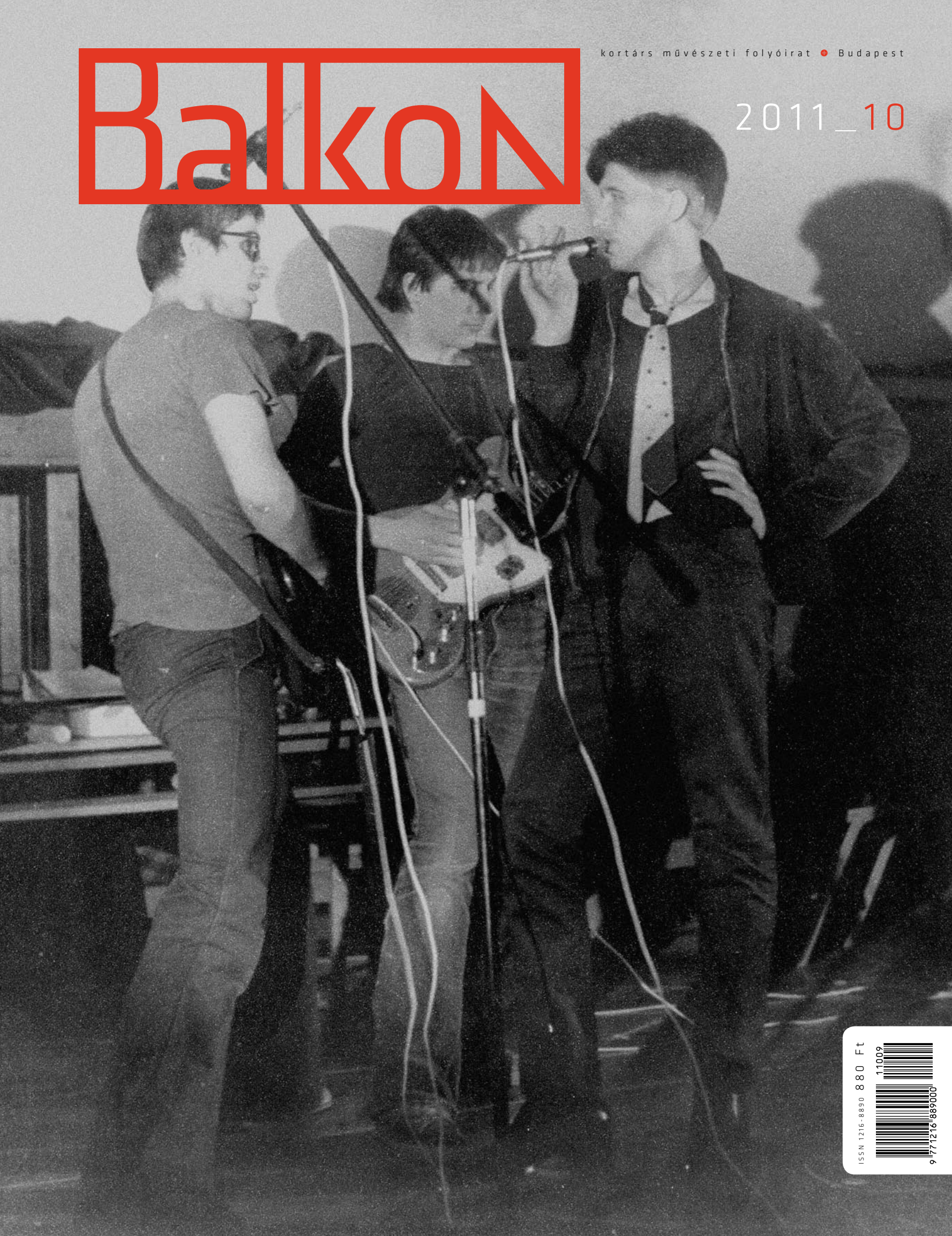


Balkon

2011_10



ISSN 1216-8890 880 Ft



11009

9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Kaszás Tamás

Megamenedék
 ● KISTEREM
 www.kisterem.hu
 Budapest V., Képiró u. 5.
 2011. 10. 19 – 11. 18.

Gerhes Gábor

Nótaszó
 ● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
 www.acbgaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 76.
 2011. 10. 20 – 11. 18.

30 éves a Fészek Galéria I.

● FÉSZEK GALÉRIA
 www.feszek-muveszklub.hu
 Budapest VI., Kertész u. 36.
 2011. 10. 25 – 11. 18.

Babinszky Csilla – Illés Barna

● GESSO – FOTÓ, VIDEÓ
 Vízivárosi Galéria
 www.marci.hu
 www.vizivarosigaleria.hu
 Budapest II., Kapás u. 55.
 2011. 11. 03 – 11. 23.

Ember, mítosz és a gép

● DEAK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.hu
 Budapest VI., Mozsár u. 1.
 2011. 10. 21 – 11. 26.

Gerber Pál

Ami lehúz és ami felemel / Things that pull you down, things that lift you
 ● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2011. 10. 19 – 11. 26.

Horváth Dániel

Történetek jön és rosszon túl
 ● NEXTART GALÉRIA
 www.nextartgaleria.hu
 Budapest V., Aulich u. 4-6.
 2011. 10. 21 – 11. 26.

asztal

● BTM-BUDAPEST GALÉRIA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2011. 10. 29 – 11. 27.

Rajk László

Hiányzó hős
 ● CENTRÁLIS GALÉRIA (OSA ARCHÍVUM)
 www.osaarchivum.org
 Budapest V., Arany J. u. 32.
 2011. 11. 04 – 11. 27.

Várnai Gyula

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

Németh Marcell

Köztes terek
 ● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
 www.mke.hu
 Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28
 2011. 11. 16 – 11. 28.

Mata Attila

09-11
 ● MONO GALÉRIA
 www.monogaleria.hu
 Budapest I., Várók u. 1. I.em/11.
 2011. 11. 09 – 12. 02.

8 ból 8

● NEON GALÉRIA
 www.galerianeon.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.
 2011. 11. 10 – 12. 02.

Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet

● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, TEMPLOMTÉR
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2011. 10. 04 – 12. 04.

Baglyas Erika, Kelemen Zénó, Kicsiny Balázs, Świerkiewicz Róbert

● KEGYELETI MŰZEUM – FIUMEI ÚTI SÍRKERT (KEREPESI TEMETŐ)
 www.nemzetisirkert.hu
 Budapest VIII., Fiumei út. 16.
 2011. 10. 28 – 12. 04.

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

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

Gestalt

● DOVIN GALÉRIA
 www.dovingaleria.hu
 Budapest V., Galamb u. 6.
 2011. 11. 11 – 12. 07.

Nehéz Ipar

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

Gémes Péter

● MISSIONART GALÉRIA
 www.missionart.hu
 Budapest V. Falk M. u. 30.
 2011. 11. 10 – 12. 10.

HangOn – X. Miskolci Művésztelep, 7. Kunszt

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2011. 10. 04 – 12. 10.

Kupcsik Adrián

Árvíz
 ● MISKOLCI KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET (M.ICA)
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2011. 11. 10 – 12. 10.

Visegrádi globál lokál

● 2B GALÉRIA
 www.pipacs.hu/2b
 Budapest IX., Ráday u. 47.
 2011. 11. 16 – 12. 15.

Magánbeszéd

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

Valóság-fikciók

● ARTBÁZIS
 www.artbazis.hu
 Budapest VIII., Horánszky u. 25.
 2011. 11. 10 – 12. 15.

Sarkantyú Illés Mihály

● FRANCIA INTÉZET
 www.inst-france.hu
 Budapest I., Fő u. 17.
 2011. 11. 05 – 12. 23.

Kis Varsó

A lélekben tomboló háború / The battle of inner truth
 ● TRAFÓ GALÉRIA
 www.trafo.hu
 Budapest IX., Liliom u. 41.
 2011. 11. 10 – 12. 30.

Adré Kertész

Retrospektív
 ● MAGYAR NEMZETI MŰZEUM
 www.hnm.hu
 Budapest
 2011. 09. 30 – 12. 31.

Chilf Mária

Vakfolt
 ● RAIFFEISEN GALÉRIA
 www.raiffeisen.hu
 Budapest V., Akadémia u. 6.
 2011. 11. 07 – 2012. 01. 08.

Drozdik Orshi

A másik Vénusz
 ● MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2011. 10. 08 – 2012. 01. 08.

Yona Friedman

A nemépítés gyakorlatla / Architecture without building
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2011. 10. 28 – 2012. 01. 08.

ÉDENTŐL KELETRE.

Fotórealizmus: Valóságváltozatok / EAST OF EDEN. Photorealism: Versions of Reality
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2011. 09. 13 – 2012. 01. 15.

Ficzek Ferenc

„Kiegészítések”
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, ORATÓRIUM
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2011. 11. 11 – 2012. 01. 15.

Áramkör / A Magyar

Elektrográfiai Társaság 10 éves jubileumi kiállítása
 ● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT
 www.fuga.org.hu
 Budapest V., Petőfi S. u. 5.
 2011. 12. 15 – 2012. 01. 15.

Roskó Gábor

Apád ideges
 ● MEMOART GALÉRIA
 www.memoart.eu
 Budapest V., Balassi B. u. 21-23.
 2011. 10. 29 – 2012. 01. 18.

Paul Horn

Miért mindig én?
 ● KNOLL GALÉRIA
 www.knollgalerie.at
 Budapest VI., Liszt F. tér 10.
 2011. 11. 17 – 2012. 01. 21.

Rita Ackermann

BAKÓ
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2011. 11. 17 – 2012. 02. 12.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Az W in SOFIA: Balkanology / New Architecture and Urban Phenomena in Southeast Europe
 ● CONTEMPORARY ARCHITECTURE
 Architekturzentrum Wien
 www.azw.at
 BÉCS
 2011. 11. 05 – 12. 04.

Public Folklore

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

Ask Yo Mama

● KUNSTRAUM
 NIEDERÖSTERREICH
 www.kunstraum.net
 BÉCS
 2011. 09. 30 – 12. 10.

DETACHED. Artistic Positions on Networks of Power

● < ROTOR >
 http://rotor.mur.at
 Graz
 2011. 09. 24 – 12. 22.

Birkás Ákos

Ein unmögliches Gespräch
 ● KNOLL GALÉRIA
 www.knollgalerie.at
 BÉCS
 2011. 11. 10 – 2012. 01. 07.

Museum of Desires

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

Winter Tales – Depictions of Winter in European Art from Bruegel to Beuys

● KUNSTHISTORISCHES MUSEUM
 www.khm.at
 BÉCS
 2011. 10. 18 – 2012. 01. 08.

Great Prospects!

2ter Haus
 ● BELVEDERE
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2011. 11. 15 – 2012. 01. 08.

Claire Hooper

Nyx – Aoidé – Eris
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2011. 11. 18 – 2012. 01. 08.

Ai Weiwei

Interlacing
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthautausgraz.at
 GRAZ
 2011. 09. 17 – 2012. 01. 15.

Surrealist prints from the Gilbert Kaplan Collection

● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2011. 11. 30 – 2012. 01. 15.

BEAUTY AND TRANSCIENCE

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2011. 10. 05 – 2012. 01. 22.

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.generalialt
 BÉCS
 2011. 09. 16 – 2012. 01. 29.

Erik van Lieshout

Erik makes Happy
 ● BAWAG FOUNDATION
 www.bawag-foundation.at
 BÉCS
 2011. 12. 01 – 2012. 01. 29.

Melancholy and Provocation / The Egon Schiele-Project

● LEOPOLD MUSEUM
 www.leopoldmuseum.org
 BÉCS
 2011. 09. 23 – 2012. 01. 30.

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.

Weegee

Retrospektive 1932-1960
 ● WESTLICHT. SCHAUPLATZ FÜR FOTOGRAFIE
 www.westlicht.at
 BÉCS
 2011. 11. 22 – 2012. 02. 12.

nAcKt: Newton & Araki

Werke aus der Sammlung MAP und Leihgaben
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2011. 11. 19 – 2012. 02. 19.

René Magritte

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

Heinrich von Kleist (1777-1811)

● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM
 www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/
 www.theatermuseum.at
 BÉCS
 2011. 10. 20 – 2012. 04. 09.

Belgium

Meeting Points 6: Locus Agonistes – Practices and Logics of the Civic
 ● ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA
 www.argosarts.org
 BRÜSSZEL
 2011. 10. 01 – 12. 18.

Fiction, Narrative, History

● D+T PROJECT
 www.dt-project.com
 BRÜSSZEL
 2011. 11. 04 – 12. 23.

Martin Douven – Leopoldsborg – Jef Geys

● MUHKA
 www.muha.be
 ANTWERPEN
 2011. 09. 09 – 12. 31.

Yto Barrada

Riffs
 ● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
 www.wiels.org
 BRÜSSZEL
 2011. 09. 24 – 2012. 01. 08.

The Moderns / Highlights from the Royal Museum

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

Alina Szapocznikow (1926-1973)

Sculpture Undone, 1955-1972
 ● 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.

A Rua (The Street)

● MUHKA
 www.muha.be
 ANTWERPEN
 2011. 10. 07 – 2012. 01. 22.

John Constable

Oil Sketches from Victoria and Albert Museum London
 ● MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN
 www.mskgent.be
 GENT
 2011. 09. 17 – 2012. 01. 29.

Michel François

45.000 affiches. 1994-2011
 ● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
 www.mac-s.be
 SITE DU GRAND-HORNU
 2011. 10. 23 – 2012. 01. 29.

Csehország

THE PICTURE WE LIVE IN

● EMIL FILLA GALLERY
 www.gef.cz
 USTI NAD LABEM
 2011. 10. 20 – 12. 02.

No borders. Appeal to heaven.

● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2011. 11. 11 – 12. 25.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Terjesztés:

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

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

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



2 Sándor András

A festmény és az ember felfedezéséről állítólagos eltűnésük után
Megjegyzések egy kiállításhoz

8 Krunák Emese

Az ágy, a szék, a férfi és a nő...
Eric Fischl festészetéről

12

...végtelen lehetőségét...
Bernát Andrással beszélget Tóth Árpád

17 Cserba Júlia

Szörnyű és szép
A 11. Lyoni Biennále

22 Najmányi László

SPIONS ▣ Huszadik rész

27

Windows 2001: Petrar Ćuković beszélgetése Oleg Kulikkal

29 Tóth Andrea Éva

Lehetetlen próbálkozás, lehetséges válaszok...
Once Upon a Time: Fantastic Narratives in Contemporary Video

32 Tolnay Imre

Alapkérdésekről feketén-fehéren, kéken
Szöllősi Tibor kiállítása

34 Zombori Mónika

UV fényvel formázott alkotások
Mengyán András *Formázott fény* című kiállítása

37 Novotny Tihamér

Anyaghoz kötötnen, mégis szabadon
Dréher János tárlata

39 Iványi Bianca

Vice Versa
Dulískovich Bazil kiállítása

42 Bujdosó Alpár

Metropolisz
Nagy Pál „kiállása” elé

A festmény és az ember felfedezéséről állítólagos eltűnésük után

Megjegyzések egy kiállításához*

A bécsi Kunshistorisches Museum *Dürer – Cranach – Holbein* című, az 1500 körüli német arcképfestészetet gondosan körüljáró kiállítása – amely most Münchenben látható – váratlanul egy hirtelen és többszörösen egybejáró felismeréssel lepott meg. Fokozta ezt, hogy a kiállítás katalógusához¹ hozzáolvastam Hans Belting korábbi, *A világ tükré. A festmény feltalálása Németalföldön* című könyvét is.² Úgy tűnt, a két felfedezésnek köze lehet egymáshoz, csak nem lehetett pontosan tudni, milyen köze? Pusztán a címekre gondolva az sem volt világos, mit jelentett az „ember felfedezése” a kiállítás szerkesztői, a „festmény feltalálása” pedig Belting számára.

A kiállítás festményeit, rajzait, fametszeteit és rézkarcait nézve – bár jó részüket már láttam itt, ott, többször is – most, ebben az együttesben megdöbbentem, és arra kellett gondolnom, hogy ezeknél élethűbb és érdekesebb, meggyőzőbb és ilyen módon kiválóbb arcképeket nem készítettek később, legfeljebb hasonlóképpen kiválóakat, mint Rembradt. Maga az arcképfestészet a rákövetkező négyszáz éven át megmaradt ebben a paradigmában a 19. század végéig, mondjuk, van Gogh-ig. A 20. században viszont jelentős festők nem is akartak hasonlókat készíteni, sőt, többnyire nem is festettek arcképeket. Úgy éreztem hirtelen, hogy nem a fénykép szorította ki a portréfestészetet, ahogyan azt sokan vélik, hanem a legkiválóbb (számomra a monokróm) fényképportrék másféle hatást váltanak ki, mást közvetítenek. Nyugtalanított, legalábbis izgatott a kérdés, miért van ez így: mi a különbség, miért különbek számomra ezek a festmények a fényképekénél, amelyeket magam is szerettem készíteni? Ez a kérdés egybeesett a kíváncsisággal, mely arra irányult, hogy milyen technikával érték el a kiállított festők az arckifejezések pszichikai mélyrétegeket és rejtélyeket sejtető élethűségét. Kutakodva figyeltem a festményeket, de hiába. Ami végül segített, a fejem volt, nem a szemem.

A kiállítás, azt hiszem, lehatároltsága miatt is tett rám ekkora hatást: csak a németekre koncentrált, nem elegyítette németalföldiekkel és olaszokkal, ezért kontrasztokra adott lehetőséget, ugyanakkor nagyon bőséges és változatos anyagot mutatott be és kommentált: a címet adó három híres festő mellett jó, igen jó és gyengébb német festők nagyszámú munkáinak tömbjével érzékeltette és mutatta be a reneszánsz és manierizmusba hajló német portréművészetet. Annyi sejtethető volt, hogy a „festmény” *németalföldi* feltalálása – ha Beltingnek ez a véleménye helytálló – csak előkészíthette az „ember” *német* felfedezését (ha ez utóbbi ténylegesen a németeknél következett be). A kiállítást persze megszerkeszthették Belting nézeteinek ellenében, hiszen Belting szerint a festmény mint táblakép akkor keletkezett, amikor az arcképek egyéneket jelenítettek meg,

1 *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500.* Szerk.: Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger und Karl Schütz. Hirmer Verlag, München, 2011

2 *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden.* München, 1994)

* *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500.* Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2011. május 31 – szeptember 4; *Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München, 2011. szeptember 16 – 2012. január 15.*

nem reprezentációs szükségleteket szolgáltak. A szerkesztés polemikus jellegére az utalt, hogy Beltingnek erre a könyvére hivatkozás se történt, ahogyan a két rákövetkező és ehhez a témához is kapcsolódó könyvének hozadéka is kimaradt a katalógus tanulmányaiból.

A katalógus bevezető tanulmányában – címe: *A láthatatlant láthatóvá tenni. A német portré 1500 körül* – Karl Schütz a portrék három jellegzetességét nevezi meg: hasonlóság, elelenség és karakter, illetve a személy lényének jellege („Wesensart”); és csak az utolsó kettőről mondja, hogy azt kell festeni, amit nem lehet.³ Schütz úgy véli, hogy a németalföldi festészet „nagy előnye és meghatározó jellegzetessége a részletek pontos felszín-realizmusa, a dolgok külső jelenségének igazsághoz hű megjelenítése volt. (...) Az első egészen portréhoz hasonlatos képek („Bildnisse”) a 15. század első évtizedeiben ténylegesen Németalföldön jöttek létre.” Az elelenség azonban a legnagyobb képi hasonlatosság mellett is hiányzott belőlük; Jan van Eyck képei („Bildnisse”) „egy csendélet-világba helyeznek minket”.⁴ Belting viszont éppen van Eyckkel kapcsolatban írta, hogy „a portré behozza az élő archoz való távolságot azzal, hogy pillant”, „az arc közvetlenül ránk néz”.⁵ Ezt a helytálló megállapítást, helyességét bárki megtapasztalhatja, megerősíti az a körülmény, hogy a festményről az arc nemcsak ránk néz, hanem gyakran szemével követi azt, aki, miközben ránéz, változtatja a helyét. Az ilyen személyes pillantás, illetve annak illúziója nemcsak elelenséget kölcsönöz az arcképnek – úgy, hogy az semmiképpen nem mondható csendéletnek –, hanem pszichikai dimenziót is ad neki.

Ez ellentmond Schütz véleményének, hogy a németalföldi arcképfestők csak a külső hasonlóságot tökéletesítették a 15. században, a harmadik összetevőt, a lefestett személy lényének egyedi jellegét viszont talán csak a század végi és a 16. eleji német festők tudták éreztetni. Ha erről el is térhetnek a vélemények, egy dolog biztos szerintem: erre nem volt szükség. Ezt egy példával bizonyíthatom.

Jan van Eyck mellett Rogier von der Weyden volt a németalföldi festészet megalapítója a 15. század első évtizedeiben. Az ő önarcképének szőttesmásolatát vitte felgöngyölve magával Cusanus, amikor a tegernsee-i apátságba látogatott, vele jelezte és illusztrálta az Istenember viszony általános jellegét.⁶ A szerkesztéseket az arcképpel szemben félkörben állította fel, és azok (az új technikának köszönhetően) egy megtapasztalhatták, hogy Rogier (képe)

3 I.m. p. 14.

4 I.m. p. 15.

5 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bild-Wissenschaft.* München, 2001, p. 125.

6 Felhasznált forrás: Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance.* Leipzig-Wien, 1927 (Reprint: Darmstadt, 1963)

mindegyiküknek külön-külön, ugyanegy időben a szemébe nézett. Cusanus a példázatot megtette azzal, hogy két szerzetest egymással szembe sétáltatott el Rogier (arcképe) előtt, és az egymással ellentétes irányban mozgásukban is egyidejűleg külön-külön szemmel követte őket. Cusanus azt kívánta illusztrálni, hogy Isten mindenkinek külön-külön a szemébe néz, ha azok az övébe, vagyis egyszerre sok embernek jöhet létre személyes kapcsolata Istennel; Isten egyénenként képes az embereket külön-külön szemmel tartani, illetve segítségükre lenni. Ember erre nem lehet képes (Foucault emlékeztet: Bentley Panoptikájában sem), nem tud egyszerre többfelé és több ember szemébe nézni. (Ez mintegy megfelelt Cusanus példázatának, hogy Isten olyan gömb, amelyiknek körfogata mindenütt van, középpontja pedig sehol. Sehol, hiszen Isten nemcsak láthatatlan, de nem is lehet egy ilyen abszurd körfogatú gömbben egyetlen adott helyen. Ott van, ahol valaki rá néz, ugyanis az egymásra nézésben.)⁷⁾

Nyilvánvaló, hogy Cusanus nem kívánt ezzel a példázattal az egyének (in-dividuumok) egyéniségeinek más-más lényegi jellegére, karakterére utalni, csak arra, hogy minden egyes ember éppúgy egyetlen, mint Isten, és egyéniségétől, karakterétől függetlenül léphet kapcsolatba vele. Ez az emberi létállapot felelt meg a deventeri *devotio moderna* szellemiségének, a németalföldinek és humanistának, amit a Köln melletti Kuesből származó (és a német misztikában is járatos) Nicholas Cusanus jól ismert. Azt is mondhatjuk, hogy az 1415-ben megégett Husz más időkben élt még, mint a száz évvel később protestáló és egy volt apácával házasságra lépő Luther.

A reformáció felé közelgő, majd a lutheri hitvallásnak elkötelezett festők alkotta festmények, rajzok és metszetek mutathattak és éreztethettek egy-egy embert belső egyediségében, lényének arcához kapcsolódó különlegessége szerint is. Olyannak, amilyenek szavakkal *meghatározni*, vagy pusztán névvel – címkével, nominalistán – jelezni nem is lehet. Dürer követte a lutheri hitvallást, Cranach viszont nála még határozottabban, ugyanis műhelyével és a benne dolgozó festőkkel a lutheránus propaganda szolgálatában állt.

Erasmus írta Dürerről: „Mi mindent fest, azt is, amit nem lehet festeni (...), az érzékelteket, mindenféle érzést, végül az ember egész lelkét, ahogyan az a test alakjában („Bildung”) nyilatkozik meg („sich offenbart”; az „Offenbarung” magyarul „kinyilatkoztatást” jelent), sőt majdnem magát a hangot is”.⁸ Dürer viszont különb-



ALBRECHT DÜRER
Elisbeth Tucher portréja, 1499, olaj, fa, 29,1 x 23,3 cm
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

séget tett lélek és szellem között, amikor azt írta Melanchtonról készített portréjára: „Az élő Fülöp arcvonásait Dürer le tudta festeni, elméjét/szellemét (*mentem*) a tudós kéz már nem.”⁹

Az ilyen máskor is olvasható megkülönböztetés – mint Belting figyelmeztet rá – nemcsak a láthatóra és a láthatatlanra vonatkozik, hiszen arra Erasmus is utal. Az evangélikusok számára viszont fontos lett jelezni a reformáció propaganda-hadjáratában, hogy különbség van a katolikus szentképek és az evangélikus arcképek között, a szellemet nem is lehetséges képpé, bálványá tenni. Szokás volt ugyanis Luther sokszorosított képét úgy csókolgatni, mint a szentképeket, ettől pedig a képek protestáns alkotói nemcsak el akarták határolni magukat, jelezni is akarták a (sokszorosított) képek – fametszet- vagy rézkarc-lenyomatok – tulajdonosainak, hogy ne csábuljanak tévedésbe. A hit szerint egyedül az írás volt szellemi, a kép nem, hiszen az ótestamentumi képtilalom együtt járt az írás engedélyével, a szavak értésével és követésük követelményével. A katolikus humanisták is, mint Erasmus, úgy hitték, írásaik jelezték halhatatlanságukat. Ugyanakkor az arcképek a halottra, nemcsak a távollévőre a földi-testi és

⁷ Ez megfelel annak, legalább is hasonlít ahhoz, amit Földényi F. László „a látás látásának” mond. Lásd: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*, Kalligram, 2010 (Első fejezet)

⁸ Dürer – Cranach – Holbein, p. 25.

⁹ I.m., p. 14.



ifj. LUCAS CRANACH
 Dániai Anna szász választófejedelem, 1565 után
 olaj, vászon, 215 x 104 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Bécs

úgy emberi lényekre és lények számára voltak érzékletes emlékeztetők.

A lélek volt halhatatlan, az *anima*, de a szellem, a *spiritus (sanctus)* erejéből. A magyar „lélek” szó nem különbözteti meg a kettőt – ezt jelzi a ma is használatos „szentlélek” kifejezés arra, ami *spiritus sanctus* –, olyasmire, olyan különbségre vonatkozik a láthatatlanon belül, ami csak fogalmilag meghatározható. És problematikus, hiszen például a Dürer is használta szó nem *spiritus* volt, hanem *mens*, amit Descartes is az *aminától* megkülönböztetve használt: ész is jelentett, elmét is. (A mai angolban is más a „Holy Spirit”, mint a „mind”, a 18. században is más volt, amikor nemcsak a deisták „Universal Mind” kifejezéssel aposztrofálták Istent.)

Ezzel a bonyodalommal csak azt szeretném jelezni, hogy ha Schütznek nincs igaza, ha már a németalföldi festők festeni tudták az eleveniséget is, akkor nem olyan könnyű érezni, látni a láthatóvá tett láthatatlanban, hogy az *élő* Fülöp arcvonásaiban a *tudós* kéz meg tudta-e festeni Melanchton *szellemiségét*, illetve *elméjének* képpé nem tehető erejét is.

A „tudós kéz” kifejezés és problematikája viszont átvezet ahhoz a felismerésemhez, amire a kiállítás juttatott el, egy baráti és mégis szakmai beszélgetés emlékezetembe villanása révén. Ugyanis a magát festőnek tartó szobrász Megyik János mondta nekem, hogy a festőnél *a kéz gondolkodik*. Ez a beugró emlék felrázott, amikor azt kutattam a festményeken, hogy mivel is érték el megalkotóik az arckifejezések bonyolult hatását.

Istent egyén szemével nem láthatta, egy egyént egy másik viszont igen, az a másik is, aki saját képét nézte egy festményben, rajzban, metszetben, karcban, mintha tükörbe nézett volna. Tükörben azonban sohasem láthatta magát úgy, olyan jellegzetesen, mint egy festményen. És akkor egy fényképen sem, hiszen azt a fény rajzolta, nem a tudó kéz.

Belting érvelése a *festmény* felfedezéséről két körülményen alapul. Az egyik vallási: a középkorban a szentek és Krisztus képei voltak falra vagy oltárra festve, vagyis rögzítve, míg az, ami Belting szerint *festmény* („das Gemälde”), az táblakép volt, helyezni lehetett és küldeni, és egy élő és szemlélt személy arcképének készült. A másik körülmény világi volt: a középkori arckép egy embert nemesi-feudális rangja vagy a genealógiában elfoglalt helye szerint *képviselte*, az előbbi szerepben címeren és címerpajzson, és a németalföldi festők címereket is festettek, sőt „címerfestőnek” mondták magukat, azok céhébe tartoztak. Az *arckép* tehát akkor lett *festmény*, amikor egy bizonyos egyéné lett. Lehetett feudális úr vagy akár királyé, de Németalföldön a 15. század elejétől kezdve lehetett polgáré is. Lényeges, hogy mindkét esetben egyaránt egy bizonyos egyént ábrázolt. VIII. Henrik angol



ifj. HANS HOLBEIN
Jane Seymour portréja, 1537, olaj, vászon, 65,4 × 40,7 cm
Kunsthistorisches Museum, Bécs

király például Holbeint, udvari festőjét azzal bízta meg, hogy arcképével utazzon a lehetséges királynőnek kiszemelt hercegkisasszonyokhoz és azok arcképeivel térjen vissza. Számára az egyéni külső fontos volt. Kantorowitznak a király két testéről szóló híres megkülönböztetésére utalva: Henrik a saját természeti testének, nem parlamenti testének („the King in Parliament”) a képével Holbeint lánynezőbe is küldte, nemcsak királynőnezőbe.

