

Balkon

2011_11, 12

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

ISSN 1216-8890 1080 Ft



11012

9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

| |
|---|
| Solti Gizella |
| <i>Se remény, se félelem / Nec spe, nec metu</i> |
| ● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2011. 11. 17 – 12. 11. |

| |
|---|
| Harald Hund |
| ● OSZTRÁK KULTURÁLIS FÓRUM KIÁLLÍTÓTERME www.okfbudapest.hu Budapest VI., Benczúr u. 16. 2011. 11. 16 – 12. 14. |

| |
|---|
| Cseh Lili |
| <i>Perem</i> |
| ● PARTHENON-FRÍZ TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜT) www.mke.hu Budapest VI., Kmetty Gy. u. 26-28. 2011. 12. 07 – 12. 17. |

| |
|---|
| Csontó Lajos, Faa Balázs, Koronczi Endre |
| <i>Három / négy</i> |
| ● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA www.obudaitarsaskor.hu Budapest III., Kiskorona u. 7. 2011. 11. 15 – 12. 18. |

| |
|--|
| Érmezei Lili Zoé |
| <i>Body Borders</i> |
| ● TELEP MŰVÉSZETI BEMUTATÓTÉR Budapest VII., Madách út 8. 2011. 12. 08 – 12. 20. |

| |
|--|
| Orosz István |
| ● FORRÁS GALÉRIA www.forrasgaleria.hu Budapest VI., Teréz krt. 9. 2011. 12. 25 – 12. 21. |

| |
|--|
| Nagy Kriszta x-T |
| <i>Bökkenő</i> |
| ● GODOT GALÉRIA www.godot.hu Budapest XI., Bartók B. út 11. 2011. 12. 07 – 12. 22. |

| |
|--|
| Gender ecset 2011 |
| ● MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜT www.mke.hu Budapest VI., Andrássy u. 69-71. 2011. 12. 08 – 12. 22. |

| |
|---|
| Kis Varsó |
| ● KISTEREM www.kisterem.hu Budapest V., Képiró u. 5. 2011. 11. 22 – 12. 23. |

| |
|--|
| Fülöp Gábor |
| <i>Víz / Water</i> |
| ● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA www.acbgaleria.hu Budapest VI., Király u. 76. 2011. 12. 02 – 12. 23. |

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

| |
|---|
| Koleszár Kata |
| ● FÉSZEK GALÉRIA www.feszek-muveszklub.hu Budapest VI., Kertész u. 36. 2011. 12. 06 – 12. 30. |

| |
|--|
| Kondor Attila |
| ● ARI KUPSUS GALÉRIA www.arikupsusgallery.com Budapest VIII., Bródy S. u. 23/b. 2011. 11. 30 – 12. 30. |

| |
|--|
| Adré Kertész |
| <i>Retrospektív</i> |
| ● MAGYAR NEMZETI MÚZEUM www.hnm.hu Budapest 2011. 09. 30 – 12. 31. |

| |
|---|
| Deli Ágnes |
| <i>Kukucska</i> |
| ● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA www.magyarmuhely.hu Budapest VII., Akácfa u. 20. 2011. 11. 30 – 12. 31. |

| |
|---|
| Martin Henrik |
| <i>Asteroid</i> |
| ● INDA GALÉRIA www.indagaleriala.hu Budapest VI., Király u. 34. II./4. 2011. 11. 23 – 2012. 01. 06. |

| |
|---|
| Horváth Roland |
| <i>Klórterem</i> |
| ● NEON GALÉRIA www.galerianeon.hu Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em. 2011. 12. 08 – 2012. 01. 06. |

| |
|---|
| Gátlások nélkül – komolyan |
| ● B55 KORTÁRS GALÉRIA www.b55galeria.hu Budapest V., Balaton u. 4. 2011. 11. 07 – 2012. 01. 07. |

| |
|--|
| Bullás József |
| <i>H OP GEO</i> |
| ● DEÁK ERIKA GALÉRIA www.deakgaleria.hu Budapest VI., Mózsrár u. 1. 2011. 12. 01 – 2012. 01. 07. |

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

| |
|--|
| Drozdik Orshi |
| <i>A másik Vénusz</i> |
| ● MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2011. 10. 08 – 2012. 01. 08. |

| |
|--|
| Yona Friedman |
| <i>A nemépités gyakorlata / Architecture without building</i> |
| ● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2011. 10. 28 – 2012. 01. 08. |

| |
|---|
| Németh Ilona |
| <i>Dilemma</i> |
| ● ERNST MÚZEUM www.ernstmuseum.hu Budapest VI., Nagymező u. 8. 2011. 11. 29 – 2012. 01. 08. |

| |
|---|
| Bukta Imre |
| <i>GM KUKORICA</i> |
| ● PARK GALÉRIA (MOM PARK) Budapest XII., Alkotás u. 53. www.molnarannigaleria.hu 2011. 12. 08 – 2012. 01. 08. |

| |
|---|
| Milorad Kistić |
| <i>Das Anatomische Theater</i> |
| ● MŰCSARNOK www.mucsarnok.hu Budapest XIV., Hősök tere 2011. 12. 12 – 2012. 01. 08. |

| |
|---|
| Ernszt András |
| <i>Rejtett rend / Hidden order</i> |
| ● MOLNÁR ANI GALÉRIA www.molnaraniageria.hu Budapest, VIII., Bródy S. u. 22. 2011. 11. 24 – 2012. 01. 13. |

| |
|--|
| Almásy Ottília Rita |
| <i>Feketevörös</i> |
| ● ATELIERS PRO ARTS / A.P.A. www.ateliers.hu Budapest VIII., Horánszky u. 5. 2011. 12. 02– 2012. 01. 09. |

| |
|---|
| Rabóczky Judit Rita |
| <i>Lucalánc</i> |
| ● KARINTHY SZALON www.karinthszalon.hu Budapest XI., Karinty F. út 22. 2011. 12. 13 – 2012. 01. 13. |

| |
|---|
| Tóth Anna Eszter |
| ● KÖRÖND KÖNYVESBOLT ÉS GALÉRIA www.korondkonyv.hu Budapest VI., Felső erdősor u. 16-18. 2011. 12. 15 – 2012. 01. 13. |

| |
|---|
| 30 éves a Fészek Galéria III. |
| ● FÉSZEK GALÉRIA www.feszek-muveszklub.hu Budapest VI., Kertész u. 36. 2011. 12. 20 – 2012. 01. 13. |

| |
|--|
| Szántó István |
| <i>Máz</i> |
| ● SPIRITUSZ GALÉRIA www.spiritusz-galeria.hu Budapest XII., Várfok u. 14. 2011. 11. 26 – 2012. 01. 14. |

| |
|--|
| Hatházi László András |
| <i>Kertkapcsolat</i> |
| ● NEXTART GALÉRIA www.nextartgaleria.hu Budapest V., Aulich u. 4-6. 2011. 12. 10 – 2012. 01. 14. |

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

| |
|--|
| Ficzek Ferenc |
| <i>„Kiegészítések”</i> |
| ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM, ORATÓRIUM www.btmfk.iif.hu Budapest III., Kiscelli u. 108. 2011. 11. 11 – 2012. 01. 15. |

| |
|---|
| Az avantgárd magányjűteményekben I. / A Kiss Ferenc-gyűjtemény |
| ● KASSÁK MÚZEUM (ZICHY-KASTÉLY) www.kassakmuzeum.hu Budapest III., Fő tér 1. 2011. 11. 25 – 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. |

| |
|---|
| A Nemzetközi Kepes Társaság Központi kiállítása |
| ● BTM – BUDAPEST GALÉRIA BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME www.budapestgaleria.hu Budapest V., Szabad sajtó út 5. 2011. 12. 15 – 2012. 01. 15. |

| |
|--|
| A Nemzetközi Kepes Társaság Nemzetközi Fényműhelye |
| ● NÓMADE GALÉRIA ANKER Budapest VI., Anker köz 2-4. 2011. 12. 15 – 2012. 01. 15. |

| |
|---|
| Fiat Lux |
| ● ERLIN KLUB GALÉRIA www.erlin.hu Budapest IX., Ráday u. 49. 2011. 12. 14 – 2012. 01. 17. |

| |
|---|
| Roskó Gábor |
| <i>Apád ideges</i> |
| ● MEMOART GALÉRIA www.memoart.eu Budapest VII., Balassi B. u. 21-23. 2011. 10. 29 – 2012. 01. 18. |

| |
|--|
| Halász Dániel |
| <i>Fogd a pénzt és fuss</i> |
| ● LUMEN GALÉRIA http://photolumen.hu Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2. 2011. 12. 08 – 2012. 01. 18. |

| |
|--|
| III. Multiplika show / Plágium 2000 |
| ● DEMO GALÉRIA www.fogashaz.hu Budapest VII., Akácfa u. 51. 2011. 12. 11 – 2012. 01. 18. |

| |
|--|
| Szalai Tibor – Vincze László |
| <i>Fénykalligráfjak / Light Calligraphies 1981</i> |
| ● VINTAGE GALÉRIA www.vintage.hu Budapest V., Magyar u. 26. 2011. 11. 22 – 2012. 01. 20. |

| |
|---|
| Tomasz Mróz & Györfly László |
| <i>EAT YOUR MIND / BRUINS BLURPS</i> |
| ● PLATÁN GALÉRIA www.polinst.hu Budapest VI., Andrássy út. 32. 2011. 11. 24 – 2012. 01. 20. |

| |
|---|
| Verebics Ágnes |
| <i>Látens</i> |
| ● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA www.monogaleria.hu Budapest I., Várfok u. 1. I.em/11. 2011. 12. 09 – 2012. 01. 21. |

| |
|---|
| Tolnay Imre |
| <i>Napló 2009-2011</i> |
| ● ÚJLIPÓTVÁROSI GALÉRIA Budapest XIII., Tatra u. 20/b. 2011. 12. 16 – 2012. 01. 19. |

| |
|---|
| Köves Éva |
| <i>Kaptár</i> |
| ● TAT GALÉRIA www.tat-art-salon.blogspot.com Budapest VIII., József krt. 69. 2011. 12. 07 – 2012. 01. 20. |

| |
|---|
| The Last Minits |
| ● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM www.karton.hu Budapest V., Alkotmány u. 18. 2011. 12. 08 – 2012. 01. 20. |

| |
|---|
| Paul Horn |
| <i>Miért mindig én?</i> |
| ● KNOLL GALÉRIA www.knollgalerie.at Budapest VI., Liszt F. tér 10. 2011. 11. 17 – 2012. 01. 21. |

| |
|---|
| Reformok évtizede – A Képzőművészeti Főiskola 1920-1932 között |
| ● BTM – BUDAPEST GALÉRIA EGYETEM www.mke.hu Budapest VI., Andrássy u. 69-71. 2011. 11. 22 – 2012. 01. 21. |

| |
|--|
| Szabó Klára Petra |
| <i>Édes melankólia / Sweet melancholy</i> |
| ● VILTIN GALÉRIA www.viltin.hu Budapest V., Széchenyi u. 3. 2011. 12. 02 – 2012. 01. 21. |

| |
|---|
| Hidden Treasures / Rejtett kincsek |
| ● LÉNA & ROSELLI GALÉRIA www.lenaroselligallery.com Budapest V., Galamb u. 10. 2011. 11. 28 – 2012. 01. 25. |

| |
|--|
| Crazy Curators Biennale |
| <i>Joseph Beuys Fragmentumok</i> |
| ● VASVÁRY HÁZ http://www.kozelites.hu Pécs, Király u. 19. 2011. 12. 13 – 2012. 01. 27. |

| |
|--|
| Navratil Judit |
| <i>Tigrisbajszon túl</i> |
| ● CSIKÁSZ GALÉRIA www.arthouseweb.hu Veszprém, Vár u. 17. 2011. 12. 03 – 2012. 01. 28. |

| |
|---|
| Emberi beavatkozással készült művek |
| ● PAKSI KÉPTÁR www.paksikeptar.hu Paks, Tolnai u. 2. 2011. 11. 25 – 2012. 01. 29. |

| |
|---|
| Papírmunkák / Paperworks |
| ● FAUR ZSÓFI GALÉRIA www.raday-galeria.hu Budapest XI., Bartók B. út 25. 2011. 12. 13 – 2012. 01. 29. |

| |
|---|
| Bereikai Judit, Tomasz Gudzowaty |
| <i>Fotók. Új munkák</i> |
| ● LENGYEL INTÉZET – KIÁLLÍTÓTEREM www.polinst.hu Budapest VI., Nagymező u. 15. 2011. 11. 22 – 2012. 01. 31. |

| |
|---|
| Hollán Sándor |
| <i>A Fa útja / The Way of the Tree</i> |
| ● SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2011. 12. 01 – 2012. 02. 05. |

| |
|--|
| Baranyai Levente |
| <i>Indusztriális majális / Industrial May-Day</i> |
| ● DOVIN GALÉRIA www.dovinalgaleria.hu Budapest V., Galamb u. 6. 2011. 12. 10 – 2012. 02. 08. |

| |
|--|
| Rita Ackermann |
| <i>BAKOS</i> |
| ● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2011. 11. 17 – 2012. 02. 12. |

| |
|---|
| Joviani György |
| <i>LX</i> |
| ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM, TEMPLOMTÉR www.btmfk.iif.hu Budapest III., Kiscelli u. 108. 2011. 12. 15 – 2012. 02. 15. |

| |
|---|
| Moizer Zsuzsa |
| ● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET www.ica-d.hu Dunaujváros, Vasmű út 12. 2012. 01. 13 – 02. 24. |

| |
|---|
| Ilona Keszérü Ilona |
| <i>Színváltó hangtestek</i> |
| ● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY www.vasscollection.hu Veszprém, Vár u. 3-7. 2011. 12. 17 – 2012. 03. 31. |

KÜLFÖLD / EURÓPA

| |
|---|
| A u s z t r i a |
| METAmART – Kunst & Kapital. |
| ● KÜNSTLERHAUS K/HAUS www.k-haus.at BÉCS 2011. 11. 27 – 2012. 01. 07. |

| |
|---|
| Birkás Ákos |
| <i>Ein unmögliches Gerpräch</i> |
| ● KNOLL GALERIE www.knollgalerie.at BÉCS 2011. 11. 10 – 2012. 01. 07. |

| |
|--|
| Museum of Desires |
| ● MUMOK (MUSEUM MODERNER 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! |
| ● ZIER HAUS www.belvedere.at BÉCS 2011. 11. 15 – 2012. 01. 08. |

| |
|---|
| Ai Weiwei |
| <i>Interlacing</i> |
| ● KUNSTHAUS GRAZ www.kunsthaustraz.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. |

| |
|--|
| Nuances – The Forberg Collection |
| ● ALBERTINA www.albertina.at BÉCS 2011. 10. 21 – 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.generali.at BÉCS 2011. 09. 16 – 2012. 01. 29. |

A borítón: **CERN** (Conseil Européenne pour la Recherche Nucléaire) – az ALPHA csapdához használt (arany) elektródák a vákuumkamrába és a hűtőegységbe helyezve. Ez az a csapda, amit a pozitronok és antiprotionok egyesítéséhez, illetve „keveréséhez” használnak, hogy antihidrogént készítsenek belőlük. © Fotó: Niels Madsen ALPHA/Swansea

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

HU

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:

590,-Ft
Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

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



2

A nagy gyorsító a sebesség mesterétől
Paul Virilio-val legújabb könyve megjelenése alkalmából
Stancel Dóra beszélget

6

Szemtanúk vagyunk vagy nézők?
Ősz Gáborral beszélget Kerekes Anna

16

Fenyvesi Áron

Csontó paksi pixeljei
Gondolattöredékek a kortárs magyar képzőművészet
középgenerációjáról
Csontó Lajos *God Bless* című kiállítása

18

Marsó Paula

Párhuzamos kiállítások
Párhuzamos kiállítás – a színről
Ornamentika – szerialitás

21

Palotai János

„Lichtnerek”
Német kinetikus és fényművészet

23

Frazon Zsófia

Egybecseng
Szolnoki József: *Homeopatikus valóság*
Össz nemzetközi Rorschach-teszt, avagy privát adalékok
Kompország irányváltásainak emlékezetéhez

27

Csatlós Judit

Szemiotikai sakkjátszma
Orbán György: *Ex/pozíció*

31

Máthé Andrea

Társszólamok
Anicroches. Variations, Choral et Fugue

34

Fehér Dávid

A Pszeudo-fotótól a fotóplasztikáig
Pauer Gyula párizsi pszeudo-fotó-kiállítása elé
Pauer Gyula: *Psuedo-photos*

37

Wieszt Eleonóra

Menny és pokol
Két remek stockholmi kiállításról

41

„Kifordulok önmagamba”
Barabás Zsófiával beszélget Schmal Róza

45

Rényi András

Tua res agitur – személyes szavak Drozdik Orshi kiállítása elé
Drozdik Orshi: *A másik Vénusz*

49

Csuja László

Körinterjú a konceptuális mozgóképről és
a Balázs Béla Stúdió végnapjairól
Húsba zárt fények – Igor és Ivan Buharov

