy a Nehezen feltehető kérdések valóban nehezen feltehetőek és annál nehezebben megválaszolhatók.



KORONCZI ENDRE
Másállapot, 2011, 4 csatornás videoinstalláció



KORONCZI ENDRE
Sóhajtozás-gyűjtemény, 2011, videoinstalláció

KORONCZI ENDRE
Hard to ask..., 2011, werkfotó



Pető Andrea

A titkos társaságok nyilvános titka

Titkos társaságok

📍 Schirn Kunsthalle, Frankfurt
📅 2011. június 23 – szeptember 25.

Eric Schmidt, a Google vezetője, a keresőprogramját ért nyilvános támadásokra, miszerint megsérti az emberek magánélethez való jogát, azt válaszolta: „Ha van valami, amiről nem akarsz, hogy mások is tudomást szerezzenek, akkor legelőször is talán nem kéne azt csinálnod.” Nem kevesebbet ígér a frankfurti Kunsthalle-ban látható kiállítás, minthogy bevezet a titkos társaságok titkaiba és bemutatja a működésüket, tehát annak megismerésével kecsegtet, aminek Schmidt szerint alapvetően nem is szabadna léteznie. Az alcím pedig még ennél is ígéretesebb: „Tudni, merni, akarni és megtartani a csendet”, mely akár az elhallgatás hatalmi viszonyait is elemezhetné. A titkos társaságok az idők kezdete óta léteznek: a Pál utcai fiúk gittrágó egyesületétől a rózsakereszteseken, a szabadkőműveseken és a maffián át az Al-Kaidáig terjed a spektrum. De titkos társaságként kezdték a keresztények vagy akár a kommunisták is, akiknek sikertörténete, miszerint hogyan lehet a kisebbséget dominánsként elismertetni, figyelemre méltó. Miért rendeznek tehát a patinás frankfurti művészeti kiállító térben, ebben a témában kiállítást, és mennyiben tudunk meg többet vagy mást egy művészeti kiállításból, mint egy hagyományos történeti megközelítésből?

Titkos társaságok, részlet a kiállításról
© Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2011
© Fotó: Norbert Miguletz

A kérdés megválaszolásához először is azt kell megvizsgálnunk, hogy miért is akarnak egyesek olyan tevékenységet folytatni, amit a többség nem, azaz felvetül a nyilvános és a titkos kapcsolata. Világos, hogy az Eric Schmidt által elképzelt jövőben nem kívánatos, hogy bármi titokban maradjon. Tehát a Google Nagy Szeme mindent, és ugyanakkor egyenlőnek is lát, s így egyenlősítve homogenizál. Mit kezdünk azonban azokkal a titkos társaságokkal, amelyek az interneten is hirdetik magukat? Hiszen az a titkos társaság, amelyik tényleg titkos, azaz senki nem tud róla, (gondoljunk csak a magyar jakobinusokra), nem igazán hatékony. Mitől és mikortól számít titkosnak egy társaság? A kiállítást bemutató narratívát olvasva rögtön gyanút fogunk: mintha a kurátorok nem gondolták volna végig, hogy mit jelent a társadalmak kettéhasadtsága, kettéhasadtsága, illetve azt, hogy mi következik abból a szemléletmódjunktól, hogy a társadalmat kettéhasítottnak értelmezzük: titkosnak és nem titkosnak. Talán abban reménykedtek, hogy a kiállított művek majd megvilágítják ezt a kapcsolatot. A kiállított művek többsége esetében azonban tévedtek. Saját meghatározásuk szerint: a „titkos társaságok olyan csoportokat jelentenek, melyek különböző politikai, társadalmi, gazdasági, vallási, ezoterikus és okkult érdeklődést és célokat követnek, és melyeknek konspirációs



háttere van.” Vagyis titkos társaság, ami titkos. Itt a lényeg tehát a konspiráció, azaz ha kevésbé akarjuk elkendőzni a lényegét: a határok meghúzása; valakik valamiért csoportot hoznak létre, melynek az a célja, hogy ők határozzák meg, ki tartozik hozzájuk és ez által hatalmi igényeket fogalmaznak meg. A titkos társaság lehet emancipációs mozgalom is, mint a kereszténység, mely, mint mondtuk, igazi sikertörténet, mint az egyén elismerésének alternatív formája a közösségi tagságon keresztül. A titkos társaságok határterületei a fontosak, hiszen nem a belépő tag, hanem bonyolult beavatási szertartások döntik el, ki kerülhet a beavatottak közé. A tagság, a befogadottság pedig identitásképző erő. Ez a folyamat, mely alapvetően hatalmi és politikai folyamat, maga lett volna érdekes, nem pedig az eredmény, amit a kiválasztott műalkotások megmutatnak. Tehát a társadalmi nyilvánosság strukturálása a kérdés: kik és miképpen határozzák meg azt, hogy ki milyen információhoz juthat hozzá, nem pedig az eredmény, a felületi jelenség leírása vagy megfestése.

Hiszen lehet ezeket a titkos társaságokat úgy is értelmezni, ahogy JOACHIM KOESTER *The Hashish Club* (2009) című installációja teszi a kiállításon, ahol is a falra vetítve egy filmen villog a vadkender ültetvényről készült fekete-fehér fotók sorozata. Ez arra a titkos társaságra utal, melyben 1844–1849 között párizsi értelmiségi elit, köztük Baudelaire vagy Balzac is keleties ruhába öltözve kísérletezett a tudatmódosító szerekkel. A kulcskérdés tehát a pluralitás: létezhetnek-e olyan alternatív valóságok amelyekben más értékek a meghatározóak, mint a dominánsban, és mi ezeknek, már ha egyáltalán két külön világról beszélhetünk, a kapcsolata?

A kiállítás terét a svájci FABIAN MARTI tervezte, a katalógus szerint egy olyan soha nem létezett város romjait létrehozva, amelynek alaprajzában természetesen titkos jelek és szimbólumok lennének felismerhetőek. A terek a kiváló, a titkos társaságokat vizsgáló katalógus szerint a beavatás, a titkos tudás, a vezető, összeesküvők és a tudatmódosítás mentén osztódnak. A kiállítás látogatója számára ez a felosztás nehezen fedezhető fel. A jó hírű Schirnt is elérte a gazdasági válság: a gipszkarton falak inkább egy félig kész kiállítási térre emlékeztetnek. LUCA VITONE *Souvenir d'Italie (Fondamenti della Seconda Repubblica, 2010)* című munkáját pedig, mely a P2 szabadkőműves páholy alapítóinak listáját, köztük Berlusconi nevét teszi közzé, meglepő egyszerűséggel, szövegekkel rögzített csipeszekkel helyezték fel egy falfelületen.

Az igazi érdekesség BRICE DELLSPERGER *Body Double 22* (2007) című videója, STANLEY KUBRICK filmjének, az *Eyes Wide Shut* (Tágra zárt szemek, 1999) rövidített remake-je. A mű a kiállítás végén megbúvó vetítőben látható, s minden sze-

JOACHIM KOESTER
Morning of the Magicians, 2005
6 szelén tónusú ezüst zselatin nyomtat, 4 print, szöveg, egyenként 47,5 × 60,3 cm
Courtesy Jan Mot, Brussels, © Fotó: Joachim Koester (courtesy Jan Mot, Brussels)





LYNETTE YIADOM-BOAKYE
Information, 2010, olaj, vászon, 250 x 200 cm
Courtesy: Corvi-Mora, London, © Fotó: Corvi-Mora, London

repet JEAN-LUC VERNA alakít benne. Ez az a tér, ahol a mássá válás eljátszódik, hiszen a testét biztosan kezelő művész játssza el zseniálisan a film összes szerepét. Itt még a film híressé vált szexuális beavatási orgiáját is kihagyják, mert az önmagába forduló szexualitásnak nincs szükségére játékra és rituálékra, csak a beavatottak egymásban való tükröződésére. Verna azért is emlékezetes, mert piercingjeivel és tetoválásai-val kilép a titkos társaságok hagyományos fétis kultúrájából. Paradox módon mindnyájan ismerjük például a szabadkőművesek „titkos” jeleit, mint például a háromszögből ránk tekintő nap szimbólumot. A kiállításon láthatóak 19. századi francia szabadkőműves páholy eredeti tárgyai, melyek egyszerűségükkel a primitív művészet határát súrolják és felvetik azt a kérdést: mennyire az ismert tárgyakhoz ragadt az emberi fantázia. És tényleg ilyen szegényes az emberi képzelet az alternatív valóságok létrehozásában, mint a közhelyesen csillogó nap, hold és csillagok szimbólumaival díszített ruhában ugránczó sámán az egyik videón, amint kapcsolatot hoz létre a két (?) világ között?

Azt, ahogy a titkos társaságok a mindennapok részévé váltak, illetve válnak, azaz, hogy nem elkülönülve léteznek attól, mint „titkosok”, hanem a titkos hozza létre a nyilvánost, azt TOBIAS ZIELONY *Le Vele di Scampia* (2009) filmje mutatja be. A dokumentarista ihletésű film a nápolyi kábítószerkereskedelem központjában játszódik, korábban egy amúgy igen jószándékú, nagyléptékű, de csődbe ment házépítési projekt épületeit sajátította ki erre a célra. Itt, a *Blade Runner* (1982) díszleteit imitáló terekben élnek mindennapjaikat Nápolyban a kábítószerkereskedők és a prostituáltak. Hogy ez kirekesztett, tiltott szerekek kereskedő „under-class” titkos társaság-e vagy csak az ezt irányító maffia az, amely a furcsa együttélést létrehozta, valamint hogy hogyan alakul a kapcsolatuk a külvilággal és annak intézményeivel, nos, ezeket a kérdéseket kellett volna a kiállításhoz feltenni. Zielony szerint a titkos társaság már velünk él, behálózta mindennapjainkat, és nem lehet és nem is elengedhetetlen követelmény az ezotéria hozzá, hanem csak az egyszerű megélhetési strukturális szükségesség az, ami azt létrehozta. Hogy mennyire mindennaposak ezek a titkos társaságok, azt mutatja be JILL MAGID *18 Spies*, 2008. *I Can Burn Your Face* (2008) című, tizenhét nagyméretű bekeretezett papírlapon kiállított szövege. A holland állambiztonsági szervezetnek (AIVD) jutott eszébe, hogy aktív kémeket interjúvoltat meg Magiddal. Az interjúk alapján Magid profilképet készített a kémekről a nagyközönség számára, amivel majd a tervek szerint „közelebb viszi” ezt a szakmát a mindennapi emberekhez, akiknek a pénzén végül is magukat a kémeket, az ő titkosságukat és magát, ezt a művészeti projektet is finanszírozzák. A munka azonban olyan jól sikerült, hogy a leírásokból hetet gyorsan el is kobozott a holland állambiztonság, mert veszélyeztette a kémek fedőtörténetét és leleplezte volna

a sok pénzzel és erőbefektetéssel létrehozott ál-identitásukat. A megmaradt leírásokból is kifehéřített mondatokat és mondatrészeket a hatóság, hogy védjék a közönségkapcsolat erősítése céljából meginterjúvolt kémekek titkos identitását. Ez a munka a kiállítás legérdeke- sebb darabja, nemcsak azért, mert a folyama- tot és azt az interakciót mutatja be, ahogy a titkosság alakul, hanem a kémprofilok (melyek hasonlóak a magyar titkosszolgálati levéltárnak a kutatók részére kiadott, kifehéřített anyaga- ihoz) elolvasása utána körülnézünk a teremben és elkezdjük magunkban megfogalmazni a kiál- lítás mellettünk álló látogatójáról a profil leírást – Magid stílusában.

Tényleg az lenne a kiállítás célja, hogy a nap- jainkban amúgy is csúcsra járatott paranoiás összeesküvés elméleteknek újabb lökést adjon? SEAN SNYDER *The Site* (2004–2005) című fotó- inak, melyeket Szaddam Husszein elfogásakor készített arról a nyomorúságos helyről, ahol a volt iraki elnök bujkált, az a célja, hogy meglás- suk, a világ csak egy a média által létrehozott illúzió, egy Mátrix. Ennél érdekesebb a dél-koreai DONGHEE KOO filmje, melyen egy kör alakú asz- tal körül ülnek napjaink tipikus alakjai: részt vesz- nek ugyan egy ismeretlen célú rituálén, de persze csak a laptopjukhoz vagy az okostelefonjukhoz hozzá- nőtt embereként. Az asztalon maszkban, meztelen kardot tartó férfi forog körbe addig, míg a kimerültségtől összeesik, de ezzel már az asztal körül ülők nem tudnak mit kezdeni. Hiába valami titkos társaság tagjai, már nincsen titok. Nincsen se beavatás, se titkos tudás, se veze- tők, se összeesküvők, se tudatmódosítás. Ez már Schmidt megvalósult ideális világa.

A kiállítás egyik kurátora, ALEXIS VAILLANT felteszi azt a kérdést, hogy a társadalom és a művészet viszonya nem írható-e le a titkos tár- saságok és a társadalom viszonyával. Nagyon félek, hogy ez a kérdés arra a felvilágosodás- ban gyökerező elitista művészetfelfogásra épül, ami ellen Baudelaire és követői a 19. szá- zad közepétől már elég hatékonyan lázadtak, az elfogyasztott ajzószerektől függetlenül. A kiállítás gondosan, tudatosan kerül minden olyan alkotást, amelynek „politikus” műként talán helye lehetett volna a németországi kiál- lításon, például olyan témákkal kapcsolatban mint a nácik titkos társaság kultusza vagy a zsidó összeesküvés elméletek, vagy esetleg a különböző vallások titkos társaságként való bemutatása. Attól is félek, hogy ez a kiállítás a frankfurti Schirnben egy még tragikusabb vonulatra mutat rá: a mai Németországban újból jelentőséget kapott az én és a másik elválasztása. Soha nem volt még ekkora igény az alternatív valóságok létrehozására. És a művészet az utolsó politikailag korrekt eszköz, amivel ez végrehajtható. Ehhez pedig a titkos társaságok meta-történetei csak az alibit adják.