Mindezzel legalább egy kérdésre akarok utalni azok közül, amelyek a portrék létrejöttével, jellegével és funkciójával kapcsolatban merülnek fel. Jelezni szeretném persze azt is, hogy a bécsi kiállítás címében található „az ember felfedezése” kifejezés azért hasonlít Beltingnél „a festmény feltalálásához”, mert „az ember” egyént jelent, egy bizonyos embert, a „festmény” pedig egy bizonyos ember bárhova, de ablaként a falra helyezhető képét. Olyan képet, amelyik egyszerre köti össze és választja egymástól el a kintet és a bentet. Ez a kint és bent nemcsak a szoba vagy a ház falára, hanem a képre tekintő



id. (?) LUCAS CRANACH
Szakálltalan férfi portréja, 1500 körül, olaj, fa, 46 × 33 cm
Hessische Hausstiftung, Kronberg

és a képen látható emberre is vonatkozik, arra, ami egy emberen kívül és belül van és jelentkezik. Ez utóbbi kívül és belül a portréknál attól függ, hogy mi az, ami az emberen belül számára látható és mások számára láthatatlan, ami csak érezhető és gondolható, vagyis ami egy bizonyos ember lényének jellegére vonatkozik. Megyik János azt is mondta nekem a már említett, „a kéz gondolkodik” kitételrel kapcsolatban, hogy ő festőként mindig többre tartotta kézzel készített vázlatait a fényképekénél, bár igen sokat fényképezett is. A szem és a kéz, magyarázta, szelektíven lát, és erre a kamera képtelen. Vagyis a rajz válogatással készül, bizonyos részleteket kiemel, másokat kihagy, és ezt végül is ténylegesen a kéz teszi. Egy másik alkalommal és más összefüggésben pedig azt mondta, hogy ő, amikor egy festményre néz, azt látja, amire emlékezik. Bizarrnak tűnhet, hogy valaki nem azt látja, amit néz, hanem azt, amire emlékszik, és minden bizonnyal nem mindenki mondaná ezt. Holott mindenki ezt teszi, aki egy festményt szemlél, illetve kontemplál. Egyfelől ugyanis az ún. munkamemóriából tizedmásodperccel később jut tovább az információ, ezért, amit „az első pillantásra” látok, már nem akkor látom; és bármelyik részleten akad is meg a szem, az egész festmény viszonylatában lát. (Van, aki néz és nem lát semmit, „nem vesz észre” valamit. Egy festő feltehetően olyat is lát, amit-amiket egy nem-festő nem, sőt egy bizonyos festő is mást-máshogyan lát, mint egy másik festő. És ha egy diagnosztizáló orvos olyasmit is láthat, amit más nem, szimptomából a bajt, egy festőről is elmondható, hogy nem szimptomát lát a kezével, hanem azt, aminek valami a szimptomája. Az a valami jut az eszébe, illetve a kezébe, nem a szimptóma. Ez a csírájában Megyik Jánostól nyert két információ metabolizálódott bennem



ifj. HANS HOLBEIN
Charles de Solier, Sieur de Morette, 1534/35 körül, olaj, fa, 92,5×75,5 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, © ARTOTHEK

a Dürer – Cranach – Holbein kiállításon, miközben kutakodva néztem, hogy miféle tulajdonságok együttese látszik egy-egy festett vagy rajzolt arcon, és hogyan éri el a festő, hogy azt lássam, érezzem, gondoljam, amit látok, érzek és gondolkok. Ennek során és a kiállított vázlatok, rajzok figyelembevételével arra kellett gondolnom, hogy a festő a lefestett személyt szinte biztos nem egy ülésben festette, nem úgy, hogy közben a modellt nézte. Rajzot, vázlatot készített, a festményt annak felhasználásával készítette később, emlékezetből. Emlékezetében viszont nem az volt, amit egyetlen szögből, beállításból, arckifejezésből látott, hanem többből, esetleg sokból. Akkor is egyébként, ha helyben fejezte be a festményt, hiszen azt az embert több szögből, több arckifejezéssel, különféle dolgok mondását kísérő arcmozdulatokból látta. Vagyis (tudattalanul) sűrített, nem egyetlen arckifejezést festett, hanem egy személyt, azt is, amit ő tudott róla, és azt is, amit a keze.

Csakis halott ember esetében mozdulatlan az arc, festhető le, ha hűen, egyetlen, mert végső arcvonásokkal – már nem arckifejezéssel –, és erre is volt példa, ezért az összehasonlításra is mód a kiállítás festményei között. A halottas ágyon fekvő emberrel készített arcképek bizony élettelennek tüntek, és nemcsak azért, mert le volt hunyva a szemük. „A szem a lélek tükré”, mondjuk, de tudhatjuk, hogy egy ember szeme sohasem elszigetelten néz és látszik, hanem az arc környezetében, ezért ami tükörben látható, nemcsak egyetlen arckifejezéstől, hanem arckifejezések együttesétől is függ. (A „lélek” szó „a lélek tükré” kifejezésben ugyanaz, mint ebben: „lelki szememmel látom”, ami angolul „the mind’s eye”, az *elme szeme*, németül „mit geistigen Augen”, *szellemi szemekkel*,

vagyis abban a tükörben nem, vagy nemcsak az elevenség látszik, hanem a lény lényege, jellegének milyensége is *éreződik*.)

A festő tehát mindig emlékezetből fest, és az olyan kiváló festők, mint Dürer, Cranach, Holbein – és persze nemcsak ők – úgy sűrítene, amikor vázlatból és emlékezetből készítene portrét, arcképet, ahogyan senki más. Emlékezetükben úgy dolgozódnak össze többszörös „nézetei” – a látottak, az érzettek és a gondoltak – és úgy jutnak „tudó kezük” mozdulataiba, ahogyan senki máséban, sőt a sajátjukban is más-másként, más-más alkalommal, az idők során. Dürernek csak két önarckép-festménye volt látható a kiállításon, ő nem is festett annyit, mint mondjuk Rembrandt, és mindkettőn őt lehetett látni, érezni, gondolni – megélni –, más-másféleképpen. Egy fényképész az egyes képeknél csak a beállításokat és a fényt váltogathatja meg, a fény rajzolta arcvonásokat már nem, a készülő képet is csak a sötétkamrában alakíthatja emlékezeté és a megkívánt hatás segédelmével. Sötétkamrában manipulálni csak egy már meglévő negatívot lehet. (A Galton-féle, egymásra montírozott negatívokból készített típuskép nem ad, nem adhat olyan arcképet, ami olyan lehetne, „mint a fénykép”.) Ezért gondoltam a kiállítás termeit járva, hogy jelentős festők nem, vagy nemcsak a fénykép miatt hagytak fel „fényképszerű” arcképek festésével a 20. században.

Belting mondja az itt már Cassirer nyomán említett Cusanusszal és a festmény németalföldi felfedezésével kapcsolatban: „*Speculum*, a tükör fogalma készítette a *speculatio* szójátékra, ami belső tekintésre (‘Schau’) utal. Az ember arra lett felszólítva, hogy »lelkének tükrében« azt képezze le, amit aztán a festett kép ábrázolt.”¹⁰ Ez hasonlít arra, mégis más, mint az ókori Pli-nius követelménye, hogy a portré a lélek képét (*animorum imagines*) ábrázolja.¹¹ És bizonyára változott abban a transzformációban, legalábbis modulációban, ami a németalföldi *devotio moderna*, az olasz *renascimento* és a német *reformatio* során keletkezett és a reneszánsznak és a manieristának nevezett festmények keletkezésének közege volt, és a 19. század végéig példás maradt.

Egybejártású hirtelen, sokkhatású felismeréseim egyike az volt, mondtam az elején, hogy a kiállításon látott arcképek legjobbjai olyan tökéletesek voltak, hogy azokat nem is lehetett túlszárnyalni. Másik felismerésem az, hogy radikális változás akkor következett be, amikor a jelentős festők nem is akarták elérni a tökélyt, mást akartak. Mást, mert más „láttak” egy-egy emberben és az emberben, emlékeztük ezért is sűrített, kezük ezért is gondolkod-

¹⁰ Lásd: *Bild-Anthropologie: Spiegel der Welt*, p. 154.

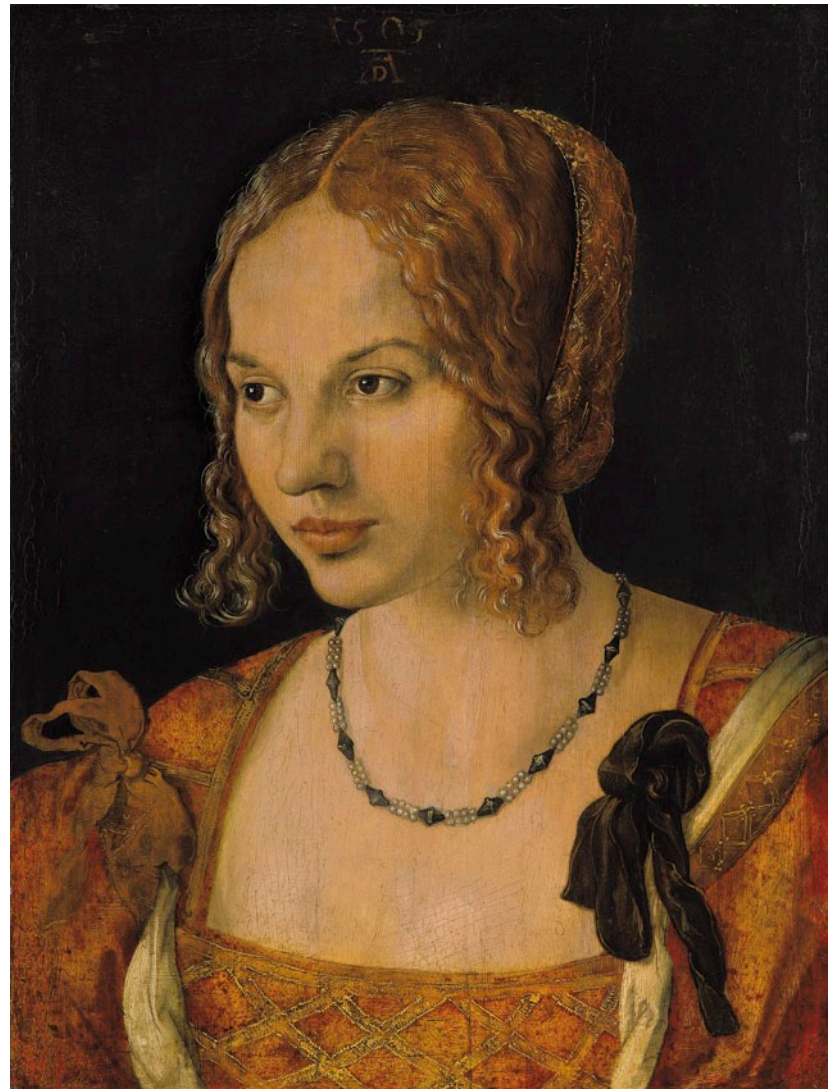
¹¹ *Dürer – Cranach – Holbein*, p. 14.



LEONHARD BECK
Fiatl kalapos férfi portréja, 1512/13 körül, kréta, akvarell,
24,7 × 16,8 cm, University College London, London
© UCL Art Collections, University College London

dott másként. Ezt a mást Nietzschevel hoznám kapcsolatba, mint azzal, aki az *ember* és az *azonosság* két egymástól eltérő, mégis egymással asszociált hagyományos fogalmát elvetette, legalábbis kérdésessé tette.

A *deus absconditus* Kierkegaard után nála követte a *homo absconditus*, és egyúttal az „Isten halálához” illeszkedő „ember halála” gondolata, és az „emberen-túli” lényé. (Kierkegaardnál ez a kettő még azzal a gondolattal és hittel jelentkezett, hogy Krisztusban – az Isten-Emberben – úgy kell hinni, mint amikor még inkognitóban járta az utcákat, vagyis nem volt hatalmas intézmény mögötte, ami révén királynak lehetett tudni és látni.) Ezzel együtt járt az arisztotelészi azonosság elvnek (A=A) és az alany-tárgy viszonyának, vele a szubjektum azonosságának, ezért létének kétségbevonása. A kétség egy egyelőre leküzdhetetlen nosztalgiáé. Néztem például Luther arcképeit a kiállításon: más-mások voltak, mégis Lutheré, egy maga-magával azonos emberé és hitforrásé („Erős várunk nekünk az Isten”). Luther is lehet



ALBRECHT DÜRER
Fiatl velencei nő portréja, 1505, olaj, fa, 32,5 × 24,5 cm
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Bécs

más-más (más-másféleképp értelmezhető), mégis volt egy bizonyos és ma is van egy *volt-egy-bizonyos*. Csak az id-entitás, az entitás *aszága* kérdéses. Az egyén azonossága, ahogy a kiállítás festményein, vázletein, rézkarcain megtapasztható volt, olyasmi, ami számomra egyszerre tagadhatatlan és kétséges. Projektív nosztalgia. Nem nosztalgikus projekció, éppen az ellenkezője: maga a nosztalgia fakad projekcióból.

Az állatkertbe helyezett vadállatok mintájára múzeumba tessékelt-börtönzött festmények, rajzok miatt is. Ma már csakis így nézhetek, láthatok eleven orosz-lánokat, gorillákat, hiszen az afrikai nemzeti parkok is hatalmas állatkertek: a bennlakókat emberi segítséggel kell életben tartani. Csak így láthattam, szemlélhettem Dürer festményét is az apjáról. Ezek az 1500 körül készült tökéletes arcképek ma, már egy ideje nem készíthetők, de ma, már egy ideje nem tudunk és nem tudok rólok lemondani. Egy megidézett múlt, amelyik nem paradicsom, amelyből kiűztem, hiszen sohasem éltem benne. Ez lenne „a művészet”: „les vrais paradis sont des paradis perdus” (Proust)? Nem, számomra nem. Mindenkit és mindent így készítek, élek meg, emlékezetből, csak nem festem kint, ezért állandóan változhat bent, ahova csak magam nézhetek be, egy olyan ablakon, amelyik mintha egy megállíthatatlan adású televízió képernyője lenne. Ami egyedül biztos, az a keret, míg azon a bécsi kiállításon az is biztos volt, ami a képkereteken belül volt látható.

Végezetül, paradox lezárásként: olyan krétarajzokat is lehetett látni a kiállításon, amilyeneket 19. század végi impresszionista festők is rajzolhattak volna. Bámulatos volt.

Krunák Emese

Az ágy, a szék, a férfi és a nő....

Eric Fischl festészetéről

Divat volt a festészet haláláról beszélni az 1970-es években. Új műfajok és teóriák születtek, eltörölve a hagyományos műfajok korlátait. Az 1980-as években azonban egy új festőnemzedék tűnt fel, amely az akkor domináns konceptuális művészettel szemben meg akarta újítani a festészetet. Ez felvetett néhány nehezen megválaszolható kérdést is: mennyire kell visszamenni az alapokhoz? Mi az új festészet morális szerepe? Hogyan lehet megújítani a festészetet és újra az érdeklődés középpontjába helyezni azt?

ERIC FISCHL (New York, 1948)¹ ebben a légkörben kezdett festeni. Céljával egyfajta figurális festészet megteremtését tűzte ki, amely egyszerre erőteljes és kihívó. Szerinte a festészet azért veszítette el vezető szerepét, mert a motívumai már nem provokatív erejűek. Fischl ezért olyan jeleneteket próbált rögzíteni vásznain,

amelyek újak és meghökkentőek, jóllehet ott rejtőznek mindannyiunk tudatának mélyén. A tartalom szokatlanságát a figurák megjelenítésének festőiségével ellensúlyozta, megteremtve ezáltal saját stílusát. Kezdetben úgy gondolta, hogy szexuális tartalmú képeket kell festenie annak érdekében, hogy felkeltse a nézők érdeklődését. Korai képei a tizenévesek problémáit analizálják. *Alvajáró* (1979) című festményén egy fiatal fiú maszturbál egy műanyag medence közepén, mintha észre sem venné, hogy az ki van világítva. A művész szerint a kép mégsem a kiszolgáltatottságról szól, hanem a szexualitás felfedezésének hatalmáról, ami mellett eltörpül a megszegésről való félelem.

A festmény nagy vihart kavart. A kritikusok egy része közönségesnek ítélte, míg mások egyfajta erkölcsi tanításként értékelték, mivel a valóság olyan elemét emelte be a művészetbe, amit addig senki sem mert megfesteni. Fischl világhírét a *Rossz fiú* (1981) című művének köszönheti. A jelenet egy hálószobában játszódik, valahol délen, rekkenő hőségben, amint azt a redő-

¹ www.ericfischl.com

ERIC FISCHL
A rossz fiú, 1981, olaj, vászon, 165 x 240 cm, © Eric Fischl



nyön átvilágító, erőteljes fényből érzékelhetjük. Az ágyon fekvő meztelen nő a lábujjaival van elfoglalva, mit sem törődve kitárulkozó pózával. A fiút csak részben köti le a látvány, kezeivel a nő retiküljében matat. Egyszerre van itt jelen az első szexuális élmény, az ifjú csínytevés, az ártatlanság és annak szinte észrevétlen elvesztése. Fischl szerint a vallás szerepét napjainkra a pszichológia vette át. A szexualitás többé már nem tabu, hiszen Freud óta a meztelenség, az érintés szerepe és annak kiélése az álmokban elfogadottá vált, jóllehet ébren nem illik róla beszélni. A művész ezt a félig álom, félig ébrenlét állapotot jeleníti meg.

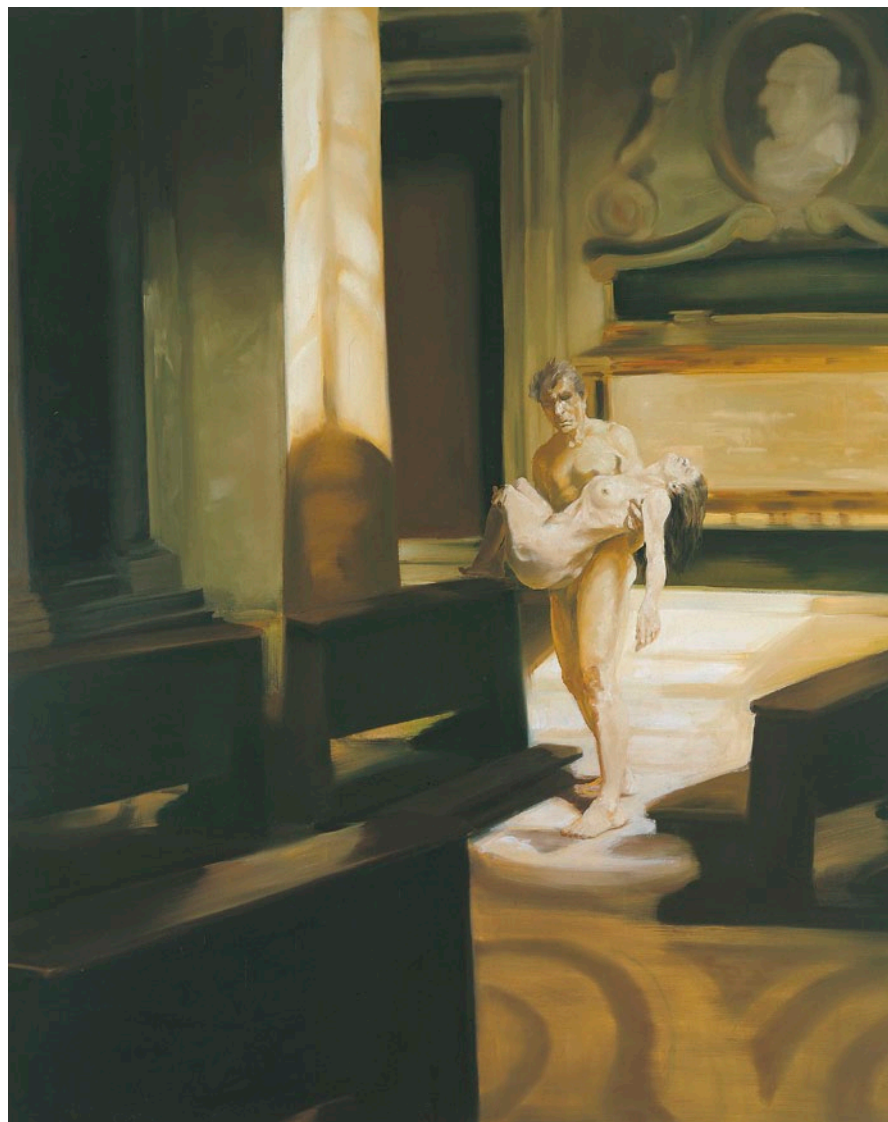
Később – ahogy Fischl mondta: felnőve – érdeklődése a középosztály felé fordult. Műveinek szereplői mintha mindig szabadságon lennének: kényelmesen heverésznek a kertben vagy napoznak az úszómedence mellett, grilleznek vagy éppen szerelmeskednek. A képeken vasárnap délután van, amikor az idő lustán telik és a felszín alá fojtva rejtőznek az érzelmek (*Grill*, 1982).

Fischl Lucian Freudhoz, Lakner Lászlóhoz és David Salle-hez hasonlóan az emberi testet állítja művészete középpontjába. „Számomra az emberi test a legfontosabb” – nyilatkozta a művész a Bomb Magazine 1995-ös téli számában.² „A test önmagában véve igen komplikált, szükségletei, vágyai, teljessége és egyedülállósága révén. [...] Próbálok elemezni kapcsolatot a testtel, a magaméval és a másokéval, mi az, ami kényelmet ad és mi okoz feszengést, mi helyénvaló és mi nem. Valójában arra keresem a választ, hogy Én ki vagyok.”

1980-as európai útja során meglepte, hogy például Saint Tropez-ban, a nudista strandokon az emberek milyen szabadon élték az életüket – ez a prúd Észak-Amerikában elképzelhetetlen lett volt akkor. A tengerpart az egyik központi témájává vált, elbűvölte a színek elsöprő ereje és a fény ragyogása (*Tengerparti festmények*, 2006-2009). Amint arra A.M. Homes – a képeket kísérő novellájában (*A bátyám vasárnap*)³ – rámutat, a strand az a hely, ahol szabadon lehet bámulni mások testét és észre szabad venni azt is, amit egyébként nem illene. Mindenki másképp néz ki, sovány vagy kövér, természetes vagy a plasztikai sebészet által tökéletesített. Úgy lehet a testekre meredni, mintha nem is őket néznék az ember, hanem átlátva rajtuk a vizet, a vízen túl a horizontot és a végtelenséget. A fény olyan erős, hogy hunyorogni kell és néha teljesen el is vakít, és már nem is lehet tudni, mi a valóság és mi a tükörkép. A ember belevész a víz ritmusába, elkápráztatva a fény játéktól, amely a színeket égetően erőteljessé és kontrasztossá teszi (*A tutaj*, 2007).

² <http://bombsite.com/issues/50/articles/1826>

³ A.M. Homes: *My brother on Sunday*. In: Eric Fischl: *Beach Paintings*. New York: Rizzoli, 2009



ERIC FISCHL
Régén gondosan megválasztottuk halottaink nyughelyét, 1996, olaj, vászon, 245 × 200 cm, © Eric Fischl



ERIC FISCHL
A Clemente család, 2005, olaj, vászon, 172,5 × 215 cm, © Eric Fischl

Az 1990-es évek elején Fischl új ihletett merített indiai és római útjából. Indiában szembesült az idegenség és kívülről élményével. A *Roman-tika útjai* sorozaton (1994) a korábitól eltérő figurativitás és életérzés jelenik meg: a központi női akt áttörhetetlen magánya által válik törékennyé és kiszolgáltatottá. Arckifejezése azt sugallja, hogy valójában semmit sem lát, minden csak a fantáziájában létezik. Így elmulasztja a valóságos találkozási lehetőségeket (*Jelenet I.*) és a saját ki nem élt vágya áldozatává válik. Fischl legtöbb képéből szexuális kétértelműség árad, figurái egyszerre kihívóak és sérülékenyek, a női test hívogató kitárulkozása sokszor önmagába zárkózó magányba megy át (*Jelenet V.*). Fischl apja halálát követően (1995) utazott Rómába. Ekkorra már sikeres művész, aki maga mögött hagyta az ifjúságot, a fiatal felnőtts és a pubertás kor képeit. Szembe kellett néznie az élet következő fázisával, ahol a tapasztalat veszi át az ártatlanság helyét és a korlátok – beleértve az élet végességét is – egyre nyilvánvalóbbá válnak. Róma a kegyelet városa, mivel a katolikusok hisznek a kegyelem örökkévalóságában, a megbocsáthatatlan megbocsátásában. A művészt meglepte a város szürkesége, az épületek és a szobrok monoton színvilága. Mindazonáltal nagy hatást gyakorolt rá Caravaggio festészetének plaszticitása és a régi korok, az elmúlás és a halál mindenhol jelenlévő eleme. „Rómában együtt élsz egy grandiózus művészettel, ami

egy sajátos párbeszédbe von be az életről és a halálról, a bánatról és a megpróbáltatásról. Római képeimen az építészeti elemeket mint metaforát használtam, a gyász és az élet után való sóvárgás megtestesítésére. A chiaroscuro tökéletes volt ennek az életérzésnek a kifejezésére” – írta a művész (2003). A barokk szobrászat ráirányította a figyelmét a természetes és mesterséges fény együttes hatásának erejére. Bernini szobrán (*Avilai Szent Teréz ekstázisa*, 1645-1652) a haldoklás művészeté lényegül a szentnek a túlvilági fény felé való törekvésében. Reményt jelképez ez fény: a vallásos hit reménységét. A fénynek és az árnyéknak, a múltnak és a jelennek, a szakrálisnak és a hétköznapiak ez az erőteljes, párhuzamos jelenléte és keveredése egy sajátos mitológiát hozott létre Fischl művészetében. Szép példája mindennek néhány templombelsője, édesapja öregkori aktja (*Esendőség*, 1996) és *Michelangelo Pietájának* modern változata: a művész halott szerelmét tartó önarcképe (*Régen gondosan megválasztottuk halottaink nyughelyét*, 1996). Az ezredforduló körül Fischl visszatért korábbi képeinek színterébe, a hálószobába. Az *Ágy, a Szék ...* sorozatának (1999-2001) 15 festménye színpadszerű közegbe helyezve mutatja be figurái kapcsolatát, vagy még inkább: mindezek hiányát. A montázs technika, a vörös bambusz mintás fotel visszatérő jelenléte révén a művész képes egyetlen láncolatba fűzni az igen különböző párok történetét. A szereplők minden bizonnyal megérintették egymást, bár nem tudni pontosan hogyan és miképpen, mint ahogy azt sem, hogy mindez mit váltott ki belőlük fizikailag és érzelmileg. Boldog volt-e ez a futó kapcsolat (*Játék*, 2001) vagy fájdalommal teli, melyben a nő érzelmileg kifosztottan, fizikailag is sérülten marad hátra az ágyon (*Megfogdosva*, 2001). Egy idősebb férfi fáradtan nyúl el a háttérben fiatal szerelmese vágya ellenére (*Jetlag*, 2000), míg egy másik kompozíción egy fiatal férfi táncolva közeledik vagy távolodik partnerétől, aki éppen vetkőzik vagy öltözik (*Öltözés*, 2000). A *Táncolva, nézve* (2000) című festményen nem egyértelmű, hogy ki kit néz. A férfiről (a művész maga) először azt hisszük, hogy kifelé néz a képből, de valójában előre néz valamire, amit mi nem látunk. A táncolva vetkőző nő háttérben feltűnő árnyéka árulja el, hogy mi is történik. A férfi nézi a sztriptízt vagy a nő figyelni annak hatását őrajta? Nem lehet pontosan



ERIC FISCHL
Az ágy, a szék, táncolva, nézve, 2000, olaj, vászon,
172,5 × 195 cm, © Eric Fischl

san tudni, de nyilvánvaló, hogy a férfi a passzív szereplő, kiábrándult arckifejezéséből ítélve talán belefáradt már az ilyenfajta kalandokba. Jóllehet a képeken jelen van a szerelem és a szeretkezés számos gesztusa – a vágytól az elbűvölésen át a fájdalomig –, még sincs igazi kapcsolat a szereplők között, a találkozás megmarad a fizikai szinten, nem érint meg mélyebb érzelmeket. *A Krefeld project: Nappali szoba sorozat* (2002) és a *Krefeld redux: Hálószoba sorozat* (2004) a férfi-nő kapcsolat tematikáját gondolja tovább. A sorozat névadója a németországi Krefeld, ahol a Haus Ester vendégeként Fischl négy napot töltött. Szerződttetett két német színészt, egy középkorú, testes férfit és egy fiatalabb, sportos nőt, és berendezte a szobákat. Nem követek előre megírt forgatókönyvet, a művész csak felvázolt néhány problematikus szituációt és ráhagyta a párra, hogy kidolgozza azokat, miközben fotózta őket. Fischl szerint a narratíva igen fontos szerepet játszik a szexualitásban: kell hozzá valaki, akire a vágy irányul és akinek a meghódításáért meg kell küzdeni. *A nappaliban* játszódó festmények egy elegáns, felső-középosztálybeli párt mutatnak be, amint isznak, beszélgetnek, majd lassan levetkőznek. A jelenetek délutáni szerelmeskedéseiket idézik. Nem tudni, hogy házasság-e vagy mindez csupán egy titkos affér, a jól ismert főnök-titkárnő közhely, igazi kötődés vagy hirtelen fellángolás. A különös, sátorszerű ágy előtt álló pár testén a legfeltűnőbb talán a redőny színes árnyéka (6. sz. jelenet). A férfi háttér felé irányuló pillantása elsuhan a nő mellett, aki mintha hirtelen megtorpant volna egy kérdés vagy egy mozdulat közepén. Előtte vannak-e az aktusnak vagy utána? Mit is keresnek ők itt? A festmények többségén a pár intimitása nyilvánvaló, amint ölelkeznek vagy együtt használják a fürdőszobát, mégis az az érzésünk, hogy hamarosan elválnak útjaik. Ennek a sorozatnak a hangulata, végső kicsengése – a test és az érzelmek megértése és az esendőség elfogadása által (7. sz. jelenet, 2004) – alapvetően eltér az előzőtől. Ezeket a festményeket igazán érdekessé a figurákat – szinte misztikusan – megvilágító fény teszi.