52

Csuja László

Szép zürzavar
Gondolattöredékek a Buharovok szerzői világáról

55

Dékei Kriszta

„A tiszta szándék felindítása”
Igor & Ivan Buharov: A fájdalom díszként való használata

58

Krunák Emese

Art Toronto, 2011

A nagy gyorsító a sebesség mesterétől

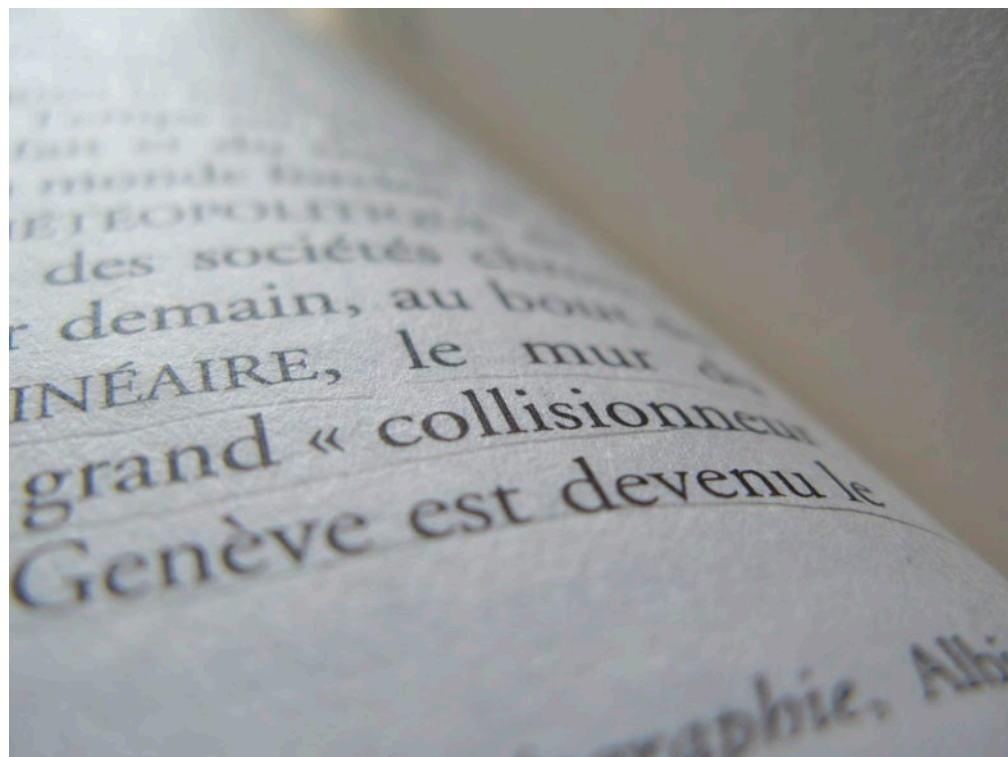
Paul Virilio-val legújabb könyve megjelenése alkalmából Stanczel Dóra beszélget

☛ **Paul Virilio: *Le Grand Accélérateur*, Editions Galilée, Párizs, 2010**

„Én egy behatárolt ember vagyok, aki valami behatárolhatatlannal foglalkozik. Tehát nem kell a munkámtól elvárni, hogy egy fizikuséhoz legyen hasonlatos. Dicsőítem a saját behatároltságommal és dicsőítem a gyengeségem. Ennek a szegény pasasnak a behatároltságán és gyengeségén keresztül mondhatom el biztosan azt, amiről most beszélek.”

Ilyen és ehhez hasonló szempontokat, megközelítési módokat ajánl fel beszélgetésünk során a hamarosan nyolcvanadik életévét betöltő PAUL VIRILIO (1932, Párizs), pedig nyugodtan eldicsekedhetne akár a munkásságával is, amely számtalan kötetet, esszét, valamint kurátori, szerkesztői és igazgatói munkát fog egybe.¹ Életművében – egy háborús traumából is eredeztethetően – nagyhatású teoretikusként a *sebesség*, a *gyorsulás*, illetve a médiumok kérdésköre foglalkoztatja. A *nagy gyorsító* címmel nemrég megjelent könyve alkalmat adott felmérni, hogy merre is tartanak, vezetnek elméleti kalandjainak, kutatásainak fő ösvényei, csapásai mostanában. Még mielőtt feltehetném az első kérdésemet, Virilio máris nyomatékosan hangsúlyozza és védi urbanista mivoltát.

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Virilio, Id. Még : <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/virilio.html>



☛ **Paul Virilio:** Én elsődlegesen urbanista vagyok. Ez nagyon fontos. Filozófus vagyok, mert urbanista vagyok és nem fordítva. Szerénységből és ugyanakkor büszkeségből vagyok urbanista. Mert a filozófia a városban született, és nem az árapályban vagy az erdőben. Az egész munkám nem egy hagyományos filozófia képviselőjének, hanem egy urbanistának a munkája. Egy olyan emberé, aki tanít és ír a városról, illetve annak fejlődéséről. Nagyon fontos tisztázni elsődleges urbanista mivoltomat, mivel ez az, ami lehetővé teszi a hagyományos filozófiai felfogással való szabad vitát: szabadságot ad a lakóhelyen, az együttélésen, a városban és a polison keresztül való interpretációra. Nekem nincs filozófiai doktorátusom, mégis filozófusnak ismertek el a barátaim, Deleuze, Derrida vagy Lyotard. Az én képesítem a filozófiához az urbanista mivoltom, a városhoz való kapcsolódásom.

☛ **Stanczel Dóra:** *Ez a várossal való szoros kapcsolatot a gyermekkorában veszi kezdetét, a háborútól szenvedő Nantes-ban.*

☛ Igen, a háború alatt kezdődött. A háború gyermeke, elszennvedője vagyok – egy „warchild” –, és ráadásul nem is egy akármilyen háborúé, hanem a blitzkriegé, azaz a villámháborúé, ami megszállja Lengyel- és Franciaországot. Ennek vagyok a gyermeke, akárcsak barátom Georges Perec,² aki a holokauszt gyermeke. Ez a két dolog természetesen együtt jár, hiszen nem érthetjük meg a népirtást a deportálások, illetve – a különböző okok által kikényszerített – demográfiai mozgások nélkül, mely utóbbiak egyébként újjáéledni látszanak manapság.³ Én elszennvedtem a *kivonulást*,⁴ ezt a hatalmas demográfiai mozgást.

☛ *Bizonyos szempontból ezeknek a demográfiai mozgásoknak az esetében is a tér-idő kapcsolatáról van szó, pontosabban: ezek kölcsönhatásáról, arról a világról, ahol az élettempó felgyorsulása tömegeket helyez át és hoz mozgásba, felgyorsítva mindezzel a természetes folyamatokat is.*

☛ A huszadik század legfontosabb eleme, tényezője a (fel)gyorsulás, amely uralkodik a hagyományos értelemben vett gazdagságon, azaz a felhalmoz(ód)áson is. Minden erről szól: a hatalom, az erő és a gazdagság felhalmozásáról. De mindezzel kapcsolatban elfelejtettük azt, hogy a sebesség is a gazdagság része, és hogy

² Georges Perec (1936–1982) francia író. Id. : http://hu.wikipedia.org/wiki/Georges_Perec, http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Perec

³ Virilio itt többek között arra a délről északra irányuló tömegmozgásra utal, amely egyre hatalmasabb politikai problémává válik a fejlettebb országokban, úgy mint például a mexikói bevándorlás az Amerikai Egyesült Államok, vagy az afrikai országokból érkező illegális letelepedők áradata az európai országok számára.

⁴ Az 1940 júniusában bekövetkező, a német csapatok által elfoglalt területekről való kivonulás, tömeges menekülés eredményeként tízmillió francia hagyta el lakhelyét mindössze hat hét alatt. Franciaország két részre szakadt: a németek által megszállt északi és a még „szabad” francia déli területre, Vichy székhellyel, Pétain marsall vezetésével.

a felhalmozás szorosan összefügg a felgyorsulás folyamatával. Én ennek, a felhalmozódást domináló gyorsulás felfedezésének vagyok a gyermeke. Ez azt jelenti, hogy a gyorsulás ereje – amely a negyvenes-ötvenes években válik igazán láthatóvá, érzékelhetővé – ekkor már fontos történelmi esemény, mivel már túllép a Daniel Halevy által megnevezett és leírt (közlekedési eszközök általi) „történelmi felgyorsuláson”,⁵ amelynek értelmében először átváltunk a lóról a vonatra, a vonatról az autóra, majd arról a repülőre és így tovább... Ez képezi, hozza létre azt a viszonylagos sebességet, amely a huszadik században átváltozik a valóság felgyorsulásává. Ami persze azt jelenti, hogy belegázolunk, bele-rohanunk egy falba, a valós idő és az emberi idő falába. Azonban az ember nem képes áthaladni, áttörni a pillanatnyiséggel egyenlő valós idő falán. Az emberiség átszelte a tér határait a Holdra való repüléssel, áttörte a hang- vagy a hőhatár falát az űrrakéták segítségével, de nem lépheti át – a valós felgyorsulásával – az idő falát, mivel ez teljesen felfoghatatlan a számunkra. Ez a pillanatnyiség nem egyenlő a jelennel, hiszen a múlt, a jelen és a jövő már régóta elavult. Itt a jelen az, ami felgyorsult a valós sebességének gyorsulása révén, és itt van az a pont, ahol ahhoz az időhöz érkezünk el, ahol az elmélkedés, a gondolat-képzés átléphetetlen határa van. Ezt legelsőként nem mások, mint a történészek észlelik, mivel kezdik megérteni, hogy maga a történelem ér véget.

Urbanistaként én is egy falnak ütközöm. Az építés képezi, hozza létre ezt a „falat” mint térrendező vagy térbehatároló elem. A város saját bástyáinak köszönhetően létezett, azaz saját térbeli határai által kelt életre. Most viszont ahhoz, hogy a minket körülvevő világ létét felismerjük, a pillanat, vagyis az idő – és nem a tér – határai közé vagyunk bezárva. Ez egy hihetetlen felfedezés. Én pedig egy felfedező vagyok, és nem egy forradalmár,⁶ már csak azért is, mivel az időrend szempontjából a felfedezés megelőzi a forradalmat. Ez az, ami a mi századunkat, a XXI. századot jellemzi. Nem a világvégéről, hanem egy felfedezésről van szó.

☘ *Mégis gyakran ez a dramatikus világvégé-hangulat érződik az írásaiban, jelesül a legújabb könyvében, A nagy gyorsítóban is, ahol már a címben szereplő kifejezés is kettős értelmet sugall. A gyorsítóról egyrészt mint egy megállíthatatlan, az idő falába ütköző világméchanizmusról, másrészt pedig konkrétan értelemben, a CERN (Conseil Européenne pour la Recherche Nucléaire)*

5 Daniel Halévy (1872-1962) francia történész: *Essai sur l'accélération de l'histoire*. Paris, Les Iles d'Or, Éditions Self, 1948

6 Itt Virilio a francia révélation és révolution szavakkal játszik: önmagát inkább révélationnaire-nek, azaz felfedezőnek, mint révolutionnaire-nek, azaz forradalmárnak tartja.



PAUL VIRILIO

által a svájci-francia határon létrehozott szupergyorsítóról (Large Hadron Collider) beszél.

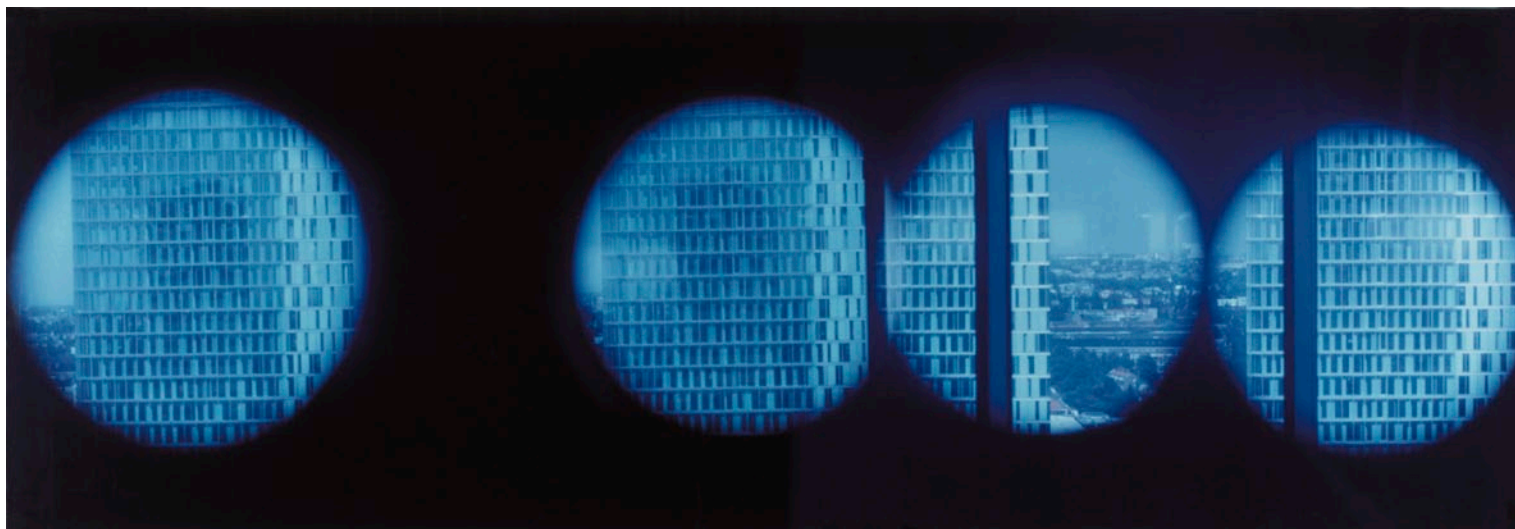
☘ Pontosan erről van szó. A világ legnagyobb zárt, 27 kilométer kerületű hadronütköztető gyűrűjét (LHC) – amelyet a helyiek katedrálisnak neveznek – Genfnek, ennek az ideológiai szempontból meglehetősen érdekes városnak a közelében, méghozzá Európa közepén építették fel. A hadron a világ teremtésének megértéséhez nélkülözhetetlen részecske, melyet gúnyosan „isteni részecskének” is neveznek. Tehát a gyorsító egy olyan tárgy, mely lefordítja ezt a valóságot felgyorsító örületet és kutatja a leglényegesebb pillanatot: a világ születésének pillanatát. Az egyiptomiak és görögök által illuminizmusnak⁷ nevezett kultusz tárul itt elénk, amely tulajdonképpen a nap kultusza. Azonban itt nem a fény, hanem a fény sebességének figurája dominál. Tehát a gyorsaság kultuszának temploma előtt állunk, amely lehetővé kívánja tenni azt, hogy a világ teremtésének tanújává váljunk. Ezt nevezhetjük „kozmoizmusnak” is. Ha beleillesztjük az ősi vallások rendszerébe, akkor ez megfeleltethető lehetne a panteizmusmal, illetve a földanya, Gaia kultuszával. De itt inkább az univerzum-apa kultuszáról van szó. Amikor Stephen Hawking kijelenti, hogy Istenre nincs szükség, hiszen a gravitáció elégséges a létezéshez, akkor a gravitációról, a kozmoszról és annak felépítéséről beszél. Isten meghalt. Még én is – katolikus létemre – értem ezt, hiszen a kereszten halt meg. Tehát a nagy gyorsító kérdése tulajdonképpen egy hatalmas és komplex politikai és filozófiai kérdés. Az isteni erő, mint a mindenütt jelenvalóság, a pillanatnyiség, az egyidejűség és az azonnalitás, mind jelen vannak ebben a kérdésben.

☘ *Egy Paul Valéry által írt mondattal kezdi könyvét, mely így szól: „Gondolkodunk, amint beleütközünk valamibe.”⁸ Ezzel arra a bizonyos falra tesz célzást, melyet egyelőre még nem észlelünk?*

☘ A fállal való szembenállás legfőbb kérdése annak felismerésében rejlik. Hiszen bármely felismerés felér egy építéssel. Építeni kell a felismerést megelőzően, egyébként a mágiában vagyunk. Az abszolút sebesség mögött ott van a terem-

7 A belső megvilágosodásra épülő filozófiai és vallási gondolkodás, amely a XVIII. században erősödik meg, mintegy az egyre nagyobb mértékű materializmusra épülő enciklopédista szemlélet ellensúlyozó-saképpen. Különböző irányzataiból születik a szabadkőműves vagy a rózsakeresztes mozgalom és az ezoterikus gondolkodás is.

8 “On pense comme on se heurte.”



ÓSZ GÁBOR
Constructed View, exp.time: 2 x 4 hours, 4 holes- two take
ciba-crome, camera-obscura, 303 x 105 cm, mounted on aluminium

tés sebessége és a rizikó, ami azzal együtt jár. Pontosabban, egy fekete lyuk létrehozásának a veszélye. Hiszen Genfben az antianyagot keresik.