Láng Eszter

Fekete, fehér, hétköznapi, Dorel Găină-féle színekkel

A Fekete, fehér, hétköznapi nemzetközi biennáléről és a kapcsolódó Nonpiktúra piktúra projektről

↳ Szatmárnémeti, Románia

↳ 2011. április 15 – november

Másodszor rendezte meg a szatmárnémeti Művészeti Múzeum (Vécsey-palota) a meghívásos biennálét, melyhez több program is kapcsolódik, egy – időben mintegy fél évet átfogó – projekt részeként. Ennek mozgatói, kitalálói, szervezői és megvalósítói a múzeum kreatív vezetője, FELICIA GRIGORESCU művészettör- ténész mellett DOREL GĂINĂ, a román posztmodernizmus egyik neves képvise- lője, a kolozsvári Ion Andreescu művészeti egyetem tanára, a múzeum gyakran meghívott vendége, továbbá CRISTINA OPRIȘA és ADRIAN GOLBAN szatmári

Kiállításenteriór MOLDAVAY KATALIN munkáival Fekete, fehér hétköznapi biennálé, © Fotó: Láng Eszter





VALER SASU
Káderek fehérből, installáció, © Fotó: Láng Eszter

ADRIAN GOLBAN
Tényállapotok, © Fotó: Láng Eszter



képzőművészek voltak. Hogy a politikai határok ma már mennyire nem számítanak, többszörösen bizonyítja e biennále is, egyrészt azzal, hogy vele egy időben látható (június végéig meghosszabbítva) a debreceni Modemben a nagyvárad 35-ös Műhely kiállítása, de az a tény is, hogy Debrecent „szomszédvárosként” hívták meg a kiállításra LÁNG ESZTER és DURUCSKÓ ZSOLT személyében. A nagyvárad párhuzamos kiállítása pedig azért érdekes szempontunkból, mert az ottani művészek egyik legaktívabbja, Dorel Găină (aki időközben Kolozsvárra került), mint „szárguló riporter” határokon, régiókon, városokon átívelő tevékenységével köt össze nemzeteket, művészeket és hétköznapi embereket, építve a barátság hetvenhét tornyú masszív épületét, anélkül hogy ezt különösebb érdemnek tekintené, de annál inkább mindennapi, természetes létformájának. A nagyvárad 35-ös Műhely ifjonti kreativitása ily módon él tovább, nemcsak az ő személyében, de a többiekében is: a szatmárnémeti fekete-fehér biennalén közülük ketten szerepeltek: ONUCSAN MIKLÓS és DAN PERJOVSCHI.

A főleg installációkból és objektvekből álló biennále anyagát három teremben helyezték el. Perjovschi előadása vezette be a programot, hangsúlyozva, hogy a képzőművészetnek ma nem az az elsődleges feladata, hogy valamely esztétikai ízlésnek feleljen meg, sokkal fontosabb az üzenetközvetítés. Bizony, a konzervatív szatmári közönség egy része némi gyanakvással fogadta művészetfelfogását és művészetének performatív, spontán jellegét, ám a nyitottabb többség örömmel ismerkedett az új gondolatokkal.

Perjovschi nagy, fekete, 2,5 x 1 méteres táblákra készítette el munkáit performansz-szerűen, frissen, a kiállítás napján. Gyors, határozott vonalakkal dolgozott, teleszórta látszólag esetleges, ám mégis egységessé összeálló kis krétarajzokkal és feliratokkal a fekete alapot, a kiállítás témájának – hétköznapi –, s egyúttal a hely, a szűkebb és tágabb környezet spontán hatásainak megfelelően. Volt utalás az átlagember mindennapjaira (reggelizés, munkába menés, hivatal, egy pohár a barátokkal, hazaút, vacsora, tévé, alvás), a hazára, az anyanyelvre, amit a külföldiek helytelenül használnak, a betonból épített városra, az Európai Unióra (Geopolitikai lecke), a jövőre és a jövő elvesztegetésére, a természetre („láttam egy napraforgómezőt, az összes virág hibás irányba nézett”), a közösségre és egyénre. A fal egy részét noteszlapjai borították. Perjovschi egyébként állandóan rajzol, noteszfüzete mindig nála van, aztán ezeket a lapocskákat vagy szétszórja a kiállítóteremben vagy falra applikálja. Rajzai leegyszerűsítettek, látszólag keveset használ a iaşi képzőművészeti főiskolán elsajátított hagyományos ismeretekből, ámde reflexív üzenetei mindenkihez eljut-



Carmen Vasile multimédia művész
© Fotó: Dorel Găină

nak. A világban végbemenő folyamatokat, történéseket erős kritikai érzéssel, olykor humorral kommentálja, rajzolja. Mindenképpen figyelmet érdemel és kap, épp szokatlansága, egyszerűsége, mássága miatt. Aki a művészet „örök” voltát keresi, természetesen csalódní fog, s erre már csak egy ráadás, hogy Perjovschi a kiállítás végén a munkáit meg szokta semmisíteni. (Ez most Dorel Găină programjának bevezetéseként történik meg, amikor LUCIANA TĂMAȘ performansként, sárga gumikesztyűt öltve letörli, eltünteti a táblákról Perjovschi krétarajzait.) A teremben találjuk még VALER SASU két erőteljes, biztos kézzel megrajzolt, pontos, alapos anatómiai ismereteket tükröző szénrajzát (*La vie en noir et blanc I. és II.*), valamint ADRIAN GOLBAN szobrászművész *Tényállapotok* című kompozícióját műanyag tányérok, evőeszközökből és élemtartó dobozokból, részben fekete tere festve, részben égetéssel (déflagration) és más módon roncsolva, újszerű décollage-ként. Golban egy további munkája, „*Végtelen oszlopa*” az első teremben látható: fekete és fehérre festett margarinos dobozokból összeállított mű. Már önmagában a címválasztás is kihívás (a cím eredetileg Brâncuși 1938-ban felállított emlékoszlopáé), hiszen a Târgu Jiuban felállított Brâncuși-mű a maga monumentalitásával és anyagával (mintegy 30 m magas és 30 tonna tömegű, öntvényekből épített alkotás) az örökkévalóságnak készült, ezzel szemben Golban munkája szándékoltan efemer, ahogy az egész kiállítás is, példázva, hogy minden múltékony, s emberi idővel mérve az a néhány ezer vagy tízezer év, amit a történelemben átélünk, s a kevés megmaradt tárgyi emlék a világegyetem vagy a Föld életéhez képest épp olyan rövid időt fog át, mint a néhány napra, hónapra vagy évre szánt mű (performansz).

Ebben a teremben kapott helyet ONUCSÁN MIKLÓSNAK a kiállítás axiomájaként is felfogható kivetített műve, a következő mondattal: „A fehér a használatban megkopik és sötétebbé válik, a fekete pedig a használatban világosodik. Ily módon a fehér egy teljesen elkoptatott fekete, és a fekete egy teljesen elkoptatott fehér.” A nagyváradi FEKETE TIBOR hasonló munkával van jelen. Az ő vetítővásznán ez olvasható: „No Image Available”. Kiállította emellett multimediális munkájának fotóit, amelyek egy gépkocsi szélvédőjére hulló esőről és a mögötte homályosan látható világról készült videómunka (*Párhuzamos világok*) részletei. LOLA SCRIPOR (*Underwater – Shark attack*) a hétköznapi és a művészet között viszonyt célozta meg, amelyet a mindennapok feletti, nem konvencionális jelenségként fogalmazott meg. Valer Sasu itt elhelyezett installációjának klasszikus gipszbüszttjei a fal felé tekintenek, ahol fekete, torz tükörképént belső portréjuk vizualizálódik.

A belső kiállítóterem főleg a nagyobb installációknak adott helyet. MOLDOVAY KATALIN Szatmárról Baden-Badenbe elszármazott grafikusnak térelválasztó tex-

tilje (*Zászló*) és levegőben lógó objektjei láthatók itt, köztük *A szeretet nevében* című, puha, fehér anyagból varrt figurákból összeállított munkája, valamint a spontán ötletből adódó, befáslizott *Beteg zongora*.

Jómagam egy mikrobusznyi leselejtezett könyvből építettem installációt (*Rekviem a természetért*), melyet fekete vászonnal vontam be, mintegy a gyász jeleként – amihez papírszeletelő gépben felvágott fehér papírosból emelt életfa és boglyák csatlakoztak (mögöttük fekete polcon tükrös háttérrel világító fehér mécsesek fokozták a gyász hangulatát). A mű a természet megdondolatlan felélésére kívánta ráirányítani a figyelmet. GABRIELA LUCIANA KIRÁLY installációja (*Fehér fák*) a mesterséges és a természetes kontrasztját használta fel, az előzőhöz hasonló utalással. LIVIU SCRIPOR falon elhelyezett munkája is a konceptuális vonalba illeszkedett (*Hogyan tanult a romantikus virtuóz az illuminista sarlatántól*). DURUCSKÓ ZSOLT két kisméretű papírkollázsral volt jelen (*Kapu I. és II.*). A teremben találjuk még LUCIANA TĂMAȘ minuciózus, ámde a szigorú kiállítási feltételeket figyelembe nem vevő (azaz szürke árnyalatos) festményét (*Trofikus lánca*). Sokkal érdekesebb ennél a középső, „Perjovschi-teremben” bemutatott installációja: az Európai Unió sarlóból készített szimbólumával tükröt tart elénk, és óhatatlanul eszünkbe idézi a kommunizmus sarló-kalapácsos jelképét is.

Dorel Găină a biennáléra reflektálva 2011 május 14-én este, a romániai *Múzeumok éjszakáján*, miután Perjovschi rajzait a fekete táblákról Luciana Tămaș rituálisan letörölte, harminc üres, vakkeretre feszített, fehér vásznat akasztott



LINNI ENIKŐ
festménye, Nonpiktúra piktúra, © Fotó: Dorel Găină



LÁNG ESZTER
festménye, Nonpiktúra piktúra, © Fotó: Dorel Găină



The Expo – SZTRHARSZKY KÁLMÁN, DOBRIBAN EMIL, JEREMIÁS BIANCA
festményei, © Fotó: Dorel Găină

rájuk és a falakra, s szétszított mintegy 35 verset is (saját szövegeit) meghívott művészbártaí és a közönség között. Az improvizatív elemeket tartalmazó happening nagy publikum előtt zajlott: a versekből CAROL ERDŐS, a szatmárnémeti Északi Színház román társulatának színésze olvasott fel, majd a résztvevők grafitall és szénnel felírták a szövegeket az üres vászakra. Ezután a művészek kaptak egy vagy két, 20 x 20 cm-es, lealapozott, vakkeretre feszített vásznat, s három hetet arra, hogy megfessék a választott szöveg által inspirált, immár színes képeket. (Mindeddig a fekete-fehérről szól a történet, *Nonpiktúra Piktúra* címmel).

2011. június 8-án délután újabb happeninggel, immár *Piktúra Nonpiktúra* néven folytatódott a projekt. Az elkészült színes képeket a megírt vásznak elé akasztották, így a nagyobb most keretté, alappá változott. Ez a fázis is közös tevékenységként zajlott: a jelenlevők együtt rendezték a tárlatot. 57 művész hozott vagy küldött munkát, a szatmáriak mellett Kolozsvárról, Nagybányáról, Nagyváradról, Nagyenyedről, Segesvárról, Tordáról, Bukarestből, Debrecenből és máshonnan Izgalmas, játékos, friss alkotások születtek, melyek egy része

talán a múzeum gyűjteményébe kerülhet egyszer. Jelenleg az így létrehozott kiállítás látható.

A következő fázisban Dorel Găină költőket kér fel, hogy a színes képekre írjanak verset, melyek majd egy újabb, várhatóan temesvári kiállításon hangzanak el. A projekt negyedik (és lehet, nem is utolsó) részeként novemberben, amikor már lehullanak a levelek a fákról, és a természet elveszti színeit, land arthoz szolgálnak a festmények: Kolozsváron és/vagy Szatmáron a kopár fákra kerülnek pár órára, hogy így színesítsék a télre készülődő természetet. Land art, nem land art, posztmodernizmus vagy nem, van ennek az egésznek valami szívet melengető, romantikus felhangja! Zárásul álljon itt Dorel Găină két verse: I. az elhagyatott remény / fekete szárnyai / a paradicsom-test / húsába vésődtek / s most csendben arra várnak/hogy az ígért felhők / új kék egeket hozzanak. II. festéktől elnehezült szárnyú angyalok / repülni próbálva fogolyként vergődnek / hiába! / jobb lenne kivárniuk / az őszi nagy esőket / talán a repülés is sikerülne / azután.

1 Vasile Tolan, Mirela Traistaru, Torino Bocaniciu, Dobriban Emil, Linni Enikő, Kőműves Andor, Ioana Popa, Feleki Károly, Andrei Budescu, Alexandru Rădulescu, Diana Dragan Chirilă, Eugen Savinescu, Barabás Zsuzsanna, Laura Ghinea, Aurelia Călinescu, Nicolae Suci, Itu Valentin, Dorel Topan, Anghel Negrean, Brojboiu Gabriel, Liviu Nedelcu, Valer Sasu, Mira Marincas, Olimpia Lazar, Alina Staicu, Georgiana Brandt, Madalina Surducan, Filep Norbert, Levente Fodor, Andreea Sâmpălean Cismașiu, Jeremiás Bianca, Andrei Bakó, Balog István, Dorel Găină, Dorel Petrehuș, Cristina Gloria Oprișă, Iana Oprișă Sulyok, Sztrharszki Kálmán, Lola Scripor, Liviu Scripor, Maria Olteanu, Felicia Grigorescu, Minerva Radu Marginean, Iulia Ciobanu, Vasile Tuns, Lázin Csaba, Maria Rezei, Pop Corneliu, Nyiri Zoltán, Nyiri Angéla, Székely Tünde, Diana Varga, Láng Eszter, Radu Șerban, Paul Liviu, Adrian Golban

Király Judit

Mimézis – itt és most

Mimetikus szerkezetek

➔ Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc

➔ 2011. június 11 – szeptember 24.

A XXV. Miskolci Grafikai Triennálét kísérő, annak keretében rendezett, a sokszorosítás fogalmát a középpontba helyező *Mimetikus szerkezetek* című kiállítás (kurátorok: BÓDI KINGA, BÁN ANDRÁS) kulcsfogalmai a következő kifejezések lehetnének: szubjektív átírás, módosulás, felülírás, emlék, emlékkép, fejejtés, relativitás (a valóság, az érzékelés relativitása), jelentésmódosulás, eltűnés, leletmentés. Úgy tűnik, a sokszorosíthatóság, a megismételhetőség ezeket a jelentéstartalmakat hívja elő leginkább azoknak a fiatal (és kevésbé fiatal) generációknak tagjaiból, akik a legkülönbébb témákhoz nyúlva, s ugyanakkor az elmúlt évtizedek fejlődésének eredményeképpen is, a ma már magától értetődő teljes technikai és műfaji szabadságot, sokszínűséget alapul véve készítik műveiket: dimenziók, anyagok, képformák között közlekednek szabadon, a falfelületet, a padlót és a mennyezetet is birtokba véve.

A kiállítás rendezőinek szándéka a sokszorosítás fogalmának mai, 21. századi újradefiniálása, pozicionálása a hazai kortárs művészetben. „Mi a szerepe és jelentősége ma a sokszorosításnak és a sokszorozásnak a kortárs magyar kép-

zőművészetben? Milyen inspirációkat kínálnak a tradicionális technikák és az intermediális eszközök a multiplikálás területén? A pusztai technikai sokszorosításon túl milyen módon van még jelen, hol érhető még (elméleti síkon) tetten a kortárs képzőművészetben a multiplikálás fogalma?” – olvashatjuk a kiállítás rendezése során szem előtt tartott kérdéseket a tárlatot kísérő katalógusszövegben.¹ E kérdések teljes körű megválaszolása egy kiállítás keretében természetesen megvalósíthatatlan, a rendezők nem is vállalkozhattak, de bevallottan nem is vállalkoztak erre. „Csupán” – huszonnégy jól megválasztott példával alátámasztva – jellemző tendenciákat mutattak fel, vagy még inkább: e példák felvillantásával alkalmat adtak a nézőnek (és a szakmának) arra, hogy fejlődési vonalakat, résztörténeteket alkotva megválaszolják a rendezők által feltett kérdéseket. Lehetőséget teremtettek arra, hogy végiggondoljuk: mit is jelent ma a grafika, mit értünk sokszorosítás alatt, így ha a kiállítást látva eset-

¹ Bódi Kinga: *Mimetikus szerkezetek*. In: Bán András (szerk.): *Grafika XXV*. Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc, 2011, 41–46.