Fischl portréi kevésbé ismertek, pedig kiváló a karakterérzéke, s képes felfedni, megmutatni a modelljei között lévő rejtett kapcsolatokat is. *A Clemente család* (2005) tagjai a távolba néznek, elvakítva az erős, szembejövő fénytől. Az egyetlen, tisztán kivethető portré Clementéé, aki cinkosan hunyorog ránk, hiszen ő teremtette meg azt a jólétet, amelynek fényében a többiek sütkéreznek. Jóllehet a kép bal sarkába szorult, mégis ő az igazi főszereplő.

Fischl hősei magányos figurák. A képek olyan pillanatokat ragadnak meg, amikor a történet hirtelen besűrűsödik, az idő megáll, és teljességében megmutatkozik az Emberi színjáték.



ERIC FISCHL
Krefeld Redux, hálószoba-jelenet 6., Az esést azáltal éltem túl, hogy beléd kapaszkodtam, 2004, olaj, vászon, 180 × 225 cm, © Eric Fischl



ERIC FISCHL
A tutaj, 2007, olaj, vászon, 130 × 150 cm, © Eric Fischl

...végtelen lehetőségét...

Bernát Andrásal beszélget Tóth Árpád

✦ **Tóth Árpád:** *Kokas Ignác volt a mestered a főiskolán. Mi volt a legfontosabb, amit tőle tanultál?*

✦ **Bernát András:** Nem nagyon korrigált. Amit nap mint nap hallottunk tőle: „kínlódsz? Helyes, kínlódjál!” A festőknek, szobrászoknak meg kell küzdeniük az anyaggal. A műterme nem volt messze tőlünk, ott nagyon sokat beszélgettünk. Volt egy mondása, hogy nekünk, magyaroknak nagy büdös lelkünk van, csak nem tudunk házat építeni neki. Ezt arra értette, hogy nem tudjuk megtalálni a megfelelő formát.

✦ *Szoktál kínlódni?*

✦ A kivitelezésben néha.

✦ *Mit jelent számodra a fejlődés?*

✦ Gyanús fogalom. Talán azt, hogy már kevésbé vagyok ügyetlen, mint tíz-húsz évvel ezelőtt.

✦ *A nyolcvanas évek közepén indultál a pályán – hogyan?*

✦ A Kisképzőbe jártam. Először játékkészítő grafikára, majd harmadiktól festő szakra. Tehát akadémikus képzésben részesültem, ami elsősorban arra volt jó, hogy elsajátítsam a festéshez szerintem nélkülözhetetlen képességet: a figyelmet. (Persze a másik – nem kevésbé fontos – dolog a máig is tartó barátságok kialakulása volt.) Innentől már csak az volt a problémám, hogy mit, miért és hogyan fessek... Mitől lesz az a festmény az én képem?

✦ *Mi volt a válasz?*

✦ Egyszerűsítettem. A hetvenes évek végén egy kétszer négy méteres padlás-szobában laktam a barátnőmmel. Egy ágy, egy asztal, két szék, egy éjjeliszek-

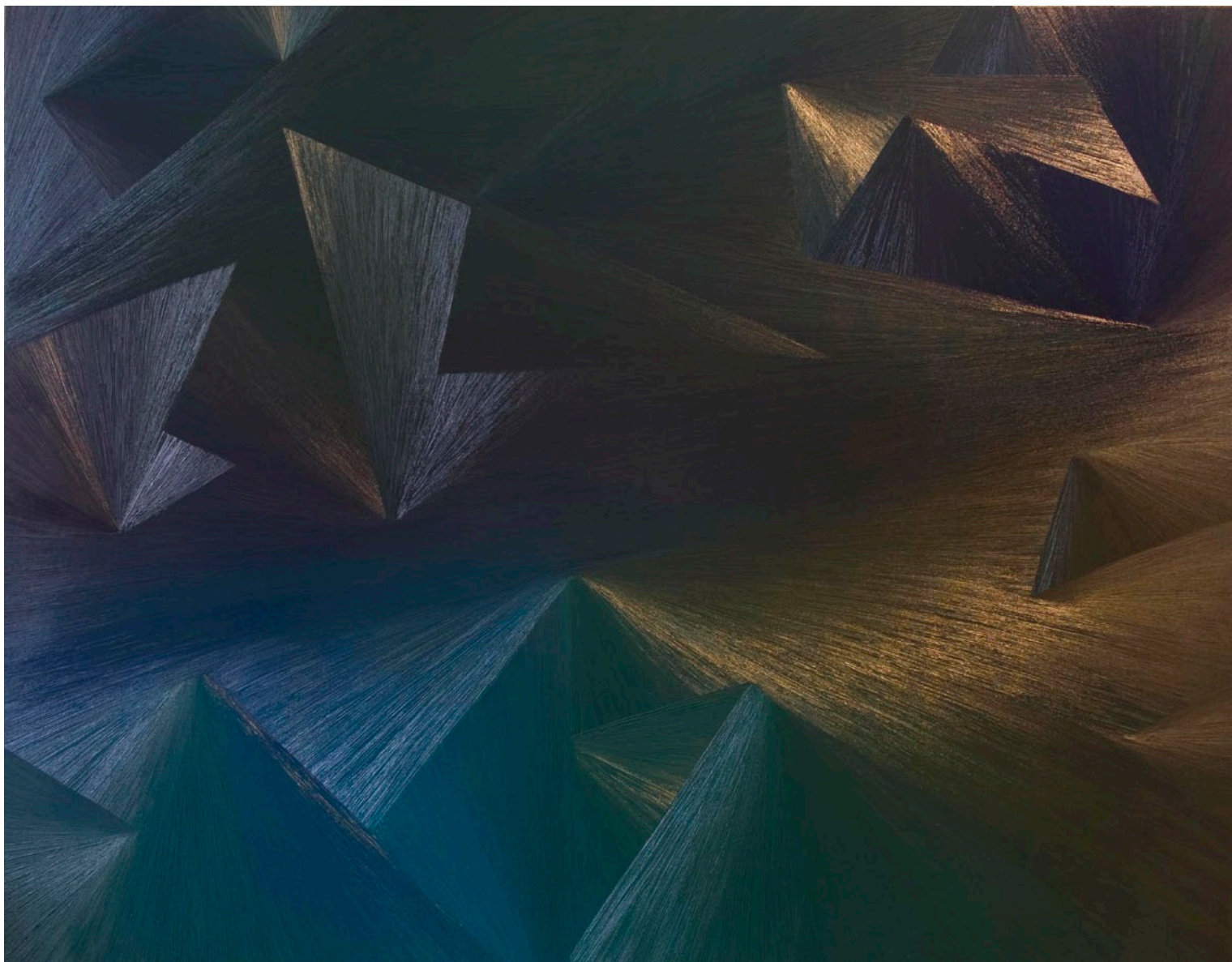
rény, egy ruhásszekrény, egy rezsó, egy picike vaskályha és egy mosdó hidegvízzel. A maradék, nagyjából 2 m² járőfelület. No, hát itt festettem én azt, ami az orrom előtt volt. Papírzacskót az asztalon, ezüst kályhacsövet faldarabbal, falvédő bádoglemezt faldarabbal, villanykapcsolót faldarabbal, falat faldarabbal. Aprólékos, de nem szörszálhasogató stílusban. Mondhatni, a személyes életterünket kezdtem el letapogatni. A falnak olajjal számtalanszor átfestett, hepehupás-rücskös, amolyan koszos vajszerű felülete volt, szóval nagyon festői. És ott volt egy fura homályban lévő sarok, ahol a tető síkját követő mennyezet találkozott a két függőleges fallal kb. 90 centi magasságban, amit nem tudott megvilágítani a csupasz villanykörte, mert árnyékolta egy gerenda. A síkok legömbölyített találkozási és a fényhiány feloldotta az egyébként létező geometriát. Ennek a kicsi saroknak a megfestésével elég sokat kínlódtam. Nem is biztos, hogy jó kép lett belőle – egy penészszerű, monokróm felület. Így utólag úgy gondolom, hogy számomra meghatározó képpé? vízióvá? vagy káprázzattá vált.

✦ *Kik voltak azok a festők, akikre odafigyeltél?*

✦ Példaképem nem volt. Rembrandtot szeretem máig is. A fény. Én is azzal bíbelődöm. Egyszer láttam valamelyik múzeumban egy, az anyjáról készült képet. Sötét kép volt. Olyan, mint valami üszkös föld, a keze, mint a múmiaé, közlőről teljesen formátlan, furán absztrakt. Középkorban egy önarckép erejéig megpróbáltam őt is utánozni, festettem giacomettisen, meg volt egy-két kondoros szösszenetem is. 1990-ben a Tate-ben láttam a Rothko-termet,

Tóth Árpád és Bernát András
© Fotó: Bernát-Hinkó Hanna Sára





BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.67., 2011, olaj, vászon, 100 × 130 cm

meg 1991-ben a MoMÁ-ban Ad Reinhardt életműkiállítását. Hát azok nagyon jók voltak.

De már előtte festettem „monokróm” képeket, úgy, hogy őket nem ismertem. Mindehhez hozzá tartozik, hogy a képeik kis reoprkon teljesen érdektelenek, meg aztán sosem bújtam nagyon a képes magazinokat. És, hát van egy csomó festő, akiknek a nevére nem emlékszem.

☞ *Pályád elejét a tájak és az aktok határozták meg.*

☒ Igen. Akadémista témák, de hát sosem szenvedtem motívumbőségben. Ezek is lehetnek szexisek vagy erotikusak. Az legalább érdekel.

☞ *Életműved egy folyamatos építkezés, nagy hullámzások és kiugrások nélküli folyamat. Az elmúlt egy évben új irányba léptél. Nagy lépésnek tarod?*

☒ Nagy lépés nekem, kis lépés az emberiségnek. Viccelek... Előtte görbe, most egyenes. Bár az egyenesek a végtelenben találkoznak, szóval lehet, hogy nem is olyan nagy a különbség.

☞ *Úgy látom, hogy egyik munkád átvisz a követ-*

kezőhöz, egyik képből bomlanak ki a következő képek lehetőségei. Nehezen kezdesz neki a munkának?

☒ Nem, mivel rendszeresen dolgozom. Még általában hétfvégén is átugrom a műterembe valamit matatni.

☞ *Hogyan érik meg benned a lehetőség valósággá?*

☒ Mindig rengeteg papírvázlatot csináltam. A hullámos képekhez tussal vagy ceruzával rajzoltam ecset-struktúra terveket, az utóbbi két évben olajjal, ugyanazzal a technikával, ahogyan a vászonra is festek.

Képeim egy lassú folyamat részei. A vonatablakban a táj lassan változik. A nyolcvanas években „pseudo tájképeket” festettem, amelyek a kilencvenes években átalakultak architekturális tájképekké, majd az évtized vége felé ezek egyre organikusabbá váltak és végül hullámok lettek.

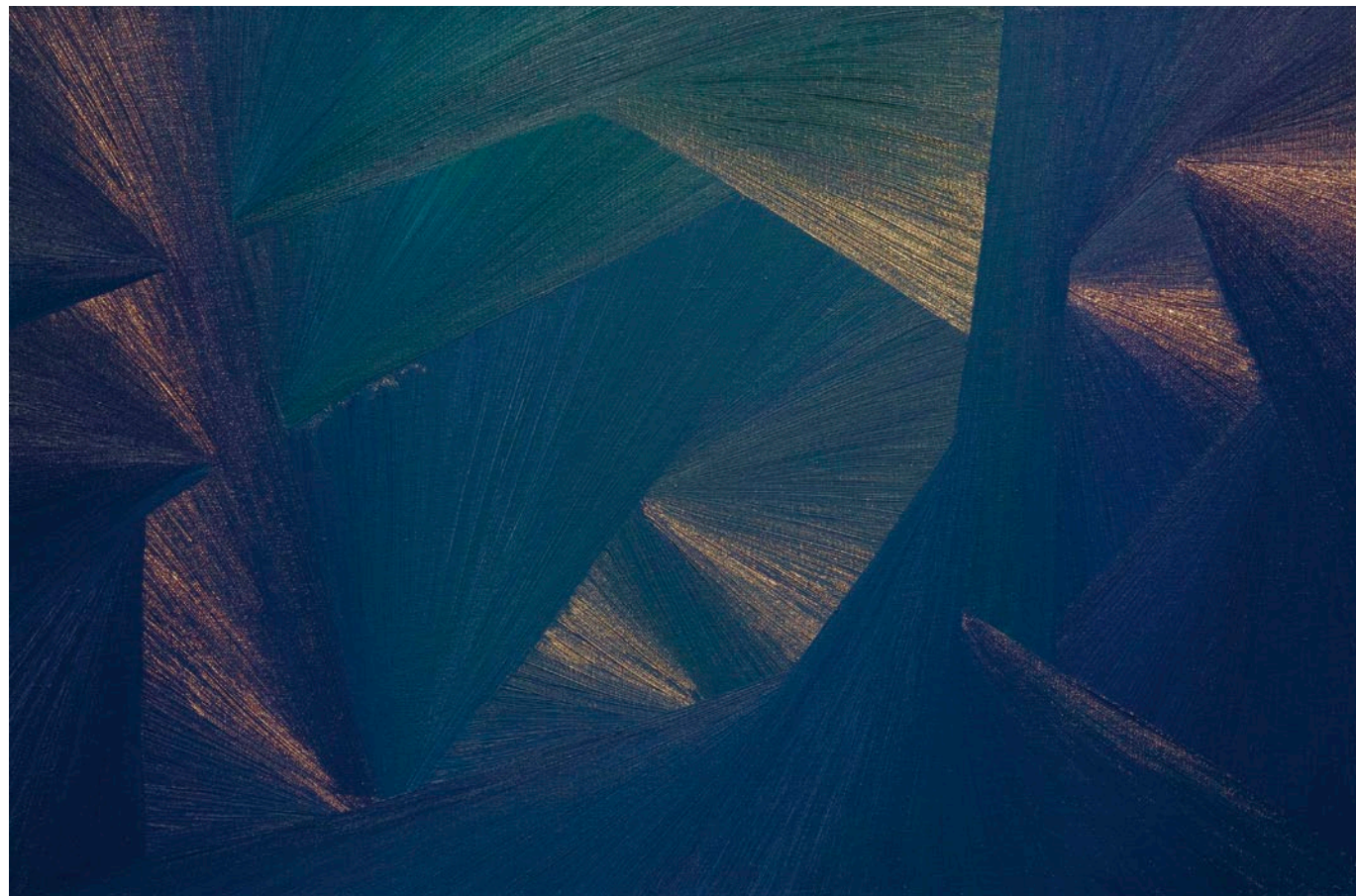
Akkor az egyenes vonalak eltűntek, de most, mint egy bűvópatak, ismét a felszínre kerültek. Bár az absztrakt képeknek nincs narratívájuk, de úgy gondolom, hogy a képeim összessége kiad egy történetet, még ha vékonykát is.

☞ *A térben végtelenbe nagyítható művek végpontja a tavaly a Galeria Neonban kiállított rekonstrukciós installációd volt.¹ Így, kívülről nézve, egy érdekes keretet ad: húsz éve fölvetted a problémát és utána megcsináltad ugyanazt.*

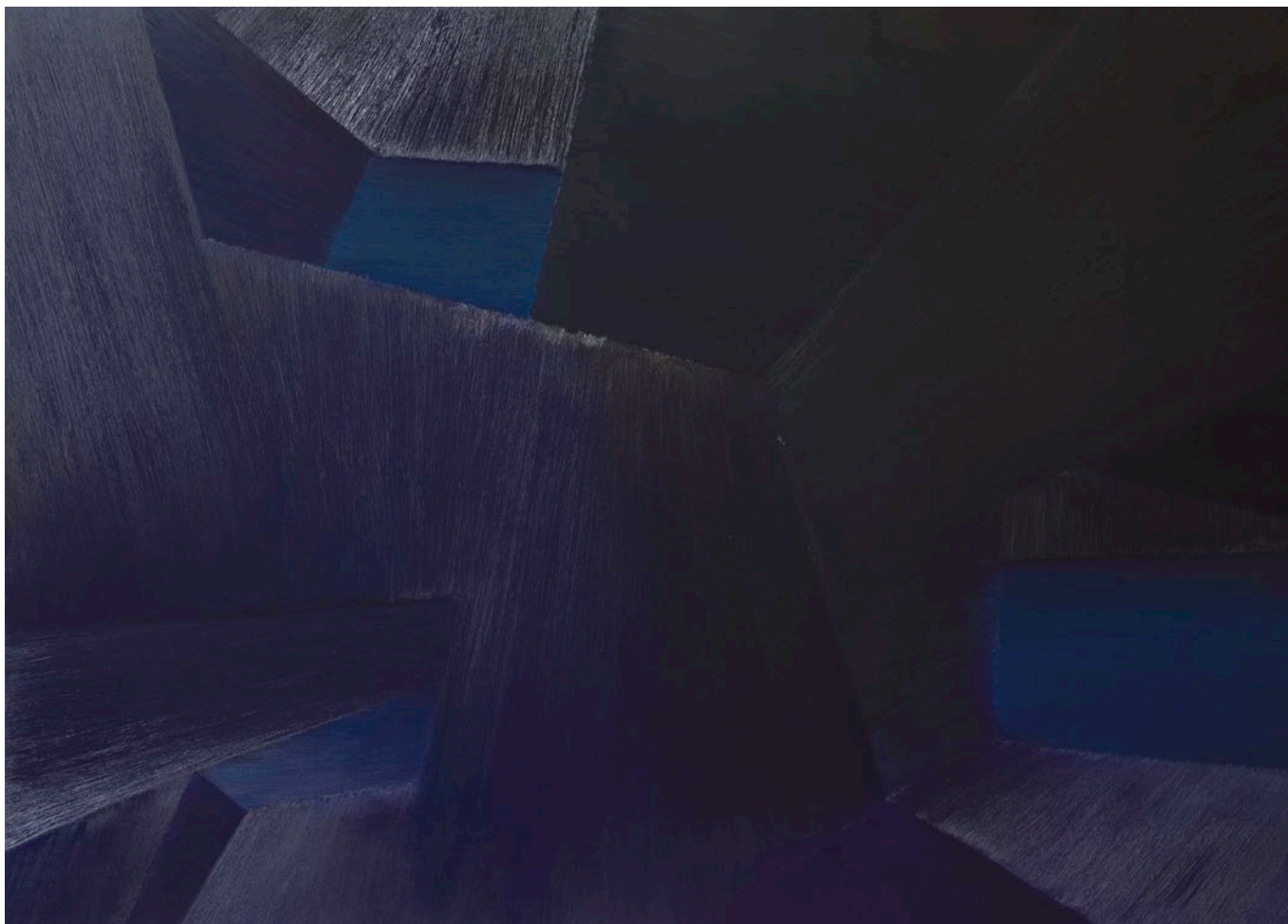
¹ *Rész és egész – rekonstrukció.* Bernát András kiállítása, Galeria Neon, 2010. november 12 – december 7.



BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.60., 2011, olaj, vászon, 50 x 70 cm



BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.70., 2011, olaj, vászon, 40 x 60 cm



BERNÁT ANDRÁS

Tér tanulmány No.62., 2011, olaj, vászon, 100 x 140 cm

⊗ Igen, hát ez a kiállítás volt a csákány, amely feltörte a talajt, hogy a felszínre buggyanhasson az a patak. Érdekes időutazás volt, és miközben vázlatokat készítettem a kiállításhoz, rájöttem, hogy számos lehetőség, irány rejlik még azokban a dolgokban, amiket a kilencvenes évek elején csináltam. Talán még több is, mint amennyit most látok. Most inkább gazdagítani szeretném ezeknek a lehetőségeknek a skáláját, nem szűkíteni. Lehet, hogy ez a „Torschlusspanik”?

⊕ *A közelmúltig festettél kb. 600 képet, amelyek címe Objektum volt. Ezzel konceptuális vonal került a művészetedbe? Arra gondolkodok, hogy a festmény értelmezhető úgy, mint egy tárgy?*

⊗ Nem, a cím nem a kép „tárgyi” mivoltára utal. Inkább arra, hogy az álmok vagy az emlékek, ha megfogalmazzuk őket, eltávolodnak az eredetüktől. Egyébként eredetileg azért adtam ezt a címet, mert a magyarban az építészeti tárgyakat mondják objektumnak is. Soha sem gondoltam, hogy konceptualista lennék. Festő vagyok, absztrakt illuzionista. Ezt a fogalmat én fabrikáltam magamnak, ezzel próbálnék egy lakható skatulyát kialakítani. Úgy gondolom, pontosabb, mint a „monokróm festő” címke.

Az „absztrakt”, azt hiszem, nyilvánvaló. Az „illuzionistát” meg azért érzem helytállóknak, mert elég erőteljes téri illúziót próbálok létrehozni a képeken és még nem beszéltem az időről, ami nem is illúzió, hanem valóságos. Akkor lehet, hogy nem is jó ez a skatulya?! No, mindegy, majd csak belakom.

⊕ *A most kiállított² munkákban négy különböző utat vázolsz fel.*

⊗ Igen, én is így gondolom, de ezek azért összefüggnek és fedésben is vannak egymással. Szóval nem annyira különböznek egymástól. Ez is egy út, csak összeségében bonyolultabb, mint a hullámok.

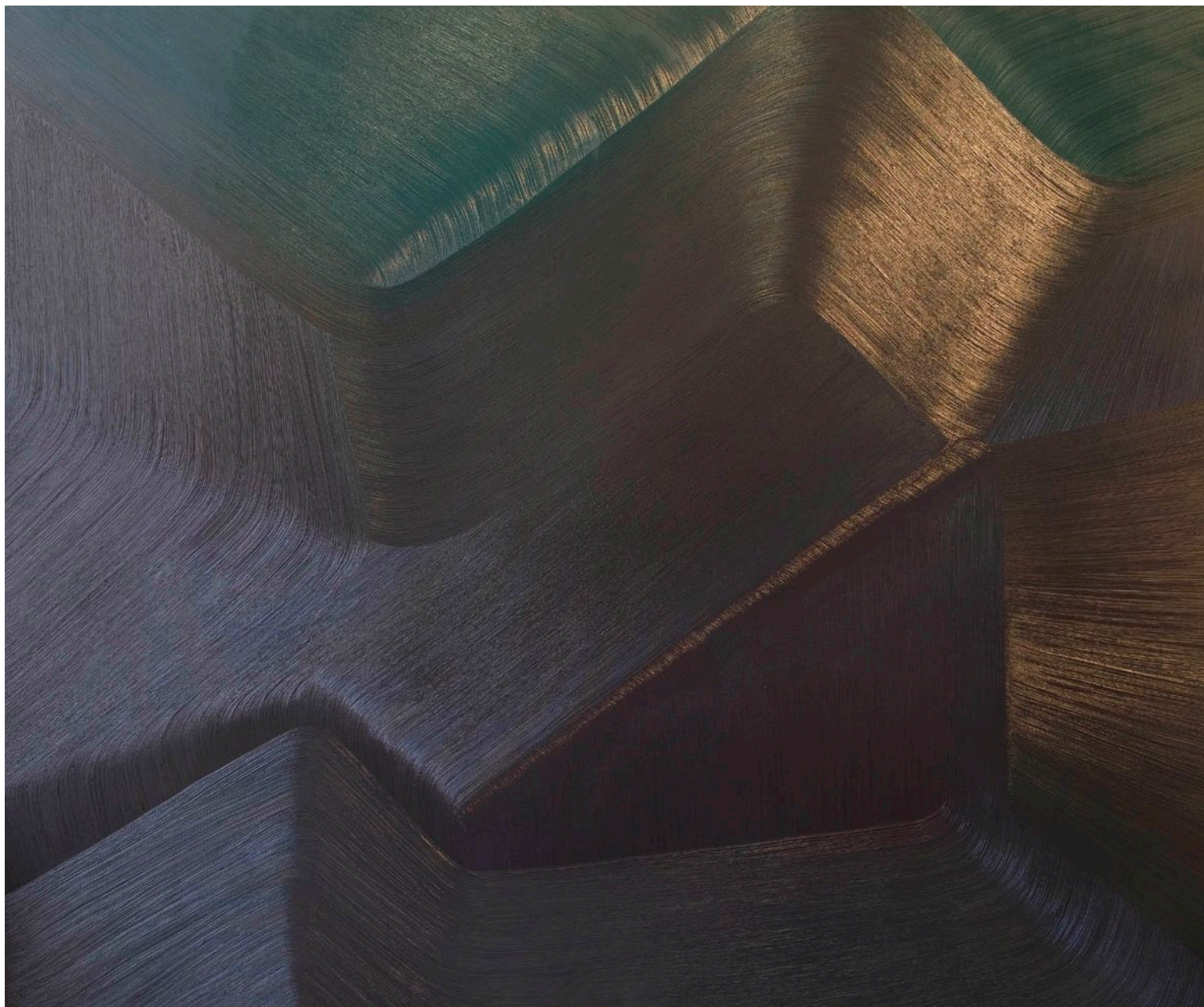
⊕ *Miért gondolsz, hogy ez egy út?*

⊗ A hullámokkal a teljességre törekedtem. Az egyszerűsítés volt, ha úgy tetszik, szintézis. Most ezeket a végtelenbe haladó formákat megtörtem, mint a prizma a fényt.

Képeim alapeleme a vonal – a különböző irányú ecsetvonásokról verődik vissza a fény, és a festékbe kevert fémpor ezt az effektust felerősíti. Most is erről van szó, csak az egyenes vonalából álló síkok metszik egymást, és így élek is keletkezhetnek.

Visszatérve az általad említett utakhoz: az egyik az „ablakokkal” áttört architektúra, amely leginkább hasonlít a kilencvenes években készült festményeimhez, azokhoz, amelyekből lassú átalakulás végén azután a hullámok lettek. Szóval, ahogy az egyszeri tánctanár mondta: „Vissza a kályhához!” Abból a kiindulási pontból – ha az architektúrákat annak tekintjük – másfelé is mehettem volna, például arra, amerre most bolyongok, a szalagok, kristályok felé. Én úgy érzem, hogy ez az egész egy nagy, hömpölygő, hullámzó folyamat kis tarajokkal.

² Tér tanulmányok. Bernát András kiállítása, Galeria Neon, 2010. november 12 – december 7.



BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No.65., 2011, olaj, vászon, 100 x 120 cm

Az ember mindig megpróbál értelmet adni cselekedeteinek. Lehet, hogy igazság csak egy van, de számtalan értelmezése lehetséges.

✦ *A kristályokban és az áttört képekben érzem leginkább a váltást: a korábbi térszemlélet megfordul. A kristályos képek nem végtelen tájagnak tűnnek, hanem belső, zárt tereknek.*

✦ Igen, az élek akadályt jelentenek, lezárják a végtelenbe futó egyenesek útját, de azért egy-két huncut sugárnyaláb megszökik. Jól látod, az újdonság ott van, hogy van enteriőr – a kristályos képeken ez a belső tér, ha megjelenik, befelé is végtelen, de a huncut sugárnyalábok miatt kifelé is az. Csináltam egy-két vázlatot, amelyeken ez a belső végtelenség fraktálszerűen jelent meg, de túl didaktikusnak találtam, így nem festettem

meg vászonra. Nem akarom átlépni az absztrakciónak azt a határát, amelyen innen még élményszerű a kép. Nem akarok képleteket festeni. A szalagos képek egyébként szerintem ugyanolyan terjeszkedőek, mint a hullámosak, csak egy kicsit szögletesebbek. Szeretem őket, mert úgy érzem, van bennük némi kozmikusság, ugyanakkor egy csipetnyi frivolitás, erotika Degas balerináinak túllszoknyáiból.

✦ *Az áttört képeken egy újabb aspektust vetsz föl. A belső és a külső viszonyát, de belülről nézve, egy ablakon keresztül kifelé.*

✦ Igen, itt az ablakokon túl van a végtelen, a geometrikus objektumokban megtalál a magány, ami szintén végtelen. Itt az új képek némelyikével kapcsolatban felmerülhet egy újabb fogalompár is – a kicsi és nagy, ami a hullámosoknál nem volt.

De még nem beszéltünk a negyedik típusú képekről. Ezek az architektúrális, szalagos és kristályos képekből vannak, lesznek összegyúrva, megspékelve görbe vonalakkal is. Számomra talán ezek tűnnek a legizgalmasabbaknak. Még furcsább, elbizonytalanító dimenziók megjelenítésének végtelen lehetőségét látom bennük.

Cserba Júlia

Szörnyű és szép

A 11. Lyoni Biennále

📍 Lyon, Franciaország

📅 2011. szeptember 15 - december 31.

Biennalék indulnak, biennalék halnak el, de mindig sok van belőlük a világban: napjainkban is legalább kétszázötven. Ilyen körülmények között óriási erőfeszítést igényel a programok szervezőitől, hogy felfigyeljen rájuk, beszéljen róluk a szakma, majd ennek eredményeként a szélesebb közönség is. Összehasonlítva a 2009-es *Venecei Biennále* 370 ezer fős látogatottságát a lyoniéval, azt látjuk, hogy 170 ezer látogatóval a franciáknak már két évvel ezelőtt sem volt szégyenkezni valójuk, az idei rendezvény pedig a megnyitóra érkezett többszáz újságíró-hírvivő túlnyomórészt elismerő véleményének köszönhetően egészen biztosan még több érdeklődőt fog vonzani.