✚ *A Valéry idézetet egy másik ajánlás követi: a genfi fénysebesség-kultusz illuministáinak a CERN-ben, és a Wall Street-i tőzsdekereskedőknek, akik elérték az idő falát. Miféle iróniát közvetít ez a kettős ajánlás?*

✚ A CERN fizikusai mellett ott szerepelnek a tőzsdekereskedők is, akik mára alkimistákká váltak. A nyolcvanas években a tőzsde olyan új programra váltott át, amely az informatikai számítások pillanatnyiségére épülő, világméretű szinten összefüggő rendszert kezdett el használni. Nem véletlenül kapta a londoni Cityben ez az esemény a big-bang nevet. Már abban az időben érdekelt ez a dolog, mivel a felgyorsulásról és a sebességről szólt. 1987-ben amikor az első wall street-i összeomlás megtörtént, még csak a közgazdászok figyeltek fel erre a veszélyes információgyorsításra. Ez volt az az esemény, amely megerősítette azt a tényt, hogy egy hatalmas részecskegyorsítóról, egy az algoritmusok kibernetikáján keresztül működő információgyorsítóról van itt szó. Mindez, húsz évvel később, egy a rendszeren belüli összeomláshoz vezetett. Jó ideje beszélek erről az integrális balesetről, és nem véletlenül használom az integrális szót, mivel ez utal az integrálszámításra. Mindezek előtt a *baleset*⁹ mint olyan, *helyi* volt, míg ma már nemcsak *globális*, hanem *integrális*, ami azt jelenti, hogy – egy láncreakcióhoz hasonlóan – más elemeket is bevon, „integrál” a történések folyamatába. Ez pedig egy semmi máshoz nem hasonlítható logikát hoz a felszínre – ez eredményezte például a 2007-ben kirobbanó, főként az ingatlanpiacot érintő subprime válságot –, amely a várost és az együttélést érinti. Ebben a pillanatban is hatvan város ürül ki, azaz veszíti el lakosságát, mint például Philadelphia vagy Európában Lisszabon. Egy kiürülő főváros történelmi ténynek számít. Ezekben az esetekben megfigyelhetjük, hogy miként érinti a városokat ez a helyzet az együttélés – az ingatlanok, vagyis az otthon – katasztrófáján keresztül. A probléma ebben az egészben a valahol „levés”, élés. Az ingatlanok tehetetlenségi törvénye egy olyan hihetetlen pillanathoz vezet el minket, ahol maga a pillanat tehetetlensége határozza meg a hely tehetetlenségét is. A pillanat tehetetlensége, amely egyenlő a most történéssel, a mobillal, a „hol vagy most?”-tal, a kapcsolatot és a pillanatnyiságot szimbolizálja. Ez a pillanat(ny)i tehetetlenség kerekedik felül az együttléten, az együttélésen, a városon. S ez rejlik a távolságot kiküszöbölő jelenlét, a mindenütt való jelenlét, a távoli együttlét mögött is. Mint urbanista úgy látom, hogy a letelepedett életmód a pillanat tehetetlenségé-

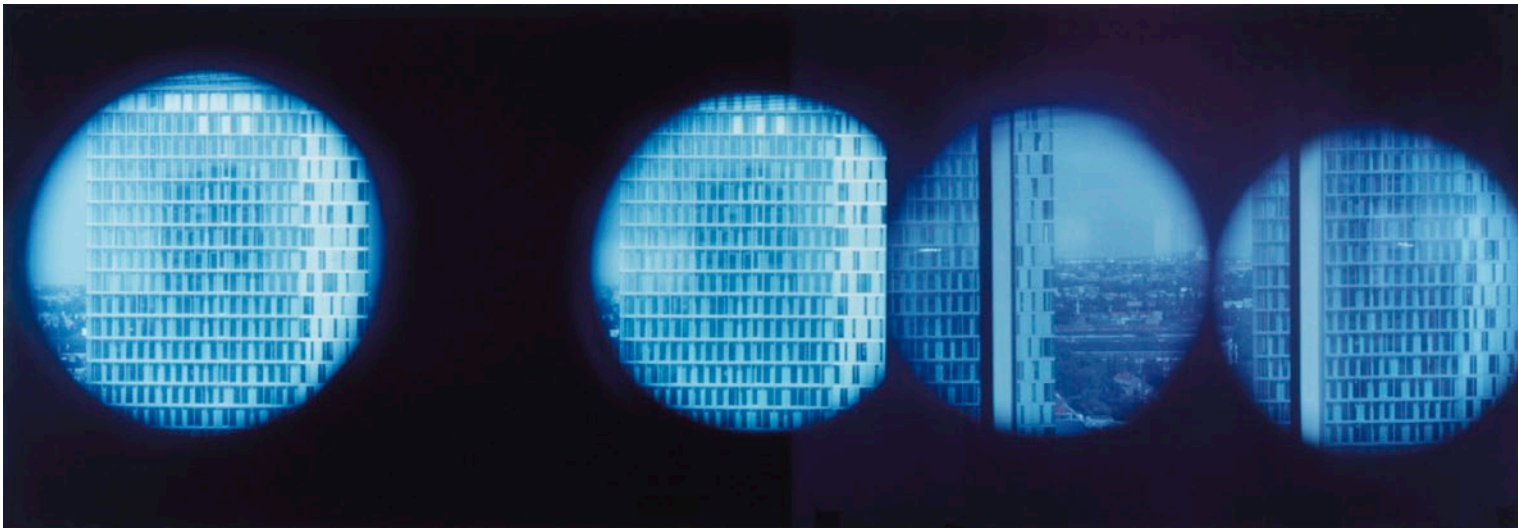
nek hatására véget ért. A hely tehetetlensége magában foglalja globális szinten az újkőkort követő letelepedést, mely a nomád, vándorló életmód felváltója volt. A demográfiai mozgás azonban nem jelent valamiféle „újfajta vándorló életmód” irányába történő elmozdulást, változást. Sokkal inkább egy megújult életmódot, méghozzá a valós pillanat letelepedett életmódját, a pillanat tehetetlenségének életmódját. A pillanat tehetetlenségében lévő kapcsolat mint interaktivitás dominálja a hely tehetetlenségét. Innen adódik a város krízise, mivel a város feltételezi a letelepedés tényét, folyamatát, amely a falun és a mezőgazdaságon keresztül egészen a világvárosig eljutó, kifutó történet. Mindez a rendszerből adódóan, abban a pillanatban, amint a kapitalizmus robban, vele együtt hullik szét. Szétrobban és összeomlik, mint a big crunch.¹⁰ Ingatlan-buborék, pénzügyi buborék, aztán bummm! És miért? Mert a pillanatnyiság uralkodik a térbeli terjedelmen.

✚ *Ez az összeomlás, amely a rendszerszerűségből adódóan mindent magával sodor, számomra egy önmagát pusztító, a saját végéhez vezető rendszerhez hasonlít, ami egyben azt is jelenti, hogy ez a probléma, vagyis a nagy gyorsító problémája megoldhatatlan. Olyan, mintha mindent akar-nánk tudni Istenről, aki viszont épp ettől szűnik meg létezni számunkra.*

✚ És ez pontosan ebben az értelemben tekinthető kultusznak, egy globális kozmikus panteizmusnak. Ebben az értelmezésben a pillanatnyiság átfedi gondolati szinten az örökkévalóságot. Ide értendő az isteni örökkévalóság, a

9 Virilio itt utalást tesz a munkájában részletesen kifejtett baleset fogalmára, melyet szó szerint értelmez: „az, ami történik”, s mely elkerülhetetlen eseménnyé válik az emberi sebesség felgyorsulásával.

10 Ez a csillagászatban használt kifejezés az univerzum összeomlását jelenti, mely a dilatáció fázisát szimmetrikusan követő összehúzódás fázisával egyenlő. Bizonyos szempontból a big bang „ellenkezőjének” tekinthető, s innen ered az elnevezése is.



ÓSZ GÁBOR
Constructed View, exp.time: 2 x 4 hours, 4 holes- two take
ciba-crome, camera-obscura, 302 x 105 cm, mounted on aluminium

görög filozófusok hallhatatlansága. A letelepedés történelme a lineárisan az örökkévalósághoz vezető úton keresztül erről szól. De manapság az örökkévalóság fogalma elavulóban van. Ami azt jelenti, hogy a pillanatnyi materialisták elfoglalták az örökkévalóságot tisztelő spiritualisták helyét. Pedig a szellemi megközelítés az a hosszú táv, az az emberi idő, amely szükséges az élethez.

☛ *Ez azt is jelenti, hogy a felgyorsulás eltávolítja az embert a saját (magán)életétől, az emberi tempótól.*

☛ Innen adódik, ebből következik a könyvem második fejezete: „Túl késő a magánélethez”. Itt már régóta nem a túlságosan közszemlére tett magánéletről vagy a szociális és családi értelemben vett mindennapi élet obszcentitásáról van szó. Ezek már rég elavult dolgok. Itt egyre inkább magának az életnek az elavultságáról lehet beszélni. A mindennapi élet, vagyis egyszerűen az *élet* az, ami itt a kétely tárgyává válik. Mivel a pillanatnyság által maga az élet lehetősége kérdőjeleződik meg. Mindebben felfedezhető egy ösztönös félelem, ami egy lehetséges *balesetből*¹¹ keletkező meglepetéshez kötődik. A sebességen keresztüli félelem kormányzása abból adódik, hogy állandó jelleggel érhet bennünket ilyen típusú meglepetés.

☛ *Talán ebből a pillanatnyságra és balesetre épülő világból adódik nemcsak a mindennapi élet ritmusának megzavarása, megbomlása, hanem a bizalom teljes elvesztése is?*

☛ A bizalom, az hit. Épp ez az, ami súlyos ebben a turbókapitalizmust elérő gazdasági válságban, hogy elveszítjük a hitünket. Itt egy vallási problémával állunk szemben, hiszen ott van hit,

ahol bizalom van. Az angol *trust* szó jól kifejezi ezt. Manapság épp azt lehet észrevenni, hogy az őrült gyorsulás hatására sok részvényes és befektető visszavonul a tőzsdéről, mivel félnek attól, hogy még egyszer megismétlődhet az a tőzsde-robbanás, ami 2010. május 6-án történt, amikor a számítógépes rendszere bízott tőzsdegépek hibája összeomlasztotta a banki működést. Ebből jól látható, hogy a gazdaságba és haszonba vetett hit eltűnése fenyeget, ez pedig megrengeti a kapitalizmusba vetett hitet is. Ez egy katasztrófális jelenség abban az értelemben, hogy világméretű szinten hat. Tudományokra támaszkodó korszakunk nem hisz többé Istenben, csak minden másban, így például a fejlődésben és a kapitalizmusban. Azonban már ezt is túllépve haladunk abba az irányba, ahol már nem hiszünk a fejlődésben sem, habár folyamatosan kapaszkodunk a technikai tudományokba. Ezeknek kellene átalakulniuk filozófiai tudománnyá, mivel – a kísérletek sikere végett – a technika túlsúlylal bír és eszközzé teszi a gondolatot. Az eszköztár viszonylagossá tételével és a kísérletezés elhagyása nélkül kellene irányt változtatni a filozófiai tudományok felé.

☛ *Ennek segítségével talán észrevennénk az előttünk emelkedő falat?*

☛ Legalábbis képesek lennénk az ezzel a fallal kapcsolatos kérdések feltevésére. Épp ezért hozakodtam elő egy katasztrófa minisztérium létrehozásával. De ez a legmagasabb fokon már pozitív és egyáltalán nem katasztrófális dolog: ennek révén ez a kérdés az összes többi, az emberiséget meghatározó tan és elv közé sorolható be. Elég volt a fejlődésből. Ebből a mindig jobbat és mindig gyorsabban akarásból: *citius, altius, fortius*.¹² A katasztrófa a latin csillag szóból ered és egy az égitesteket érintő integrális balesetre utal. Ez a sebesség által semmivé zsugorodott világ a végéhez ér. Először a közlekedés sebességváltásaival, majd a szuperszonikus és hiperszonikus sebességgel, és legvégül a pillanatnysággal. Ez a tér-idő balesete, magáé a folytonosságé.

☛ *Az emberi folytonosság létezésével, illetve fenntartásával kapcsolatban, vagy legalábbis az ügyben, hogy egy kicsit hinni tudjunk benne, tudna esetleg valami biztatót is mondani így beszélgetésünk vége felé?*

☛ Mindaz, ami itt elhangzott, az feltáró jellegű és mélyen izgalmas. Az biztos, hogy nagyon nehéz lesz ezt a katasztrófát túlélni, de ez mindig nehéz. Ami biztos, hogy a gépesített idő nem tudja helyettesíteni az emberit anélkül, hogy a történelem ne szenvedne integrális balesetet. És innentől kezdve tudni kellene, hogy mi marad az Egészből... abból a kozmikus világértékből, amely magának a világnak a fennállását biztosítja.

11 Id. a 7-es számú jegyzetet

12 Az olimpiai játékok mottója: gyorsabban, magasabbra, erősebben.

Szemtanúk vagyunk vagy nézők?

Ősz Gáborral* beszélget Kerekes Anna

⊕ **Kerekes Anna:** *Hogy lehet az, hogy egy párizsi (Loevenbruck) és egy amszterdami (Willem van Zoetendaal) galériánál vagy egyszerre? Ez személyes ismeretség vagy a véletlen eredménye?*

⊕ **Ősz Gábor:** A véletlené! Volt egy galériám Kölnben (Kudlek van der Grinten), amellyel ma már nem dolgozom együtt, rajtuk keresztül alakult ki a kapcsolatom a másik két galériával.

⊕ A 2010-es Paris Photo-n a Loevenbruck galériával szerepeltél. Mit jelent számodra – az anyagi elismerésen túl – az ott, a Permanent Daylight (2004) című munkáddal elnyert BMW – Paris Photo Nagydíj?

⊕ Mint díj nem túl sokat, nem kell ezt túldimenzionálni. Mondjuk, én nagyon örültem neki, hogy a magyarok ilyen lelkesek voltak: rádió, tévé, mindenki ott volt... Szinte azonnal rengeteg minden felkerült az internetre a díjjal kapcsolatban.

⊕ A francia állami könyvtár több kiadványt is őriz tőled. A franciák szakmai kiadványok, kiállítások, galériák közreműködése és rezidensprogramok révén, de leginkább talán a gyűjteményi szerzeményeikkel bizonyítják folyamatos érdeklődésüket a munkásságod iránt. Állami gyűjteménybe került két műved is, míg egy harmadik egy privát bank gyűjteményét gazdagítja.¹

¹ NACI (Fond d'art Contemporain / Nemzeti Képzőművészeti Központ): *A fekete-fehér színei / Colours of Black-and-White* (2008, fotók), *Festéktől a fényig / Pigment to light* (2008, film), *Nagyítás / Blow-Up* (2010, film); Fondation Louis Vuitton: *Nagyítás / Blow-Up* (2010, film); Musée de la Roche sur Yon: #9 *Kiszerveztett látkép / Constructed view* (2004, fotó); FRAC (Fonds régional d'art contemporain / Regionális kortárs művészeti alap) Franche-Comté: *Stavern B.* (Norvégia) a *Folyékony horizont* sorozatból (2001, fotó); Sociétés Général gyűjteménye: *Space Monochrome* (2006, fotó).

* <http://www.gaborosz.com>

ŐSZ GÁBOR

Permanent Daylight / stereo picture (18-26. jan. 2003)

exposition time: two times 4 nights (5 pm-8 am)

caravan as camera, camera obscura, ciba chrome paper from two parts, 127 x 305 cm

⊕ A könyvtári kiadványok fontos szerepet töltenek be az elérhető dokumentáció területén, még akkor is, ha az információs csatornák száma mára már szinte a végtelenhez közelít. A nemzeti gyűjtemény vásárlása már komolyabb dolog, mondjuk abból a szempontból is, hogy az – mint a neve is utal rá – általában francia művészeket gyűjt. Az a feladata, hogy támogassa a francia kultúrát. A gyűjteményi jelenlét a galéria többéves munkájának eredménye.

⊕ *Ahhoz túl drágák a munkáid, hogy otthon meg tudják vásárolni őket?*

⊕ Hát nem tudom, az idei budapesti Art Fairen² a Vintage Galéria adott el tőlem.

Otthon is vannak művészek, akiknek nincsenek kelet-európai áraik... És vannak lelkes gyűjtők is, akik pénzt áldoznak ilyesmire. De az is igaz, hogy a magyar piac más árakhoz szokott. Főleg azért, mert nincsen olyan nemzetközi háttér mögötte, ami az árakat befolyásolná. Szóval ez egy anyagi természetű probléma, amely nem annyira művészek, mint inkább a kialakult rendszer hibája. Az intézmény az persze (Magyarországon és Franciaországban is) mindig más: annak ellenére, hogy az anyagi lehetőségeik korlátozottak, az ember mégis szívesen odaadja a számukra a munkáját, mert ez egyfajta biztosíték a kiállításra, az állagmegőrzésre...

