

# Balkon

kortárs művészeti folyóirat • Budapest

2011\_9



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

## MAGYARORSZÁG

### Urban spaces – Berlin/ Budapest

● DEMO GALÉRIA  
www.fogashaz.hu  
Budapest VII., Akácfa u. 51.  
2011. 09. 13 – 10. 13.

### New York, Rio, Tokió / Mobilitás, migráció, emigráció

● INDA GALÉRIA  
www.indagaleria.hu  
Budapest VI., Király u. 34. II./4.  
2011. 09. 13 – 10. 14.

### From A to B through C

● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA  
www.acbgaleria.hu  
Budapest VI., Király u. 76.  
2011. 09. 16 – 10. 14.

### Dunaújvárosi Fotóbiennálé

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET  
www.ica-d.hu  
Dunaújváros, Vasmű út 12.  
2011. 09. 10 – 10. 14.

### Kerekes Gábor

*Bábel*  
● VILTIN GALÉRIA  
www.viltin.hu  
Budapest V., Széchenyi u. 3.  
2011. 09. 07 – 10. 15.

### Korniss Péter, Hangay Enikő

● SPIRITUSZ GALÉRIA  
www.spiritusz-galeria.hu  
Budapest XII., Várfo. u. 14.  
2011. 09. 13 – 10. 15.

### Forgács Péter

*Tapintat (festett-, álló- és mozgóképek)*  
● DEAK ERIKA GALÉRIA  
www.deakgaleria.hu  
Budapest VI., Mozsár u. 1.  
2011. 09. 18 – 10. 15.

### William Kentridge

„Itt se vagyok...” / "I am not me, the horse is not mine"  
● SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.szepmuveszeti.hu  
Budapest XIV., Dózsa György út 41.  
2011. 09. 20 – 10. 16.

### Kaszás Tamás

● RENDHÁZ DÍSZTERME  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Fő u. 6.  
2011. 09. 23 – 10. 16.

### Vigh Tamás

*Az utolsó főművek 2006–2010*  
● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)  
www.mke.hu  
Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28  
2011. 09. 28 – 10. 17.

### Kovács István

*Két világ között – Installációk, performansz-dokumentumok*  
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA  
www.magyarmuhely.hu  
Budapest VII., Akácfa u. 20.  
2011. 09. 28 – 10. 21.

### Korodi Luca

Дежавю  
● FÉSZEK GALÉRIA  
www.feszek-muveszklub.hu  
Budapest VI., Kertész u. 36.  
2011. 09. 27 – 10. 22.

### Álombarikád

● TRAFÓ GALÉRIA  
www.trafo.hu  
Budapest IX., Liliom u. 41.  
2011. 09. 09 – 10. 22.

### Convoy Leipzig

● BIKSADY GALÉRIA  
www.biksady.com  
Budapest V., Falk M. u. 24-26.  
2011. 09. 09 – 10. 22.

### Czigány Ákos

*Darwin Online*  
● NESSIM GALÉRIA  
www.nessim.hu  
Budapest VI., Paulay E. u. 10.  
2011. 09. 20 – 10. 22.

### Ujházi Péter

● GODOT GALÉRIA  
www.godot.hu  
Budapest XI., Bartók B. út 11.  
2011. 09. 21 – 10. 22.

### Július Gyula

*REZGŐKÖR / Oscillation Circuit*  
● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.miskolcigaleria.hu  
Miskolc, Rákóczi u. 2.  
2011. 09. 28 – 10. 22.

### Seba Kurtis

*Bevándorló akták*  
● LUMEN GALÉRIA  
http://photolumen.hu  
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.  
2011. 09. 22 – 10. 23.

### feLugossy László

*Mindenkiben létezik egy kevés atavisztikus részgazság*  
● ÉRD VÁROSI GALÉRIA  
Érd, Alsó u. 2.  
2011. 09. 30 – 10. 24.

### Szemző Zsófia

*Valami hiányzik*  
● LIGET GALÉRIA  
www.c3.hu/~ligal/  
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.  
2011. 09. 29 – 10. 27.

### Sugár János

*A helyzet*  
● VIDEOSPACE BUDAPEST  
http://videospace.c3.hu/  
Budapest IX., Ráday u. 56.  
2011. 09. 02 – 10. 28.

### artAlom 7. élőművészeti fesztivál

● KIS ZSINAGOGA / EGRY KORTÁRS GALÉRIA  
www.kiszsinagoga.hu  
Eger, Híbay Károly u. 7.  
2011. 09. 26 – 10. 28.

### Domján Gyula, Kiss Zoltán

*A belső templom*  
● GÖRÖG TEMPLOM KIÁLLÍTÓTEREM  
www.muzeum.vac.hu  
Vác, Március 15. tér 19.  
2011. 09. 21 – 10. 30.

### I. Nemzetközi Rajz- és Képgrafikai Biennálé

● VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)  
www.artmuz.hu  
Győr, Király u. 17.  
2011. 09. 23 – 10. 30.

### André Kertész

● VINTAGE GALÉRIA  
www.vintage.hu  
Budapest V., Magyar u. 26.  
2011. 09. 06 – 11. 04.

### Csontó Lajos

*God Bless*  
● MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ ŰVEGARCHITEKTÚRA  
● PAKSI KÉPTÁR  
www.paksikeptar.hu  
Paks, Tolnai u. 2.  
2011. 09. 22 – 11. 06.

### Adamkó Dávid / Holly Streekstra

*Az ellenség nyelve / The Language of The Enemy*  
● LUK  
www.look.org.hu  
Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky köz 2. IV./3.  
2011. 10. 08 – 11. 06.

### Lidia Krawczyk & Wojtek Kubiak

*Genderqueer*  
● PLATÁN GALÉRIA  
www.polinst.hu  
Budapest VI., Andrassy út. 32.  
2011. 09. 08 – 11. 09.

### Péli Barna

*Vastag tej / Thick Milk*  
● DOVIN GALÉRIA  
www.dovingaleria.hu  
Budapest V., Galamb u. 6.  
2011. 10. 01 – 11. 09.

### Ivica Capan

*Liberté, Égalité, Fraternité ou la Mort*  
● KNOLL GALÉRIA  
www.knollgalerie.at  
Budapest VI., Liszt F. tér 10.  
2011. 09. 13 – 11. 12.

### „Sírba visztek” – A Bizottság a Múcsarnokba megy

● MÚCSARNOK  
www.mucsarnok.hu  
Budapest XIV., Hősök tere  
2011. 09. 13 – 11. 13.

### Szolnoki József

*Homeopátiikus valóság*  
● ERNST MÚZEUM  
www.ernstmuseum.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 8.  
2011. 09. 16 – 11. 13.

### Unpolished – kortárs lengyel design

● Iparművészeti Múzeum  
www.imm.hu  
Budapest IX., Üllői út 33-37.  
2011. 09. 30 – 11. 13.

### Istvan Kantor Montsy Cantsin? Amen!

*Esztelen! Meztelen!*  
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.  
2011. 10. 01 – 11. 13.

### Mayer Éva

*Életmértelg*  
● MOLNÁR ANI GALÉRIA  
www.molnaranyagaleria.hu  
Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.  
2011. 09. 29 – 11. 18.

### Hibriditás a Kárpátok között / Az Irokéz Gyűjtemény és a rendszerváltás

● MÓDEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT  
www.modemart.hu  
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.  
2011. 09. 10 – 11. 20.

### Várnai Gyula

*Kényelmi szempont*  
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)  
Budapest XII., Alkotás u. 53.  
www.molnaranyagaleria.hu  
2011. 06. 02 – 11. 28.

### LOMO/FILM/MOZI

● SZATYOR BÁR ÉS GALÉRIA  
http://szatyorbar.blog.hu  
Budapest XI., Bartók B. út. 36.  
2011. 09. 20 – 11. 30.

### IV. Kortárs Festészeti Biennálé – ...és a zsidók?

● ZSIDÓ MÚZEUM  
www.zsidomuzeum.hu  
Budapest VII., Dohány u. 2.  
2011. 10. 05 – 12. 05.

### Nehéz Ipar

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET  
www.ica-d.hu  
Dunaújváros, Vasmű út 12.  
2011. 11. 04 – 12. 09.

### Magánbeszéd

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.miskolcigaleria.hu  
Miskolc, Rákóczi u. 2.  
2011. 09. 21 – 12. 15.

### Adré Kertész

*Retrospektív*  
● MAGYAR NEMZETI MÚZEUM  
www.nhm.hu  
Budapest  
2011. 09. 30 – 12. 31.

### ÉDENTŐL KELETRE.

**Fotorealizmus: Valóságváltozatok / EAST OF EDEN. Photorealism: Versions of Reality**  
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.ludwigmuseum.hu  
Budapest IX., Komor M. u. 1.  
2011. 09. 13 – 12. 01. 15.

### KÜLFÖLD / EURÓPA

#### Ausztria

##### Salvador Dalí & Louise Bourgeois, Glenn Brown, Markus Schinwald, Francesco Vezzoli

*Le Surréalisme, c'est moi!*  
● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2011. 06. 22 – 10. 23.

##### Role Models – Role Playing

● MUSEUM DER MODERNE  
SALZBURG / MÖNCHSBERG  
www.museumdermoderne.at  
SALZBURG  
2011. 07. 23 – 10. 30.

##### Bethan Huws

*Films*  
● BAWAG FOUNDATION  
www.bawag-foundation.at  
BÉCS  
2011. 09. 08 – 11. 20.

##### The Culture of the Cultural Revolution / Personality Cult and Political Design in Mao's China

● MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE  
www.ethno-museum.ac.at  
BÉCS  
2011. 02. 18 – 11. 21.

##### Public Folklore

● GRAZER KUNSTVEREIN  
www.grazerkunstverein.org  
GRAZ  
2011. 09. 25 – 12. 07.

### Museum of Desires

● MUMOK (MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG)  
www.mumok.at  
BÉCS  
2011. 09. 10 – 2012. 01. 08.

### Ai Weiwei

*Interlacing*  
● KUNSTHAUS GRAZ  
www.kunsthausegraz.at  
GRAZ  
2011. 09. 07 – 2012. 01. 15.

### No fashion, please! / Photography between Gender and Lifestyle

● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2011. 11. 10 – 2012. 01. 22.

### Animism. Modernity through the Looking Glass

● GENERALI FOUNDATION  
http://foundation.generali.at  
BÉCS  
2011. 09. 16 – 2012. 01. 29.

### Emil Nolde

*Mensch Natur Mythos*  
● MUSEUM DER MODERNE  
SALZBURG / MÖNCHSBERG  
www.museumdermoderne.at  
SALZBURG  
2011. 09. 29 – 2012. 02. 05.

### Vanity – Fashion / Photography from the F.C. Gundlach Collection

● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2011. 10. 21 – 2012. 02. 12.

### Markus Schinwald

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ  
www.lentos.at  
LINZ  
2011. 10. 28 – 2012. 02. 12.

### René Magritte

● ALBERTINA  
www.albertina.at  
BÉCS  
2011. 11. 09 – 2012. 02. 26.

### Belgium

**Martin Douven – Leopoldsborg – Jef Geys**  
● MUHKA  
www.muhka.be  
ANTWERPEN  
2011. 09. 09 – 12. 31.

### The Moderns / Highlights from the Royal Museum

● KMSKA  
www.kmska.be  
ANTWERPEN  
2011. 04. 29 – 2012. 01. 08.

### Alina Szapocznikow

● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE  
www.wiels.org  
BRÜSSZEL  
2011. 09. 10 – 2012. 01. 08.

### Extremes – Brazilian Photography 1840/2011

*Brazil. Brasil*  
● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN  
www.bozar.be  
BRÜSSZEL  
2011. 10. 06 – 2012. 01. 15.

### Art in Brazil (1950–2011)

Paulo Mendes da Rocha  
● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN  
www.bozar.be  
BRÜSSZEL  
2011. 10. 12 – 2012. 01. 15.

## Cse h o r s z á g

### Parallel Spaces – The documentation of unofficial art events in 80's

● DOX CENTRUM SOUČASNĚHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)  
www.doxprague.org  
PRÁGA  
2011. 10. 06 – 10. 28.

### Controversies – A Legal and Ethical History of Photography

● GALERIE RUDOLFINUM  
www.galerierudolfinum.cz  
PRÁGA  
2011. 09. 18 – 11. 13.

### Cirprian Muresan a Tomáš Svoboda

● FUTURA  
www.futuraproject.cz  
PRÁGA  
2011. 09. 21 – 11. 20.

### Roman Týc

● DVORAK SEC CONTEMPORARY  
www.dvoraksec.com  
PRÁGA  
2011. 09. 27 – 11. 25.

### Lucifer Effect

● DOX CENTRUM SOUČASNĚHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)  
www.doxprague.org  
PRÁGA  
2011. 10. 14 – 2012. 01. 02.

### In Full Spectrum / Photography 1900–1950 from the Collection

● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ  
www.moravska-galerie.cz  
BRNO  
2011. 11. 04 – 2012. 02. 05.

## D á n i a

### Louisiana - on paper: Vija Celmins

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST  
www.louisiana.dk  
HJUMLEBÆK  
2011. 09. 08 – 2012. 01. 08.

### KLEE & COBRA

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST  
www.louisiana.dk  
HJUMLEBÆK  
2011. 09. 30 – 2012. 01. 08.

### ENTER II / Young Danish contemporary art

● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDTS  
www.brandts.dk  
ODENSE  
2011. 10. 14 – 2012. 01. 29.

## F i n n o r s z á g

### ARS 11 – Changes your perception of Africa and contemporary art

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

### IMPRESSIVE STONES / Two centuries of lithography

● ATENEUMIN TAIDEMUSEO  
www.ateneum.fi  
HELSINKI  
2011. 10. 14 – 2012. 01. 16.

**Balkon**

Budapest

főszerkesztő

**Hajdu István**

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

**Százados László**

szazados.laszlo@mng.hu

**Szipőcs Krisztina**

szkriszta@c3.hu

design

**Eln Ferenc**

elnfree@c3.hu

fotó

**Rosta József**

jozsef.rosta@gmail.com

web

**Eln Ferenc**

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

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a  
**Poligráf Könyvkiadó**

**Poligráf Kft.**

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

Felelős kiadó:  
**Hermann Péter**

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

**Terjesztés:**

Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati 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:**

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 Szipőcs Krisztina**

A fényről és egyes nemzetekről  
ILLUMInazioni / ILLUMInations • 54. Velencei Biennále

**8 Kollár József**

A magányos iPadező álmódzásai  
(A „kettős kötés” művészete)

**15 Mestyán Ádám**

Kék  
Jan Fabre: *Die Jahre der Blauen Stunde*

**19 Debreceni Boglárka**

Metafizikai magány, ismétlődő formák, privát labirintusok  
Privát labirintusok

**22 Najmányi László**

SPIONS / Tizenkilencedik rész

**26 Juhász Anna**

Stilinović = valami  
*Húzd rá!* Mladen Stilinović retrospektív kiállítása

**28 Farkas Viola**

Figyelem! Figyelem  
Süli-Zakar Szabolcs: *Fegyelem*

**30 Nagy Szilvia**

Szabó Attila: *Autodafé*

**32 Benkő Krisztián**

Street art • Izrael/Palesztina  
Palesztin Fal • Ciszjordánia, 1994-től  
Inside Job: Sreet Art in Tel Aviv

**35 Schmal Róza**

Ismeretlen hely  
Német egység a Balatonnál – egy európai történet.  
Forgács Péter és Hámos Gusztáv kinematográfiai installációja  
A Collegium Hungaricum Berlin (.CHB) intermedialis kutatási és kiállítási projektje

**38 Nemes Z. Mária**

Tájrombolás  
Varga Farkas: *Világos útmutatás*

**40 Fehér Dávid**

Néhány tüske – válasz a válaszra  
Mátrai-purparlé vol. 2.

# A fényről és egyes nemzetekről

## ILLUMInazioni / ILLUMInations

### 54. Velencei Biennále

📍 **Velence, Olaszország**

📅 **2011. június 4 – november 27.**

A világ egyik legjelentősebb kortárs művészeti szemléjének megrendezésére idén a svájci BICE CURIGERT – a zürichi Kunsthaus kurátorát, a Parkett főszerkesztőjét – kérték fel, aki az *Illumi/nations'* című válogatáson a képzőművészet legújabb eredményein túl reflektorfénybe kívánta vonni a művészeti intézményrendszert és magát a biennálét is. Ebben nem is lenne semmi újdonság: a 116 éves intézményt nem először és utoljára próbálják megújítani a szervezők és a résztvevők. Az egykor a világiállítások mintájára létrehozott nemzeti pavilonok, a versenybe küldött „legjobb művész”, az aranyérem, a nemzeti önreprezentáció igénye nyilvánvalóan anakronisztikussá vált a 21. századi globális kultúra, a határokon átívelő témák, trendek és ízlés keretei között – gondolhatnánk. Ám úgy tűnik, hogy a változékony időkben a közhelynek minősülő téziseket sem árt időnként szája rágni. Idén az olasz kultuszárca például úgy döntött, hogy a kortárs művészet iránti ellenszenvéről elhíresült, de politikailag jól fekvő VITTORIO SGARBI kezébe adják az olasz művészet bemutatásának jogát; az ízléstelen és retrográd végeredményt ki-ki saját szemével láthatta az Arsenálban.<sup>2</sup>

1 Magyarul: „Illumi/nációk” (azaz „megvilágítások”): szójáték az egymásba csengő „világítás” és „nemzetek” kifejezésekkel.

2 A *L'Arte non è Cosa Nostra* (kb.: „a művészet nem maffia / a művészet nem a mi ügyünk”) című kiállítás, mely többek között az olasz nemzet egyesülésének 150. évfordulóját volt hivatott ünnepelni, a lehető legsúlyosabb kritikákat szenvedte el a nemzetközi sajtóban (a legendásabb kifejezés talán az „ócskapiac” volt). Miközben a kurátor a művészetben működő elit klub, vagyis az általánosan elfogadott szakmai körök véleménye ellenében, „demokratikusan”, azaz 200 értelmiségi javaslat alapján választott ki 200-nál több olasz művészt, világhosszá vált, hogy a tárgyra vonatkozó felkészültség és ízlés nem spórolható meg sem a művek válogatása, sem bemutatása során. A „nagy olasz cirksusz”, melynek plakátján a keresztre feszített és vértől csöpögő olasz csizma látható (GAETANO PESCE műve előben, gyertyákkal és ímásmólyokkal talán még riasztóbb volt) áttekinthetetlen mennyiségű és többségében középszerű műveivel szinte menekülésre készítette a színvonalasabb programhoz szokott nézőket.

SONG DONG

Para-pavilonja (A szegény emberek intelligenciája), 2011 (ILLUMInations kiállítás, Arsenale) helyspecifikus installáció, fém- és faház, 100 db szekrényajtó, © fotó: Rosta József



A központi kiállításban szerencsére több olasz művész is lehetőséget kapott a szépítésre, hisz Bice Curigernek az előbbiekkal ellentétes meggyőződése szerint napjaink művészetét „a kulturálisan konzervatív nemzetfogalomtól” elszakadva illik áttekinteni, így a kissé vértelen, ám ismeretlen nevekben gazdag kiállítására nyolcvannál több művészt hívott meg Európán kívül többek között Kínából, a Közel-Keletről, Afrikából, illetve Dél-Amerikából.<sup>3</sup> Curiger szerint a művészeti élet a közösség olyan formáját jelenti, mely egyben egyfajta multikulturális társadalmi modellt kínál a jövőre nézve,<sup>4</sup> így közvetve egymás kölcsönös megértését, a közösségeken belüli feszültségek oldását is szolgálja. A kurátor az identitásra és a hovatartozásra vonatkozó kérdéseket is feltett a biennále művészeinek: 1. a művészek közössége vajon alkothat egy nemzetet? 2. hányféle nemzetiséget érez önmagában? 3. hol érzi otthon magát? 4. a jövő nyelve az angol vagy egy másik nyelv? 5. ha a művészet egy nemzet volna, mi állna az alkotmányában? A kérdések valóban megfontolásra méltóak: mely szempontok köthetnek manapság egy nyelvhez, egy országhoz, egy nemzethez, egy közösséghez valakit? Milyen hatások alakítják az egyén identitását, és milyen tényezők kényszeríthetik arra, hogy feladja megszokott nyelvi, kulturális közeget? A szabadságjogok korlátozása, az általános rosszkedv és a kilátástalan helyzet kétségkívül ebbe az irányba hatnak. Csekély vigasz, ha legalább a nemzetközi művész-unió tagjának érezheti magát valaki, ahol azoknak a művészeknek jár a virtuális állampolgárság, akik saját tapasztalataikat egyetemesen érvényes, korszerű formában képesek megjeleníteni (csak hogy tovább súlykoljuk a közhelyeket).<sup>5</sup> Nagy kár, hogy a sokoldalúan tájékozott Curiger kiállításában mindezek ellenére is csak kevés figyelemre méltó művet láthattunk.

Életképesnek bizonyult viszont az úgynevezett para-pavilonok ötlete: a kínai Song Dong,

3 Az összesen 83 művész közül 32 fő „fiatal” (35 év alatti), 32 pedig nő. Kelet-Közép-Európát mindössze egy litván, egy szlovák és egy lengyel művész képviselte (Gintaras Didžiapetris, Roman Ondák, illetve Monika Sosnowska).

4 „Far removed from culturally conservative constructs of 'nation', art offers the potential to explore new forms of 'community' and negotiate differences and affinities that might serve as models for the future.” <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/curiger/>

5 Bice Curiger a művek aktualitását firtató kérdésre így válaszolt: „A művészet és a média közvetítésével megismert jelen történések közti kapcsolat problematikus lehet: ami ma fontosnak tűnik, holnap talán el is avul. Egy más szinten a művészet a legbonyolultabb problémák megértéséhez kínál utat, így a történelmi és társadalmi változások megértéséhez is. Ez derül ki a nemzeti pavilonok esetében: a művészet segít a mélyebb valóság megértésében, ami lehetetlen, ha figyelmünket csak arra korlátozzuk, amit a médiában látunk.” In: Franco Fanelli: *“I've included a very well-known outsider: Tintoretto!”*. Bice Curiger, curator of this year's Venice Biennale, says its scope still makes the exhibition unique, The Art Newspaper, online publikálva: 2011. június 1. <http://www.theartnewspaper.com/articles/%E2%80%9Cve-included-a-very-well-known-outsider-Tintoretto!%E2%80%9D/23810>



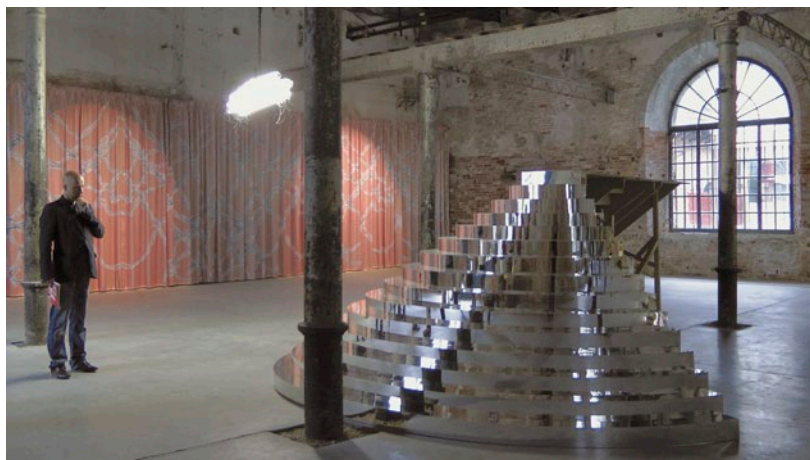
THOMAS HIRSCHHORN  
A rezisztencia kristálya  
(részlet), 2011  
(svájci pavilon)  
vegyes technika  
© fotó: Rosta József

a lengyel Monika Sosnowska, a Párizsban élő amerikai Oscar Tuazon és az osztrák Franz West egy-egy önálló „pavilon” tervezésére kapott felkérést, amelyek aztán speciális architektúrájukkal és a hozzájuk kapcsolódó művekkel mint egy-egy erőteljes gesztus jelentek meg a biennálén. SONG DONG látványos environmentje – amelynek alcíme „a szegény emberek intelligenciája” – száz darab öreg ruhás-szekrényből épült, melyeket pekingsi lakhelye környékén gyűjtött. A szétbontott szekrények első lapjai paravánszerűen kapcsolódnak egymáshoz, a szekrényajtókon át megközelíthető tereket üveges, tükrös, függönyös bútorlapok kerítik körbe. A terem közepén egy ugyancsak bontott faanyagokból épített, pagoda-szerű, fent madárkalitkához hasonló építmény emelkedik, kilátással a környező „udvarokra” és a két befogadott munkára, Ryan Gander miniszobraitra és Yto Barrada naplóira. Song Dong láthatóan kritikával kezeli a fogyasztói társadalmat és Kína rohamos modernizálódását: munkáiban a tradíciók, a régi tárgyak, a személyes emlékek átmentésére törekszik az új, uniformizált világba.

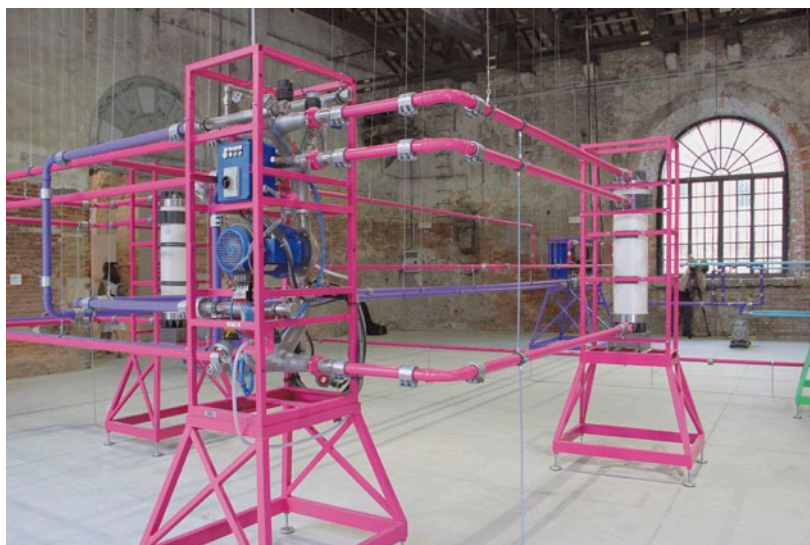
A nyugati típusú fogyasztói társadalom csömörét egyébként szinte zsigeri módon érezhetjük a svájci pavilonban, THOMAS HIRSCHHORN *Crystal of resistance* című installációjában – vagy ahogy ő nevezi: kritikai korpuszában –, ahol tonnányi barna ragasztószalag, más néven Havanna tart össze egy szinte áttekinthetetlen konstrukciót. A szűk járatokon keresztül felfedezhető teret a művész kommentárja nyomán a fényes SZERELEM és a FILOZÓFIA, illetve az árnyékos POLITIKA és az ESZTÉTIKA modelljeként illik értelmeznünk, amellyel a művész egy mind- eddig ismeretlen, a történeti meghatározottságon túllépő művészi formát kívánt létrehozni.<sup>6</sup> Ugyanakkor a türelmetlen néző szemében a hideglelés mennyiségben felhalmozott és összegányolt műanyag székek, edények, babák, mobiltelefonok, tévék, műperzsák, az alufóliával betekert autóülések, kondigépek, a székekre ragasztott újságok, illetve a tárgyakra ragasztott kristályok, a tükrök, az üvegcserepek, egyszóval a fogyasztás napi hordaléka, plusz a fényképek tüntetésekről, zavargásokról, sérült emberekről – nos, mindez együtt elsősorban a túlnépesedő, szemétermelő, intoleráns emberiség apokaliptikus vízióját festi elénk, még ha nem is ez volt a művész kifejezett szándéka.

De vissza a parapavilonokhoz. MONIKA SOSNOWSKA *Antechamber* című, éles szögekkel operáló, csillag alakú, kívülről velencei stílusú tapétával borított térkonstrukciója két művész munkáit fogadta be: a dél-afrikai társadalom változásait 1952 óta dokumentáló, litván származású, nyolcvanéves DAVID GOLDBLATT fotóit és a legígéretesebb fiatal művész díját elnyerő indiai-angol HAROON MIRZA hanginstallációját. A Sosnowskára jellemző, szűkülő terek jól passzolnak Mirza elektromos berendezésekből, fényekből és hangokból komponált, minimalista műveihez (*Sick*, 2011), de sokkal kevésbé Goldblatt hagyományos technikájú fényképeihez, amelyek helyt állnak magukért minden további elidegenítő effektus nélkül is. A fotók Dél-Afrika egyik legsúlyosabb problémájára, a bűnözésre és annak okaira irányítják a figyelmet az ún. „ex-elkövetőkről” a tett színhelyén készült portrékkal és a hozzájuk csatolt személyes történetekkel (*Ex-offenders*), illetve a Johannesburg feketék lakta, falanszter-szerű nyomornegyedeiről készült légiképekkel (*Areals*). Az afrikai kulturális identitás összetettségét szimbolizálják az ugyancsak dél-afrikai NICHOLAS HLOBO nagyméretű, puha szobrai, illetve hímezett képei, melyeknek organikus, dekoratív formáit a művész gumibelsőkből, bőrből, színes szaténszalagokból varrja. A formák és a technika a helyi kultúrában és a dél-afrikai mindennapokban gyökerezik; az érzékeny művek a xhosa nyelv, a kommunikáció, a nemi identitás, a rassz és az etnikum kérdéseit érintik.

<sup>6</sup> <http://www.crystalofresistance.com/>



MONICA BONVICINI  
15 lépés a Szűzhöz, 2011; Vakvédelem, 2009; Rózsaszín függöny, 2002 (ILLUMInazioni kiállítás, Arsenale); szobrok; neoncsövek; nyomott mintás textil  
© fotó: Rosta József



AYŞE ERKMEN  
Plan B, 2011, installáció  
© Fotó: Rosta József

FRANZ WEST, az idei két életműdíjas egyike ugyancsak lehetőséget kapott egy para-pavilon megépítésére: ő saját bécsi konyhájának kifordított változatát ültette át az Arsenale tereibe (*Extroversion*). A zölddel festett retró-mintás falakon több művész (Urs Fischer, Mike Kelley, Sarah Lucas, Gelitin stb.) munkái tekinthetők meg, némelyik eredetileg is West lakását díszíti. A kommentárok hangsúlyozzák, hogy az itt bemutatott művészek West választása és barátsága okán egyfajta szellemi közösséget is alkotnak. Úgy tűnik, ezúttal a tűzhely melege köré gyűlt a West-féle pavilonban is szereplő, 1978-ban alapított, négytagú osztrák GELITIN is, akik fatüzelésű üveghutát üzemeltettek az Arsenale egyik szegletében. Közösségi eseményként tétélezett akciójuk (*Some like it hot*) során bőrkötényes, a szakmai megnyitó napján meztelenre vetkőzött legények szaladgáltak, fűtötték a kemencét, olvastották kohójukban a kiürült üvegpoharakat és pezsgősüvegeket, majd az olvadt üveget céltalanul a földre folyatták a fűvön piknikező szimpatizánsok előtt, gyakori zenei kísérettel. A meglepett közönség békésen tűrte a néhol bőségre hajló történéseket: „a világ minden sarkából érkezett performerek maguk is zselatinná válnak, hogy fát vágjanak, flörtöljenek, gitározzanak, etessék a 24/7-es kemencét, gyönyörűen önmaguk legyenek és őrizték a tüzet”.<sup>7</sup> (Maga az osztrák pavilon ennél konzolidáltabban működött: a Múcsarnokban is látott fiatal MARKUS SCHINWALD munkáit mutatta be, a freudi mélylélektan jegyében nyugtalanító, fetisizista képekkel, terekkel és szimbólumokkal.)

7 „Performers from all over the world become Gelatin to chop wood, flirt, play guitar, feed the furnace 24/7, be themselves beautifully and keep the fire burning.” Lásd még: <http://www.gelitin.net/>

A közönség egyébként jól megfigyelhetően két munkát jutalmazott kitüntetett figyelmével: az egyik CHRISTIAN MARCLAY *The Clock* (2010) című filmje volt, a játékfilmekből összeválogott filmmontázs, mely az aktuális pontos időt mutató részleteket illeszti egymás után a legkülönbözőbb korokban és helyszíneken játszódó filmekből (és aki el is nyerte a legjobb művészeknek járó Arany Oroszlánt). A többek között az idézett 70 műnek köszönhetően szórakoztató és változatos munka a felszín alatt az idő zsarnoki hatalmára is felhívja a figyelmet, mely az ipari társadalmakkal, a kapitalizmussal vette át az irányítást az emberek fölött<sup>8</sup> – ezt a 24 órás film előtt leragadó nézők is megtapasztalhattak. A másik sikerdarab JAMES TURREL *Ganzfeld (Total field) APANI* című installációja volt, melynek különféle verzióiban mindig jó megmerítkezni, s amely előtt most is hosszú sorokban várakoztak az emberek a rendkívüli fény- és térélmény reményében.

Curiger, mint ismeretes, a velencei helyszín és a cím okán három Tintoretto-festményt is beemelt a kiállításába, alkalmat adván a művészeknek arra, hogy közvetett vagy direkt módon kapcsolatot keressenek Velencével, Tintoretto festményeivel, illetve a fény, a megvilágítás tematikájával (elvieken Turrel is a velencei fényeket idézte meg installációjában). MONICA BONVICINI nagyszabású installációját pedig (*15 steps to the Virgin*, 1552) Tintoretto egyik festménye, *A szűz bemutatása* ihletette, amelynek meghatározó eleme a pompás templomlépcső. Bonvicini fényes borítású konstrukciói, a neonból készült világítótestek, a művész által tervezett függöny a művészettörténeti hagyományt, a manierista pompát és Bonvicini saját korábbi installációit is felidézik, miközben a szereplő nélküli „színház” a szűrős, fémes, hideg anyagokkal, a lépcsőn leöntött szurokkal, az összetört tükörrel az üresség, az idegenség, az agresszió képzeiteit kelti.