A *Lyoni Biennále*¹ tehát felnőtt korba lépett, több helyszínen, több programmal, a négy legjelentősebb kiállítás mellett mintegy 150 egyéb eseménnyel várja

¹ www.biennale-de-lyon.org

LAURA LIMA

Puxador / Pílares, 1998–2011, akció

<http://www.flickr.com/photos/grosclaude-serge/6287675181/sizes/o/in/photostream/>

© Serge Grosclaude

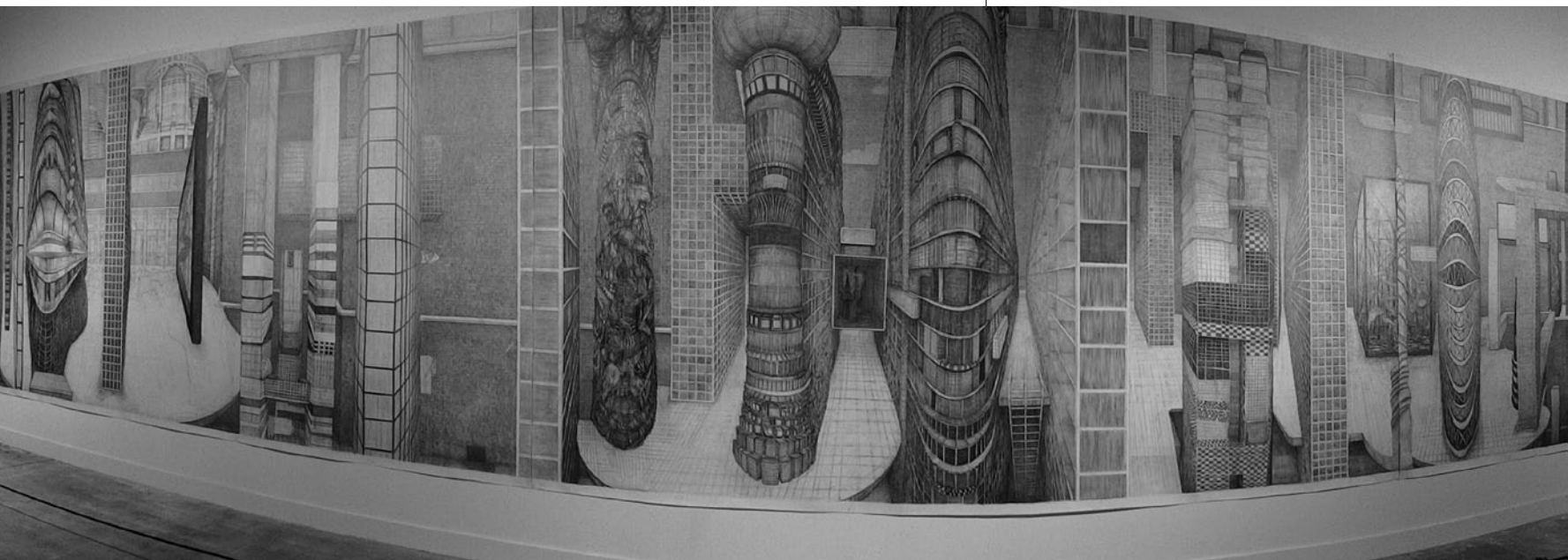
az érdeklődőket. Mindez természetesen nem lenne elegendő a sikerhez, hiszen a tartalom a döntő, az idei *Biennále* kurátorának, az argentin VICTORIA NOORTHOORNNAK köszönhetően azonban e téren sem lehet ok a panaszra. Míg a két évvel ezelőtti *Biennále* inkább a provokáció, a megdöbbenés és a keserű humor jegyében született alkotásokat részesítette előnyben (ez nem elmarasztaló kritika kíván lenni, csak ténymegállapítás), addig ezúttal inkább a hagyományos értelemben vett művészi alkotások kaptak helyet. A „hagyományos” távolról sem azt jelenti, hogy akadémikus, konvencionális művekről van szó. A legkülönfélébb és a legfejlettebb technikai eszközök felhasználásával készült kortárs művek ezek a javából, de a problémák megközelítése, feldolgozása, körüljárása abban az értelemben „hagyományosan művészi”, hogy mer esztétikus lenni, a negatív mellett pozitív érzelmeket kifejezni, érzelmekre hatni. Még mielőtt bárkiben is felmerülne az a gondolat, hogy egy női kurátor által rendezett „nőies” Biennaléről van szó, biztosíthatom az olvasót, hogy egy határozott elképzelést





PIERRE BISMOUTH
 Quelques chose en moins, quelque chose en plus, 2008, akril, vászon, 10 kivágás,
 Courtesy Jan Mot, Brüsszel, © Fotó: Cserba Júlia

ROBBIE CORNELISSEN
 Het grote Geheugen X/ The Capacious Memory, 2011, papír, ceruza, © Fotó: Cserba Júlia



végigvezető, nagyon is markáns tárlatsorozatot láthatnak a látogatók. Mit is kívánt létrehozni Victoria Noorthoorn? Egy olyan képzőművészeti eseményt, amelynek alkotásai az egyéni és társadalmi problémák felmutatásával egyidejűleg a képzőművészet – a műkereskedelem dominanciájának és a tendenciák diktátumának köszönhetően – szinte teljesen feledésbe merült klasszikus feladatát, szerepét is betöltik: szebbé, kellemesebbé teszik életünket, megtisztítják agyunkat, lelkünket. Emiatt tartja Victoria Noorthoorn, saját kifejezésével élve, a *Biennále* „csomópontjának”, centrumának azt a kiállítást, amely a Fondation Lea et Napoleon Bullukianban kapott helyet, és amit RICHARD BUCKMINSTER FULLER és YONA FRIEDMAN neve fémjelez. Mind Fuller, az építész, formatervező, feltaláló, költő és művész, mind pedig Friedman, a „megvalósítható utópia” építész-e életünk szebbé tételén, életminőségünk javításán, az ember és a természet harmóniájának megőrzésén fáradozott, mindezt a komplex gondolkodásra, a különböző alkotói területekre kiterjedő együttes vizsgálatra alapozva. Az Alapítvány kertjében Fuller két geodéziai kupoláját, a kiállítóteremben pedig Friedman egy kartonból készített szoborarchitekturáját állították fel. Ez utóbbiban összegeződik Friedmannak az az építészeti vezérelve, hogy a jövő lakói előre nem látható igényeihez igazítható, átrendezhető lakóhelyeket kell létrehozni. E két nagy előd munkássága inspirálta a fiatal kolumbiai művész, NICOLÁS PARIS rajzokból, geometrikus formájú tárgyakból összeállított makettjét, az *Utopia in Waiting*-et, amelynek elrendezését az előzetes tervezés és a véletlenszerűség határozta meg.



ROBERT KUŚMIROWSKI
Stronghold, 2011, installáció, 5 × 12 × 12 m, © Fotó: Cserba Júlia

A Biennále tervén dolgozó Victoria Noorthoorn a műtermeket végiglátogatva, elsősorban azt kutatta, hogy milyen kérdéseket tesznek fel maguknak a ma művészei, majd hogyan építik be azokat a munkájukba, mennyire hagyatkoznak fantáziájukra, mennyire engedik szabadon képzelőerejüket. A kiválasztás egyik fontos kritériumának tartotta, hogy a művész világosan fejezze ki magát, szükségtelenné téve minden kommentárt, magyarázatot. A végső válogatás sokféle indítatásból született, különböző technikával, más-más földrészén, más-más társadalmi környezetben készült alkotásai ébresztették rá a kurátort arra, hogy a kiválasztott művek tökéletesen egybeesnek W. B. Yeats egyik versének² gondolatával. Így kapta a Biennále az *Une terrible beauté est née* címet.

2 W. B. Yeats: *Easter*, 1916

Az egymásnak ellentmondó, de többnyire egymás nyomába szegődő két fogalom, a szörnyű és a szép tömören összefoglalja nemcsak az emberiség múltját, de jelenét, és talán nem tűnünk ok nélkül pesszimistának, ha azt állítjuk, hogy jövőjét is.

A *Biennále* egyik központi kiállítóhelye a harmincas években épült, korábban cukorraktárként szolgáló Sucrière. Rajzok, festmények, szobrok, videók, installációk, monumentális és közelebbi vizsgálódást igénylő, személyesebb alkotások váltogatják egymást. Az egyik falat AUGUSTO DE CAMPOS (1931) brazil költő kalligrammjai borítják, egy másikat a holland ROBBIE CORNELISSEN (1954) képzeletbeli építészeti elemeket folyammá rendező ceruzarajzai. A betanított munkásból lett közgazdász és ENSZ-alkalmazott, a költészet, a szó és a kép kapcsolatára építő képzőművész, ROBERT FILLIOU (1926-1987) *Recherche sur l'origine* című, 1974-ben Berlinben készített installációjának nyolcvanöt méteres hosszúságban kanyargó, zárt tereket képező falait az emberiség nagy felfedezéseinek írt és rajzolt összegezését tartalmazó apró vászondarabok borítják. Gigantikus méretű installáció a lengyel ROBERT KUŚMIROWSKI (1973) *Strongholdja* is. A földszinten csak rozsdás falait járhatjuk körbe, ahhoz, hogy belélelhassuk, mit is rejtenek ezek a falak, az emeletre kell fölmennünk. Körös-

körül könyvespolcok, középen füstöt eregető kazán, tűz táplálására szánt farakás, a földön szétszórt, elégetésre váró könyvek...

A kameruni BARTHÉLEMY TOGUO (1967) ötvenöt afrikai állam drámai helyzetére utaló ötvenöt koporsót halmozott egymásra, a belga MICHEL HUISMAN (1957) levágott lábú, ketrecbe zárt játékmackója Geiger-Müller-számlálót tart a kezében, és ha megnyomunk egy gombot, hatalmas robbanás hangja rázza meg a termet (N°84 »Document 2000 Hiroshima«). Az abszurd és a giccs keveredik a spiritualitással a belga GUILLAUM BIJL (1947) installációjában, a *La Nonne de Bruges*-ben.

Egy másik helyszínen, a Musée d'Art Contemporain-ben – amelynek épületéről érdemes megemlíteni, hogy tervezője Renzo Piano – egy teljes termet tölt meg a Berlinben élő perui FERNANDO BRYCE (1965) *L'Humanité* tusrajz-sorozata (2010): a harmincas évek kezdetétől a II. világháború kitöréséig megjelent filmplakátok és különböző politikai beállítottságú német, francia, angol és dél-amerikai újságok első oldalainak kézzel megrajzolt-megírt pontos másolatai dokumentálják az évtized történéseit. ALEXANDER

SCELLOW (1974) Storyboard-sorozata is rajzokból áll: jegyzetömb lapjaira rajzolt képes napló a mindennapok városi élményeiből. A zimbabwei VIRGINIA CHIHOTA (1983) rajzainak témája a baba, mint az alárendelt, ellenállásra képtelen nő szimbóluma.

Mindenképpen ki kell emelni még egy, a rajz műfajához tartozó kiállítási élményt. Egy félreeső, kisebb teremben, távol a hangzavartól, MORTON FELDMANNnak (1926-1987), a XX. századi zene nagy alakjának egy konferencia alkalmával készített „improvizációs” rajzait láthatjuk, melyeket a zene vizuális átíratként is felfoghatunk. Ezt sugallja a rendezés is, hiszen az egyformán keretezett, hol a falra akasztott, hol arra merőlegesen elhelyezett rajzok a kotta hangjegyeinek ritmikus rendjét idézik.

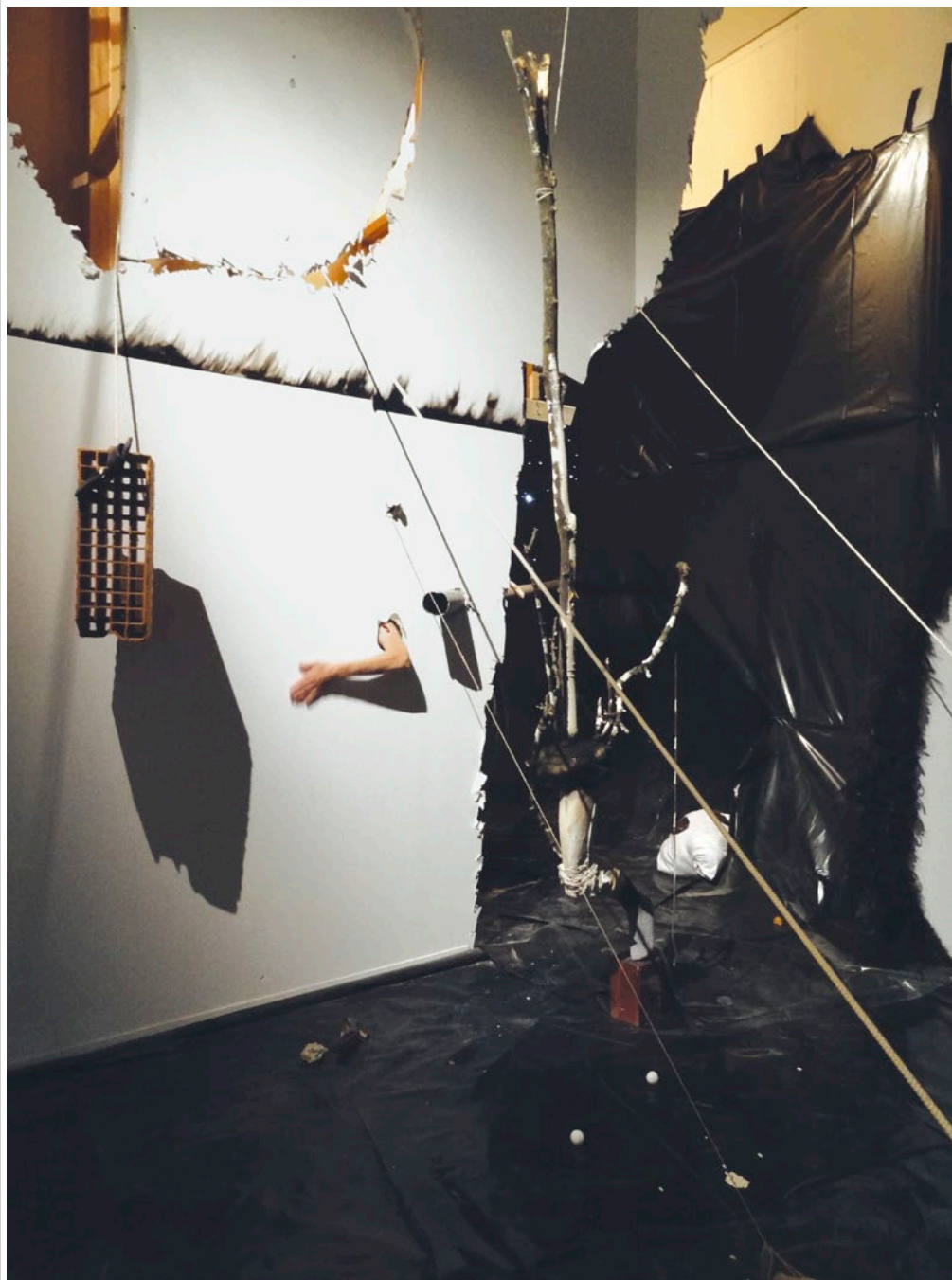
Az általunk ismert világot ki lehet szélesíteni, és akkor a sötét zónák is megvilágosodnak - állítja DIEGO BIANCHI (1969), aki minden bizonnyal féktelen képzeleterejével ragadta meg Victoria Noorthoorn figyelmét. A *The ultimate Realities* fekete műanyag ponyvával borított szobájában a legelképezhetőbb képződmények között sétálhatunk, semmi sem arra szolgál, amire eredetileg szánták: itt egy fotelbe süppedő hatalmas szikla, amott egy üvegkupakkal teletömött mosógépdob sárgarépával ékesítve, lábban végződő oszlop, fej nélküli figurák lehetetlen pózokban, falból kinyúló, mozgó kéz. Ez utóbbi valódi, és a művész kereskedelmi forgalomba nem kerülő tulajdona. A kéz a „főszereplője” a kolumbiai JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO (1959) videójának, az *El arte de la retórica manuel*-nek (2010). A vásznon egy politikust látunk beszélni, szavait nem halljuk, de gesztusai kellőképpen informatív ahhoz, hogy tökéletesen helyettesítsék a hangját. Lyon külvárosában, egy valaha selyemgyárként működő telep lebontás alatt álló épületei között terül el JORGE MACCHI (1963) argentin művész installációja, a *Marienbad 2011*. Az Alain Resnais filmjére³ utaló franciakert éles ellentéte az

3 Alain Resnais: L'Année dernière à Marienbad (Tavaly Marienbadban), 1961

MICHEL HUISMAN
N°74 (Surrendering Birds), 1999, 75 madár, fa, fém, kartondoboz, festék
<http://www.flickr.com/photos/thioboy/6180746290/sizes/o/in/photostream>, © Christophe Ramonet



üresen meredő környező épületekkel, s furcsa módon nem groteszk helyzetet, sokkal inkább nosztalgikus atmoszférát teremt. Ugyanitt, az Usine T.A.S.E.-ban találkozhatunk a brazil LAURA LIMA (1971) élő elemeket is alkalmazó munkájával: negyven rikító színű tollakkal ékesített baromfival (*Gala Chicken and Gala Coop*, 2004-2011). Ez az installáció jó példa arra, hogy egy szimbólum, egy szó, egy tárgy vagy éppen egy műalkotás interpretálása milyen nagymértékben függ a néző megélt tapasztalataitól, kulturális közegétől. Míg erről az installációról a dél-amerikai közönség inkább a riói karneválra, addig az európai a „páváskodó” magamutogatásra, a külsőségekre épülő társadalmi megítélésre asszociál. Laura Limának egy másik szokatlan munkája is szerepel a Biennálén, a *Puxador*: mezítelen férfi hatalmas méretű üzemcsarnokot keresztül-kasul behálózó, oszlopokra tekeredő, egy pontban összefutó fekete szíjak kötegét húzza előre, mintha véget nem érő, sziszifuszi erőlködésével az oszlopokat akarná kimozdítani helyükről. (A kimerítő feladatot időről-időre ikertesvére veszi át tőle.) A látvány lenyűgöző: lassú mozdulatok, megfeszülő izmok. Műron *Diszkoszvetője*, Tiziano *Sziszifusza*, Michelangelo *Dávidja*, Courbet *Birkózókja*, Rodin *Saint Jean-Baptiste-ja*? Az örök Férfi. A Biennálén szerzett benyomásokat összegezve megállapíthatjuk, hogy jó választás volt egy más földrészen élő, a világra nem európai szemmel tekintő kurátorra bízni a feladatot. Ráadásul Victoria Noorthoornnak nemcsak fiatalsága, frissessége, szenzibilitása és szakmai hozzáértése, de a divatos tendenciákon felülemelkedni képes merészsége is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a nemzetközi művészeti életben egyre nagyobb figyelmet kapó *Lyon-i Biennále* a korábbiaknál is sikerebb legyen.



DIEGO BIANCHI
Ultimated Realities, 2011, installáció cement, műanyag, fa, üveg, emberi haj, újság, bútor, ruha, csomagolóanyag, stb., © Fotó: Cserba Júlia

LAURA LIMA
Puxador / Pilares, 1998–2011, akció, © Fotó: Cserba Júlia



Omen & Nomen

„A Spions múltat gyárt, nem pedig jövőt. Intenzitása szétrobbantja a materializációt. Akcióban él, s az akció nem reprodukálható és nem sokszorosítható. A múzeum, melyben helyet kap: látomás. (A dokumentációja is az.) Az akció testi és nem szellemi produktum, nem maradandó tehát, csupán élő.”¹

Anton Ello: *Spions Rock'n'Roll*

A SPIONS második koncertjére 1978. március 8-án került sor a Magyar Tudományos Akadémia Tömegkommunikációs Kutatóközpontja belvárosi klubjában. Bizonyára az Egyetemi Színpadon megrendezett első, botrányban végződő koncertről terjedő pletykák – például az, hogy fasiszták, illetve terroristákkal szimpatizáló (szélsőbaloldali) anarchisták vagyunk – is hozzájárultak ahhoz, hogy a terem zsúfolásig megtelt, főleg a SPIONS gyűlölőivel. Az emberek többsége azért jött el, hogy közelről láthassa a punkzenekar képében megtestesült Antikrisztust/Sátánt. A punk műfaja önmagában is gyűlöletet váltott ki a több mint tíz éves késéssel elhippésedett magyar értelmiségiekben. A koszos, szandálos, szakadt, mocskos farmerba öltözött, népi hímzéses tarisznyával a vállukon közlekedő, hosszúhajú, szakállas fiatal emberek és ugyancsak izzadságtól bűzlő, hosszúszoknyás, mosdatlan, ápolatlan, zsíros hajú és arcbőrű barátnők nem tudták elviselni a SPIONS ápoltságát és angol *mod* eleganciáját.

A „véleményformáló”, mindenkinél mindent mindig jobban tudó, a rockzenét megvetően a szórakoztatásiipari termékek közé kategorizáló értelmiségiek közül alig néhányan tudtak abban az időben angolul vagy más nyugati nyelven. Csak a cenzúrán átment, gyakran meghamisított idézetekből informálódtak, a nyugati médiában megjelent, az aktuális eseményekről tudósító híradásokból. Nyelvi gettóba zárva a külvilág változásairól gyakorlatilag semmit sem tudtak. A tudatlan-

1 SZNOB Internacional 82. 02. 8. (ARTPOOL gyűjtemény)

A SPIONS az MTA Tömegkommunikációs Kutatóközpont klubjában, 1978. március 8. Zátonyi „Nyuszi” Tibor és Anton Ello, © Fotó: Vető János, Zátonyi / Artpool Gyűjtemény



ság arrogáns gögőt és agresszióba torkolló, nem tudatosult félelmeket szült, az ismeretlentől való rettegés pedig minden új jelenség gyűlöletét eredményezte.

A múltba révedő, kultúrájában önmegtermékenyítő közeg gyűlöletét fokozta, hogy a SPIONS nem operett dalokat énekelt, ahogy Magyarországon mindmáig még a legelvadultabb külsejű, lehangosabban dübörgő *heavy metal* formációk is teszik.² Az édeskésen giccses világlátás nem csak a Kádár-rendszer öröksége, sokkal inkább a néplélekbe mély gyökereket eresztett dzsentrizmus hagyományokból következik. Együttünk nem a tunya ellazulást, a kötelező szeretetet, a mindent megbocsátást, nem a „minden mindegy”, az „ahogy esik, úgy puffan” léha nihilizmusát propagálta, s üzenetét nem rejtette ezerféleképpen értelmezhető, ködös, népieskedő szómagiába.

A kizárólag intellektüelekből összeverődött közönségünk azt sem tudta elviselni, hogy az általános szétesettségben, céltalan sodródásban pár ember a saját kezébe akarta venni a sorsát, s ennek érdekében élettervet készített, és keményen, szisztematikusan dolgozni kezdett annak megvalósításán. Zavarta őket, hogy egy, a hatalom és a kulturális klikkek által sikerrel marginalizált értelmiségi, a SPIONS frontembere morfondírozás, szépelgés, elmerengés, elméletek gyártása helyett otthagya íróasztalát, elefántcsonttoronyát, és a rockszínpadra ugorva valódi életkalandot vállalt, ténylegesen dimenziót, életformát váltott.

Bosszantotta őket a SPIONS radikális nemzetkefelettsége, az árulás etikai kötelességge emelése is, s az, hogy míg ők nem tudtak, mi *szerettünk játszani*. Eljöttek, hogy önmaguk iránti látens gyűlöletüket ránk vetítsék, így jutva valamiféle nyomorúságos katarzishoz. Az őket szögesdrótkerítések és aknazárak között tenyésztő diktatúra hatalmasságait nem merték, hallgatólagos támogatókként, bárgyún kacsintgató cinkosokként nem is tudták gyűlölni, míg egy senki által sem támogatott zenekart nyíltan gyűlölni nem volt kockázatos.

Radikális különbözőségünk és lefasisztázottságunk együttes hatásának tudható be, hogy sem akkor, sem azóta nem volt olyan általánosan és szenvedélyesen gyűlölt zenekar Magyarországon, mint a SPIONS. Az értelmiségiek rockerekké válásukat élték meg személyes inzultusként, a rockerek értelmiséginek tartottak bennünket. A punk életérés legfontosabb üzenete, a punk magatartás fő mozgató ereje persze a gyűlölet, ez külön-

2 A SPIONS emigrációja után alakult, a punkkal ledéren kacérkodó, úgynevezett „alternatív” együttesek – tisztelet a ritka kivételnek – sem keményebbek, csak sok esetben igyekeznek Hajmási Pétert és az „el nem csókolt csókokat” pszeudó-dadaista hablattyal álcázni.

böztette meg a szeretet hatalmába habarodott hippiktől. Míg a nyugati punk zenekarokat imádta az általuk gyűlölt közönségük – szeretetüket hőseik leköpdősésével nyilvánították ki –, a SPIONS esetében a gyűlölet kölcsönös volt. Ezért kijelenthető, hogy a punk eszméje a mi vállalkozásunkban öltött legtökéletesebben testet.

„Magad vagy, ha bolond vagy
Bolond vagy, ha magad vagy
Bolondok közt magad vagy
Magadnak is bolond vagy
Hülye bolond! Bolond hülye!
Bolond bolond! HÜLYE! HÜLYE!
Leszűzve acél ágyon Antonin
Artaud rock and rollt táncol!”³

Pére Lachaise: *Antoine's Rock*

A SPIONS második koncertjén, Pére Lachaise kódnéven, előzenekarként léptem fel. A híres párizsi temető nevét felvéve letartóztatott művészeket kínzó francia titkosrendőrt alakítottam. Akkori punk-minimalista mentalitásomra jellemző, hogy David Bowie *Station to Station*⁴ című számának nyitó riffjét elcsenve, szovjet gyártmányú elektronikus játékgongorából épített szintetizátoromat⁵ és a beleszerelt metronómszerű kattogót használva egyetlen, háromakkordos zenei alapot komponáltam, amelyet Pierre Violence és Zátanyi „Nyuszi” Tibor gitárkíséretével gyakoroltam be. A zenei alapra négy szöveget írtam, így egyetlen kompozíciós erőfeszítéssel négy, markánsan különböző dal született.

Doktor Louis-Ferdinand Céline; Samuel Beckett; Henry Miller és Antoine's Rock voltak a számok címei és hősei. Céline, a németekkel kollaboráló francia író, aki ugyanakkor orvosként sebesült partizánokat gyógyított titokban. Az ír Samuel Beckett, aki azért írta műveinek többségét franciául, mert úgy gondolta, hogy túl jól ismeri angol anyanyelvét ahhoz, hogy a tudatosság érdekében kellően el tudjon tőle távolodni. Henry Miller, a szexuális tabukat bátran megsértő, hazájában betiltott amerikai író. Az elrökösödött végbélnyílását a színpadról mutogató A francia Antoine (Antonin) Artaud, a Kegyetlen Színház szellemi atyja, az élő színház feltámasztása iránti igény első megfogalmazója. Az őket kínzó titkosrendőr figuráját Céline honfitársait jellemző sorai alapján formáltam meg. Jellemzőként a magyar titkosrendőrök által gyakran viselt bőrzakót, barnásszürke szövetnadrágot és fehér inget szürke nylon nyakkendővel használtam.

A show fontos részét képezte a háttérvetítés. Az írásvetítő forró képernyőjére minden szám előtt élő svábbogarat helyeztem, amelyet gombostűvel keresztűszűrtam. A bogarakat feleségem, Orsós Györgyi gyűjtötte befőttesüvegbe, ismerősünk, a korábban nagyvadak gondozójaként dolgozó Szemadám György képzőművész segítségével, a budapesti Állatkert oroszlánkertecében. A gombostűre tűzve körbe-körbe pörgő svábbogarak alá a dalokban sorra kerülő művészek neveit írtam vörös színű rúzzsal. Az írásvetítő óriásira nagyítva dobta a haldokló bogarak képét és a nekik adott neveket a színpad hátsó falára. Egy ponton egy svábbogárbarát fiatalember ugrott elő a közönségből és elkobozta a rovarokat tartalmazó befőttesüveget. Leállítottam a zenét és közöltem, hogy addig nem folytatom a show-t, amíg vissza nem kapom a szereplőimet. Rövid gondolkodás után a fiatalember visszaadta a befőttesüveget. Nyilván mérlegelte, hogy a bogarak élete vagy a szórakozás fontosabb neki, és az utóbbit választotta.

A műsor második részében a SPIONS koncertje következett. Az együttes tagjai SPIONS feliratú karszalagot⁶ viseltek. Az első szám után a zenekar abbahagyta a játékot. A frontember felszólította a közönséget: „Budapest népe, adakozzatok kémeiteknek!” Közölte, hogy senki sem hagyhatja el e termet és a SPIONS addig nem folytatja a koncertet, amíg nem gyűlik össze elég pénz. Kollaboránsaink

3 SZNOB Internacional 82. 02. 8. (ARTPOOL gyűjtemény)

4 David Bowie: *Station to Station* (LP, RCA, 1976)

5 L. Najmányi László: *SPIONS (Tizenhetedik rész)*, Balkon, 2011/7

6 L. SPIONS (Tizenkilencedik rész), Balkon 2011/10



A SPIONS az MTA Tömegkommunikációs Kutatóközpont klubjában, 1978. március 8. Pierre Violence (részben takarva), Anton Ello és Zátanyi „Nyuszi” Tibor
© Fotó: Vető János, Zátanyi / Artpool Gyűjtemény

bezárták az ajtókat, majd két lány körbejárt a SPIONS feliratú, hordozható templomi perseylyekre emlékeztető, rudakra erősített bársonyzacskókkal. Több mint 20 ezer forint és nem kevés dollárbankjegy gyűlt össze, óriási összeg abban az időben. A több száz fős közönség néhány tagja később azt mondta, hogy azért adakoztak, mert féltek a színpadon álló, háromtagú zenekartól.