A magángyűjtemény viszont többnyire „láthatatlan”, bár néha mégis múzeumi igényekkel lép fel, mind mennyiségi, mind minőségi értelemben.

⊕ *Sokszor használsz különböző médiumokat, amelyeknek ráadásul teljesen más a megismételhetetlenséghez és a sokszorosíthatósághoz való viszonyuk. Festő szakra jártál a budapesti*

² Budapest Art Fair, Mücsarnok, Budapest, 2010. nov. 25-28.



Képzőművészeti Főiskolán (1982–1986), majd az amszterdami posztgraduális képzésed során a Rijksakademie van Beeldende Kunsten-en (1993–1994) a fotó, a videó, illetve az installáció felé vetted az irányt. Milyen alapon választasz? Számokra a médium eszköz, hordozó vagy valami más? Van-e valamilyen vezérfonal, „központi tematika”, amely összeköti, összekapcsolja a különböző médiumú munkáidat?

☒ Mindig van egy ötlet, ami meghatározza a technikát. És sokszor megesisik, hogy az egyik munkából jön a másik. Ilyenkor azonos médiumon belül csinálom bizonyos dolgokat. De ezek esetében is, mint például a camera obscura munkáknál, amelyek mindig különböző helyszíneken készültek, minden helyszín egy új kihívást jelent. Annak ellenére, hogy tudom, mi az éppen adott technika alkalmazási módja, sok esetben új módszereket kell igénybe vennem ahhoz, hogy egyáltalán valami létrejöhessen. A megközelítés lényege: a kísérletezés.

Csak egy példa: mivel számomra az építészet és a camera obscura két összetartozó dolog, ezért ezzel a technikával csak olyan munkák esetében éltem, ahol úgy éreztem, hogy a látkép és az építészet szoros kapcsolatban áll egymással. Ilyen vagy olyan módon, de megpróbáltam az épületet felhasználni arra, hogy létrejöheszen egy kép: az épületből való kitekintés képe. Ez állt az ilyen típusú – „camera architectura” – projektek, illetve tematika középpontjában. Másan nem gondolkoztam. Nem hiszem tehát, hogy lenne valamiféle a munkáim „összességére” jellemző, központi vezérlő elv.

☒ *Hogy van ez akkor a monokróm festményeiddel vagy a mostani, a fekete-fehér értelmezéséhez kötődő fotóiddal, filmjeiddel kapcsolatban? Nekem az az érzésem, hogy ezekben a műveid-*

ben három tényező meghatározó: a tér, a kép – technikai és formai felépítése – és a kettő közé ékelődő, különböző idősíkok.

Míg a bunkerből (The Liquid Horizon, 1999–2002), üdülőből (The Prora Project, 2002), vonatból (Travelling Landscapes, 2002–2003), lakókocsiból (Permanent Daylight, 2003–2004) készített fotóidnál a térbe vetült fényből keletkezik a kép, addig más munkáidon magát a teret manipulálod, változtatod meg – fested a negatívnak megfelelő színre a műtermed egyik sarkát (Colors of Black and White / A fekete-fehér színei, 2008), vagy fehérre a park egy részletét (Blow-Up / Nagyítás, 2010) –, hogy az vetüljön ki a képre. Az első esetben a teret gépként használod és magad is benne vagy, míg az utóbbi esetében a teret egészíted ki, „ruházod fel” a technika (film, fotó) által felvetett problémákkal, majd ezt kívülről, ugyanavval a technikával (kamera vagy fényképezőgép segítségével) rögzíted. Valahogy mindig a kép és a tér viszonyához térsz vissza.

☒ Kétségtelen, hogy fontos szempont a munkámban a kép és a tér viszonya, de ez önmagában nem meríti ki a projektjeimmel kapcsolatos elképzeléseimet vagy azok egymáshoz való viszonyát. A tér (3D) a közvetítés helye a kép síkjához képest (2D). A két elnevezés a dimenzió állapotát is rögzíti. Mindemmellett a kép a térről alkotott gondolat. Ugyanakkor kétségtelen tény, hogy mivel alakok nem jelennek meg, a kép térhez való viszonya felerősödik. A te felsorolásodban a munkák egy személyes aspektus értelmezései. Lehetetlen és nem is céltom, hogy a munkáim láttán a szemlélő pontosan arra gondoljon, ami engem foglalkoztat. A dolgok tőlem független rendszerekbe is rendeződhetnek. Ezeket a munkáimat többéves munkafolyamat készíti elő, tehát bőven van lehetőségem arra, hogy számtalan nézőpontból megvizsgáljam őket. Lévé, hogy én magam is írok rólok, elkerülhetetlen hogy ne gondoljam végig strukturálisan is a projektjeimet.

☒ *Naplószerűen vezetted a gondolataidat? Ezek jelentek meg tavaly Szövegek címmel a Loevenbruck galériánál?*³

☒ Nem, a Loevenbrucknál kiadott *Szövegek* lényege éppen az volt, hogy ne az általam, hanem a rólam írt szövegek legyenek összegyűjtve. Egyébként nem naplószerűen írok, hanem akkor, amikor létrejön egy projekt, mert szeretem rögzíteni, hogy én mit gondolok róla. Ez eleinte csak a gondolkodás egy más médiumban való megjelenésével volt egyenlő. Később azonban beláttam, hogy nagyon sok hasznos velejárója van: számtalanszor keresnek meg például azzal, hogy adjak valamilyen leírást a munkáimhoz. Most már a munkafolyamat során begyűjtöm mindazokat az információkat, amelyeket később összefoglalva felhasználhatok

3 Texts/Textes, Éditions Loevenbruck, Párizs, 2009.

ŐSZ GÁBOR

Permanent Daylight / panorama(4–8. dec.'03 – 8–12 jan. '04)

exposition time: two times 4 nights (5 pm–8 am)

caravan as camera, camera obscura, ciba chrome paper from two parts, 127 × 302 cm



egy ilyen leírásban. De persze mindenki másképp „működik”: előfordul, hogy meglepetésszerű gondolatmeneteket kapok egy munkámmal kapcsolatban, még akkor is, vagy talán éppen azért, mert ismerik azt is, amit azzal kapcsolatban írtam. Fontos utóélete ez a munkámnak.

☞ *Tudsz erre példát mondani?*

☛ Igen, például a *The Liquid Horizon* kapcsolatban: annyira a bunkerek formájára és az építmény technikai eszközként való átalakítására koncentráltam, hogy az, hogy a táj háború helyszíne volt, nem igazán foglalkoztatott.

Az általam használt megfigyelőállomások olyan épületek voltak, amelyek hozzáidomultak a megfigyelés módszeréhez. Bukósisakszerű formákként emelkednek ki a földből: csak a sötét megfigyelőnyílásuk tűnik föl, a rés, amely a titokra, az információszerzés archaikus észrevétlenségére utal. Mára persze már ebben is a technológia váltotta fel az embert. Mindenesetre úgy gondoltam, hogy ez a jelenség valahogy a képzőművészet sajátja is, mármint az, hogy alapvetően minden munka a megfigyeléssel kezdődik. Azonban valaki felhívta a figyelmemet arra, hogy ezek a tájképeim, miközben a rajtuk szereplő építmények egy „total war” eszközei voltak – tehát a megfigyelés egyáltalán nem volt ártatlan –, milyen békések és harmonikusak: a képek hangulata, kiegyensúlyozottsága ellentétben áll a helyszín történetével, a történeti kontextussal, ez pedig feszültséget teremt. Erről egy kolléga, DAVID CLAERBOUT munkája jut eszembe. Talált egy archív képet, egy amerikai vadászgépről, amely találatot kapott és lezuhant a vietnámi háborúban. Visszament az eredeti helyszínre és 30 év után készített egy képet pontosan ugyanabból a szögéből, ahonnan az eredeti kép készült, és a régi-új helyszínbe belehelyezte a lelőtt gépet.⁴

☞ *Mi a szerepe a zavarnak a munkáidban? Mintha két ellentétes dolog között, borotvaélen egyensúlyoznál. Fekete és fehér, negatív és pozitív, színes és színtelen, nappal és éjszaka, 2D és 3D, valóság és illúzió párosainak viszonya köt le és foglalkoztat. A látszat kérdése csupán egy vizuális hibából ered a Vintage Galériában bemutatott,⁵ egymás mellé helyezett munkáidban?*

☛ A zavar, az fontos: rávilágít arra, hogy a dolgok nemcsak azok, aminek látszanak. Létrehoz egyfajta egyensúlyt az egyértelmű és a nem egyértelmű jelenségek között. Ezért hagytam meg például a camera obscura képek szélein a rögzítés módját, a csipesz vagy a ragasztószalag helyét, és ezért jelenik meg a negatív és a pozitív tér egyidőben a képben az újabb munkáimon is

☞ *Mint VERA LUTTER képein?*

☛ Az egyik fekete-fehér sorozatán, amit nagyon szeretek, igen: 2003 körül csinált egy pár érdekes felvételt,⁶ ahol a jelenetek a pozitív és a negatív határvonalán jelennek meg nagy, oszlopos, ipari belső terekben. Különösen azok érdekesek, amelyeken a már elkészült camera obscura képet visszalógatja abba a térbe, ahol a kép készült, és a térről újabb felvételeket készít immár ezekkel együtt. Az így elkészült fotón a visszahelyezett kép által kitakart tér jelenik meg. A fekete-fehér papír direkt expozíciója negatív képet eredményez, de az erről készült újabb felvételen a negatívban lévő kép pozitívba fordul át. A kép a képben képlete ez, csak hogy a képen látható kép pozitívba fordult környezete negatív marad.

A camera obscura további sajátossága, hogy a lencse hiánya miatt fordított a kép. Ha az előhívott képet visszafordítjuk a normális helyzetbe, akkor a bal és a jobb oldal felcserélődik, így a képben lévő kép egyfajta tükörképe a térnek. Ezért a következő lépésben készülő képeken már úgy helyezi vissza a fotográfiát ugyanabbe a térbe a művész, mintha a felvett kép pozitív tükörképe lenne a kép körül látható negatív térnek. Nem tudom, hogy ez érhető-e, de mindenesetre ezt a munkát akár én is készíthettem volna.

Éveken át érzelmekkel teli feszültség fogott el a színes pozitív camera obscura képek láttán. A cibachrome papír varázsa volt ez. Leszólták azzal, hogy nem fekete-fehér... De hát akkor még nagyon keveset tudtam arról, hogy a fotografikus képről mennyire másképpen gondolkoznak Hollandiában: a dokumentarista fotográfia a meghatározó, s így az ebből a látásmódból kiinduló elképzeléseket

előnyben részesítik. A háború alatt létezett egy Ondergedoke Kamera elnevezésű földalatti szervezet, amely az ellenállási mozgalom eszközeként politikai és társadalmi szerepet is vállalt. A háború után ez a fajta szociológiai magatartás hagyományt teremtett. Miközben Európában sokhelyütt az avantgárd háború előtti szelleme hatotta át a művészek fotóhoz való viszonyát, addig Hollandiában egy-két kivételtől eltekintve, egyfajta dokumentarista – nem kifejezetten művészi szándékú – szemléletmód alakult ki. Így nem jelentek meg azok az újfajta képi törekvések sem a fotóművészetben, amelyek a múlt század 60-as, 70-es éveinek kísérletező konceptualista vonulatához tartoztak Németországban, Közép-Európában vagy akár más helyütt is. Hollandiában mintha megállt volna az idő: a képzőművészet és a fotográfia közötti átjárhatóság, valamint a kísérletező attitűd marginális kérdéssé vált. A fotóakadémiákon a mai napig nem tanítanak kortárs vagy konceptualista megközelítésmódokat. A művészettörténet idevonatkozó fejezetei is sokszor ismeretlenek maradnak a hallgatók előtt. Bár az újabb generáció néhány tagja próbál rést ütni a hagyományok tömör falán, mélyreható változásokról mégsem lehet beszélni. Ráadásul ezeknek a művészeknek a nagy része nem is a fotóakadémiákról kerül ki. Még a 2000-es évek elejének nemzetközi sztárjának, Rineke Dijkstrának a szemléletmódja is alapvetően dokumentarista hangvételű. Az ismertebb portréfotográfusokról már nem is beszélve. Számomra ez egy érdektelen közeget jelentett, idegenül szemléltem ezt a hangvételt.

☞ *Akkor miért maradtál ott?*

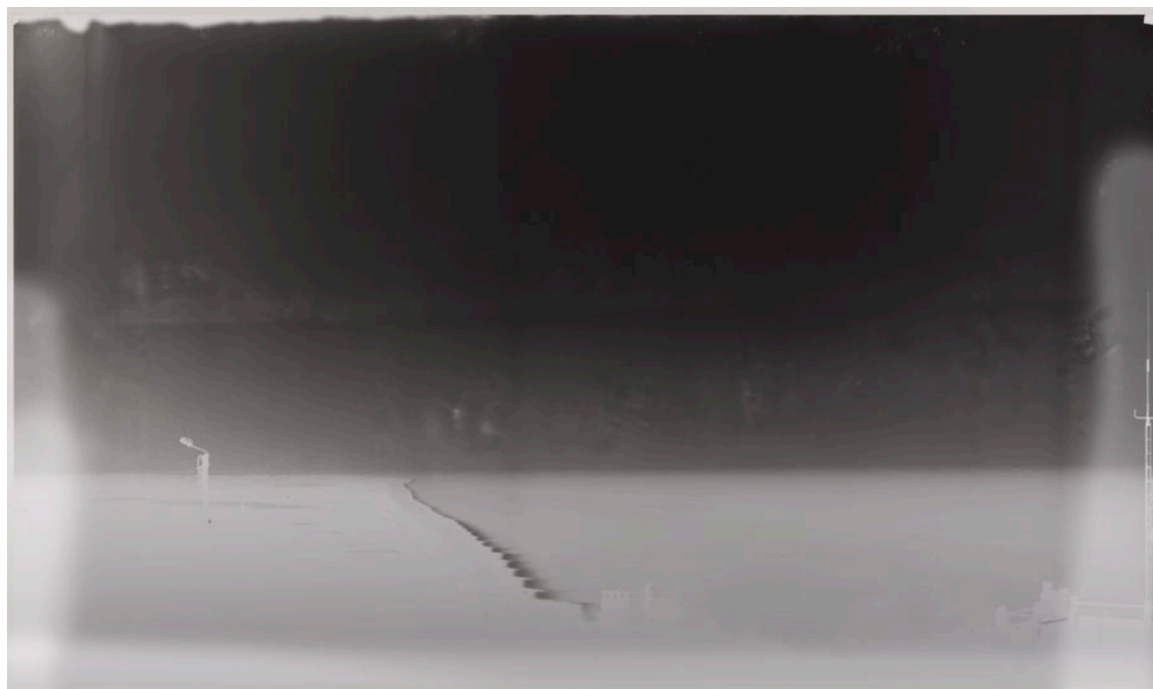
☛ Elsősorban családi okokból, de az is igaz, hogy a munkámhoz érdekes módon mindig kaptam támogatást, és így tovább tudtam dolgozni. Visszatérve a camera obscurához való viszonyulásomhoz: elkezdett foglalkoztatni a fekete-fehér problematikája. Mi lehet fekete-fehér? Bár nem akartam a negatív képpel foglalkozni, azért vettem egy tekercs fotópapírt. Akkoriban nem volt műtermem, ezért a konyhában éjszaka földaraboltam a hatalmas tekercs papírt, aminek az lett a következménye, hogy tele lett ujjlenyomatokkal, kosszal, törésekkel és gyűrődéssel. Összetekertem őket, és amikor a legközelebb bunkervadászatra mentem, elvittem magammal ezeket is. Tudtam, hogy az expozíciós idejük töredéke a színeseknek, így nyugodtan közéjük lehetett iktatni egy-egy fekete-fehér papírt is, csak azért, hogy megnézzem, mi lesz az eredmény. Így született meg négy kép ebben a sorozatban (*The Liquid Horizon*).