A nemzeti színeken induló országok száma idén minden eddiginél magasabb volt, összesen 89 – ha valahol valódi verseny van a nemzetek között, akkor az leginkább a látogatók figyelméért, idejéért zajlik. Az átlagnézőnek esélye sincs, hogy minden egyes palazzót és szigetet felkeressen, így talán a legjobb taktika, ha nem akarunk mindent látni, de az arra érdemes műveknek kicsit nagyobb figyelmet szentelünk. Minden bizonnyal sokaknak emlékezetes marad idén a török AYŞE ERKMEN *Plan B* című, egy egész termet betöltő installációja az Arsenáléban. A színes csövekből és szerelvényekből épített, a kanális vizét ivóvízzé desz-

8 Emlékezzünk meg itt a minden konceptuális ötletet elsőként megvalósító, de mégis szinte teljesen ismeretlen német Timm Ulrichs filmjéről, aki különféle VÉGE fócimekből vágta össze saját filmjét, majd a szöveget szemhéjára tetováltatta.

tilláló szerkezet, amely működő berendezésként és bonyolult tér-struktúráként egyszerre rafinált és látványos, és amely – bár a vízre épült városban száz százaléig helyspecifikus, ugyanakkor – globális problémát is érint. (A cím egyébként arra utal, hogy az „A terv” szerint a megtisztított vizet meg is ihatták volna a látogatók, ám a szükséges engedélyek hiányában azt vissza kell engedni a csatornába, így aztán a művész szerint a hiábavaló erőfeszítés „annyira utópisztikus, hogy szinte már humoros”.<sup>9</sup>)

A high tech és a globális kérdések kapcsán ide kívánczik az amerikai pavilon, ALLORA & CALZADILLA *Gloria* című kiállításának ismertetése is. A Puerto Ricóban élő, amerikai-kubai művészpáros a velencei biennáléra hat új, egymással összefüggő, rendkívül hatásos munkát hozott létre. Az épület elé egy felfordított, soktónnás harckocsit állítottak, hernyótalpához modern futópadot applikáltak (*Track and field*), amelyet időről időre egykori amerikai olimpiakonok hoznak mozgásba; a sivatagi harchoz színezett hatalmas jármű kerekei hangos csikorgással forognak az edzések ideje alatt. A pavilonba lépve egy szoláriumban fekvő klasszikus stílusú, fekete színű szobrot pillantunk meg (*Armed freedom lying on a sunbed*), amely a washingtoni Capitolium tetején látható hatméteres női szobor kicsinyített mása. Az 1850-es években tervezett, eredetileg a „háborúban és békében diadalmas szabadságot” megjelenítő allegorikus alak sisakot visel, jobbában kardot, baljában pajzst és a győzelmet jelképező babérkoszorút tart. Az amerikai unióra utal számos attribútuma: az US feliratú ruhacsat, a pajzs címeres díszítése, a csillagos fejdísz, a sas, a vállára vetett indián takaró,<sup>10</sup> ugyanakkor eredeti környezetéből kiszakítva, a napágy kék fényében akár a túlzásba vitt szoláriumhasználat bizarr, szénné égett áldozatának is vélhetnénk. Talán még különösebb első pillantásra a másik két plasztika: két amerikai légitársaság business osztályon használatos ülése, illetve azok valóságos, fából faragott, színezett változata, a státuszszimbólumot jelentő ágygal, illetve kihajtható tévével. Az ülések tetején válogatott amerikai tornászok

9 <http://www.ayseerkmen.com/>

10 [http://en.wikipedia.org/wiki/Statue\\_of\\_Freedom](http://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Freedom)

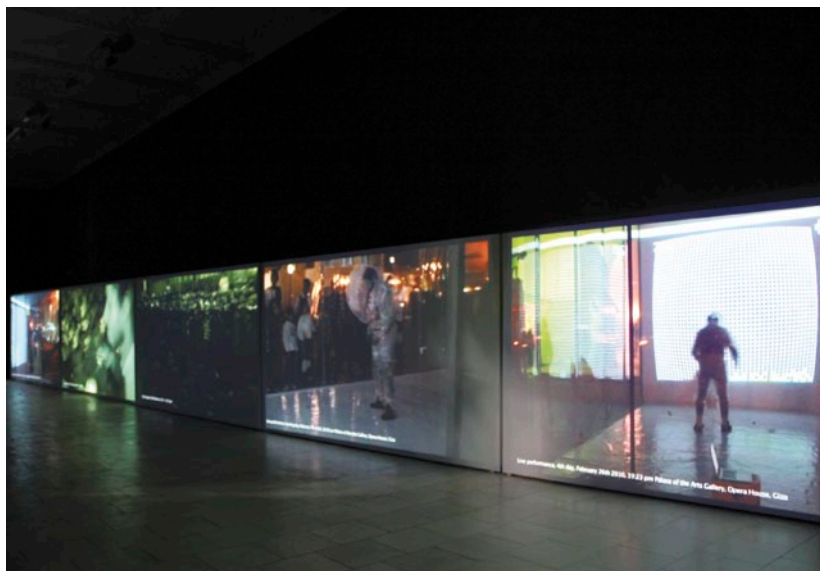
ALLORA & CALZADILLA

Gloria / Hernyótalp és harctér, 2011 (az Egyesült Államok pavilonja)  
katonai tank, futópálya, performansz, © fotó: Rosta József



mutatnak be időnként szertorna gyakorlatokat (*Body in flight*) eredeti, kék-fehér-piros olimpiai dresszükben. A komplex kiállításhoz egy 21 perces film is készült egy Puerto Rico-i, egykor az amerikai hadsereg által ellenőrzés alatt tartott szigeten (*Half mast/Full mast*). Az egymás alá vetített két képet a bal oldalon látható rúd köti össze, melyen időről időre fiatal férfiak függeszkednek vízszintesen, eleven zászlóként. Végül a záróakord, az *Algoritmus* című installáció: a bankautomata által vezérelt orgona, mely a vállalkozó szellemű látogató tranzakciója után Jonathan Bailey zeneszerző egyik kompozícióját szólaltatja meg véletlenszerűen, orgonamuzsikával kísérve a pénzfelvételt. A nem kis költséggel és szervezőmunkával előállított mega-produkció elgondolkodtató és egyben provokatív is: miközben az amerikai világhatalmat, a pénzt, a militarizmust, a sportot, az olimpiát, a nemzeti érzéseket és szimbólumokat, valamint ezzel összefüggésben a testet (katona, sportoló, bankár, fogyasztó stb.) is vizsgálja és kritika tárgyává teszi, lehengerlő megjelenésével éppenséggel az Egyesült Államok politikai és gazdasági erejét is demonstrálja a Velencei Biennálén.

Az egyiptomi pavilon az egyik pozitív ellenpélda lehet, ha az aktuálpolitikai kérdésekhez kötődő, mégis hiteles művet keresünk, mely a nemzet iránt érzett felelősségről, a közös cselekvésről és a bátorságról szól. Az egyiptomiak az év



AHMED BASIONY (1978–2011)  
30 nap futás a térben, 2011 (egyiptomi pavilon), multimédia installáció  
© Fotó: Rosta József



DAVID PÉREZ KARMADAVIS  
Komplett struktúra, 2010, (latin-amerikai országok pavilonja), színes videó hanggal, 5' 40"  
© Fotó: Rosta József

STEILOS FAITAKIS  
Bevezető szimfónia, 2011 (dán pavilon), latex, akril, sprayfesték, 4,67 × 20,02 m  
© Fotó: Rosta József



eleji kormányellenes tüntetések során életét vesztett fiatal művésznak, AHMED BASIONYNAK állítottak emléket, aki utolsó Facebook-bejegyzésében így ír: „Fel kell fegyvereznünk magunkat, ha egy forradalomban veszünk részt: kell egy üveg ecet a könnygáz legyőzéséhez, védőmaszk és kendők az ecet belélegzéséhez, önvédelmi spray, sportcipő, Pradoral tabletták, étel és ital... Tilos erőszakosan fellépni a biztonsági erőkkel szemben vagy inzultálni őket. Tilos a vandalizmus is, ez a mi országunk. Hozz egy kamerát magaddal; ne félj és ne légy gyenge. ... Ha ők háborút akarnak, mi békét. Csak vissza szeretném szerezni a nemzetem méltóságát.”<sup>11</sup> Az ötcsatornás videóinstalláció Basiony 2010-es nyilvános performanszának (*30 Days of Running in the Space*) felvételeit kombinálja a művész vágtatlan felvételeivel, amelyeket a Tahrir téren készített 2011. január 25. és 27. között.<sup>12</sup> Az interaktív multimédia-projekt felvételei az átlátszó „úrhajósruhába” öltözött, bedrótzott, videófal előtt futó Basionyról random módon váltakoznak az általa készített, a demonstrációt rögzítő képekkel. Az installáció elemi hatása többek között a hangeffektusokból, a futás és a tömeg által keltett zajok konstans morajából fakad, mely folyamatosan egyfajta izgalmi állapotot tart fenn, így a háttértörténet ismerete nélkül is erőteljes művet hoz létre. Az Arsenale egyik csarnokában bemutattott latin-amerikai válogatás is elsősorban a videómunkákra koncentrált. A bicentenárium kapcsán számos művész dolgozta fel Latin-Amerika történetét és foglalkozott a függetlenséggel, a valós és mentális határokkal, a szabadságjogokkal, a nemzet vagy a nyelv kérdéseivel. ALEXANDER APÓSTOL filmjében a caracasi szegénynegyed lakóival olvastatja fel angol nyelven Simón Bolívar, a dél-amerikai függetlenségi mozgalom atyjának leveleit (*La Carta de Jamaica*, 2009),<sup>13</sup> míg az argentin LETICIA EL HALLI OBEID a szabadságharcos elképzeléseit veti össze a jelen helyzettel (*Dictations*, 2009). DAVID PÉREZ KARMADAVIS *Estructura Completa*, 2010 című rövidfilmje<sup>14</sup> a legtömörebb: egy vak dominikai férfi az ölében cipel egy lábak nélküli

<sup>11</sup> „It is necessary to be fully equipped while participating in the revolution: a bottle of vinegar to overcome the tear gas, protective masks and tissues to inhale vinegar, self-defense sprays, athletic shoes, Pradoral tablets, food and drinks... It is prohibited to use violence against security agents and to insult them. Vandalism is also forbidden for this is our country. Bring a camera with you and don't be afraid or weak.” Lásd: Shady El Noshokaty: *Ahmed Basiony. At the frontline of the arts and revolution*. [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/ahmed\\_basiony](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/ahmed_basiony)

<sup>12</sup> A mindössze 32 éves Basionyt, a digitális hanginstallációkkal kísérletező, az új médiumok iránt elkötelezett, workshopokat szervező és egyetemen tanító fiatal művészt és édesapát január 28-án a Tahrir téren lőtték le a mesterlövészek.

<sup>13</sup> Érdekes adalék, hogy Simón Bolívar hamvait nemrégiben Chavez elnök exhumáltatta, mert úgy vélte, hogy nem tudóvészben, hanem merénylet áldozataként halt meg. A vizsgálatok ezt nem igazolták.

<sup>14</sup> Megtekinthető: <http://vimeo.com/28311549>



THOMAS KLIPPER

A forradalmian szabad beszéd pavilonja (részlet), 2011 (dán pavilon)  
 installáció, vegyes technika, 20 x 12 x 6 m, © Fotó: Rosta József

haiti nőt, aki látását kölcsönzi neki, így ketten együtt alkotnak egy „komplett struktúrát” a túléléshez.

Végül néhány szó a dánok *Speech matters* című kiállításáról, amely a nemzeti reprezentáció kérdését talán a legradikálisabb módon gondolta végig. A Danish Arts Council egy Brüsszelben élő görög kurátort, KATERINA GREGOST kért fel, hogy „egy globális perspektívájú, nemzetközi érdeklődést keltő, innovatív és a széles közönséghez szóló” kiállítást rendezzen. A kurátor gyakorlatilag egy önálló nemzetközi kiállítást rendezett a szólásszabadság témája köré, melynek csak az apropója egy speciális dán probléma – amennyiben a Mohamed-karikatúrák és az általuk keltett politikai, kulturális vihar annak tekinthető. A tizennyolc művész közül mindössze két „valódi” dán találmunk, a többiek palesztin, iráni, amerikai, holland, görög, német, cseh, kínai művészek. Gregos tanulmányában kitér a cenzúra és mindezekelőtt az öncenzúra jelenségére,<sup>15</sup> a „poszt 9/11” szituációra,<sup>16</sup> az egyének és a közösség szabad-

15 Lásd Pécs és a Páva esetét: [http://index.hu/belfold/2011/08/25/pava\\_zsolt/](http://index.hu/belfold/2011/08/25/pava_zsolt/)

16 A 2001. szept. 11-i terrortámadások után az amerikai szövetségi kormány többek között felhatalmazást kapott arra is, hogy ellenőrizze a telefonbeszélgetéseket, e-maileket és az Internetet.

ságjogainak korlátozására, de foglalkozik a vallási és politikai tabukkal illetve az olyan aktuális jelenségekkel is, mint a cenzúra Oroszországban, az Internet korlátozása Kínában, a magyar sajtótörvény vagy a WikiLeaks botrány. A művek a legváltozatosabb eszközökkel közelítik meg a témát: a pavilon homlokzatán a korábban street artos STEILOS FAITAKIS bizánci stílusú, hat epizódból álló falfestménye látható (*Imposition Symphony*, 2011), történetekkel – többek között – a 2008-as görög megmozdulásokat dokumentáló fényképészről, Maórol és a kulturális forradalomról vagy a Holokausztról. Az amerikai SHARON HAYES impozáns hangfelvételt gyűjteményét állította ki politikusok 1948 és 1984 között kiadott beszédeiből (*An Ear to the Soods of Our History*, 2011), köztük Winston Churchill, Martin Luther King, Angela Davis, John F. Kennedy beszédeivel. A legdirektebb módon aktivista a német THOMAS KLIPPER installációja, a *Pavilion for Revolutionary Free Speech*: a pavilonhoz toldott önálló kis építmény, egy újabb, speciális funkciót betöltő para- vagy parazita-pavilon, ahol bárki belekiálthatja mondanivalóját egy hatalmas hangszóró tölcserébe, s ahol ezen túl a témába illő események előadások és előadások zajlanak.<sup>17</sup> Az építmény padlóján fába metszett portrékat látunk: politikusokét,<sup>18</sup> újságírókét, a művész és Bice Curiger portréját, továbbá egy szórólapon olvashatjuk, ki hogyan viszonyul a szólásszabadság, az emigránsok vagy az arabok kérdéséhez.

„If liberty means anything at all, it means the right to tell people, what they do not want to hear” – zárják George Orwell szavai a katalógust és ezt a rövid összefoglalót is.<sup>19</sup>

17 A 2011. június 24-25-i workshopon fellépett Regina Wamper szociológus, Salah Mathnani újságíró, Tamás Gáspár Mikós filozófus és a Salong elnevezésű müncheni diákcsoport.

18 Orbán Viktor és Magyarország a médiatörvénnyel hívta fel magára a művész figyelmét: „His government issued a highly controversial new media law, reinstalling state censorship, threatening journalists and editors with high fines in case of so-called 'mbalanced writings'”, vagyis: „kormányja léptette életbe a nagyon ellentmondásos új médiatörvényt, mely visszahozza az állami cenzúrát, megbírságolva az újságírókat és szerkesztőket az úgynevezett 'kiegyensúlyozatlan írások' esetén”.

19 „Ha a szabadság egyáltalán jelent valamit, akkor azt a jogot jelenti, hogy az embereknek elmondjuk azt, amit nem akarnak hallani.”

# A magányos iPadező álmodozásai

## (A „kettős kötés” művészete)

Tanulmányomban azt szeretném bemutatni, hogy milyen konkrét, művészi értelemben érvényes válasz adható 2011-ben Hans Beltingnek és Dantonak arra a felvetésére, hogy a művészet feloldódott a kultúrában, illetve megkülönböztetetlenül vált párdarabjaitól, amelyek minden kétséget kizáróan nem műalkotások. A gondolatmenet a következő. Nagyon röviden vázolom Beltingnek a művészettörténet, illetve Dantonak a művészet haláláról adott elemzését. Ezt követően, árnyalva Belting kultúra-fogalmát, szembeállítom a XIX. századnak „A csábító naplójából” kiolvasható világát az „intimszféra zsarnokságának” huszadik században létrejött narcisztikus kultúrájával. Dalinak, Warholnak, Jobsnak (az Apple alapítójának) és Hockney-nak erre adott válaszát továbbgondolva eljutok az úgynevezett kettős kötésre épülő művészet típusáig, melynek egy példánya az iPad-art. Mondanivalóm lényege, hogy az iPhone-nak és az iPadnak a pusztán szexualitással szembeállított, kettős kötésre épülő, „erotikus ontológiája” művészi értelemben is izgalmas válasz Belting és Danto felvetésére.

### A művészettörténet és a művészet halála

Belting 1983-ban tartott müncheni székfoglaló előadásának nyomtatott változata a *Vége a művészettörténetnek?* címmel még kérdőjellel jelent meg, a tíz évvel később (1995-ben) azonos címmel publikált könyvről viszont már elhagyta a kérdőjelet. Vagyis időközben minden kétséget kizáróan bizonyossá lett számára, hogy a művészettörténetnek vége. Értelmezésében a művészet „olyan történet képe” volt, amelyet a művészettörténet keretezett, de miután ez a keret különféle okokból széttört, a művészetet többé semmi sem mentheti meg a mindennapok prózájától. A művészettörténet a XIX. századi modernség találmányaként visszamenőleg alkotta meg a korstílusokról és változásokról szóló mesternarratíváját. A művészet autonómiájának szükséges feltétele volt a művészettörténet, mely Belting szerint a huszadik század végére feloldódott abban a kultúrában és társadalomban, amellyel szemben korábban megfogalmazta identitását. A művészettörténet végével a művészet alárendelődött az intézményi és kereskedelmi céloknak, öncéltól tehát eszközzé vált. Kitüntettségével együtt tanító funkciója is megszűnt, a szórakozással azonosított kultúra szolgálólányává silányult. Danto szerint a művészetnek akkor lett vége, amikor végleg megszabadult a filozófiától és önmaga filozófiájává vált. Azóta bármit is fejez ki, a „Mi a művészet?” kérdést is implikálja. Nem általában a művészet, hanem a filozófia által kíséremizett művészet halt meg. Danto olvasatában Platón a filozófiát a művészettel szemben alapozta meg. Míg a filozófia felemelkedés az ideák világába, addig a művészet csupán a látszatvilág másolása, az utánzat utánzata. Sok-sok évszázaddal később Danto szerint Kant azzal tette ártalmatlanná a művészetet, hogy piedesztálra emelte, vagyis elszakította a valóságtól és az esztétikum szférájába száműzte. A művészet azzal fizetett autonómiájáért, hogy súlytalaná vált, az érdekeltség nélküli tetszés esztétikai alapállásával kellett felemelkedni hozzá, nem volt szabad megérinteni, birtokolni, gerjedelemmel közeledni (mondjuk egy akt) felé. A Marcel Duchamp nevével fémjelzett korszak (azzal, hogy tagadta az esztétikai megközelítés létjogosultságát) kiszabadította a művészetet az esztétikai szféra fogságából, és különféle értelmezések és megközelítések szabad prédájává tette. Ahhoz, hogy ne legyen kiszolgáltatva értelmezőinek, fel kellett fegyvereznie magát. Bár gyakran utcai harcos filozófiát művel, vagyis technikai értelemben nem mindig kifinomult szofisztikált és akadémikus (pláne analitikus filozófus-

szemmel), viszont életképes, mivel egyaránt elrettenti a kifinomult profi és a képzetlen amatőr támadókat.

Belting explicit módon, Danto pedig implicit módon utal arra, hogy a művészetnek mint utcai harcosnak a Multikultúra nevű „gobállokálban” kell (immár a művészettörténet és a filozófia segítségével) harcolnia az életben maradásért. Ez olyan, mintha egy középosztálybeli, mindentől és mindenkitől óvott fehér fiúnak hirtelen egy gettóban kéne elsajátítania a helyiek túlélő-művészetét.

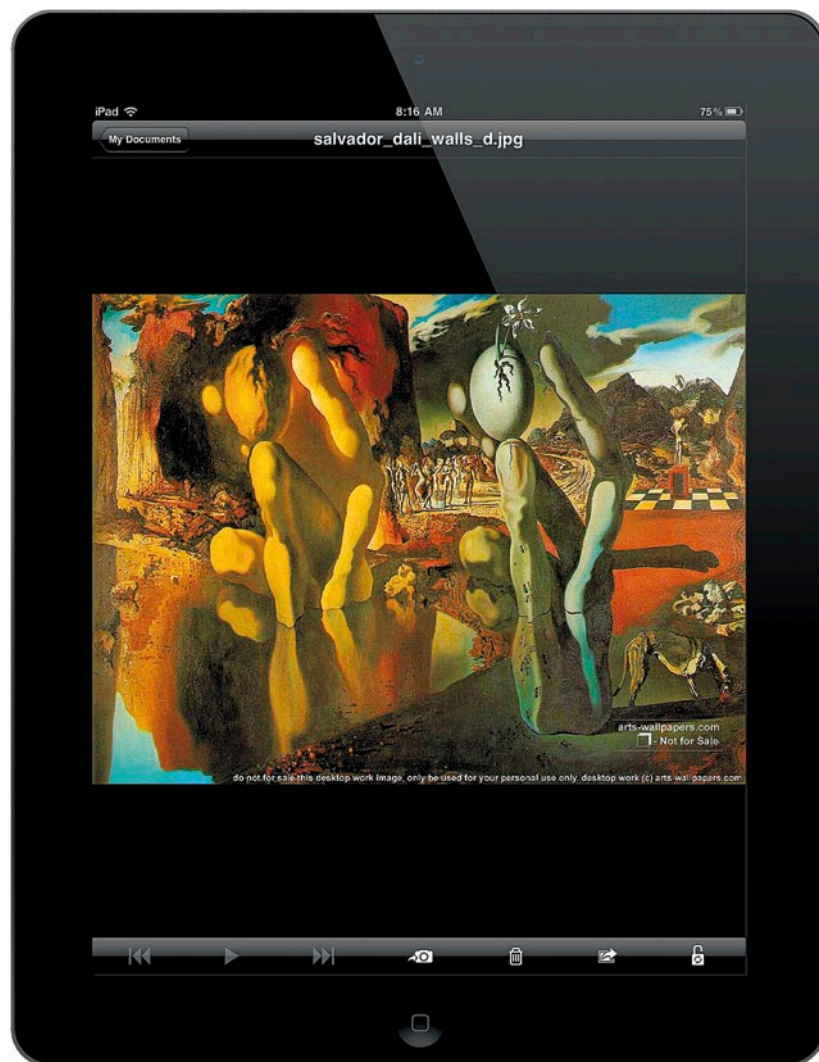
### A csábítás kultúrája

Olvasatomban a XIX. századot a „csábítás kultúrájaként” írhatjuk le. Kierkegaardnak a *Don Juan* és a *Csábító naplója* című műveinek központi terminusa a csábítás, utóbbi írás az „esztétikai reflektáló ítélet” kanti fogalmával hozható összefüggésbe. Értelmezésem szerint a csábítás kultúrája a kereszténység és az autonóm intézményeit kiépítő esztétikai szféra oppozíciójában bontakozhatott csak ki. A kereszténység a szellemmel szembeállítva bűnné tette az érzékiséget. A csábítás az érzékiségnek mint bűnnek a vonzereje révén szakít ki a legitim társadalmi kötelekekből. Az esztétikai életvitel az érzéki zsenialitás kiteljesítésének terepe, melynek lehetőség-feltétele a vallásos életviteltől függetlenedő esztétikai szféra a maga fokozatosan kiépülő intézményeivel, vadonatúj beszédaktuusaival. Baumgarten, aki a XVIII. században megalkotta az esztétika terminust, az esztétikát az érzéki tudás tudományának tekintette, a logika kiegészítőjeként gondolta el, és a kettőt együtt átfogó tudáselméletként, gnoszeológiaként kezelte. Ebben a kontextusban mind Don Juan, mind pedig a *Csábító naplójának* főhőse „az érzéki tudás tudományának”, vagyis az esztétikának a professzionális művelője, a különbségek közöttük az, hogy míg előbbi esztétikai életvitelében több az érzéki elem, az utóbbiában a logikai. Mozart Don Juanja Kierkegaard szerint az esztétikai stádium első alstádiumának, a közvetlen-erotikusnak a megtestesítője. Don Juan érzéki zsenialitása abban áll, hogy mindig maradéktalanul képes mindenféle különösebb reflexió nélkül beteljesíteni szünni nem akaró sóvárgását: „...nem sokat teketóriázik, abszolút győzedelmes, másként el sem képzelhető...” Kierkegaarddal szemben úgy vélem, hogy Don Juannak elsősorban esztétikai és nem pszichológiai indítékai vannak, vagyis az érzéki tudását bővítő esztéta, és nem pedig a „szerencsétlen tudat” boldogtalan, szorongó reprezentánsa. Ezek a fogalmak jól illeszkednek a XX. századnak az intimitás terrorját kiteljesítő kultúrájához. A *Csábító naplója* az esztétikai stádium második reflektált-erotikus alstádiumát jeleníti meg. A csábítás (mint az érzéki tudásra és a logikára épülő tudománynak, a gnoszeológiának

a tudásbázisát növelő vizsgálódás) akkor eredményes, ha a csábító képes megindítani a női lelket, azaz ha önnön „tisza bájára” reflektálni képes ágenssé teszi. Az érzéki elem mellett fontos szerepet kap a logikai: „közömbösíteni kell nőiségét a teljesen semleges, a szellem révén”, „meg kell tanítani ironikusan mosolyogni”, ez teszi lehetővé, hogy a csábító az áldozatát a reflektált-erotikus szféra kísérleti terepén vizsgálhassa. A XIX. századi Kierkegaardhoz hasonlóan, aki a XVIII. században alkotó Mozart *Don Giovanni*-jét elemezte, a Goncourt testvérek szintén a XIX. századból értelmezték a XVIII. század, ezen belül Watteau művészetét. A *Csábító naplójának* egyik központi fogalmát, a „bájt” tekintik ők is a watteau-i művészetet megvilágító kulcsterminusnak. „Watteau-nál a báj: maga a báj. Az a semmiség, amitől a nő kellemessé, tetszenivágyóvá, a testi szépségen túlmenően széppé válik. Az a leheletfinom valami, mintha a vonal mosolya, a forma lelke, az anyag spirituális megjelenése volna.” A „báj” tehát a testi szépségnél magasabb rendű szépség jelölésére szolgáló terminus. A báj észlelése kifinomultságot igényel, hiszen szinte észrevétlenül fejti ki hatását: a bájos arra csábít, hogy megfejtsük spirituális üzenetét. A Goncourt-fivérek olvasatában Watteau világának konstitutív eleme a szerelem. De ez a szerelem nem pszichológia fogalmak révén ragadható meg, hanem esztétikai terminusokkal. A csábító és az elcsábított viszonya esztétikai, és nem érzelmi. „Szemek láz nélkül, ölelések türelmetlenség nélkül, vágyak lobogó étvágyak nélkül, gyönyörűségek gyönyörök nélkül...” A csábításnak ez a szellemi fajtája az esztétikai szféra autonómiájának az előfeltételezése nélkül nem létezik. Az esztétikum és művészet autonómiájának XX. századi megszűnése kiszolgáltatotta a művészetet az intim szféra zsarnokságára épülő kultúrának. Vagyis a művészettörténet és a művészet vége a csábítás kultúrájának is a végét jelentette.

### **Dali és az intim szféra zsarnokságának kultúrája**

A csábítás kultúrája a huszadik században fokozatosan átadja a helyét az intimitás terrorjának. Az esztétika, az etika, a teológia, a történelem (ezen belül a művészettörténet) mint tudományok visszaszorulnak az egyetemekre és egyéb akadémiai központokba, helyüket az általam utcaiarcos-logikának, -esztétikának, -etikának stb. nevezet posztmodern túlélési gyakorlatok töltik be. Korunkban a személytelen, objektív, racionális, tudományosan megalapozott rendszerek csak annyiban érdekesek, amennyiben alkalmasnak tűnnek az intimitás terrorjának legitimálására. Ezt a narcisztikus világlátást pontosan megragadja Dalinak a paranoia-kritikai módszerről adott definíciója. „Az irracionális tudás spontán módszere, amely a delíriumos



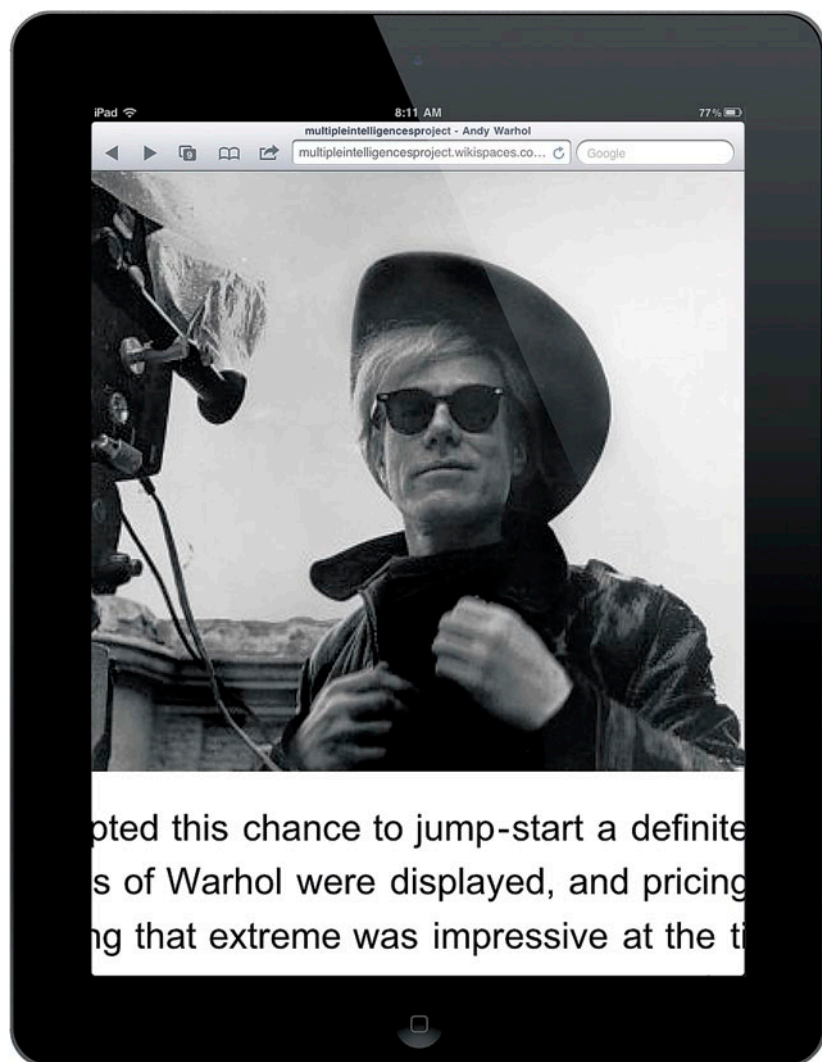
asszociációk és interpretációk kritikus és szisztematikus objektívációján alapul”. Az intim szféra zsarnokságára épülő kultúra paradigmatis alkotása Dalinak a *Narcisszusz átváltozása* című műve. Olvasatomban a kép a narcizmus mindent átható univerzumából való kitörés sikertelen kísérletéről szól. Az alkotást látszólag az itáliai reneszánsz művészet kliséiből építkezik. A háttérben látható sziklák Leonardót idézik (pl. *Mona Lisa*), a kép közepére festett „heteroszexuális csoport” a reneszánsz csoportábrázolásra emlékeztet, csakúgy, mint a színpadias beállítás. A Narcisszusz-alak ábrázolása viszont egyértelmű utalás Carravaggio *Narcissus* című művére, mely Svetlana Alpers szerint a „leíró festészeti módszer” remeke és nem az elbeszélő. Szerinte amióta a művészettörténet akadémiai diszciplínává vált, a képek megértésére irányuló elemzési stratégiák (Wölfflinnek a stílusról, Panofsky az ikonográfiáról kialakított elképzelése nyomán) az itáliai művészet értelmezése során alakultak ki. Alpers a *Hű képet alkotni (holland művészet a XVII. században)* című könyvében azt bizonyítja, hogy az északi művészet nem a déli sikerlenebb verziója, hanem az előbbtől teljes mértékben különböző vállalkozás, vagyis az itáliai elbeszélő művészettel szemben leíró jellegű. Ezt az olvasatot kiterjesztve úgy véli, hogy az európai művészek egy csoportja (Caravaggio, Velázquez, Vermeer, majd Courbet és Manet egyaránt) leíró festészetet művelt. Caravaggio *Szent Péter keresztrefeszítése*, Velázquez *A vízárus*, Vermeer *Gyöngymérő nő* és Manet *Reggeli a szabadban* című alkotásain a cselekvés fel van függesztve, ezáltal feszültség keletkezik a narratív igény és a hű „leírás” között. Az narratív ábrázolás abból az előfeltevésebből indul ki, hogy „mi előbb vagyunk, mint a világ, és megparancsoljuk neki, hogy legyen”, a leíró pedig abból, hogy „a láthatóvá tett világ előbb van, mint mi”. Értelmezésemben az előbbi

továbbfejlesztett változata az intimitás terrorját keretbe foglaló művészet. A keret széttörésére irányuló kísérlet pedig az északi leíró művészetből táplálkozik. Vagyis Dali *Narcisszusz átváltozása* című képe egyrészt a déli művészeti hagyomány eszközeivel, a freudi pszichoanalízis elméletére támaszkodva az intimitás terrorjának tombolását ábrázolja, másrészt a terror megfékezésére irányuló kísérletet és annak lehetetlenségét mutatja be a leíró művészet eszközeinek segítségével. Az intimitás terrorjának kultúrája a magánszféra diadalában nyilvánul meg, tehát nem a pontos leírására vágyunk az objektív valóságnak, hanem a saját érzelmeink hitelességéről való merengés művészi reprezentációi iránt vonzódunk. Az önismeret nem a világ megismerésének eszköze, hanem öncél, amely oda vezet, hogy „számunkra a társadalom csupán nagyszabású lélektani rendszerként értelmezve »hordoz jelentést«”. Dali ennek a „lélekromboló léleképítésnek” a paranoia-kritikai módon történő reprezentációjára vállalkozik. A *Narcisszusz átváltozás* című képhez írt egy verset, amely így végződik: „Gala, én Narcisszusom”. Festményeit úgy szignálta, hogy saját nevébe beleszótta felesége nevének betűit. Dali festészete és magánéletük folyamatos cirkuszai együtt váltak a nagyközönség számára is eladható, bombasztikus, ugyanakkor művészi értelemben tagadhatatlanul eredeti termékké. Művészi tevékenysége jól példázta Beltingnek azt az állítását, hogy a művészet feloldódott a kultúrában. Dali celeb-művész attitűdje nemcsak kompatibilis az intimitás terrorjának kultúrájával, hanem képes a média segítségével új távlatokat nyitni narcisztikus befogadói számára. Ez a világlátás megdöbbentően különbözik a tudós, polihisztor Constantijn Huygnesétől, aki Alpers szerint a XVII. századi holland festészet (amelynek ábrázolásmódszere, amint arra korábban utaltam, Dalira is hatott) megértésnek kulcsfigurája. Huygens *Mindennapi munka* című kétezer soros költeményét, melyet prózai kommentárral látott el, feleségének, Susannának ajánlotta. Költői leltára arra szolgált, hogy „az új tudomány felfedezéseit behozza

háztartásukba, hogy együtt élvezzék, okuljanak belőlük és álmélkodjanak rajtuk”. Huygens tehát az új tudományát háziasítja, szemben Dalival, aki magánélete intim részleteit teszi közszemlére. Vagyis Huygens XVII. századi élettere a tudomány objektivitására alapozott ellenőrizhetőségére, hűségére, biztonságára, bizalomra, meghittsége, míg Dali a személyesség terrorjára és a paranoia-kritikára „alapozott” irracionális, hűtlenségére, szorongására, a valóság és a személytelenség felkavaró tagadására.