Mivel előzetesen minden igényünket egyeztettem a klub igen segítőkész és szokatlanul kompetens technikai felelősével, az erősítés ezúttal megfelelően működött, a koncert hibátlanul lement. A két gitáros tökéletes összhangban játszott, bár éreztem a basszus és a dob hiányát. A frontember megkérdőjelezhetetlen autoritással uralta a közönséget. A SPIONS mint világszínvonalú rock-különítmény víziója fél órára materializálódott, először és utoljára a Varsói Paktumban.

„...a Ganz-MÁVAG Művelődési Központ biztosított kezdetben munkalehetőséget két sokoldalú művésznek, Molnár Gergelynek és Najmányi Lászlónak, akik aztán egész sereg 'home-made videó', installációt, videóval kombinált vetítést és előadást hoztak létre. Munkáik sajátos keverékei voltak a body artnak, performance-nak,

burleszk- és a horror-filmnek; olyan szalagjaik, mint például a *David Bowie Budapesten*, egyszerre előlegezték meg a punkhullámot és a new wave-et, s lettek a videóklip műfajának előzményeivé”⁷

Beke László: *A magyar videóművészet történetének vázlata*

1978 tavaszán, a SPIONS első és második koncertje között állandó rendőri kíséretet kaptam, egy nyomozói tanulókból álló osztály és testes oktatóik formájában, akik egymást váltva állomásoztak zuglói lakásom előtt, a beszélő nevű Gyarmat utca túloldalán. Missziójukból nem csináltak titkot. Ha megláttak a kapu felé közeledni a hosszú kocsibejárón, füttyszóval figyelmeztették egymást. Amikor kiléptem a kapun, vidáman kurjongatni kezdtek: „Sétálgatunk? Már nem sokáig!”, vagy még célzatosabban: „Ma eltörjük a lábad!” Ha rozzant Zsigulimon indultam valahová, ügyeltek arra, hogy észrevegyem, követnek. Általában több, civilnek álcázott autón szegődtek a nyomomba. Az egyik néha mellettem haladt, a párhuzamos sávban, utasai kikiabáltak a lehúzott ablakokon, mutogattak, az öklüket rázták. Egy ízben, az Árpád hídon megpróbálták beleszorítani a Dunába. A mellettem haladó autó egyre közelebb jött, a másik megelőzött és a hídra érve hirtelen lefékezett előttem. A kocsimat szorosan követő harmadik autó miatt lassítani sem tudtam. Hogy kikerüljem az ütközést, kénytelen voltam felhajtani a járdára. Szerencsére a járdaszegély magas volt, a kocsim alja fennakadt rajta, így nem szakítottam át a korlátot. Amikor kísérőim látták, hogy fennakadtam, gázt adtak és elrobogtak. A nem titkolt rendőrségi megfigyelés az enyémnél jóval durvább élménysorozatot jelentett a SPIONS frontemberének, például megverték a Keleti pályaudvar előtt, az érdeklődő lakosság gyűrűjében. Többször megtámadták a Dohány utcai (Tobacco Road) lakása közelében is. Rendszeresen kaptunk névtelenül fenyegető, késő éjszakai telefonhívásokat.

Mindebből nyilvánvalóvá vált számunkra, hogy el akarnak bennünket kergetni az országból. A diktatúra abban az időben már végzetesen eladósodott a külföldi bankok felé, és a kispolgári jólétet biztosító „gulyáskommunizmus” fenntartása érdekében folyamatosan újabb kölcsönökre volt szükségük. Nem akartak negatív nyugati sajtóreakciókat, ezért a kellemetlennek tartott figurákat már nem bőrtö-nözték be, nem rendeztek ellenük koncepciós pereket, mint korábban, hanem változatos eszközökkel megpróbálták őket eltávolítani az országból. Voltak, akiknek engedélyezték, hogy nyugati ösztöndíjakat fogadjanak el. Másokat megfenyegettek, vagy/és ellehetetlenítették az egzisztenciális helyzetét. A SPIONS frontembere nem kapott többé nyelvtanítási megbízásokat. Az én díszlettervezési felkéréseim is hirtelen megfogyatkoztak. Már csak a szolnoki színházban tudtam dolgozni. Az ott kapott fizetés nem fedezte a megélhetési költségeinket. Munka-nélküli feleségem szándalokat gyártott, ezek eladása segített bennünket az egyik napról a másikra történő túlélésben.

„A Spions az esztéticizmus amorális etikáját hirdeti; túllép a képzőművészet eddigi korlátain. Koncertje olyan performance, amely nem a régi, hanem az új értékek megsemmisítésére tör. Önmaga megsemmisítésére. Mint a performance, ennyiben hagyományos.”⁸

Anton Ello: *Spions Rock'n'Roll*

Az MTA Tömegkommunikációs Kutatóközpontja klubjában tartott koncert után a SPIONS fellépésre kapott felkérést a pécsi egyetem diákjaitól. A koncert megszervezésében nem tudtam részt venni, mert Szolnokon kellett lennem, ahol egy bárgyú gyerekdarab díszleteinek megtervezését osztották rám, és a rendező ragaszkodott állandó jelenlétemhez. A frontember vállalta, hogy tudatja technikai igényeinket a koncert pécsi szervezőivel. A színházból két napra kiszabadulva a fellépés előtti este értesültem, hogy semmit sem tett az ügyben, nem lépett kapcsolatba a szervezőkkel. Sok általam összehozott előadással a hátam mögött



A SPIONS az MTA Tömegkommunikációs Kutatóközpont klubjában, 1978. március 8. Anton Ello, © Fotó: Vető János, Zátanyi / Artpool Gyűjtemény

tudtam, hogy még a leggondosabban szervezés sem garantálja, hogy a megbeszélteket a befogadó intézmények illetékesei végrehajtják, s ha nem történt egyeztetés, biztos a katasztrófa. Alaposan összevesztünk a frontemberrel. Közöltem vele, hogy kiszállok a projektből, mert ilyen amatőr hozzáállás, ostoba felelőtlenség mellett elkerülhetetlen a bukás. Így a zenekar másnap délelőtt nem az én kocsimmal, hanem vonaton utazott Pécsre.

Akár mennyire is jogosnak éreztem a felháborodásomat, megalapozottnak a szakításról szóló döntésemet, a SPIONS számomra mindennél fontosabb volt. Büszkeségemet félretéve az előadás napján, dél körül a zenekar után indultam, arra gondolva, hogy esetleg segíteni tudok a technikai feltételek megteremtésében. Pécsre érve félelmeim beigazolódtak. A szervezők nem gondoskodtak erősítésről, a zenekarral együtt bénán ültek a félhomályos auditóriumban. A főszervezővel konzultálva sikerült megoldást találnunk, és röviddel a koncert kezdete előtt megérkeztek az egyik helyi zenekartól kölcsönkért erősítők és mikrofonok.

Az elektromos konnektorok az auditórium katedrása mögött nyíló folyosón voltak. A két egyforma konnektor közül az egyik felett a „380 volt”, a másik felett a „220 volt” felirat állt a falon. A sunyin mosolygó technikai segéderőssel megbeszéltem, hogy az erősítőkhöz vezető hosszabbítót a „220 volt” feliratú konnektorba fogják bedugni.

A meghirdetett kezdés előtt negyedórával megtelt az auditórium a rendkívüli eseményre, életük első punkkoncertjére várakozó diákokkal. Pontosan este 7-kor a SPIONS felment a kated-

⁷ Beke László: *A magyar videóművészet történetének vázlata*. In: *Videó-alfa*, Budapest, Műszaki Közművelődési Kiadó, 1987

⁸ SZNOB Internacional 82.02.8. (ARTPOOL gyűjtemény)

rára, a gitárosok elfoglalták pozícióikat, a frontember pedig elhelyezkedett a katedra mögötti falon kialakított, kémiai kísérletek bemutatására szolgáló kirakat előtt. Az volt az elképzelése, hogy az első számot az üvegketrecbe ugorva, a lehúzott ablak mögött fogja énekelni. Intésére a technikai segéderők⁹ diadalmasan mosolyogva bedugták az erősítőkhöz vezető hosszabbítót a „380 Volt”-feliratú konnektorba és bekapcsolták a berendezéseket. A dobozokból füst szállt fel, ropogás hallatszott, majd teljes csend lett. Az erősítők kiégtek.

A helyzetet érzékelve a frontember dührohamot kapott. Teljes erővel lerántotta a demonstrációs fülke ablakát, az üveg darabokra tört. Ezzel az el sem kezdődött koncert, a történelem első punkkoncertje Pécsen befejeződött.

A közönség azt hitte, hogy csak valamiféle bevezető akciót láttak. A diákok a helyükön maradván várták a folytatást. A zenekar leült a nézőtér első sorába. Vető János lefénnyképezte őket. Lassan beszélgetés alakult ki a frontember és a félénken kérdező közönség között. Anton Ello ismertette velük a kialakult helyzetet, majd beszélt a punkról, annak előzményeiről és fontosságáról az aktuális világhelyzet kontextusában. Aztán a közönség lassan elszivárgott, mi pedig nyomott hangulatban, egymáshoz nem szólva megvacsoráztunk a vasútállomás éttermében, majd elindultunk Budapestre.

A Pécsről kivezető, erdős dombok között kanyargó út néptelen volt, csak ritkán jött szembe egy-egy kocsi. Némán autóztunk a sötét, holdtalan éjszakában. Hirtelen egy jókora bagoly csapódott kitárt szárnyakkal a szélvédőnek, megrepesztve az üveget. Nem sokkal később velünk szembe haladó, hosszú hajú, meztelen nő tűnt fel a reflektorok fényében az országúton. Lelassítottam az autót. A távolról fiatalnak tűnő nő egyre öregedett, ahogy közeledtünk egymáshoz. Amikor nagy ívben kikerültem, már vén, ráncos bőrű, megereszkedett testű boszorkánnyá változott.¹⁰ A visszapillantó

9 A „technikai segéderők” kinézetéből, stílusából ítélve számomra nyilvánvalónak tűnt, hogy a titkosrendőrség emberei voltak, azzal a feladattal megbízva, hogy szabotálják a koncertet. Erre utalt az is, hogy az egyetem alkalmazásában álló „főnökük” igen nagy tisztelettel beszélt velük, magázta őket, ami nem volt jellemző a korabeli főnök-beosztott viszonyra.

10 1978 augusztusában, néhány hónappal Párizsba költözésünk után, a frontember Belleville kerületében lévő lakásának lépcsőházában megismétlődött a jelenet. Ott a lépcső alja felől közeledett felénk az egyre öregedő, hosszú hajú, meztelen nő, s mellettünk elhaladva változott vén boszorkánnyá. Sok évvel később, a Karib-tengeri Grenada szigetország Carriacou nevű szigetén, egy éjszakai, magányos tengerparti séta során találkoztam ugyanezzel a kísértettel. Akkor a tengerből lépkedett ki, folyamatosan öregedve. Helyi barátainknak elmeséltem a látomást. Ők azt mondták, hogy a Mommie Kanaima nevű démonnal, a spanyol konkvisztádorok által máglyán elégetett *karib (kalinago)* indián varázslónő (*Pe-i-woman*) szellemével találkoztam, akiről tudvalévő, hogy balsorsot hoz az utazókra. Kutatásaim során megismerkedtem a carib indiánok sámánjai által gyakorolt *Kanaima* rituáléval, amelynek célja a megátkozott személy megölése volt. Az átok beteljesedése után a sámán gyakran elfogyasztotta az eltemetett holttest *mobu*-ját, nektárját.

tükörben láttam, hogy visszafordulás nélkül, egyenletes léptekkel haladva tűnt el a mögöttünk a sötétben. Budapestre érve egyenként hazaszállítottam utasaimat. Már hajnalodott, amikor megálltam a Tobacco Roadon, az utoljára hazavitt frontember bérháza előtt. A kocsiból kiszállva észrevettük, hogy a szemközti, renoválás alatt álló ház állványzatán, a második emelet magasságában akasztott ember lóg. Ezek az ómenek nem tűntek túlságosan biztatóknak a SPIONS történetének folytatását illetően.

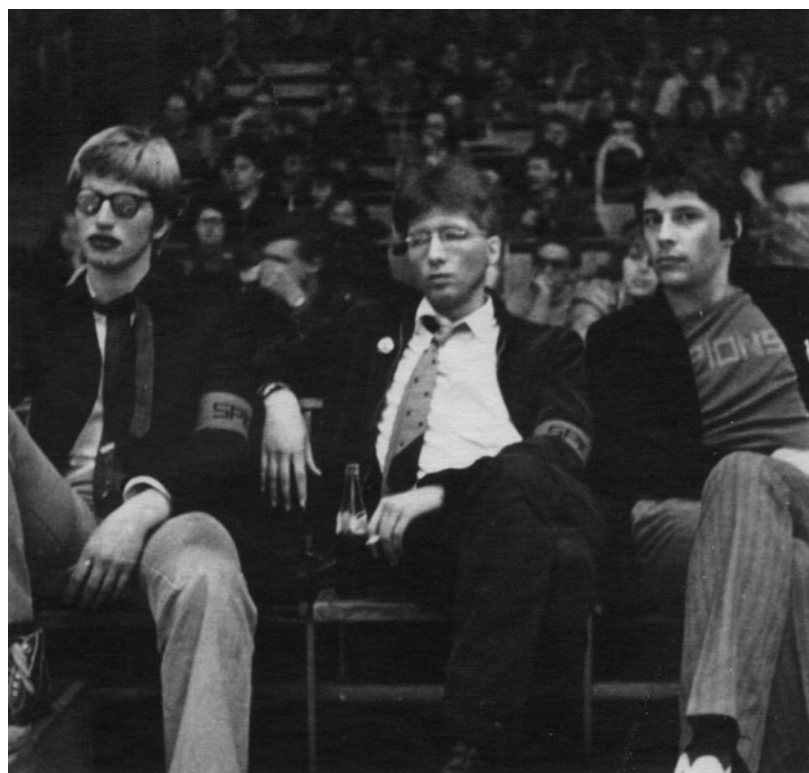
“WHEN SPIONS LEFT THE COUNTRY OF THEIR GENETIC ASSIGNMENT IN 1978, THEY LEFT ALL THEIR ILLUSIONS BEHIND. THEY DID NOT GO TO IMMIGRATE BUT TO CONQUER. ARRIVING TO THE TOTAL CZECHO-SLOVAKIA OF THE OCCIDENT, THEY TURNED THEIR TRENCHCOATS INTO SOVIET UNIFORM AND PERFORMED AS A COMMUNIST PROPAGANDA MACHINE SEEKING FINANCIAL SUPPORT FROM THE KGB NOW. THE FRONTMAN CHANGED HIS NAME TO ‘SERGUEI PRAVDA’ AND SET OUT TO PROMOTE THE VALUES OF RUSSIAN WAY OF LIFE TO THE ABENDLAND OF DEMOCRACIES.”¹¹

Forrás: *THE NUTSHELL: SPIONS Art – SPIONS Propaganda*, 2011

A pécsi katasztrófa után tovább folytatódtak a hatósági zaklatások a SPIONS tagjai ellen. Pierre Violence (a.k.a. Péter Ogi – Hegedűs Péter) egyik későbbi nyilatkozatából¹² megtudtam, hogy őt be is idézték a Belügyminisztériumba, ahol megfenyegették. Sem a frontembert, sem engem nem idéztek be, de a ránk állított ügynökök erősödő agresszivitása nyilvánvalóvá tette számunkra, hogy ideje elhagynunk az országot, amelyben egyébként sem láttunk kibon-

11 „Amikor a SPIONS 1978-ban elhagyta a számukra genetikailag kijelölt országot, valamennyi illúziójukat maguk mögött hagyták. Nem emigrációba, hanem hódítani indultak. A Nyugat Totális Csehszlovákiájába érkezve ballonkabátjaikat szovjet egyenruhákra cserélték, és a KGB-től pénzügyi támogatást kérve kommunista propaganda gépezetként kezdtek működni. A frontember, nevét ‘Szergej Pravda’-ra változtatva elkezdte az orosz életstílus értékeit hirdetni a demokráciák alkonyországaiban.” (*A DIÓHÉJ: SPIONS Art – SPIONS Propaganda*, 2011 – részlet, NL nyersfordítása. Teljes szöveg: <http://spions.webs.com>)

12 <http://www.artpool.hu/muzik/melyspio.html>



A SPIONS a meghiúsult koncert után, a pécsi egyetem auditoriumában. Pierre Violence, Anton Ello és Zátonyi „Nyuszi” Tibor. © Fotó: Vető János, Zátonyi / Artpool Gyűjtemény



1978. május 2. – A SPIONS elhagyja Magyarországot
© Fotó: Zátanyi Tibor, Zátanyi / Artpool Gyűjtemény

takozási lehetőséget a SPIONS számára. Rekordidő – egy hét alatt¹³ – megkaptuk útleveleinket, de feleségem, Orsós Györgyi és a frontember felesége, Eörsi Katalin útlevelét a szokásos indoklással – „Kiutazása közérdeket sért” – visszautasították. Visszatartásukkal nyilván bennünket akartak később zsarolni, rávenni arra, hogy nyugatra érve ne okozunk kellemetlenségeket a diktatúrának.

¹³ Az útlevélekérelmek elbírálása minimum 30 napig tartott abban az időben.

A SPIONS 1978. május 2-án elhagyta Magyarországot. A frontember előbb Kelet-Berlinbe repült, ahol édesanyjával egy Herbert von Karajan vezényelte Wagner koncertet tekintett meg, mielőtt átment a város nyugati oldalára. Én rozoga Zsigulimmal vágtam útnak. Münchenben találkoztunk, onnan együtt utaztunk tovább Párizsba. Pierre Violence később jött utánunk. Zátanyi „Nyuszi” Tibort az utolsó pillanatban elvitték katonának, így ő Magyarországon maradt. Párizsba érve a frontember Serguei Pravdára váltotta kódnevét. A rock szellemiségét követve nem vesztesékként, szánandó menekültekként akartuk újra kezdeni az életünket, folytatni munkánkat a szabad világban, hanem egy legyőzhetetlen birodalmat képviselve, győztesekként. A SPIONS frontembere KGB kém-kommandó vezetőjeként mutatkozott be a francia médiában. Közölte, hogy az orosz titkosszolgálat azért küldött bennünket külföldre, hogy megrontsuk a nyugati ifjúságot. Közlése komoly médiaérdeklődést váltott ki, amely a zeneipar figyelmét is ránk, a Szovjet Blokk első punkzenekarára irányította. Néhány hónappal később, a SPIONS első lemezének¹⁴ felvételei előtt, hosszas előkészületek, bonyolult elterelő hadműveletek után Pierre Violence szólógitáros/zeneszerző kivált az együttesből. Utolsó akciójaként, a lemezkiadó irodájában jókora botrányt kavarva meg akarta akadályozni, hogy kompozíciói megjelenjenek a lemezen, de „csak” annyit ért el, hogy a további kalamajkákat kerülni igyekvő kiadó nem promotálta, terjesztette megfelelően a terméket. A SPIONS francia, majd kanadai, angol és amerikai művészekkel kollaborálva folytatta a mindmáig tartó munkát. De ez már egy másik, az előzőeknél jóval bonyolultabb, eseménydúsabb, dimenziókban gazdagabb történet.¹⁵

¹⁴ SPIONS: *Russian Way Of Life/Total Czecho-Slovakia* (Single, Barclay, Paris, 1979)
¹⁵ <http://spions.webs.com>

1978. május 2. – A SPIONS elhagyja Magyarországot
© Fotó: Zátanyi Tibor, Zátanyi / Artpool Gyűjtemény



Windows 2001: Petrar Ćuković beszélgetése Oleg Kulikkal*

☛ **Petrar Ćuković:** *Új munkáid váratlanul hatnak a közönségre. Miért érdeklődik egy olyan művész a tájkép tisztán tradicionális műfaja iránt, akinek a neve radikális performanszai kapcsán vált ismertté?*

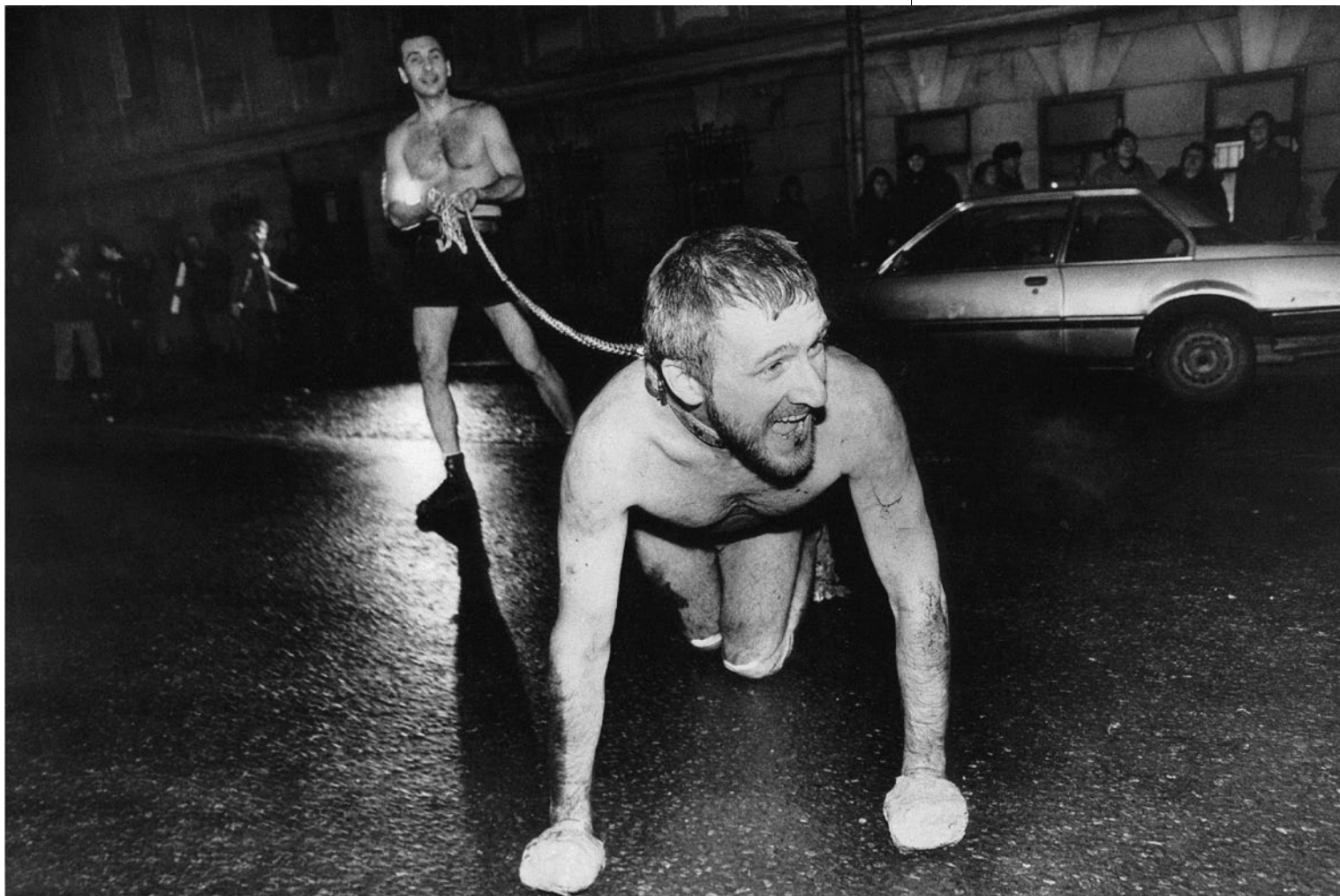
☛ **Oleg Kulik:** *Az én nézőpontomból a tájképfestészetben az ambivalencia a legfontosabb. Ez a műfaj a nyelv, a művészettörténet, a filozófia legmélyebb őserdejébe vezet minket. Egyrészt elfedi a valódi tereket, másrészt egyfajta előregyártott valóság, művészet, zsáner, szimulákrum, mentális táj és így tovább. A tájkép egyrészt érzékelés, másrészt viszont ábrázolás. Ez az ellentét számomra alapvető jelentőségű. Az *Ablakaim* című sorozat elsősorban erről szól. A kulturá-*

* Megjelent: Windows 2001: Conversation between Petar Cukovic and Oleg Kulik; In: House & windows. La Biennale di Venezia, Yugoslav pavilion; National Museum of Montenegro, Montenegro, 2001, p. 56-58. Kiállítva: House and windows. 49. Velencei Biennále, Jugoszláv pavilon (Milija Pavičević-tyel, komisszár: Petrar Ćuković); 2001; Oleg Kulik. Chronicle. 1987-2007 (retrospektív kiállítás), Central House of Artist, Moszkva, 2007
Oleg Kulik Windows (200-2001) sorozatát és más műveit a 2011-es budapesti Art Marketen bemutatja a Léna & Rosselli Galéria.

OLEG KULIK

The Mad Dog (or the last Taboo garded by Lonely Cerber), 1994

lis tájképen végbemenő változások olyan régi és gazdag történelmi háttérre tekintenek vissza, mint a természeti táj változásai. A tájkép antropológiai dimenziója a reneszánsz festészetben a tájra kivetített ideális mennyei világgal kezdődött, majd a megszelídítés és kisajátítás tárgya lett Fragonard és Watteau képein, valamint a 18. századi angol festők idején. Egyre nyilvánvalóbb, hogy az isteni territórium pusztá háttérként szolgál, hogy aztán az emberi mögöttes világába vezessen át. Ekkorra Poussin és Lorrain festményeit már nem tekinthetjük pusztán tájképeknek, Constable pedig a romantikus tájat egyfajta totális ready-made díszletté alakította a szokásos kanti kereteken belül. A két világ között lebegő határvonal a kétfajta minőség közötti korláttá tárgyiasult és alakult: szétvált az Isteni (misztikus) és az Emberi (gyakorlati) természet. Az angol szenzualizmus kifinomult játékot űz a kanti keretekkel, és két másik fogalommal is – a hétköznapival és az ideállal. A köztük húzódó határvonal – egy híd, egy szakadék, egy darabka kaszálatlan rét – megjelenése így nem meglepő. Caspar David Friedrich, aki a két világ határán egy baglyot helyezett el, triviálissá tette a motívumot és képletesen szólva ki is végezte azt. Itt „a lecsupasztított módszer” már a szürrealizmus és impresszionizmus





OLEG KULIK
Windows – Gorilla, 2000–2001, C-print, 90 × 112 cm



OLEG KULIK
Windows – Walrus, 2000–2001, C-print, 90 × 118 cm

közönyéhez kerül közel, mintsem a tájképhez magához. Mindez már az avantgárd bevezetője, ahol a tájkép a mentális tájhoz, a fényáradathoz és a különféle hallucinációkhoz nyit utat.

A szürrealisták a tájképet a másodfokú érzéki csalódás megnyilvánulásaként kezelték, amely az elsőfokú érzéki csalódást hivatott megerősíteni, azaz a Kant féle festmény-ablakét. A második hallucináció tagadja az első valóságosságát, érzéki csalódássá változtatva azt. Magritte-nál a „festmény” és az „ablak” a két konvenció egyenrangú párbeszédét indítja el. És ezzel már csak egy lépésre vagyunk az én „ablakaimtól”.

Éveken át foglalkoztatott egy probléma, a két konvenció, a valóság és annak reprezentációja közötti párbeszéd lehetősége. Hosszú ideig kutattam a semleges tájkép után, amely maximális távolságot tart a kulturális és történelmi illúzióktól, amelyekben oly gazdag e műfaj. Tavaly nagy sikert arattam montenegrói mun-

káimmal. Megtaláltam a tájkép vágyott típusát, amely „környezet” marad, ugyanakkor az ország kulturális, történelmi és etnikai tartalmait is reprezentálja. A gyönyörű Montenegro elsősorban tájképekből áll (legalábbis így volt mostanáig). Ezekben a tájképekben az érzékelés és a megjelenítés ideális egybeesését találtam meg. A hétköznapi elhalványítja regényességüket. Bármit le lehet fényképezni Montenegróban: minden egyformán reprezentatív. Még a látvány csendje és mozdulatlansága is autentikus.

A kitömött állatokkal telerakott tájkép elsődleges jelentése ökológiai. A környezeti aspektust ezen túl szeretném kiterjeszteni úgy, hogy az fedje a mentalitás ökológiáját is. Ám a mentalitás antropológiai dimenziója nem egyértelmű (az állatok is képesek az érzékelésre).

Jepisin, egy moszkvai kritikus *Ablakaimat* „a hipnózis egy fázisaként” értelmezte, amelynek célja „a civilizáció és az aktuális művészet gyakorlata által megszaggatott horizont elsímítése”. A látóhatár az ideális és a reális fókusza, „az öntudat örökké futó vonala.” A horizont káprázat. Bármely pontján is hasítanád fel, ugyanabban a tájban találnád magad. Malevics hitt abban, hogy az a fekete négyzet mögött a végtelen világegyetem van. De nincs ott semmi. A vászon keretét leszámítva.

✳️ *Hogyan alakultak át a transzgresszív gesztusok formailag tradicionális gesztusokká?*

✳️ Ez fokozatosan történt. A kilencvenes évek eleji performanszaim a kulturális réteggel kapcsolatos reakciók voltak, amely egyszerűen eltűnt a lábam alól. A *Kutyamber* egy kétes figura, aki a kultúrán, az intézményeken kívül helyezkedik el, feltéve azt a kérdést, hogy mi is lenne ez a kultúra és intézményei. Nem hiszem, hogy ez csak a poszt-szovjet térség problémája. Ez a kérdés az ember világban elfoglalt helyére vonatkozik. Ez nem a gyengeség beismerése, épp ellenkezőleg, ez a mértéktelennek, az ember destruktív erejének az elismerése. Nehéz embernek lenni, de még nehezebb nem emberként viselkedni. A szívem mélyén még mindig kutya vagyok, de többé nem vagyok gyenge az örült tombolásban, hanem erős vagyok a többi élő iránti könyörületemben. Mikor kutya voltam, egy bosnyák voltam, egy csecsen, egy orosz és montenegrói művész, egy bébifőka, akit agyonvernek a jégen. Ez az, ami determinálta a radikális projekten belüli finom fejlődésemet.