De éppúgy nem érdekelt a dokumentarizmus szürkéi, mint ahogy az avantgárd hűvös aszkézise sem. Viszont továbbra is rendkívül zavart és egyben izgatott ez a negatív-ügy, tehát az, hogy miként tudnék olyan fekete-fehér camera

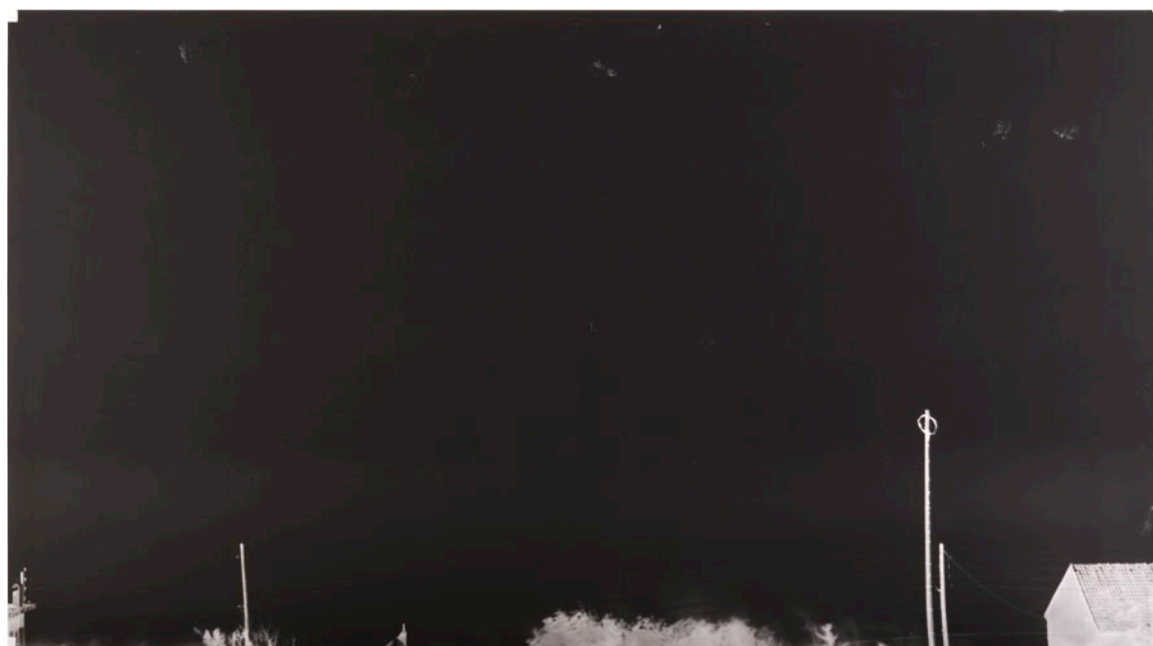
4 Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine), 2001, cf. http://www.davidclaerbout.com/Site_eng/w_Vietnam,1967_near_Duc_Pho.html

5 Ősz Gábor: FOTÓMUNKÁK (Nagyítás / A fekete-fehér színei) – PHOTOWORKS (Blow-up / The Colours of Black & White). Vintage Galéria, Budapest, 2010. december 7 – 2011. január 28. (www.vintage.hu)

6 A 2000 és 2003 között készült sorozat címe: *Pepsi Cola Interieur*.



ŐSZ GÁBOR
 F / Ault-Onival, France 11.06.2000
 expozíciós idő: 8 min 30 sec, camera obscura, fekete-fehér RC papír, 127,5 × 225,8 cm
 Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris



ŐSZ GÁBOR
 E / Ault-Onival, France 11.06.2000
 expozíciós idő: 9 min 30 sec, camera obscura, fekete-fehér RC papír, 127 × 239,5 cm
 Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris

obscura képet készíteni, ami rögtön pozitív lesz. Ismertem azokat az átfordítós vegyszeres módszereket, amivel meg lehet ezt oldani. Én azonban elhatároltam magam az ilyen típusú utómunkálatoktól (akár kompozíciós, akár bármilyen más szempontból). Jó néhány projekt után jutottam el oda, hogy mi történne, ha a valóság lenne negatív, hiszen akkor a létrejövő kép válna pozitívvá. Ebből persze egy óriási gondolatfolyam indult el: az analóg kép negatív-pozitív viszonyáról, a színes és a fekete-fehér megjelenéséről, valamint arról, hogy miként manipulálták a fotográfiát a technika kezdetei óta, a fotográfia valósághoz való viszonyáról... Nagyon vonzott egy olyan hamis tér létrehozásának a lehetősége, ami egy fekete-fehér fotón valós térként jelenik meg: a valós helyszín így absztrakt térré válhat.

Eredetileg az volt a szándékom, hogy csak egy fekete-fehér képet készítek. Azonban a munka során felismertem, hogy egy tónust rengeteg színnel ki lehet fejezni: egy bizonyos kék és piros például egymással pontosan megegyező szürke árnyalatként jelenhet meg a fekete-fehér képen. Ez persze a negatív térrel szemben számomra egy új kihívásnak tűnt: a figyelmem a sokféle szín fekete-fehér tónusára koncentrált. A színes helyszín a fekete-fehér, azaz a hagyományos fotó ellentétpárjaként jelentkezett.

Már a középkortól található feljegyzések az Unterbergről: a hegyet mindig is különös erővel ruházták fel. Különleges tény, hogy a hegy mélyében van egy hatalmas tó, amely 999 méter mély. Valamint egy olyan, nagyon nehezen megközelíthető barlangrendszer, amit – mivel többek között a mai napig nincsenek nyílt járatok, amiken keresztül a hegy belsejébe lehetne jutni – még nem térképeztek fel. Ugyanakkor legendás történetek keringenek arról, hogy bizonyos emberek eltűntek a hegy belsejében és aztán később más pontokon tűntek fel, anélkül, hogy észlelték volna az idő múlását. A hegy tulajdonképpen egyfajta Bermuda-háromszög. Geológiailag is érdekes: a jégkorszak előtt háromszor akkora volt, mint ma, de még így is több mint 1000 méter magas. 1986-ban a Dalai Láma szent helyé nyilvánította.

Hitler hegyek iránti vonzódása köztudott volt, s az is bizonyos, hogy ismerte az Unterberg történetét. Az épület tervezésénél ugyanazzal a koncepcióval találkoztam, mint a *Proránál* vagy a *The Liquid Horizontnál*: az épület pontos látványának kiszervezése egy átgondolt stratégia következménye volt. Hitler vázlatot készített az ablakról és azt egyeztetette egy építésszel. Mint ahogy azt meg is jegyezte egyszer: a ház az ablak köré épült. Talán az sem volt véletlen, hogy a háború második felében, amikor az már rosszabbul állt, Hitler egyre többet tartózkodott Berghofban. Bízott abban, hogy a hegy sugallta erő talán segít majd megfordítani a háború kimenetelét.

Egyrészt tehát érdekelt az épület koncepciója, az ablak, s ugyanakkor ehhez kapcsolódva, a hegy is a maga történetével. Hitler kapcsán, aki szoros kapcsolatot tartott fenn lelki – szellemi, inspiratív – értelemben ezzel a tájjal és varázserőt tulajdonított a hegynek, felmerül az a kérdés, hogy talán ennek is a következménye volt az, hogy kitarított az utolsó emberig, bízva a végső győzelemben? A táj mint tanúja vagy résztvevője egy eseménynek, lehet-e bűnös vagy felelős az ott történekeért?

A nyaralót a második világháború végén lebombázták, majd 1952-ben az amerikaiak fel is robbantották, nehogy zarándokhellyé váljon.

A turisták persze azért látogatták, hogy a látványt fényképezzék le az épületből, mint ahogy a Louvre-ba is csak azért mennek el sokan, hogy lefényképezzék a Mona Lisát. Mára mindenesetre az épülethez hasonlóan az ablak sincs a helyén, de a hegy az igen. Így más módszereket kellett találnom. Két részre osztottam a munkát. Az első részt⁷ azok az ún. internet-képek alkották, amelyeket én találtam: amatőrök képei az épületből. A másik rész a helyszínen készített film lesz.

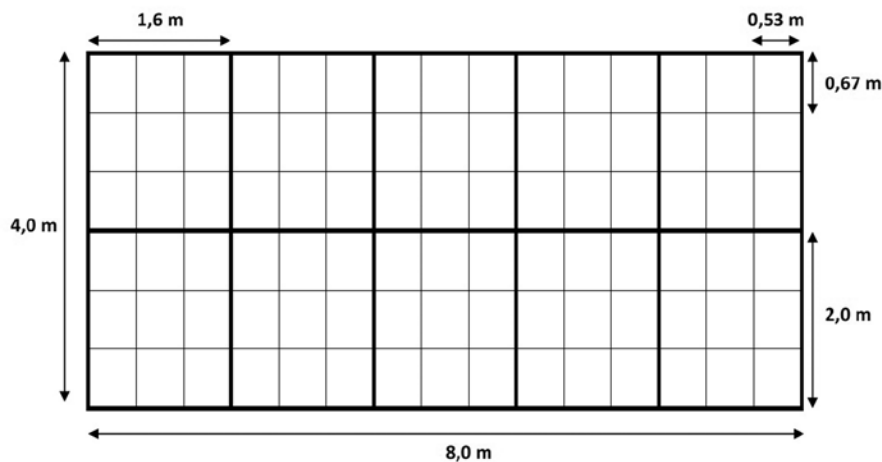
⁷ Gábor Ősz: *Blow-Up / The Window*. Galerie Loevenbruck, Párizs, 2010. november 5 – december 4. (www.loevenbruck.com)

Az épület helyén ma erdő van. Onnan, vagyis az ablak helyéről készítik majd felvételeket. Lencsevégre kapni bizonyos dolgokat, ez felér a vadászattal. Ez az, ami a bunker projektemnél is foglalkoztatott, és ez az, ami itt is érdekel.

⊕ *Egy kilátóból?*

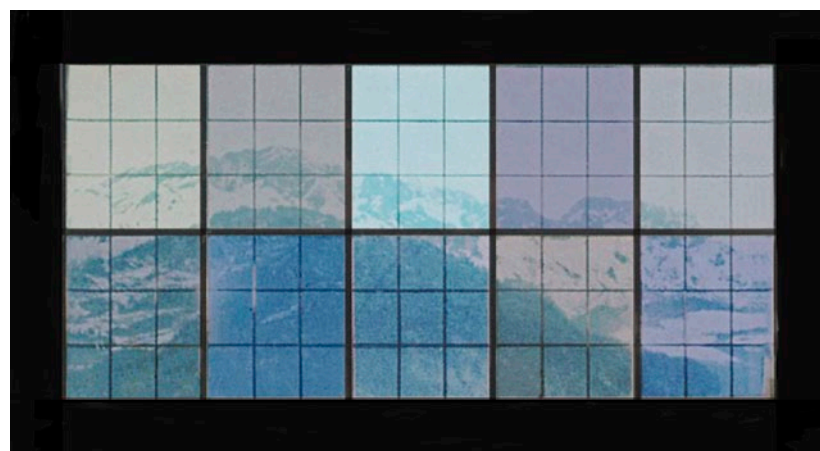
⊗ Nem, egy filmesek által használt, speciális állványt viszünk majd oda, ami öt méter magas. Erről állítjuk majd be a kamerát az ablak pozíciójába, de a pontosan rögzítendő felvétel létrehozása valószínűleg több részletben fog majd megtörténni. Erre azért lesz szükség, mert az ablak arányai és mérete között összefüggést fedeztem fel: az ablak arányai érdekes módon megegyeznek a cinemascope filmszínház méreteivel, a belső osztások pedig a 35 mm-es film 4:3 arányai sze-

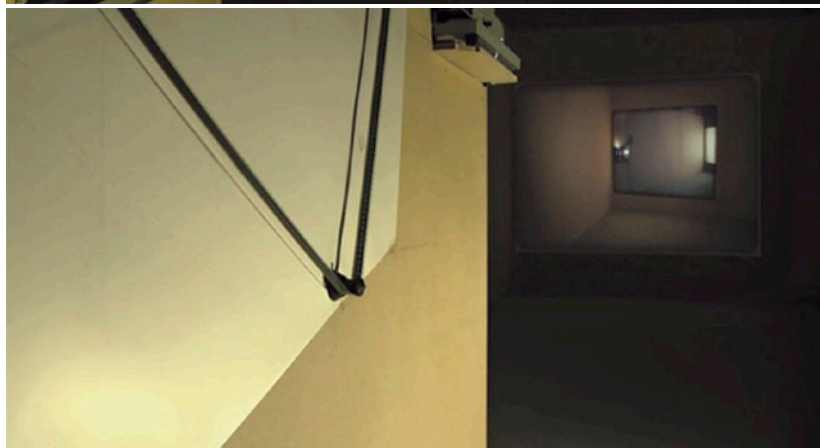
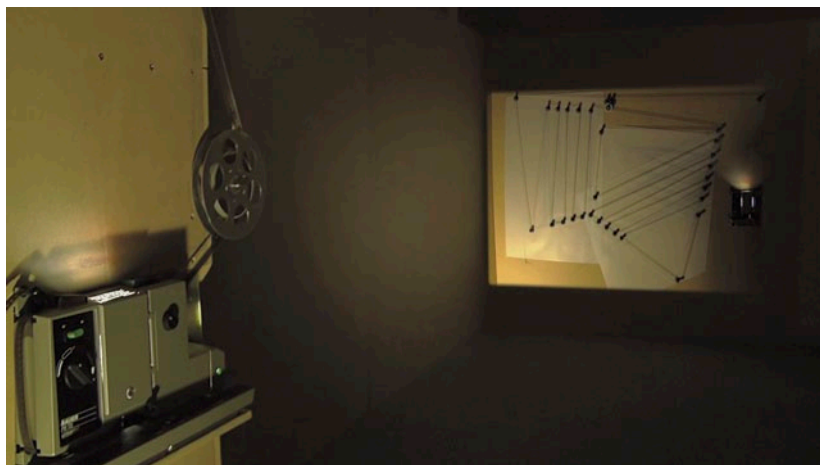
Ősz GÁBOR
Das Fenster 2010
Image two
Contact negative
from laptop screen
Gelatin silver print
120,5 × 236,4 cm
Courtesy: Gallery
Loevenbruck, Paris



Az ablak méretarányos rajza, a müncheni dokumentációs központból.
© All rights reserved.

Ősz GÁBOR
Projekciós tev.
Tíz analóg film digitalizált montázs egyetlen HD egycsatornás vetítésre. A vetítés mérete az ablak eredeti méretében: kb: 4 × 8 méter.





ÓSZ GÁBOR
LoopVision, 2011, színes digitális HD projekció, 8' 50"

rint tagozódnak. Ezek az osztások – ugyan nem fekvő, hanem álló formában, de mégis – sok kicsi 35 mm-es képformátumában adják ki a teljes ablak méretét, ami pedig megegyezik az előbb említett panoráma filmvetítés méretével. Ezt az arányt az ablakban felismerve nyilvánvaló lett számomra, hogy a film médiuma kell, hogy a munka formája legyen. Tehát 35 mm-es, részekként rögzített filmek összessége kell, hogy kiadja majd az ablak teljes méretét. A munka valószínűleg digitális úton fog történni, ami önmagában is érdekes, hiszen a HD formátum igen közeli rokona az ablak arányainak. A részletek kidolgozása folyamatban van, de remélem, még ezévből elkészülök vele. Ennek kapcsán egy másik régi-új művemről is óhatatlanul szót kell, hogy ejtsek. Egy olyan munkát szeretnék megcsinálni, ami egy régi végtelenített lejátszású, ún. loop munkámmal kapcsolatos. A looppal régebben sokat foglalkoztam: az a tény érdekelt, hogy míg a film egy lineáris idő, egy történet rendszere, addig a végtelenített filmszalag éppen ezt a filmre oly nagyon jellemző sajátosságot iktatja ki. Ez egy olyan munka, amit még nem fejeztem be, bár több változatát is elkészítettem már. Az installáció maga igen egyszerű: görgőket rögzítettem egy táblába,

a végtelenített filmszalag pedig ezt a tetszőleges, a görgők által kirajzolt vonalrendszert követve körbemeget és minduntalan visszatér a vetítőbe. A filminstallációról filmet készítetek, majd miután azt előhívtam, az új filmet helyezem az installációba. A vetített film képe így megegyezik a látható installációval: egyfajta tükröződés. Tulajdonképpen a kép létrejöttével való kísérletezésről van szó, arról, hogy hogyan viszonyul a 2D-s kép a 3D-s térhez, ahol megjelenik a vetítésnek, a fény útjának köszönhetően. A filminstalláció önmaga képét mutatja. Egy újabb kép a képben. Ez volt az eredeti installációs ötlet, amelyet elsősorban technikai okokból sosem mutattam be, bár két katalógusomban⁸ is szerepelt a terve.

A végső változatban extra motorok hajtották a filmszalagot, azonban így is nagyon sérülékeny maradt ahhoz, hogy egy kiállítási időtartamot kibírjon. Nemrégiben tűnődtem ezen a munkán és több más, később készített munka ösváltozatán. Felmerült bennem, hogy – az újabb munkákból szerzett tapasztalatokat is felhasználva – egy új változatot készítek, de nem installációként, hanem film formájában. Vagyis a végeredmény nem egy installáció, hanem egy film: így nem csak a film képi jelrendszerét használom, hanem a film nyelvezetét is. Ezt úgy képzelem, hogy a film mintegy a narratív rendszerén keresztül ábrázolja az installációt és annak képi, vetített együttesét, miközben a film maga is végtelenített filmmé válik azáltal, hogy a film ott végződik, ahol elkezdődik.

⊕ *Tehát a film az film, a művészet az művészet?*
 ⊗ Hát igen, ez amolyan tautológia. De itt az azonos jelenet többszöri megjelenéséről, az idősíkok halmozásáról lenne szó. Tükröződésről, ahol a filmes installáció és vetített képe egyidejűleg jelenik meg. Először csak egy üres filmanyag – üvegfilmnek nevezik ezt az anyagot – kerül a vetítőbe, csak egy fehér vetítőfelület látható. Ha ezt a fehér vetítőfelületet lefilmezem, és ezt a felvételt újra beteszem a film laptopba, akkor az már azt is vetíti, amit én felvettem a film laptopról, plusz még azt a fehér képet is. Ha további felvételeket készítetek és még továbbiakat, akkor létrejön a vetítés vetítésének a vetítésének a vetítésének a ... vetítése.