### Andy Warhol válasza az intimitás terrorjára

Warhol tevékenységében az az elképesztően új, hogy nem tudjuk eldönteni, vajon az intimitás terrorjának kultúrájában fuldokló művészetet bele szándékozik-e fojtani ebbe a zavaros hömpölygésbe, vagy megpróbálja kimenekíteni. Dali viszonyulása ehhez a kultúrához kevésbé rafinált: grandiózus kinyilatkoztatásai a tudomány (fizika, logika, pszichoanalízis) eredményeinek szubjektív, nagyotmondó interpretációjára épülnek. Önnön művészetét is hasonló stílusban értelmezi. „A festészet terén minden becsügyam az, hogy a legimperialistább, legdühödtebb pontossággal anyagi valóságra váltsam a kézzelfogható értelmetlenség képeit.” Dali olyan zseniként prezentálja magát, aki képes a lehetetlenre, vagyis pontosan ábrázolni az „értelmetlenség képeit”. Warhol semmi ilyesmire nem vállalkozik. Valójában nem lehet pontosan tudni, hogy művészi értelemben véve mi a szándéka. Baudrillard szerint „Warholról beszélni rendkívül nehéz, hiszen alapvetően nincs mit mondani róla, és pontosan ez az, amit maga Warhol is újra és újra elmondott interjúkban, a naplójában minden retorikától, minden iróniától mentesen, kommentár nélkül...”. A warholi üzenet megértésnek egyik kulcsa tehát ez: nem interpretál, nem nyilatkoztat ki, megpróbál a lehető legsemmitmondóbban fogalmazni. Van egy híres fotó, melyen Warhol pusztit ad Dalinak. A képen Dali, a fintorgó szatír, túri, hogy a Warhol a „nemtelen másolat” pusztit lehellen az arcára. Fordítva Dali vadul megcsókolná, Warhol azonban alig-pusztival köszön. A csábítás kultúrájának központi karaktere az erotikus csábító az intimitás kultúrájában átadta helyét az önnön szexuális nagysága előtt tisztelgő skalpvadásznak. Dali művészi értelemben is csábító ajánlatai kissé anakronisztikusak Warhol anti-erotikus, anti-scalpvadász, anti-retorikus gesztusaihoz képest. A *Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza* című művében azt írja, hogy az úgynevezett álságos művészet-művészet helyett a pénz iránt őszinte érdeklődést tanúsító biznisz-művészetet művel. „A legjobb hírnév az, ha valakinek a neve egy üzletre van felírva. Igazán féltékeny vagyok azokra, akikről nagyon nagy üzleteket neveztek el.” A bölcselkedő Warhol a tömegmédia termé-



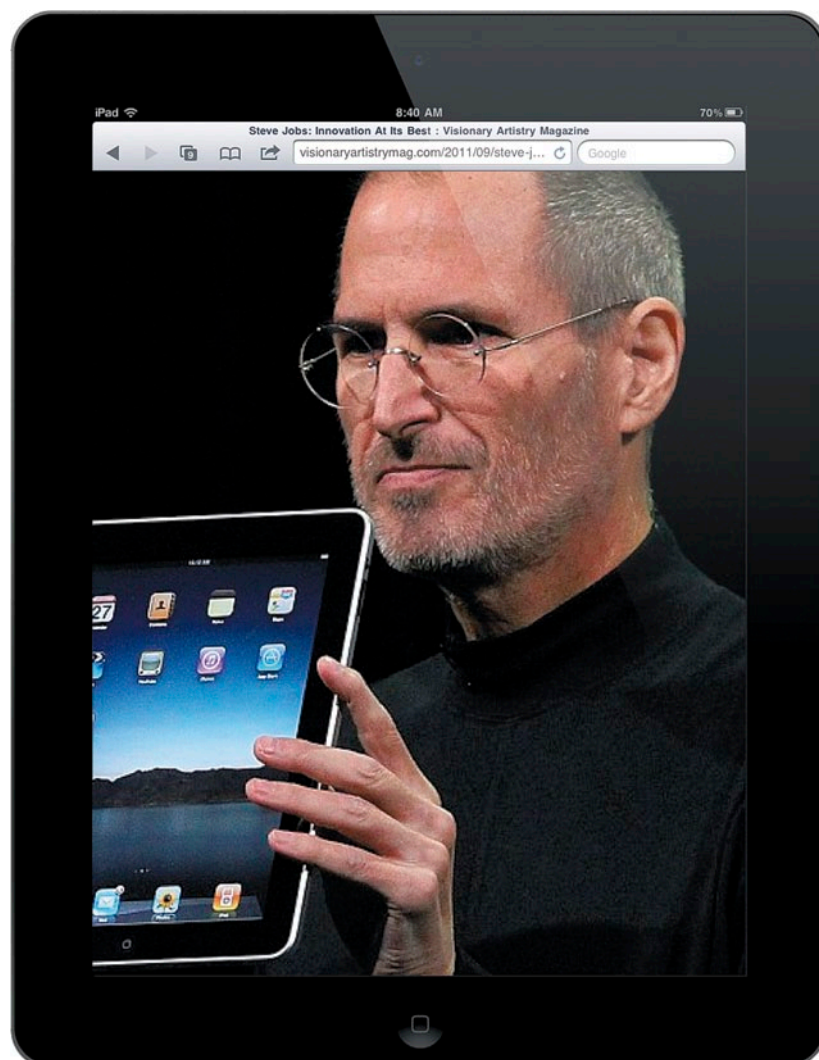
keként a tömegmédiát úgy dicséri, hogy közben porig alázza. Egyszerre használja, tekinti fontosnak, ugyanakkor mélységesen lenézi és semmibe veszi. „Azt mondják, hogy én rá akartam szedni a médiát, amikor az egyik újságnak adtam egy életrajzot, és egy másik újságnak egy másik életrajzot. Szerettem különböző információkat adni a különböző magazinoknak.” Úgy vélem, Warhol művészete kettős kötésre épül. A kettős kötés mibenléte könnyen megérthető a következő példa révén. Játsszuk azt a játékot, hogy mindenkinek az ellenkezőjét gondoljuk, amit mondunk. Ha kijelentem, hogy „szeretem a pop-artot”, akkor valójában azt gondolom, hogy nem szeretem. Ha azt állítom, hogy „utálok a szürrealizmust”, akkor valójában azt gondolom, hogy nem utálok. Ha megunom a játékot, akkor ezt azzal jelzem, hogy azt mondanom, „fejezzük be a játékot!”. A probléma akkor jelentkezik, ha nem világos, hogy a játékon belül vagy kívül fogalmaztam meg a kérésemet. Ha a játékon belül mondom azt, hogy „fejezzük be a játékot!”, akkor valójában azt gondolom, hogy ne fejezzük be a játékot. Ha a játékon kívül, akkor tényleg be akarom fejezni. A kettős kötés akkor lép működésbe, ha a játékos nem teszi egyértelművé, hogy a játékon belülről vagy kívülről beszél: vagyis szerinte abba kell-e hagyni a játékot vagy folytatni. Warhol tevékenységét szerintem ebben a keretben érdemes értelmezni, ez a modell egyébként választ adhat a párdarabokkal rendelkező műalkotások létmódjára vonatkozó dantói kérdésre is. Miközben Warhol azt állítja, hogy a művészet-művészet halott és biznisz-művészetet kell művelni, nem teszi egyértelművé, hogy mindezt a játékon, azaz a művészet-művészetben belül vagy kívül mondja. Ez a kettős kötés teszi olyan megfoghatatlanná, kategorizálhatatlanná művészetét. Ez a módszer – ha nem is ilyen vegytiszta formában – Dalinál is jelen van. Szerintem azért kevésbé XXI. századi, mert olykor nem tudja eléggé lebegtetni, hogy a játékon belülről vagy kívülről üzen. Dali a nagyszabásút (tudomány, filozófia, vallás) változtatja kisszerűvé, miközben mégis marad benne valami grandiózus. Warhol a kisszerűt transzformálja nagyszabásúvá, miközben „megszüntette-megőrzi” a kisszerűt.

Warhol a szépséget is a kettős kötés „keretében” ábrázolja. „Soha nem találkoztam olyan emberrel, akit ne nevezhetnék szépségnek.” Vagyis mindenki szép, azaz senki sem. Ugyanakkor mindenkiből hiányzik ez vagy az: „az első számú női szépségnek nincs melle. Vagy az első számú férfiszépségnek kicsi micsodája van.” Ez a beszédmód az intimitás terrorjának kultúráját idézi, melyben a személy identitását vélt vagy valódi szexuális teljesítménye és a többi testtel versengő teste határozza meg. Kierkegaard csábítójával szemben, aki az elcsábított nő báját spiritualizálja, Warhol antihőse az eszté-

tikai látásmód központi kategóriáját (a szépet) kettős kötés révén ragadja meg (a szépség különleges minőség, ugyanakkor mindenki szép), amivel nyilvánvalóvá teszi az esztétikai látásmód végét. A művészet megszabadult a filozófiától, kitért az esztétikum valóságtól elzárt világából, és kettős kötések révén elbizonytalanítja támadóit és védelmezőit. Egyszerre oldódik fel az intimitás terrorjának kultúrájában és rombolja azt. Úgy vélem, a művészet halála utáni művészet kettős kötésre épülő ontológiáját sajátította ki az iPad. Vagyis az iPad elsősorban a kisajátítás művészetének kontextusában érthető meg, és csak másodsorban technológiáiban.

### **Steve Jobs és a bullshit enyhe mámore**

Christopher Lasch *A nárcizmus kultúrája* (szerencsétlen magyar fordításban *Az önimádat társadalma*) című könyvében azt állítja, hogy „korunk közérzete terápiás és nem vallásos”. Nem személyes megváltásra várunk, hanem a lelki egészséget hajszoljuk. A „győzelmes terápia” nem vált vallássá, sőt anti-vallásként határozható meg. Értelmezésem szerint azért anti-vallás, mert a művészet, a logika, az esztétika, a történelem, a technika, a vallás csupán annyiban érdeklí, amennyiben alárendelhető a személy nárcisztikus céljainak. Részben erre a szélsőséges vallásellenességre adott válaszként még szélsőségesebb vallási és kvázi-vallási mozgalmak alakultak, ezért, Eco nyomán, adekvát korunkat új középkornak nevezni. A vallási fundamentalisták és nacionalisták mellett olyan kvázi-vallások is születnek, amelyekben fontos szerepet kap az esztétikai szemlélet. Ez persze a művészetfilozófia halálát követő esztétika, amelyben fellelhetők a középkori esztétika bizonyos jelei, például az a meggyőződés, hogy a szépség a transzcendencia visszatükröződése, valamint a gyűjtési szenvedély. Ezen egyszerre szent és profán, globális és lokális, művészetet és biznisz-művészetet terjesztő kvázi-vallások egyike az Apple. Steve Jobs az Apple profán misé-



ket celebráló ikonikus vezetője, a warholi kettős kötések 21. századi nagymestere. Az Apple vallás és anti-vallás, immanens és transzcendens, art és bullshit-art. 1985-ben New Yorkban egy születésnap partin találkozott egymással Andy Warhol és Steve Jobs. Jobs éppen egy kilencéves fiút tanított a Macintosh használatára, amikor Keith Herringgel az oldalán belépett a szobába Warhol, és rögtön azt kérdezte, hogy: „Mi ez? Nézd csak, Keith! Ez hihetetlen!” Néhány perccel később az egészre rajzolt egy kört, amit így kommentált. „Szent Isten! Rajzoltam egy kört!” A kör bezárul: nem csupán esetleges találkozásuk kapcsolja őket rövid időre egybe, hanem ontológiai értelemben is egy körbe tartoznak.

Mind az Apple, mind pedig Warhol Factory-je mentofaktúra, vagyis olyan hely, ahol agyviharzásokra épül a jövő. Az Apple egyébként konkrét formában is hivatkozik Warhol tevékenységére, amikor 2008. január 15-én sajtóközleményt ad ki a *Time Capsule* elnevezésű új, biztonsági másolat készítésére alkalmas hardvereszközzel, mely arra az Andy Warhol-i projektre utal, amelynek keretében a művész életének minden mozzanatát filmre kívánta rögzíteni. Warhol és Jobs törekvéseire egyaránt jellemző, hogy az általuk létrehozott artefaktumok nehezen kategorizálhatók. Mindketten az ontológiai bizonytalanság előidézésének újközépkori nagymesterei. Jobs a 2007-es Macworld nyitóelőadásán előre vetítette, hogy három kategóriában is forradalmi terméket fog bemutatni.

Az első egy nagy érintőképernyős iPod, a második egy forradalmian új mobiltelefon és a harmadik pedig egy elképesztő internetes kommunikációs eszköz.

A drámai felsorolást csattanóval zárja: e három kategóriát egyesítő új eszköz az iPhone. A dián megjelenő szlogen: „Az Apple újra feltalálja a telefont!” Az iPhone, Warhol Brillo-dobozaihoz hasonlóan, ontológiai határokat sért, hiszen a telefon, az egyébként is ontológiai határokat feszegető iPod és a szintén nehezen kategorizálható, de már megszokott hálózatelérési eszközök hibridje. Vagyis a művészethez hasonlóan olyan új létformát ajánl, amely korábban nem volt elérhető az emberiség számára. Folyamatos vita folyik arról, hogy az iPhone-lét elviselhetetlen könnyűsége *bullshit-art*istok alkotása-e vagy sem. A diskurzus azért is rafinált, mert a *bullshit-art*ist mint metafora kétféleképpen is értelmezhető. Az egyik szerint a *bullshit*elő másokkal akarja „megetetni” emésztése végtermékét, miközben befogadóival elhitei, hogy valami értékesen rágódnak. A másik értelmezés szerint viszont a *bullshit-art*ist képes arra, hogy a hétköznapit (szó szerint a szart) érdekes, vonzó, izgalmas, emésztgetésre érdemes gondolattá nemesítse. Ami, Danto szavaival nem más, mint a *közhely színévaltozása*. Ebben az olvasatban az élet maga is tekinthető *bullshit*nek, melyet a *bullshit-art*istok tesznek elviselhetővé, miközben sejteni engedik, hogy nem az. Amit Warhol és Jobs kínál, az a „lét elviselhetetlen könnyűsége”, a *bullshit* „enyhe mámor”. Duchamp is hasonlóan ontológiai határokat sértett, hiszen híres piszoárját a „végbéltermékek” világából emelte a művészetébe. Egy alantas tömegtermék művészté válása paradox módon fontos mérföldkő a művészet történetében. Azért tekinthető kettős kötésnek, mert miközben művészettörténeti tény, egyben olyan beszédaktus (direktívum), mely a művészettörténet végének bejelentése is. Wölfflin és Panofsky módszereivel semmi érdemeleges nem mondható róla, de az esztétikai megközelítés számára is elveszett, önmaga filozófiájává vált, miközben nem filozófia, azaz léte kettős kötésre épül. Duchamp, mint köztudott, egy piszoárt (majd még néhányat) *Szökőkútnak* nevezett el, vagyis a Piszoár mint Szökőkút metafora megfajtására hívta befogadóit. Vannak olyan Apple-ellen-drukkerek, akik nyilván elfogadnák azt a metaforát, hogy az iPhone hordozható piszoár. Ebben az olvasatban ontológia értelemben nincs lényegi különbség a két artefaktum között. Elterjedésének korai szakaszában sokan használták „a mobiltelefon bunkofon” metaforát, vagyis hasonlóan alantasnak tekintették, mint egy piszoárt. A később keletkezett „okostelefon” kifejezés ezzel szemben azt sugallja, hogy kiborggá egyesülve a használóval a telefonálót is okosítja. Persze erre válaszként valaki mondhatja, hogy az egész nem más, mint *bullshit-art*. A művészettörténet kerete, valamint a filozófia szisztematikus analízise nélkül az intimitás terrorjának kultúrájában feloldódott művészet egyik fegyvere a kettős kötés. Ahhoz hasonlóan, hogy az iPhone a telefon újboli feltalálása, Duchamp művéről is nyugodtan állíthatnánk, hogy nem más, mint „a művészet újrafeltalálása”. Újra-definiálta a művészet fogalmát, ahogy az iPhone a szórakozás, a kommunikáció stb. terminusait,

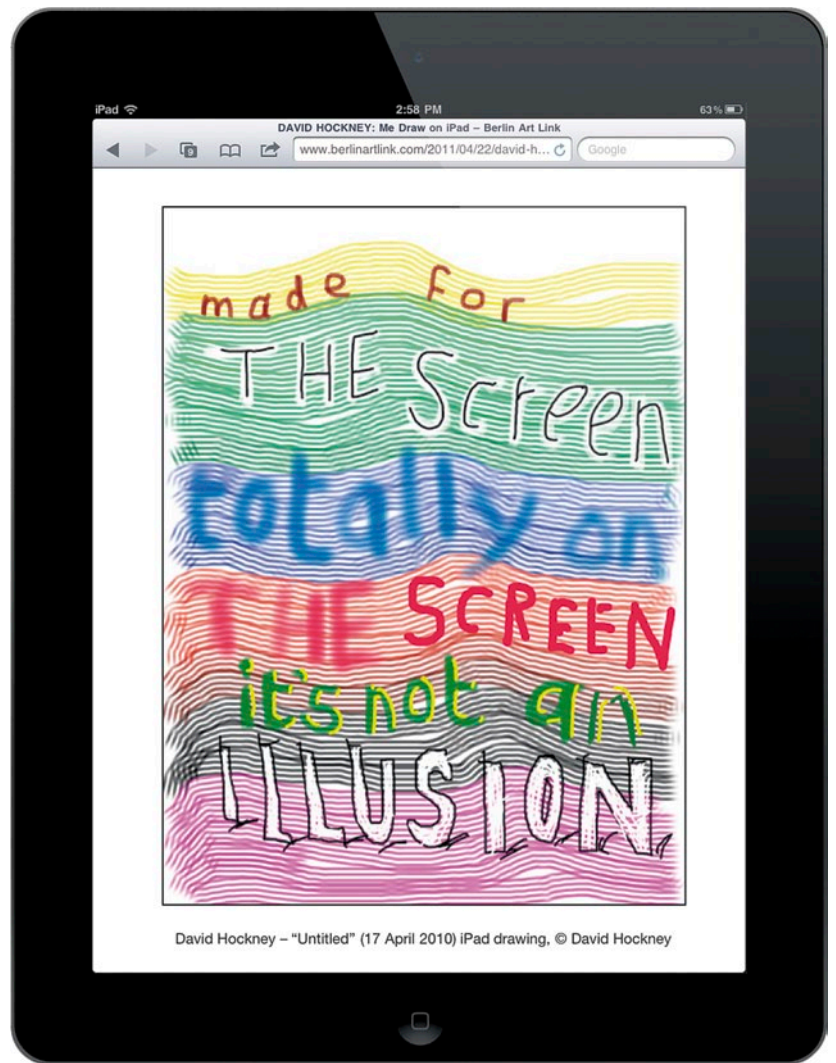
és mindkettő radikálisan megváltoztatta azt a módot, ahogyan a világot látjuk, éljük, tapasztaljuk. De ennek az ellenkezője mellett is lehet meggyőző módon érvelni. A kettős kötés azáltal fogja keretbe az intimitás terrorját, hogy mégiscsak jéghideg logikai játék. Duchamp piszoárja, Warhol Brillo-dobozai valamint az iPhone hasonlítanak abban, hogy nem utalnak önmagukon túli személyes dimenzióra. Létük paradoxonra épül. Míg Duchamp és Warhol a művészet és a művészettörténet halálát hirdetik műveikkel, addig az iPhone a mobiltelefon-korszak és digitális audió-lejátszó (DAP) halálát hirdető mobil eszköz. Az iPhone a narcisztikus kultúrát kettős kötésbe fogó ikon, miközben növeli az egót, alárendeli a kettős kötés logikájának. Történetünk főhőse, az iPad a mobiltelefon halála utáni mobiltelefon-korszak végterméke (*bullshitje?*), melyet Steve Jobs 2010. január 27-én mutatott be. Prezentációja ismét az ontológiai határok megsértésére épül. Vagy okostelefont vagy laptopot használunk – mondja –, de mi lenne az a kategória, amely a kettő között található és gyorsabb, mindkettőnél. Talán a Notebook? A válasza az, hogy nem, mivel az csupán a laptop olcsóbb és persze lassúbb változata. Az igazi megoldás az iPad. A gyorsaság azonban nem végcél, csupán eszköz a felhasználói élmény növeléséhez. Ami számít, nem más, mint az iPad révén megélhető minőségi tapasztalat. Michael Heim évtizedekkel ezelőtt (kissé nagyotmondóan és véleményem szerint megalapozatlanul) már írt a kibetér erotikus ontológiájáról. Úgy vélem az iPad az első eszköz, amelyre illik az „erotikus ontológia” kifejezés. Szemben az intimitás terrorjának kultúrájával, mely a szexualitás és test kultusza köré szerveződik, „az erotika a képzeletbeli dolgok birodalmába tartozik, mint az ünnep, a szerepjátszás és a rítus.” Az erotika ontológiai határokat sért. „Éppen azzal, hogy valami rituális (...), valamelyik dimenziójával már súrolja az erőszak és a törvényszegés határait” (Octavio Paz). Az iPad a „változatosságot uniformizálja”, az intimitás irracionalitásával és melegsívűségével szemben a „hideg és racionális téboly” kettős kötése.

### **A magányos iPadező álmodozásai**

Rousseau *A magányos sétáló álmodozásai* című könyvében azt írja, hogy „az általános és elvont igazság minden javak közül a legértékesebbik”. „A sajátos egyéni igazság nem mindig jó; néha rossz, igen gyakran közömbös.” Ezzel szemben a még mindig izgalmas könyveket író kiberpunk szerző, William Gibson nagyon plasztikusan ábrázolja az intimitás terrorjának relativisztikus látásmódját a *Trendvadász* című művében. „... Egyszerre visszazökkent a zsákmányát kerülőgető farkascsoportként kavargó, szürke, monoton hétköznapokba. Alaktalan érzelmhullámok

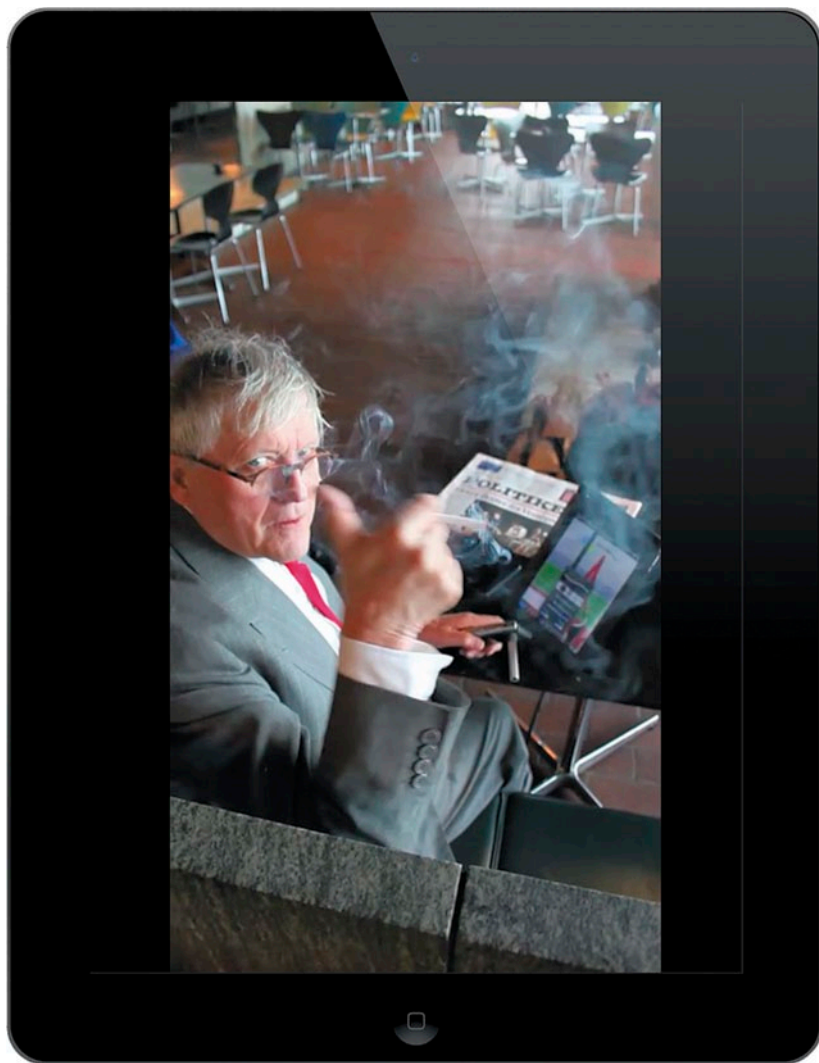
hátán sodródik a kísérteties, kontúrokat összemossódó jelen-zselében.” Az iPad ontológiája e két, egymásnak ellentmondó világszemlélet kettős kötésére épül. „Hideg és racionális tébolya” jó minőségű virtuális deszkát, szelet, vitorlát, nagy felbontású és tág horizontot, valamint „ultramarinkék” eget biztosít az érzelem- és értelemhullámok hátán való szörföléshez, de lehet, hogy mindez bullshit-art, és a szörfbajnokság nyertese a legnagyobb bullshit-artist az Apple-érában. Az iPad erotikus ontológiáját kettős kötés konstituálja: egyszerre csábít arra, hogy összeolvadjunk a gépek világával, illetve, hogy szakítsunk vele. A XXI. századi *Csábító naplójának* egyik izgalmas digitális verzióját nem egyetlen szerző, hanem az Apple csapata írja. Ahogy a dzsessz a rapben, a csábítás kultúrájának bizonyos elemei az Apple-univerzumban élnek tovább. Felkavaró a narcisztikus felhasználók számára, amint szembe találják magukat az iPad erotikus ontológiájával. Ez az ontológia Janus-arcú. Egyfelől egy sor tiltást (Ne kívánd más gyártók szoftvereit! Ne lopj zenéket! stb.) fogalmaz meg, másfelől duzzadó ikonjai, hűvösen izzó felülete bűnre csábítja a „libertinusokat”. Az iTunes és App Store pedig az újközépkor gyűjtőszünetére alapozzák létüket. Korunk Apple-felhasználói a XII. század művészetkedvelő emberének paradigmatis alakjához, Suger-hez (Saint-Denis apátjához) és a hozzá hasonló többi középkori gyűjtőhöz hasonlítanak abban, hogy válogatás nélkül töltik meg virtuális kincstárukat „valódi műalkotásokkal és a legabszurdabb furcsaságokkal” (Umberto Eco). Ez a gyűjtőmánia egyszerre transzcendens és immanens: a kereskedelmi funkció alapul, de azon túlmutatva gyűjtőszünetük erotikus. A piaci szerepét betöltő, vagyis megvásárolt áru vagy szolgáltatás olyan, mint egy szexuális kielégülés, amely a fogyasztó vásárlási potenciájától függően újabb (közeli vagy távoli) kielégüléshez vezető „itt és most” élmény. A piacra lépő ágens vásárlói libidójának nagyságát hitelképessége határozza meg. Aktuális kielégüléseiért gyakran csak később kell kamatostul megfizetnie. Az erotikus szemlélet abban való hit, hogy a felvett hiteleket nemcsak ki tudjuk majd fizetni, hanem még hitelképebbek, vonzóbbak, csábítóak és csábíthatóak leszünk. Mindezek betetőzéseként felsejlik a piaci szemlélet maghaladhatóságának transzcendens ígérete. Az iPad erotikus ontológiáját a kereskedelmi szemlélet elfogadásának és elutasításának kettős kötése hozza létre. Olyan híd vagy akadály, amely a vágy titokzatos tárgyaként felkorlácsolja erotikus képzeletünket, megajándékoz az erotikus jövőbelátás képességének illúziójával.

A középkori kartográfia számára bizonyításra nem szoruló tény volt a földi paradicsom léte. Senki sem kérdőjelezte meg Szent Ágoston,



Szent Ambrus vagy éppen Sevillai Szent Izidor földrajzi ismereteinek hitelességét. Kolumbusz Kristóf harmadik útja során (1498) a dél-amerikai Paria-öbölnél, illetve az Orinoco torkolatánál megtalálni vélte a földi paradicsomot. „Itt minden jel igen világosan a földi paradicsom közelségére utal. Helyzete megegyezik azzal, amit valamennyi szent és jó teológus írt róla, és megegyeznek a jelek is.” (Kolumbusz Kristóf).

Az új középkor profán szentjei és teológusai a virtuális világ ontológiájának építése során fontos szerepet szánnak a mesterséges paradicsom ígéretének. Bill Gates, Steve Jobs és mások nem tesznek mást, mint hogy a paradicsom felfedezésére irányuló különféle expedíciós tervek és utazások versengő alternatíváit kínálják. A művészi alkotásokhoz hasonlóan ezek a termékek izgalmas látomásokról, hogy kik vagyunk, honnan jövünk és hová tartunk. A Mesterséges Paradicsomok iránti felfokozott vágy jellemzi korunkat, az iPhone vagy az iPad különféle Kapuk a Falon, melyek segítenek kitörni a mindennapok szorításából. Az iPad felhasználói interface-e a középkori katedrálisok üvegét idézi, mely „majdnem olyan hatásos látomáskeltő eszköz, mint az ékkövek.” Középkori elődeihez hasonlóan az új középkor emberei számára is mindennél fontosabbak a látomásos élmények. Az iPad „Nagy Üvegén” keresztül a virtuális világ „elviselhetetlen ragyogása” kiemeli a felhasználót a profán időből, azt a látomást adva neki, hogy az „elveszett édenhez foghatóan fenséges vidéken” utazik. Az Apple egész „palettájára” jellemzőek azok a természetfölötti fények és színek, amelyek minden látomásos élmény lényegi vonásai. Ezek az eszközök azt ígérnek, hogy a valóság és a virtuális realitás profán tereivel szemben a virtuális valóság szent idejébe és terébe repítik a beavatott felhasználót. Az Apple felhasználói számára elérhetővé válik a virtuális realitás Új Jeruzsáleme. „És a fal jáspisból volt, a város pedig színaranyból, mely hasonlatos volt az áttetsző



üveghez. És a város falainak talapatát mindennemű drágakövek ékítették.” A Mesterséges Mennysorság azonban könnyen Mesterséges Pokollá válhat, ha a felhasználók elmerülve a virtuális valóságban már „nem tudják, hogy mikor térhetnek vissza a hétköznapi létezés megnyugtató közhelyességébe”. A Pop Art nagy öregje, David Hockney, aki 2008 óta használja az iPhone-t miniatűr „festővászonként”, nem véletlenül utal az általa használt és csodált eszköznek, az iPadnek sötét oldalára. Szerinte pokoli látomás, hogy a jövő papírvékonyra váló iPadje az egész élettörténetünket tartalmazni fogja, amely azzal a veszéllyel jár, hogy könnyebben kontrollálhatókká és manipulálhatókká válhatunk. A hetvenhárom éves Hockney huszonöt éves Los Angeles-i tartózkodás után, néhány éve megtalálta saját földi paradicsomát egy tengerparti angliai kisvárosban, Bridlingtonban. Jellemző munkamódszere, hogy nyári hajnalokon, ki sem kelve az ágyból, elkezd az ablakába tett friss virágcsokrokat (az Apple Brushes nevű app-ja segítségével) iPhone-ra és iPadra „festeni”. A hajnal, akár az iPhone és az iPad a fény játékaáról szól. Hockney szerint az iPhone és az iPad alkalmasabb médium a fény reprezentálására, mint a vászon. A fenti eszközök két szempontból izgalmasak. Egyrészt a műveket megalkotásukat követően rögtön elküldheti 15-20 barátjának, mindenféle reprodukció nélkül, hiszen digitális eszközön készülnek. Másrészt ontológiai értelemben is érdekesek, mivel digitálisan ugyan nem különböznek egymástól, viszont minden egyes iPhone és iPad képernyője kissé másként jeleníti meg a látványt. Rousseau magányos álmodozójához hasonlóan Hockney is meditatív módon ábrázolja a világot, de magányos meditációja termékét rögtön megosztja másokkal. A magányos álmodozást a digitális színpad azonnal eljátszandó szereppé teszi. Az iPhone és az iPad erotikus ontológiájának kettős kötését használja arra, hogy összekapcsolja a lokálisat (Bridlington) a globálissal (a világhálóval), ahova azonnal

elküldi képeit. Hockney a valóságot úgy digitalizálja (vagyis a profánt úgy alakítja szentté), hogy közben a felhasználó számára a látvány analóg marad, és a művésznek sem kell semmit sem tudnia a digitalizálás folyamatáról, vagyis Analógia polgáraként fest és él *Digitáliában*. Hockney az intimitás terrorjának hullámain nemcsak arra használja, hogy a habokban önmagát csodálja, hanem Kolumbusz méltó utódjaként, még az ágyban fekvő is, kezében egy iPaddel, a Digitális Édent felé hajózik. Azt ábrázolja, ahogy (a művészettörténet és a filozófia halálát követő korszakban) a művészet a technológiával flörtöl: látszólag elcsábul, valójában ő csalja meg. A technológiát eszközként kezeli ahhoz, hogy a soha el nem érhető Mestersége Mennysorság felé vezető utazások különféle újközépkori látomásaival és ellenlátomásaival szolgáljon.

(David Hockney iPhone- és iPad-képei *Me Drawn on iPad* címmel 2011. április 8-ától augusztus 28-áig a dániai Liusiana Múzeumban voltak láthatók.)

#### IRODALOMJEGYZÉK

- Alpers, Svetlana (2000) *Hű képet alkotni; Holland művészet a XVII. században* (ford. Várady Szabolcs). Budapest: Corvina
- Baudrillard, Jean (1993) *Gépies sznobizmus* (ford. Ivacs Ágnes). *Gondolat-jel*, 3-4. 75-83.
- Baumgarten, Alexander, Gottlieb (1999) *Eszztétika* (ford. Bolonyai Gábor). Budapest: Atlantisz.
- Belting, Hans (1983) *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Belting, Hans (2006) *A művészettörténet vége* (ford. Teller Katalin). Budapest: Atlantisz
- Dali, Salvador (é. n.) *Egy zseni naplója* (ford. Vargyas Zoltán). Budapest: Cartaphilus.
- Danto, Arthur C. (1996) *A közhely színváltozása* (ford. Sajó Sándor). Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Danto, Arthur C. (1997) *Hogyan semmizte ki a művészetet?* (ford. Babarczy Eszter). Budapest: Atlantisz Kiadó.
- Delumeau, Jean (2004) *A paradicsom története* (ford. Sajó Tamás). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (1992) *Az új középkor* (ford. Barna Imre). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (2002) *Művészet és szépség a középkori esztétikában* (ford. Sz. Márton Ibolya). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (2004) *La Mancha és Bábel között* (ford. Barna Imre, Gecser Ottó). Budapest: Európa.
- Gallo, Carmine (2010) *Steve Jobs a prezentáció mestere* (ford. Kuntner Gábor). Budapest. HVG Kiadó.
- Concourt Edmond és Jules (1975) *A XVIII. század művészete* (ford. Pődör László). Budapest: Corvina.
- Heim, Michael (2000) *A kibertér erotikus ontológiája* (Ford. Sajó Tamás). *Replika*, 39.
- Huxley, Aldous (2008) *A érzékelés kapui – Menny és pokol* (ford. Szántai Zsolt, Galamb Zoltán). Budapest: Cartaphilus.
- Jobs, Steve interview in Playboy (1985): <http://www.unlikelywords.com/2011/01/18/1985-steve-jobs-interview-in-playboy/> (utolsó letöltés: 2011. szeptember, 9.).
- Kierkegaard, Soren (1994) *Vagy-vagy* (ford. Dani Tivadar). Budapest: Osiris – Századvég Könyvtár.
- Kollár József (2011) *Légy spontán! (A kettős kötés logikája)*. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2011/1. 63-75.
- Lasch, Christopher (1984) *Az önimádat társadalma* (ford. Békés Pál). Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Paz, Octavio (2002) *Az erotikus túlpárt: Sade* (ford. Szőnyi Ferenc). Budapest: Európa Kiadó.
- Rousseau, Jean-Jacques (1964) *A magányos sétáló álmodozásai* (ford. Réz Ádám). Budapest: Magyar Helikon.
- Sennett, Richard (1998) *A közéleti ember bukása* (ford. Boross Anna). Budapest: Corvina.
- Warhol, Andy (2004) *Andy Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza* (ford. Halász Péter). Budapest: Konkrét Könyvek.
- Williams, Phil (2008) *From the New Middle Ages to a New Dark Age: The Decline of the State and U.S. Strategy*. <http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pubs/display.cfm?pubID=867> (utolsó letöltés: 2011. szeptember, 9.).
- Young, Jeffrey és Simon William L. (2009) *Steve Jobs és az Apple sikertörténete* (ford. Birincsik József, Molnár Zsófia). Budapest: Lexecon.

Mestyán Ádám

## Kék

### Jan Fabre: *Die Jahre der Blauen Stunde*

📍 **Kunsthistorisches Museum, Bécs**

📅 **2011. május 4 – augusztus 28.**

Nappal és éjszaka, éjszaka és nappal között akad egy meghatározatlan átmeneti periódus, amit különbözőképpen nevezünk: „szürkület,” „hajnal-alkonyat,” sőt, egy szép régi magyar szóval „napenyészet”. A 19. századi tudományosság, amely a világ megmérését pontos kategóriákkal képzelte el, erre az időszakra is kitalált egy fogalmat: *l'heure bleue*, *the hour blue*, „a kék óra”. Ekkor JEAN-HANRI FABRE (1823–1915) – a rovaran egyik atyja – szerint a rovarok felélednek, illetve nyugovóra térnek, pontosan az emberi világgal ellentétesen.

A „kék órát” idézi dédunokája, JAN FABRE legújabb kiállítása a bécsi Kunsthistorisches Museumban, pontosabban, életművének azon korszakából válogat, amikor éveken keresztül egy kék golyóstollal rajzolt megszállottan. „A kék óra évei”-ből, hiába produkáltak többszáz művet, most mégis csak huszonnégy darab került kiállításra (kiegészítve egy későbbi alkotással). A jól dokumentált tárlat meglepő kérdéseket tesz fel hagyományos témákról:

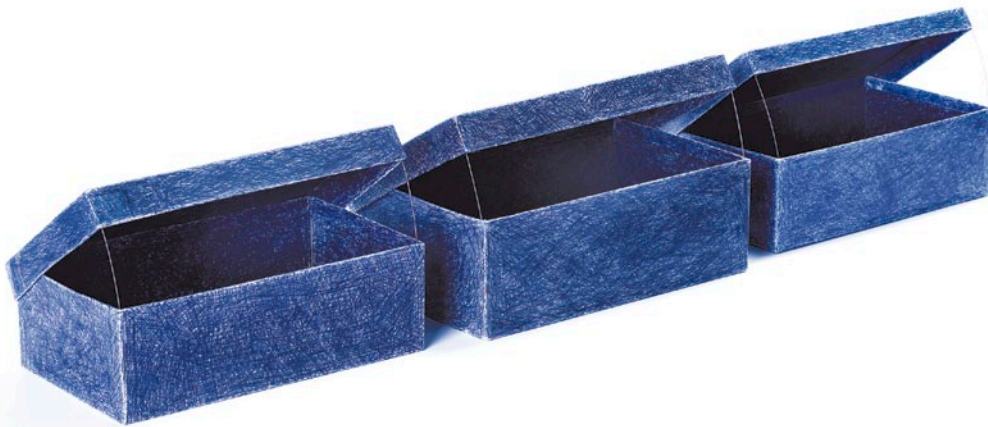
JAN FABRE *A kék óra tíz éve* című installációja a Kunsthistorisches Museumban, Képtár XV. terem, © fotó: Kunsthistorisches Museum

festmények és rajzok, figuratív és non-figuratív ábrázolásmódok, hasonlóságok, hagyomány és modernitás viszonyáról.<sup>1</sup> A dédapa, aki Fabre folyamatos ihletője, életművének szerves része, végső soron alteregója, itt és most, a kék tollrajzok között, még egy különleges hommage-t is kap: gipsz büsztje a kiállítás egyik fontos darabja.