✳️ *Mit mutatnak a néző számára az „ablakaid”?*
Mit kell bennük látni?

✳️ Mindenekelőtt önmagukat kell meglátniuk benne, reflexiókat az ideális, halott, az emberi jelenlét nyoma nélküli tájképre. Ez az emberközpontúság paradicsomi, ideális világa. Itt újra elkezdheti az ember a vadvilág szemlélését. Hogy örömet okozzak neki, megtisztítottam a tájat a drótoktól és a legelők kerítéseitől. Nincs ehhez hasonló vadvilág sehol, bárhol is keresnéd:

Nyugaton, Keleten, Északon vagy Délen.
Még Montenegróban sem. Ez egy halott világ.
Az élővilág különbözik ettől. Az mocskos, fájdalmas, halállal teli. Nem a néző értékelése fontos ebben a projektben, hanem annak a nézőnek a formális megkettőződése, aki bele van festve a tájba (ahol a művész helyet talál neki) és aki mindezt kívülről szemléli (saját magát elhelyezve). A néző önmagát mint karaktert értékeli, és megosztja a felelősséget a projekt szerzőjével.

☒ *Tehát nincs egységes, általános nézőpont, ugye?*

☒ Nem. Mindenki egyidejűleg szemlél mindent. Az én nézőpontomból a mennyezetről belógó kitömött sas üveg szemének vagy a gorillának a „perspektívája” jóval fontosabb. Az élőlények elhagyhatják a megfigyelt területet. Van választásuk. Amikor megállnak, elveszítik ezt a lehetőséget és a tájkép foglyaivá válnak, amely másfelől őket ejti csapdába. A táj a valós és ideális, vagyis a halott világ határán lévő csapda. Az ablak üvegfelszíne lehetővé teszi, hogy ezekre a párhuzamos világokra összpontosítsunk, és a nézők két fajtájának párhuzamos létezésére is, minden perspektívából. Az üveg nemcsak átlátszó, hanem megőrzi a tükrözés képességét is.

☒ *Milyen szerepet kapnak itt az állatok? Áldozatok vagy emlékeztetnek minket valamire?*

☒ Nem egészen. A Nagy Másik különböző arcainak tekintem őket. A halott állat szimbólum és nélkülözhetetlen része a beteges társadalmi rendnek. Az ökológiai problémák képesek bármilyen társadalmi projekt héjává válni, mint ahogy a Microsoft Windows is minden más program alapját képezi.

☒ *Ezek az „ablakok” nagyon pesszimista látványra nyílnak. Lehetetlen visszahozni a halott dolgokat az életbe.*

☒ Nem, nem tudjuk ezt megtenni, de az életet megmenthetjük. És ezt a valóságban is megmenthetjük, nemcsak a képzeletünkben. Megmenthetjük ezt a szörnyű, bűzös, hibás valódi világot. A projekt valóban nagyon pesszimista, ha a nézők cél nélkül körbejárnak és boldognak érzik magukat, mondván, milyen csodálatos kiállítás is ez. Ha meglátják a legyilkolt valóság horrorját ebben a szépségben, akkor van egy kis remény az optimizmusra. De nem mondhatom, hogy itt bármi rajtam múlna.

Térjünk vissza saját fejlődésem problematikájára. Művészi pályámat valójában azzal kezdtem, hogy egy olyan anyag után kutattam, amely nem vetíti ki a valóságot. Ez először az üveg volt. Majd a saját testem volt az, a performansz, a fotográfia és a számítógép. És most újra itt az üveg. Segít a szemnek, hogy megkerülje az esztétikai gátakat. De nem értettem igazán, hogy mit akartam látni a pályafutásom elején. A kutya bőrében kellett szaladgálnom tíz évig, hogy megértsem: látnom kell a fájdalmat.

Fordította: Ferenczi Emőke

Tóth Andrea Éva

Lehetetlen próbálkozás, lehetséges válaszok...

Once Upon a Time: *Fantastic Narratives in Contemporary Video*

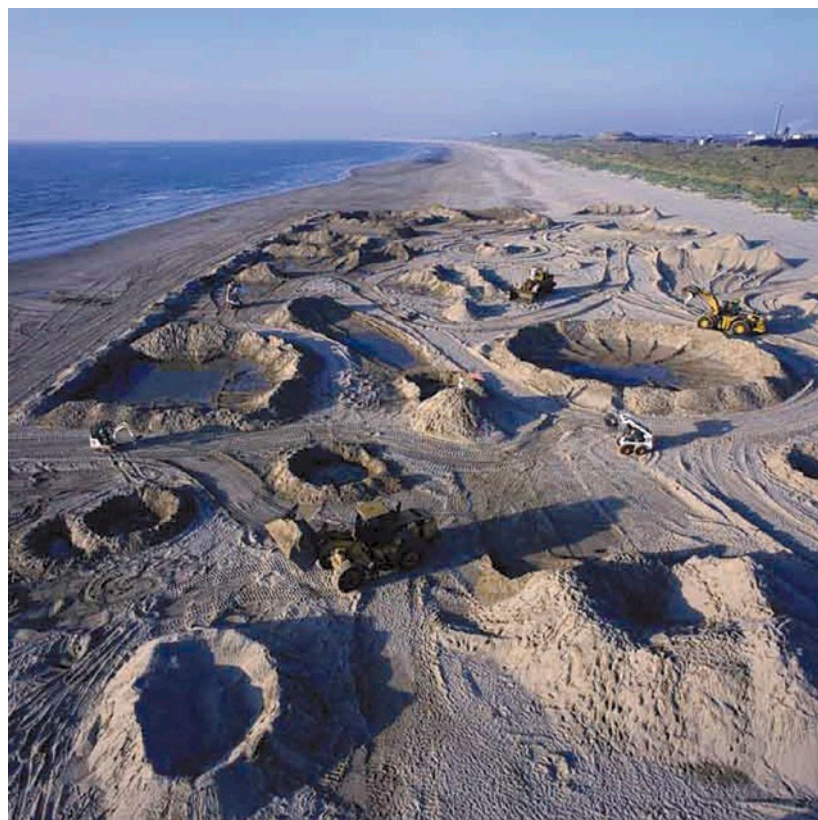
☒ **Deutsche Guggenheim, Berlin**

☒ **2011. július 8 – október 9.**

Hol volt, hol nem volt... Így kezdődnek a mesék, amelyeket gyermekként hallgattunk, és amelyeket később el is olvastunk. S bár a későbbiekben a barátainknak és családtagjainknak elmondott történetek már nem ezekkel a varázslatos hangulatba ringató szavakkal indulnak, mégis mindegyik történetben ott rejlik a kronologikus rend, az elbeszélte események rendszerezésének, sorrendbe állításának igénye. S bár a történetmesélés alapvetően az irodalom sajátossága, erősen kötődik a mozgókép médiumához is.

Köztudott, hogy már a huszadik század első harmadában számos művész épp ez ellen, a film történetmesélési szándékának kötelező érvényűsége ellen lépett fel: így kívánták felhívni a figyelmet a még csupán néhány évtized óta létező médium más területeket is bevonni képes kifejezőeszközeire és jellegzetességeire. Ennek köszönhetően születtek az új médium más művészeti ágakhoz, illetve a képzőművészet éppen aktuális irányzataihoz való kapcsolatát kiemelő filmek (Fritz Lang: *Metropolis*, 1927; Robert Wiene: *Dr. Caligari*, 1920; Viking Eggeling: *Diagoná-*

ALEKSANDRA MIR
First Woman on the Moon, 1999, © VG Bild-Kunst, Bonn 2011



lis szimfónia, 1924; Salvador Dalí-Luis Bunuel: *Az andalúziai kutya*, 1929; René Clair-Francis Picabia: *Entr'acte*, 1924; Hans Richter: *Ritmus 21*, 1921 stb.). Egy film tehát nem feltétlenül kíván történetmeséléssel bajlódni, s a legelső mozgóképeket sem – soroljuk azokat a film médiumához vagy sem (amiről egyébként hosszas teoretikus vitákat lehetne André Gaudreault-val¹ folytatni) – tekinthetjük történetmesélő alkotásoknak. Méliès a cirkuszi varázslat megteremtésének filmes lehetőségeit kereste a munkáiban, bár az is igaz, hogy mindezt végül is történetfoszlányok formájában valósította meg, míg a Lumière-fivérek első filmjei, valamint a későbbi *plein air* filmek számára a kamera előtt elterülő táj, város vagy az éppen folyó esemény lefestése volt izgalmas. A Tom Gunning által az attrakciók mozijához sorolt filmek sem sztorikat szándékoztak mesélni nézőik számára: a fő cél a provokáció, meghökkentés kiváltása volt. Olyan munkák születtek a gunningi címke alatt, amelyek a tartalomban vagy a bemutatási módban rejlő mutatvány-jelleg miatt számítottak érdekesnek a korabeli filmnézők számára. A későbbiek folyamán is számos rendező helyezkedett szembe a történet elmesélésének – már-már elvárt – igényével, és a videóművészek munkáiban is gyakran kap szerepet a narráció lebontására való törekvés vagy éppen a történetmesélés kiállítási térben való megvalósulásának lehetőségére való reflektálás. A mindenki által citált példa, amit 2002-ben Daniel Martinico (*24 Second Psycho*), két évvel később pedig Chris Bors (*24 Second Psycho*) sajátított ki, értelmezett újra: Douglas Gordon 1993-as *24 Hour Psycho* című munkája, amely szintén olvasható az eredeti Hitchcock-film (1960) narrációs folyamatának szándékolt

1 André Gaudreault: *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris, 2008

JANAINA TSCHÄPE
Lacrimacorpus, 2004
© 2011 Janaina Tschäpe, Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York



megbontásaként. Erre utal a művész is, mikor így fogalmaz: „Láthatatlanná kell tenni a filmet annak érdekében, hogy felszabadítsuk a kép plasztikus tulajdonságait, meg kell semmisíteni az elbeszélést, az olvashatóságot (a lelassítás vagy a kifordított kép segítségével) a mozi számára ideálisnak feltételezett állapot felszabadítása céljából, ahol a képnek nem kell többé ábrázolnia.”² Amos Gitai szintén a narráció lebontásán (is) dolgozik, amikor galériák számára készül munkáival foglalatkosodik. Gitai *Traces*³ című kiállítása, amely Chantal Akerman *D'Est* (1993) című installációjához hasonlóan a rendező korábbi filmjeiből kivágott részletekből épül fel, a képek multiplikálása és a töredéknyi részletek loopba állítása által megtöri az eredeti filmekben tetten érhető narratív egységet, sőt, a többszörös felaprózódás miatt az eredeti munkában lévő történetek már nem is képesek összeállni a kiállítás látogatójának fejében. Természetesen az sem titok senki számára, hogy egy kiállítás keretein belül eleve különösen nehéz történeteket mesélni. Az általában egymás közelében elhelyezett mozgóképes installációk összeérő hangszávjai sok esetben teljesen kioltják egymást, a kihelyezett fülhallgatókat pedig nem szívesen, de legalábbis nem hosszú időn át használják a látogatók, akik egyébként sem kívánnak több időt tölteni egy mozgókép előtt, mint bármely más statikus műalkotás társaságában.

Mindezekkel, tehát a filmtörténetben folyamatosan jelen lévő történetmesélés elleni lázadással, valamint a mozgóképes installációk által egyébként is csupán nagy nehézségek árán létrehozható elbeszélés tényével kell számolnia a Deutsche Guggenheim kollekcijából összeállított *Once Upon a Time: Fantastic Narratives in Contemporary Video* című kiállításnak is. A válogatás meséket ígér, még hozzá nem is akármilyeneket: a cím alapján fantasztikus történetekkel lesz dolgunk. Marc Glöde cikke⁴ is ezt ígéri: amennyiben hihetünk neki, a kiválasztott művek koncepciója abban rejlik, hogy élénk tárja, mi és milyen módon hozza létre az igazságot és a hazugságot a filmben. Ezen túl Glödét az is különösen érdekli, hogy milyen viszonyban áll egymással a fotografikus kép és az igazság. Ez utóbbi problémára kívánja írásának lezárását is alapozni, s így nem véletlen a kissé erőltetettnek tűnő platóni barlang hasonlat megidézése sem. A kiállításban azonban nem is az az igazán érdekes, hogy valós történeteket mutatnak-e be a pergő képek, vagy csupán fikcióról, kreált hazugságokról, fantasztikus mesékről

2 Laurent Gourmarre, Jean-Marc Lalanne: *Reprise de Remakes*, in *Cahiers du cinéma*, num. 584, 2003, november, p. 76.

3 Amos Gitai: *Traces*, Palais de Tokyo, Párizs, 2011. február 5 – április 10.

4 Marc Glöde: *Once Upon a Time*, in *Deutsche Guggenheim Magazine*, volume 16, 2011. nyár, pp. 4-9.

van-e szó. Persze tudjuk, hogy a *First Woman on the Moon* egyáltalán nem kíván megfelelni a „hitelesség” mércéjének, s nem is ezért nézzük meg, és JANAINA TSCHÄPE 2004-ben készült *Lacrimacorporus* című videója sincs még csak köszönő viszonyban sem a dokumentumfilmekkel – az értéke sem ebben rejlik.

Mi az akkor, ami mégis figyelemre méltó? Mi az, ami mégis képes lebilincselni a kiállított videómunkák megtekintőit? Azt érdemes a leginkább szemügyre venni, milyen módszerekhez folyamodnak a kiállított mozgóképek annak érdekében, hogy minél nagyobb sikerrel meséljenek nekünk. A videószoberásként számon tartott MIKA ROTTENBERG 2006-os *Dough* című filmjében párbeszéd nélkül gyúródik a női dolgozók csoportja által készített kenyérszta, hogy végül átlátszó zacskóba kerülve fejezze be a puha anyag gyúrása, húzása folyamán kijelölt történetét. Mindezt az egymástól elkülönülő munkafülkék közötti, a munkafolyamatokat, illetve a fáradság jeleit premier plánban megmutató képek montázsa is továbbberősíti. Ezzel szemben CAO FEI *Whose Utopia* (2006) című munkájában – a kínai Osram gyár dolgozóinak álmaiból, vágyaiból és hobbijaiból szőtt virtuális világ – a dokumentumfilmek (a művész interjúkat készített a gyári munkásokkal) és a dolgozók által elmesélt titkos vágyak képi megrendezésének kettős módszerével él. ALEKSANDRA MIR 1999-es *First Woman on the Moon* című műve, ahogy erre már utaltunk, valóban csak a fantázia szüleménye, ám ezt nem is titkolja. A videómunka mellett elhelyezett táblácska információi részletesen leírják, hogy miként valósította meg a művész az „első nő a Holdon” projektet. Ezen kívül Mir munkája történeti síkon is összevethető a Hold meghódításához köthető filmek narrációs eljárásaival: Méliès *Utazás a holdba* című 1902-es filmje óta nem kevés olyan fikciós film született, amelynek a története a Hold leigázásához köthető. FRANCIS ALYS munkája, a *When Faith Moves Mountains* (2002), mely korábban Magyarországon is látható volt,⁵ több elemből áll. Mielőtt még belépünk a műnek szánt elsőtétített terembe (a kiállításon látható alkotások többsége egyébként külön, válaszfalakkal elválasztott teret kapott), máris a bent váró munka making off-jával és a projekt részletes leírásával találkozunk. Kizárt tehát a mű koncepciójának meg nem értése, aminek a csapdájában végezhetjük volna többletinformációk nélkül. A teremben a plafonra felakasztott két, egymással szemben elhelyezett vásznon és a közöttük lévő, földre tett tévékészüléken futó képek nem biztos, hogy képesek lennének elme-

5 *Try again. Fail again. Fail better. Modernizmus haladóknak*, Múcsarnok, Budapest, 2008. szeptember 28 – november 9. (Francis Alÿs munkájához: Stánitz Zsuzsanna: *As Long as I'm Walking / Francis Alÿs: A Story of Deception*. Balkon, 2010/9., 32-34.)



FRANCIS ALYS
When faith moves mountains, April 11, 2002
© 2011 Francis Alÿs. Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zürich



CAO FEI
Whose Utopia, 2006
© 2011 Cao Fei, Vitamin Creative Space, Guangzhou

sélni annak az ötszáz önkéntesnek a munkáját, amelynek eredménye az összefogásba vetett hit által implikált csodás eredmény: egy hegy elmozdítása. Vajon érthetőek volnának-e az elmesélendő történetek a vetített kép kizárólagos jelenléte és annak installálási módja által, vagy a mozgókép nem állna meg a saját lábán? Rákényszerülnek-e a vetített képek, hogy szüntelenül támaszként használják velük kapcsolatban a művek mellett elhelyezett információs szövegeket? Egy átlagos mozifilmnél ez nincs így, bár utánanézhethetünk a film történetének, még mielőtt a moziba elmennénk. Mindenesetre egy mozifilm története bármilyen leírás nélkül összeáll a néző fejében, de legalábbis össze kell, hogy álljon a vetítés másfél órája alatt. Viszont pont ezzel a problémával küzd minden olyan kiállítótérbe helyezett mozgókép, amely valamilyen történetet kíván a nézőinek felkínálni. Ám akárhogy is igyekeznek, egy mozgóképes installáció csak kivételes esetben képes történetet mesélni mankók nélkül. Azt, hogy ehhez a konklúzióhoz a *Once Upon a Time* című kiállításon látható válogatás is elvezet minket, erősen kétlem. Ettől függetlenül mégis az idei nyár egyik fontos, kizárólag mozgóképeknek szentelt kiállításáról van szó, ahol a felvonultatott munkák önmagukban és egybegyűjtve is izgalmas interpretációkra kínálnak lehetőséget, és ez már önmagában is elég, hogy ne (csak) elégedetlenkedjünk.

Tolnay Imre

Alapkérdésekről feketén-fehéren, kéken

Szöllősi Tibor kiállítása

➤ Raiffeisen Galéria, Budapest

➤ 2011. szeptember 5 – október 23.

A táblakép tárgyi – anyagi, szellemi – mivoltára, a festészet mibenlétére, alapkérdéseire is reflektáló kiállítás egy bank terében (galériájában) már önmagában is figyelmet érdemlő dolog a 2010-es évek elején. SZÖLLŐSI TIBOR festményei a Raiffeisen Galéria mészkő-natúr fa társítású (és egyben ritmust adó) horizontális falsávjai közegébe helyezett fehér felületeken *singulus* vagy *trinus tractus*okként szembesülnek egymással és a szemlélővel. Racionális szerkezetként, de érzelmi-érzéki tartalmakkal és metódusokkal felépülő festmények, szűk mezsgyén mozgó szín- és formavilággal. Legalábbis első benyomásra. Hogy absztrakt előadásmódú tartalommal, már-már monokróm festőiséggel, a geometria lírai vallatásával állunk szemben, az bizonyos, ennél sokkal több bizonyossággal azonban nem kíván élni a festő, inkább a nézőt is a keresés, megismerés, építkezés folyamatának részesévé teszi. Festményeinek címei is felvállalják ezt a kereső, műfaji alapkérdéseket feszegető magatartást: *Vázlat*, *Horror vacui*, *Ambivalencia* stb.

SZÖLLŐSI TIBOR

Ab ovo, 2010, 100 × 150 cm, akril, vászon, (Modern Képtár, Veszprém tulajdona), © Fotó: Sulyok Miklós

Egymást fedő, de nem egymásnak feszülő, hanem egymást feltételező, egymásból következő gesztusok többirányúan diagonális hálóját látjuk, festői hálózatot, mely korunkban, az egymást át- meg átszövő hálózatok korában, többlettartalmakkal ruhazza fel a festményt. Ugyanakkor rétegek tárulnak fel és kerülnek egymásra, a rendkívül redukált kolorit esetében ez határozott alkotói szándékot is feltételez: a festői „törvény szövedéke felfeslik” itt-ott és egy más arcú / jelentésű réteget, szellemi szférát tár fel. A hideg, racionális *kék* geometrikus gesztusok alól *hússzínű*, érzékibb, organikusabb világ tűnik elő, az ellentmondást nem tűrő *szénfekete* réteg kékes derengést enged, „szűr” át, máshol meg transzparens *szürke* struktúra tesz láthatóvá tiszta, érintetlen *fehér* atmoszférát, vagy fehér struktúra fed fekete, infernális mélységeket. Szöllősi Tibor most kiállított képeinek többsége négyzet vagy majdnem négyzet formátumú, utóbbi esetben álló, triptichon-formába rendezett (vagy rendeződő), illetve fekvő kompozíciókkal van dolgunk. Ez a formai értelemben erősen szimmetrikus, statikus képépítés, hermeneutikai értelemben ortodox, puritán, szakrális jelleg semmiképpen sem lehet véletlenszerű: a festő makacs, de kutató módon viszonyul a klasszikus képiséghez, formátumhoz, a *kép* csak



mint súlyos tartalmú vagy inkább többrétegű meditációs tényező jöhet szóba nála. E vélekedést a sokszor eszköztelen, reduktív szín-és formahasználat nemhogy gyengítené, inkább erősíti; archaikus, puritán és introvertáltan középkori, semmint extrovertáltan reneszánsz viszonyulás a piktúrához Szöllősié. A festmény mélységeket feltáró, feltárni akaró, szinte néma médium és nem felületesen, fecsegően kommunikáló dolog – válik nyilvánvalóvá számunkra. Éppen „némasága” révén alkalmas a kommunikációra. A képekre szín- és formai értelemben egyaránt jellemző monotonitás ritmikája és az így felgyülemelő energiatöbblet mélyebb tartalmakat és szélesebb spektrumot tár fel, mint azt egy gesztikulálással teli tarkaság tenné, gondoljunk csak a különböző kultúrákban monoton módon ismételt szavakra, mondatokra.

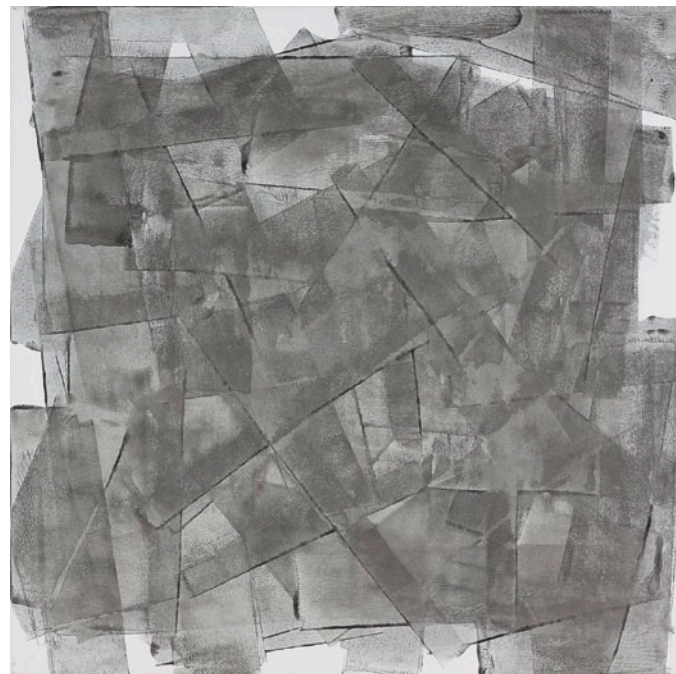
A kiállított képhármasok esetében logikai összetartozást, kísérleti-gondolati munkafázisok stációinak rögzítését tapasztalhatjuk meg: egyik esetben a szürke képszövedék egyik irányban hideg kékes, másikban barnás meleg tónus felé változik, a felületi megoldások összetettebbek, amikor a fehéren megmunkált képmező egyik társa éles, fekete karcolásokkal átszőtt, a másik oldalán pedig vöröses, zúzódásos derengésen át puha, szürke tartománnyá változik. Pontosabban a fent leírt tapasztalatokon inneni és túli élmények részeseivé válunk, tehát egyszerre *a priori* és *a posteriori* ismeretben részesülünk. Több nagy hazai és külhoni előd és kortárs képi építkezésével rokonnak tűnő megoldásokat fedezhetünk fel, de azokat felülírva, egyéni szín-és anyaghasználattal, felületkezeléssel. Ugyanakkor Szöllősi monoton megoldásokban testet öltő racionalizmusa mögött fontos tényező líraisága, amely a zabolázott véletlenek és a tudatosság ellentmondását az anyag mint szellem-esszencia segít feloldani. Komor, szinte ipari hangulatot árasztó színvilága, képeinek transzparens rétegei megélhető térélményt, transzcendens vonzása mellett nagyon is immanens atmoszférát közvetítenek. „Festményei – írja róla Cseh Szilvia – a pragmatikus összefüggésektől elhatárolódva teremtenek többféle értelmezési lehetőséget kínáló képi rendszert...”

Szöllősi Tibor táblaképei összekarcolt, lemeszelt ablak-táblákra is, át-meg átfestett falakra, elfedett, közel hozott vagy feltárt mélységekre is utalnak; sorok közötti sorok, úgy is érezhetjük, csak térségünk vonatain és épületein szocializálódott lélek rezonálhat igazán rájuk... Manipulált, tudatosan (?) ellehetlenített kilátás(ok), dialógusok, sőt megannyi harc a képiséggel. De nem a kép, hanem készítésének folyamata Szöllősi kommunikációja, a képmező a szellemi és fizikai gesztusok tere, a párbeszéd maga. Ténykedése a képfelület bejárása, újralfedezése, megismerése és megismertetése a szó minden értelmében.

SZÖLLŐSI TIBOR
Ambivalencia, 2000, 115 x 120 cm,
olaj, vászon, © Fotó: Sulyok Miklós



SZÖLLŐSI TIBOR
Vázlat, 2010, 100 x 100 cm, akril,
vászon, © Fotó: Sulyok Miklós



SZÖLLŐSI TIBOR
Horror vacui, 2011, 120 x 120 cm,
akril, vászon, © Fotó: Sulyok Miklós



Zombori Mónika

UV fényvel formázott alkotások

Mengyán András *Formázott fény* című kiállítása

➤ **Nicolas Schöffer Gyűjtemény, Kalocsa**

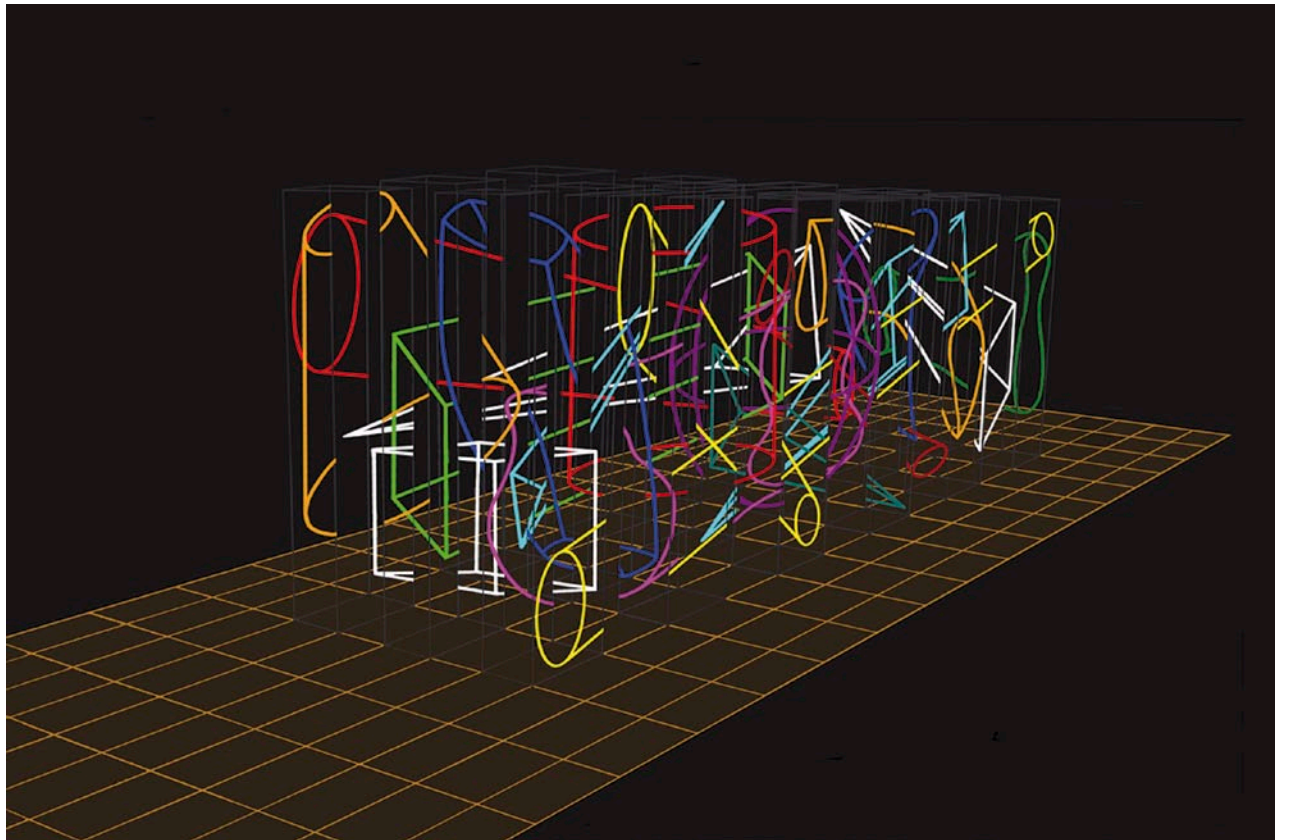
➤ **2011. szeptember 6 – október 31.**

MENGYÁN ANDRÁS (1945) eddigi életművét egymáshoz szervesen kapcsolódó, logikus gondolatívra felfűzhető művek sorozata alkotja. A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján az addig jórészt geometrikus formai alakzatok vizsgálatával foglalkozó alkotó művészetében új komponens jelent meg: a fény. Mengyán a fény művészeti alkalmazásának kutatása közben jutott el a mai napig alkotásai karakterét meghatározó UV fény használatáig. *Formázott fény* című kiállítása NICOLAS SCHÖFFER (1912-1992) kalocsai múzeumában kapott helyet, melyet 1980-ban nyitottak meg a fényművészet egyik első mesterének alkotásaiból a művész szülővárosában. A Schöffer Gyűjtemény vezetője, Tamás Eszter művészettörténész Mengyán András kiállításával kezdte meg azoknak a művészeknek a bemutatását, akik Schöffer hatására fordultak a kinetika vagy a fényművészet felé, így művészetük párhuzamba állítható elődjükkel.