CSONTÓ LAJOS: Munkácsy Mihály-díj 1965–2011, 2011
SZABÓ ÁDÁM: Laptop, 2011, © Fotó: Király Judit



leg némileg elavultnak tūntek a mindezekrōl vallott nēzeteink, akkor mōdunkban állt felūlírni azokat.

Ēn magam sem teszek mōst, mint hogy felvetek nēhány – általam jellemzōnek tartott – sajátossāgot, tendenciāt, a kiállítás által generált kērdést, értelmezēsi lehetősēget.

Elsōként a kiállítás rendezésérōl, az installálás mōdjārōl nēhány gondolat. A tārlat a grafikai triennāle anyagātōl egyértelmūen elvālasztva, de azzal egy ēpületben és azonos szinten jelenik meg, mēgpedig űgy, hogy a kēt rēsz kōzōtti ātjārās biztosított: a kettō tehát egyūtt jelenti az egészet, a szint teljes kōrbejārāsāt.

A kēt kiállítás installālāsa – mūfajukbōl, jellegūkbōl és cēljukbōl fakadōan, valamint a tārlatokat kísērō kōzōs katalógusban is tūkrōzōdō mōdon – radikālisan különbōzik egymāstōl. A jelen írás tárgyāt kēpezō, nem a sokszorosítás technikājāt, hanem a fogalmāt a kōzēppontba állítō, és ezáltal vēlemenyem szerint a triennāle komplementerének tekinthetō tārlat anyagának egy rēsze a folyosōn, a zōme pedig az egymāsba nyílō kisebb termekben helyezkedik el: egy, kettō, maximum hārom mūvész munkāi találhatōk egy teremben. űgy minden mū és mūcsoport saját tērrel rendelkezik, egy-egy önálló egysēgként jelenik meg, lehetősēget adva a szomszēdos mūvekkel való összevetésre ēppūgy, mint kapcsolatok kialakításāra kōzōttük. A mūvek mellett olvashatō, a mūvészektōl szārmazō feliratok segítenek a munkák értelmezésében, a nēzō és a mū kōzōtti pārbeszēd elindításában. E magyarázatok egyrēsz a nēzō szāmāra is lehetővē teszik az adott mūvel való kapcsolat kialakításāt, mās rēsz rāmutatnak a mūvészek jellemzōen szubjektív motivāciōira, a mū keletkezésének szemēlyes indítékaira. Talān ebbōl a szemēlyessēgbōl fakadhat az is, hogy tōbb alkotās kōzvetlen kapcsolatban áll az érzékeléssel, az emlékezéssel, a felejtéssel. ASZTALOS ZSOLT

KORONCZI ENDRE: A kēp, 2011

KOKESCH ĀDĀM: Cím nélkül, 2003, © Fotō: Király Judit



fekete-fehér fotósorozata (*Repeat I-XII.*, 2009) a következő kérdést járja körül: „Vajon a látható világ tényleg úgy néz ki, ahogyan mi érzékeljük?” NAVRATIL JUDIT másfél éves távollét végén „emléktérképezéssel” hangolódott rá a hazautazásra, ennek keretében készültek a most kiállított mű (*Tsepadub és Tsa.*, 2010) előzményének tekinthető rajzok, amelyeket később lekicsinyített és fadobozokra nyomtatott. FÖDŐ GÁBOR asztallapmetszet-sorozata (*Apa, suliba mész?* 2010) a művész saját iskolai élményeinek feldolgozására tett kísérlet, azonban a jól ismert hordozófelület által (koszos, kopott, telekarcolt, elhasznált iskolapad), mégis mindenből személyes emlékekhez kapcsolódó érzéseket vált ki. VÉCSEI JÚLIA pedig a következő kérdéseket próbálja megválaszolni (?) rajzinstallációjával (*Utólagos / Utóhatás / Korrektúra*, 2010–2011): „hogyan látunk utólag egy helyzetet, változik-e a képe a történet pillanatában rögzülthez, értelmezethez képest, hogyan írjuk felül az eseményeket? A jelentésváltozás egy még módosuló állapot-e, vagy lezárt, pontot tettünk a végére?” A jelentésváltozás, az utólagos átértelmezés a politikában is gyakran alkalmazott gyakorlat,

a politikai tartalom pedig a tárlat anyagában megjelenik, számos munka követhető meg ebből az irányból (is). CSONTÓ LAJOS *Munkácsy Mihály-díj 1965–2011* című műve (2011), az eddigi összes díjazott nevének felsorolásával, kultúrpolitikai kérdéseket feszeget, a díj szerepére, értékére kérdez rá. CSÁKÁNY ISTVÁN fametszete (*Suspended*, 2010) mind a téma (Pátzay Pál *Kígyóölő* című szobrának eltávolítása), mind pedig a technika kiválasztásában az előző rendszere utal. A szobor történetének ismertetése ugyanakkor lehetőséget ad arra, hogy a műben felfedezzük az ismétlés, a reprodukálás az újraértelmezés vizuálisan nem explicit megjelenését is. NEMES CSABA animációja (*Györgytelep*, 2011) egy aktuális társadalmi problémára, a romák hazai helyzetére reflektál, MÉSZÁROS RICHARD PAUL kiállított munkája (*A hamis büszkeség árnyékában a félelem uralkodik!* 2009) egy társadalomkritikus sorozatból származik, GYENIS TIBOR *Az államtitok, az üzleti titok és a magántitok allegorikus figurái* című háromrészes alkotása (2011) pedig egy politikus nyilatkozata alapján született. A kiállított művek visszatérő sajátossága az írás, a szöveg használata. E szövegekben, feliratokban az írás mint reprodukálható (vagy mégsem? – teszi fel a kérdést Fischer Judit és Mécs Miklós) tevékenység és végeredmény sokfélesége érhető tetten: hol szépirodalmi, hol nagyon személyes, hol politikai tartalommal bíró, hol pedig a tudatalatti által vezérelt szövegekről van szó. Csákány István korábban említett, kétrészes művének egyik része egy feliratot (SUSPENDED) megjelenítő metszet, míg EPERJESI ÁGNES a néző mozgását figyelembe véve vetíti a falra: „rövid ima a gondolatokért, melyek sose jutottak eszembe” (*Rövid ima*, 2009). BAGLYAS ERIKA *Dies irae* (2011) című érzékeny munkája WC-papírra gépelt, szakaszonként ismétlődő és akár haza is vihető szöveg. FISCHER JUDIT és MÉCS MIKLÓS írószerboltban található próbapapok irkafirkáit igyekezett reprodu-

FISCHER JUDIT és MÉCS MIKLÓS: CRICS-KRAKSZ, 2011
© Fotó: Bódi Kinga



kálni, és erre a kiállítás látogatója számára is lehetőséget adott (CRICS-KRAKSZ, 2011). FABRICIUS ANNA fotográfiáit (VAJ/VOI I-III., 2007) finn és magyar nyelvű, a két nyelv hasonlóságát, közös eredetét „bizonyító” feliratok egészítik ki, a művet pedig az alkotó „Kedves nyelvrokonaim” kezdetű levele teszi teljessé. A szöveg megjelenésének speciális esete a már idézett Csontó-mű, valamint FA MARIANN munkája, aki „Nézhető és Nézzhetetlen” menetrendeket (2010) állított ki. A termeket és a folyosót betölti egy, a tárlatlátogató elhelyezkedésétől függően hol értelmezhető, hol értelmetlenné összerosódó hangszöveget. SZABÓ ESZTER (Mária, 2010), Nemes Csaba és KORONCZI ENDRE munkáiban (A kép, 2011) ugyanis a szöveg hangzó formában is megjelenik: „Nem tetszik, nem hasonlít, ennél azért jobban nézek ki!” – méltatlankodik egy női hang, majd Koronczai ismételt egy mondatot – „a tengerparti fővényen feléd közeledő meztelen testet látsz” szinte hipnotikus állapotba juttatva ezzel a nézőt.

A mediális és technikai sokféleség, valamint az áttételek sokaságának alkalmazása napjainkban már annyira természetes, hogy szinte szóra sem érdemes. Egy aspektust azonban mégis kiemelnék: a tárlaton több olyan mű szerepel, amely „hagyományos” technikával készült, fekete-fehér, klasszikus fotográfiának tűnik, azonban a mű mellé helyezett, véleményem szerint annak szerves részét képező szövegből kiderül, hogy mégsem az (Asztalos Zsolt, SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN: *Mit jelent fényképezni?* 2010). A képeket jobban megnézve azonban nyomára bukkanunk a fotográfiában, mint médiumban rejlő lehetőségek elvi továbbgondolását jelző technikai vagy egyéb manipulációnak.

Sokszorosítás, mimézis, emlékkép, felejtés, megismerés, relativitás, belsővé tétel... „Let’s imitate the real until we find a better one” (Szörényi Beatrix, 2011). Vágás, fekete függöny, XXV. Miskolci Grafikai Triennále.

BAGLYAS ERIKA: Dies irae, 2011

SZÖRÉNYI BEATRIX: Let’s imitate the real until we find a better one, 2011. © Fotó: Bódi Kinga



Hegedüs Orsolya

Adalékok Mátrai Erik műveinek recepciójához

FEHÉR DÁVID *Nyitott kapukat...* című cikkében¹ MÁTRAJ ERIK *Lux* című kiállításának² apropóján súlyos állításokat fogalmaz meg a művészről. A kiállításon szereplő művek és néhány korábbi alkotás kapcsán többszörös plágiummal vádolja meg Mátrai Eriket. A művésszel galeristájaként több mint két éve dolgozom együtt, ami alapos betekintést tett lehetővé a művész eddigi munkásságába, így talán személyes érintettségem nem zárja ki, hogy szakmai alapon vitatkozzam a cikk állításaival.

Fehér Dávid nyilvánvaló formai és médiumbeli párhuzamok alapján világhírű művészek alkotásaira hivatkozik cikkében, ám a potenciális előképek felmutatásakor túllép az alkotások kontextuális és referenciális hátterének feltérképezésén, s a híres alkotók szellemi tulajdonának – rosszhiszemű vagy tudatlanságból fakadó – ellopásával gyanúsítja meg Mátrait.

Fehér Dávid cikke a rá jellemző, asszociatív, ugyanakkor referenciákkal megalapozott, értő és érzékeny gondolatmenettel indul – James Turrell fényművészetéből kiindulva elemzi Mátrai *Sea Gate* című videoinstallációjának spirituális dimenzióját, majd a két művész alkotásainak a kanti értelemben vett esztétikai fenségeshez való kötődését. A cikk felfelé ívelő bevezetőjéből a fenségesről szóló traktus zárómondata szakítja ki az olvasót, mely hirtelen felidézi Mátrai korábbi, a kiállítattoktól teljesen eltérő, narratív munkáit, melyek egyik csoportját erőtlenné nevezi, a másik műcsoportnak pedig azt rója fel, hogy ezek médiuma azonos a Giuseppe Penone által előszeretettel használt médiummal. Műveket más művekkel valamilyen vonatkozásuk alapján összehasonlítva,³ különösebb indoklás

¹ Fehér Dávid: *Nyitott kapukat... Mátrai Erik LUX című kiállítása*. Balkon, 2011/5., 38-39.

² *Mátrai Erik: Lux*. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2011. jan. 7 – febr. 5.

³ Mátrai video-ikonjaival kapcsolatban Bill Violának a keresztény ikonográfia elemeit használó videóra hivatkozik Fehér Dávid, melyek egyébként fontos, ám messze nem kizárólagos inspirációs forrásai Mátrai ezen műveinek.

nélkül erőtlenné nevezhet mindenki, azonban ez egy műkritikusoktól – s Fehér Dávidot fiatal kora ellenére régóta annak nevezhetjük – talán kevésbé elegáns. Ám ha egy kritikus azt írja le egy, a hivatkozott műveivel számos intézmény válogatásaiban rendszeresen szereplő⁴ művészről, hogy az „szembrebbenés nélkül másolta a híres olasz művész, Giuseppe Penone leleményét”⁵, az semmilyen körülmények között nem maradhatna indoklás nélkül egy magát komolyan venni szándékozó kritikus részéről. Fehér Dávid nem érezte szükségét állítása alátámasztásának, s ez számomra azt jelenti, hogy úgy gondolta, nyilvánvaló igazságot fogalmazott meg. Nézetem szerint ezen kijelentése félreértésen alapul, méghozzá az originalitás kritériumának félreértésén. Ha megnézzük, hogy mi a közös Penone és Mátrai említett alkotásaiban, azt találjuk, hogy a szerző kizárólag médiumbeli azonosságra gondolhat, ám sem a művészet története, sem a kortárs médiaművészeti praxis nem támasztja alá, hogy egy mű originalitásának az volna a követelménye, hogy a használt médium legyen a művész saját találmánya. Az eredetiséget – már pusztán a kellő mennyiségű médium hiánya okán –

⁴ Mátrai Erik Krisztust és Máriát ábrázoló két tövismozaikja (*Tövismozaik*, 2000, rétegelt lemez, tövis, vér, szögek, plexidobozban, 40 x 120 x 2 cm; *Tövis Mária*, 2009, rétegelt lemez, tempera, tövis, 94 x 72 x 7 cm) többek között az alábbi kiállításokon volt látható: *M11. Rákóczi-ház*, Miskolc, 2003; *All over the Corporation*, Skelleftea, Svédország, 2004; *Diszkrét bűj*, Irokéz Galéria, Szombathely, 2005; *Az idő legújabb cáfolata*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2008; *4 Humours*, acb Galéria, Budapest, 2009; *Derkovits Ösztöndíjasok Kiállítása 2009*, Ernst Múzeum, Budapest, 2009; *Messiasok*, MODEM, Debrecen, 2009; *Liberio Arbitrio*, Magyar Intézet, Párizs, 2011; *Istenem*, MODEM, Debrecen, 2011.

⁵ Mivel a szövegben (Fehér i.m. 38.) nincs kifejtve, hogy pontosan mit ért Fehér Dávid „lelemény” alatt: Giuseppe Penone (1947) az arte povera máig aktív, változatos anyaghasználatáról ismert alkotója számos nagyméretű, reliefszerű organikus, főként absztrakt kompozíciót készített növényi tövisek egyszínű fehér felületbe applikálásával.