Félrevezető egyedi és egyszerű kiállításnak tekinteni a mostani válogatás révén létrejött különleges feszültséget és formajátékokat, hiszen ez a projekt (nevezzük így jobb híján) a harmadik állomása Fabre kétévente ismétlődő múzeumi jelenlétének. Az első 2006-ban az antwerpeni Royal Fine Arts Museumban (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) *Homo Faber*

1 A Kunsthistorisches Museum három kiadvánnyal is segíti az érdeklődőt. 1. Kicsiny tájékoztatófüzet, képleírásokkal, angol verziója: *Jan Fabre – The Years of the Hour Blue* (Vienna: Kunsthistorisches Museum, 2011). 2. Katalógus, benne Ben Street informatív, Hegyi Lóránd poétikus, és Jasper Sharp okos tanulmányaival (Vienna: Sabine Haag/Kunsthistorisches Museum/Christian Brändstetter Verlag, 2011). 3. A múzeum honlapján elérhető kítő rövid werkfilm, *CastYourArt*: <http://www.khm.at/de/khm/ausstellungen/aktuell/jan-fabre/>, utoljára megtekintve: 2011. augusztus 2. Ebben a videóban 26 művet említetek, de én bárhogy számolom, csak 25-öt találtam és a tájékoztatófüzetben is csak 25 alkotás szerepel.





JAN FABRE  
Cipődobozok, 1977  
A Kék óra sorozatból, Bic golyóstoll cipődobozon,  
magányújtemény, a Dewer Gallery, Otegem jóvoltából  
© VBK, Wien 2010; fotó: Fabien de Cugnac

címen, a második a Louvre-ban *L'Ange de la métamorphose* címen futott.<sup>2</sup> A harmadik a bécsi Kunsthistorisches Museumban a *Die Jahre der Blauen Stunde*. Noha egyhelyütt az osztrákok azt írják, hogy Bécs lenne az utolsó helyszín ebben a kiállítás-sorozatban – merthogy ez egy trilógia volna –, valahogy ez a tudatosság máshol nem jelenik meg Fabre-nál (így talán várható még majd valami hasonló alkalom). Mindenesetre a rendkívül szerteágazó életműben<sup>3</sup> az utóbbi dekádban a legnagyobb nyilvánosságot ezek az események kapták, megerősítve azt a benyomást, hogy az öregedő Fabre legsajátabb médiuma mégiscsak a képzőművészet. Még inkább aláhúzza a tanulóévekkel való tudatos szembenézést (visszatérést?), hogy mindhárom múzeumban a késő-renaisszansz-barokk galériákban állította ki műveit, kifejezetten a művészettörténet nagy (vagy éppen „kis-”) mestereinek híres képeivel párbeszédben. Gesztusai nem igazán kánon-rombolóak, jóval inkább – saját szavai szerint is – valamiféle furcsa alázatról tanúskodnak. Az alázat szót talán túlzásnak érezhetjük, ha arra gondolunk, hogy mind a Louvre-ban, mind a bécsi Kunsthistorisches-ben épp Rubens festményei válnak jelentéktelenné: míg Párizsban egy óriási kőhalmaz vontja el a látogatók figyelmét, addig Bécsben Fabre egyszerűen letakarta-elfedte Rubens képeinek egy részét. Mégis, semmifajta, unalmas, erőltetett ideológia nem fedezhető fel Fabre elrendezéseiben. A Kunsthistorisches Museumban nem minden teremben található Fabre-mű, és nem mindig képről vagy képszerű dologról van szó. Az első (vagy az utolsó, tettség szerint) alkotás a múzeumon kívül található, a tetőn: a *The Man Measuring the Clouds* című szobor (1998) egy könyvtári kislétrán álló embert ábrázol, aki szó szerint egy vonalzóval méri a felhőket. Az egyszerű és látványos megoldás határszágát további árnyalhatja, ha tudjuk, hogy a művész saját testét formázta meg, ám a figura arca korán meghalt bátyjának vonásait viseli. A felhők mérése így nem csak a lehetetlen kissé giccses mementója, hanem egy halott családtag emlékműve is. A kicsiny, aranylő szobor uralja az oromzatot: az épület és figura közötti egyensúlyvesztésben a szobor éppen méreteinél fogva győz, hiszen megtagadja a 19. század végi monumentalitást és egy emberibb, s egyben még ősbibb mértéket állít. Az egész múzeum átalakul Fabre családjának kriptájává, mint

<sup>2</sup> *Homo Faber. Jan Fabre at the Royal Museum / Jan Fabre in het Koninklijk Museum*. Royal Fine Arts Museum (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Atwerpen, 2006. máj. 12 – szept. 6.); *Jan Fabre: L'Ange de la métamorphose*. Louvre, Párizs, 2008. ápr. 11 – júl. 7. (utóbbihoz ld.: Mestyán Ádám: *Gyilkosság vagyok*. Balkon, 2008/9., 10-13.)

<sup>3</sup> Csak ízelítőként: [http://en.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Fabre](http://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Fabre); <http://www.troubleyn.be/>; <http://www.angelos.be/>; <http://www.janfabre.be/Pages/index.php> (utoljára megtekintve: 2011. augusztus 2.).

ahogy az összes épület (Rómában, Antwerpenben, Kanazawában, San Franciscóban, stb.), melynek tetején ezen szobor másolatai álltak. Az emlékezetnél azonban jóval fontosabb, hogy a *The Birdman of Alcatraz* (1962. r. John Frankenheimer) című film által inspirált mű egy 19. századi tudományosményt jelenít meg. A dolgok – az elillanó, folyton alakot változtató dolgok – megmérése és rendszerbe foglalása éppen ugyanahhoz az episztéméhez kapcsolódik, mint „a kék óra” tudományos kategóriája. Egy olyan korban volt ez lehetséges, melyben az objektivitás ismervei még nem választódtak el az emberi esendőségtől, amikor a mérés vágya már él, de a világ leképezése még az emberen keresztül történik, amikor a világ kiállítása és egybegyűjtése olyan új önreprezentációs formákat alakított ki, amelynek egyik gigantikus eredménye éppen a Kunsthistorisches Museum és a vele párban álló Naturhistorische Museum. Ahogy a két múzeum egymással szemben áll, éppen úgy jeleníti meg Fabre is a tudós és a művész közötti határvonalat, de szigorúan a „művészet” területén, mivel csak itt áll rendelkezésünkre olyan hermeneutika, amivel ezt a határvonalat kimutathatjuk. Fabre-t a tudomány azon pillanataira érdeklék, amelyekben annak a művészettől való elválasztása még nem egyértelmű, amikor az esztétikai még az objektivitás része lehetett.

A halál felidézése összekapcsolódik ezzel a laboratóriumi tudás előtti minőséggel. A bejáratban ugyanis egy kisebbfajta halotti kamra fogad, amely első pillantásra óegyiptomi kettős szobának tűnik. Közelebről szemlélve, kiderül, hogy a fából készült házíki minden egyes négyzetmíliméterre vastagon át van satírozva tollal. Ajtaja félig nyitva, így látható, hogy belül még egy kisebb kocka van elrejtve, kb. kutyafőnyű nagyságú, és itt is (belül!) az egész felületet beborítják kék tollvonalak: egy örült precizitásával létrehozott, lehetetlenül heroikus munka.

„A Lángok Háza” (*The House of Flames*, 1988) címet viselő alkotás Fabre szerint egy *rajz*, vagyis a térbeli dimenziók helyett a kézzel húzott felületi vonalak összessége határozza meg. A tárgy-szerűségéből kiemelkedik a felület: a halálkamra falainak anyagává maguk a tollvonalak válnak. Ez az átlényegülés a kétoldalt található egyiptomi és ókori gyűjtemény halálkultuszaira tett finom utalásként, vagy még inkább a látogatónak szóló figyelmeztetésként is értelmezhető. A rajz műfaja különleges jelentéssel bír ebben a projektben. Úgy is mondhatnánk, Fabre egész jelenléte a nagy bécsi múzeumban a rajz jelentéséről szól. Akárcsak az első „tárgy-rajz” (hogy fabrikáljunk hirtelen valami megjelölést), a későbbi művek sem a kézzel alakított szabálytalan geometriákat vagy a valóság valamilyen leképezését mutatják be. A többi kiállított „rajz-tárgy”: a három cipősdoboz, a művész ágya vagy

Fabre dédapjának büszkje mind át és át vannak a kék golyóstollal rajzolva. Nem „jelenítenek meg” semmit, és nem is látott minták reprodukciói. A rajz Fabre számára ugyanis nem reprezentációs eszköz. A már-már mániákus módon hihetetlenül sok időt és energiát a tollvonásokra fordító, olykor csoporttal együtt is dolgozó művész a vonalából összefüggő, különböző „vastagságú” kék felületeket „készít”. Nem satíroz, hiszen a golyóstollal nem lehet igazán satírozni, ugyanakkor széles mozdulatai megmaradnak a vonalak örvényében: már pusztán a „teljesítmény” belátása révén jelen van valami *fizikai* a rajzokban. Némiképp a festéket fröcskölő-csorgató Jackson Pollockhoz hasonlóan, a késztermék magára a munkafolyamatra is felhívja a figyelmet, noha itt sokkal finomabban, csak akkor, ha az ember közel lép a rajzokhoz. Az *action drawing* elnevezés mindazonáltal nagyon is illene Fabre nyolcvanas évebeli módszeréhez. A Kunsthistorisches sokak számára ismerős termeiben sétálva Fabre nagyméretű alkotásai általában diszkréten bukkannak elő a sok táblakép között. A Louvre-beli projekthez képest jóval visszafogottabb a művész. A kék rajzok és a környezetük viszonya olykor egyszerű formai hasonlóságokra épül. Például a *Questa Pazzia è Fantastica* (Miféle csodás örület, 1986) kék felületbe rejtett, bagolyszerű arca Tizianónak (műhelyének) a közvetlen szomszédságában függő *III. Pál* pápa portréjára (1543) rímél. A *Plafondtekening* (Plafonrajz, 1987) szinte láthatatlan kézmozdulata Bartolomeo Manfredi *Káin testvérgyilkosságának* (1600 k.) végzetes pózára hajaz, míg a *Materialisatie van de taal* (A nyelv materializációja, 1987) Moretto da Brescia *Szent Jusztinia* (1530 k.) festményének egy részletét – az unikornis szarvát – állítja párba a kékelő háttérben megjelenő hosszú nyelvvel. Ezek a hasonlóságokon alapuló párosítások azonban igen egyszerű, talán kifejezetten elcsépelet játékoknak tekinthetők a párizsi monumentális kiállításához képest. Mini-interjújában hangsúlyozza, hogy a tollrajzok megjelenése a táblaképek mellett (előtt, fölött, alatt, között) szándéka szerint a festmény munkafolyamatának első, kezdeti fázisához tér vissza, amikor még csak a rajzolt vázlatok léteztek, és így mintegy kiemeli ezt az eredeti-korábbi állapotot a festékrétegek alól. Mert mi is egy rajz? Kétdimenziós felületen végrehajtott ceruza vagy toll (vagy más pontszerű „végződés” bíró eszköz) által hagyott jelek sorozata, amelyek egy festménnyel ellentétben soha, vagy csak nagyon ritkán képesek tökéletes illúziót kelteni. A rajzban a rajz önmaga is mindig jelen van. Fabre rajzai a festmények mellett, amelyek az európai, letűnőben lévő reprezentációs képmánia dokumentumai, a modern művészet egyik eredetét, a valóság leképzését radikális tagadó technikákat elevenítik fel. A sűrű és vas-

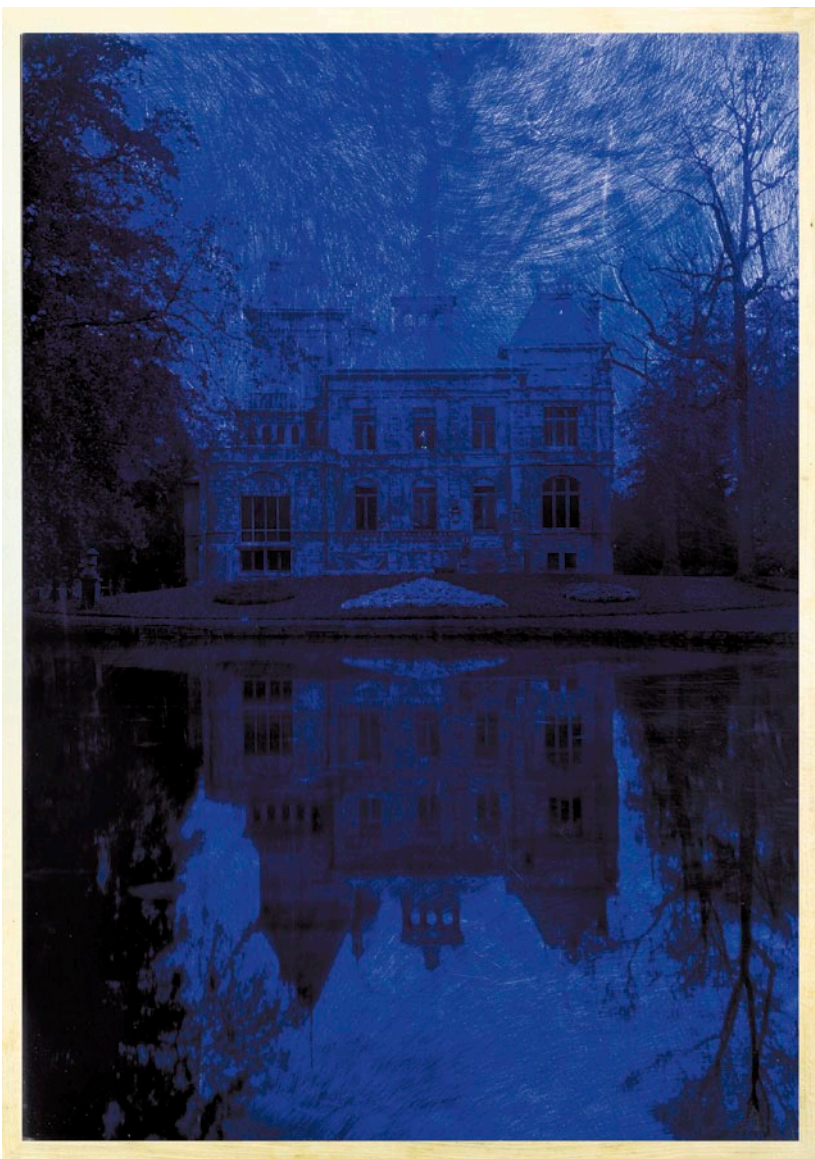
tag rajzokból előálló felületek mégis festményszerűek, mert nem az egyes vonal, hanem a vonalak mennyiségéből előálló új vizuális tér határozza meg a befogadó élményét. Ez a paradoxon mozgatja az egész anyagot és tartja dinamikus párbeszédben az európai képi hagyományt Fabre 19. századi ideológiájával. Fabre-nak a térbeliség és a rajzolt felületek közötti, olykor háttorzongató átmeneteinek egyik példája két óriási „függöny,” amely egy-egy terem egyik teljes falát – és az azokon függő festményeket – takarja. Ezek a kék vonalak milli-óit tartalmazó alkotások állítólag szimmetrikusan vannak a Kunsthistorisches



JAN FABRE  
A nyelv materializációja, 1987, A Kék óra sorozatból  
Bic golyóstoll, papír, 1500 × 2000 mm  
magángyűjtemény, a Dewer Gallery, Otegem jóvoltából  
© VBK, Wien 2010; fotó: © Angelos

JAN FABRE  
Három, 1987, A Kék óra sorozatból  
Bic golyóstoll, papír, 1500 × 2000 mm  
magángyűjtemény, Collection Axel Enthoven, Antwerpen, © VBK, Wien 2010; Photo: © Angelos





JAN FABRE  
Tivoli kastély, 1991, A Kék óra sorozatból  
Bic golyóstoll, chibachrom és fa, 1720 x 1250 mm  
magángyűjtemény  
© VBK, Wien 2010; fotó: © Angelos

Museum épületében elhelyezve, az egyik a VI-os – *Het uur Blauw* (A kék óra, 1988) –, a másik – *Vliegende Haan* (A repülő kakas, 1991) – a XIV-es teremben. „A kék óra” olasz barokk mestereket takar el, „A repülő kakas” pedig, mint említetttem, Rubens-képeket. Egyetlen figuratív elemet sem lehet felfedezni ezeken az óriási selyemlepleken, melyek közül az utóbbi akkora, hogy csak mindkét oldalán behajtva fér el. A nagyon finom selyem élő anyagként fodrozódik a látogatók mozgásának következtében, fizikai interakciót hozva létre a testek és a leplek között. Mindkét lepel helye olyan festmények/korszakok bemutatásának a helyszíne, ahol a teatralitás és a monumentalitás képpalkotó tényezők. Fabre saját reflexiójában csak a monumentalitás (és persze mégis a teatralitás) gesztusa marad meg, miközben a rajzolt vonalak mintegy kiemelkednek a festmények alól. Az „előzetes” rajzvázlatok – itt konkrét, olvashatatlan/non-figuratív felületté összeállva – eltakarják az „utólagos” festményt, felcserélve ezzel a tradicionális alkotófolyamat állomását.

E két óriási mű – amelyet csoporttal, illetve saját családtagjaival hozott létre, radikálisan beavatkozik a múzeumi térbe és a látogatók közvetlen reakcióját is kiváltja, hiszen az emberek igyekeznek a leplek mögé nézni, hogy meglássák az eltakart képeket (ez több-kevésbé sikerülhet is, hiszen kb. fél méterrel a festmények elé vannak lógatva Fabre rajz-függönyei). A holland alkotó azonban mégsem olyan mélyrehatóan szabja a maga arcára a bécsi múzeumot, mint a Louvre-t két évvel ezelőtt. A kifejezetten finom és szerény elhelyezésekkel, illetve a kék visszafogottsága révén az egyes rajzok belesimulnak a környezetbe, szelídebb,

de talán mélyebb összefüggéseket kiemelve a Louvre-beli interakciókhoz képest.

A „kék óra éveiből” válogatott munkák közül kiemelkedik a Tivoli kastélyt (*Kasteel Tivoli*, 1991, 1991–2007) ábrázoló két kisebb alkotás. Eredetileg fotónyomatok, amelyeken az újra és újra, át- és átrajzolt kék golyóstoll vonalak a kastélyt magát és a tóban tükröződő tükörképét az egyik mű felületén (a kisebbiken) majdnem teljesen eltüntetik. Fabre olyan mély-kéket ért el, amely épp úgy átalakítja az eredeti formákat, mint a rovarok átváltozása. A Tivoli kastély, a nyomatok-rajzok tárgya egyébiránt Fabre legnagyobb performanszának a színhelye volt 1990-ben: a teljes épületet beborította papírral, majd több mint 150.000 (értsd: százötvenezer) golyóstoll felhasználásával az egészet átrajzolta. A két alkotás körül a Kunsthistorisches-ben egyébként csupa épületet ábrázoló Canaletto-festmény található, így a Tivoli kastély golyóstollal átrajzolt lenyomatái az épületek, a festmények, és a rajzok közötti (hiszen az építész is rajz alapján dolgozik) összefüggésekre is rávilágítanak.

Fabre a rajz elsődlegességének és az ábrázolás „alatti” rétegeinek felmutatása mellett egy jóval alapvetőbb gesztust is végrehajt a bécsi gyűjteményben, amely a francia projekthez képest szinte forradalmi. Ez pedig a felhasznált anyagok olcsósága, a kiállított tárgyak hétköznapisága: a cipősdobozok, vásznak, és leginkább maga a golyóstoll mint a leghétköznapibb fogyasztási cikk. A barokk és reneszánsz képeken ábrázolt, „reprezentált” gazdag arisztokrácia vagy polgárság, de még a „dús” szentképek mellett is a kék óra tárgyai a szegénységet, az egyszerűséget hangsúlyozzák. Mindez éles kontrasztban áll a Louvre-beli Fabre-jelenlét aranytárgyaival, amelyekkel inkább a középkori mágiához vagy a katolikus liturgiákhoz nyúlt vissza.

Persze, a Kunsthistorisches Museum kék rajzai is egy már-már vallásos attitűdről tanúskodnak, amely a világ átváltoztatását a legegyszerűbb eszközökkel – szinte a pusztá akarattal – képzelel el. A golyóstoll-vonalak mennyisége, a reprezentáció alapvető elutasítása, a felületek létrehozása, de leginkább a rajz kétdimenziós volta és a tárgyi világ három dimenziójának átjárhatósága Fabre-t szinte a Borges-i fantáziák világához, a lehetetlen és az emberi logikával nem mérhető vállalkozásokhoz kapcsolja. Ugyanakkor a modern művészet történetével tudatosan játszó művész ezt a történetet végső soron rehabilitálja, a rajz-felületek összességében új életet ad a figuratív festményeknek. Mivel azonban az új érvényesség csak a régi jelentés-összefüggések (amelyek [re-]konstrukcióját művészettörténetnek nevezzük) elvesztésén keresztül valósulhat meg, a „kék óra” lehetőséget ad átgondolni, hogy mi *múlt* el nappal és éjszaka között.

Debreceni Boglárka

# Metafizikai magány, ismétlődő formák, privát labirintusok

## Privát labirintusok

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

2011. június 2 – szeptember 18.

Fontos és hiánypótló kiállítás nyílt a Magyar Nemzeti Galéria és a Mosoly Otthon Alapítvány együttműködésében, június elején. A kurátorok autizmussal élő felnőttek munkáit mutatták be, párhuzamba állítva neves kortárs képzőművészek alkotásaival.<sup>1</sup> TARR HAJNALKA és SZÁZADOS LÁSZLÓ lehetőséget teremtettek arra, hogy az egymással általában még csak a kommunikációs viszony lehető-

<sup>1</sup> Kortárs képzőművészek: Csontó Lajos (1964), Fekete Balázs (1957), Fischer Judit (1981), Fodor János (1975), Szió Kamilla (1957), Tibor Zsolt (1973), Várnai Gyula (1956), Igor és Ivan Buharov (Szilágyi Kornél /1971/ és Hevesi Nándor /1974/) Autizmussal élő alkotók: Bárdfalvi Zsolt (1991), Blahó János (1963), Boukhezer Amine (1988), Böczi Csaba (1980), Farkas Ádám (1990), Fekete Márton (1987), Horváth Szabolcs (1985), Kelemen Róbert (1983), Kovács M. Mátyás (1990), Krejcsi Mária (1964), Lakatos Renáta (1990), Pados Zulejka (1993), Süvöltő Béla (1953), Tóth Dezső (1993), Varga Máté (1978), Vreczenár Viktor (1975), Zoltán Gábor (1986)

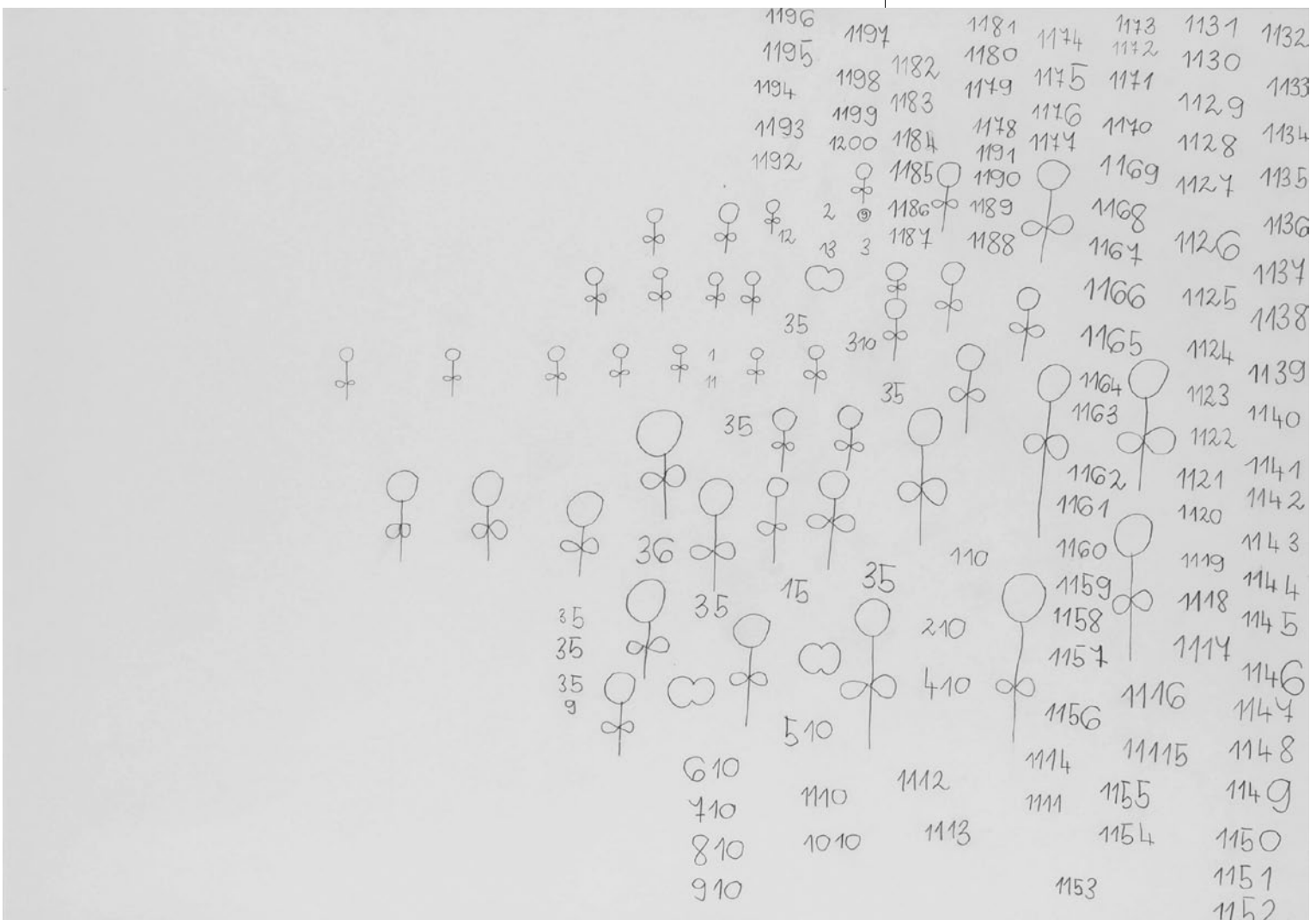
TÓTH DEZSŐ

Cím nélkül, 2010, papír, grafit, 50 x 65 cm, © fotó: Fehér Kata

ségéig sem eljutó (élet)világok rajzbéli kivetülési formáit most egymás mellett láthatjuk, és segítségével eltöprengjünk a gondolkodás- és megközelítésmódok közötti hasonlóságokról, illetve eltérésekről, a térkezelés lehetséges módozatairól, a színek és az érzelmek viszonyáról, a valósághoz való viszonyulásról, rész-egész kapcsolatáról – önmagunkról. Az utóbbi évtizedekben megszorodtak a különböző típusú „másságok” megértésére törekvő, elfogadásukra ösztönző kísérletek. A *Privát labirintusok* így például már egy négy éve tartó folyamat része, melynek keretei között a Műcsarnokban kétszer rendeztek aukciót a lakóotthonok működésének támogatására (*Fogadj be!* 2008, 2010), a Miskolci Galériában pedig *A konkrét birodalma* (2010) című tárlat<sup>2</sup> – a Szimbiózis Alapítvány, valamint a Miskolci Autista Alapítvány segítségével – válogatott autizmussal élő alkotók munkáiból.

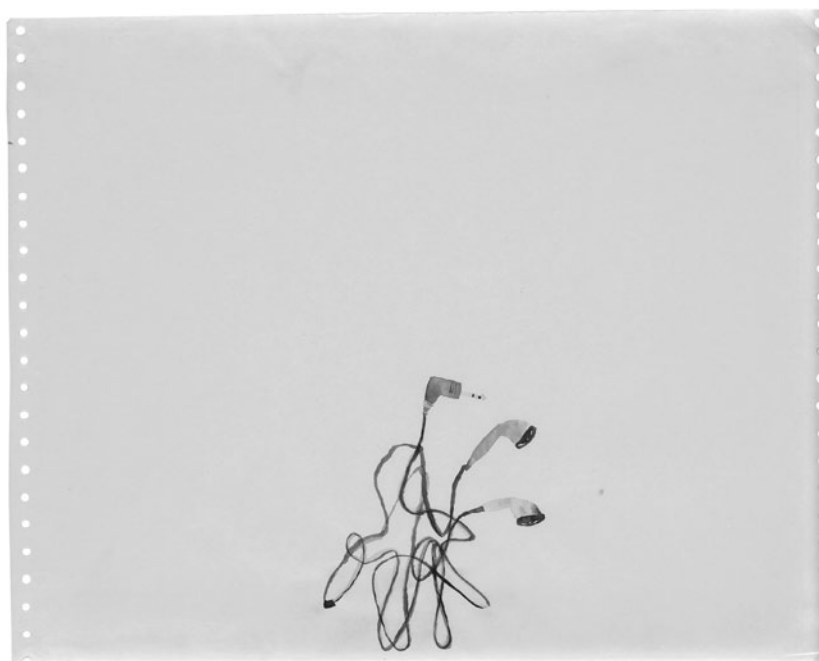
Az autistákról elmondható, hogy rajzaik nem az önkifejezés megnyilvánulási formái, hanem

<sup>2</sup> *A konkrét birodalma – Grafikai válogatás a Szimbiózis Alapítvány és a Miskolci Autista Alapítvány lakóotthonaiban autizmussal élő felnőttek munkáiból*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum (Rákóczi-ház), Miskolc, 2010. jún. 24 – szept. 18.





BÁRDFALVI ZSOLT  
Cím nélkül, 2010, papír, grafit, 35 x 50 cm, © fotó: Fehér Kata



FISCHER JUDIT  
Cím nélkül, © fotó: Fehér Kata

a szabálykeresés dokumentumai. Ezek az emberek kiszámíthatatlannak látják a világot, embertársaikat, zavarba ejti és felbosszantja, bizonytalansággal és akár félelemmel is tölti el őket a változás, folyamatos küzdelmet folytatnak az állandóságért. Rendszereket teremtenek, ezért olykor megszállottnak tűnnek – meghatározott napirend szerint élnek, ugyanazokon az útvonalakon járnak, ugyanabból a bögréből isszák reggelente a kávé, „ugyanazt” rajzolják. KELEMEN RÓBERT például színes vagy fekete réseket, repedéseket, fehér papírra. Mintha a létezés burka, a monoton ismétlődő idő sima héja repedne meg. A valóság bármelyik pillanatban széthasadhat, hogy azután harsány, sötét színek vonzzák az egyént ismeretlen, markánsan kirobbanó, de elérhetetlen mélységek felé. Kelemen kemény satírjait és a kezével alkotás közben szétdörzsölt grafitmaszátokat nézve mintha megérezhető lenne valami a hirtelen változások által keletkező rémületből, a félelem hatására feltörő indulatokból.

TÓTH DEZSŐ számsorokban „gondolkodik”: a számok különböző módokon csoportosulnak, néha átalakulnak lufiszzerű növényekké, de mégis biztonságot adó következetességgel sorjáznak egymás után: 1, 2, 3, ... Nem úgy, mint VÁRNAI GYULA betű-hóesésének hulló-lebegő karakterei, amelyek a speciális 3D-technika (lenticulár) segítségével „domborodnak ki”, s ugyanakkor vesznek bele az erdőbe (*Tatjana levele*, 2011). Ebben az információ-áradatban talán csak egy, a fák számát,

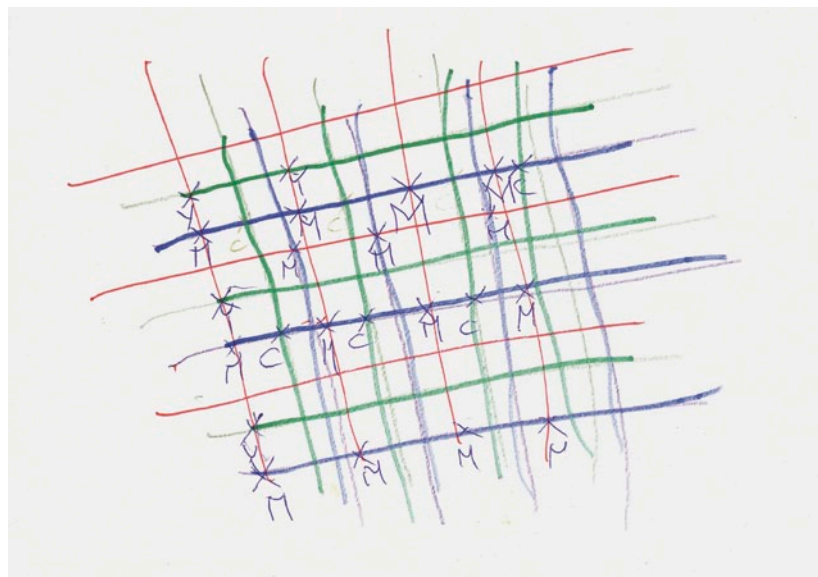
elrendezésük struktúráját rögzíteni képes, a betű-áramlásban ismétlődő szisztémára bukkanó autista tudna igazodási pontot találni, rendszert felfedezni.

BÁRDFALVI ZSOLT tárgyakat rajzol, ezekkel lépnek párbeszédbe FISCHER JUDIT érzékenyen kidolgozott, finom akvarelljei. A különbség kirívó kettejük között. Fischer miniatűr képei ideális ábrázolások: létrejöttük nem az alapvető szükségletek kielégítéséhez, nem a napi rutinhoz köthető. Édességek, rágcsálnivalók (*Negro, Ropi, Szaloncukor*), játékok (*Tank, Petárda, Buborékfújó*) sokszor élénk színekkel rögzített „portréi”. Bárdfalvi ellenben a munkához vagy a mindennapi élethez, a közösségben való létezéshez, a kinti világhoz kapcsolódó eszközöket (olló, karóra, esernyő, csavarhúzó) ábrázoló sűrűn egymás mellé húzott, szaggatott, „erőszakos” vonalakkal, s éles árnyékokkal tagolja a felületeket. SÜVÖLTŐ BÉLA viszont néhány finoman összehangolódó alapszínre szorítkozva hozza létre ismerősnek tűnő formákból (tölcsér, háromszög) és részletekből (fatönc, csiga, az emberi kéz ujjai) összeépülő többértelmű alakzatait, képeit. KREJCSI MÁRIA pedig főként az otthonhoz, a belső létezés kötődő, biztonságérzetet adó motívumokat (ház, mag, levél) helyez el az ég kék, és a talaj zöld, biztonságos keretet meghatározó, alsó és felső vízszintes vonalai közé. BOUKHEZER AMINE, VRECZENÁR VIKTOR monoton ismétlők: egy-egy a tudatukba beégett motívumot, térkitöltési módot variálnak a végtelenségig. Az ember alkotta tárgyak azonban magukon viselik az újabb és újabb megjelenítés esetlegességeit: így a két azonos „fajtába” tartozó kifestőkönyv-papagáj tollazata sem teljesen egyforma, mint ahogy a ragasztószalagok, festéktubusok színei, feliratai sem. ZOLTÁN GÁBOR, egymásba tekeredő-kavarodó pokémon-figurái FODOR JÁNOS amorf lényeknek, rajzfilmfiguráinak, egyedi motívum-gyűjtésének nagyméretű tablója (*Snooze Sheet*, 2008) körül csoportosulnak. Fodornál van koncepció, biztos vonalvezetéssel megjelenített lényei olykor „arcot” kapnak (majom, embrió, koponya). Annak ellenére, hogy alkotójuk rendelkezik egyfajta, a műre vonatkozó elképzeléssel, sokszor úgy tűnik, valami kidolgozott séma alapján, de ad hoc módon dolgozik, a természetesség látszatát keltve. Zoltánnál nincs „koncepció”, viszont kavargó figurái a gyermekrajzok magától értetődő, ösztönös természetességével csomópontokba, struktúrába szerveződve töltik ki a teret, népesítik be zárt világát. A 20. század folyamán több művész törekedett arra (Pablo Picasso, Paul Klee, Jean Dubuffet, stb.), hogy visszataláljon a gyermekrajzok világához, archetipikus látásmódjához, azonban mindegyiküket jellemezte a dekorativitásra való hajlam, az egyéni stílusjegyek kialakítására való törekvés. Fodornál is egy-

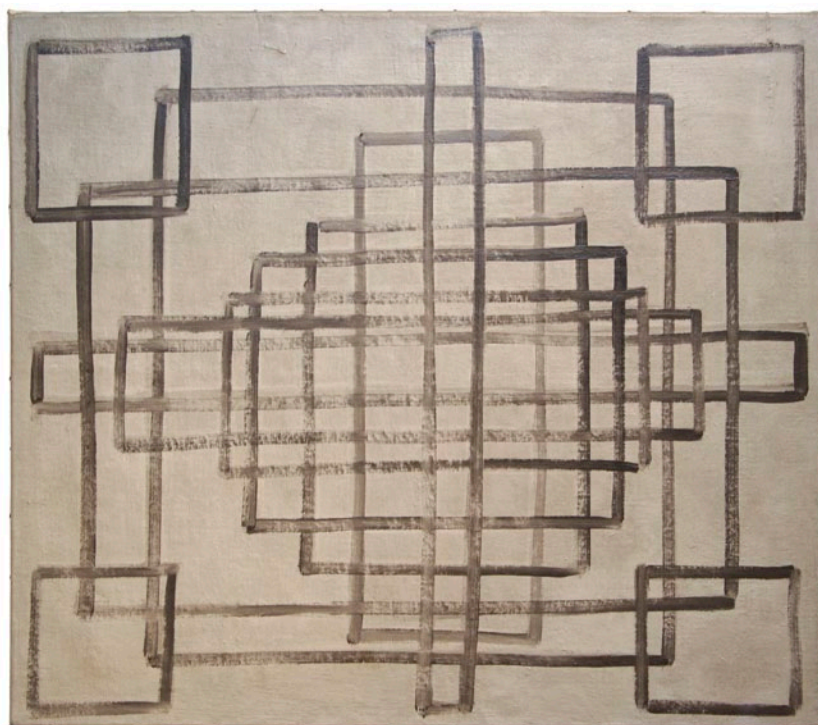
fajta esztétizálás figyelhető meg. Zoltán azonban úgy „hozza létre” következetesen egyéni stílusát, hogy nagy valószínűséggel nem is tud róla, s mégha meg is próbálná valaki utólag felhívni rá a figyelmét, akkor sem törekedne tudatosan az „előzményei” követésére. Munkái ugyanúgy egy egyedi, csak rá jellemző sajátos rendszert alkotnak, mint VARGA MÁTÉ szimbolikus-geometrikus nyelvezte.