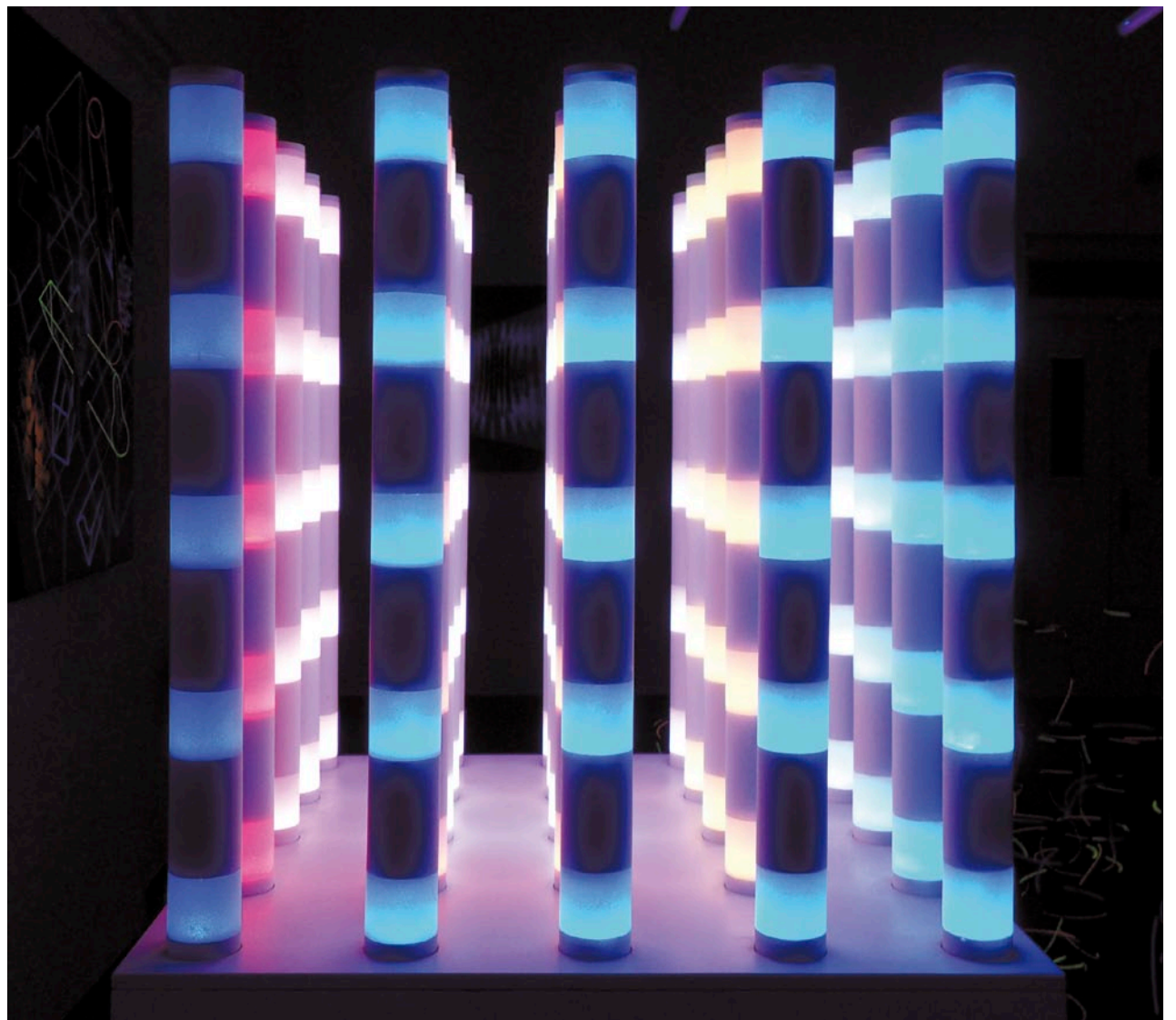
MENGYÁN ANDRÁS
Formázott fény, 2011, kiállításteriőr, © Fotó: Zombori Mónika

Mengyán András a Magyar Iparművészeti Főiskola formatervező szakát elvégezve hamar rátalált életprogramjára. 1968-tól a formák kutatásával kezdett el foglalkozni. Műveit eleinte a szerialitás jellemezte, egy-egy formát körüljárva azokat a logika mentén esztétikai rendbe csoportosította, mely alkotómódszer jól illett analitikus gondolkodásához. Vizuális programjainak megalkotása közben folyamatos inspirációt jelentett számára, hogy szinte azonnal elkezdett formatant oktatni egykori iskolájában. Mengyán mai művészetének alapelvei az 1984-es Csók István Képtárban megrendezett kiállításán fogalmazódtak meg, mely alkalmából létrehozott environmentje mérföldkőnek számított a hazai és nemzetközi művészeti életben. Az egy év múlva kibővített formában, a Múcsarnokban bemutatott alkotás egy Commodore 64-es számítógép vezérlésével működött, mely egyedülállóan számított ekkoriban. Művészete az idők folyamán egyre inkább multimedialissá vált; kísérletei egyre több irányba kiterjedtek. Jelenleg legfőképpen a polifonikus vizuális tér vizsgálatával foglalkozik, azaz műveiben azzal kísérletezik, hogyan lehet egy többnézetű teret a lehető legjobban érzékeltetni.

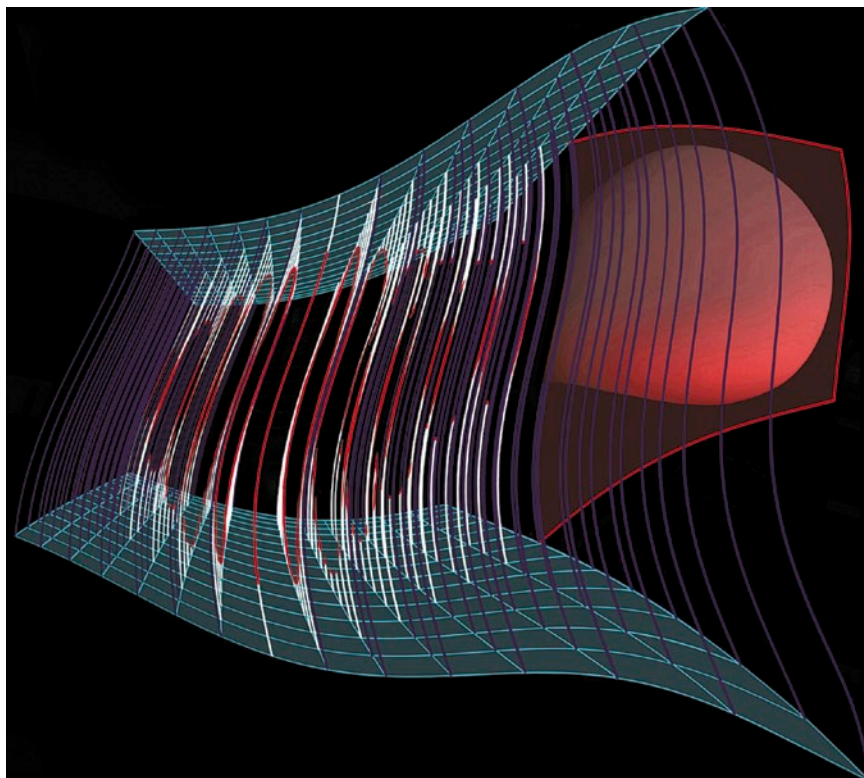




MENGYÁN ANDRÁS
Polifónikus vizuális tér, 2009
akril, vászon
© Fotó: Mengyán András



MENGYÁN ANDRÁS
Polifónikus vizuális tér.
Programozható LED
plasztika, 1984–2009
plexi, festett fa,
LED vezérlő elektronika
© Fotó: Zombori Mónika



MENGYÁN ANDRÁS
Kölcsönhatások VI. 2006, akril, vászon, © Fotó: Mengyán András

MENGYÁN ANDRÁS
Programozható 3D lézerplasztika, 2010, lézer, üveg, folyadék, hang, © Fotó: Mengyán András



Schöffner születésének 99. évfordulója alkalmából megnyílt kalocsai kiállítására Mengyán maga válogatott az elmúlt évtizedben készült alkotásaiból. Az elsötétített kiállítótér közepére a *Megszakított folytonosság* című installációját helyezte, melyet 15 éves norvégiai tartózkodása alatt készített. Az installáció méretei megegyeznek azzal az oslói celláival, melynek a terébe készült egy ottani múzeum felkérésére. Az azóta már többek között a Kiscelli Múzeumban is bemutatott fényinstalláció különböző színűre festett rézhuzalokból épül fel, melyet az UV lámpa fényénél szemünk egy folyamatos vonallá egészíti ki. Ugyanez a metódus jelenik meg a *Polifónikus vizuális tér* című 2009-es festményén is, melynek befogadásakor összeillesztjük a különböző színű fragmentumokat. Ennek az akrillal készült műnek, illetve a geometrikus és organikus formák együttthatását bemutató *Kölcsönhatások* című festménysorozatának is az UV fény teremti meg a térbeli hatását. A sorozat elmúlt években készült három darabjának ugyanaz a térforma képezi az alapját, azzal a különbséggel, hogy eltérő térbeli torzulások jelennek meg egyes képeken. A festmények köré, a kiállítótér két sarkába egy-egy pasztika került. A programozható LED pasztika első, fekete-fehér változatát Mengyán még 1984-ben készítette, a kiállításon szereplő színes verziót pedig csak 2009-ben fejezte be. A néhány perces számítógépen beprogramozott műsor alatt a LED-csöveken különböző ritmusban megjelenő vibráló színek magával ragadó hatást gyakorolnak a nézőre. Mengyán folyamatosan kísérletezik. Legutóbb egy vegyész segítségével olyan különleges folyadékot fejlesztett ki, melyen keresztül a lézerfény kétdimenziós rajza háromdimenzióssá változik. A kiállításon szereplő *Programozható 3D lézerplasztikának* 2010-ben készült el az első verziója, de tervezési folyamata még nem zárult le, ennek ellenére szerepel a kalocsai kiállításon. A tervek szerint a mű továbbfejlesztett változatát fogja Mengyán kiállítani a 2012-es londoni Kinetica Art Fair-en. A lézerplasztikához egy hanganyag is tartozik, az előre beprogramozott mozgáshoz komponált zene. Mengyán azért kezdett lézerplasztikával foglalkozni, mert érdekelt, hogyan lehetne háromdimenziós animációt létrehozni, illetve ezáltal miképp lehet az anyagot elanyagtalánítani. A kalocsai kiállítás művei is megmutatják számunkra azokat a nagy kérdéseket, melyekre Mengyán művészetén keresztül keresi a választ: először is, hogy a bennünket körülvevő vizuális polifóniát lehetséges-e egyszerre befogadni, majd hogy hogyan tudjuk ezt a vizualitás világában megjeleníteni; végül pedig hogy mindehhez elég-e három dimenzió.

Novotny Tihamér

Anyaghoz kötöten, mégis szabadon

Dréher János tárlata

📍 Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely

📅 2011. október 7–28.

DRÉHER JÁNOS festőművésznek, a Matéria Művészeti Társaság alapító tagjának alig több mint egy éve már láthattuk képeit a Kortárs Magyar Galériában.¹ Azóta két fontos dolog is történt vele. Az egyik, hogy tavaly év végén kiadott egy 240 oldalas reprezentatív albumot, amelyben eddigi munkásságát tárja az érdeklődők elé. A másik, hogy idén szeptemberben – művészetét és tanári tevékenységét elismerendő – hat képzőművészeti tagozatos diákjával egyetemben meghívták őt a dél-olaszországi San Speratéba egy önálló kiállítás megtartására és egy kültéri falikép elkészítésére. Legfrissebb munkáiból 27 kiemelkedő vakolatképe október végéig megtekinthető a szardíniai Museo del Crudóban.

Ami a legfontosabb, s ami legelőször feltűnik munkáival kapcsolatban, hogy táblakép méretben alkalmazza a kartonpapírra vagy farostlemezre felvitt reliefszerű sgraffito, vakolat és stukkó technikát. Egyszersmind a három eljárás árnyalatnyi különbségeinek és azonosságainak, valamint a freskó és secco készítés alapfogásainak ötvözetéből alakul ki nála a felület-összeadást és a felület-visszavonást egyszerre alkalmazó kép azon alaptípusa, amelynek alapanyagait a természetes és színezett homokfészeségek más és más szemcsészettségű, bekeverésre váró, átrostált halmazai és a plectol mint kötőanyag adják. Ezek a még nedves, spaklikkal és vonókésekkel kenhető, alakítható, geometrikus sablonokba önthető vagy tépéssablonok mentén húzható, rétegezhető, külső tárgy- vagy anyaglenyomatokat is magába fogadó, s azután visszakaparható, hegyes, éles szer-

számokkal vágható, karcolható, szabdalható, jelölőeszközökkel „összefirkálható” és -festhető masszaképek végső fizikai állapotukban mindig nagyon keménnyé és szilárdvá válnak, s a kiszáradás szívóhatásának következményeként a szikár, érdesen matt textúrák tónusárnyalatait öltik magukra. Ezért ezek a geometrikus-absztrakt vagy tépésszerű, nüansznyi különbségeket hordozó homogén képterületek gyakran megkívánják a felületek utólagos színezést, sőt magát a mértani és a firkaszerű belerajzolást is. Dréher régészeti terepeket is mímelő vakolatművein csendesebb és zajosabb, harmonikusabb és zaklatottabb, nyugodtabb és szertelenebb stíluskorok váltogatják egymást. Festői nézőpontja tehát (metaforikus értelemben) közelre hajló, mert nem a házra koncentrálnak, hanem a falra, s a falon keresztül inkább a vakolatra, és a vakolat segítségével az elvont részletekre, s a rétegrészleteken át magára az anyagra és arra a gyakorlati eljárásra, amely képes megszülni egy másik, az alkotószemélyiség belső forrásaiból, hangulataiból és tudatállapotaiból, emlékképeiből, valamint harmóniakészségéből és gondolataiból táplálkozó, a személyes asszociációk mezején járó, autonóm és individuális művet.

Ha képalkotó festőtechnikájának eredetét keressük, akkor azt elsősorban a II. világháború súlyos és megrázó élménye után, az egzisztencializmus és az individualizmus térnyerésével párhuzamosan, a negyvenes-ötvenes években kibontakozó amerikai absztrakt expresszionizmussal rokon nyugat-európai lírai absztrakció, informel és a tasizmus azon képviselői között kell keresnünk, akik előszeretettel használták földet, homo-

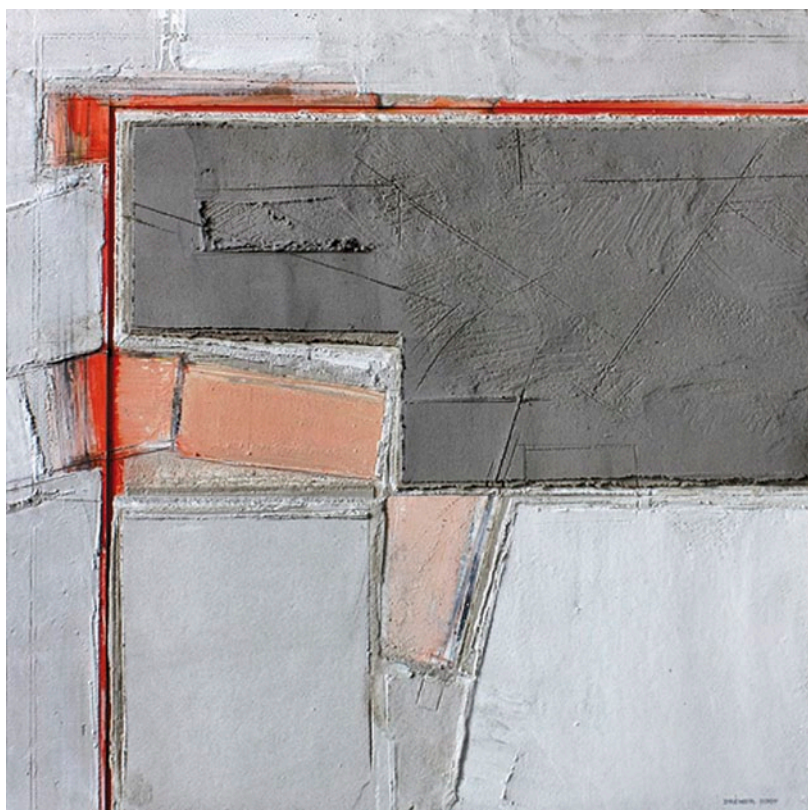
1 www.kmgaleria.eu

DRÉHER JÁNOS
Ablakok-élek, 2008, vegyes technika, 150 × 300 cm





DRÉHER JÁNOS
Törédék rajz, 2007,
vegyes technika,
100 x 100 cm



DRÉHER JÁNOS
Törédék tér, 2007,
vegyes technika,
80 x 80 cm

kot, téglá- vagy üvegport, gipszet, gittet, aszfaltot és műgyantaféleségeket (stb.) képeik speciális alapanyagainak elkészítéséhez. A lényeg tehát az egyéni- leg kikísérletezett „hautes pâtes”, a magasan, vastagon felpakolható, rétegzett festékpasztá vagy massa spontán, közvetlen, felszabadult, kifejező és meghök- kentő alkalmazásában rejlett. Ezt az eljárási módot elsősorban Jean Fautrier, Jean Dubuffet és Antoni Tàpies munkáival kapcsolatban szokás emlegetni. Termé- szetesen megtalálhatjuk Dréher szellemi rokonait a kortárs magyar képzőművé- szet olyan kiválóságai között is, mint amilyen például Kovács László (1944–2006), Ujházi Péter, Birkás István, Kis Tóth Ferenc, Gáll Ádám vagy Záborszky Gábor, akik külön-külön szintén kikísérletezték és kidolgozták a maguk sajátosan kombi-

nált „hautes pâtes” anyagát és technikáját. Dréher János képeinek magából az eljárásból fakadó jellegzetességét tehát az anyagsze- rűségben és a rétegzettségben találjuk meg. Ez az *anyagszerű rétegzettség* egyéni ízt adóan kapcsolja össze a reliefszerű, háromdimenziós térszövevényt az időszövevényvel, a folyto- nosságot az emlékezettel, a domináns képzet- társításokat a két- vagy többértelműségekkel, az éber tudatállapotokat a határozott forma- képzésekkel, a formátlanságokat a sejtetések- kel, az élő bizonytalanságokat a leplezett vagy tényleges felejtéssel, a vizuális gondolatfűzé- seket a hiátusokkal. Így egyesével felsorakoz- tatott vakolatművei olyanok, mint az *emlékező harmonogramok* (harmonizációs folyamatáb- rák) és a *virtuális röntgenképek* együttvéve, ahol az eltakart, a lappangó és a nyilvánvalóvá tett, letapogatható, megkövesedett fizikai forma- állapotok, az elvont jelképek, a rétegritmikai, szerkezetdinamikai és színharmóniai benyomás- rögzítések, valamint a rész-egészre vonatkozó, szabályozó erővel bíró egybeilleszkedési törvé- nyek létrehoznak egy ráutalásos alapon működő, *intellektuális folyamatszerűséget*.

Dréher tehát úgy tesz, mint egy állásából elbo- csátott, szórakozott és álmodozó festő-kőműves, aki a maga készítette és felkutatta szerszámai- val a maga gyönyörűségére mindig csak egy-egy vakolatrészletet hord fel egy-egy meghatá- rozott nagyságú, hordozható álfal-felületre, ame- lyet azután más és más színezésű, vastagságú és felületű anyagrétegekkel el-eltakar, elrejt és átrendez, átkomponál, esetleg össze is karcol és át is fest, sőt adott esetben hasonlóképpen megismétel, kiemel, átír és átfogalmaz. Így a táblaképek forma- és motívumdinamikái, erő- és energiahálói, mértani vonalstruktúrái, átgondolt területelrendeződései és észszerű szerkezetei a megidézett építészettörténeti korszakokon túl leginkább a pillanat szülte hangulatoktól függenek, az előre ki nem számítható képzet- társításokra támaszkodnak, és a szabad ötletek tárházára, illetve az emlékrögök morzsáira épül- nek, s gyakran konfrontálódnak vagy ízesülnek irracionálisnak minősíthető, megszilárdult ned- vesséfgoltokkal, karcolt ákombákom firkákkal és álmérnöki jeltörédékekkel, valamint újra feltárt, visszakapart üledékrétegekkel.

Az a folyamat tehát, amelyen a 60. életévé- hez közeledő művész valaha elindult, mint egy absztrakt-organikus terülő-minta, szinte végte- leníthető –, amint a vakolatfelrakások, vakolat- leverések és -hámítások, -foltosodások, -ázások, -lehullások és -roncsolódások processzusa is az –, az emberi intellektus és az esztétika jegyében. Talán nem lenne haszontalan, ha végre már megjelenne nála az a nagyvonalú megrendelő, aki megbízná őt, vakoljon be kívülről-belülről egy jó nagy házat a maga ízlése és képalkotó fantá- ziája szerint, szabadon!

Iványi Bianca

Vice Versa

Duliskovich Bazil kiállítása

➤ A38 Hajó kiállítóterme, Budapest

➤ 2011. október 5–12.

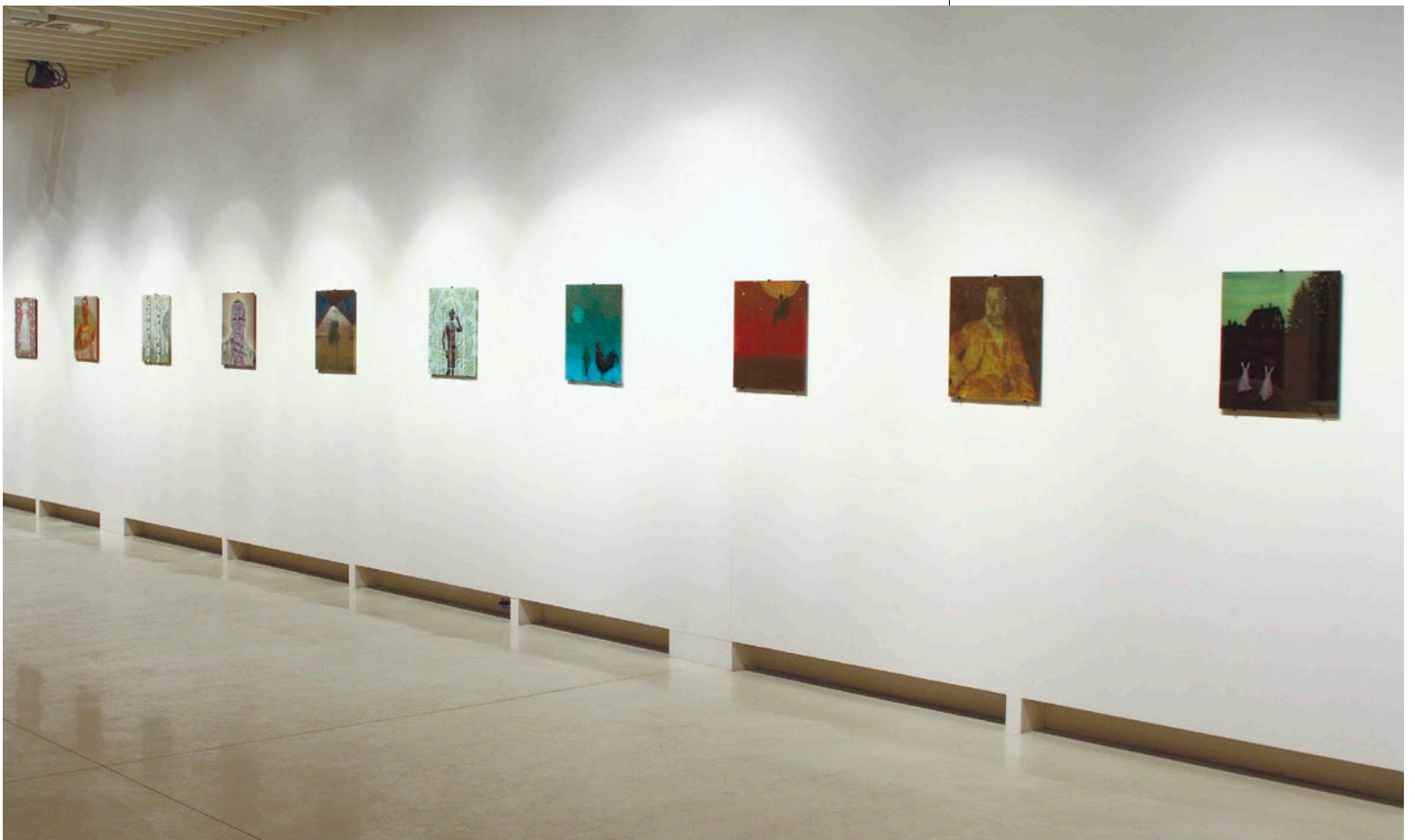
DULISKOVICH BAZIL új üvegeképei (melyek az első darabjai egy remélhetőleg még folytatódó „sorozatnak”) ismét csak bizonyítják nyughatatlan, kísérletező „szellemét”, sokoldalúságát, művészetének – szó szerinti – sokszínűségét. A művész ugyanakkor rendkívül precíz és alapos is: a tőle telhető maximumot hozza ki művészetéből, materiából egyaránt. Izgatja, vonzza a kihívás, amit egy-egy új felület és fogás kínál: a professzionalitás és a virtuozitás éppúgy, mint a szokatlanság, a kuriozitás. Ezt tanúsítják korábbi szériái, illetve korszakai is, melyekben maga a médium, valamint a művek anyaga és felülete is rengetegszer variálódik – (tábla)képei például olykor a tárgy-plasztika, az installáció irányába mozdultak ki –, ám témavilága vissza-visszatérő, megszokott, sőt otthonosan ismerős maradt mindig, mint ahogyan most is. Festett már, a klasszikus olaj-vászon művek mellett, gipsztáblára súlyosan könnyed festői képeket, kvázi ikonokat, intim és óriási – lepelyni papírra vetett – kompozíciókat, festett-rajzolt bőrre, készített papír-könyv-objekteteket stb. Az üvegre – néhány korábbi kezdeménnytől, üvegre festett képtől eltekintve – most talált rá igazán: kétrétegű, hátulról megfestett üvegeképeinek ezt az első, lazán összefüggő sorozatát mutatta be az A38, egyébként erre adekvát kiállítóterében. A minimalista, letisztult fehér belső, a kiállítóternyű kubus geometrikus, szögletes élei és a széles, nagy üveg-

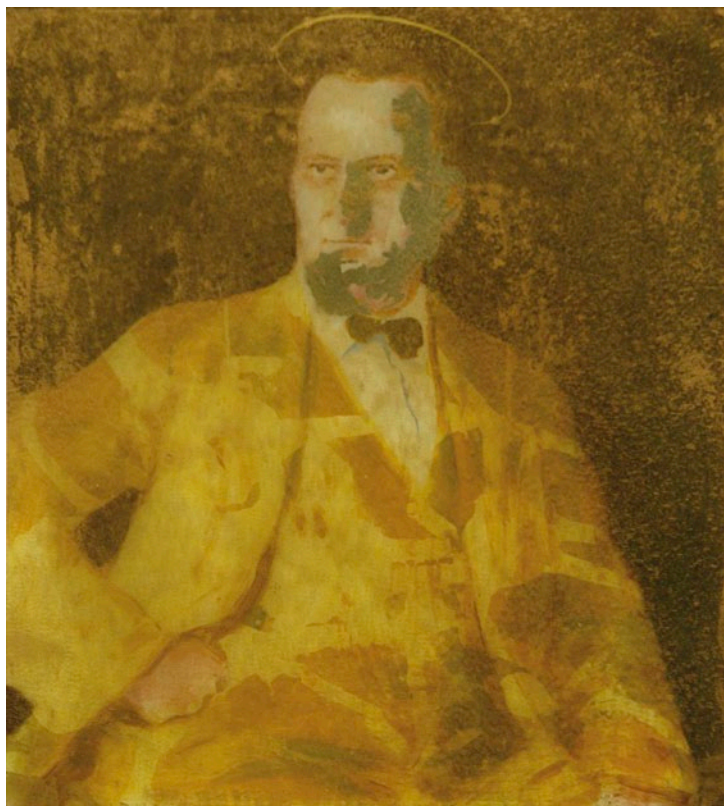
falak, melyek a Dunától, a csillogó víztükörtől elválasztják, furcsa (előre talán nem is betervezett) többletet adtak az anyagnak, pontosabban a tárlatnak, legalábbis számomra. Mindez nem zárja ki, hogy megmaradjon, továbbra is érzékelhető legyen az üvegfestési technika hagyományának vonzása, és a bravúr, különösképp a múlt század amerikai elődjének virtuóz, egyúttal precíz üveggelkompozícióinak hatása.