⊕ *Erre mondja a francia, hogy 'mise en abîme'.*
 ⊗ A végtelenített kép. A megsokszorozott képeket *szobáknak* neveztem el, és az installáció terében, vagyis az első szobában megjelenő vetítőfelületen újabb és újabb vetítések, szobák jelennek meg. Amikor a halmozott vetítés eléri a követhetetlen mennyiséget, digitális zoomolás segítségével a vetítésben térről térre, szobáról szobára, visszafelé haladva visszaérkezünk az

⁸ *Associations*. Artistbook, Reijksakademie, Amsterdam, 1995 és *Tautologies (projections)*. Sala do Risco, Lisszabon, 1998.

első vetítés üres képéhez, vagyis a film kezdetéhez. Az ilyesfajta képi halmozásra példa a híres holland kakaópor, amiről ezt a hatást Droste-effektnek nevezték el. A hölgy tálcával a kezében tartja a kakaóport, amin őt látjuk megint tálcával a kezében, és így tovább.

⊕ *Viszont a te képeiden nincsenek alakok. Nincs emberi jelenlét, csak annak lenyomatai. Roland Barthes arról beszél, hogy egy képen egyszerre van hiánya és jelenléte az alanyoknak. A fotográfőről készült jegyzeteiben⁹ az általa elvesztett személyt gyászolja, innen indulnak a gondolatai. Számomra pedig a kép a képben valamiféleképpen az emlékezetünkhöz való viszonyulásunkra utal vissza. Nem nagyon tudod eldönteni, melyik a létező, és melyik a látvány, azaz az emlékkép.*

⊗ Amikor még festőként dolgoztam, volt egy sorozatom, aminek az volt a címe, hogy *Képek a falon*.¹⁰ Ez egy kvázi monokróm sorozat volt. A fekete négyzetté – vagy a perspektíva miatt inkább trapezoiddá – redukált kép jelenik meg ezeken a festményeken, tehát már itt is megjelent a kép, amiben van egy kép. De itt megszakad a folyamat, mivel a képben megjelenő kép nem ábrázol, hanem mint tárgy van jelen. Mint eszköz, valamilyen gondolkodásmódra utal, de nem akar semmilyen meghatározható pontot megragadni. De hogy visszatérjek a kérdésedre: persze hogy az ember mindenütt jelen van. Akkor is ott van, ha nincs jelen.

⊕ *Beszéltünk a szemszögről, beszéltünk a látványról, kilátásról és belátásról...*

⊗ A camera obscura az gyakorlatilag úgy működik, ahogy az emberi szem. De nyilvánvaló, hogy az emberben az az érdekes, hogy mit hoz létre a fejében ebből a bevetülő képből.

⊕ *A korai olajképeiden vannak torzók, nem is testek, hanem kontúrok... És aztán eltűnnek.*

⊗ Ott van a kontúr a loopban is, amikor a filmmel rajzolok egy kontúrt. De ennek már nincs köze a figurához, csak a rajzhoz. Lassan, de egyre pontosabban tudom, mit szeretnék csinálni...

⊕ *Megfogalmaznád ezt konkrétan?*

⊗ Szavakban? Pascal mondja valahol: ha nem kérdezik, pontosan tudom, ha kérdezik, akkor nem tudom megmondani. Pontosabban: nem azt tudom, hogy mit akarok, csak azt tudom, hogy valami tudni vélek. Egy intuitív gondolkodásmód hálójának segítségével próbálok megérteni bizonyos, számomra fontos viszonylatok rendszerét. Míg régen az volt a kérdés, hogy mit akarok a képtől, most inkább a kép autonóm jelentését látom magam előtt, ez foglalkoztat.

⊕ *De ez sokat változott az idők során, nem? Arra gondolok, hogy azért másként élsz most, mint a*

tanulóéveid alatt: más behatások érnek. De ez persze nem jelenti azt, hogy teljesen más foglalkoztat.

⊗ Hát persze, a tapasztalatok hihetetlenül fontosak abban, hogy el tudjuk sajátítani egy gondolatrendszer használatát: mondjuk azt, hogy egy nyelvről gondolkodva mindannyian ugyanazokat a szavakat, formákat alkalmazzuk. Minden azon múlik, milyen sorrendbe rakja egymás mellé ezeket az ember: ugyanazokból az elemekből létrejöhet egy teljesen más gondolat is. Az, hogy az ember biztosan tudja azt, hogy mi az a sorrend, amit használnia kell ahhoz, hogy létrejöjjön egy olyasfajta gondolat, ami őt fejezi ki, nyilvánvaló, hogy nem jön egyik pillanatról a másikra. Ez egy rendkívül hosszú, sok kínlódással is járó folyamat eredménye. Legalábbis nálam.

⊕ *Egy saját nyelvezetről beszélsz?*

⊗ Igen. Ami egyben valahogyan része a kollektív nyelvnek is.

⊕ *Létezik-e még kapcsolat mester és tanítvány között? Egyáltalán: léteznek még mesterek?*

⊗ Ezt nem tudom, mivel nem tanítok. De biztos vagyok benne, hogy vannak olyan fiatal művészek, akikre a tanáraik nagyon nagy hatással vannak. Nem azért, mert azt csinálják, amit ők mondanak nekik, hanem azért, mert gondolatilag nagyon sokat tudnak adni. Úgyhogy a mester és tanítványi kapcsolat ilyen viszonylatban abszolút létezik. Csak nem olyan klasszikus, a művészetbe beágyazott mechanizmus, rendszer már. És bár rendkívül sok olyan művész van, aki nem a művészet klasszikus hagyományából indul ki – építész vagy filmes volt, esetleg filozófiával vagy teológiával foglalkozott –, náluk sem zárható ki a mester és tanítvány viszony.

⊕ *Neked kik voltak a mestereid?*

⊗ A mester, az valami személyes dolog. Nem nevezném a mesteremnek azokat, akiket valamiért meghatározónak tartok a munkásságom szempontjából. Bár azt is mondhatnám, hogy egy ilyen megközelítésben a mester fogalma nagyon tág is lehet: számtalan művész számára léteznek olyan „mesterek” akiket csak a könyveik vagy a műveik alapján ismernek. Egy személyes kapcsolatban a kérdezz-felelek viszony lehet az érdekes. Már az is érdekes lehet, ha ez legalább a levelezés szintjén létrejön.

⊕ *Levelezel?*

⊗ Én nem kezdeményezek, de néha meg szoktak keresni és ilyenkor általában, ha tudok, válaszolok is. Pontosabban: sok mindenre nem, de a kíváncsi szakmai kérdésekre szívesen felelek. Mert, bár én nem táplállok magamban semmilyen pedagógusi hajlamot, azt pontosan tudom, hogy bizonyos tanulóknak, bizonyos időszakban bizonyos információk nagyon sokat tudnak jelenteni.

⊕ *Említetted, hogy három új projektet van. Kettőről – az Ablak második részéről és a filmes loopról – már sok mindent elárultál, a harmadikkal még adós vagy...*

⊗ Igen, a harmadiknak egyelőre még nincs címe. Egy olyan helyszínt tervezek, ami fekete-fehér. Ugye az is egy érdekes aspektusa a fekete-fehér fotográfiának, hogy a színes valóságban készül: mivel nem létezik egy fekete-fehér valóság, amiről egy ilyen kép készülhetne, a fekete-fehér kép az már eleve egy absztrakció, egy redukció (szín-visszavonás a valóságból).

⊕ *Csörgő Attila ír valami hasonlóról az egyik katalógusodban¹¹: arról, hogy miként vonódnak a valóságok vissza. 2D-ről, 3D-ről, 4D-ről beszél, meg arról, hogy az absztrakció nem más, mint egy valósággréteg kivonása.*

⊗ Igen, a redukció nyilvánvalóan a terek lévén is létrejön... Eleve érthetetlen volt számomra az emberek határtalan lelkesedése a XIX. században a fotográfiával kapcsolatban, hogy az mennyire közel van a valósághoz. Pedig valójában, ha a mai szemünkkel közelítjük meg, valamilyen olyasfajta elvonatkoztatást látunk a valóságtól, hogy azt már majdnem absztrakciónak lehetne nevezni. Mi lehet az az agyban létrejövő rendszer, ami egy ilyen absztrakciót valóságként tud értékelni. Eleve ott kezdődik, hogy szintelen. A valósághoz ennek, a színvakok észlelésén kívül, semmi köze nincsen. A dimenzionális probléma is felmerül ezen a szinten, azaz a 3D-ről a 2D-re való lépés. Ugyanakkor a valóság az idő intervallumában realizálódik, amire a kép csak utalni tud. Számtalan olyan kérdés merül

9 Barthes (Roland): *Világoskamra: jegyzetek a fotográfőről*. Európa, 1985.

10 *Ősz Gábor: Képek a falon / Pictures on the wall*. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. április 20 – május 19.

11 Csörgő Attila cím nélküli szövege. In: *Gábor Ősz: Wall Monochrome* (kiállítási katalógus, magyar, angol és holland nyelven) Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998. pp. 23-24., 25-27., 28-29.

tehát föl, ami miatt érthetlenné válik, hogy miért vonatkoztatták a – fekete-fehér – fotót rögtön a valóságra.

De visszatérve az említett munkára... először az volt a kihívás, hogy milyen lenne a valóság, ha negatív lenne. Most az a kihívás, hogy milyen lenne a valóság, ha fekete-fehér lenne. Tehát a valós teret próbálom meg fekete-fehérré redukálni.

⊕ *A médiaművészetben pont erről van szó: a bináris kódrendszerrel.*

⊕ Ez abszolút igaz.

⊕ *És mit kezdenél a fekete-fehér világgal?*

⊕ Le kellene filmezni színesben. Az a kihívás, hogy miként működik a színes felvétel ebben a fekete-fehér világban, mint ahogy az is, hogy mit csinál a fekete-fehér anyag a színes világban... ahogy átfordítottam a negatív anyagot pozitívba, úgy szeretném ezt a helyzetet is átfordítani, egyfajta záróakordjaként ennek a gondolatmenetnek. Mint amikor az ember egy problémakört több szempontból is megvizsgál.

⊕ *Foglalkoztat a misztika? A hármasság, a fény transzcendens értéke?*

⊕ Nem. A dolgok fényvel való viszonya természetesen foglalkoztat, de ennek a misztikus vonatkozásai már nem. Talán inkább az, hogy ki mit és miért tart misztikusnak.

⊕ *A fekete-fehérről kapcsolatban egy interjúban¹² a jin és jangról beszéltél. Aztán itt van a már egyszer idézett Csörgő szöveg, amiben ő a képnélküliség, az absztrakció kapcsán oda lyukad ki, hogy ez valamiféle, a XX. század elején keresett transzcendens dolog felé mutat.¹³*

⊕ A transzcendens már önmagában egy misztifikált szerep... Nem tudom, ezen majd még gondolkodom. Szerintem, nekem semmi közöm ehhez... az én számomra talán az az egy számított misztikus dolognak, persze metaforikus értelemben, amikor benyúlsz a bunker sötétjébe és látod a tájképet rávetülni a papírra, fejfelé. És akkor ehhez hozzá kell tennem, hogy a cibachrome papír az nem fehér, hanem ilyen ezüstös, középszürke. És ugye ahhoz nagyon sokat kell ott ülni a sötétben, hogy valóban lássál is valamit azon a felületen.

⊕ *Akkor az olyan, mintha egy filmet látnál.*

⊕ Pontosan. Ennek az egésznek a filmhez való viszonya rendkívül meghatározó. Sokszor felmerült bennem ilyen „vetítésekör” az a filozófiai kérdés, hogy ez a valóság vagy a valóság képe.

⊕ *A Liget Galériában 1997-ben megrendezett kiállításodnak¹⁴ a címe is hasonló volt, nem? Ott a kérdés úgy hangzott, hogy a fény képe-e a fénykép?*

⊕ Igen. Ott egy villanykörte fényképe volt a térben függő pauszpapírra vetítve.

Tehát azt is mondhatjuk, hogy nem a villanykörte, hanem annak vetített képe volt a fény forrása is. A magyar nyelv egyébként sok szót képez a kép szóval, s ez – többek között – erre a munkára is vonatkoztatható volt: a fény képe az valóban egy fény-kép?

⊕ *Sokat jársz haza mostanában?*

⊕ Mi a sok és mi a kevés? Mondjuk kétszer egy évben.

⊕ *A családotd miatt?*

⊕ Most már másért is: lehet, hogy a Vintage Galériával egy hosszabb munkafolyamatba kezdünk bele. Egyelőre több ok Pestre látogatni. Magyarországra az elmúlt több mint másfél évtizedben, a már említett kiállításokat beszámítva is (Liget Galéria, 1997; Szent István Király Múzeum, 1998; Vintage Galéria, 2010), csak néhányszor¹⁵ hívtak, hogy csináljak kiállítást.

⊕ *A Ludwigban is több kiállításod volt.¹⁶*

⊕ Hát igen, a Ludwigban. Kiállítottam kétszer a régi helyen: egyszer a „project roomban” és részt vettem még korábban egy csoportos kiállításban is. Na de az elmúlt 18 évhez képest azért mindez egy meglehetősen minimális érdeklődés jelent. Most már én is sokkal elfoglaltabb vagyok, de 15 évvel ezelőtt, amikor még lelkesebb is voltam Magyarországgal kapcsolatban, valószínűleg bármilyen felkérésre szívesen ígert mondtam volna. A Ligetben nagyon boldogan állítottam ki. Ezt mondjuk a szakma, a szűk szakma dokumentációkból ismerheti. Szóval nem sikerült egy folyamatos, aktív részvételt produkálnom a magyar szcénában. Ezért is lepett meg a nagy érdeklődés a Paris Photo díját követően Magyarországon. Láttad a Loevenbruckban a kiállítást?¹⁷

⊕ *Persze!*

14 A FÉNY KÉPE / ŐSZ GÁBOR KIÁLLÍTÁSA. Liget Galéria, Budapest, 1997. június 27 – július 25. (ld.: <http://www.c3.hu/~ligal/219.htm>)

15 A már említettek kivételével: Ősz Gábor: *Rekonstrukció*. Evert Galéria, Budapest, 1995. október 3–18.;

Ősz Gábor: *Camera architectura*. Lumen Galéria, Budapest, 2005. november 10–23.

16 A művészetet túl / *Jenseits Von Kunst*, 1996. október 17 – november 24., valamint *Ősz Gábor: Folyékony horizont / The Liquid Horizon*, 2001. ápr. 3 – máj. 6.

17 Gábor Ősz: *Blow-Up / The Window*. Galerie Loevenbruck, Párizs, 2010. november 5 – december 4.

12 In: http://artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=101:gabor-oesz&catid=116:artist&Itemid=96

13 „A »tárgynélküli« [Malevich] kép programja kizárta a háromdimenzió képi reprezentációját, a látszatot. A tárgyiassággal való szakítás egy fölösleges dimenzió kiiktatása, amely egyszerre mind összekapcsolódik egy spirituális értelemben vett magasabb dimenzió keresésével.” In: *Gábor Ősz: Wall Monochrome* (kiállítási katalógus) Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998, p. 23.

ŐSZ GÁBOR
Night as Day, 2010, NO.1
Inkjet print on transparent film, Mounted on aluminium, 42 x 56 cm
Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris



⊗ És láttad a kisteremben azokat a fekete-fehér és ezüst fotókat? Az egy „on going” projekt, amiből van egy sorozat, amit már megcsináltam. Az volt a lényege, hogy „pocket” kamerával az éjszakai utcán sétálva olyan épületeket fényképeztem, amelyek alulról vannak megvilágítva. Negatívba fordítva ezek pont az ellentétüké válnak: olyanok lesznek, mintha nappali képek lennének. Tehát a sötét ég világos lesz, az alulról jövő fények pedig úgy néznek ki, mintha föntről jönnének, mintha a fény árnyék lenne. Hogy még furcsább legyen az összehatás, átlátszó filmre nyomtattam ezeket a felvételeket, amelyek azután alumíniumra kerültek. Vannak köztük olyan felvételek, amelyeken balkonok láthatók, amik felfelé vetnek árnyékot, mivel alulról vannak megvilágítva. Ha ezeket átfordítom negatívba, akkor ez a felfelé vetett árnyék egy világosabb foltként jelentkezik, ami méginkább érthetatlenné teszi a jelenetet, de legalábbis zavart okoz, mivel a kép többi része úgy néz ki, mint egy teljesen normális nappali felvétel.