Különleges színfoltjai a kiállításnak a story boardok. BŐCZI CSABA a hagyományos motívumokat a modern formákkal, technikákkal egyesítve képregényszerű mesevilágot teremt. Az egymáshoz logikusan nem kapcsolható, az ő gondolkodásában azonban szorosan összetartozó motívumokhoz egyértelműnek, egzaktnak tűnő, magyarázó szövegek tartoznak (pl. „A sárkány az égen van.”, „A sárkány csontvázát keresik 1476-ban”, „A karmester nyúl”). Bőczi azt a gondolatmenetet képezi le furcsa képregényben, amely összefüggéseket keres a hasonló kinézetű dolgok között. A sárkány áll a történet középpontjában: zöld, szárnya van és tüzet okád. De sárkány-e a barna, tüskés állat, vagy az a zöld, amelyik nem okád tüzet? Mi pontosan tudjuk a választ, ha ránézünk a formára, Bőczi nek ellenben végig kell pörgetni az összes variációs lehetőséget, instrukciót, magyarázó szöveget ahhoz, hogy megtalálja a helyes (?) választ. KOVÁCS M. MÁTYÁS ugyanezt teszi. Leképez, saját világot-történetet alkot a számítógépes jelnyelv segítségével. A számára érdekes játékokban megjelenő ábrákat, neveket, utasításokat használja: SETUP, GAME OVER, MARIO, DUKE NUKEM. A Word viszont, amelyben FEKETE BALÁZS dolgozik, már problémát jelentene néhány autista számára, akik, az Asperger-szindrómásoktól eltérően, képtelenek a nyelv segítségével kommunikálni. PADOS ZULEJKA szintén sztorizó, hosszabb-rövidebb lélegzetű – ismerősöket „szerepeltető” – sorozatokat villant fel, egyéni, személyre szabott formavilágot, motívum-rendszert létrehozva.

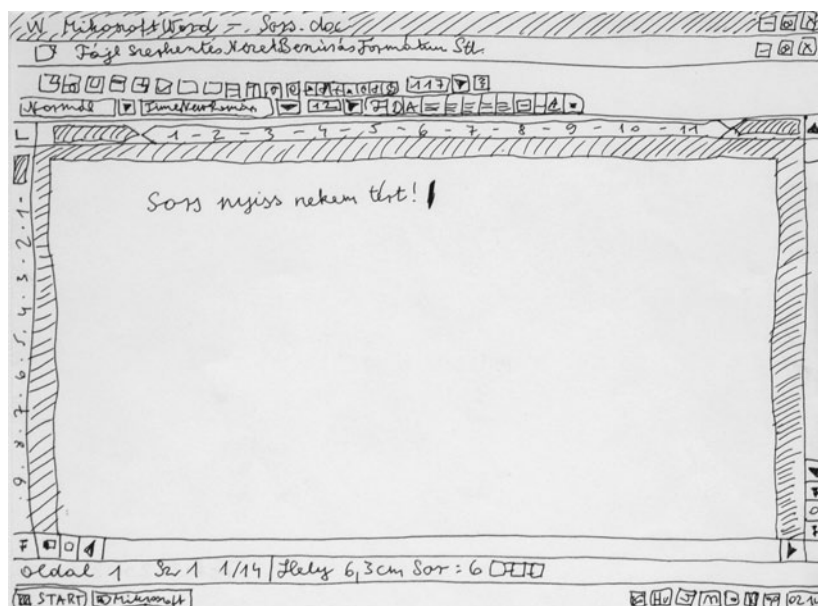
A kiállításon LAKATOS RENÁTA képviselteti magát a legtöbb művel. Szaggatott, karakteresen elkülönülő vonalai spirálisan vagy függőlegesen vezetik a tekintetet egy általa meghatározott középpont, kidomborodó motívum felé, érzékeltetve a cirkuláris és a lineáris időszámítást, a sűrűn szövött világba való beolvadásra való törekvést, a magányt. Az autisták meg nem értéssel párosuló, intellektuális, „metafizikai magánya” más, mint amit mi élünk át társtalanul, egyedüllétünkben. Az „egészséges” emberek képtelenek megtapasztalni ezt a fajta idegenséget, de ha figyelmesen végignézzük a kiállítást és értelmezzük az ahhoz kapcsolódó szövegeket, filmeket, akkor megérthetünk, átérezhetünk valamennyit a más-ként gondolkodásra, a miénktől eltérő preferenciákra épülő világ(ok) sokféleségből.



FARKAS ÁDÁM  
Cím nélkül, 2011,  
papír, filctoll,  
színes ceruza,  
ceruza, 14,5 x 21 cm  
© fotó: Fehér Kata



FEKETE BALÁZS  
Cím nélkül, 1981 ©  
fotó: Rosta József



FEKETE BALÁZS  
Cím nélkül, 2002,  
papír, filctoll,  
16 x 21 cm,  
© fotó: Rosta József

## SPIONS Art – SPIONS Propaganda

„SPIONS WAS FORMED AS THE FIRST PUNK ROCK BAND OF THE WARSAW PACT IN THE SUMMER OF HATE 1977. THEY WERE AN INHERENTLY ANTI-NATIONALIST ACT SHOWING UTTER DISRESPECT TO AUTHORITIES AND TREATING THEIR PUBLIC LIKE THE SCUM OF THE EARTH. AS DEMAGOGUE LACKEYS OF THE UK'S MANIPULATED ANARCHY, THEIR SINGLE MAIN GOAL WAS TO AWAKEN THE FEAR IN THE HEARTS OF MEN OF ALL TRADES AND DENOMINATIONS. THEY WERE SINGING ABOUT THE RAPE OF ANNA FRANK.”<sup>1</sup>  
 Forrás: *THE NUTSHELL: SPIONS Art – SPIONS Propaganda*, 2011

A SPIONS katasztrófában végződött első koncertje éjszakáját a Gracidin<sup>2</sup> nevű fogyasztó-tablettával felturbózza öreg autóban, a csak kézfékkal fékezhető, simára kopott gumikon csúszkáló, többszörösen karambolozott, piszkosfehér színű 1200-as Zsiguliban, Budapest néptelen utcáin száguldozva töltöttem. A kocsni mag-nóján Iggy Pop *The Idiot*<sup>3</sup> című albumának kazettáját játszottam teljes hangerő-vel újra és újra. Ordítva énekeltem a szövegeket: „I'd stumble into town / Just like a sacred cow / Visions of swastikas in my head/And plans for everyone / It's in the white of my eyes / My little china girl”<sup>4</sup>. Utólag isteni beavatkozásának tűnik, hogy az éjszaka folyamán egyszer sem állítottak meg a rendőrök, pedig szinte minden második sarkon parkolt áldozatokra várva egy rendőrautó. Előfordult, hogy a zsaruk orra előtt csináltam hajtűkanyart és fordultam ellenkező irányba, mégsem kapcsolták be a villogó, kék fényt és a szirénát és kezdtek el üldözni. Lehetséges, hogy néhány órára láthatatlanná váltam a sorsdöntő koncert éjszakáján? A SPIONS történetét évtizedeken át csodák, megmagyarázhatatlan jelenségek kísérték, így ez is elképzelhető. Az biztos, hogy nem emlékszem olyan, a korabeli Magyarországon átautózott éjszakára, amikor legalább egyszer-kétszer nem állítottak meg a zsaruk. Egyik spangliról<sup>5</sup> a másikra gyűjtve egy ugyancsak száguldó, taláalomra kiválasz-

1 „A SPIONS a Varsói Szerződés első punk rock zenekaraként alakult, a Gyűlölet Nyarán, 1977-ben. Eredendően antinacionalista alkotócsoporthoz tartoztak teljes tiszteletlenséget mutattak a hatóságok felé és közönségüket úgy kezelték, mint a Föld mocskát, miközben az Egyesült Királyság manipulált anarchiájának demagóg lakáiként legfőbb céljuk, a félelem elültetése volt minden ember szívében, tekintet nélkül foglalkozásra és felekezetre. Anna Frank megerőszakolásáról énekeltek.” (THE NUTSHELL: SPIONS Art – SPIONS Propaganda, 2011 – részlet, NL nyersfordítása)

2 Az amfetaminon kívül – mely Magyarországon *Aktedron* néven került a gyógyszerzetbe – számos más amfetamin-származékot is forgalomba hoztak a második világháborút követően. Ezek közül a legelterjedtebb a fogyasztószerként elhíresült *Gracidin* volt, melynek farmakológiailag aktív anyaga a *fenmetrazin* (amfetamin származék). Ez a vegyület nagy karriert futott be Magyarországon, először csak a fogyni vágyók, majd miután megismerték stimuláns (speed) hatását, a kémiai energiaforrásokat használók körében is, az 1970-es évektől kezdődően. A Gracidin, legalábbis az én esetemben rendkívüli módon megnövelte a koncentrációképességet és megerősítette a rövidtávú memóriát. Egyetemi vizsgáimra készülve egész tankönyveket tudtam egyszeri elolvasás után vizuálisan memorizálni. A gyógyszer segítségével megtanultak néhány nap múlva nyomtalanul kitérőldtek memóriásajtjeimből. Napi néhány Gracidin tablettával akár egy hetet is végig tudtam alvás nélkül csinálni, de utána kéthetes kemény depresszió és alváskényszer következett, amit csak újabb tabletták szedésével tudtam távolabbra tolni. A Gracidint 1993-ban minősítették Magyarországon tiltott kábítószernek és törölték a gyógyszer-törzskönyvből.

3 Iggy Pop: *The Idiot* (LP, 1977, RCA; Producer: David Bowie)

4 Iggy Pop / David Bowie: *China Girl* (részlet): „Bebotorkálnék a városba / Mint egy szent tehén / Svasztikák viziói a fejemben / És tervek mindenki számára / Kis kínai lányom” (NL nyersfordítása)

5 1964 nyarán, egy cigánykaravánnal Baranya földútjain utazva ismerkedtem meg a marihuánával, az indiai kenderrel. Néhány nappal azután, hogy az ekhós szekérrel utazó vandorcigányok megengedték, hogy a bakon ülve velük tartsak, a lovakat hajtó vajda előhúzott egy jókora zsákot a szekér ponyvájára alól, és arra biztatott, hogy a benne lévő száraz levelekből, a tőle kapott cigarettapapírt használva sodorjak pár cigarettát. Megtudtam, hogy a zsáknyi szent növényt néhány hónappal korábban a moldovai cigányvajda ajándékozta a családnak. Pár évvel később, a Balaton partján kínált meg egy bűdös, koszos hippit a cigányokénál jóval erősebb fűvet tartalmazó spanglival. A következő évtizedekben alig volt nap, amikor nem használtam valamilyen kenderszármazékot. Ez a tapasztalat vezetett a Karib-szigetek kultúrájának, vallásainak, történelmének, lakói lelkiületének megismeréséhez az 1990-es évek elején. A cannabis származékokat és más tudattágító (LSD, mágiikus gomba, peyote, ibogaine,

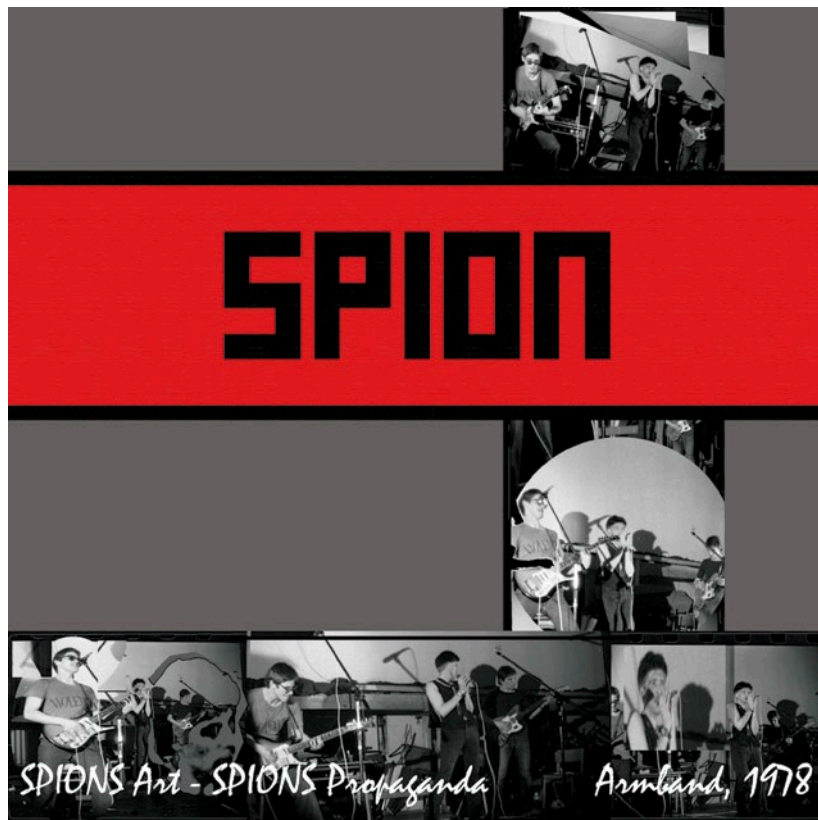
tott taxit üldöztem órákon át. A taxit vezető férfi – ezt csak napokkal később tudtam meg – Andy Warhol kedvenc vámpírja, Udo Kier, a Budapesten forgató német színész volt, aki a kocsit a filmforgatásról „kölcsonozta” az éjszakára. Azonnal észrevette, hogy követem és csikorgó gumikkal menekülni kezdett. Nyilván volt oka félni, hiszen ő is különböző tiltott szereken, tablettákon élt abban az időben. Lehet, hogy közlekedési rendőrnek, vagy őt követő és likvidálni készülő tikosrendőrnek, esetleg bosszúra éhes, elhagyott szeretőnek gondolt. Nem titkolt homoszexualitása és nemzetközi ismertsége miatt sokan gyűlölték halálosan Budapesten. Hajnalodott, mire meguntam az üldözést és hagytam a taxit eltűnni a lassan beinduló forgalomban. Bódy Gábor filmrendező 1975-ben mutatott be a színésznek, akit felkértem, hogy legyen az akkor még Molnár Gergely kódnevet használó kém-mel, a SPIONS későbbi frontemberével közösen alapított G.G. Miller – A.L. Newman Productions alkotócsoporthoz első videó-művének főszereplője. A színész nagyon megriadt a visszafogott modorú frontembertől. Humorát nem értette, hidegnek, ridegnek, poroszosnak, bürokratának tartotta. Ijedtében az utolsó pillanatban, közvetítő útján lemondta a forgatást. Szerepét a Molnár Gergely kódnevű kém játszotta a *David Bowie Budapesten* című videó-műben, amelyet az Fiala Művészek Klubjában mutattunk be. A szükségből vállalt szerepet tökéletesen magáévá téve tulajdonképpen ekkor, évekkel a SPIONS megalakulása előtt vált rock-sztárrá. Ekkor jelent meg arcán, személyiségében először az a parancsoló sztár-kvalitás, amely a többségükben botrányos katasztrófákban végződő magyarországi SPIONS koncertek ellenére megőrződött a szem- és fültanúkban. Színpadi jelenléte olyan erős volt, hogy feledtette a teljes zenei csodákat. Uralta az időt. Annak ellenére, hogy a zenekar rendszeresen összedől mögötte, ő maga sohasem hibázott. A kataklizmák alatt és után méltósággal, humorral kezelte, uralta a helyzetet. Ő volt és ma ő a SPIONS. „A megtestesült ige”, ahogy magát nevezte.

ópium, ayahuasca, yaji, coaxihuitl, mandragora, tilitliltzin, yopo, cebil, epená, argyreia nervosa, floripondio, henbane, stb.) szereket soha nem hedonista módon, bulizásra, az unalom elűzésére használtam. Alkalmazásuk titkait beavatottaktól tanultam meg, hatásukat folyamatosan elemeztem, tanulmányoztam. A mélyebb igazságok keresői által évezredek óta használt szubsztanciáktól kapott energiát és tudást a munkámba fektettem. Ez az oka annak, hogy az évtizedeken keresztül történő, folyamatos használat ellenére nem tapasztaltam a szereknek tulajdonítható káros mellékhatást. Néhány évvel ezelőtt, praktikus okokból határoztam el, hogy a hátralévő időmet kizárólag saját belső energiáimat használva csinálom végig. Addig általában éjfél után kezdtem el dolgozni. Amióta nem használok stimulánsokat, rendszerint hajnali 4-kor kezdem a műszakom. Rövid szünetekkel napi 14-16 órát tudok végigdolgozni. Alvásigényem napi 3-4 órára csökkent. A tudattágító szerekről, történetükről, hatásukról a *Downtown Blues* (2006, Nyitott Könyvműhely Kiadó) és Schuller Gabriella színháztörténész közösen írt *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (2008, Golyós Toll Kiadó) című könyvekben írok részletesen.

Udo Kier remek színész. Annak született. A SPIONS frontembere kémnek született, aki remek színészként úgy képes eljátszani a rocksztár szerepét, hogy valóságában senki sem kételkedik. Udo Kier filmjeinek nézői tudják, hogy színészt látnak, nem igazi őrült tudóst, kozmikus bűnözőt, vámpírt. A SPIONS közönsége biztos volt abban, hogy valódi rocksztárt lát a színpadon, annak ellenére, hogy történetesen éppen befuccsolt a banda. Nem imitátort, s legfőképpen nem valódi kémet. Ebben áll a SPIONS frontembere művészetének titka. Mivel tökéletesen megkomponálta magát és sikerrel elidegenült, hiteles minden helyzetben, különösen katasztrófák idején.

\*\*\*

Udo Kier mellett egy francia performance-művész, Titus is erős hatással volt a SPIONS-projekt alakulására az első időkben. Erdély Miklós közvetítésével, a Balázs Béla Stúdió egyik keddi összejövetelén, 1978 áprilisában ismerkedtem meg vele. Titus és Erdély Miklós a Bécsből Budapestre tartó vonaton találkoztak. Az aprótermetű, kísértetszerűen sovány, franciásan eltorzult arcú, kiálló arccsontú, széles szájú, ritkás fogazatú, nagy, manószzerű fülekkel felszerelt Titus francia kommunistának öltözve érkezett Magyarországra, hogy részt vegyen a május elsejei felvonuláson. Sötét öltöny, fekete cipő, drapp zoknik, fehér ing, vörös nyakkendő, fején barett, zakója hajtókáján Lenin-jelvény. Néhány napig nálam lakott. Mindent tudott a punkról, lecsengett mozgalomnak tartotta. Fényképeket mutatott, amelyek legutóbbi németországi turnéján készültek. A képek Hitlerjugend egyenruhába öltözve, rövid, kantáros tiroli bőrnadrágban, hátrafésült fakó hajjal, náci karszalaggal mutatták a művészt. Hordozható magnetofon lógott a vállán, a német utcákon sétálva Hitler-beszédeket játszott teljes hangerővel. Beszélt egy düsseldorfi galériában megvalósított performanszáról is. A galériába érkező műgyűjtőket, kritikusokat, művészetbarátokat a kapuőrök elkapták, meztelenre vetkőztették, összekötözték, szájukat betömtek, és a kiállítótér reflektorokkal megvilágított közepére hajították őket. A vonagló testek köré szögesdrót-kerítést húztak és vizet öntöttek alájuk. A vízbe áramot vezettek. A kor s benne a korabeli (Nyugat-) Németország hangulatára jellemző, hogy az utcákon náci egyenruhában parádézó, magnóján Hitler beszédeit játszó francia törpét nem tartóztatták le, nem utasították ki az országból. A legnagyobb német lapok hozták le fényképeit. A düsseldorfi galériában rendezett performanszról lelkesítő dicséretet jelentek meg a művészeti magazinokban. Titus hónapokig élt német turnéját megőrkítő fotók eladásából. A Németországban vásárolt náci



A SPIONS második koncertjén használt karszalag terve; fotó Vető János, 1978

emléktárgyakat, zászlókat, karszalagokat, jelvényeket, egyenruhákat, horogkereszttel díszített evőeszközöket, tányérokat, kulacsokat, hamutartókat, függönyöket, terítőket Párizsban adta el, gyűjtőknek.

A SPIONS frontembere rendkívül szimpatikusnak találta a francia művészt. Élvezte Titus stílusát, száraz humorát, szellemes ríposztjait. Toulouse-Lautrec reinkarnációjának tartotta. Titus nem titkolta, hogy az 1968-as francia diáklázadások idején a titkosrendőrségnek dolgozott, besúgói minőségben. Ahogy Pier Paolo Pasolini, ő is hitelesebbnek, elfogadhatóbbnak találta a lázadókat gumibotoló rendőrök magatartását a barikádok többnyire jómódú családokból származó diákjainak hőzöngésénél. Spicli múltja miatt sokan gyűlölik Párizsban, mondta, de azok, akik most számítanak a városban, szeretik őt. Ahogy erről később meggyőződhetünk, jól mérte fel helyzetét. Közvetítésével Párizs legexkluzívabb klubjaiba is ingyen jutottunk be. Gunyoros ajánlására mindenütt sztárokként kezelték bennünket. A SPIONS indulásakor használt „kormánypárti” ideológia<sup>6</sup> nem kis részben a Titus-szal folytatott beszélgetések nyomán csiszolódott ki. Miután felemelt ököllel részt vett a május elsejei felvonuláson, Titus visszatért Párizsba, ahol kozák atamának öltözve találkoztunk vele néhány hét múlva.

\*\*\*

1978 májusában Párizsba érkezve igen nagy kezdő lendületet adott a SPIONS-nak ROBERT FILLIOU (1926–1987) francia művész sokirányú támogatása. Nemcsak napi próbalehetőséget biztosított számunkra a Pompidou Centerben, Joachim Pfeufferrel közösen rendezett kiállításán, és segített felvenni a kapcsolatot a hozánk hasonló érdeklődésűekkel, helyi punkokkal és radikális művészekkel, hanem az 1971-ben általa alapított *la République géniale* (a zsenialitás Köztársasága) is komoly inspirációt jelentett a SPIONS szellemi és szerveződési evolúciójához. Filliou koncepciója szerint az általa elképzelt köztársaság területére lépők nem a tehetségüket, hanem a zsenialitásukat fejlesztik, a kutatás joga pedig nem a tudókat, hanem a nem tudókat illeti meg.

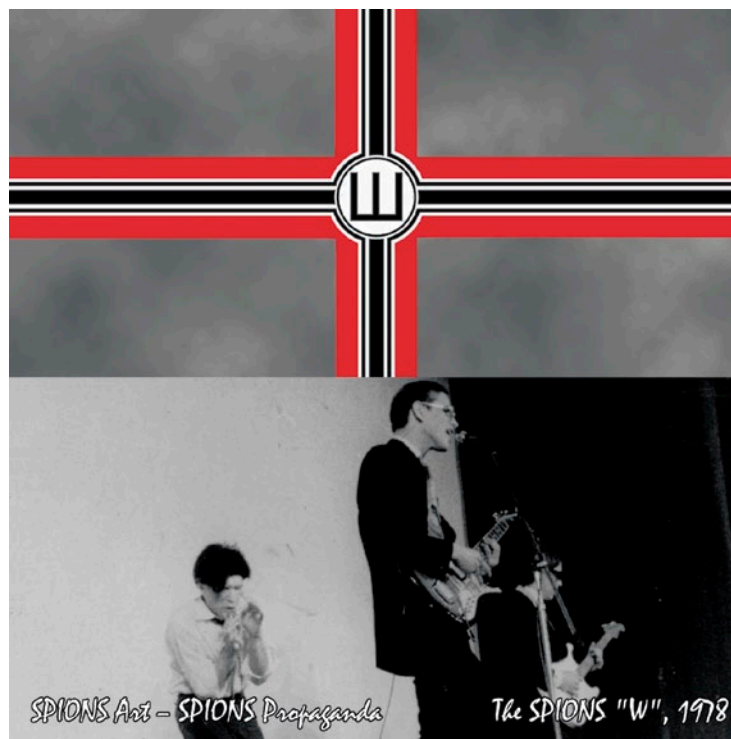
<sup>6</sup> L. THE LOST MANIFESTOS (1979 AD): *The Communist Manifesto* – SPIONS Library (<http://spions.webs.com/library.htm>)



A SPIONS és a KRAFTWERK W-betűjének összehasonlítása; fotó Vető János, 1978

1976 szeptemberében, a budapesti Fiatal Művészek Klubja meghívására Robert Filliou és munkatársa, Joachim Pfeufer építész, várostervező Magyarországra látogattak, hogy bemutassák a *Poipoidrome* című, 1963-ban indított, a gondolkodás, a cselekvés és a kommunikáció funkcionális viszonyát demonstráló építészeti projektjüket. A projektet nem kis részben az afrikai Mali Köztársaság területén élő *dogon* nép magas szintű, harmóniára törekvő kultúrája, spirituális indíttatású építészete inspirálta. Az általuk tervezett *optimális Poipoidrome* egy 24x24 méter alapterületű, egyszerű, olcsó anyagokból, azonnal megvalósítható, meditációs célzatú, közösségi épület volt. Ezt építették fel 1978 nyarán a párizsi Pompidou Centerben, a SPIONS ebben a spirituális építményben próbált két hétig nyilvánosan. 1976-os budapesti látogatásuk során, a rendelkezésre álló teret, anyagokat és eszközöket felhasználva egy *valós téridejű Poipoidrome*-ot építettek az Fiatal Művészek Klubjában<sup>7</sup>. Az épület ünnepélyes átadására 1976. szeptember 17-én este került sor. Magyarországi tartózkodásuk idején Robert Filliou és Joachim Pfeufer nálam laktak. Éjszakai séták, hajnalig tartó beszélgetések, közös kirándulások során ismerkedtem meg a korabeli magyar művészeti gondolkodástól radikálisan különböző, harmóniát, a kölcsönös megértést, a különböző életfelfogások békés együttélésének lehetőségeit kereső mentalitásukkal. Már akkor is meglehetősen szkeptikus voltam az ősi kultúrákkal, a természeti népek bizonyos szokásaival

<sup>7</sup> A project részletes ismertetése az Artpool archívumában található. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/index.html>



SPIONS W-logó terv; fotó Vető János, 1978

kapcsolatban. Kérdésemre, hogy elfogadhatónak tartja-e a dogon szokást, amely szerint nem csak a fiatal fiúkat metéli körül a falusi kovács, hanem a fiatal lányok klitoriszát is kimetszi, Robert Filliou tréfával válaszolt. Az akkor még a Molnár Gergely kódnevet használó kém és Algol, a Pécsi Zoltán fedőnevű spicli társágában egy éjszakán ellátogattunk a pilisi barlangba, ahol vendégeim égetett agyagból készült fallikus dogon szakrális tárgyat hagytak a kelta oltárkövön. 24 évvel később, 2010. szeptember 23-án, telihold idején újra meglátogattam a barlangot, amelynek bejáratát szerencsére azóta sem fedezték fel beavatatlanok. Az oltárkövön megtaláltam a dogon áldozati tárgyat. Mellette, egy kerek kavicsba vésvé Algol titkos, a Perseus csillagképet ábrázoló logója hevert egy gyertyacsonk társaságában. A Pécsi Zoltán fedőnevű ügynök valószínűleg akkor hagyta jelét az oltárkövön, amikor utoljára a barlangba látogatott, mielőtt az 1980-as évek végén Új-Zéland irányában elhagyta Magyarországot.

\*\*\*

Az Anton Ello kódnevű kémmel a Gresham kávéházban ültünk 1978. január 16-án, egy borongós, nyirkos, ködös hétfői nap délutánján, és a SPIONS jövőjét terveztük. Megbeszéltük, hogy a következő koncerten Pére Lachaise néven, a SPIONS előzenekaraként nyitom a műsort. Megegyeztünk, hogy az általam kezelt, a Bergendy együttestől Papp Tamás barátunk által „kölcsonvett” dobgyépet a szólógitáros-zeneszerzővel való összeférhetlensége miatt nem használjuk többé. Engem zavart a dob és a basszus hiánya, de én sem találtam megoldást. Az Anton Ello kódnevű kémet már nem izgatta, hogy ritmusszekció nélkül nincs a hangzásnak teste, igazi, fenyegető súlya. Elfogadta a kényszerhelyzetet és hozzálatott, hogy a hátrányból előnyt varázsoljon. Biztos volt benne, hogy csupán két gitár kíséreltetével is élethűen meg tudja jeleníteni a punk zenekar vízióját. Mivel a SPIONS frontemberével úgy egyeztünk meg, hogy előzenekarként rockszínházzal nyitok, vetített háttér mellett döntöttem. A Pére-Lachaise show az emberi szellem négy óriása, Antonin Artaud, Henry Miller, Samuel Beckett és Louis-Ferdinand Céline megkínzatosításának történetét mondta el, kínzójuk, az általam alakított, Pére Lachaise fedőnevű francia titkosrendőr narrációjával. Azt gondoltam, hogy a négy szellemóriást és kínjaikat írásvetítőre helyezett, gombostűre tűzve agonizáló svábbogarak óriási méretben kivetített képével jelenítem meg. A svábbogarakat az Orsós Györgyi kódnevű kém az Állatkert oroszlánkretrecében gyűjtötte befőttesüvegbe. Több tucatnyi jókora rovar nyüzsgött az átluggatott

fedelő üvegben. Éjszakánként halkán ciripeltek. Hangjuk elektromos szikrákéhoz hasonlított. A koncertig kenyérmorzsákkal és kockacukorral tápláltuk őket. Kivégzésükhöz a szolnoki Szigligeti Színház varrodájából elcsent, vörös fejű gombostűket készítettem elő.

\*\*\*

Megterveztem a SPIONS második koncertjén viselt karszalagjait, amelyeket az ugyancsak a koncerten használt templomi perselyekre emlékeztető, vörös bársonyból készült pénzgyűjtő alkalmatosságokkal együtt az Orsós Györgyi kódnevű kém festett és varrt meg. Ezzel a karszalag-tervvel kezdtem meg az együttes arculatának kialakítását. A rock totális művészet, amelyben szövegek mantra- vagy ima-jelle-gűek, a zene (a hangzás), az attitűd és a látvány egyenértékű, egyenlő fontosságú közléshordo-zók. Számtalan tervet és vázlatot készítettem a Magyarországon töltött utolsó hónapokban. Tipográfiai és heraldikai kutatásokat végeztem és a frontemberrel együtt tanulmányoztam az angol és amerikai punk együttesek hajviseleti és öltözködés-kultúráját.

A vörös karszalagok fekete SPION feliratát saját tervezésű, szögletes, neo-konstruktivista betűk képezték. Az El Liszickij és Kassák Lajos által is kedvelt betűtípussal és a színekkel egyszerre akartam megidézni a bolsevik és náci propa-ganda-nyomtatványok hangulatát, az 1970-es évek végi Magyarország feelingjét. A betűket elő-szór aranyemetszés-arányokban terveztem meg, aztán karcsúsítottam és megnyújtottam őket. A karszalagok vörös színe néhány árnyalattal sötétebb volt, mint a kereskedelmi forgalomban kapható vörös selyemzászlóké. A festett betűk feketéjébe néhány százalék őzbarnát kevertem, bársonyosabbá téve a hatást. A különböző arcu-lat-vázlatokon gyakran helyeztem a feketét és a vöröset sötét alpra. A sötétbe, a feketéhez hasonlóan ugyancsak kevertem néhány szá-zalék őzbarnát, hogy mindig harmonizáljon az adott fényviszonyokkal. Ez a színvilág és tipo-gráfia adta meg a SPIONS arculatát az együt-tes rövid magyarországi pályakezdése idején. A később, Párizsba érkezésünk után újrahan-golt fekete-vörös színösszeállításához az ihletet a KRAFTWERK *Die Mensch-Maschine*<sup>8</sup> című leme-zének borítója, Karl Klefisch, Günther Fröhling és Johann Zambryski – vizuális költészete adta. A lemezborító tetején, a KRAFTWERK „W” betűje nagyon hasonlít az általam tervezetthez, nagyjából egyidőben, hasonló megfontolásokból született meg mindkettő.

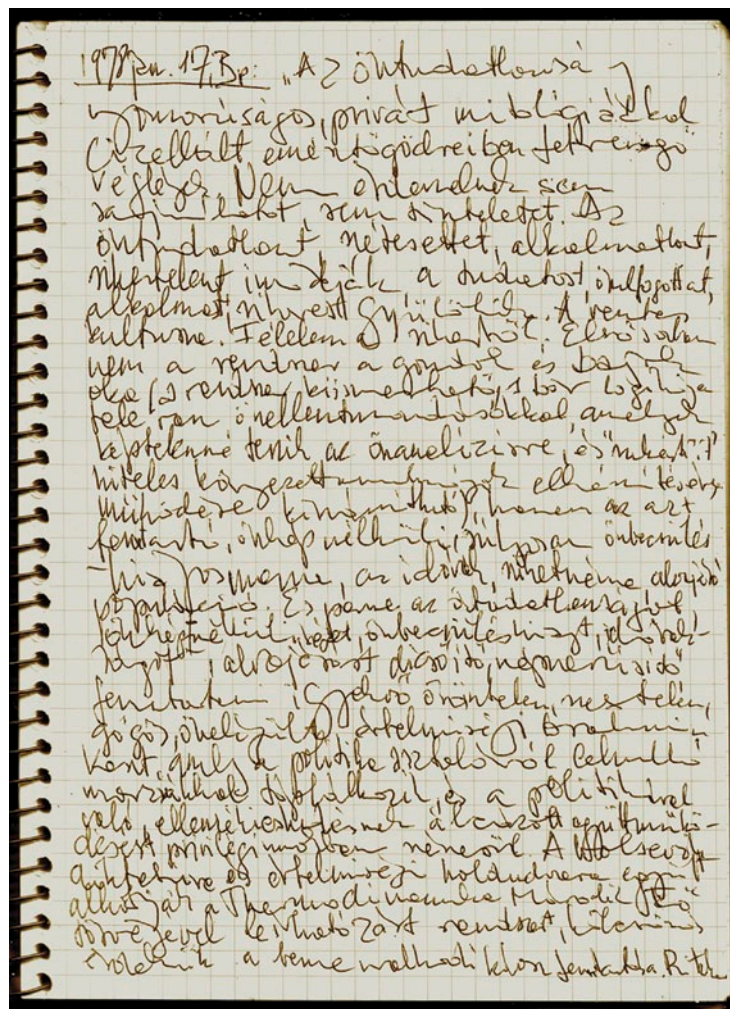
Folytatása következik.

8 KRAFTWERK: *Die Mensch-Maschine* (The Man-Machine); 1978 május, Kling Lang – EMI – Capitol



SPIONS NIRVANIA póló terve, 1978

Oldal a szerző 1978-as naplójából



# Stilinović = valami

## Húzd rá! Mladen Stilinović retrospektív kiállítása

📍 Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

📅 2011. április 22 – július 3.