MÁTRAJ ERIK

Tövismozaik, 2000, rétegelt lemez, tövis, vér, szögek plexidobozban, 40 x 120 x 2 cm





MÁTRAI ERIK
Tenger kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

a médiumhasználat mikéntje jelenti, s még ebben is találunk számos egyezést (pl. festészeti iskolák esetében), így hozzáadódik a médiumhasználat mikéntjéhez az a kontextus, amelyet elsősorban a mű alkotójának többi műve és az azokat övező szellemi háttér teremt meg. Visszatérve a konkrétumokhoz: Penone kompozícióihoz mint anyagot használja a tövist, melynek kulturális referenciái hozzáadódnak e művekhez, de nem kölcsönöznek számukra semmilyen narratív tartalmat. Mátrai figuratív tövisműveinek a narratív tartalom képezi az alapját, ehhez pedig olyan médiumot használ, mely a narratív tartalom aláhúzására, s a kifejezés expresszivitásának fokozására szolgál.

A következő dunaújvárosi mű (*Szpot kapu*) bemutatásának kapcsán feltett kérdésről – „Hol a határ a magas művészet és szórakoztatóipar csillogása között?”⁶ – már az előzők fényében eltöprenghetünk, s felvetésének kritikai élet nem oldja, hogy Fehér részben a kérdés, részben a mű kapcsán Olafur Eliasson *Your Blind Movement* című 2010-es fény-füst installációjára hivatkozik.⁷

Áttérve Mátrai *Rainbow ellipse*-ére, Fehér megemlékezik az annak címében is felidézett előképről, Eliasson először 2005-ben kiállított *Round Rainbow* című kinetikus fényinstallációjáról, a két mű művészettörténeti előzményeiről ezúttal sem elfeledkezve. Mátrai művének elemzésével és méltatásával folytatva, s azt a dunaújvárosi kiállítás legerősebb darabjának nevezve, azonban hirtelen újabb merész állítást fogalmaz meg, miszerint ez a mű korábban Anthony

McCall neve alatt szerepelt. Az ellopott művet konkrétan nem említi, nem is tudná, merthogy ilyen mű nem is létezik, s a lábjegyzet zárójelbe tett megjegyzéséből az is kiderül, hogy a médium sem teljesen azonos – „(McCall installációi, 'fényszobrai' és Mátrai műve között vannak persze minimális [sic!] különbségek – például McCall leggyakrabban nem projektort, hanem filmvetítőt s tán kevesebb műfüstöt használ – a végső összhatás mégis megdöbbentően hasonló.)” McCall kapcsán Fehér Dávid lábjegyzetben az ArtReview idejű első számában a művésről megjelent írásra⁸ hivatkozik, ám sem ez a cikk, sem a McCallról megjelent korábbi szövegek nem támasztják alá azt a kijelentését, ami a plágium tényét megállapítja: „Anthony McCall (...) már a hetvenes évek közepe óta alkot épp ilyen fénytőlcsérekből és műfüstből komponált fényinstallációkat.”⁹ A New Yorkban

6 Fehér i.m. 38.

7 Eliasson, s így Mátrai műveinek Turrellen kívüli előképeként említi még Fehér Carlos Cruz-Diez 1960-as évekbeli fényinstalláció-sorozatát, illetve Preston McClanahan 1968-as *Fog Room*-ját.

8 Tyler Coburn: *Anthony McCall*. Art Review, 2011. February, 78-83.

9 Fehér i.m. 39.



MÁTRAI ERIK
Szpot kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

élő brit művész fényinstallációit szokás filminstallációknak is nevezni, mivel azok filmes technikán alapulnak: filmvetítő-géppel olyan animációkat vetít a falra vagy a földre, amelyekben fekete alapon fehér pont(ok), kör(ök), görbülő vonal(ak) vannak mozgásban vagy transzformálódnak egymásba. Az elsőtétített kiállítótérben a vonalakat kivetítő fénypásmák térbeli struktúrákat hoznak létre. A filmvetítő (vagy az újabb munkákban a projektor) nagyítólencséjének köszönhetően a vetítetűfelület felé táguló fénysugarakból kinetikus fényszobrok jönnek létre, melyek előre megtervezett mozgásába esetleges befolyásolóelemként a fénycsóva útjába álló közönség is szerephez jut. Kezdetben McCall nem is használt füstgépet, mivel az első néhány évben műveinek bemutatására olyan off-space helyeken került sor – New York-i raktárépületekben és mozikban –, ahol a levegő apró porszemcséi megfelelő körülményeket biztosítottak a fénycsóvák térbeli láthatóvá tétele számára¹⁰. McCall tölcészerű fényképződményeket a térbe rajzoló filminstallációinak fókuszában a fény anyagi mivoltának és térszervező hatásának tanulmányozása áll, művészeti gyökereik pedig a hatvanas-hetvenes évek fordulójának

¹⁰ Első nagy múzeumbeli bemutatkozása ébresztette rá, hogy ez nem egy mindenütt jelen lévő adottság, ezért vált szükségessé a füst használata. (A *New Media I* című csoportos kiállítást Malmöben, a Konsthallenban rendezték 1977-ben. Itt vetítették le McCall *Line Describing a Cone* című, 1973-as főművét egy este, az erre az alkalomra összegyűlt közönség számára. A mű jelentőségét taglaló, bevezetővel ellátott interjút ld.: Mark Godfrey-Anthony McCall: *Anthony McCall's Line Describing a Cone*. Tate Papers, Issue 8. Autumn 2007, online kiadvány, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/godfreymccall.htm>. Ugyanezen témához: Anthony McCall: *Line Describing a Cone and Related Films*, October, Winter 2003, Vol. 103. 42-62.)

független filmes kísérleteiben keresendő.¹¹ Mátrai *Rainbow ellipse*-e is egyfénytölcsér. A helyspecifikus, a kiállítótérre méretezett, ellipszist formázó szívárványprojekció csak a falon rajzolódik ki szívárványként, mint a gomolygó füstöt megvilágító fénytölcsér – a színkeverés optikai szabályaiból adódóan – a fehér színű. Formai analógiát nem nehéz észrevenni az elliptikus fehér fénytölcsér és McCall tölcsér-szerű fénystruktúrái között. Látjuk azonban azokat a különbségeket is Mátrai *Rainbow ellipse*-e és McCall munkái között, amelyek eltérő médiumok különböző koncepció alapján történő használatából adódnak.¹²

11 Godfrey McCall-lal közösen jegyzett (!) interjújában azokat a filmes törekvéseket említi, amelyek a film médiumának szobrászi dimenziójával foglalkoztak, a vetített kép mellett komoly figyelmet szentelve a filmemulzió textúrájának, a vetítógép hangjának, valamint a vetítógép és a vetítőfelület közötti térnek. Godfrey-McCall i.m.

12 Fehér felrója Mátrainak, hogy nem hivatkozik McCallra, csak a Van Eyck testvérekre a sajtóanyagban, bár tapasztalatom szerint az intézmények által kiadott sajtóanyagokat nem a kiállító művészek szokták írni. Amire viszont személyes ráhatása van Mátrainak, az saját blogja a <http://erikmatrai.blogspot.com> webcímen, melyben egy január 14-i bejegyzésben három, Anthony McCall installációjáról készült fotó lett posztolva.

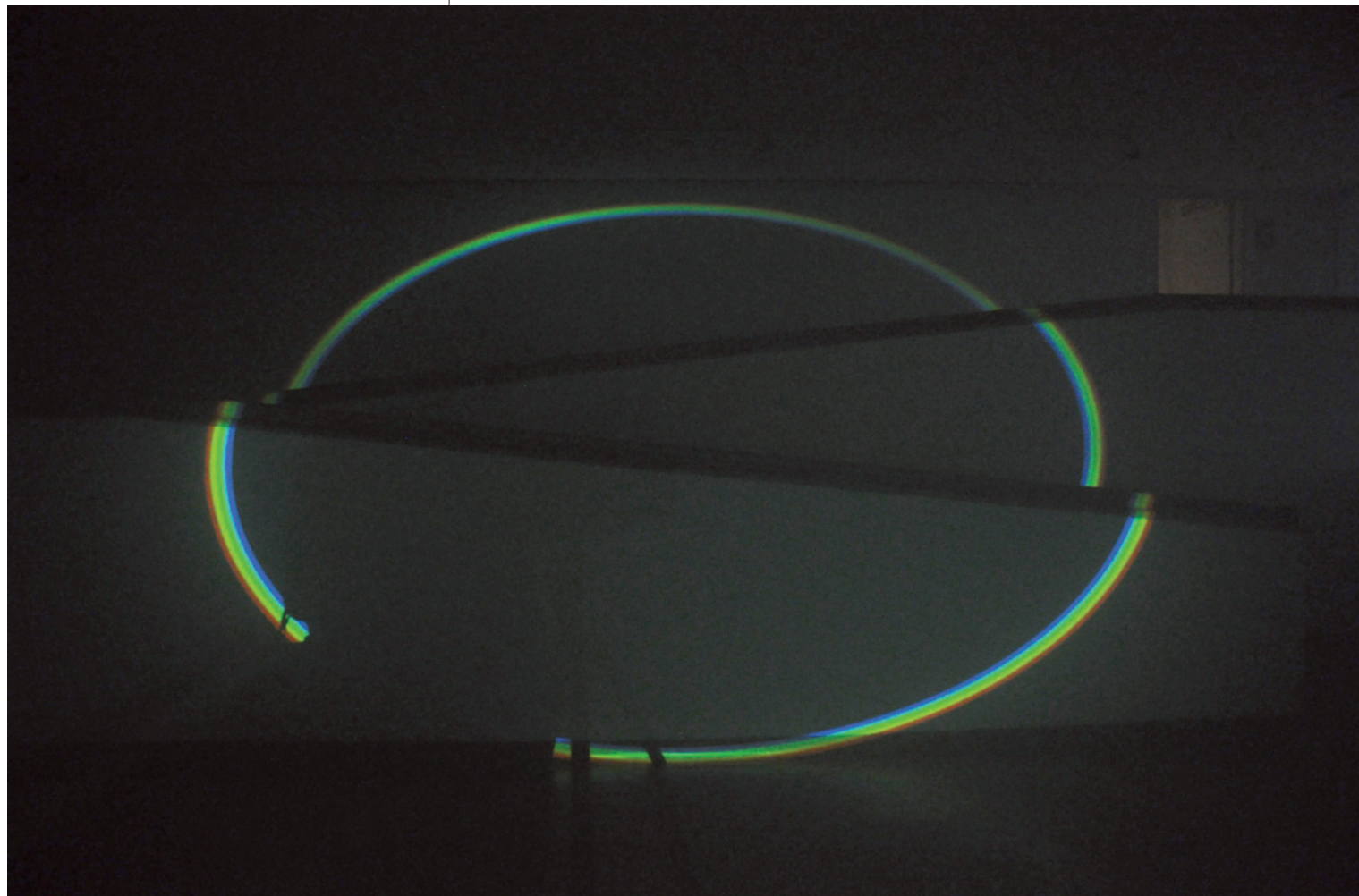
Tegyük fel, hogy olyan szigorúak vagyunk Mátrai Erikhez, mint Fehér Dávid, és a médium és a médiumhasználat mikéntjéről „az egybeesés megdöbbentő és elképesztő”¹³ állítással nyilatkozunk. Ekkor azonban, még mindig nem vettük tekintetbe a kontextust, legelőször is azt, amelyet maga a kiállítás a kiállított művekkel teremt, másfelől pedig azt, amelyet a művész eddigi munkáival már létrehozott. A *Lux* című kiállításról Fehér Dávid is megemlíti, hogy a bemutatott négy mű mindegyike kaput vagy folyosót formázott, s a címnek a közép-korban gyökeredző keresztény fényszimbolikára való hivatkozása nyomán maga is rámutat, hogy a kapuk és folyosók átjárót nyitnak, a behatolás lehetőségét jelentik egy másik szférába, s „a szakrálissal való találkozás eseményét (...) mint tértapasztalatot inszenálták.”¹⁴ Ezzel még tartalmi szempontból nem távolodott el Mátrai különösebben a Turrell által képviselt vonaltól. Ugyanerről a kiállításról írva korábban Mélyi József, a Fehér által felsorolt fényművészek közül többet is előképként említve, az alábbi kövekeztetésre jutott: „Mátrai azonban eredendően nem fényművész, és nem is a művészet alapelemeinek – mozgás, tér, fény, szín, stb. – egyensúlya vagy feszültsége izgatja, hanem az élmény spiritualitása.”¹⁵ Mélyi a kijelentését nyilván Mátrai korábbi – a jelen cikkben eddig csak érintőlegesen említett – művei által megteremtett kontextusra alapozza, amelynek tükrében az egyes művek és a kiállítás egésze elnyeri valódi értelmét és jelentőségét. Mátrai Eriket művészé érése kezdeti óta a keresztény transzcendencia, illetve annak művészi kifejezési lehetőségei foglalkoztatják. Az általa művelt deklaráltan szakrális művészetet azonban nem

13 Fehér i.m. 39.

14 Fehér i.m. 38.

15 Mélyi József: *Fantazmagóriák*. Élet és Irodalom, 2011. január 28., 22. (elérhető: http://www.es.hu/melyi_jozsef/fantazmagoriak:2011-01-26.html)

MÁTRAI ERIK
Szívárvány kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros



korlátozza a hagyományos médiumokra, sőt, leginkább a modern technológiákban és médiumokban rejlő kifejezési lehetőségek foglalkoztatják, anélkül, hogy közben háttérben fordítana a keresztény művészet ábrázolási hagyományának. Folyamatos kísérletező, s időről időre új médiumokkal gazdagodik eszköztára. Mátrai legfőbb erénye éppen az, hogy nem ragad le egyetlen médiumnál sem, hanem miután a választott médium számára fontos aspektusait feltérképezi és felhasználja, vagyis létrehozza a saját ideáját és a médium lehetőségeit legmegfelelőbbben ötvöző alkotást vagy alkotásokat, továbblép, és újabb, hasonló potenciált rejtő médium után kutat, esetleg évek múltán visszatér egy-egy már korábban alkalmazott technikához. Ez a típusú változatos médiumhasználat számos kortárs művész gyakorlatában felbukkan, természetesen más és más médiumokkal, példaként legyen elég a magyar Várnai Gyulát említenem. Ebben a tágabb kontextusban értelmezve Mátrai *Szívárvány-ellipszisének* újabb szimbolikus rétege sejlik fel – a szívárványra mint Isten és ember (Noé) szövetségének jelképére utal, melyben nem nehéz újfent a transzcendens és az evilági közötti kapcsolódását meglátni.

Lehet nem szeretni és nem kötelező elismerni Mátrai Erik művészetét. Kritiszálni is lehet, sőt kell, nincs olyan, akit ne lehetne, vagy olyan, aki számára az adott esetben ne járna haszonnal. Fehér Dávid azonban kiállítás-kritika apropóján többrendbeli csalással vádolja meg Mátrai Eriket. Ha írása kritika volna, azzal nem kellene vitatkozni, hiszen, még ha tartalmazna is esetleges félreértéseket, a szerző személyes ízlését közvetítené. Bár felteszem, hogy Fehér Dávid Mátrairól szóló írását is eredendően ízlésbeli okok vezérelték, a benne megfogalmazott vádak már a tényállítás kategóriájába tartoznak, s mint ilyenek, bizonyításra szorulnak. Ám, ha a felmutatott bizonyítékok, s az érvelés nem állják meg a helyüket, nem marad más, mint a pusztán vádaskodás.