⊕ *Dolgoztál már mással?*

⊗ Persze, gyakran alkalmazok mindenféle asszisztenciát. Már ha erre gondolsz. A filmeknél is használok operatőrt, a vágást sem egyedül végzem, és ugyan minden pontosan az én terveim szerint halad, szívesen fogadok minden ötletet: a hosszú munkakapcsolat biztosítja számomra a közvetlen, direkt reakciókat. Mivel mindent megbeszélünk, előfordul, hogy az így kapott javaslatokat, ötleteket is beépítem a projektbe. Egy szakember pontosan tudja, miről van szó, ezért ő másra figyel, mint amire én. Ez egy olyan típusú együttműködés, amivel nekem nincs is semmi bajom. Ezt csak azért mondom el, mert vannak olyan művészek, akik fontosnak tartják, hogy mindent ők csináljanak: ők fényképezzenek, ők dokumentálják a munkájukat, s ha szükséges, speciális eszközöket gyártanak... De létezik olyan is, akinél ennek kombinációjával találkozunk, mint például STEVEN PIPPIN. Egy időben minden munkája saját készítésű volt. Ő is foglalkozott camera obscurával: mosógépet használt laborként, fürdőkádat vagy „photo booth”-ot pedig camera obscuraként.¹⁸ De volt például egy toaletes fotókamerája is, ami egy WC deszkára volt illeszthető. Egy vonatút alkalmával a WC csészéjébe helyezte a fotópapírt, a deszkára a speciális shuttert és a WC tartályába töltötte az előhívót és a fixírt. Így a vonat WC-jében készíthetett furcsa portrékat magáról. Ráadásul a felvétel és a kép előhívása, ami az analóg felvételnél mindig más helyszínen és időben történik, itt nem csak egyidőben, de ugyanazzal az eszközzel is történt. Volt egy kis hordozható aktatáskája, amiben a képek létrehozásához szükséges, maga készítette eszközök szettjét elhelyezte, ugyanúgy, mint ahogy azokban a bizonyos profi fotósztettek kofferjaiban szokás. Ugyanakkor több olyan munkát is létrehozott, amiben asszisztensek, szakemberek segítségével támaszkodott. De ez csak egy példa a munka elkészítésének folyamata és az abban használt segítség viszonylatában. REBECCA HORNNAK például az összes installációja asszisztensek közreműködésével készül.

⊕ *Most össze Berlinben jártam Jeppe Hein műtermében, és Olafur Eliassonhoz hasonlítva, akinél egy egész gyárról beszélhetünk, családias volt a hangulat... Vannak tehát olyan művészek, akik fontosnak tartják kezükben tartani a dolgokat, míg mások a munkafolyamat bizonyos fázisait dirigálják csak.*

⊗ A technika annyira összetett lett, hogy már a részegységeknek vannak külön szakemberei, akik csak azzal mint egészszel foglalkoznak. Ennek természetesen vannak esztétikai következményei is. És persze vannak olyan munkák is, amik épp az adott technika korlátai miatt nem valósulhatnak meg. Ez egy fontos megközelítési pont a számomra: hogy az, amit csinálok, milyen hangsúlyokat határoz meg egy bizonyos technika használatával kapcsolatban. Ez a hangsúly pedig nem más, mint a vizuális, gondolati megjelenés sajátos eszköztára. Számomra ezért nem az a fontos, hogy azt a bizonyos eszközt én babrálom-e össze vagy valakit megkérek rá, hiszen az pontosan úgy készül el, hogy a kívánt munka elvégezhető legyen vele: az a bizonyos kép, ami ezáltal létre fog jönni, az ennek az egész dolognak a lényege. Az eszköz nem része a végeredménynek. Nem mondom, hogy nem csinálok dokumentációs bemutatást, amely egy munka eszköztárát vagy a projekt létrejöttét mutatja be, de ezek nem szerves részei egy kiállításnak. Nagyon régóta foglalkozom a képpel, ez foglalkoztatott mindig is. Úgyhogy én

nem tudok lemondani a képről. Nem arról szól a dolog számomra, hogy létrehozok egy eszközt, ami alkalmas arra, hogy csináljon egy képet, de a kép tartalmazhatja a készítésére utaló eszköz használatát. Olyasmivel szeretnék foglalkozni, ami képes úgy közvetlenül hatni, élményt okozni a néző számára – még ha a nézőnek fogalma sincs arról, nem is tudja pontosan, hogy mindez milyen módszerekkel jött létre –, hogy a létrejövő képet úgy is kezelheti, mint egy teljesen hagyományos képet. De ugyanakkor, ha alaposabban szemügyre veszi, akkor feltűnnek olyan furcsaságok, amelyek miatt kénytelen visszakövetkeztetni a kép elkészültének módjára. (Miért vannak azok a fekete foltok a kép szélén? Miért olyan élettelen? Miért vannak rajta bizonyos dolgok, amiknek nem kellene ott lenniük?) Ez a fajta a konceptualizmus talán már Vermeerrel (1632–1675) elkezdődik. Már nála létrejött egy olyan típusú tudományos megközelítés, amely a saját kora eszköztárát ötvözi. Csak ezt olyan aspektusban szerkeszti ki, építi be, például a *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* (1657) esetében, ami nem egyértelmű, mert a kép egyszerű olvasata egy történet, aminek hálóján keresztül egy halálpontos koncepció szerkezeti síkjába juthatunk.

⊕ *Na de mi a valóság?*

⊗ Erről sokat lehetne beszélni, nem tudom... Most csak az a jelenet jut eszembe Tarkovszkij *Andrej Rubljov* (1969) című filmjéből, amiről már írtam is egyszer¹⁹. Két szereplő párbeszédjének vagyunk a tanúi egy kolostor folyosóján. A folyosó ablakai be vannak deszkázva, mert a tatárjárás idején játszódna az események. A beszélgetés menetét kívülről hallatszó kurjongatás zavarja meg. Tarkovszkij ahelyett, hogy az udvarra bevágató tatár horda lovasait mutatná, ami egyébként a párbeszéd megszakítását jelentené, egyhelyben tartja a kamerát, mozdulatlanul, amely így rögzíti, amint a szűk folyosó bedeszkázott ablakaival szemben levő falon, a két figura között a deszkák résein beszivárgó fény camera obscura képében vetíti a falra a lovasok megjelenését a kertben. Tehát egyszerre két jelenet tanúi leszünk: az egyik a megzavart párbeszéd, a másik pedig a zavar okának képe. A statikus jelenet feszültsége és a lovasok – szinte észrevétlenül – fejjel lefelé megjelenő képe egy különös és váratlan képhalmozást eredményez. A zseniális jelenet kapcsán felmerül bennünk a kérdés, hogy a kurjongató lovasok bevetülő képe a valóság, vagyis a folyosó helyszínével egyidejű történet párhuzama, vagy annak ábrázolása, tehát a valóság egy képe. Szemtanúk vagyunk vagy nézők? Vagy mindkettő egyidőben?

¹⁸ Steven Pippin: *Laundermat/Locomotion*. Regen Projects, Los Angeles, 1999. május 28 – július 3. (www.regenprojects.com)

¹⁹ *Tautologies (projections)*. Sala do Risco, Lisszabon, 1998. p.4.

Fenyvesi Áron

Csontó paksi pixeljei

Gondolattöredékek a kortárs magyar képzőművészet középgenerációjáról

Csontó Lajos *God Bless* című kiállítása

➤ Paksi Képtár, Paks

➤ 2011. szeptember 13 – november 6.

Nehéz egy olyan történet elemeit egymáshoz illeszteni és analizálni, amely már jóval azelőtt elkezdődött, mielőtt az elemző tudatában lett volna saját elemző mivoltának, ami által bármily áttételesen is, de a történet részesévé válhat. Így van ez valahogy most is, hiszen a recenzens – azaz jómagam – relatíve későn kapcsolódik be közvetlenül a történetbe, amit ma általánosan a magyar kortárs művészet középgenerációjának történeteként nevezhetnénk. Ez felveti a kérdést: lehetséges-e, hogy ebben a helyzetben az író hiteles krónikás legyen? A szóban forgó generáció egy, már mérete okán is fontos alkotása lehet CSONTÓ LAJOS *God Bless* című installációja, de elmondhatjuk-e a mű történetét anélkül, hogy reflektálnánk arra, hogy Csontó és generáció-társai egész alkotói korszakokat zártak le már le az írás létrejötté előtt? Én Csontó munkáival például az Ex-Symposium „dokumentum” számában találkoztam először 2000-ben – azóta is az a fekete-fehér képeket és szövegeket egymásra-úszató, valamint a későbbi sír-felirat stílusjegyeit magán viselő sorozat a legmeghatározóbb élményem Csontó művészete kapcsán. Persze a Paksi Képtárban nemrég bezárt kiállítás legalább egy évtizeddel későbbi mű ahhoz képest, de ha más miatt nem is, hát a feliratok miatt nyilvánvalóan nem független a korábbiaktól. Még akkor sem, ha András Edit azt írja – és miért ne hinnék neki –, hogy „Csontó fluid individuum, s a foly-

CSONTÓ LAJOS
God Bless, 2011, © fotó: Sulyok Miklós



tonosan alakuló, változó identitás elvét vallja”¹. Az én szerény megfigyelésem szerint is minimum gumifalúnak tűnik az a műfaji kategória, amibe Csontó műveit be lehetne sorolni, hiszen ennek az életműnek szerves részét képezik grafikai, fotó- és szövegalapú munkák, valamint most már installációk is.

Csontó Lajos megtestesíti ugyanis – számomra legalábbis mindenképpen – annak a magyar középgenerációs kortárs képzőművésznek az archetípusát, akinek a munkáit – az első hallásra kissé ellentmondásosnak hangzó, másodjára azonban rendkívül találó és máig is érvényes –, az András Gábor nevével fémjelzett ún. „érzéki” vagy szenzuális konceptualizmus kategóriával lehet csak illetni. Ez különösen igaz paksi munkájára, de a korábbiakra is természetesen, még akkor is, ha Csontó alapvető érdeklődési körébe a szöveg, és a valamiféleképpen mégiscsak leginkább képként leírható terminus közötti kapcsolatok vizsgálata, vagy éppen azok enigmatikus rövidre zárása tartozik. Magyarán az a határterület, ahol kép és szöveg összeér, mind-egy, melyik rugói feszülnek meg inkább. Csontó ebből kifolyólag számomra olyan, mintha egy szűkszavú, de bölcs szifnx lenne, aki emblematisz felmondásaival és szóösszetételeivel még a fel nem tett kérdésekre is válaszokat ad.

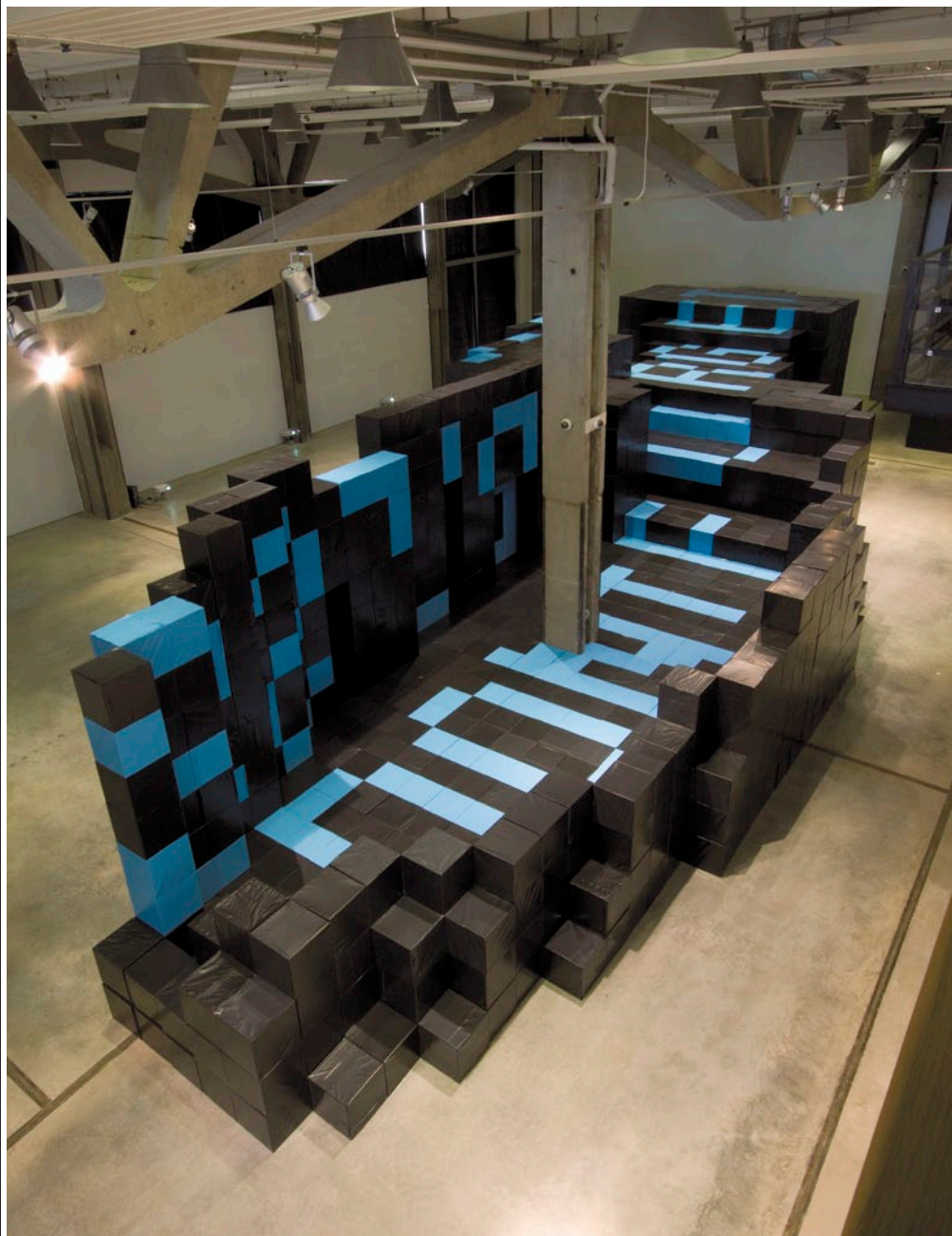
A konkrét költészetig azért nem merészkedik el, legyen alapállása bármilyen poétikus is. Ezen módszer élvezetének pedig egyedül a befogadó vagy a néző játékossága szabhat határt, ami persze nem minden esetben végtelen.

A magyar kortársak közül talán csak Benczúr Emese sűrített több elemet ebbe a szöveg-kép-tárgy viszonylatba, aki a néző mozgásának játékosságát is bekomponálja műveibe, mielőtt szimbolikus formakonstrukciójába zárná össze a konceptualizmus fent említett három alapelemét (szöveg-tárgy-kép). És csak Baglyas Erika, teszem hozzá rögtön, emelte költőibb magasságokba, nagyon is intim szövegeivel.

Még úgy nagy általánosságban megjegyezném azt is, hogy sok szempontból tanulságos az, ahogyan ma Csontónak, mint a középgeneráció – sokak véleménye szerint – fontos alakjának műfaji besorolhatatlansága alakul. Hiszen egy egyértelműen sikeres, új-médiával is foglalkozó alkotó lép a tér-installálás útjára, dacára sok tényezőnek. A végtelen, és nem biztos, hogy parttalan kísérletezőkedv jellemzi Csontó generációjának sok más alakját is, akiket ennek ellenére sokszor hálátlanul, szinte lezárt egységnek tekint a magyar képzőművészet bemutató intézményrendszer nagy része. Talán túlságosan is felgyorsult már – csak a nagy számok törvénye okán is – a kortárs képzőművészet történetesítése, és mintha már meg is

¹ András Edit: *Vizuális napló. Csontó Lajos videóinstallációja*, Új Művészet, 2005/2.

lennének a kitalált, de még meg nem írt fac-
hok a magyar középgeneráció alkotói számára
a művészettörténet salgópolcán. Csak éppen
nemigen akad olyan intézmény 2011 végén
Magyarországon, ami határozottan és hango-
san vállalná azt a programot, hogy ún. „mid-
career” retrospektív kiállításokat szervez, ami
által segítené a művészek helyének megta-
lálását abban a nagy panorámaképben, amit
magyar kortárs képzőművészetnek nevez-
hetnénk. Így lehet némi igazság abban, hogy
a magyar középgeneráció továbbra is szinte
visszhangtalanul hozza létre efemer instal-
lációt, és új-média alapú műveit, amelyekkel
egy-egy csoportos kiállításon kívül máshol nem
találkozhat a közönség. A Paksi Képtár kiállí-
tási programja is érdekes ebből a szempontból,
hiszen óriási tér áll a művészek rendelkezésére.
Nem egyszerű feladat nagyméretű műveken
és nagyívű produkciókon úrrá lenni; a legtöbb
esetben nincs is mód a paksihoz hasonló lép-
tékben gondolkodni. Csontónak most min-
denesetre volt alkalmunk Pakson nagyot alkotni.
De még ennek a méretének köszönhetően is
nagyon érzéki installáció kapcsán is felvetőd-
het a kérdés, hogy mi a célja, megfelelő for-
mája, formátuma az ilyen típusú konceptuális
művészetnek? Független-e egy mű létjogosultsága
a térbeli dimenziótól? Mi különbözteti meg
jelen esetben a ténylegesen meg is valósult
művet a kockacukrokból épített makettjétől?
Annyi bizonyos, hogy a Csontó-féle „katedrális”
installáció, egy óriási analóg pixelfalra vagy
valamiféle különleges háromdimenziós moni-
torra hasonlít. Megdermedt futófény a templom
digitális tégláin. Az egyenméretű fekete fóliá-
val bevont dobozok között ugyanis található
olyanok is, amik kék fóliával vannak bevonva, és
ezek mintha pixelláttan írják ki a két különböző
nézetből kirajzolódó két hatalmas feliratot: *God
Bless* és *Don't Forget*. A munka természetesen a
léptékváltásra is rájátszik, hiszen a pixellizáció
általában akkor jön létre, amikor egy kis fel-
iratot vagy képet nagyméretűre „húzzunk fel”.
Lehet-e pixel-szavakból, képekből tényleges
katedrális építeni? Csontó most épített egyet.
De hogy mire emlékezzünk és hogy kit áldjon
Isten? – arra nincs pontos válaszom. Nem is
célom megtalálni. Nyilván egyszerű lenne vala-
miféle teológiai vagy egzisztencialista kérdéssé
formálni ezeket. Ennél sokkal érdekesebb az,
hogy itt tényleg betűkből és szavakból épül fel
egy többhajós templom – úgy, hogy közben a
feliratok pixelfelbontása azok kép-természetére
is reflektál. Én ennyi dobozott jelentéssel már
boldogan távozom Paksról. Amennyiben viszont
a Csontó kapcsán gyakran emlegetett önterápia
esete is fennforogna, akkor túl intimnek és zárt-
nak találnám a fogalmak körét ahhoz, hogy én
ehhez kívülállóként bármilyen módon is kapcsol-
lódni tudjak.