MLADEN STILINOVIĆ kiállításához közeledve már a Ludwig Múzeum folyosóján találkozunk egy videómunkával: egy ugráló béka arról biztosít minket, mondanóját vég nélkül ismételve, hogy egy „nagy show” szemtanúi leszünk. Bár az eleven felütés után a kiállítóteremben már élettelen tárgyak veszik körül és az elmúlás gondolata lengi körbe a látogatót, Stilinović kiállítása mégis friss gondolatokat ébreszt és humorának hála, nem fullaszt a száraz krémesek letargiájába sem. Mladen Stilinović a hetvenes évek Jugoszláviájában, a zágrábi Hat Művész Csoportjának tagjaként, a fluxus és a konceptuális művészet ihletében kezdett tevékenykedni. A „különutas” Jugoszláviában szabadabban működött az alternatív kultúra, mint a keleti blokk többi országában, így – habár a hivatalos kultúrpolitika nem támogatta őket – mégis kiállíthattak és közterületen is megvalósíthatták művészeti akcióikat.



MLADEN STILINOVIĆ  
Négy vörös, 1978  
tintasugaras  
nyomatás,  
24 x 30 cm

Stilinović munkáiban a kezdetektől felbukkan-  
nak azok a motívumok, amelyek köré a későbbi  
életmű darabjai csoportosíthatók, így a nyelvi és  
a vizuális jelek kapcsolatának, jelentésének vizs-  
gálata, és a jelek hatalom általi „kizsákmányo-  
lásának” feltárása: az asszociációk, konnotációk  
lehántása a jelekről és ehhez kapcsolódóan új  
összefüggések létrehozása. Stilinović folyamato-  
san rákérdez arra, hogy amit látunk, hallunk, azt  
hogyan értelmezzük, és miért éppen úgy, aho-  
gyan? A diktatúra, amely kisajátítja a jeleket és a  
nyelvet, valamint determinálja a hozzájuk társít-  
ható jelentést, erős ellenfelet kap Stilinović sze-  
mélyében: a művész elszántan próbálja sajátjává  
tenni, amit nem neki szántak – azaz a jelentés-  
lajdonítás műveletét.

Mindezt elsősorban a szocializmus kiüresedett  
szlogenjeivel gyakorolja, rámutatván azok semmit-  
mondó természetére (*Nyilvános vitára bocsátva*),  
továbbá a jelképeivel (feje tetejére állított kala-  
pács, vörös csillag nem „illendő” megjelenítése,  
vagy gondoljunk az egész életművön végigvo-  
nuló kísérletére, hogy semlegesítse a vörös színt),  
illetve művészetével kapcsolatban gyakorolja  
(ld. a szuprematizmus és a szocialista realizmus  
felhasználása a *Halottak kizsákmányolása* című  
monumentális installációban). A reprezentációra  
használt módszereket is leleplezi: *Alsó kamera-  
állítás* című művében a nézőpont szerepe nem az,  
hogy tekintélyesebbnek, hatalmasabbnak tűnjön  
általa, hanem hogy látszódjon cipője talpán a lyuk.  
*Test* című, 1977-es fotósorozatában pedig – ezút-  
tal nem elrejtve, hanem feltárva valamit – egy  
egyszerű, fekete álarcot használ fel arra, hogy a  
maszk által nevetségessé tegye testrészeit és így  
mutassa be a szocialista prudériát által démonizált  
meztelen test mindennapiságát.

Stilinović nyelvhez való viszonya leghangsúlyo-  
sabbban talán művészkönyveiben jelenik meg.  
A kiállításban kézbe is vehetünk kb. harminc  
különböző füzetkét, és asztaloknál, kényelme-  
sen tanulmányozhatjuk őket. Stilinović gyak-  
ran úgy tudatosítja a nyelvet, hogy vég nélkül  
ismétel egy szót vagy kifejezést, vagy külön-  
féle módokon próbálja megváltoztatni a szó  
külalakját, illetve tartalmát. *Szomorú (Sad)* című  
könyvében például a repetíciót úgy szakítja  
meg, hogy a szót egy apró kiegészítéssel átvál-  
toztatja a *sadnice* (palánta) szóra. Egy másik  
könyvben az alábbi mondatot olvashatjuk:

*Nyelvem határai világom határait jelentik.*

Ez egyrészt utalhat a nyelv ideologikus megha-  
tározottságára is: a hetvenes években készült  
*Vörös – rózsaszín* című installáció egyik képén  
például Stilinović kinyújtott nyelve vörösre van  
színezve. Az első pillantásra viccesnek tűnő  
vizuális gag azonban a fenti mondattal rokon  
tartalmat is hordozhat, másrészt utalhat a kije-  
lentés a horvát anyanyelv általi kötöttségekre  
is. Ez a gondolat is végigvonul a kiállításon, és  
az angollal mint új világnyelvvel konfrontálódva

a művészeti rendszer, illetve a kapitalizmus kritikájává válik (*An Artist Who Cannot Speak English is No Artist*). *Keywords in International Trade* című művészkönyvében egy gazdasági szakszótár szavait teszi ekvivalenssé a „halál” szóval.

*Szótár – Fájdalom* című, több termet összekötő művében már nem csupán a gazdasági szektorra szűkíti a veszteség, szenvedés, elmúlás kategóriáit: itt egy teljes angolszótár összes szavának eltüntette az eredeti jelentését, és kisatírozott helyükre a „fájdalom” szót írta.

A horvát „BOL” (fájdalom) szó még sok helyen megjelenik a kiállítás szövegében – művészkönyveiben a horvát ABC-n is végigmegy, és minden szót, akárcsak a számokat, a fájdalommal tesz egyenlővé –, ezáltal teszi egyetemessé a veszteség érzését. Ez a tendencia abban tetőzik, amikor a számokat a nullával teszi egyenlővé (1=0) vagy nullákat von ki egymásból. Itt olvashatjuk a művész egyik legsúlyosabb kijelentését: *Úgy gondolom, hogy a művészet Semmi, fájdalom*. A kiállítás talán legtragikusabb darabja a minden oldalán „BOL” feliratú dobókocka, mely semmilyen kiutat nem hagy a játékosnak. Ez a szó jelenik meg azokon a matracokon is, melyeket a művész eltemetett – ez a közvetett utalás a kilencvenes években tomboló délszláv háborúra érzékelteti, hogy nem is jöhetne ki más eredmény a kockajátékon.

A „Semmi”, a nulla egy másik vonatkozásban is megjelenik Stilinović kiállított munkáiban, ez pedig a produktivitás, a munka és az idő, a termelékenység, a művészi munka és pénz kérdése. Ide tartozik a kiállítás címét adó *Húzd rá* című kép is, mely a művész pénztől való függésével foglalkozik – ha nem akar éhen halni, kénytelen valakinek „a nótáját húzni”. A *Művész munka közben* című fotósorozat (kiegészülve a *Lustaság dicsérete* című kiáltvánnyal) a művészi munka anyagi értékben való mérhetőségét/mérhetetlenségét vizsgálja. A művészek (legalábbis a keleti blokk művészei, nyugati társaiktól eltérően) nem produktívak – munkaidejüket csak a fehérre festett számlapú, mutatótól megfosztott óra képes mérni. De minek is termeljen a művész, mikor „a pénz csak papír”, melyben az emberek vakon bíznak (*In God We Trust*, olvasható a dolláron), holott istenük könnyen a nullával válik egyenlővé az inflációnak köszönhetően. A pénz hiánya azonban a mai társadalomban egyenlő a betevő falat, a kenyér hiányával – a nélkülözőknek pedig a cinikus többség (lásd Marie Antoinette) a kalács alternatíváját kínálja fel, mivel elképzelni sem tudják, milyen lehet, ha nincs betevő falat (célzasként jelenik meg a krémesek és minyonok garmadája a kiállításon). Felmerül a kérdés: a művészekon kívül ki az, aki „lustasággal” juthat élelemhez? Problematikus helyzetének Stilinović is tisztában van: szellemi elődjeihez hasonlóan az ő kritikus műveit is el lehet adni, ki lehet állítani – és ebből végeredményben meg lehet élni.

MLADEN STILINOVIĆ  
Szótár – Fájdalom,  
2000–2003  
523 részes  
installáció, tempera,  
nyomtatvány,  
egyenként 18 × 13 cm  
a művész tulajdona



MLADEN STILINOVIĆ  
Fájdalomjáték, 1977  
asztal, dobókocka,  
játékszabály,  
80 × 100 × 100 cm  
a művész tulajdona

Farkas Viola

# Figyelem! Fegyelem

Süli-Zakar Szabolcs: *Fegyelem*

📍 Egeri Zsinagóga, Eger

📅 2011. május 17 – 29.

A spanyol és portugál inkvizíció által eretnokség miatt halálra ítélteteket kísérő ünnepélyes körmenet és az azt követő kivégzések, tehát az autodafé mint fogalom térben és időben jóval tágasabbá lett. SÜLI-ZAKAR SZABOLCS és SZABÓ ATTILA kettős kiállítása is ezt igazolja.

Süli-Zakar videóinstallációi a teljes, tökéletes fegyelem lehetetlenségéről szólnak. A fegyelem minden katonai és hatalmi szervezet alapja, viszont képtelenség – kiképzés nélkül – huzamosabb ideig, feszesen vigyázban állni, feszültség keletkezik, beindulnak az apró mozgások, remegések. A fegyelem összefügg a feszültséggel és annak kezelésével.

Öt videófelvételen öt különböző nemű és korú ember áll alsóneműben, fehér gatyában és pólóban. Minden felvétel egy lavórban lévő vízfelületen, illetve a vízfelület alatt fekvő tükörben tükröződik, és innen vetül a zsinagóga falára. A tükör és a vízfelület többszörös tükröződésének köszönhetően az alakok is megtöbbszöröződnek. A lavór mellett egy fehér hokedlin gallonkannából csöpög a víz, lassan, de folyamatosan. Ez a vízcsöpögés megtöri a vetített képet, emiatt a falra vetült kép is összetörik újra és újra.

Egyrészt az anyagról való leválás spirituális élményében részesülünk, fényben rezegve, a lét könnyűségét és örökkévalóságát megtapasztalva. Másrészt ez a mű, egy zsinagógában, az autodafé kiállítás sorozat részeként, elsősorban mégis a fegyelemről alkotott elképzeléseink újragondolására készített.

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

Fegyelem, videóinstalláció, Egeri Zsinagóga, 2011, lavór, kanna, hokedli, víz, loop videó

A legfontosabb kérdések a fegyelemmel kapcsolatban, hogy meddig hasznos és honnan válik károsná, és az ember miért lesz fegyelmezett? Több válasz létezik: az egyik, hogy tényleg meg van győződve arról, hogy adott szituációban a fegyelem a leghelyesebb magatartás, tehát nem okoz neki megerőltetést fegyelmezetten viselkedni. A másik lehetséges válasz, hogy azért fegyelmezett, mert ugyan nincs meggyőződve arról, hogy ez a helyes viselkedés, de muszáj fegyelmezettnek lennie, mert egy közösség érdekeit a magáé elé tudja helyezni. Ezekben az esetekben közös, hogy történik önreflexió a magatartásra, választok, mert egyetértetek, választok, mert ugyan nem értek egyet, de kiszolgáltatott helyzetben vagyok vagy áldozatot kell hozni. Önismeret szükséges hozzá, tudnom kell, hogy mit tudok bevállalni. Van a fegyelemnek azonban egy olyan fajtája, amit semmiféle reflexió nem kísér, ami a gondolkodás helyett van. Van olyan fegyelem, ami azért létezik, mert az ember képtelen a szabadságra, fél a szabad választástól, tekintélyre vágyik, és a tekintélyek nevében akár a legnagyobb kegyetlenségekre is képes. A világirodalom leghíresebb inkvizítora, Dosztojevszkij *Karamazov testvérek* című regényében mondja a világ leghíresebb zsi-



dójának: „Nincs az embernek gyötrőbb gondja, mint az, hogy találjon valakit, akinek minél előbb átadhatja a szabadságnak azt az adományát, amellyel ez a szerencsétlen lény születik.”

Fegyelem, mert nem kell a szabadság és a gondolkodás terhe. A fegyelem ellentéte az én értelmezésemben nem a fegyelmeztetlenség, hanem a szabadság.

A magyar nyelvben a fegyelem szónak egyértelműen negatív konnotációi vannak, több szavunk is ugyanabból a töből származik, mint a fegyelem (pl. fegyőr, fegyenc, fegyver, fegyház), és ezek a szavak kivétel nélkül összefüggésben vannak valamiféle elnyomással, a szabadság korlátozásával. Az általunk ismert és használt idegen nyelvekben a fegyelem szónak, azaz a diszciplinának semmi köze sincs erőszakot, elnyomást kifejező szavakhoz. Viszont e nyelvekben a tudomány szó teljes mértékben megegyezik a fegyelem szóval.

Az autodafé egy általánosabb fogalom, már nem történelmi kategória. Egy zsinagógában és Észak-Kelet Magyarországon vagyunk. Nem lehet nem gondolni egyrészt a zsidóság „fegyelmeztet” elvonulására a kivégző táborokba, másrészt az ezt fegyelmeztetetten vezénylő katonákra, és az ezt „fegyelmeztetett” végignéző emberekre. Lehet, hogy hirtelenjében demagógiának tűnik mindez, de tény: múltunk feldolgozatlan, a történések közötti összefüggések nem tisztázottak.

Másrészt Észak-Kelet Magyarország a centruma a nagyon „fegyelmeztetett” csoportok által cigányok ellen elkövetett bűncselekményeknek.

És néhány hete kérdéssé lett az ország egyik legbefolyásosabb és leggazdagabb embere – és így sokak – számára, hogy mire való a művészet, egyáltalán való-e val mire? Ez is autodafé.

Számomra is úgy tűnik, hogy a művészet semmire sem tudja megtanítani az embereket, ha az emberi nem több száz éven át ennyire nem tanult meg semmit. Régen angyalok lennének, ha képesek lettünk volna a művészi tapasztalat elsajátítására és a művészetben kifejezett erkölcsi ideálok szerinti változásra. A spanyolországi autodafék nem azért szűntek meg, mert Goya művészetének egyik központi témájává váltak, ellenkezőleg: Goya azért kezdett el autodafékat

ábrázolni, hogy feldolgozza a traumát. A művészet haszontalan, nem az emberi lét jobbulására dolgozik. Viszont a művészet arról szól, hogy az ember létezik. A művészet a fegyelmeztetlenség és a szabadság társadalom által elfogadott – legalábbis eddig – legfontosabb terepe. A szelep, ahol ki lehet engedni a gőzt. Süli-Zakar Szabolcs videó-installációin öt teljesen különböző embert látunk, idősebbet, fiatalabbat, gyereket, férfiakat és nőket. Mindenki külön karakter, külön világ, hiába vannak egyforma ruhában.

Nemcsak e művek esetében, de Süli-Zakar Szabolcs művészetében általában érzek valami végtelenül egzisztencialista életérzést. A helyzetét nem értő ember kiszolgáltatottságát, a világba dobott egyén vívódását, magáraulatottságát. Mostani munkáiban a törekenység és széthullás konkrétan meg is jelenik, de alakjai mégis a magasba emelkednek. E művek konceptjét a moszkvai emlékmű, az ismeretlen katona sírja mellett álló díszőrség látványa adta. Süli-Zakar Szabolcs, Szabó Attila és Mátrai Erik nem hitték el, hogy igazi, hús-vér embereket látnak és nem bábokat.

Úgy tűnik, hogy mégis lehetséges néha a teljes fegyelem, a mozdulatlanság, a teljes merevség, csak olyankor báboknak tűnnek az emberek. Ezért e munkák némiképp persze túloznak. És én is túloztam némiképp, de sokszor csak a túlzás eredményeképp ismerünk rá a világra, így „zökkentjük” vissza magunkat, vagyis a túlzás nem túlzás.

1 Lásd: Demján Sándor beszédét a Miskolci Egyetem diplomaosztó ünnepségén: <http://www.origo.hu/uzletinegyed/20110128-interju-demjan-sandorral-gazdasagpolitikarol-nyugdijrol-kulonadorol.html> Schilling Árpád rendező reagálása: [http://life-style.hu/hirek/20110502\\_muveszet\\_oktatas\\_schilling](http://life-style.hu/hirek/20110502_muveszet_oktatas_schilling)



Nagy Szilvia

## Szabó Attila: *Autodafé*

📍 Egri Zsinagóga, Eger

📅 2011. május 30 – június 15.

„A földrengés Lisszabonnak háromnegyed részét lerombolta, mire az ország bölcsei nem leltek hatékonyabb módot a teljes romlás meggátolására, mint azt, hogy szép autodaféval kedveskedjenek a népnek; a coimbrai egyetem ugyanis a mellett döntött, hogy pár ember lassú tűzön s nagy ceremóniával való megégetése mindennél csalahatatlabb gyógyszer mindennemű földrengés ellen.

Fogtak is mindjárt egy biscayait, aki azzal vádoltak, hogy feleségül vette a koma-asszonyát, valamint két portugált, akik a csirkét hája nélkül ették; aztán vacsora után Pangloss doktort és tanítványát, Candide-ot is megkötözték, az egyiket csak azért, mert beszélt, a másikat csak azért, mert helyeslőleg hallgatott (...) egy hét múlva mindegyiket sanbenitő-ba öltöztették, fejüket meg papírból való püspöksüveggel ékesítették (...) Így mentek szépen, processzióban, és még igen megható szentbeszédben is volt részük, szép egyházi énekkel, mégpedig hármasszólamúval. Candide-ot mindaddig fenekelték, amíg csak az ének tartott, s ugyanolyan ritmusban; a biscayait s a két másikat, akik nem akartak szalonnát enni, ott íziben megégették, Panglosst meg felakasztották, ámbár ez ellenkezett a szokással. Ugyanaznap a föld megint rengett, mégpedig rettenetes zenebonával.”<sup>1</sup>

A Voltaire *Candide*-jában megörökített autodafé valós történelmi tényeken

<sup>1</sup> Voltaire: *Candide*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985. 24-25.

SZABÓ ATTILA  
Autodafé, Egri Zsinagóga, 2011, installáció, 432 db pörgettyű, videó

alapszik: az 1755-ös lisszaboni földrengést és következményeit idézi elénk, s építi be következetesen az optimizmus kritikájába. Az autodafé szorosan összefonódik a földrengés jelenségével: a Mindenszentekkor lesújtó természeti katasztrófa isteni jelzéseként ingatta meg a tökéletes világ tökéletes egyensúlyát. Nagyobb tragédiák és a sorozatos katasztrófák megelőzéséhez így hát ceremoniális vallási áldozatra, mindent átható bűnbánat tanúsítására volt szükség. Ez volt az autodafé, a „hit kinyilvánítása”, ami a spanyol és portugál inkvizíció népünnepélye volt: általában egy meghatározott bűnbánati és gyónási időszakkal kezdődött, és a közel egy hónapos időszak körmenetben és az „eretnekek, boszorkányok” nyilvános máglyára vetésében érte el csúcspontját.

S természetesen, ahogy nincsenek véletlenek Candide és Pangloss mester tökéletesen elrendezett, ok-okozatiságon nyugvó, legeslegjobb világában sem, úgyszintén nem meglepő, hogy egy Voltaire idézetet választottam kiindulópontként. SZABÓ ATTILA művészetében feltűnik Voltaire, a Miskolci Kortárs Művészeti Intézet egy csoportos kiállításán egy Candide idézet ihlette a művész instant fényképsorozát:<sup>2</sup> „Bizonyos – mondta – s kimutatható, hogy

<sup>2</sup> INSTANT, Miskolci Galéria, Rákóczi-ház, VízuM, 2011. február 8-26.



nem is lehetnek másképp a dolgok, mert ha már mindennek célja van, minden, ugyebár, szükségképpen a legeslegjobb célért is van. Orrunk például azért van, hogy legyen min hordani a szemüveget” – szól az idézet.<sup>3</sup>

Borges mintha folytatná ezt a gondolatmenetet: „Az ember különféle szerszámai között kétségkívül a könyv a legbámulatraméltóbb. A többi mind testének a meghosszabbítása. A mikroszkóp, a távcső a látásé, a telefon a hangé, aztán itt van az eke és a kard, ami az emberi kar meghosszabbítása. Ám a könyv egészen más: a könyv az emlékezet és a képzelet meghosszabbítása.”<sup>4</sup>

Így kerül a képbe a hatalom dogmatizmusának kritikája, ami bizonyos szimbólumok interpretálásán keresztül, illetve a könyvkultusszal összefonódva Szabó Attila kiállításának központi kérdésévé válik. Könyvet ugyan nem látunk, mégis erre épül a kritikai-ironikus megközelítés. A tér szakrális jellegétől szinte lehetetlen elvonatkoztatni: egy zsinagógában vagyunk.

Az installáció játszik a tér lehetőségeivel, imaszőnyegek mintázatára emlékeztető módon kerül el lábunk előtt a pörgettyűk tömkelege, a tipografikus jeleket kirajzoló elrendezést szinte már olvashatónak érezzük, mégsem tudjuk felfejteni a szóképek jelentését. Gyermekjátéknak nézzük őket, átsétálunk a kibontakozó ösvényen.

Gyanútlanok vagyunk, 432 darab pörgettyű ugyan miféle veszélyt hordozhatna magában? Közelebb lépünk, és megpillantjuk a baljós szilletteket, árnyakat a pörgettyűkön, lassan összeáll a kép. Mert mivel is játszunk itt? Harry Potter körvonalához egy Heine idézet társul 1820-ból: „Ahol könyveket égetnek, ott végül embereket égetnek.”<sup>5</sup> A másik pörgettyűn a latin mondás, miszerint „a sas nem kapkod legyek után”, Jézus sziluejtjével társul. Heine idézete, megelőzve a német könyvégetéseket, az inkvizícióra utal, a latin közmondás pedig az utóbbi évek eseményeit kritizálja, amikor is amerikai egyházi vezetők gyermekkönyveket – nevezetesen Harry Potter regényeket – égettek.<sup>6</sup> Megpörgetjük a pörgettyűt, és az ártatlan gyermekjáték árnyalakjai egy pillanat alatt veszélyes késekké, pengékké alakulnak. Ilyen az, ha a húsdaráló beindul. A „húsdarálót” mozgás közben is láthatjuk a kivetített videóban, HP és JC (Jesus Christ) körvonalai hármastalakzatban lassan, ellentétes irányban rotálnak. Az épület belső falára vetített videót tekinthetjük a zsinagóga szakrális

3 Voltaire: *Candide*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985. 6.

4 Borges, Jorge Luis: *A könyv*. Ford. Tóth Éva. in: Sholz László (szerk.): *Jorge Luis Borges válogatott művei IV. Az ősi kastély*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 59.

5 „Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen.” Heinrich Heine, *Almansor* (1821)

6 A számos autodafé közül az egyik legközismertebb eset az új-mexikói, amit a Christ Community Church indítványozott Alamogordóban, 2002-ben.

teréhez illeszkedő rózsablaoknak, de egy másik értelmezés szerint láthatjuk, amint egy napjainkra jellemző *danse macabre* elevenedik meg. És itt a lassúság az, ami megtartja a különböző értelmezési tartományok határvonalán. Felgyorsítva eltűnnének a felismerhető szillettek, és csak pengéket látnánk, így viszont van egy pont, ahol HP varázspálcája gyilkos törre változik, támadás és védekezés jelenetét láthatjuk az árnyjátékon.

A kiállítást egy interneten megjelentetett videómunka egészíti ki, ahol a HB, a Holy Bible, vagyis Szent Biblia, villanásszerűen HP-vé, vagyis Harry Potter monogramjává alakul. Így a köztes értelmezések és opciók is feltárnak a néző előtt, Holy Potterek és Harry Bible-k, teret adva a kortárs médiakritika és személyi kultuszok elméletének.<sup>7</sup>

A könyv, mint írott emlékezet, a történelem, a kultúra fontos részét alkotja, így hát nem meglepő, hogy hódító népek, egyházi és politikai autoritások időről időre úgy döntenek, hogy az addig felhalmozott kulturális javak egy részét megsemmisítik, így teremtve lehetőséget új kulturális dogmák létrehozására. A múlt szimbolikus eltörléséről szóló anekdoták közül talán a legismertebb Si Huang-ti, az első kínai császár története, aki totális despotaként nem csak a jelen felett kívánt uralkodni, hanem igyekezett a múltat is visszamenőleg újra-konstruálni, vagyis leginkább eltörölni, ehhez volt kiváló módszer az autodafé.<sup>8</sup> Nincs szükség túlzott képzelőerőre, hogy elképzeljünk napjainkban egy ilyen birodalmat: elég megnéznünk Truffaut *451 Fahrenheit* című filmjének képsorait egy olyan világról, ahol a Tűzörség intézménye felügyeli a könyvektől való teljes megszabadulást. A kultúrrendőrség ilyen fajta jelenléte nagymértékben hat az emberek gondolkodásának befolyásolhatóságára, illetve kiszolgáltatottságára a hatalommal szemben.

Szabó Attila *Autodafé* című kiállításával lázad ez ellen a kiszolgáltatottság ellen. Az a fajta reflexív viszony, ami Voltaire írásában az ironikus-szatirikus hangvétel, Szabó Attila művészetében társadalomkritikus ábrázolásmódként jelenik meg. Gyakran médiahírekből kiindulva, azokból aprólékosan válogatva építi fel projekteit, melyek így a valóság és fikció határán egy különös nézői-befogadói magatartást idéznek elő. A kritikai szemléletmód egy erőteljesen konceptuális vizuális megjelenítéssel párba állítva különböző rétegek felfejtését teszi lehetővé a néző számára. A műalkotások nem politizálnak, nem próbálnak meg örökérvényű igazságokat kimondani, sokkal inkább egy kritikai magatartásból fakadó reflexióra ösztönöznek, rávilágítanak bizonyos kérdésfeltevések lehetőségességére. Az *Autodafé* kiállítássorozat a normatív struktúrák felépítését, elfogadásának módszerét, gyakorlatát állítja a középpontba. Süli-Zakar Szabolcs és Szabó Attila kiállításában egyaránt a hatalom normarendszerének kritikájával szembesülhetünk, a kiállított művek a szabályrendszerek súlyára, érvényességére, áthághatóságára, vagy épp alkalmazhatóságának jogosultságára kérdeznek rá.

7 <http://antiflicker.blogspot.com/2010/12/blog-post.html>

8 Borges, Jorge Luis: *A fal és a könyvek*. in: Sholz László (szerk.): *Jorge Luis Borges válogatott művei II. Az örökkévalóság története*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 205-201.



Benkő Krisztián

## Street art • Izrael/Palesztina

### Palesztin Fal • Ciszjordánia, 1994-től Inside Job: Street Art in Tel Aviv

➤ Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv

➤ 2011. augusztus 26 – november 26.

#### utca és múzeum

A street art vagy poszt-graffiti minden olyan művészetet magában foglal, amely nyilvános terekben jön létre – „az utcán” –, bár a kifejezés rendszerint a nem engedélyezett művészetre utal, szembeállítva az államilag támogatott kezdeményezésekkel. A kifejezés magában foglalhatja a graffiti-műveket, a sablonozott graffitiket (stenciling), a levonós műveket, a ragasztást és a plakátművészetet, a videokivetítést, a művészi intervenciót, a gerillaművészetet, a tömegakciót (flashmob) és az utcai installációt, a fény (LED) művészetet, a mozaikrakást, a falfestményt, a csirizelést (wheatpasting), a nyomtatást (woodblocking), a textilburkolást (yarn bombing). A street artot a nem-művészi kontextus lehetőségei foglalkoztatják: a környezetet saját nyelvén keresztül keresztül igyekszik megkérdőjelezni. A hétköznapi embereket akarja megszólítani szociális témákban:



BANSKY  
Graffiti, Palesztin Fal, 2005  
<http://www.flickr.com/photos/antonioperezrio/343960646/sizes/o/in/photostream/>  
© antonioperezrio.com

mivel a műfaj természetéből adódóan az aktivizmus és a szubverzió terepe, ezért az értelmezése során nehéz (lenne) különválasztani az esztétikai és a politikai szempontokat.

A Tel Aviv-i Rubinstein Pavilion *Inside Job* (Belső munka) című kiállítása már címével is jelzi a vállalkozásban rejlő ellentmondást, az utcáról való „bekerülést” nemcsak a művészi kanonizációt elvégző intézmény falai közé, hanem az állami támogatottság rendszerébe is. A bemutatott alkotók (AME72, Adi Sened, Broken Fingaz, Foma <3, Klone, Know Hope, Yochai Matos, Zero Cents) a vandalizmus vádjának kockázatát is vállaló független művész imázsát feláldozták, mert lecserélhették a törvényesen és időbeli korlátok nélkül dolgozó mesterember státuszára, így az aeroszol, akril, stencil, ragasztás technikái mellett gondosan felépített installációkat is megtekinthet a látogató. Ahogy a katalógus szövege is írja, a látlat laboratóriuma lett az eltérő munkamódszereknek abban, hogy miként „helyezzék át alkotásaikat a részletekkel teli utca nyüzsgéséből a múzeum fehér falai közé”.

A kiállítás megrendezésének motivációi között egyaránt sejthetjük a szegénytől sem mentes kompenzációt, amiért a térség nemzetközi viszonylatban legjelentősebb művészi teljesítménye kétségtelenül a Palesztin Fal Ciszjordánia felőli oldalán születő street art lett, és – ettől szintén nem függetlenül – az Állam jóváhagyását ahhoz, hogy a városok lakói birtokba vegyék saját területüket. S így egyértelművé válik az is, hogy azok, akik az alig több mint száz éves történetre visszatekintő, esztétikai jellemzőit illetően egyesek által a „világ legnagyobb zsidó gettójának” (vö. Schlör 13) is nevezett Tel Avivban – mely mégis a világ első teljesen zsidó városa lett – otthonra találtak, nem követnek el törvényteleniséget azzal, ha a saját életterületüket a maguk ízlésére formálják (a művészet eszközeivel). A kanonizáló múzeum egyúttal persze a befogadók körét is leszűkíti, hiszen egy város(rész) bármely lakóját, a „nagyközönség” bármely tagját véletlenszerűen elérni képes utcafépellel ellentétben csak egy bizonyos társadalmi réteget szólít meg.

#### Banksy Palesztinában

A legnagyobb palesztinok lakta területnek, Cisjordániának az 1967 előtti határokat semmibe vevő Fallal történő leválasztása és elszigetelése a kilencvenes évek közén vette kezdetét, a 8 m magas Fal jelenleg közel 700 km hosszúságú. „Nem a biztonság a fal fölépítésének fő oka” – írja riportkönyvében a Nobel-díjas Mario Vargas Llosa. – „A Saron építette falnak az az igazi célja, hogy megszerezze Izraelnek a megszállt területek jelentős részét, elszigetelje egymástól az arab városokat, valószínűsíti gettótársaikat, úgy felszabdálja, szétdarabolja Cisj-

jordániát, hogy, ha netalán állam jön is ott létre, már születésekor fuldokoljon, teljes közigazgatási és gazdasági bénaságra legyen kártható (...). az a szándék lappang e mögött az aprólékos ellenőrző rendszer mögött, egy egész társadalom életének kibillentése mögött, hogy megtörjenek egy népet erkölcsileg és lelkileg.” (Vargás Llosa 45-47).

Mivel a street art alapkaraktere a lázadás és a kritikai hang, a Palesztin Fal hamar a poszt-graffiti alkotók záródkohelyévé vált, számos festmény és írás számára szolgált „vászon”-ként, a világ legnagyobb transzparensének is nevezik. Ugyancsak a műfaj sajátosságaiból adódóan a Fal kinézete folyamatosan, kaleidoszkópszerűen változik: a művek egy részét az izraeliek vagy a palesztinok maguk rendszeresen eltávolítják, vagy éppen újabb és újabb rétegek kerülnek egymás fölé, kitakarva a korábbi képeket, írásokat egy részét. A nemzetközi figyelem akkor irányult a Falra, amikor a kortárs street art legfontosabb alakja, a 80-as években Bristolból indult és anonimitását máig őrző Banksy tette le itt először névjegyet 2005 augusztusában, amikor kilenc képpel gazdagította „a graffiti művészek számára legcsúcsabb aktív pihenési célpontot.” A képek jellemző közös vonása az áthágás: a létra, a falba tört lyukak, a fal sarkának számfűlszerű felhajtása, a falon lévő ablakok – a Falon inneni és túli világ szembeállítását teszi látványosabbá, hogy Banksy a védjegyévé vált, a festési időt „radikálisan lerövidítő” fekete-fehér stencilezést az ál-lyukakban hiperrealista tájképekkel egészítette ki. A bristoli gerilla 2007 decemberében újra visszatért Betlehembe és Jeruzsálem külvárosába, erről már a *The Times* magazin is beszámolt „Let Us Spray” címmel, sőt a palesztin művészek és a PICTURES ON WALLS csoportba tömörülő angolszász alko-

Fal, Betlehem, © fotó: Benkő Krisztián



Fal, Betlehem, © fotó: Benkő Krisztián

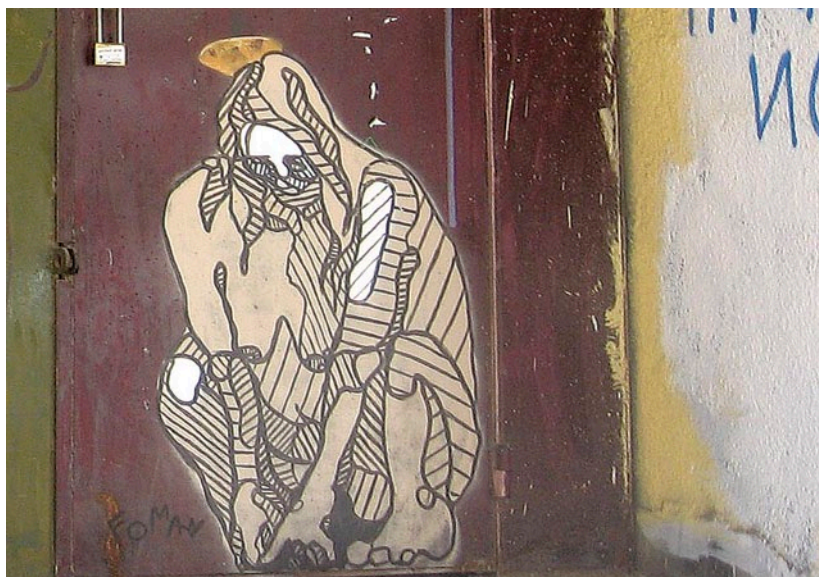


Fal, Betlehem, © fotó: Benkő Krisztián

tók részvételével megrendezett akció, a „vizuális petíció” anyagából kiállítást is rendeztek és a munkák fotódokumentációja könyv formájában is megjelent, kiegészítve olyan palesztinokkal készült riportokkal, akiknek a Fal tönkretette az életét (Id. Parry). A szervezés Banksy fegyvere lett, hogy széles nemzetközi figyelmet szerezzen az izraeli megszállásnak és a küzdelem aszimmetriájának. Szatirikus falfestményei (katonát motozó gyerek, illegálisan parkoló tankok elvontatására figyelmeztető közlekedési tábla, számarat igazoltató katona, golyóálló mellényt viselő békegalamb) mellett olyan installációkat is készített, mint a falon átdugott láb vagy egy megkövezett angyal. Az akcióhoz csatlakozó New York-i FAILLE kollektíva munkája (*With Love and Kisses*) csavart egyet a street art hagyományos témáján, a fogyasztói társadalom kritikáján (abducting, subvertising, culture jamming), mert éppen a Fal megépítése miatt bezárásra ítélt üzletekre hívta fel a figyelmet. A szintén tengerentúli SWOON munkája az Aida refugee camp közelében annak a fiúnak állított emléket, akit egy palesztin zászló kitézésének kísérlete miatt nyolc év börtönrre ítélték. A történethez mindazonáltal az is hozzátartozik, hogy a helybeliek reakciója nem volt feszültségektől mentes. SWOON és RON ENGLISH egyaránt reflektáltak arra, hogy a barbár és rút fal „megszépítése” ellentmondásos, olyan, mint „otthonosan” berendezni egy börtöncellát – mindezt megerősítette Banksy gyakran idé-



FOMA <3  
graffiti, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/fomafoma/1581431385/sizes/o/in/photostream/>  
© Foma <3



FOMA <3  
graffiti, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/fomafoma/2709984536/sizes/o/in/photostream/>  
© Foma <3

zett párbeszéde egy idős palesztin férfival, aki azt mondta neki, hogy ők nem megszépíteni akarják a Falat, hanem eltávolítani, és ezért jobb is lenne, ha a művészek hazamennének.