MÁTRAI ERIK

Szívárvány kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros



Hermann Veronika

Jegyzetek városokról és ruhákról

Yohji Yamamoto kiállítása

Victoria and Albert Museum, London

2011. március 12 – július 10.

“Identity. Of a person, of a thing, of a place. What is it, identity? To know where you belong? To know your self worth? To know who you are? How do you recognize identity? We are creating an image of ourselves. We are attempting to resemble this image... Is that what we call identity?”

(Wim Wenders: *A Notebook on Cities and Clothes*)

A londoni Victoria and Albert Museumban rendezett YOHJI YAMAMOTO retrospektív kiállítás több olyan elméleti problémát tematizál, amely az elmúlt évek kultúratudományos diskurzusában kiemelt fontosságú volt. Éppen emiatt a kiállítás elemzése előtt be kell vezetni néhány olyan fogalmat, amely nélkül az nem lenne értelmezhető. A divatelmélet a kultúratudomány egyik legdinamikusabban fejlődő – Magyarországon némileg alulreprezentált – rész-diszciplínája, amely elméleti keretbe helyezve vizsgálja test és társadalom, test és ruha, ruha és társadalom, összességében tehát divat és identitás kérdéseit. Amit „divat” gyűjtőnévvel szokás illetni, valójában egy olyan heterogén kulturális, gazdasági és politikai tér, amely különféle viszonyok bonyolult, gyakorlatilag hipertextuális hálóján keresztül konstruálódik, s amely térben bizonyos értelemben mindig helyet kell hagyni az emberi testnek is.

YOHJI YAMAMOTO retrospektív kiállítása, részlet, Victoria and Albert Museum, London, 2011
© Victoria and Albert Museum, London



GEORG SIMMEL A *divat* című tanulmányában¹ igen korán, tulajdonképpen évtizedekig egyedülállóan, már 1904-ben rámutatott néhány ma is relevánsnak tűnő problémára. Ezek közül az egyik legfontosabb, hogy az öltözködésben, illetve általában a divatkövetésben az embereket egy kettős vágy mozgatja, hiszen bizonyos jegyek felvételével egyszerre akarnak tartozni valahová, s ugyanakkor individuálisnak maradni, tehát kitűnni a csoportból. Simmel leghíresebb, azóta is hivatkozott gondolatmenete mégis az úgynevezett „leszivárgás-elmélet”, amely szerint az aktuális divatot a felsőbb osztályok teremtik meg, hogy azután megjelenjen az alsóbb osztályok körében is, akik hasonlítani szeretnének hozzájuk. Amikor azonban egy adott jelenség szélesebb körben is elterjed, már meg is szűnik divatnak lenni – újat kell kitalálni. Ez a körforgás manapság értelemszerűen nem az osztályok, hanem a divatházak, az haute-couture, a dizájnermárkák és a konfekció alárendeltségi viszonyaiban érhető tetten. A döntő változást ezügyben mind ideológiai, mind gyártási szempontból a II. világháború utáni időszak hozta. Némileg leegyszerűsítve: egyrészt fellazultak, majd megszűntek azok a merev öltözködési konvenciók, amelyek azelőtt jellemezték a nyugati társadalmakat, és amelyek pontosan

1 SIMMEL, Georg: *A divat*. In: Uő. *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1973, 473–507.

előírták, hogy az adott társadalmi osztály, nem vagy életkor keretei között mit kell, és mit lehet viselni. Másrészt a tömegtermelés elterjedése, meghatározóvá válása minden addiginál több ember számára tette lehetővé a divatkövetést, sok esetben anyagi helyzetre, társadalmi státuszra vagy nemre való tekintet nélkül. A divat ezáltal az identitás folyamatos megújítására és megváltoztatására alkalmas árucikké vált, s így pontosan illeszkedett a posztmodern én-fogalom töredezettségéhez és viszonylagosságához, sőt, sok esetben alakította is azt: a divat úgy képes az egyébként is megdőlni látszó karteziánus, lezárt és behatárolt én-fogalom kritikáját adni, hogy közben lehetővé teszi az identitás változtatásának lehetőségét időben is radikálisan lerövidíteni. A kulturális átöltözés fogalma immáron nem pusztán absztrakció, de a testbe beíródó, valódi fizikai gyakorlat, az öltözködés, a test és a testen hordott egyéb jelölők az identitás vizuális meghosszabbításaivá és metaforáivá váltak. Aligha véletlen ugyanakkor, hogy divatelméleti munkákban előszeretettel hivatkoznak PIERRE BOURDIEU ismert elméletére a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődéséről. A megvásárolható javak valóban újratertemnek olyan egyenlőtlenségeket, illetve társadalmi konvenciókat, amelyekről egy egészen más társadalmi-történeti kontextusban, de Simmel is hasonlóképpen értekezett a 20. század elején. Fontos megjegyezni azonban, hogy ezek a javak egyúttal kulturális kódokként is működnek, amelyek nem pusztán anyagi vagy társadalmi, de metaforikus jelentéseket is generálnak. „Ha nagyjából a termelés különféle formái és az igények hasonlóan változatos és illékony mintázata közötti kapcsolatként értelmezzük, a divat rendszere igencsak kevert. A divat kettős természetét foglalja magába, így egyrészt kulturális jelenség, más szempontból viszont termelőközpontú gyártás.”² A divat – és így a divatelmélet is – folyamatosan ennek a duális rendszernek a szorításában létezik, s ez a kettősség minden területére kiterjed. A divat ugyanis, ahogyan korábban is írtuk, egyrészt az identitás hordozója, másrészt azonban árucikk is, amely alkalmas arra, hogy piaci versenyben generáljon, vagyis minden egyes árucikkben performativitás és produktivitás ütközik össze. A divatnak semmilyen terméke – legyen az ruha, fair trade kávé, mobiltelefon vagy parfüm –

² A szerző fordítása. Eredetileg: „Loosely defined as the inter-relationship between highly fragmented forms of production and equally diverse and often volatile patterns of demand, the fashion system is a hybrid subject: it incorporates dual concepts of fashion: as a cultural phenomenon, and as an aspect of manufacturing with the accent on production technology.” In: LEOPOLD, Ellen.: *The Manufacture of the Fashion System*, in: ASH, Juliet – WILSON, Elizabeth, *Chic Thrills: A Fashion Reader*, London, Pandora Press, 2004, 101.

nem lehet annyira absztrakt és nem kínálhat olyan vonzó identitást, hogy közben kikerülhetné az aktuális piaci trendet.

A YOHJI YAMAMOTO retrospektív azonban nemcsak ezeket az általános divatelméleti kérdéseket veti föl, hanem a keleti és a nyugati divat látszólagos összeegyeztethetlenségét, illetve a divat és a múzeum kényes viszonyát is játékba hozza. Jóllehet mára teljesen kanonikussá váltak a divattervezők életművét bemutató kiállítások, az ő esetében mégis jelentős problémát okoz, hogy miként válnak a divatipar profán termékei a múzeum ún. szakrális terébe kerülve hirtelen műalkotássá. Divat és múzeum konvencionális fogalmai első hallásra talán ellentétesnek tűnhetnek. A még ma is sokakban élő elképzelés szerint a múzeumban kiállított műtárgyaknak örökérvényű igazságokat és autenticitást kell sugározniuk, ellentétben a divat folytonosan változó, világi és felszínes produktumaival. A művészetfogalom és művészetpolitika változásai azonban egyértelművé tették, hogy a vizualitásra és gyors információáramlásra épülő, újragondolt kiállítóterekkel rendelkező múzeumi szcénában igenis helye van a divattervezők alkotásainak, annál is inkább, mert a műtárgypiacot ugyanúgy a fogyasztás a brandteremtés és az aktuális árfolyam befolyásoló hatása jellemzi, mint a divatot. „Valóban vannak bizonyos tervezők, akiknek munkája olyan körülmények között volt kiállítva, amelyek inkább művészetként, mintsem megtervezett áruként határozták meg

YOHJI YAMAMOTO
Fashion in Motion, 2011. július 1., Victoria and Albert Museum, London, 2011
© Victoria and Albert Museum, London



a termékeiket, és természetesen folyamatosan kölcsönöznek a vizuális művészetektől is, noha ez inkább csak egy régen kialakult gyakorlat folytatása. Figyelemre méltó, hogy a kortárs művészetek posztmodern stratégiák uralta részéből igen kevés átvétel tűnt alkalmazhatónak (jóllehet lehetséges emellett érvelni, hogy mindkét gyakorlat alárendelődik az ironia és autoreferencialitás kultúrájának).³ Az ironia és az autoreferencialitás mellett fontos kiemelni a pastiche, a paródia, illetve az idézés bizonyos technikáit, a divat azonban egyes kérdésekben – például a szerzőség, vagyis a brand esetében – kifejezetten konzervatív marad. Divatkiállítást rendezni az elmúlt évtizedben – ironikus módon – trend lett. Ennek elterjesztésében olyan intézmények játszottak vezető szerepet, mint a The Metropolitan Museum of Art – ahol 2011 augusztusáig éppen egy Alexander McQueen-kiállítás látható⁴ – a New York-i Guggenheim, vagy a firenzei Palazzo Pitti. Ahogyan a hétköznapi öltözködés az adott kulturális minták olvashatóságát jelenti, úgy az egyes tervezők által készített, alapvetően nem utcai viseletre alkotott darabok is értelmezhetőek műalkotásként: „Mégis úgy tűnik, hogy mostanában, amikor az értékek rendszere egyszer csak elmozdult, valamint a posztmodern állapot és az új művészettörténet felfedték a művészet nagy fogalmainak bizonytalanságát, a divat hitelessége széleskörben elfogadottá vált, hiszen bizonyos értelemben ez reflektál leginkább a megélt kortárs tapasztalatra, illetve közvetíti annak összetettségét és értékeit – az antropológiai, vagy talán az erkölcsi igazságot. A kurátorok és kritikusok egyre inkább meggyőznek minket divat és művészet gyakorlatának növekvő hasonlóságáról.”⁵ A divatkiállítások azért is modelleznek kiválóan kurrens művészelméleti és művészetpolitikai problémákat, mert a kiállított alkotások egyszerre működnek műtárgyként és reklámfelületként. Yohji Yamamoto a kiállítás megnyitójára speciális *Furoshiki* táskákat tervezett, amelyeket saját bevallása szerint a Victoria and Albert gyűjteményében található 19. századi angol textilek ihlettek.⁶ A hatféle változatban elkészített, virágmintás táskákat 137 fontért bárki megvásárolhatja a múzeumban, természetesen egyéb, szintén általa tervezett darabokkal együtt. A kiállításhoz ezen kívül számtalan program is kapcsolódott, például a *Yohji Yamamoto: Satellite Spaces* elnevezésű kísérelőrendezvény, melynek során a múzeum körül kialakított hat külső helyszínre vitték ki a kiállítás egyes darabjait. 2011. július 1-jén pedig a *Yohji Yamamoto: Fashion in Motion* nevű eseményen, hétköznapi londoni párok mutatták be a tervező darabjait. Ahogy a múzeum honlapján is olvasható,⁷ ez utóbbit az *1999 Tavasz/Nyár férfikollekció* ihlette, melyhez a modellek szintén valódi párizsi párok voltak. Egy divatkiállítás tehát sosem marad meg csak a kiállítóterem belül, hanem épp heterogén természetéből adódóan, a múzeum mellett boltokat, külső tereket von be, alakít át, s e szempontból a látogatók testével sem tesz kivételt.

Yohji Yamamoto ma a világ egyik legismertebb és legbefolyásosabb divattervezője, akinek munkáit sokszor nevezik *titokzatosnak*. Ennek a jelenlegi kiállítás kapcsán is sokszor fölmerül a minősítésnek az oka valójában az egymásnak ellentmondó kulturális kódokat egymásra játszó, építő életművében rejlik, s mint ilyen, bizonyos mintázatok felismerése után könnyen olvasható. Ahogyan a kiállítás elemzéséből remélhetőleg ki fog derülni, Yamamoto védjegye – amelyet tehát hajlamosak titokzatossággént reprezentálni – valójában

3 A szerző fordítása. Eredetileg: „Certainly a cadre of designers have had their work exhibited in specific contexts that identify their products as art rather than designed commodities, and of course heterogeneous borrowings are constantly made from the visual field of art, though this only represents the continuity of a long-established practice, and it is notable that very little borrowing from that contemporary art that has been dominated by postmodernist strategies has seemed applicable (although it could be argued that a culture of irony and self-referentiality equally subsumes both practices).” In: RADFORD, Robert, *Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism*, in: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 2, Number 2, May 1998, 152.

4 *Alexander McQueen: Savage Beauty*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011. máj. 4 – aug. 7.

5 A szerző fordítása. Eredetileg: „It would seem, however, that all this system of values has recently shifted, now that the conditions of postmodernity and the demonstrations of the New Art History have exposed the insecurity of art’s big ideas and have established a widespread cultural permission to recognize the new authenticity of fashion, in the sense that it most accurately reflects and communicates the values and complexities – the anthropological, if not the moral, truths – of contemporary, lived experience. Increasingly critics and curators are persuading us of the growing proximity between the practices of Art and of Fashion.” In: RADFORD i.m., 152.

6 <http://www.vogue.com/vogue-daily/article/need-it-now-yohji-yamamoto-furoshiki-bags-for-the-va/> (2011. júliusi találat)

7 <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-in-motion-yohji-yamamoto/> (2011 augusztusi találat)

vizuális sablonok egyfajta kulturális fordításán alapszik. Munkái folyamatosan társadalmi és kulturális határok mentén egyensúlyoznak. A keleti és nyugati társadalmak öltözködési konvencióit ugyanolyan szubverzíven fordítja egymásba, mint a nemi szerepekhez kötődő öltözködési normákat. A divat fenoménja ebből a szempontból megfeleltethető a fordításnak, hiszen olyan vizuális kódokat játszik egymásba, amelyek mindenki számára más, ugyanakkor folyamatosan megújuló jelentéseket hoznak létre. Yamamoto egyike volt annak a néhány japán divattervezőnek, aki az 1980-as évek elején robbant be a nyugati divatvilág párizsi központjába. „Yamamoto egy intellektuális és purista tervező, akit a társadalmi nemi kategóriák közötti határok összemossa érdekel. A szellemesen szabott, túlméretezett, rétegzett és redőzött anyagok beburkolják a testet, nem pedig kétdimenziósan leesnek róla, mint a legtöbb nyugati ruhát meghatározó stílus esetében. Yamamoto nem kedveli a csinos és rendez megalkuvást: tökéletesen elegáns ruháit az asszimetrikus szegélyek, gallérok és zsebek jellemzik, sál alakban omló hajtókák, és szokatlan kiszögellések. Könnyörtelenül dolgozik a fekete színnel, és sokszor kísérletezik az anyagokkal.”⁸ A keleti konvenciók nyugati divatban való megjelenése súlyos posztkoloniális kérdéseket is fölvet. Yamamoto rétegzett, ugyanakkor Picasso kubista alkotásaihoz hasonló látványvilággal rendelkező darabjai zavarba ejtették a keletről (Japánról) addig csupán a gésákra asszociáló, magát mindenhatónak képzelő nyugati divathatalmakat. Kollekcói radikális áttörést hoztak, mivel megvalósítják azt a fajta kulturális cserét, amelynek révén ruhái már nem kezelhetők pusztán furcsa, egzotikus zárványokként. A japán divat mindezek eredményeképpen kiemelt érdeklődésre tart számot a divat fővárosaiban, legutóbb 2010-ben a londoni Barbican Centre-ben rendeztek egy, a legismertebb japán divattervezők munkáit bemutató kiállítást.⁹ „A kultúra különféle alakzatai között lévő határok elmozdulása a divat számára azt jelentette, hogy olyan területeken is megjelent, amely korábban hagyományosan a művészet sajátja volt.