Duliskovich képei is rendkívül pontosak és tudatosak, hiszen komoly, előzetes tervezés és felkészültség szükséges a kompozíciók hátulról, a „visszajáról” való kivitelezéséhez, amelyeknek ugyanakkor spontánnak és lazának is kell lenniük a tekintetben, hogy az alkotónak rögtönöznie kell, ha változik, „megcsúszik” a terv, vagy ha ő maga látja indokoltnak változtatni közben. A véletlenszerűség tehát – mely képei eredendő spontaneitását is fokozza – nagy szerepet kap a gondos tervezés mellett: segít még közelebbi viszonyt létesíteni műveivel, erősítve azok meghitt, méretükből (nagyjából 50 × 40 cm) és témájukból is fakadó intimitását.

Témái kárpátaljai gyökereiből eredeztethetőek, melyeket a fiatal koráig (Budapestre érkezéséig) határon túli környezet, az ott megélt (élet) helyzetek, a szocializmus és a szláv kultúra hatásai tápláltak. Ezt „egészítik ki” szerteágazó (többek között az irodalom, zene területére is kiterjedő) ismeretei, valamint pszichológizáló-filozofáló, mélyebbre ásni kívánó alkata, még ha

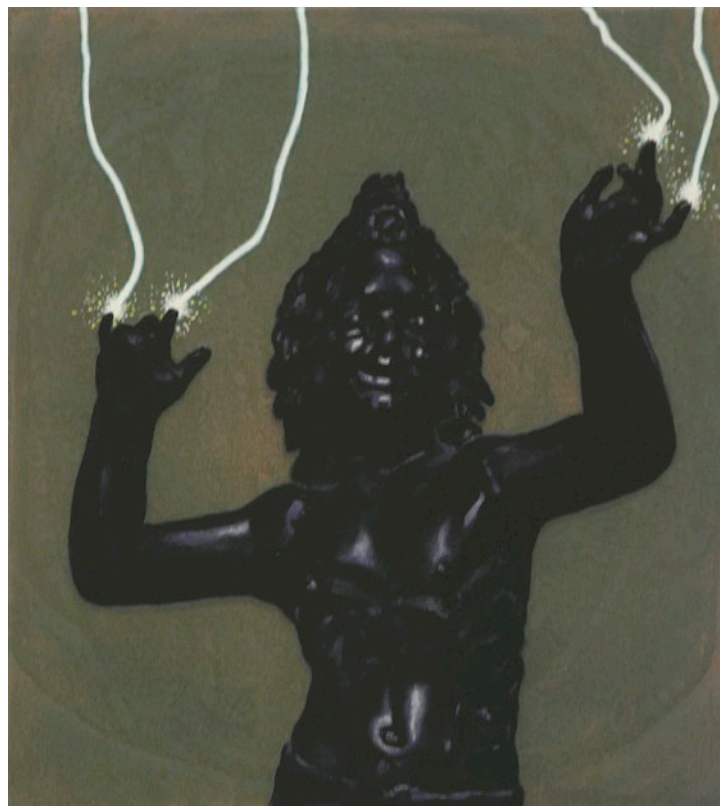
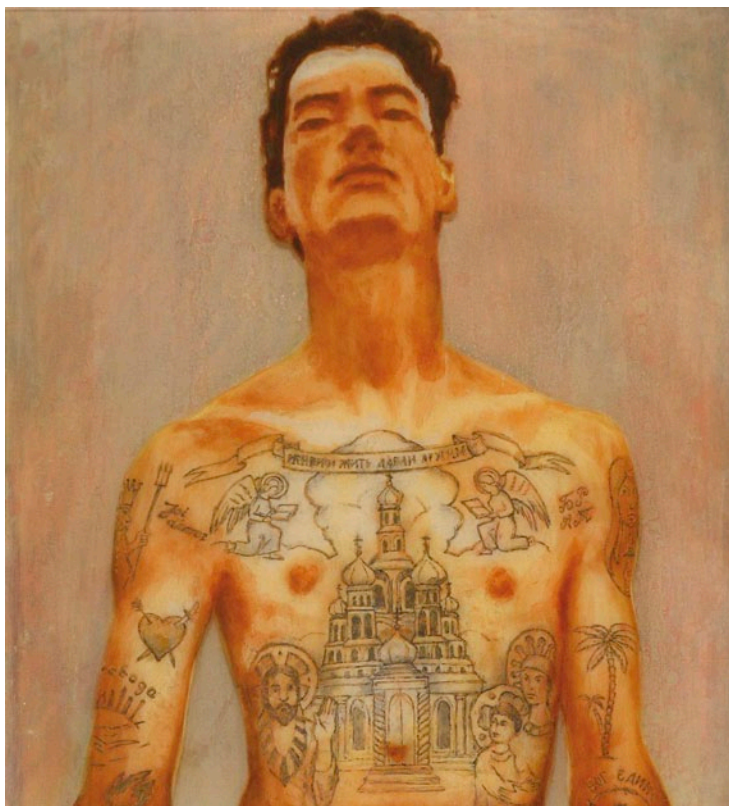
DULISKOVICH BAZIL
Vice Versa, A38 Hajó kiállítóterme, 2011, részlet a kiállításról





DULISKOVICH BAZIL
Více Versa, 2011, úvevképek





egyek képein szinte „burjánzik” is az üde, felszabadult „díszítvány” és esztétizáló szándék, szinte játék, megtörve az egyébként gyakoribb, rigorózusabb szín- és felületeshasználat puritanizmusát. Valójában ez a kettősség kíséri, sőt kísérti, amely ezeken a mostani üvegeken, a szó szoros értelmében is, többszöröződik: az öt érdeklő, minden képben jelenlevő rétegek most technikai és fizikai értelemben egyaránt létrejönnek.

Duliskovich kompozíciói rétegről-rétegre építkeznek, s ugyanakkor rétegről-rétegre bontja le a témát illetően a képeket: a század eleji, szecessziós, modernista, avantgárd, transz-avantgárd, szocreál és egyéb elemek, motívumok, hangulatok és figurák ismerőssége, ismétlődése visszaköszön korábbi munkái képi világából, és rendre kissé novellisztikus, irodalmi töltetet is ad e műveknek. Ami persze többletet is jelent, annak ellenére, illetve amellet is, hogy a munkák – s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni – képi mivoltukban, változatosságukban, olykor elemi egyszerűségükben, olykor meglepő banalitásukban, szurreális asszociációikkal vagy éppen a táji elemek és ornamentikák lírai és látványos sorjázásával is bőven elegek, egészek. Sőt, sokszor „sok” egy kép, gazdag, burjánzó, ellentétben egy-egy egyszerű motívumú és kivitelű „párjával”.

Bazilt mindig is a kísérletezés, valamint a kettősségek, sőt a végtelenek vonzótták: ezek a képek zavarba ejtően heterogének, mind más, mindegyik mást kezd el vagy folytat, mint egy-egy (csak saját magára jellemzően narratív) történet, mely végtelen. Absztraktak, figurálisak, színesek vagy már-már monokrómak, külön-külön és olykor egy képen belül, és még folytathatnám, fokozhatnám sokszínűségük leírását. Nem sematikus, hűvös és visszafogott, architekturális vagy geometrizáló, konstruktivista üvegmunkákról van szó, amit talán első hallásra (látásra) sejtetne ez a médium. Nem, a Bazilra jellemző festőiség, színek és formák, laza, lazúros kontúrok és vastagabb, könnyedebb ecsetvonások szertelen lendülete, olykor hűvösebb, narratívabban tematikus, néhol valóban architektónikus, de mindig dinamikus elemek, történetek, fotószerű portrék, épületek szervesülnek szövetté ezekben a képekben. A lendületes gesztusok, az olykor már expresszívén kitörő erős, felfokozott festékpázmák és foltok, színek, sőt, a néhol meglepő módon, a transzparencia lehetőségét kiaknázó rétegződő, vékony, áttetsző bevonat helyett a felületet fedő, vastagabb, matt festékmassza „ormótlansága”, a finom, érzékletes vonalhálóval és lazúrokkal kerül hol feszültségbe, hol összhangba.

Igen, ezek a jelenetek rendkívül dinamikusak még akkor is, amikor látszólag statikus a kompozíció és hűvös a tematika: mozgalmassak, így sosem kerekedik ki, ér véget „történetük”, mindig valami újat fedezünk fel és látunk bennük, s végül, ami várható, önmagunkat is. Ahogy elhaladunk előttük, a fény játéka – mely szintén szerves része az üvegtechnikából adódóan e munkáknak –, a megvilágítás, a két üvegréteg egymásra vetülése, egymástól való eltartásuk, kis távolságuk különös mozgásteret és plaszticitást ad a képek számára. Színesek, festőiek, fényesek és fakturálisak, tárgyak és képek egyszerre. Sík és tér, dekorativitás és komplexitás, mélység, illúzió és valóság – kulcsjelentőségű viszonylatok ebben a laza történetben, amely itt előttünk és körülöttünk játszódott le változókéonyan és izgalmasan. E tekintetben interaktívak is e művek, ideális a viszony a szemlélő és a művész, a művek teremtoje között: az üveg a közvetítő, a közös médium, mely vele is összeköt.

Bujdosó Alpár

Metropolisz

Nagy Pál „kiállása” elé*

Szobámban áll PÁTKAI ERVIN egyik ólomszobra. Azért egyik, mert ebben az időben már városépítéssel foglalkozott, köztéri témákon dolgozott, és ennek kapcsán jó néhány ilyen szobrot alkotott. Kubusokból, téglatestekből építi itt a nagyváros világát, ahogy azok valamikor kinézhetnek majd. A szabadon hagyott tereken fák, talán éppen jegenyék, mégis eltörpülnek a felhőkarcolók mellett, *Metropolisz*.

S amit NAGY PÁL itt kiállít, az mi?

A címe: *Metropolisz*. A szó ugyanaz, és mégis minden más. Betűkből épülő világ, betűkből épülő világváros. Tőle tudom, hogy a nyomdászok nyelvén a betűcsaládot, mondjuk éppen a Garamondokat vagy a Times típusúakat *metrónak*, egy betű-összeállítást pedig *polisznak* neveznek. No, akkor mégse világváros? Betűk csoportja, társadalma?

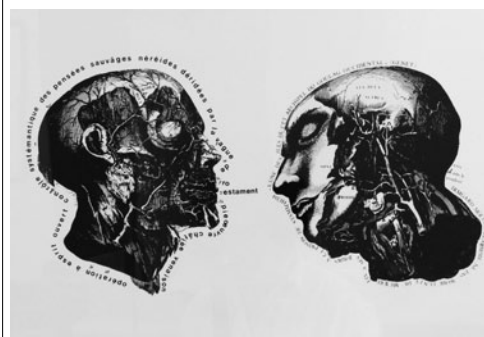
Nagy Pál egész munkássága a vizuális irodalomban teljeseedik ki. Olyan irodalom, mely mindjárt a látványban is, ahogy rápillantunk, jelentést hordoz, közvetít, hol

* *METROPOLISZ*. Nagy Pál író, tipográfus egynapos kiállítása. Egyetemi Könyvtár, Budapest, 2011. június 24.

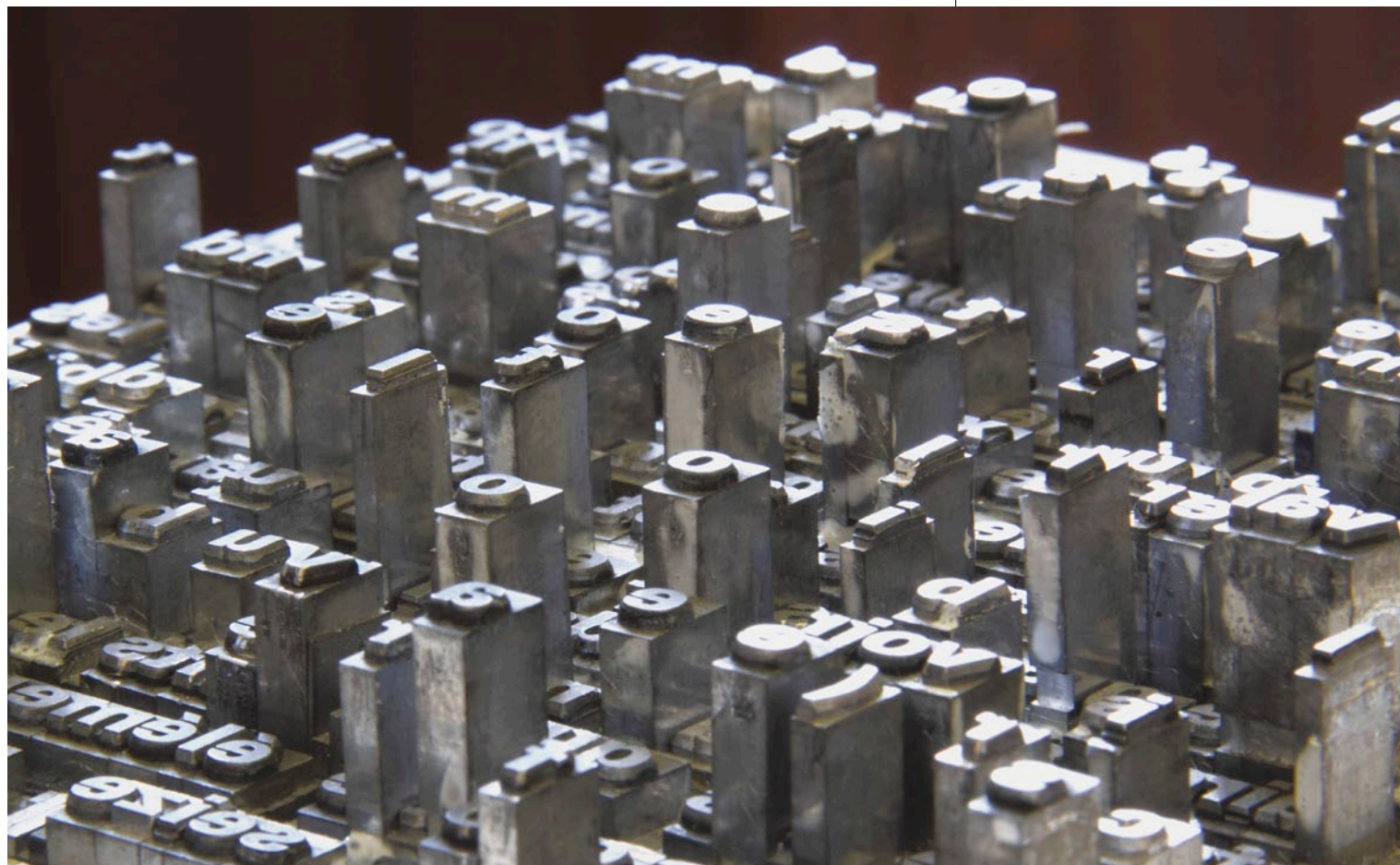
NAGY PÁL
Metropolisz, 1976, (részlet), ólomkompozíció, © Fotó: Rosta József



NAGY PÁL
Amaryllis, 1981, © Fotó: Rosta József



NAGY PÁL
erőszak a konyhasztalon, journal in-time 1974-1984
© Fotó: Rosta József



elősegíti az írott közlemény értelmezhetőségét, hol csupán olyan világot teremt – az írottakkal együtt is –, amelyben ugyan nem egyértelműen, de mégis megfogalmazható, de legalábbis meg- tapasztalható értelem van jelen. Ilyen az előt- tünk álló *Metropolisz* is.

De itt Nagy Pál segítségére van szükségem.

Kérdjük meg hát tőle, mi az igazság?

– Te mit szólsz hozzá, Palikám?

– Sz. L.: Én? Én nem vagyok Nagy Pál! Még vélet- lenül se. Nevem se az, meg egyáltalán.

– Te nem vagy Nagy Pál? Bizonyítsd be! Szerin- tem csak menekülni akarsz! De ha Te nem,

akkor hol van Ő?

– Te talán?

– *Én sem vagyok Nagy Pál, és nem is láttam őt. Egyáltalán ez az ő kiállítása? Ha igen, akkor érde- mes lenn megkeresni.*

– Hát akkor melyikötök Nagy Pál? Talán legin- kább Dr. Szögi László tanár úr tud segíteni, aki engem tanított a Rákóczi-gimnáziumban. Nem?

– Dr. Sz. L.: *Ahogy a korkülönbséget elnézem, ez aligha lehetséges. És hát segíteni se nagyon tudok Nagy Pál munkájának felfedésében.*

– Akkor az édesapja tanított talán? Régen volt.

De ha főigazgató úr sem tud segíteni, akkor

hol van Nagy Pál?

Egyáltalán, meghívtátok?

Azt is hallottam már, hogy nem is itt van kiál- lítása, ez nem is az övé, ilyet mindenki tud csi- nálni, hanem egy balatoni hajón állít ki. Az is múzeum a múzeumok éjszakáján!

Persze ez sem lehet, éppen a hajóról jövök, és ott nincs semmi.

Néhány fontos momentum az életéből, talán az segít a megtalálásban.

Salgótarjánban született 1934-ben, 1956-ig az egri Tanárképző Főiskola magyar-történelem szakos hallgatója volt. 1956 óta Párizsban él.

A Sorbonne-on szerzett franciatanári oklevelet.

1962-ben barátaival megalapította a Magyar Műhely című irodalmi, művészeti és kritikai folyóiratot. 1970-90 között gépszedő, majd pedig fényzedő. 1987-ben alapította meg a p'ART című magyar nyelvű irodalmi videó-folyó- iratot Párizsban. Párizsban és Budapesten él. 1994-ben és 1998-ban az Eötvös Loránd Tudo- mányegyetem Magyar Irodalomtörténeti Inté- zetben tartott szemináriumot.

De akkor jelentkezzen végre Nagy Pál!

(Valaki bejön, cirkuszi bohócok álarcában, és bemutatkozik.)

– Bemutatkozom: Bujdosó Alpár vagyok.

(Aki eddig a kiállítást mutatta be, megfordul, rajta ugyanaz a bohóc-álarc.)

– Bemutatkozom: Nagy Pál vagyok.

Körüljárják egymást, alaposan megvizsgálják a másikat, majd:

Akkor nyissuk meg a kiállítást!



Bujdosó Alpár és Nagy Pál álarcban
© Fotók: Rosta József





MAK VIENNA
Artists in Focus #11. Walter Pichler
Sculptures Models Drawings
2011. szeptember 27 – 2012. február 26.

PATRON

KARÁCSONYI VÁSÁR AZ FKSE
JUNIOR ÉS SENIOR TAGJAINAK
MUNKÁIBÓL

2011.12.15.-17. STÚDIÓ GALÉRIA

MEGNYITÓ: 12.14. 18H

NYITVA: CS-P: 10-18H, SZ: 12-16H

WWW.STUDIO.C3.HU

VII. BUDAPEST, ROTTENBILLER U. 35.

STUDIO@C3.HU

+36 1 342 5380

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

Jindřich Chalupecký Award 2011
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2011. 10. 14 – 2012. 01. 15.

Aliens and Herons NOW!
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2011. 11. 04 – 2012. 01. 15.

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

A K Dolven
Vertical on my own
● GALLERI BO BJERGGAARD
www.bjerggaard.com
KOPPEHÅGA
2011. 10. 17 – 12. 17.

Simple Interactions. Sound Art from Japan
● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST
http://samtidskunst.dk/
ROSKILDE
2011. 09. 24 – 12. 18.

Louisiana – on paper: Vija Celmins
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2011. 09. 08 – 2012. 01. 08.

KLEE & COBRA
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2011. 09. 30 – 2012. 01. 08.

BIOTOPIA
● UTZON CENTER
http://www.utzoncenter.dk
AALBORG
2011. 10. 16 – 2012. 01. 09.

Warhol & Basquiat
● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk
ISHØJ
2011. 09. 03 – 2012. 01. 11.

MOVIN' SPACE
● KUNSTEN – MUSEUM OF MODERN ART AALBORG
www.kunsten.dk
AALBORG
2011. 10. 16 – 2012. 01. 16.

ENTER II / Young Danish contemporary art
● BRANDT'S EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDT'S
www.brandts.dk
ODENSE
2011. 10. 14 – 2012. 01. 29.

Ai Weiwei
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2011. 11. 18 – 2012. 02. 02.

F i n n o r s z á g

The Power of Colour – Works from the Collections of the State Tretyakov Gallery
● TAIDEMUSEO MEILAHTI
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2010. 09. 23 – 2012. 01. 15.

IMPRESSIVE STONES / Two centuries of lithography
● ATENEUMIN TAIDEMUSEO
www.ateneum.fi
HELSINKI
2011. 10. 14 – 2012. 01. 16.

F r a n c i a o r s z á g

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

Olaf Breuning
The art freaks
● PALAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
PARIZS
2011. 07. 08 – 12. 31.

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

Fernanda Magalhães, Rogério Reis, Edu Simões
Three photographers from FotoRio
Rome + Klein – Photographs 1956-1960
Martine Franck

And Elsewhere – Painters from sculptors in Paris since 1945

José Medeiros
Candoblé
● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
www.mep-fr.org
PARIZS
2011. 10. 05 – 2012. 01. 08.

The Adding Machine
● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE
GRENOBLE
www.magasin-cnac.org
GRENOBLE
2011. 10. 09 – 2012. 01. 08.

Edvard Munch
L'oeil moderne 1900–1944
● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PARIZS
2011. 09. 21 – 2012. 01. 09.

Yayoi Kusama
● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PARIZS
2011. 10. 10 – 2012. 01. 09.

Memories of the future – the Olbricht collection
● MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PARIZS
2011. 10. 22 – 2012. 01. 15.

Ryan Trecartin / Lizzie Fitch
Any Ever
● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PARIZS
2011. 10. 18 – 2012. 01. 18.

Patrick Faigenbaum
Noir et blanc, 1973–2008
● LE POINT DU JOUR
www.lepointdujour.eu
CHERBOURG-OCTEVILLE
2011. 10. 23 – 2012. 01. 22.

One caption hides another
● BÉTONSALON
www.betonsalon.net
PARIZS
2011. 11. 16 – 2012. 01. 28.

Baselitz as Sculptor
● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PARIZS
2011. 09. 30 – 2012. 01. 29.

THE LAM
● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE
www.citechailot.fr
PARIZS
2011. 10. 26 – 2012. 01. 30.

Diane Arbus
● JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PARIZS
2011. 10. 18 – 2012. 02. 05.

Jasper Just
This Unknown Spectacle
● MAC/VAL (MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DU VAL-DE-MARNE)
www.macval.fr
VITRY-SUR-SEINE
2011. 10. 22 – 2012. 02. 05.

Strange and close – A Museum as a Neighbourhood
● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX
www.capc-bordeaux.fr
CHÂTEAU-GONTIER
2011. 10. 06 – 2012. 02. 12.

Sarah Moon
● THÉÂTRE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'IMAGE CHARLES NÈGRE
www.tpi-nice.org
NIZZA
2011. 11. 15 – 2012. 02. 16.

ANICROCHES, Variations, choral and fugue
● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON
www.louisvuitton.com/
espaceculturel
PARIZS
2011. 11. 18 – 2012. 02. 19.

Secret Societies – To know, to dare, to will, to keep silence
● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX
www.capc-bordeaux.fr
CHÂTEAU-GONTIER
2011. 11. 09 – 2012. 02. 26.

Mathematics, a Beautiful Elsewhere
● FONDATION CARTIER
www.fondation.cartier.com
PARIZS
2011. 10. 21 – 2012. 03. 18.

Lawrence Weiner – Vik Muniz
● COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
● CHAPELLE DU MÉJEAN
ARLES
2011. 11. 11 – 2012. 05. 13.

H o l l a n d i a

Uncanny – Surrealism and Graphic Design
● ROTTERDAM KONSTHAL
www.kunsthnl.nl
ROTTERDAM
2011. 09. 24 – 12. 04.

Scarlett Hooft Graafland
● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huisarseille.nl
AMSZTERDAM
2011. 09. 10 – 12. 11.

Spacecraft Icarus 13 – Narratives of Progress from Elsewhere
● BAK, BASIS VOOR ACTUELE KUNST
www.bak-utrecht.nl
UTRECHT
2010. 10. 08 – 12. 23.

Melanchotopia
● WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
2011. 09. 02 – 12. 31.

Mondrian& De Stijl
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2011. 09. 24 – 2012. 01. 01.

VANUIT HIER – OUT OF HERE / Exhibition project following the 75th anniversary of the Van Abbemuseum
● VAN ABBEMUSEUM
www.vanabbemuseum.nl
EINDHOVEN
2011. 09. 03 – 2012. 01. 08.

Fashion loves Art: A Passionate Affair
● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HAGA
2011. 09. 03 – 2012. 01. 08.

Eugene Atget
Vieux Paris
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2011. 09. 24 – 2012. 01. 08.

Marijke van Warmerdam
Close by in the distance
● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
http://www.boijmans.nl
ROTTERDAM
2011. 10. 29 – 2012. 01. 22.

Old and new portraits from the Groninger Museum collection
● GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2011. 12. 11 – 2012. 05. 06.

Sven Augustijnen
Spectres
● DE APPEL BOYS' SCHOOL
www.deappel.nl
AMSZTERDAM
2011. 10. 15 – 2012. 02. 12.

Mark Wallinger
MARK
● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2011. 10. 08 – 2012. 02. 19.

H o r v á t o r s z á g

SOCIJALIZAM I MODERNOST: Umjetnost, kultura, politika 1950–1974
● MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI
www.msu.hr
ZÁGRAB
2011. 12. 02 – 2012. 02. 05.

I z l a n d

Björk Viggósdóttir
● REYKJAVIK ART MUSEUM
www.artmuseum.is
REYKJAVIK
2011. 11. 24 – 2012. 01. 08.

I z r a e l

Formally Speaking: I. Lines Made by Walking II. And what shall we do with Painting in the 21st Century?
● HAIFA MUSEUM OF ART
www.hma.org.il
HAIFA
2011. 07. 02 – 12. 31.

Jewish Avant-Garde Artists from Romania
● THE ISRAEL MUSEUM
www.imjnet.org.il
JERUSALEM
2011. 11. 11 – 2012. 02. 18.

Í r o r s z á g

Rita Donagh, Richard Hamilton
Civil Rights etc.
● DUBLIN CITY GALLERY THE HUGH LANE
www.hughlane.ie
DUBLIN
2011. 09. 05 – 2012. 01. 15.

Rivane Neuenschwander
A Day Like Any Other
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.imma.ie
DUBLIN
2011. 11. 16 – 2012. 01. 29.

L e n g y e l o r s z á g
Eyes Looking For a Head to Inhabit
● MUZEUM SZTUKI ŁÓDŹ
http://msl.org.pl/
ŁÓDŹ
2011. 09. 30 – 12. 11.

Context of Space. The Contemporary Hungarian Scene
● DOMINIK ART PROJECTS FOUNDATION
www.dominikprojects.org
KRAKKÓ
2011. 11. 14 – 12. 23.

Joy and Disaster
Minimal Movements
● BUNKIER SZTUKI
www.bunkier.art.pl
KRAKKÓ
2011. 11. 16 – 12. 23.

All the World's Women Are in Me!
● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE
www.mocak.pl
KRAKKÓ
2011. 11. 09 – 2012. 01. 01.

Marta Mariańska
Hair. Bonds
● GALERIA ARSENAL
www.galeria-arsenal.pl
BIAŁYSTOK
2011. 11. 18 – 2012. 01. 18.

Kara Walker
● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDZOWSKI CASTLE
www.csw.art.pl
VARSÓ
2011. 10. 04 – 2012. 01. 15.

Viennese Actionism: The Opposite Pole of Society
● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE
www.mocak.pl
KRAKKÓ
2011. 11. 08 – 2012. 01. 29.

Wolfgang Tillmans
Zachęta Ermutigung
● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI
www.zacheta.art.pl
VARSÓ
2011. 11. 19 – 2012. 01. 29.

Gilbert & George
Jack Freak Pictures
● CSW ŁAŻNIA
www.laznia.pl
Gdansk
2011. 11. 10 – 2012. 02. 05.

L i t v á n i a

Generation in Transition – New Art from India
● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2011. 12. 09 – 2012. 03. 10.

L u x e m b u r g

Mondes inventés, mondes habités
● MUDAM LUXEMBOURG
www.mudam.lu
LUXEMBOURG
2011. 10. 08 – 2012. 01. 15.

N a g y - B r i t a n n i a
Rashid Rana
Everything is Happening At Once
● CORNERHOUSE
www.cornerhouse.org
MANCHESTER
2011. 10. 01 – 12. 18.

Taryn Simon
Contraband
● BELFAST EXPOSED, BELFAST
www.belfastexposed.org
BELFAST
2011. 10. 28. – 12. 30.

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

The Indiscipline of Painting – International abstraction from the 1960s to now
● TATE ST IVES
www.tate.org.uk
ST IVES
2011. 10. 08 – 2012. 01. 03.

Jeff Wall
● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
www.whitecube.com
LONDON
2011. 11. 23 – 2012. 01. 07.

TRANZITDISPLAY
03.11.2011 — 15.01.2012



hlavní partner / main partner: ERSTE Foundation
podpora / support: Česká spořitelna a.s., Ministerstvo kultury ČR,
Hlavní město Praha, MČ Praha 2
mediální partner / media partner: A2 kulturní čtrnáctideník, Rádio 1

út – ne 12 – 18, Tue – Sun 12 noon – 6 pm
www.tranzitdisplay.cz info@tranzitdisplay.cz

DITTRICHOVA 9/337, PRAHA 2
VERNISÁŽ / OPENING: 02.11.2011 18.00

MPTU

Mezinárodní Paralelní Telekomunikační Unie
(Správce konkursní podstaty: Tamás St.Turba)

PROJEKT STANDARD ŽIVOTNÍHO MINIMA 1984 W

aneb

Co vzniklo z jednobuněčného organismu

IPUT

International Parallel Union of Telecommunications
(Trustee in bankruptcy: Tamás St.Turba)

SUBSISTENCE LEVEL STANDARD PROJECT 1984 W

or

This is what became of the unicellulars