### szavak és szívek

Míg a Tel Aviv-i falfirkákon a héber és angol nyelvű feliratok mellett – a Szovjetunióból érkező nagy számú orosz nyelvű emigráns jelenlétét demonstrálva – gyakoriak a cirill betűs szövegek is, addig a Palesztin Falon jellemzőbbek a német nyelvű szöveg(töredék)ek. A sötét történelmi asszociációk egyoldalú, propagandisztikus célú, visszaélésektől sem mentes felhasználását (melyben érdekeltnek tűnik például az izraeli ZERO CENTS, aki egyik munkáján fejfelé írta a német „über” szót) ironikusan felbolygatja az a történelmi tény, hogy a Lohamei Herut (Lehi) nevű, Avraham Stern vezette zsidó terrorista csoport 1941-ben éppúgy a náci Németországgal való kollaborációtól várt megoldást saját célkitűzéseire, mint a jeruzsálemi Nagy Mufti, Haj Amin al-Husseini és iszlám nacionalista mozgalma. A két csoportnak időnként volt is szerencséje egymáshoz, ugyanis a brit gyarmati Palesztina börtöneiben alkalmuk nyílt a találkozásra (Pappe 119). A Palesztin Fal német feliratainak szellemiségét alighanem jobban kifejezi az a hatalmas betűkkel felfestett *Ich bin ein Berliner* mondat, mely J. F. Kenedy 1963.

június 26-ai híres berlini beszédében hangzott el kétszer, mint a szovjet döntés alapján megépített Berlini Falal szembeni állásfoglalás (vö. Taylor 402-403.) – nemcsak a szabadságot állítva szembe a szegregációval, de a falak ideiglenességének gondolatával is eljátszva. Szintén ezt a párhuzamot erősítette Roger Waters (Pink Floyd) gesztusa, aki az együttes *The Wall* (1979) című albumának 1990-es berlini koncertje után 2006-ban az album szövegének egy sorát, *tear down the wall* saját kezűleg írta ki Ciszjordániában. Míg a Palesztin Falon az arab feliratok mellett számos európai nyelven olvashatunk a küzdelmükben közösséget vállaló és az elnyomás ellen tiltakozó szavakat, sorokat, addig a már említett Zero Cents a vendégszeretet kifejezése helyett inkább a más nyelvű kultúráknak a saját képére formálásával kísérletezik, amikor az *über* és a *Jesus* szót a héber írásmódnak megfelelően visszafelé tükrözteti.

A Tel-Aviv-i FOMA <3 munkásságának fontos motívuma a szív (a chat-slangben használt fektetett szív nevében is szerepel), az *Inside Job* kiállításon is megjelenő képének androgün figurája, akinek fejére húzott pulóvere kendőbe burkolt muszlim női fej képzettársítását is lehetővé teszi, ruháján szívformát visel, mellén szív alakú üres lyuk és fába faragott szívre mutat. Ha felidézzük, hogy a motívum a Palesztin Fal ikonográfiájában is nagyon gyakran vissza-visszatérő elem – a mézeskalácsszívtől, az ökölbe szoruló kézbe zárt emberi szíven át a Palestine szó i betűjére feltett szív alakú ékezetig –, akkor egyaránt feltételezhetjük Foma <3 gesztusa mögött a szolidaritást és a giccsbe hajló szentimentalizmussal szembeni ironiát: valahogy úgy, ahogy a cionizmus atyjának, Theodor Herzlnek a neve is egyaránt látható a *herzlich* (szívélyes) és a *herzlos* (szívtelen) töredékeként. Banksy szatirikus stílusához, mely eredetiségével valóban képes volt a világ figyelmét Ciszjordániára irányítani, az összetört szíveknél bizonyára valóban közelebb áll és ezért a mozgósításban hatásosabb is az ismeretlen palesztin művész által készített, Falon felbukkanó Handala, az 1987-ben Londonban meggyilkolt palesztin képregényrajzoló, Naji al-Ali figurája, aki dacosan hátat fordít a világnak, elutasítva mindenféle kívülről érkező beavatkozást.

### IRODALOM

Banksy: *Fal és béke: részletek*, (ford.) Schallang Borbála, in: *Anthropolis*, 2008/1-2, 68-73.  
Frida Balázs: *A Banksy-paradoxonról: hogyan maradhat egy zseni anonim, lehet-e a gerillaművészből galériaművész?*, in: *Anthropolis*, 2008/1-2, 74-77.  
Pappe, Ilan: *A History of Modern Palestine. One Land, Two Peoples*. Cambridge: Cambridge UP, 2004  
Parry, William: *Against the Wall. The Art of Resistance in Palestine*. London: Pluto, 2010  
Schlör, Joachim: *Tel Aviv. From Dream to City*, (ford.) Atkins, Helen, London: *Reaktion*, 1999  
Taylor, Frederick: *Die Mauer (13. August 1961 bis 9. November 1989)*, (ford.) Schmidt, Klaus-Dieter. München: Siedler, 2009  
Vargas Llosa, Mario: *Izrael – Palesztina. Béke vagy szent háború*, (ford.) Benyhe János. Budapest: Európa, 2007

## Ismeretlen hely

### Német egység a Balatonnál – egy európai történet. Forgács Péter és Hámos Gusztáv kinematográfiai installációja A Collegium Hungaricum Berlin (.CHB) intermediális kutatói és kiállítási projektje\*

📍 Balatonfüred, Vaszary Villa

📅 2010. szeptember 19 – 2011. július 3.

A 20. század második felétől mind erősebben kísért az a korábban is fel-felbukkanó gondolat, miszerint történelmi tudás és eleven emlékezet nem csak párhuzamosan, *együtt* léteznek, hanem némileg *egymás ellenében* is. Amikor külső hordozókon gyűlik és tudományosan konstruálódik a múlt, akkor a nemzedékről nemzedékre szálló, közvetlen örökítése óhatatlanul veszít súlyából; közös birtoklása egyre kevésbé a közösség vele való intenzív és élő viszonyát, hanem mind inkább mesterséges kezelését jelenti. A francia történész, Pierre Nora odáig megy, hogy egy 1984-ben megjelent írásában kijelenti: „Csak azért beszélünk annyit az emlékezetéről, mert már nincs. (...) A folyamatosság érzése a helyekre költözött át. Helyei vannak az emlékezetnek (lieux de mémoire), mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek (milieu de mémoire). (...) Bárcsak emlékezetünkben élhetnénk még, nem lenne szükségünk arra, hogy helyeket szenteljünk neki.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. Fordította: K. Horváth Zsolt. Aetas 1999/3.

\* *Deutsche Einheit am Balaton. Die private Geschichte der deutsch-deutschen Einheit. Kinematografische Installation von Péter Forgács und Gusztáv Hámos*. 2009. október 17 – 2010. január 15. Collegium Hungaricum, Berlin; Rathaus der Landeshauptstadt Mainz, 2011. május 7 – június 4.; Dortmunder Museum für Kunst und Kulturgeschichte 2010. május 7 – július 11.; 21. Film Festival Cottbus, 2011. november 1–6.

FORGÁCS PÉTER ÉS HÁMOS GUSZTÁV  
Német egység a Balatonnál, kinematográfiai installáció, részlet



Az *emlékezet helye* nem feltétlenül földrajzi értelemben vett hely: lehet tankönyv, De Gaulle temetése, diplomáciai szerződés vagy a forradalmi naptár – „alapvető létoka az idő megállítása, a felejtés munkájának megakadályozása”. Ahogy azonban a fent idézett sorokból is érezhető, Nora nosztalgiával tekint arra a korra, amikor még nem kellett mesterségesen kijelölt pónákba kapaszkodni, ha a múlttal kapcsolatba akartunk lépni. Ennek a nosztalgiának jeleit olvassa ki azokból a megközelítési módokból, amelyekkel a közelmúltban kezdtünk a régmúlt felé fordulni: „Miért nem vesszük már észre a múlt mindennapisága iránti érdeklődésünkben az egyetlen eszközt, amely helyreállítaná számunkra a napok lassúságát és a dolgok ízét. (...) Miért nem olvassuk már ki a múlt okmányából, melyek annyi mikrotörténelmi tanulmányt adtak kezünkbe, azt a szándékot, hogy megfeleltessük az általunk rekonstruált történelmet az általunk megélt történelemmel.”

Ez a szándék, a rögzített és a megélt, a tény és az emlék összeforrasztásának vágya munkálhatott azokban, akik komoly kutatómunkával gyűjtötték össze mindazt az anyagot, amelynek a *Német egység a Balatonnál* c. kiállítás csupán egy szeletét mutatja be.<sup>2</sup> Függetlenül attól, hogy Pierre Nora egyébként vitára ingerlő kijelentéseivel egyetértünk-e vagy sem, el kell ismernünk, hogy az emlékezet mesterséges gondozást igényel korunkban – olyan jól kiválasztott „helyeket”, amelyek lehetőséget teremtenek a múlt megismerésére és a jelen megértésére. Ilyen helyé tette a Collegium Hungaricum Berlin projektje a Balatont. Azzá kellett tenni – nem azért, mintha ne lett volna magától is fontos szereplője a hajdan mellette nyaraló németek emlékezetének, hanem azért, mert esetleges találkozási pontja volt számtalan különböző történetnek, a szálak olyan csomósodása, amelynek jelentősége régebben talán természetes úton vált volna mindenki számára nyilvánvalóvá, ma azonban kiemelés és felmutatást igényel egy ilyen felismerés. Gondos kiválasztást és szakszerű alátámasztást, ápolást és életben tartást. Az első két feltételért mindent megtettek azok a kutatók és művészek, akik a munkában részt vettek – a másik két feltétel teljesülése rajtunk is fog múlni. Hogy lesz-e sajátos közép-európai emlékezhely a Balatonból, azt csak a jövő fogja eldönteni, de addig is érdemes megnézni, mitől, miért, hogyan válhat életképpé egy ilyen felvetés.

Az alapképlet látszólag egyszerű. Németország szétszakadásának és újraegyesülésének

<sup>2</sup> A német sajtóban közzétett felhívásra mintegy 50 tanú jelentkezett, közülük 33-al készült részletes interjú, de 15 órnyi 8 mm-es filmhez, valamint 1000 fotóhoz és diafelvételhez is hozzájutottak általuk a projekt résztvevői. Mindezt a magyar és a német archívumokban végzett kutatások egészítették ki. Ld.: <http://www.hungaricum.de/hu/balaton.html>



FORGÁCS PÉTER és HÁMOS GUSZTÁV  
Német egység a Balatonnál, kinematográfiai installáció, részletek

vázlatos története fogad a kiállítás előszobájában: évszámok, események, a nem is olyan távoli múlt talán még élményszerű és ismerős pillanatai, amelyek már bevonultak a történelembe. Beljebb nők és férfiak beszélnek erről az időszakról; az elszakíttottság és a diktatúra életükön végiggyűrűző hatásairól, családi drámákról, Nyugatra vágódásról, főként pedig a német egység privát, spontán és alkalmi helyreállításait lehetővé tevő közös balatoni nyaralásokról – szavaik életet lehelnek a dátumokba és dokumentumokba zárt, lassan kihűlő tényekbe. Még beljebb az elhangzottak másik oldala: a kilencedik interjú, az arcát és nevét nem vállaló Stasi-tiszt beszámolója arról, hogyan figyelték a Balatonnál nyaraló kelet-németeket. A gondtalan fürdőzések amatőr képei mellett titkosszolgálati oktatóanyagok peregnek, precízen megjelenített lehallgatókészülékekkel és poloskát elhelyező telefonszerelőkkel. Az emeleten a már megismert szereplők tablója, szubjektív visszatekintésekből felépülő „közös” emlékezés 1989. november 9-ére, a berlini fal leomlásának napjára.

Történelemből személyes emlékezetbe, privát pillanatokból egy rendszer működésének gépezetébe lépünk, megnézhetjük, hogyan szövődik egymásba történelmi pillanat és mindennapi élet – ha egyáltalán van még kedvünk szétválasztani a kettőt.

A *Német egység a Balatonnál* ugyanis – miközben látszólag elkülönítve rendel egymás mellé „nagy”, illetve személyes történéseket – valójában a kettő szétbonthatatlaná préselésén fáradozik. Nem engedi, hogy ezentúl is arcok nélkül gondoljunk a felosztott Németországra; nem engedi, hogy a dátumok kifelé jövet is csak tankönyvi anyagnak tűnjenek; de nem engedi azt sem, hogy elveszünk a visszaemlékezésekből kirajzolódó sorsokban. Ha hatása alá kerülnekk egy-egy történetnek, ha egyetlen arcot szeretnénk többet látni, ha egy kiválasztott személy életéről szeretnénk többet megtudni, csalódunkunk kell: az interjúk vágása néha olyan részletektől foszt meg, amelyeket kíváncsian vártunk, amelyeket bizonyára megismerhetnénk, ha itt valóban pusztán magukkal mesélő emberekkel állnánk szemben, és nem egy sajátos elvek mentén szerkesztett installációval. Minden szereplő, akinek az elbeszélése elé leülünk, akit meghallgatunk, akit – úgy érezzük – megismertünk, végül magunkra hagy felmerülő kérdéseinkkel és továbbküld más történetek felé. Néha nagyon sokat megtudunk kiválasztott pillanatokról, hogy azután egyetlen tömönddal be kelljen érünk a feltehetőleg legdrámaibb eseményekről. És ez csak részben következik az emlékezők személyes szabadságából, döntéseikből, hogy mibe és mennyire engedik betekinteni a hallgatóságukat, hogy mit akarnak megmutatni és mit elrejtteni – következik az alkotók koncepciójából, a szálak feszesre húzásának szándékából is, a fontos szempontokra koncentráls igényéből, amely nem engedi a megélt (és számunkra is az átélhetőség illúzióját keltő) magánregényeket a közösen birtokolható emlékezet fölé kerekedni. A hangsúly itt van: hogy ne csak történelmi tudás legyen, hanem emlékezet is, a szubjektív visszaemlékezések halmazából létrejön a közössé tett emlékezet, már amennyire ez lehetséges.

De vajon lehetséges-e egyáltalán? A németek kollektív emlékezetének bizonyosan része az elválasztottság traumája, de vajon nekünk magyaroknak van-e aktív viszonyunk ezzel a – térben és időben ha úgy vesszük közeli, ha úgy vesszük távoli – drámával, és vajon kellene-e, hogy legyen?

A projekt alapötletért és megvalósításáért felelős Can Togay János a katalógus magyar kiadásához írott előszavát azzal zárja, hogy az installáció nem pusztán „a német történelemnek ezt a különös, az országhatárokon túl lejátszódó szeletét tárja a látogatók elé”, hanem „egyfajta szerelmi vallomás a Balatonnak is”. Sokat elárul ez a pár sor: többek között azt is, hogy a *Német egység a Balatonnál* elsősorban a német történelemről beszél, olyasmiről, ami minket csak közvetve érintett – ennyiben talán természetesnek tűnhet, hogy nem igazán van vele aktív viszonyunk. De azt is elárulja, hogy

szándékosan olyan nézőpontból vizsgálja a német múltat, ami a *mienk*: ez – a szó eredeti, térbeli értelmében vett – *nézőpont* nekünk is felkínálja a lehetőséget, hogy a partjáról elnézünk egy olyan korba, amit ismerünk is és nem is: részesei voltunk, ugyanakkor alig tudunk tudunk róla valamit.

Tudtuk, hogy milyen szocialista államban élni, talán azt is, hogy az NDK-ban mennyiben más, mint nálunk. Tapasztaltuk, hogy a német turisták szeretik a Balatont, tudtuk, hogy átmeneti zónát jelentett a számukra, ahol a keletiek valamivel közelebb érezhették magukat a Nyugathoz, és ahol találkozhattak azokkal, akiktől el lettek szakítva, akiket máshol, másképpen csak nagy veszedelmek árán láthattak volna újra. És miközben erről volt valamiféle tudásunk, valószínűleg mi is nyaraltunk a Balatonnál, fürödtünk ugyanabban a tóban, sorban álltunk ugyanannál a büfénél, és sokan közülünk ott vannak vagy ott lehetnének a német szereplők privát felvételeinek háttérében. Miközben gyermekkori önmagunkat/szüleinket/nagyszüleinket látjuk nevetni a hullámok között, az ismerős térben ismeretlen szögből kezdjük megfigyelni családjunkat, népünket, a fürdőző magyarokat, akikről az egyik interjúalanytól azt is megtudhatjuk, hogy másképpen látszottak szomorúaknak, mint honfitársai: számára a mi szomorúságunk szebbnek, romantikusabbnak tűnt a kelet-németek tompaságánál. Azt vesszük észre, hogy úgy nézzük a balatoni nyár ezerszer megunt képeit, mintha maguk is idegenné váltak volna az idegen emberek történeteiben. Más lesz a Balaton, ha azoknak a szemével nézzük, akik itt és csak itt láthatták nagy ritkán szerelmüket, szüleiket, testvéreiket, barátait, vagy akik itt ismerkedhettek ha nem is a szabadsággal, de legalább az előszobájával.

Aztán megint más lesz a semmittevés, a virslis és söröskorsók, a strandtáskák és a lesült testek látványa a Stasi-tiszt komótosan előadott visszaemlékezésétől is. A figyelem, amit a magyar és a német szervek egymást segítve szenteltek ezeknek a jelentéktelen, az alkalmi gondtalanságban még védtelenebbnek tűnő tárgyakkal és emberekkel, határozott változásokat idéz elő a mi tekintetünkben is. Nem lehet a felhőtlen pihenés elcséplélt képeiként nézni a korabeli felvételeket, mert már nem lehet nem a kiszolgáltatottságra gondolni a gyanútlan nyaralók együgyű örömeit nézve – pedig bizonyára sokan örültek-nyaraltak-találkoztak a Balatonnál anélkül, hogy örömeikről-nyaralásaikról-találkozásaikról később el kellett volna számolniuk. Ráadásul a Stasi-ügynök álcázása mi lehetett volna más, mint a saját gondtalan kikapcsolódása családjával a minden németet tárt karokkal váró Balatonnál. Ijesztő az elmosódó határ, ami Dr. G. csak félig-meddig vállalt önleplezése alapján megfigyelteket és meg-



FORGÁCS PÉTER és HÁMOS GUSZTÁV  
Német egység a Balatonnál, kinematográfiai installáció, részlet

figyelőket elválasztott egymástól, ahogy észrevétlenek lehettek azok a választóvonalak is, amelyek a „kisember” interjúalanyok hétköznapjai és történelem névtelen hőseivé válás nem túl kellemes folyamata között húzódtak.

A helyiség, amelybe a tiszt fekete sziluettjét balatoni szokványképekkel változó film, valamint a titkosszolgálati oktatóanyagok peregnek, nem csak sokkal szűkebb a többi interjú magába foglaló, tagolt ám mégis tágas, összefüggő térnél, de falai sötét színével is elüt attól. A feketeség és a klausztrófóbiás érzet miatt kellemetlen benne lenni, ráadásul filmnézés közben, fején a fülhallgatóval az ember itt úgy fordít hátat a szoba bejáratának, hogy nem is igazán veszi észre, ha valaki belép és megáll közvetlenül mögötte. Ugyanakkor a nagy fehér teremhez úgy tartozik hozzá a kicsi fekete, ahogy a nyolc interjúhoz a Stasi itt egészen emberinek tűnő, de rendületlenül figyelő tekintetét képviselő kilencedik – mint az anyag színéhez a visszája. Ez a nézőpontváltás elő van készítve, mert a ténylegesen vagy potenciálisan megfigyelt interjúinak kép- és hanganyagában egyaránt felbukkant már a „másik oldal”: rövid részletek a Stasi titkos anyagaiból, váratlan letartóztatások, el nem követett bűnök bevallására „biztató” kihallgatótiszt vagy éppen a titkosszolgálatnak dolgozó édesapák képében.

Sokkal meglepőbb az a másik, már említett nézőpontváltás, amit *bennünk* kelt az installáció. Amikor ismeretlen életek háttéréként felismerjük életünk ismerős tárgyait és pillanatait – legyen szó törölközőkről vagy vízibiciklizésről – , akkor egyrészt érezhetjük, hogy rátaláltunk valami elveszetre (és gondolhatunk megint Pierre Nora soraira, hogy a múlt mindennapisága – Id. törölközők és régi vízibiciklik – iránti érdeklődésünket a vágy szüli, hogy valami helyreállítsa számunkra „a napok lassúságát és a dolgok ízét”). Másrészt felfedezhetjük magunkban azt a –mintegy akaratuk ellenére – erősödő meggyőződést, hogy a látottakhoz és elhangzottakhoz nekünk is közünk van, hogy nem csak *nálunk* esett meg, de *velünk* is. Hogy van, de legalábbis lehetne közös emlékezetünk a filmek szereplőivel és sorstársaikkal.

Hogy mennyire élő ez az emlékezet, és mennyire csak lehetőség, felvetés, egy közép-európai identitás vágyképe, azon természetesen lehetne vitatkozni. A *Német egység a Balatonnál* önmagában kevés egy ilyen emlékezet megteremtéséhez, de nagyobb ívű folyamatokba illeszkedve (gondoljunk például Forgács Péter munkásságára, a *Dunai Exodusra* vagy a *Col Tempo*-ra) fontos elemnek bizonyulhat. El lehet gondolkodni azon, hogy mennyivel lennének gazdagabbak, ha egy ilyesfajta identitásnak és egy ilyesfajta eleven, közös emlékezetnek a birtokosai lennének, de talán jobb, ha egyelőre beérjük azzal, amit itt és most kaptunk az installáció révén (és ez sem kevés): ismerőssé lett arccal, akik ezentúl eszünkbe fognak jutni, ha unalmas nyári délutánokon ülünk a magyar tenger partján.

Nemes Z. Márió

# Tájrombolás

## Varga Farkas: *Világos útmutatás*

↳ Liget Galéria, Budapest

↳ 2011. június 9 – július 7.

A kultúrtörténeti hagyomány alapján a természet tájként való felfedezése Petrarcanak azzal a legendás kirándulásával kezdődött, amikor a költő minden tudományos kíváncsiságot nélkülözve, csak az (ön)megismerés és az esztétikai élvezet kedvéért megmászta Mont Ventoux hegyét. A természet a benne élő számára nem jelent semmit, vagyis nem emelkedik ki „képként” a mindennapi életből, hiszen ennek a reflektálatlan életnek a keretfeltételét alkotja. A természetet transzcendálni kell, hogy tájként kiválasszon önmagából; mindehhez egy olyan szemlélő szükséges, aki „máshonnan” érkezik, aki a természetbe való élvező *kilépés* (transcensus) által látványként foglalja össze a világot. A táj így lesz „az érző és érzékeny szemlélő számára a látványban esztétikailag jelen lévő természet” (Joachim Ritter).

A természetnek ez a képi reprezentációja antropológiai karakterű, hiszen nem természettudományos leképzésről, de nem is univerzális filozófiai igazságok megfogalmazásáról van szó, hanem a tájban önmagát szemlélő individuuum teljesítményéről. Van ebben valami prostitúció, hiszen az ember úgy alkotja meg a tájat, hogy abban önmaga dicsőségét ünnepli. A táj a természet emberarcú mása, egyfajta humanisztikus konstrukció, ami a szerves és szervetlen világ esztétikai gyarmatosítását jelenti. Ezért is tekinthető a díszkert ezen felfogás radikális végpontjának: egy olyan múzeumnak, melyben a legyőzött természet maradványait kultúrájakként gyűjtik össze és állítják ki. Ennek a már-már színpadi előadásnak nincs is más szerepe, mint hogy a meghatott szemlélő, a kertben sétáló modern szubjektum saját hangulatának díszleteként ismerje fel a természet szimulációját.

VARGA FARKAS fényképészete a természettel létesített esztétikai kapcsolat újfajta lehetőségeit kutatja. Nem emberarcú képek létrehozására törekszik, még akkor sem, ha portrét készít. Ezt úgy értem, hogy ebben a fotópoétikában az ember nincs kitüntetett pozícióban, sem mint a kép alkotója, sem mint a kép témája. A látszólag esetleges látványok nem valamiféle szubjektívizmust sugallnak, hanem épp ellenkezőleg, a művészi individualitásnak – az Én túlerejének – visszavonását jelzik. Egy olyan konceptuális látásmód érvényesül itt, mely bizonyos szempontokból Cézanne festészetét is jellemzi. A művész tekintete pusztán optikai eszközzé válik és belevész a természetbe, a természet eközben megszállja az Ént, hogy önmagában elenyészőként rajta keresztül manifesztálja magát. Ez a manifesztáció azonban nem tájakat termel, nem ellenőrzött és komponált látványkonzerveket, hanem formátlanságukban is szuggesztív vizuális felületeket.

A konceptuális célokkal összhangban áll a megvalósítás rituális módja, a vakexpozíció és a természeti környezettel való közvetlen, testi konfrontáció. Megtörténik a természetbe való „kilépés”, de ezt a mozgást nem az intellektuálisan túlterhelt szem irányítja, hanem egy érzéki önfelejtés, mely a John Cage-re és a (neo)-avantgarde poétikákra (is) jellemző ún. *kontrollált automatizmus* mentén szerveződik. Ez a vizuális kirándulás vakon is világosabb eredménnyel szolgál, mint Petrarca szemlélődése, hiszen nem kultúrává forgatja vissza a természetet, hanem azokat a szökésvonalakat keresi,



VARGA FARKAS  
Szanatóriumi ténfergések, 1.,  
2008, analóg fotótechnika,  
nyomatott kép, 30 × 40 cm

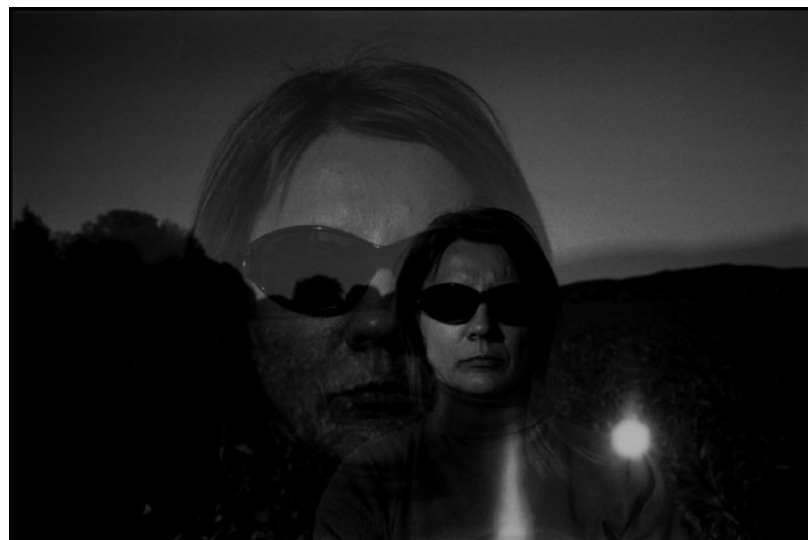
melyeken a látás kiszabadulhat a humanisztikus látványok technikai-esztétikai ideológiájából. Persze van az egészben egyfajta idealizmus is, hiszen a természetre való ráhagyatkozás az áhítat vakságával kecsegtet, de a fotók mégsem egy naiv természetkultusz jegyében készültek, hiszen ettől megmenti őket a technikai (ön)-reflexió, ugyanakkor a 19. századi angol romantikus természetfotózással való kapcsolat mégis felismerhető. Ebben a kontextusban HENRY FOX TALBOT nevét érdemes kiemelni, aki szerint a fényképet nem az ember, hanem a természeti folyamatok kölcsönhatása hozza létre, vagyis a természet és a vele összhangban megnyilvánuló ember, mint egységes képalkotó rendszer. Varga Farkasnál is érezni ezt a fajta egységvágyat, de az ő esetében ehhez már valamiféle csendes kétségbeesés és melankólia társul, hiszen kortárs képkultúránkban a táj, vagyis a természet szimulációja immár meghaladhatatlan tűnik.

A tájat rituális eszközökkel kell visszaroobbantani a természetbe, ugyanakkor fel kell készülnünk rá, hogy az így létesülő látvány dekódolhatatlan az antropocentrikus esztétika számára, miközben már azzal a naiv tudattal se rendelkezünk, mely otthonosként lenne képes felfedezni ezt a formátlanságot. Az eredmény a nézőtől is önkéntes vakságot követel, olyan beállítódást, mely *e/*tekint a gondozott táj ornamentikájától, hogy azt a nyitottságot lássa, ami a díszletek mögött tárul fel, még ha ebben a gesztusban a szemgolyó halálát fedezzük is fel, egy ember nélküli örvénylés boldogságát.

VARGA FARKAS  
Világos útmutatás 2.,  
2009, analóg  
fotótechnika,  
nyomatott kép,  
30 x 40 cm



VARGA FARKAS  
Világos útmutatás 3.,  
2009, analóg  
fotótechnika,  
nyomatott kép,  
30 x 40 cm



VARGA FARKAS  
Szanatóriumi ténfergések, 2.,  
2008, analóg fotótechnika,  
nyomatott kép, 30 x 40 cm



Fehér Dávid

# Néhány túske – válasz a válaszra

## Mátrai-purparlé vol. 2.\*

Talán nem volna helyénvaló, ha arra hivatkoznék, hogy nem szokás a kritikát kritizálni, miközben a kritika kritikájának a kritikáját írom, különösen, ha egy korábban általam megfogalmazott plágium-vádról van szó, mely tudom, igen súlyos állítás. Az viszont semmiképp se szerencsés, sőt kifejezetten kínos, ha a független kritikust bíráló vitapartner, jelen esetben Hegedüs Orsolya, a vizsgált művész képviselő (amúgy igen kiváló!) galéria alkalmazottjaként több rendben érdekelt a művész pozitív reputációjának és eladhatóságának fenntartásában, s nem elegáns, ha a művész és a kiállítás jelentőségéhez mérten rövidre szabott (mintegy 6000 karakteres, kétoldalas) kritikára egy nagyjából duplahosszúságú, öt nyomtatott oldalt elfoglaló (!) választ jelentet meg a megfogalmazott bírálat felülírásának, s a hírnéven esett csorba kiküszöbölésének reményében, s így mintha ágyúval löne a szerencsétlen verébre. (Az efféle anomáliát minden szövegekkel dolgozó, „magát komolyan venni szándékozó” művészettörténésznek észlelni kell, kéne...) Hegedüs számára, ahogy ezt viszontválaszának elején maga is elismeri, Mátrai művei nem csak spirituális értelemben jelentik a mindennapi kenyeret, s ez az amúgy igen alapos és velős válaszában élet is csökkent. Nota bene, megtiszteltetésnek veszem, hogy ilyen mélységben foglalkozott rövid jegyzetemmel, melyben Mátrai kiállításával kapcsolatos benyomásaimat rögzítettem. Nem hagy nyugodni a kérdés, hogy a következő acb-s művészre vonatkozó negatív hangvételű kritikámról a galéria mely alkalmazottja fog duplahosszúságú bírálatot megfogalmazni. Ezúttal azonban Hegedüs írásának főbb ellenvetéseire szeretnék reflektálni, melyek abba a megállapításba konkludálnak, hogy „ha a felmutatott bizonyítékok, s az érvelés nem állják meg a helyüket, nem marad más, mint a puszta vádaskodás”. Az általános érvényű szentencia Hegedüs szövegére épp úgy állhat, mint sajátomra, mely a következő logika szerint szerveződik: a Mátrait pozitív színben feltüntető megállapításaimért megdicsér, más esetben megfedd, sőt vádol.

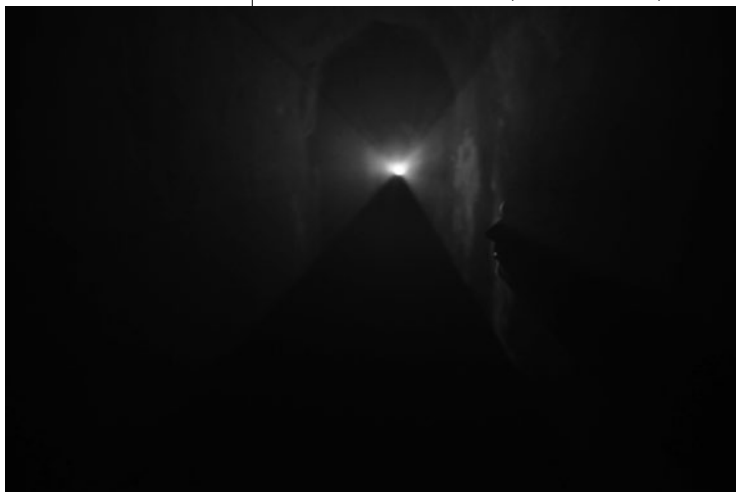
Mikor az egymáshoz hasonló műveket nézegetem, a számomra kissé meddő vita kapcsán ismét a *Vörös tenger kettéválasztása* jut eszembe: ezúttal azonban nem Mátrai vagy JAMES TURRELL alkotásaként, hanem Kierkegaard gondolati kísérleteként, mely Arthur C. Danto páratlanul szellemes példájává vált a *Közhely színeváltozásának* elején. A *Vörös tenger kettéválasztása* ezúttal egy vörös négyzet volt, mely újabb és újabb jelentéssel felruházva, újabb és újabb szemantikai kontextusban Danto leírásában rendre teljesen új művé lényegült, hisz szinte bármit „ábrázolhat”, s bármit jelenthet: Kierkegaard hangulatától a vörös téren át egy vörös terítőig. Képzletbeli kiállítás rendezhető vörös négyzetekből, melyek azonosak, s mégsem megegyezők, ahogy már Danto előtt Nelson Goodman is eljátszott a megkülönböztethetetlen művek és a tökéletes hamisítványok problémájával. Ugyanaz az elem, akár teljesen megegyező forma is jelenthet gyökeresen mást, teljesen más például JOSEPH BEUYS filckabátja (1970-ből) és MAJOR JÁNOS a balatonboglári kápolnában felakasztott kabátja három évvel később, s nem pusztán azért mert más személyhez tartozik, hanem mert a két műnek – bármennyire is hasonlóak – más a szemantikai és a történeti kontextusa. Az ERDÉLY MIKLÓS, JOVÁNOVICS GYÖRGY és Major János által installált műnek tán épp az volt a nívója, hogy alkotói kijelentették, nem alkotak vele semmi újat, bár épp a semmi újat nem alkotás akarása jelenthetett sajátos újdonságot, ahogy paradox módon a kabáthoz mellé-

\* Fehér Dávid: *Nyitott kapukat... / Mátrai Erik LUX című kiállítása*, Balkon 2011/5.; Hegedüs Orsolya: *Adalékok Mátrai Erik műveinek recepciójához*, Balkon 2011/7-8.