A divat művészi nyelvhez való kötődése egyrészt reprezentálhatja ily módon meghatáro-

8 A szerző fordítása. Eredetileg: „Yamamoto is an intellectual design purist, who is interested in blurring gender categories. Oversized, layered and draped garments are ingeniously cut to the swathe the body, rather than fall two-dimensionally in the style that characterizes most Western dress. Yamamoto dislikes neat and tidy conformity: his supremely elegant clothes feature asymmetrical hemlines, collars and pockets, lapels that flow to form shawls, and unusually placed darts. He is relentless his use of black and makes much use of experimental textiles.” In MENDES, Valerie-DE LA HAYE, Amy: *20th Century Fashion*. London, Thames and Hudson, 1999, 234.

9 *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, Barbican Art Gallery, London, 2010. okt. 15 – 2011. febr. 6.



YOHJI YAMAMOTO
Fashion in Motion, 2011. július 1., Victoria and Albert Museum, London, 2011
© Victoria and Albert Museum, London



YOHJI YAMAMOTO retrospektív kiállítása, részlet
 Victoria and Albert Museum, London, 2011
 © Victoria and Albert Museum, London

zott helyzetét, másrészt kiemelheti szerepét és új funkcióját a kultúra rendszerében.”¹⁰ A divattervezők életművét bemutató kiállítások sajátja, hogy a kiállítóteret megpróbálják a divatvilág ismert vizuális ikonográfiája szerint alakítani, ezzel mintegy a teret is a kiállítás szerves részévé tenni. A Yamamoto-kiállítás terébe lépve a látogató egy kifutó-szerű terembe kerül, amelyet a neonfény, a kifutóhoz hasonlóan széles csíkban megvilágított padló, és a piros acélcsövek monokróm kettőssége ural. A kiállítást egy térbe installálták, azonban több szinten és több lépcsőben olvasható. Középen helyezkedik el a mintegy hatvan kiállított ruha, mintegy megerősítve a Yamamoto kapcsolán oly gyakran emlegetett konceptualitást, illetve a japán divattervezők munkáira jellemző origami-szerű rétegzettséget. Yamamoto nemcsak a hagyományokkal, hanem az anyagokkal is játszik: így alkothat például egy outfitet a fehér organza selyem estélyi ruha és a vajszerű kötött sapka. Egy másik ruha pedig a japán császárok tradicionális viseletét ötvözi a viktoriánus korra jellemző fűzős felsőrészsel, míg egy piros kisestélyi szinte már a chaneli hagyományokat írja újra. A 2002-es *Tavaszi/Nyári kollekció*ban találhatóak azok a lila selyemingek, amelyek hátulján tradicionális japán portrék nyomata található. A kiállítás egyik ikonikus, több sajtóanyagban is megjelenő darabja az 1997 *Tavaszi/Nyári kollekció*ban található pánt nélküli sárga selyemruha, amelyhez Yamamoto túlméretezett, selyemmel borított, s egy joystick alsó részét megidéző kalapot tervezett. A fal egyik oldalán a szabásminták rajzaihoz hasonló alakok láthatóak, ornamentikus funkciót betöltve. A másik falon viszont monitorok találhatóak, amelyek kronologikus sorrendben mutatják be Yamamoto eddigi, közel négy évtizedes pályájának legfontosabb állomásait. A falon olvasható az a mondat, amely az Y márkanév 1972-es megalapítása óta jellemzi Yamamoto munkáit: „When I started making clothes, all I wanted was for women to wear men’s clothes.” vagyis „Amikor elkezdtem ruhákat csinálni, azt akartam, hogy a nők viseljenek férfiruhákat.” Ez a cross-gender látványvilág az összes későbbi bemutatón és alkotáson ugyanúgy megjelenik, mint Yamamoto hétköznapi használatra tervezett ruháin, vagy a később még szóba kerülő *Y-3 kollekció* darabjain. Különösen fontos kiemelni, hogy a nemi szerepekhez társuló vizuális konvenciókat egy olyan

10 A szerző fordítása. Eredetileg: “In fashion, this removal of boundaries between different forms of culture meant that it became placed in spheres in which art traditionally appeared. (...) Fashion’s attachment to the language of art could represent its status as such, signifying its role and new function in the culture system.” In: TAYLOR, Melissa: *Culture Transition: Fashion’s Cultural Dialogue between Commerce and Art*. In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 9, Number 4, December 2005, 454.

országban kezdte el átértelmezni, amely éppen tradicionális társadalmi berendezkedéséről híres. Ilyen értelemben a Yamamoto tervezte ruhákat a drag egyik megnyilvánulásaként is lehet értelmezni, s ezzel kapcsolatban éppen az a fő kérdés, hogy a sztereotípiák kifogatásával megerősíti, vagy éppen hogy felfogatja ezeket a konvenciókat.¹¹ Yamamoto 1981-ben elért első nemzetközi sikereit az *Arrival in Paris* című videó mutatja be a kiállításon. Az 1981/82 *Ősz/Tél kollekció* a kiállítás vezetője szerint (is) nagy visszhangot váltott ki. A videók ugyanakkor bemutatják a más művészeti ágakkal való együttműködéseit is, amelyek közül fontos kiemelni az 1993-as a Bayreuth-i fesztivált, ahol ő tervezte a jelmezeket Heiner Müller nagy port kavará *Trisztán és Izoldájához*. Az előadás elemzői szerint a Yamamoto által tervezett minimalista, stilizált, dominánsan sötét jelmezek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy az előadást az emlékezetes, Patrice Chéreau által rendezett és Pierre Boulez által vezényelt, 1976-os *Ring*-előadáshoz hasonlították. Az akkori fesztiváligazgató Wolfgang Wagner egyébként először éppen Chéreau-t kérte fel az előadás megrendezésére, s utána esett a választása a német drámaíróra. A bemutatott videón elhangzik Yamamoto nyilatkozata is, amely szerint Müller meg akart szabadulni minden, a *Trisztánra* rakódott közhelytől, és arra biztatta Yohji Yamamotot a jelmezek tervezése közben, hogy szegjen meg minden szabályt. 1998-ban a Pina Bausch Társulat 25 éves évfordulóján Wuppertalban bemutatott performanszhoz szintén Yamamoto tervezte a ruhákat: a tervezés folyamata ugyanúgy látható volt egy videón, mint maga az előadás, amelyben a tervező egyébként maga is szerepelt. A kiállított felvételekből világosan kiderül, hogy Yohji Yamamoto bemutatói jellemzően túlmutatnak egy átlagos fashion show keretein, s inkább maguk is performanszá válnak. Ez a kijelentés első hallásra akár tautologikusnak is tűnhet, hiszen egy divatbemutató alapvetően színház jellegű, olyan előadás, amelynek során a kifutón mint színpadon megjelenő modellek a gyorsan váltakozó identitás maszkját veszik föl. Ezzel szemben Yamamoto legtöbbször nem hivatásos modellekkel dolgozik, s nem pusztán felvonultatja őket a kifutón, hanem valami tematikát is kidolgoz. 1998-ban a *Male/Female* elnevezésű bemutatón a férfiaknak tervezett darabokat modellek helyett olyan ismert nők mutatták be, mint például a divattervező Vivienne Westwood vagy a színésznő Charlotte Rampling. Az 1999-es *Tavaszi/Nyári kollekció*ban az esküvői öltözék került középpontba, folytatva ezzel azt a sorozatot, amely annak a feltérképezésére irányul, hogy a nemi szerepek hogyan erőltetnek rá bizonyos konvenciókat a társadalomra a keleti és nyugati kultúrában egyaránt. 2000-ben Yamamoto nagy szenvedélye, a karate határozta meg a *Tavaszi/Nyári kollekció* látványvilágát, melynek során a tradicionális sportruházat újratervezett darabjainak bemutatóját természetesen valódi karatésok formagyakorlatai kísérték. A 2002-es nyári darabokat bemutató show a *Challenging Conventions* címet viselte, és továbbra is cross-gender öltözködés határait feszegette. 2003-ban ezt némileg átfogatva a *Men in Skirt* bemutató következett, ahol a modellek ezúttal kizárólag férfiak voltak, s – a címből is következtethetően – férfiak által hordott szoknyák újragondolásai voltak láthatóak. Kaftánok és skót szoknyák vonultak végig Yamamoto kifutóján, illusztrálva egy folyton megújuló tervező állandó mondanivalóját. Yamamoto 2002-ben az Adidassal közösen megalkotta az *Y-3 kollekció*t, mellyel ő lett az első sportszeragyártóval szövetkező divattervező. Az *Y-3* töretlen népszerűségnek örvend, s azóta számos tervező dob piacra konfekciómárkával közös terméket (elég csak a H&M utóbbi években zajló kampányaira utalni). Az 1999-es *Ziganes* elnevezésű bemutatón a modellek két ismert cigányzenekar tagjai közül kerültek ki, s míg az egyik banda tagjai bemutatták a kollekció darabjait a kifutón, a másik zenekar tagjai élőben zenéltek. Hasonló tematika jelentkezett a 2004/2005 *Ősz/Tél kollekció* esetében, melyet az angol Madness ska-pop „veteránjai” mutattak be, miközben aláfestésként az ő zenéjük szólt. Yamamoto tehát más művészeti ágakkal is szoros kapcsolatba került, s a Victoria and Albert válogatásának sokrétűségét mutatja, hogy úgy vonták be ezeket a kísérleteket a kiállítás terébe, hogy közben nem váltak sem toladóvá, sem erőltetetté. Az átmenetet és a köztességet a térben is szimbolizálva, a videófal és a ruhák között elhelyezkedő

11 BUTLER, Judith: *Paris is Burning*. In: Uő. *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*, Budapest, Új Mandátum, 2005.

fémcső-hálózaton fülhallgatókat helyeztek el, amelyeken keresztül a látogató belehallgathatótt Yohji Yamamoto eddig megjelent három szólóalbumába is.

A divattervező több nyilatkozatában kiemeli a zene fontosságát a munkáiban, s ez nem csak a divatbemutatókon érzékelhető. A három album (*Well I Gotta Go* 1991, *Your Pain Shall be Your Music* 1994, *Hem: Handful, Empty Mood* 1997) a tervezői munkássághoz képest gyors egymásutánban, az 1990-es években jelent meg. Yamamoto filmekben is szerepelt, s ezek egy része szintén látható a kiállításon. Wim Wenders 1989-ben forgatott róla egy kétszemélyes, naplószerű dokumentumfilmet: ez volt a mottóként is idézett *A Notebook on Cities and Clothes* (Jegyzet városokról és ruhákról), amely Párizs, New York és Tokió városi díszletei között mutatja be milyen identitás konstruálódhat akkor, amikor, Yamamotot idézve, „az identitás kiment a divatból”. A keleti és nyugati konvenciók eltörlésén, illetve új típusú gender identitás kialakításán dolgozó tervező egy személyben valósítja meg azt, amiről divat- és kultúrateoretikusok évtizedek óta vitáznak. Részben az *Y-3 kollekción*hoz kapcsolódva újabb dokumozit is forgattak *Yohji Yamamoto: This is my dream* címmel, amelyet Theo Stanley rendezett, és 2011. január 23-án mutatták be Párizsban.

Yohji Yamamoto egyfelől brand, hiszen Y márkanév alatt 1972 óta tervez hordható és megfizethető ruhadarabokat, együtt dolgozik az Adidassal, és egy ideje pedig saját gyártású parfümjeivel is kiemelkedő sikereket ér el. A világ egyik legismertebb és – hozzá kell tenni – legtöbbet érő tervezője, akinek bérelt helye van a különféle divathetek kifutóin. A másik oldalon azonban ott van a radikális és formabontó tervező, aki nem véletlenül vált ikonná, és jelenik meg különböző filmekben úgy mint művész és gondolkodó. A divatelméletben folyamatosan megjelenő kettősség lenyomata ez, a sikerre vitt márka, a fogyasztás kultusza, amely azonban nem feltétlenül zárja ki az elmélyülést, a kulturális fordítást és a bevett társadalmi gyakorlatok megkérdőjelezésének lehetőségét. A Victoria and Albert Museum kiállítása azért működik jól, mert képes bemutatni ezt a sokrétű alkotói életpályát, ugyanakkor teret ad a brandnek is, népszerűsíti, és – lássuk be – emeli a piaci értékét. A posztmodern fogyasztói kultúrában a jól működő márkákhoz jellemzően vonzó értékcapcsolás társul, mellyel könnyebb eladni az identitást. Yamamoto valami olyasmit árul a befogadói szerepbe lépő vásárlónak, hogy minden csak valamihez képest normatív, hogy minden határnak két oldala van, és hogy ezek mindegyikét kijebb lehet tolni még egy kicsivel. Ez pedig mind a múzeumban, mind a külső helyszíneken egyaránt fogyasztható és egyben inspiráló üzenet.

HÁY ÁGNES
Hamburg, 1988



HÁY ÁGNES
Munkamegosztás a családban, 1976



Palotai János

Határátlépők

Háy Ágnes és Szilágyi Varga Zoltán
kísérleti filmjei

KAFF 2011 – 10.

➤ Kecskeméti Animációs Filmfesztivál, Kecskemét

➤ 2011. június 15 – 19.