ANTHONY MCCALL  
Line Describing a Cone, 1973, Whitney Museum, 2002



MÁTRAI ERIK  
Fényinstalláció, Feszty ház, 2010





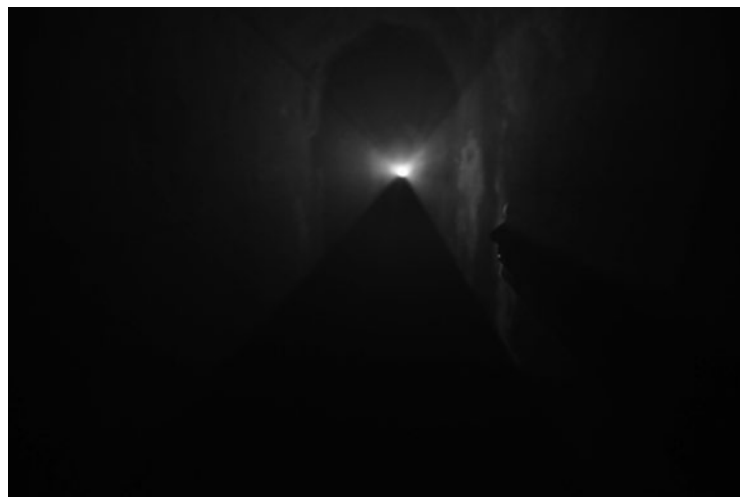
ANTHONY MCCALL  
Line Describing a Cone, 1973, Whitney Museum, 2002

kelt szövegben az alkotók leszögezték: „az se új, hogy nincsen benne semmi új”. A fenti példák óvatosságra intenek, hisz olykor még a kísérteties hasonlóság sem jelenthet plágiumot. Ezt a teoretikus veszélyt magam is igyekeztem szem előtt tartani, amikor Mátrai fénytőlcsérét ANTHONY MCCALL installációival vettem össze, melyek bármily hasonlóak is, eltérő szemantikai kontextusba helyezve mást és mást „jelenthetnek”. Gyakran előfordul, hogy egy mű rendkívül hasonlít egy másikra, s csakugyan nehéz kérdés, hogy a hasonlóság mely fokától nevezhetünk egy műalkotást plágiumnak. Továbbra is úgy látom azonban, hogy Mátrai *Rainbow ellipse* című – előképével függőviszonyban lévő, ám csakugyan rendkívül erős – installációja már ebbe kategóriába tartozik. A kritikámban épp csak megemlítettem tövisképekről eredetileg sem állítottam, hogy a maguk teljességében plágiumok lennének, csupán a médiumhasználat Penonéval mutatkozó rokonságát hangsúlyoztam, s megvallom, ebben az esetben csakugyan „ízlésbeli okok vezérteltek”. Tegyük hozzá, Hegedüs félreérti vagy kiforgatja szavaimat, amikor azt állítja, hogy „sem a művészet története, sem a kortárs médiaművészeti praxis nem támasztja alá, hogy egy mű originalitásának a követelménye, hogy a használt médium legyen a művész saját találmánya” – soha sem állítanám, hogy egy médium kisajátítható, s az eredetiség előfeltétele a médium feltalálása. A tövis azonban (Penonénál és Mátrainál) egyszerre médium és motívum, ha tetszik, maga az üzenet. A különbségek persze szembeötlőek. Míg Penone szublimáltan szakrális, a testtapasztalatokat a fenségessel invenciózusan párosító töviskompozíciói indirekt módon aktivizálják a transzcendenciához fűződő kulturális képzeleteinket, addig Mátrai szakrális táblaképein a tövis csakugyan – ahogy erre Hegedüs is utal – a közhelyesen bemutatott narratív tartalom nyomatékosságául szolgál. Jóval szűkebb (mégis hasonló) jelentésmezőket



MÁTRAI ERIK  
Rainbow ellipse, 2011

mozgat meg, mint Penonénál, ám ezúttal már-már modorosán túlbeszéltnek hat. Krisztus alakjában magát a művészt vélem felfedezni, Máriában pedig a művész feleségét: az üdvtörténeti narratíva sajátosan csúszik össze a legszemélyesebb történetekkel, a hit egyidejű univerzalitását és individualitását artikulálva, kimódoltan konfesszionális jelleget öltve. (Ugyanakkor, ha a párhuzamot komolyan vesszük, sajátos freudiánus interpretációkra is alkalmat adva.) Mátrai illusztratív tövisikonjait – melyeket a motívumegyezés ellenére sem tekintek plágiumnak! – épp azok az elemek teszik számomra problematikusává, melyek különböznek Penonétól: a produktív többjelentésűséget felváltja egy (számomra) túlonatú patetikus hangnem, s egy olyan vizuális nyelv, mely – érzésem szerint – közelebb áll a szakrális jeleneteket ábrázoló szuvenírek látványvilágához, mint a vallásos csúcstapasztalatot szuggesztíven előhívó középkori ikonokhoz, vagy azt esztétikai tapasztalatként performáló újkori oltárképekhez. (A teológiai szempontból is teljesen értelmezhetetlen, sőt már-már blaszfémikusnak tűnő tövis-Vénuszok önfeledt giccs-effektusáról vagy az újfent freudiánus interpretáció után kiáltó – amúgy egy Maria Lassnigra emlékeztető módon, hanyagul felkent aktot gazdagító – tövis-vagináról [!!!] pedig ne is beszéljünk!) S igaz ez a bibliai jeleneteket, például az anyali üdvözlés animáló video-ikonokra is: a klasszikus keresztény ikonográfiát és a kilencvenes évek videojátékainak képi világát egyszerre idéző jelenetek talmian átesztétizálták, mégsem performálták az inkarnáció misztériumát (szemben Bill Viola szakrális témájú, frusztrálóan lelassított, meditatív, olykor rendkívül erős képsoraival), ahogy a *Barracasi mise* esetén – bármily szép a valenciai táj, s bármily éterien csengő az éneklő asszonyok hangja – a végeredmény sajnós a legprimitívebb winamp-vizualizációkkal korrelált. Amikor kritikámban Mátrai (giccsel kokettáló) korai műveit erőtlennak és illusztratívknak tartottam, ilyesmikre gondoltam, ám nem éreztem szükségesnek és elegánsnak, hogy kifejtsem ezt (Hegedüs számon is kéri rajtam a súlyos esztétikai ítéletek indoklásának hiányát), hisz épp arról igyekeztem beszámolni, hogy Mátrai legújabb fényművei minden korábbi alkotást – s minden várakozásomat – felülmúlóan erőteljesnek bizonyultak, s ezúttal olykor túlzó teatralitásuk ellenére is többnek éreztem őket egy elhagyott diszko kulisszáinál. Mégis szükségesnek tartottam megállapítani, hogy Mátrai életműve kvalitás tekintetében meglehetősen egyenetlennak tekinthető. A dunajvárosi kiállítást bejárva csakugyan felidéződött bennem Olafur Eliasson emlékeztető berlini tárlata, melyen önkéntelenül fogalmaztam meg a kérdést: „Hol a határ a magas művészet és a szórakoztatóipar csillogása között?” Hegedüs Mátrait olyan esetekben is megvédi, amikor nem is szorulna különösebb védelemre (nota bene, szövege végén épp ő írja, hogy nyugodtan lehet egy művészt kritizálni, kérdés akkor, miért tesz szemrehányást a kritikusként, ha kritizál...). Felvetésem ezúttal nem kritikai jellegű, inkább a „magas” és „alacsony” művészet határmezsgyéjén egyensúlyozó alkotások jellegére utaló költői kérdés volt: Eliasson és Mátrai műveinek ereje, úgy érzem, épp ebből a produktív bizonytalanságból származott. S talán ez tette különösen izgalmassá a *Rainbow ellipse* című installációt.

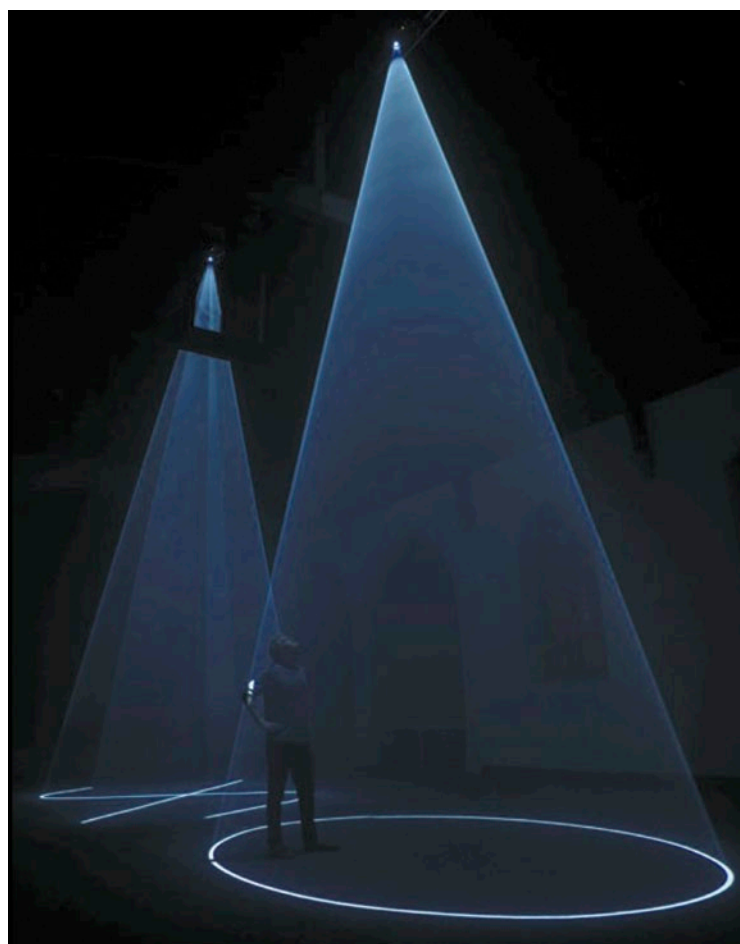


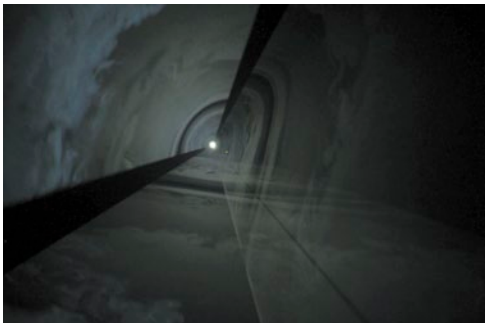
ANTHONY MCCALL  
Line Describing a Cone, 1973/2002

MÁTRAI ERIK  
installációja, 2010–2011

Az egyetlen érdembeli vita köztem és Hege-  
düs között erre a műre vonatkozik. Továbbra is  
úgy tartom, hogy Mátrai ezúttal túlon túl közel  
került előképéhez, s itt nem a füstszobákat  
virtuóz módon berendező Eliassonra vagy  
a befogadót dezorientáló Turrellre, hanem  
kizárólag Anthony McCallra gondolok. McCall  
műveinek kiindulópontja a hetvenes években  
csakugyan a film sajátos kiterjesztése volt:  
a *Line Describing a Cone* valóban a film null-  
pontjaként vált paradox, testetlen (Carl André-  
hoz vagy Donald Juddhoz hasonlítható) minimal  
art plasztikává, ugyanakkor fényalagúttá  
(szó szerint is nullpontként amennyiben félóra  
alatt egy tökéletes kört, stilizált nulla jelet  
rajzolt meg a falon). A kétezres évek elején, az  
akkor már digitális projektorokkal és professzi-  
onális füstgépekkel operáló (s a *Line Describing  
a Cone*-t ilyen kontextusban *Line Describing a  
Cone 2.0* címen is újrainstalláló) McCall kérdés-  
felvetése azonban nem merült ki a médiumkriti-  
kában, s a film és a közönség kapcsolatának  
tematizálásában. Gomolygó füstből kibon-  
takozó (olykor mozgó, s a befogadóval is  
interakcióba kerülő, olykor álló) fénytölcserei-  
nek, sajátos fényplasztikáinak gyakran adta a  
*Between You and I* címet: a fényalagutak olyan  
(Merleau-Ponty-val szólva) interkorporeális

ANTHONY MCCALL  
Between You and I című  
Fényinstallációja a  
St. Cornelius Chapelben  
New York, 2009, digitális  
projekció, műfüst

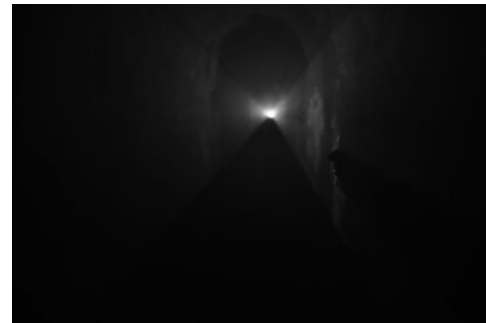




ANTHONY MCCALL  
Between You and I című  
fényinstallációja a St. Cornelius Chapelben  
New York, 2009, digitális projekció, műfűst



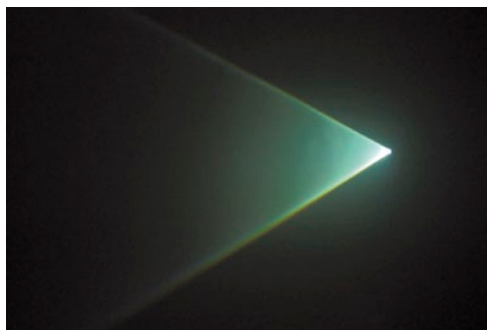
ANTHONY MCCALL  
Between You and I Horizontal, 2007



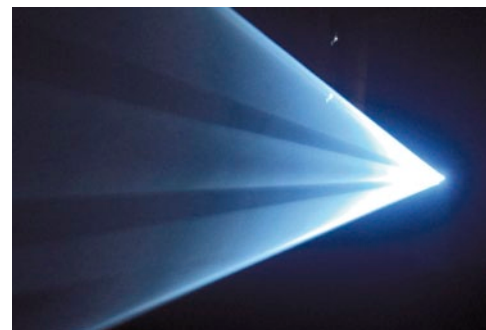
MÁTRAI ERIK  
Rainbow ellipse, 2011

tapasztalatokat tematizáltak, melyek a transzcendencia mibenlétét konzekvensen vizsgáló Mátrai művészetének is alapkérdései. McCall a fénytölcséreket olykor vertikális, olykor horizontális pozícióban (gyakran komplex geometriai rendszert alkotva) installálta: az Én és a Te viszonyának transzcendens és egzisztenciális dimenzióit egyaránt megnyitva; nem lehet véletlen, hogy McCall vertikális fénytölcsereit két éve szakrális térben, a New York-i St. Cornelius Chapelben mutatta be, s innen nézve válik rendkívül bizonytalanlanná Hegedüs azon érve, hogy Mátrai műveinek kontextusa eltér McCall – olykor szintén szakrális tartalmakat hordozó – alkotásaitól. A fényfalak testetlenek, mégis mintha megtestesülnének. A végeláthatatlanul hosszú alagút pedig fenséges tájélményt idéz, akár később Mátrainál. Továbbra is úgy látom, hogy lényegesen több a hasonlóság, mint a különbség: a Mátrai által installált „fénykapu” ahhoz túllontúl hasonlít McCall behatolásra invitáló horizontális fénytölcséire (vagy tölcsérhez hasonlítható komplex, geometrikus formakonstellációira), hogy a teológiai problematika ráolvasásával és a becsempészett szivárvány-motívum felemlegetésével, illetve Mátrai többi kapu-művének citálásával el lehessen intézni a szembeötlő egyezések problémáját. McCall digitális projektorokat és műfűstöt alkalmazó művei esetén a médium is teljesen azonos, ám ahogy a tövis esetén, a fénytölcsér esetén sem a médium kisajátításáról, hanem egy emblematikus (mégis roppant egyszerű) művészi lelemény epigonszerű megismétléséről (s effektusainak kiaknázásáról) van szó. S itt – Mátrai korai műveihez fűződő viszonyommal szemben – nem ízlésbeli preferenciáim mondatják ezt velem (a kiállítás installációit, különösen az inkriminált alkotást, kifejezetten erősnek találtam), hanem továbbra is úgy érzem, hogy Mátrai ezúttal túlságosan közel került McCall korai „film-installációjához” és újabb, digitális fényszobrához (ahogy ezt néhány mellékelt fénykép is mutatja). Olyannyira, hogy a mű egy korábbi

McCall-mű újrainstallálásának hat, leginkább a McCall előtt deklaráltan tisztelgő „solid light” installációkra emlékeztet. Úgy érzem, hogy noha a hasonlóságnak vannak fokozatai és árnyalatai, egy képzeletbeli skálán Mátrai műve (jóllehet előképét jócskán leegyszerűsíti) közelebb állna a plágiumhoz, mint a motivikus rájátszáshoz (ennek ellenére persze mindenkinek szíve joga ezt másképp gondolni). Noha sokféleképp magyarázhatjuk (ahogy tette azt Danto ironikusan játékos példájában), a vörös négyzet, mégiscsak vörös négyzet, a fényből formált tölcsér pedig fényből formált tölcsér, ahogy a rózsa is, rózsa, rózsa, tövissel vagy tövis nélkül, egyre megy.



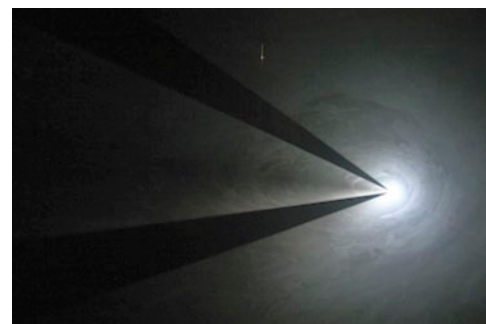
MÁTRAI ERIK  
Rainbow ellipse, 2011



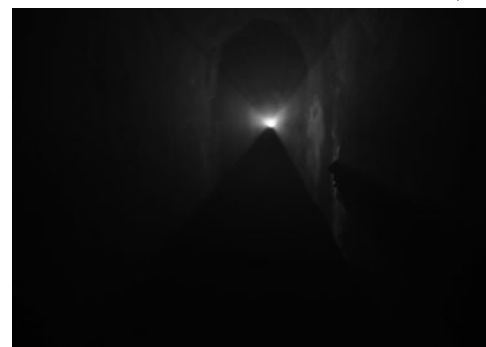
ANTHONY MCCALL  
Meeting you halfway, 2010



ANTHONY MCCALL, 1973/2002



MÁTRAI ERIK, 2010



Gasworks – Albert Potrony – Images

http://www.gasworks.org.uk/international/images.php?id=599#Photo2323

**GASWORKS** EXHIBITIONS, INTERNATIONAL RESIDENCIES & STUDIOS, LONDON


Mailing List Home | About | Contact | Support Us | Triangle Network | Pipeline | Common Practice | Search

**PROGRAMME** **INTERNATIONAL FELLOWSHIPS**


Exhibitions  
Residencies  
**International Fellowships**  
Participation  
Studio Artists  
Events & Projects

Information  
Current & Forthcoming  
Archive

Albert Potrony



Albert Potrony, Still from The View, single-channel video projection, 2007



<http://www.gasworks.org.uk>

belső középont • szíj kamilla kiállítása • telep művészeti bemutatótér

2011. szeptember 29 - október 12.  
nyitva tartás: h-p: 14:00-22:00, szo: 16:00-22:00, v: zárva • cím: 1075 budapest, madách i. út 8.

<p><b>Franciaország</b></p> <p><b>Embellissez-moi!</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MAGYAR INTÉZET</li> </ul> <a href="http://www.instituthongrois.fr">www.instituthongrois.fr</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 09. 22 – 10. 23.</p>
<p><b>Jikken Kōbō</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● BÉTONSALON</li> </ul> <a href="http://www.betonsalon.net">www.betonsalon.net</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 09. 08 – 10. 29.</p>
<p><b>rendez-vous 11</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON</li> <li>● ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE LYON</li> </ul> <a href="http://www.ensba-lyon.fr">www.ensba-lyon.fr</a>  <b>LYON</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN</li> </ul> <a href="http://www.i-art-c.org">www.i-art-c.org</a>  <b>VILLEURBANE</b>  2011. 09. 15 – 11. 13.</p>
<p><b>LE TEMPS RETROUVÉ – Cy Twombly photographer, friends and others</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● COLLECTION LAMBERT</li> </ul> <a href="http://www.collectionlambert.com">www.collectionlambert.com</a>  <b>AVIGNON</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CHAPELLE DU MÉJEAN</li> </ul> <b>ARLES</b>  2011. 06. 12 – 11. 20.</p>
<p><b>Lewis Hine</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON</li> </ul> <a href="http://www.henricartierbresson.org">www.henricartierbresson.org</a>  <b>PÁRIZS</b>  2010. 09. 07 – 12. 18.</p>
<p><b>Biennale de Lyon: une terrible beauté est née</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON</li> </ul> <a href="http://www.moca-lyon.org">www.moca-lyon.org</a>  <b>LYON</b>  2011. 09. 15 – 12. 31.</p>
<p><b>Mai-Thu Perret</b>  <i>The Adding Machine</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MAGASIN - CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE</li> </ul> <b>GRENOBLE</b>  <a href="http://www.magasin-cnac.org">www.magasin-cnac.org</a>  <b>GRENOBLE</b>  2011. 10. 09 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Edvard Munch</b>  <i>L'oeil moderne 1900-1944</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CENTRE POMPIDOU</li> </ul> <a href="http://www.centrepompidou.fr">www.centrepompidou.fr</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 09. 21 – 2012. 01. 09.</p>
<p><b>Yayoi Kusama</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CENTRE POMPIDOU</li> </ul> <a href="http://www.centrepompidou.fr">www.centrepompidou.fr</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 10. 10 – 2012. 01. 09.</p>
<p><b>Ryan Trecartin / Lizzie Fitch</b>  <i>Any Ever</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS</li> </ul> <a href="http://www.mam.paris.fr">www.mam.paris.fr</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 10. 18 – 2012. 01. 18.</p>
<p><b>Diane Arbus</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● JEU DE PAUME</li> </ul> <a href="http://www.jeudepaume.org">www.jeudepaume.org</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 10. 18 – 2012. 01. 25.</p>
<p><b>THE LAM</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</li> </ul> <a href="http://www.citechailot.fr">www.citechailot.fr</a>  <b>PÁRIZS</b>  2011. 10. 26 – 2012. 01. 30.</p>

<p><b>Strange and close – A Museum as a Neighbourhood</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX</li> </ul> <a href="http://www.capc-bordeaux.fr">www.capc-bordeaux.fr</a>  Château-Gontier  2011. 10. 06 – 2012. 02. 12.</p>
<p><b>Hollandia</b></p> <p><b>The Art of Hacking</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE</li> </ul> <a href="http://www.montevideo.nl">www.montevideo.nl</a>  <b>AMSZTERDAM</b>  2011. 09. 10 – 11. 12.</p>
<p><b>Scarlett Hooft Graafland</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY</li> </ul> <a href="http://www.huismarseille.nl">www.huismarseille.nl</a>  <b>AMSZTERDAM</b>  2011. 09. 10 – 11. 20.</p>
<p><b>Melanchotopia</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● WITTE DE WITH</li> </ul> <a href="http://www.wdw.nl">www.wdw.nl</a>  <b>ROTTERDAM</b>  2011. 09. 02 – 11. 27.</p>
<p><b>Scarlett Hooft Graafland</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY</li> </ul> <a href="http://www.huismarseille.nl">www.huismarseille.nl</a>  <b>AMSZTERDAM</b>  2011. 09. 10 – 12. 11.</p>
<p><b>VANUIT HIER – OUT OF HERE / Exhibition project following the 75th anniversary of the Van Abbemuseum</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● VAN ABBEMUSEUM</li> </ul> <a href="http://www.vanabbemuseum.nl">www.vanabbemuseum.nl</a>  <b>EINDHOVEN</b>  2011. 09. 03 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Eugene Atget</b>  <i>Vieux Paris</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● NEDERLANDS FOTOMUSEUM</li> </ul> <a href="http://www.nederlandsfotomuseum.nl">www.nederlandsfotomuseum.nl</a>  <b>ROTTERDAM</b>  2011. 09. 24 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Sven Augustijnen</b>  <i>Spectres</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● DE APPEL BOYS' SCHOOL</li> </ul> <a href="http://www.deappel.nl">www.deappel.nl</a>  <b>AMSZTERDAM</b>  2011. 10. 15 – 2012. 02. 12.</p>
<p><b>Mark Wallinger</b>  <b>MARK</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST</li> </ul> <a href="http://www.depont.nl">www.depont.nl</a>  <b>TILBURG</b>  2011. 10. 08 – 2012. 02. 19.</p>
<p><b>Izrael</b></p> <p><b>Rodney Graham</b>  <i>PhotoSynthesis</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● THE ISRAEL MUSEUM</li> </ul> <a href="http://www.imjnet.org.il">www.imjnet.org.il</a>  <b>JERUZSÁLEM</b>  2011. 07. 08 – 11. 30.</p>
<p><b>Formally Speaking: I. Lines Made by Walking II. And what shall we do with Painting in the 21st Century?</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HAIFA MUSEUM OF ART</li> </ul> <a href="http://www.hma.org.il">www.hma.org.il</a>  <b>HAIFA</b>  2011. 07. 02 – 12. 31.</p>

<p><b>Írország</b></p> <p><b>Gerard Byrne</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● IRISH MUSEUM OF MODERN ART</li> </ul> <a href="http://www.imma.ie">www.imma.ie</a>  <b>DUBLIN</b>  2011. 07. 27 – 10. 31.</p>
<p><b>Lengyelország</b></p> <p><b>Between Sculpture and Fashion</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE</li> </ul> <a href="http://www.mocak.pl">www.mocak.pl</a>  <b>KRAKKÓ</b>  2011. 09. 07 – 10. 30.</p>
<p><b>The Generation in Transition – New Art from India</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI</li> </ul> <a href="http://www.zacheta.art.pl">www.zacheta.art.pl</a>  <b>VARSÓ</b>  2011. 09. 03 – 11. 06.</p>
<p><b>Eyes Looking For a Head to Inhabit</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUZEUM SZTUKI ŁÓDŹ</li> </ul> <a href="http://mzl.org.pl/">http://mzl.org.pl/</a>  <b>ŁÓDŹ</b>  2011. 09. 30 – 12. 11.</p>
<p><b>All the World's Women Are in Me!</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE</li> </ul> <a href="http://www.mocak.pl">www.mocak.pl</a>  <b>KRAKKÓ</b>  2011. 11. 09 – 2012. 01. 01.</p>
<p><b>Where Is the Green Rabbit? The Landscape of the Future</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE</li> </ul> <a href="http://www.csv.art.pl">www.csv.art.pl</a>  <b>VARSÓ</b>  2011. 06. 21 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>Luxemburg</b></p> <p><b>Mondes inventés, mondes habités</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUDAM LUXEMBOURG</li> </ul> <a href="http://www.mudam.lu">www.mudam.lu</a>  <b>LUXEMBOURG</b>  2011. 10. 08 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>Nagy-Britannia</b></p> <p><b>Taryn Simon</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE MODERN</li> </ul> <a href="http://www.tate.org.uk">www.tate.org.uk</a>  <b>LONDON</b>  2011. 05. 25 – 11. 06.</p>
<p><b>Rashid Rana</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CORNERHOUSE</li> </ul> <a href="http://www.cornerhouse.org">www.cornerhouse.org</a>  <b>MANCHESTER</b>  2011. 10. 01 – 12. 18.</p>
<p><b>Wilhelm Sasnal</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● WHITECHAPEL GALLERY</li> </ul> <a href="http://www.whitechapelgallery.org/">http://www.whitechapelgallery.org/</a>  <b>LONDON</b>  2011. 10. 04 – 2012. 01. 01.</p>
<p><b>Gerhard Richter</b>  <i>Panorama</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE MODERN</li> </ul> <a href="http://www.tate.org.uk">www.tate.org.uk</a>  <b>LONDON</b>  2011. 10. 06 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Turner Prize 2011</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART</li> </ul> <a href="http://www.balticmill.com">www.balticmill.com</a>  <b>GATESHEAD</b>  2011. 10. 21 – 2012. 01. 08.</p>

<p><b>Postmodernism</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● V&amp;A</li> </ul> <a href="http://www.vam.ac.uk">www.vam.ac.uk</a>  <b>LONDON</b>  2011. 09. 24 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>OMA/Progress</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● BARBICAN – ART GALLERY</li> </ul> <a href="http://www.barbican.org.uk">http://www.barbican.org.uk</a>  <b>LONDON</b>  2011. 10. 06 – 2012. 02. 19.</p>
<p><b>Rothko in Britain</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● WHITECHAPEL GALLERY</li> </ul> <a href="http://www.whitechapelgallery.org/">http://www.whitechapelgallery.org/</a>  <b>LONDON</b>  2011. 09. 09 – 2012. 02. 26.</p>
<p><b>Photography: New Documentary Forms</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE MODERN</li> </ul> <a href="http://www.tate.org.uk">www.tate.org.uk</a>  <b>London</b>  2011. 10. 11 – 2012. 03. 11.</p>
<p><b>Németország</b></p> <p><b>W. Eugene Smith</b>  <i>Photographs / A Retrospective</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MARTIN-GROPIUS-BAU</li> </ul> <a href="http://www.gropiusbau.de">www.gropiusbau.de</a>  <b>BERLIN</b>  2011. 09. 23 – 11. 27.</p>
<p><b>Joseph Beuys</b>  <i>8 days in Japan and the utopia of Eurasia</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HAMBURGER KUNSTHALLE</li> </ul> <a href="http://www.hamburger-kunsthalle.de">www.hamburger-kunsthalle.de</a>  <b>HAMBURG</b>  2011. 10. 08 – 2012. 01. 01.</p>
<p><b>Side by Side / Poland – Germany. A 1000 Years of Art and History</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MARTIN-GROPIUS-BAU</li> </ul> <a href="http://www.gropiusbau.de">www.gropiusbau.de</a>  <b>BERLIN</b>  2011. 09. 23 – 2012. 01. 09.</p>
<p><b>Thomas Sarceno</b>  <i>Cloud Cities</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HAMBURGER KUNSTHALLE</li> </ul> <a href="http://www.hamburger-kunsthalle.de">www.hamburger-kunsthalle.de</a>  <b>HAMBURG</b>  2011. 09. 15 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>CAR CULTURE. Media of Mobility</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST</li> </ul> <a href="http://www.zkm.de">www.zkm.de</a>  <b>KARLSRUHE</b>  2011. 06. 18 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Gabriela Friðriksdóttir</b>  <i>Crepusculum</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● SCHIRN KUNSTHALLE</li> </ul> <a href="http://www.schirn-kunsthalle.de">www.schirn-kunsthalle.de</a>  <b>FRANKFURT</b>  2011. 09. 29 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Kienholz</b>  <i>The Signs of the Times</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● SCHIRN KUNSTHALLE</li> </ul> <a href="http://www.schirn-kunsthalle.de">www.schirn-kunsthalle.de</a>  <b>FRANKFURT</b>  2011. 10. 22 – 2012. 01. 29.</p>
<p><b>Eva Besnyő</b>  <i>Budapest – Berlin – Amsterdam</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● BERLINISCHE GALERIE</li> </ul> <a href="http://www.berlinischegalerie.de">www.berlinischegalerie.de</a>  <b>BERLIN</b>  2011. 10. 28 – 2012. 02. 27.</p>
<p><b>Ai Weiwei in New York – Photographs 1983-1993</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MARTIN-GROPIUS-BAU</li> </ul> <a href="http://www.gropiusbau.de">www.gropiusbau.de</a>  <b>BERLIN</b>  2011. 10. 15 – 2012. 03. 18.</p>

<p><b>Norvégia</b></p> <p><b>VideoSpace</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● ASTRUP FEARNLEY MUSEET FOR MODERNE KUNST</li> </ul> <a href="http://afmuseet.no">http://afmuseet.no</a>  <b>OSLO</b>  2011. 11. 03 – 12. 31.</p>
<p><b>Olaszország</b></p> <p><b>A Geographical Expression</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO</li> </ul> <a href="http://www.fondsr.org">www.fondsr.org</a>  <b>TORINO</b>  2011. 05. 19 – 11. 27.</p>
<p><b>54th Internatioal Art Exhibition</b>  <b>Németh Hajnal</b>  <i>Ősszeomlás – Passzív interjú</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HUNGARIAN PAVILION, GIARDINI DI CASTELLO</li> </ul> <a href="http://www.crash-passiveinterview.c3.hu">www.crash-passiveinterview.c3.hu</a>  <a href="http://www.labiennale.org">www.labiennale.org</a>  <b>VELENCE</b>  2011. 06. 04 – 11. 27.</p>
<p><b>ARTE POVERA 1968</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MAMBO</li> </ul> <a href="http://www.mambo-bologna.org">www.mambo-bologna.org</a>  <b>BOLOGNA</b>  2011. 09. 24 – 12. 26.</p>
<p><b>Indian Highway</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MAXXI</li> </ul> <a href="http://www.fondazionemaxxi.it">www.fondazionemaxxi.it</a>  <b>RÓMA</b>  2011. 09. 22 – 2012. 01. 29.</p>
<p><b>Oroszország</b></p> <p><b>Impossible Community</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART</li> </ul> <a href="http://www.mmoma.ru">www.mmoma.ru</a>  <b>MOSZKVA</b>  2011. 09. 08 – 11. 06.</p>
<p><b>William Kentridge</b>  <i>Five Themes</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART</li> </ul> <a href="http://www.garageccc.com">www.garageccc.com</a>  <b>MOSZKVA</b>  2011. 09. 30 – 12. 04.</p>
<p><b>Marina Abramović</b>  <i>The Artist is Present</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART</li> </ul> <a href="http://www.garageccc.com">www.garageccc.com</a>  <b>MOSZKVA</b>  2011. 10. 08 – 12. 04.</p>
<p><b>Spanyolország</b></p> <p><b>Painterly Abstraction, 1949-1969</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● GUGGENHEIM MUSEUM</li> </ul> <b>BILBAO</b>  <a href="http://www.guggenheim-bilbao.es">www.guggenheim-bilbao.es</a>  2011. 06. 14 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Andreas Fogarasi</b>  <i>La ciudad de color / Vasarely Go Home</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA</li> </ul> <a href="http://www.museoreinasofia.es">www.museoreinasofia.es</a>  <b>MADRID</b>  2011. 09. 13 – 2012. 01. 09.</p>
<p><b>Andreas Fogarasi</b>  <i>Constructing / Dismantling</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO</li> </ul> <a href="http://www.caac.es">www.caac.es</a>  <b>SEVILLA</b>  2009. 09. 17 – 2010. 01. 10.</p>

<p><b>Šejla Kamerič, Anri Sala</b>  <i>1395 Days Without Red</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA</li> </ul> <a href="http://www.macba.es">www.macba.es</a>  <b>BARCELONA</b>  2011. 10. 19. – 2012. 01. 09.</p>
<p><b>Svájc</b></p> <p><b>Shirana Shabazi</b>  <i>Much like Zero</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● FOTOMUSEUM WINTERTHUR</li> </ul> <a href="http://www.fotomuseum.ch">www.fotomuseum.ch</a>  <b>WINTERTHUR (ZÜRICH)</b>  2011. 09. 03 – 11. 13.</p>
<p><b>Santu Mofokeng</b>  <i>Chasing Shadows – 30 years of photographic essays</i>  <b>Sven Augustijnen</b>  <i>Spectres</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● KUNSTHALLE</li> </ul> <a href="http://www.kunsthalle-bern.ch">www.kunsthalle-bern.ch</a>  <b>BERN</b>  2011. 10. 07 – 11. 27.</p>
<p><b>Louise Bourgeois</b>  <i>À L'INFINI</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● FONDATION BEYELER</li> </ul> <a href="http://www.beyeler.com">www.beyeler.com</a>  <b>BASEL</b>  2011. 09. 03 – 2012. 01. 08.</p>
<p><b>Miró, Monet, Matisse – The Nahmad Collection</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● KUNSTHAUS</li> </ul> <a href="http://www.kunsthau.ch">www.kunsthau.ch</a>  <b>ZÜRICH</b>  2011. 10. 21 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>Svédország</b></p> <p><b>Psychosis, part 1: I Will Never Talk About the War Again</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● FARGFABRIKEN</li> </ul> <a href="http://www.fargfabriken.se">www.fargfabriken.se</a>  <b>STOCKHOLM</b>  2011. 09. 17 – 11. 19.</p>
<p><b>Turner, Monet, Twombly</b>  <i>Later paintings</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MODERNA MUSEET</li> </ul> <a href="http://www.modernamuseet.se">www.modernamuseet.se</a>  <b>STOCKHOLM</b>  2011. 10. 08 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>Walid Raad / Hasselblad Award Winner 2011</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● HASSELBLAD CENTER</li> </ul> <a href="http://www.hasselbladcenter.se">www.hasselbladcenter.se</a>  <b>GÖTEBORG</b>  2011. 11. 12 – 2012. 01. 15.</p>
<p><b>Szlovénia</b></p> <p><b>29th International Biennial of Graphic Art</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MODERNA GALERIJA</li> </ul> <a href="http://www.mg-lj.si">www.mg-lj.si</a>  <b>LJUBJANA</b>  2011. 09. 23 – 11. 20.</p>
<p><b>This Is All Film. Experimental film in Yugoslavia 1951-1991.</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● MODERNA GALERIJA</li> </ul> <a href="http://www.mg-lj.si">www.mg-lj.si</a>  <b>LJUBJANA</b>  2012. 02. 28-ig</p>
<p><b>Törökország</b></p> <p><b>Untitled (12th Istanbul Biennial)</b>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● ANTREPO 3 &amp; 5</li> </ul> <a href="http://bienal.iksv.org/en">http://bienal.iksv.org/en</a>  <b>ISTANBUL</b>  2011. 09. 17 – 11. 13.</p>
<p><b>Kutluğ Ataman</b>  <i>Mesopotamian Dramaturgies</i>  <ul style="list-style-type: none"> <li>● ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART</li> </ul> <a href="http://www.arter.org.tr">www.arter.org.tr</a>  <b>ISTANBUL</b>  2011. 09. 15 – 11. 16.</p>

www.artmoments.hu

Az

 **otpjunior**

bemutatta

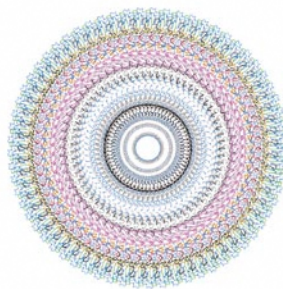
# art moments

by

**HYB  
RID  
ART**



CSATÓ JÓZSEF  
Gitaros, 2007, olaj, vászon, 130 x 100 cm



2 0 1 1 . o k t ó b e r 8 — o k t ó b e r 3 0 .