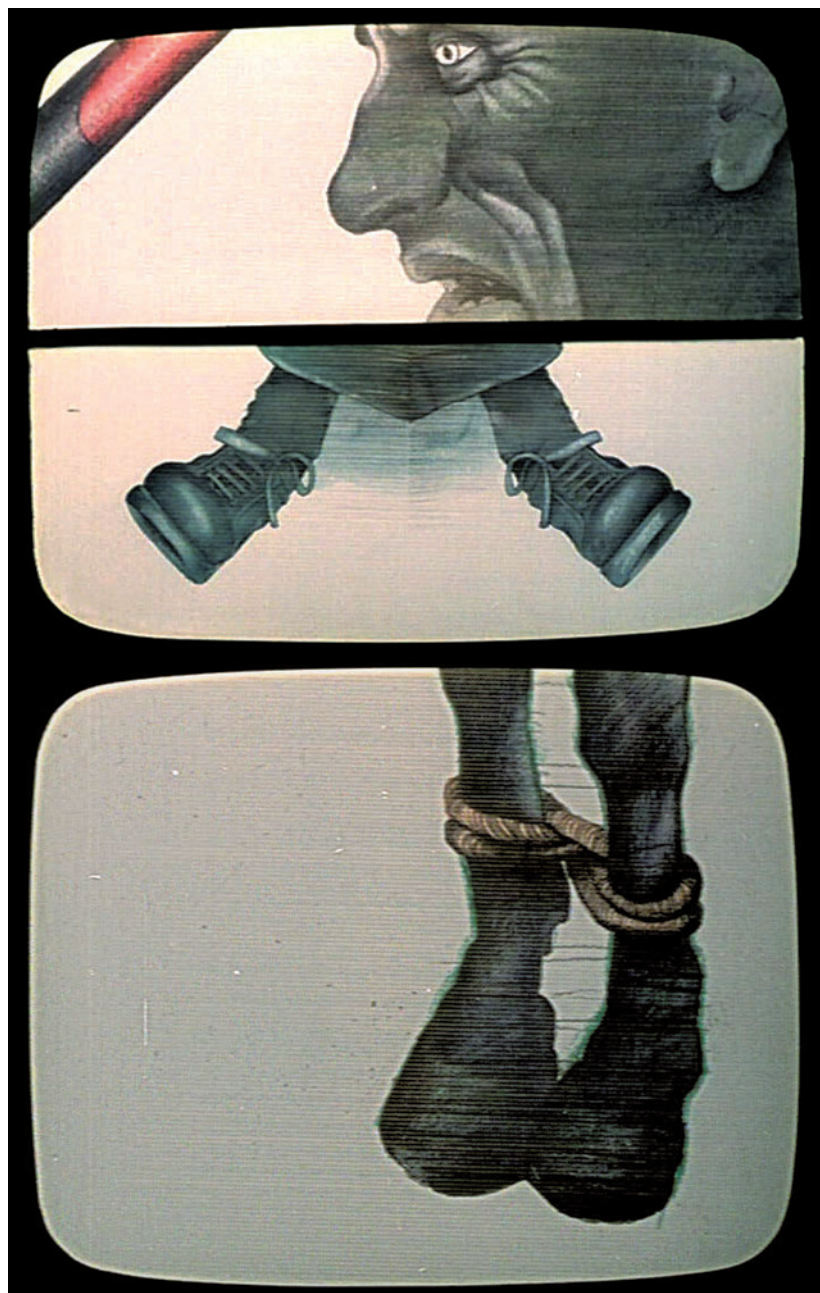
A KAFF idén retrospektív vetítéssorozattal ünnepelte HÁY ÁGNEST, aki *Hamburg* című filmjével 1988-ban a legjobb kísérleti film díját nyerte el az akkor 2. alkalommal megrendezett fesztiválon. Há a hetvenes évek elején, húszévesen robbant be a szakmába az akkor nóvumnak számító *Gyurmafilm*jével, de mégsem került az animáció centrumába: a Balázs Béla Stúdióhoz csatlakozó neoavangárd képzőművészek közé sorolódott be. A papírkivágásos *Egy külön úr naplójával* új, egyedül hangot ütött meg; *Üldözés* című színes rajzfilmje, valamint a krétával rajzolt *Munkamegosztás a családban* pedig grafikai képességeit is bizonyítják. A *Védekezz hozzáértőn* – mint egyfajta oktatófilm paródia – iróniájának ékes bizonyítéka. Munkáiban

– így a *Natúrfilmben* – az animáció lehetőségeit is vizsgálja; a *Hamburgban* a reflektor és kamera „megelevenedése”, a fény-árnyék kezelés a báb-film-műteremben a vertovi avantgárdot idézi. Háty Ágnes idő- és hangkezelése is egyedi, s ez többek között VIDOVSZKY LÁSZLÓVAL való húsz évnyi együttműködésének köszönhető. Az avantgárd szerző nemcsak hangeffektusaival szolgálta Háty elképzeléseit, de zenei struktúrákkal is. A *Várakozásban* az időérzékelést, képtagolást, majd lassítást a zaj- és zenei hangtördeléssel festi alá, amely aztán egy Bach részletté alakul. A Londonban élő Háty most már STEVE MOYES angol zenésszel dolgozik együtt: az e-mailben kapott képekre a zeneszerző válaszként időtartamot „improvizál”. Így készült a tárlaton látott, *A hiba ünnepe* című kalligrafikus mű is. Háty hipotézise szerint ha a zene az idő művésze s az időt hanggal jelöli, úgy az időt hang helyett képpel is lehet jelölni. E kérdés körül forog legújabb, *Text in Music* (2010) című anyaga is, amelyhez Mozart *Rekviemjét* használta fel, a kórus négy szólamát bontva fel. Egy szótag = egy kép, amely a halvány háttérbeli szövegből emelkedik ki. Háty e művében írásjelre váltja a hangjegyet; a nem hallható réteg a zenei múltra való utalás, ismeret által szólal meg. Ez új befogadói attitűdöt igényel: Háty hang és kép végső határait próbálja átlépni, a vokális metakommunikáció átértelmezésével. Mindezt a jelentésnélküli fonetikához, szavak nélküli nyelvhez lehetne hasonlítani (lásd Ligeti György anti-operáit).

SZILÁGYI VARGA ZOLTÁN másfajta határokat: az ideológiai tőrés határt lépte át. Szilágyi 1980-ban tűnt fel, *Gordiuszi csomójával* minden díjat megnyert Chicagótól Zágrábig, nem különben második filmjével, az *Arénával*, amely még a román Filmszövetség díját is megkapta. Experimentumai ismert mítoszokról szólnak, de nem lineárisan, hanem átértelmezve. Szilágyi ledönti a hős vezér szobrát, alakja a középszer megtestesítője, a tömegeből jött, akit előbb dicsőítenek, majd kifütyülnek, mivel a csomót elvágni, sem megoldani nem tudja. Voluntarizmus-kritikája a diktatúra ellen szól. Arénája az ikonok, kánonok, a „szép, jó, igaz” szentháromság tagadása. Képfelbontása, a síkok csúsztatása (a sárkányölő keresése) ahhoz a gesztushoz hasonló, amellyel Maurer Dóra kereste Dózsát. A szakrális után a világi jelek kiürülése foglalkoztatja: tévészig-nál, álmok, zászló – utóbbi a szekusok vágta ki a filmből, helyébe fekete-fehér kockákat rakott Szilágyi. Így a film nyersanyaga lett jel, üzenet, ami a magyar neoavantgárdban úgy szól: amiről nem lehet beszélni, arról beszélni kell. Szilágyi a zászló devalválódását vizsgálja, a forradalmi trikolortól a Miki egeres reklámig; az emberi testen, festményen, gyufásdobozon, pop-ikonon megjelenő jelekig (*Tiszta kép; Apró*).



SZILÁGYI VARGA ZOLTÁN
Gordiuszi csomó,
1980



SZILÁGYI VARGA ZOLTÁN
Aréna, 1982

Véri Dániel

„Nájlon bokafix / roppant puritán”

Szkárosi Endre új könyvéről

➤ **Szkárosi Endre: *Egy másik ember*. Esmélkedéstörténeti emlékirat**
➤ **Budapest, Orpheusz Kiadó, 2011**

SZKÁROSI ENDRE emlékiratot írt. Mi több, az alcím jelzője szerint ez az emlékirat „eszmélkedéstörténeti”. A *bon mot*-szerű kifejezés híven előlegezi a mű tartalmát. A könyvben a szerző saját pályakezdését és munkásságának megközelítőleg első negyedszázadát dolgozza fel.

Személyes ez a mű, hiszen megismerhetjük belőle Szkárosi baráti- és munkakapcsolatait, magánéletének alakulását, vitákat és együttműködések születését, valamint számtalan különböző művészeti csoport belső életét, amelyben



ez időszakban Szkárosi részt vett. Személyes a könyv azért is, mert az események története mellett, attól elválaszthatatlanul egyéni nézőpontú elemzést is kapunk. Ennek megfelelően szögezi le Szkárosi az *Elő* címet viselő előszóban, hogy az objektív kultúrtörténeti elemzések nem ennek a könyvnek a lapjaira valók.¹ Valóban, amit itt olvashatunk, az inkább egyfajta privát történelem. Nem egyszemélyes történet azonban, hiszen sokszáz költő, zenész, performer, képzőművész, művészcsoport tevékenységével ismerkedhetünk meg, csakúgy, mint fesztiválok, koncertek, folyóiratok történetével.

Ha a szerző bevallotta nem is vágyik az objektív elemző pozíciójára, hihetetlen mennyiségű információt tesz elérhetővé az olvasó számára a hetvenes, nyolcvanas, kisebb részben a kilencvenes évek alternatív művészeti szcénájáról.

Az élénk tárt anyag bősége megkerülhetetlenül teszi az „emlékiratot” a korszak iránt érdeklődők és a kutatók számára egyaránt. A könyv lineáris olvasásakor talán nem, de „használata” esetében éppen ezért jönne jól egy, a keresést megkönnyítő index, valamint a sok szálon futó történet epizódjainak áttekintését szolgáló kronológia. Ezek hiányoznak ugyan, de a kötet hátsó fülén megtaláljuk a szerző korábbi könyveinek listáját, valamint hanghordozóinak jegyzékét, azonban a performanszok esetében az itt olvasható sommás „Amszterdamtól Zágrábig” jelölés helyett szerencsésebb az egyes fejezetekre hagyatkoznunk.

Igaza van Szkárosinak, amikor az előszóban arra hívja fel a figyelmet, hogy ez elmúlt évtizedek művészetéről „soha nem elegendő a tudás”, különösen annak az esetében nem, amit „avantgárdként, alternatívként, függetlenként, kísérletként tart számon az ismereteiben szükségképpen korlátozott köztudat.”² Emiatt csak egyetérteni lehet a szerzővel, aki arra ösztönzi pályatársait, hogy közülük minél többen tegyék közzé visszaemlékezéseiket. Teljesebb képet ugyanis csak ezek fényében tudunk nyerni a korszakról.

Elő- és utószóval együtt tizenkilenc fejezetből áll a több mint háromszázötven oldalas könyv. A gondos előkészítésnek hála hibát csak elvétve találunk a szövegben.³ Az alapvetően kronológiát követő könyvből a fejezetek hasítanak ki tematikus blokkokat. A kevert szerkesztési mód miatt azonban egy-egy fontos téma (*Mozgó Világ*, *Konnektor*, *Új Hölgyfutár*) több különböző fejezetben is szerepel, míg más történetek, mint például a *Brobo* társulat előadásai nem találhatók meg a tartalomjegyzékben.

¹ 7. oldal.

² 6. oldal.

³ Helytelen a -ban/-ben határozórag használata a -ba/-be helyett (40, 42. oldal), akad elgépelés (91. oldal) és egy-két apróbb hiba (250, 252, 305. oldal) is.

Szkárosi „eszmélkedését” az *Iskola* és az *Egyetem* című fejezet írja le. A pályáját ismerők számára is meglepetést okozhat, hogy sorkatonai szolgálatát letöltve az ELTE Állam- és Jogtudományi Karára iratkozott be. Itt kitűnő, mára közismertté vált jogászokkal – Halmi Gábor, Kukorelli István – tanult együtt, azonban az első perctől fogva át akart menni a bölcsészkarra, ezt az első év jeles teljesítése után engedélyezték is. Magyar-olasz szakra iratkozott be, hogy ez a döntés mennyire meghatározó volt életében, mi sem bizonyítja jobban, mint, hogy a mai napig az ELTE Olasz Tanszékén tanít. Még katona korában szervezte társaival a *Brobo* nevű, kísérleti színházi társulatot, amely Szkárosi visszaemlékezése szerint jó csengésű nevét állítólag valaki „Probo” barátnőjének részegen kiejtett névváltozata után nyerte.⁴ Részletesen elemzi a sorszámmal ellátott előadásokat, amelyek közül a *Brobo No 5*-öt Balatonbogláron, Galántai György kápolna-műtermében is előadták 1973-ban.⁵ Különösen tanulságosak a társulat működéséről, konfliktusoktól sem mentes csoportdinamikájáról nyújtott beszámolók. (Érdekes lenne ezekkel összevetni a többi résztvevő emlékeit.)

A *Mozgó* című fejezetben Szkárosi a *Mozgó Világ* szerkesztőségében eltöltött éveire emlékezik vissza, a folyóirat körüli politikai harc a korszak kultúrpolitikájába nyújt betekintést. Az ezt követő, *Fölöspéldány* csoportról szóló rész kitűnően összeolvasható a Szőnyi Tamás által néhány éve publikált állambiztonsági iratokkal.⁶ A *Műhelyek* fejezet a párizsi Magyar Műhely, az itthoni Műhely-estek és a „*Mozgó Világ*-ügy” krónikája. Itt szerepel Szkárosi számos külföldi útleírásának egyike: a könyv talán legabszurdabb jelenete két magyar költő és egy vasrúddal ellátott holland író találkozását örökíti meg egy amszterdami foglalt házban.⁷

A *Zenefele* Szkárosi hangköltészeti tevékenységének zenei kiterjesztéséről számol be naplószerű, fellépésenkénti leírásokkal, míg az *Oda-vissza* már a szerző itáliai tartózkodásairól szól. A könyv lapjain eddig is sok szereplővel találkoztunk, itt azonban szinte lexikonszerű sűrűségben nyújtja a szerző az olasz experimentális- és hangköltészet panorámáját. A *Konnektor* fejezetcím alatt nemcsak az együttes működéséről értesülünk,⁸ de vizuális költészeti kísérletekről is. A *walesi bárdok*, az *Ómagyar Mária-síralom* és a *Halotti beszéd* Szkárosi-féle feldolgozásai a könyv

talán legizgalmasabb művei, amelyeket több változatban is elkészített a szerző.⁹ Az ötletes interpretációk érzékletes leírásánál különösen fájó az illusztrációk teljes hiánya.

Vizuális költészetéről, a *Konnektor* fellépéseiről és a különleges, Balaton-felvidéki tájban felvett *Támad a szél* című lemezről szól a *Támadás*. Itt fejti ki részletesen a könyv során többször felbukkanó elméletét Szkárosi a véletlen kiemelkedő szerepéről az alkotói folyamatban.¹⁰ A véletlen akciót formáló erejéről számos performansz leírásánál is megemlékezik. Nem hagyomány nélküli a véletlen szerepének kiemelése a magyar művészetben, elegendő itt Major János *koinciden-ciáira* vagy Beke László *Véletlennaplójára* utalnunk.¹¹ (Nem is beszélve a Véletlen Artpool-féle 2000-es évről.¹²)

Egy bolognai fellépés után *Haza* a következő rész címe, főszerepben a *Polyphonix* fesztivállal. Ennek szervezésekor Szkárosi jó hasznát vette az eltelt évek során kiépített nemzetközi kapcsolati hálóknak. Az itthoni szervezőmunka után egy külföldi turnésorozat következett, a külföldi barátok és kollégák segítségével létrejött koncertkörút a témája a *Nomád* című fejezetnek.

A könyvkiadás nehézségeiről és a lassan gyarapodó stúdiófelvételekről vall a *Kiadó*. Ugyan fejezetcímként csak ezután jelenik meg, valójában már az előző részekben is szerepel az *Új Hölgyfutár*, a kezdetben élő folyóiratként – *ÚHF Revue* –, majd lap formájában is megjelenő orgánus. Groteszk módon megszűnését a rendszerváltás utáni politikai csatározásoknak köszönheti, az egyik lapszám borítója miatt kirobbanó, mondvacsinált bírósági ügyről részletes és megdöbbentő beszámolót ad a szerző.

Utazásokról, fellépésekről, fesztiválokról számol be a *Tovább*, míg a *TI* fejezet a korábban megismert angol *Towering Inferno*val való együttműködést dokumentálja (eredménye a *Kaddish* című lemez, 1995). A könyvet a *Spiritus* és a *Hangadó* című rész zárja, a *Spiritus Noister* formáció (a név a noster és a noise szavak összerántásával keletkezett) és a *Szkárosi Hangadó*, az eleinte laprovatként működő, majd rádióműsorrá váló fórum történetével.

Ebből a rövid ismertetésből is kitűnik, hogy a könyv sokszínű és sokrétű olvasmányt kínál. Az egyszerű érdeklődőknek élvezetesen megírt sztorikat, a kutatóknak rengeteg információt, a kortársaknak egyedi nézőpontú panorámát nyújt, de Szkárosi egyetemi hallgatói is megismerhetnek „Egy másik embert”.

A kötet a kilencvenes évek közepén lezárul, azonban Szkárosi története ezzel nem ér véget. Ahogy írja az *Utóban*, mindössze „levegőt vesz”, hogy felkészüljön a következő, tucatnyi év alternatív művészeti krónikájának megírásához. Az új kötet végén elférhet a teljes visszaemlékezésre vonatkoztatott index is, hogy megkönnyítse a közelmúlt története(i) iránt érdeklődők dolgát. S ki tudja? Talán addigra a korszak iránti, egyre növekvő érdeklődés anyagilag elérhető közelségbe hozza egy, a két szövegekötetet kiegészítő hangos- és képeskönyv megjelentetését is. A magunk részéről ennek szurkolunk.

Utóirat: a cikk címét Szkárositól kölcsönöztem. A Magyar Műhely kalocsai rendezvényének leírása jól jellemzi az egész visszaemlékezés hangulatát, a sztorik „életszagú” előadását: „A növekvő jókedv nyomán pedig a helyszínen megalapítottam az Édes Gergely madrigálkórust, amelynek egyik része ütemesen ismételve szavalta a »nájlon bokafix« szópárt, a másik pedig beintésre rákezdett a »roppant puritán« jelzős szerkezet ritmikus hanggimnasztikájára. E két motívum hangzását vezényeltem, hangerőben, dinamikában, együtthangzásban, időnkénti kiállításokkal variálva a lehetőségeket. Élvezetes közös akció, mintegy zárórituálé alakult ki így a végére.”¹³

4 39. oldal.

5 51. oldal.

6 24. „Báránnyadászat” című fejezet, in: Szőnyi Tamás: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*, Budapest, Magyar Narancs-Tihany-Rév Kiadó, 2005.

7 119–120. oldal.

8 Ehhez lásd Szkárosi Balkonbeli írásait: *Konnektor*. Első rész, *Balkon* 2011/2, 10–13.

9 170. oldal skk.

10 203. oldal.

11 Véletlennapló, in: Beke László: *Művészet/elmélet*, Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1994, 31–38.

12 <http://yyiyaxxx/www.artpool.hu/veletlen/default.html>

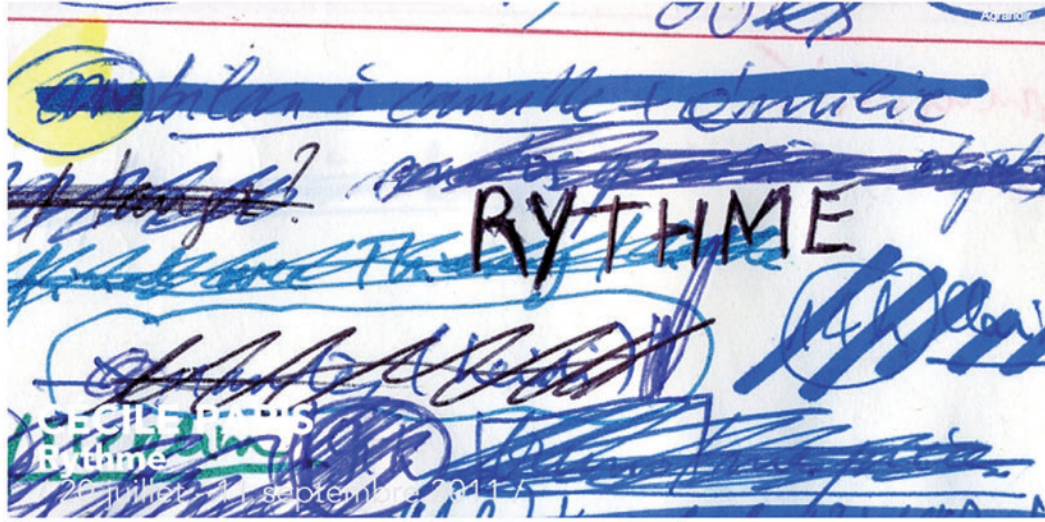
13 142. oldal.



MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

EXPOSITIONS / COLLECTION / MUSÉE / SERVICE CULTUREL / INFORMATIONS PRATIQUES / PROFESSIONNELS

A- A+



Collection permanente
Accès gratuit



Agenda du service culturel

Achetez votre billet coupe-file

Devenez Amis du musée

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

11 AVENUE DU PRÉSIDENT WILSON
75116 PARIS - TÉL : 01 53 67 40 00

Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h (fermeture des caisses à 17h15).

Nocturne le jeudi jusqu'à 22h (expositions uniquement, fermeture des caisses à

<http://www.mam.paris.fr>

<http://www.mudam.lu>



FRA / DEU / ENG HOME / CONTACT

Mot clé



EXHIBITIONS

- CURRENT
- UPCOMING
- ARCHIVES



PASCALLE MARTHINE TAYOU
BLACK FOREST
18/06/2011 - 11/09/2011



JOHN STEZAKER
18/06/2011 - 11/09/2011



MAC ADAMS
18/06/2011 - 11/09/2011

AGENDA

RECOVERING
WEDNESDAYS@MUDAM
MANY SPOKEN WORDS

MUDAMINI WORKSHOPS
26/08/2011 15h00-16h30

Mudamini Guides

YOUNG ART EDUCATORS
26/08/2011 18h30 45'

Young Art Educators' Tour

RECOVERING
27/08/2011 18h00-19h00

Recovering - Build

Dennis Oppenheim
● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
www.mam-st-etienne.fr
SAINT-ÉTIENNE
2011. 05. 14 – 09. 25.

Claude Cahun Santu Mofokeng, Chasing Shadows France Fiction: Billes-Club Concordance Accident
● JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2011. 05. 24 – 09. 25.

Shadow of War Jane Evelyn Atwood Photographs 1976–2010
Génération de l'air
● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
www.mep-fr.org
PÁRIZS
2011. 06. 29 – 09. 25.

«OBJETS DE MON AFFECTION» / Collection Sandra Alvarez de Toledo
● LE POINT DU JOUR
www.lepointdujour.eu
Cherbourg-Octeville
2011. 06. 26 – 09. 25.

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

Transfigurations: Indonesian mythologies
● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON
www.louisvuitton.com/
espaceculturel
PÁRIZS
2011. 06. 24 – 10. 23.

Jikken Kōbō
● BÉTONSALON
www.betonsalon.net
PÁRIZS
2011. 09. 08 – 10. 29.

rendez-vous 11
● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
www.moca-lyon.org
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE LYON
www.ensba-lyon.fr
LYON
● INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN
www.i-art-c.org
VILLEURBANE
2011. 09. 15 – 11. 13.

Pizzi Cannella Chinatown
● MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
www.mam-st-etienne.fr
SAINT-ÉTIENNE
2011. 09. 17 – 11. 20.

Lewis Hine
● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON
www.henricartierbresson.org
PÁRIZS
2010. 09. 07 – 12. 18.

Biennale de Lyon: une terrible beauté est née
● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
www.moca-lyon.org
LYON
2011. 09. 15 – 12. 31.

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

Introduction
● DE APPEL BOYS' SCHOOL
www.deappel.nl
AMSZTERDAM
2011. 07. 12 – 10. 02.

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

Still/Life
● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2011. 09. 19 – 10. 26.

The Art of Hacking
● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
www.montevideo.nl
AMSZTERDAM
2011. 09. 10 – 11. 12.

Scarlett Hooft Graafland
● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2011. 09. 10 – 11. 20.

Melanchotopia
● WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
2011. 09. 02 – 11. 27.

Izrael Rodney Graham
PhotoSynthesis
● THE ISRAEL MUSEUM
www.imjnet.org.il
JERUZSÁLEM
2011. 07. 08 – 11. 30.

Írország Gerard Byrne
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.imma.ie
DUBLIN
2011. 07. 27 – 10. 31.

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

Jan Fabre
Art Kept Me out of Jail!
● MUZEUM SZTUKI ŁÓDŹ
http://msl.org.pl/
ŁÓDŹ
2011. 07. 17 – 10. 02.

The Generation in Transition – New Art from India
● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
www.zacheta.art.pl.
VARSÓ
2011. 09. 03 – 11. 06.

Litvánia Goldin & Senneby
● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2011. 09. 09 – 10. 16

Luxemburg Mondes inventés, mondes habités
● MUDAM LUXEMBOURG
www.mudam.lu
LUXEMBOURG
2011. 10. 18 – 2012. 01. 18.

Nagy-Britannia Thomas Struth
Photographs 1978–2010
● WHITECHAPEL GALLERY
http://www.whitechapelgallery.org/
LONDON
2011. 07. 06 – 09. 16.

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

Maurizio Anzeri
● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2011. 06. 25 – 10. 02.

Brassai, 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.

Indonesian Eye: Fantasies and Realities
● SAATCHI GALLERY
www.saatchi-gallery.co.uk
LONDON
2011. 09. 01 – 10. 09.

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

René Magritte
The Pleasure Principle
● TATE LIVERPOOL
www.tate.org.uk
LIVERPOOL
2011. 06. 24 – 10. 16.

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

Rashid Rana
● CORNERHOUSE
www.cornerhouse.org
MANCHESTER
2011. 10. 01 – 12. 18.

Wilhelm Sasnal
● WHITECHAPEL GALLERY
http://www.whitechapelgallery.org/
LONDON
2011. 10. 04 – 2012. 01. 01.

Gerhard Richter
Panorama
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2011. 10. 06 – 2012. 01. 08.

Turner Prize 2011
● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2011. 10. 21 – 2012. 01. 08.

Postmodernism
● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2011. 09. 24 – 2012. 01. 15.

OMA/Progress
● BARBICAN – ART GALLERY
http://www.barbican.org.uk
LONDON
2011. 10. 06 – 2012. 02. 19.

Rothko in Britain
● WHITECHAPEL GALLERY
http://www.whitechapelgallery.org/
LONDON
2011. 09. 09 – 2012. 02. 26.

Németország 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.

Anja Kirschner, David Panos
Open Stores #1
● STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTTGART
2011. 06. 29 – 10. 09.

Once Upon a Time: Fantastic Narratives in Contemporary Video
● DEUTSCHE GUGGENHEIM
www.guggenheim.org
BERLIN
2011. 07. 08 – 10. 09.

Roman Bezjak
Archaeology of an Era: Socialist Modernism
● SPRENGEL MUSEUM
www.sprengel-museum.com
HANNOVER
2011. 06. 22 – 10. 16.

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

W. Eugene Smith
Photographs / A Retrospective
● MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2011. 09. 23 – 11. 27.

Joseph Beuys
8 days in Japan and the utopia of Eurasia
● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2011. 10. 08 – 2012. 01. 01.

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

Thomas Saraceno
Cloud Cities
● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2011. 09. 15 – 2012. 01. 15.

CAR CULTURE. Media of Mobility
● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST
www.zkm.de
KARLSRUHE
2011. 06. 18 – 2012. 01. 08.

Kienholz
The Signs of the Times
● SCHIRN KUNSTHALLE
www.schirn-kunsthalle.de
FRANKFURT
2011. 10. 22 – 2012. 01. 29.

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

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

VERSO EST. Chinese Architectural Landscape
● MAXXI
www.fondazionemaxxi.it
RÓMA
2011. 07. 29 – 10. 23.

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

Free Port of Art
● TRIESTE CONTEMPORANEA, STUDIO TOMMASEO
www.triestecontemporanea.it
TRIESZT
2011. 07. 03 – 11. 27.

Declining Democracy. Rethinking democracy between utopia and participation
● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA
www.strozzina.org
FIRENZE
2011. 09. 23 – 2012. 01. 22.

Oroszország Masterpieces of the 20th century from the Collection of the Valencia Institute of Modern Art (IVAM)
● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART
www.mmoma.ru
MOSZKVA
2011. 06. 08 – 10. 30.

William Kentridge
Five Themes
● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART
www.garageccc.com
MOSZKVA
2011. 09. 30 – 12. 04.

Portugália OFF THE WALL / FORA DA PAREDE
● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES
www.serralves.pt
PORTO
2011. 05. 21 – 10. 02.

Spanyolország You are not alone
● FUDACIÓ JOAN MIRÓ
http://fundaciomiro-bcn.org/
BARCELONA
2011. 07. 01 – 09. 18.

Museum of Parallel Narratives / In the Framework of L'Internationale
● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
www.macba.es
BARCELONA
2011. 05. 14. – 10. 02.

Painterly Abstraction, 1949–1969
● GUGGENHEIM MUSEUM
BILBAO
www.guggenheim-bilbao.es
BILBAO
2011. 06. 14 – 2012. 01. 08.

Svájc Poetry without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art
● KUNSTMUSEUM LUZERN
www.kunstmuseumluzern.ch
LUZERN
2011. 05. 21 – 10. 02.

Svédország Klara Lidén
● MODERNA MUSEET
www.modernamuseet.se
STOCKHOLM
2011. 05. 14 – 10. 09.

Ukrajna Olafur Eliasson
„Your emotional future“
● PINCHUKARTCENTRE
http://pinchukartcentre.org
KIJEV
2011. 05. 21 – 10. 02.

ART MARKET 2011: BUDAPEST

AZ EGYETLEN NEMZETKÖZI KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR MAGYARORSZÁGON

Időpont: 2011. október 27-30.
Helyszín: Budapest, Millenáris Park

*„Az elmúlt néhány évben szinte szó szerint robbanás történt Közép-Európa művészeti életében. Kezdődött Lengyelországgal, aztán következett Románia, újabban Csehország és Szlovákia. Magyarország lesz a következő! **Hamarosan itt az Art Market Budapest! Semmiképp ne hagyja ki!**”*

Nicola Trezzi,
a Flash Art Magazine szerkesztője,
a Prágai Biennálé kurátora,
az Art Market Budapest kuratóriumának tagja

Tájékoztatás látogatóink és kiállítóink részére: info@artmarketbudapest.hu

www.artmarketbudapest.hu
www.facebook.com/ArtMarketBudapest