CSONTÓ LAJOS
God Bless, 2011, © fotó: Sulyok Miklós

Ami mégsem hagy nyugodni, az az, hogy néhány gondolat-kísérlet után szá-
momra kicsit a magyar középgeneráció mementőjeként kezdett el működni
az építmény. Főleg akkor zavarhat ez, ha erre a jelentéstartalomra vetítettem
a Baglyas Erika által emlegetett „süllyedő katedrális” ideát. És az installáció két-
ségtelenül az elmúlás felett is mereng, a sok vízprojekció is talán ezt a medita-
tív állapotot idézi elő. És felrémlik, hogy a néhol rommá visszabontott építmény
süllyedésében nekem is lehet felelősségem, a magyar kortárs művészeti színtér
egy ágenseként. Hirtelen mintha a magyar kortárs képzőművészet Atlantiszában
járnék, amiről – nem kis megnyugvásomra szolgált ez a gondolat – talán rajtam
kívül álló okok miatt is vajmi keveset tudok vagy tudhatok, hiszen kevés értel-
mezési keretet felvázoló összefoglaló csoportos vagy retrospektív kiállítás, írás,
tanulmány, könyv jelent meg Csontó generációjáról, arról, hogy mi is történt a
magyar képzőművészetben a kilencvenes években. De szeretném nem idegen-
ként érezni magam ebben a képzelt térben, amikor a dobozok sötétjében tapoga-
tózok a szabadon hagyott járatokban. Szeretném otthon érezni magam ebben a
közegben, és ehhez mindenféleképpen sok, a Paksi Képtárhoz hasonló kiállítási
kezdeményezés és alkalom szükséges. Talán egy másik kék-fekete Csontó felirat-
tal intek most búcsút: „Ne félj” – belépni és tapasztalni.

Párhuzamos kiállítások

Párhuzamos kiállítás – a színről

- Vasarely Múzeum, Budapest
- 2011. október 12 – 2012. január 8.

Ornamentika – szerialitás

- Vasarely Múzeum, Budapest
- 2011. október 12 – 2012. január 8.

A MAURER DÓRA – Nyílt Struktúrák Egyesülete (OSAS) – által rendezett őszi kiállítás témája az ornamentika és a szerialitás. A kiállítás koncepciója provokatív kérdésfeltevés, hiszen első megközelítésben nehezen lehet összemérni a geometrikus absztrakció törekvéseit és a konstruktívizmus által elutasított ornamentikát. A finoman egymás mellé helyezett különböző eredetű művek (festmények, kollázsok, szöttesek, szakkönyvek mintalapjai, vagy olykor a falusi folklórból átemelt minták) a geometrikus absztrakt fogalmát egy egészen eredeti kontextusban teszik értelmezhetővé. A kiállítás rendezőelvének alapmotívuma a képzőművészetben vagy éppen az alkalmazott művészetben megjelenő geometrikus algoritmusok működésének megfigyelésére irányul. Legyen szó akár organikusan strukturált vagy strukturálisan organikus mezőkről – vásznakról, amelyeken a hajtogatások, gyűrődések esetleges mintázatai természetes módon jelenítenek meg geometrikus alakzatokat (GÁLIK ANDRÁS textilje) –, és véletlenszerű vagy tudatos algoritmusok geneziséről. Vajon az alkalmazott művészet terén (KATHARINA ROTERS gyűjtése a falusi házak vakolatát díszítő geometrikus mintákról) vagy az afrikai és egyéb maszkok esetében mit ábrázol, mit fejez ki

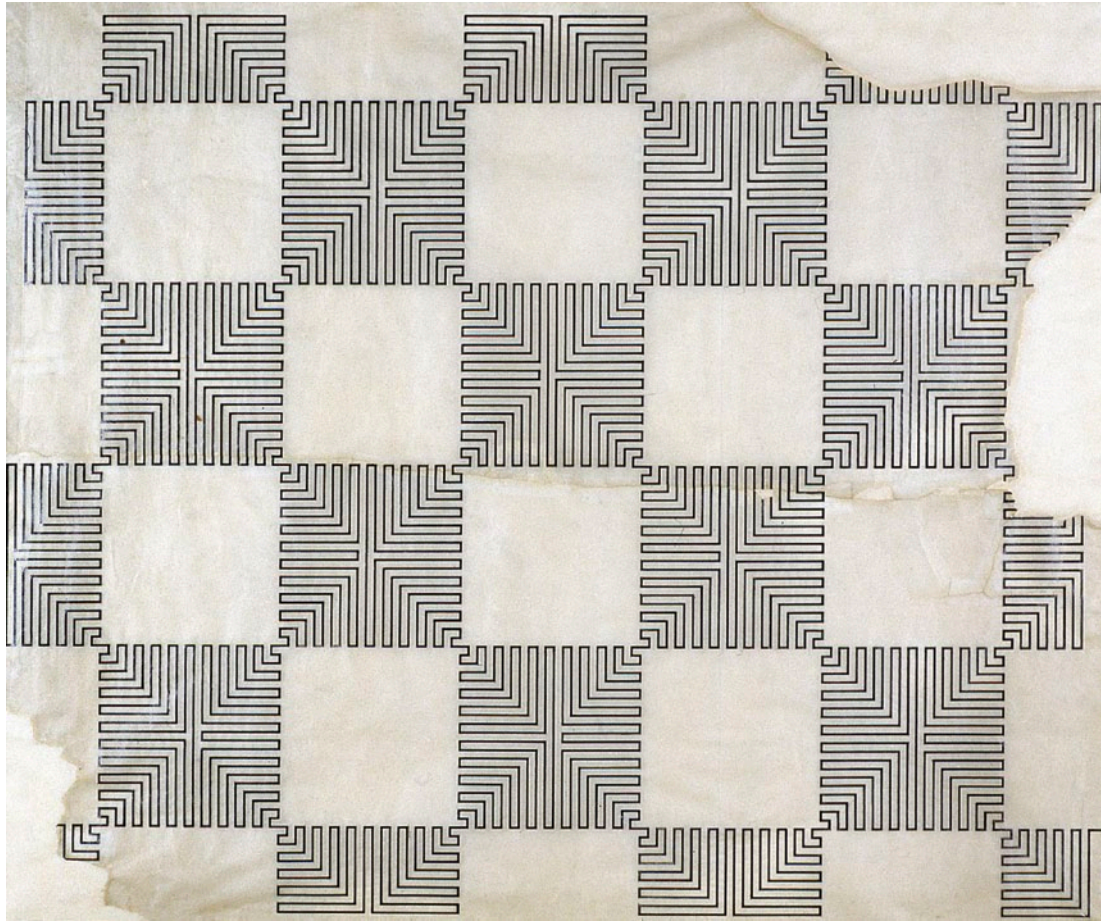
GÁLIK ANDRÁS
Cím nélkül, 1996



a geometria ornamentikája? A művek párbeszéde mintha azt mondaná el, hogy az algoritmusok feszessége vagy oldottsága az ember alapvető formatapasztalatát fejezi ki, másrészt éppen a térben való tájékozódás kényszere az, ami életre hívja a minták megismétlését, sorozattá kapcsolódását, azaz az ilyen értelemben elgondolt ornamentikát.

Az ornamentika fogalma tehát jelentősen bővül a bennünk élő koncepcióval szemben: a dekorum funkcióján túl minden olyan geometrikussá rendezett élményben megjelenik, amely a gazdagságát éppen a megépítettségében, egy szerkezet lehetőségében mutatja meg. A műként értékelt sorminták vagy mintasorok írásmódok, melyek különböző felületek diskurzusaiként szövegeket állítanak elő. Elbeszélésük tárgya a tér ritmusa, informatikai zsargonral szólva a sáv szélessége, az átvitt szimbólumok véletlenszerű vagy tudatos ismétlődése vagy éppen meggyőződés, amelyben a tér ritmusa ismétlődések és sorozatok víziójaként plasztikussá lesz. Az ornamentika pedig az anyag szerkezetébe foglalt minőség: gyűrődés, hajtogatás, kirojtás, vagyis mindenféle – gyakran esetlegesnek képzelt – sorozat láncolata, szerveződése. Az absztrakció puritánságában beszédes szemiotikai rendszer az ornamentika, kérdés, hogy a vonalakban megjelenő minta vajon nem éppen a hálózat esszenciája, amennyiben ennek ritmusát, rajzolatát, hálózatát alkotja meg. Az ornamentika tehát nem valami külsődleges dekorum, hanem a formanyelv vagy formatapasztalat grammatikája, amelyre e kiállítás különös iróniával hívja föl a figyelmet. Nincs olyan külsődleges motívum, ami ne volna szervesen része az anyag szerkezetének – például a vonalmozgást ábrázoló szöttek esetében (MOLNÁR VERA) – a mű ökonómiája, formavilágának egysége az, hogy saját határainak kérdését tárgyává teszi. Kiállító művészek: WALDO BALART, CSERNY MÁRTON, FAA BALÁZS, GÁLIK ANDRÁS, PAVEL HAYEK, JULIE KNIFER, KONOK TAMÁS, PETR KVIČALA, MAJOR KAMILL, VERA MOLNAR, NÁDLER ISTVÁN, URSULA NEUGEBAUER, PERNECZKY GÉZA, HELGA PHILIPP, RÁKÓCZY GIZELLA, KATHARINA ROTERS, DIET SAYLER, ESTHER STOCKER, WACLAW SZPAKOWSKI, TÜRK PÉTER, ZALAVÁRI ANDRÁS, valamint afrikai geometrikus ékszerek, szöttek, maszkok és ornamentális mintalapok a 19. századból.

A geometrikus formanyelv nem pusztán az ember absztraháló képessége, hanem a természetben is felismert jelenség; utalás ez az absztrakció és a mimézis határának képlékeny természetére. Egy vágott felületű meteorit kistályszerkezetének rácsozott mintázatához érkezik a látogató az OSAS *Ornamentika* kiállításáról. A Vasarely Múzeum másik időszaki kiállítása az ELTE TTK Természettudományi Múzeumtól és



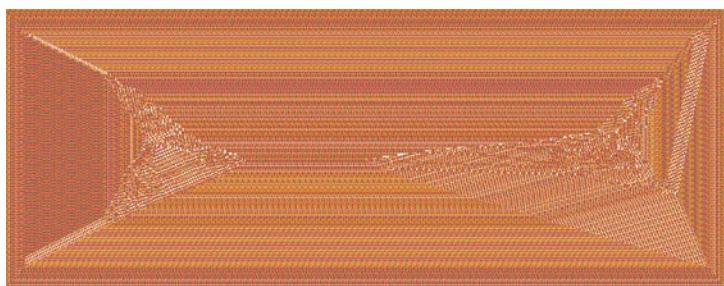
WACLAW SZPAKOWSKI
Tollrajz, 1926



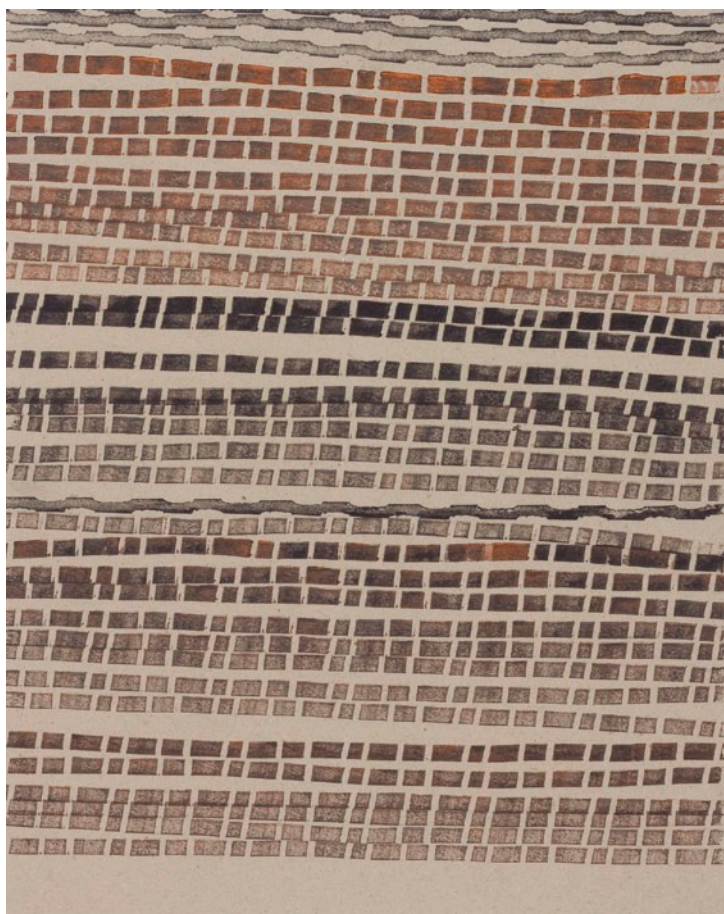
Kézi szőttés, Nigéria



KATHARINA ROTERS
Magyar kocka sorozatból, 2010



TÜRK PÉTER
Téglakép, 2011



CSERNY MÁRTON
Hengerelt struktúra, 1993–2011

egy magányújtótól kölcsönzött néhány meteoritot. A Vasarely Múzeumba IMRE GYÖRGYI által meghívott két kortárs bécsi művész az alkímia, valamint a művészet és a tudomány határát feszegető nézőpontból reflektál a geometrikus absztrakció teljesítményeire. Míg az ornamentika-tárlat a művek szerkezeti törekvését az őket felépítő mikrovilágok alapján képzelte el, vagyis hogy a dekórum, a minta miként szervezi meg a mű világát, itt inkább az a kérdés, hogy a mű materiális természete miként határozza meg a mű koncepcióját. CSUTAK MAGDA *Csend élet V.* (1996) című alkotását a Szépművészeti Múzeum 2011-ben vásárolta a Nemzeti Kulturális Alap pályázatán nyert támogatásból, modern művészeti gyűjteménye számára. Csutak öt elemből álló műve vizuálisan összetett, dinamikus szerkezetű alkotás. Az öt, csiszolópapírral fedett, egyenként kétosztású tábla egyik téréle grafittal telített, amelyen egy-egy égetett porcelánlap van elhelyezve. A grafit, a *graphé*, a nyomhagyás eredendő alapvegyülete; a lapok mindegyikét különböző mennyiségű vas- és nikkel-oxid tartalom színezi, leheletfinom eltéréssel. A szín anyagi természetéről győződhetünk meg itt. Csutak Magda formabontó gesztussal éppen a kémia világán keresztül, az alkímia szenvedélyében képzelte el a „monokróm” fogalmát és puritanizmusát. Táblaképeinek felületi megdolgozása és tagolása az anyag minőségére alapozott. Munkájában a vasoxid és a nikkel-oxid vegyületeivel kísérletezik, a tér érzetét a színtónusok jellege határozza meg. Különös módon kívánja szintetizálni az atomi vegyületek és az univerzum világát: számok, ritmusok, vagyis a mértékek és méretek, valamint a *helyrerakás* (algebra) belső szabályait követve. Az új szerzeménnyel egy időben, a Vasarely Múzeum földszinti termében egy másik bécsi alkotó, INGO NUSSBAUMER fény-installációja tekinthető meg. A lesötétített terem vetítőgépe fénycsóvákat installál, melyeket nagy prizmákon keresztül színeikre bont fel a művész. Ha keresztülnézünk a prizmákon, azt láthatjuk, hogy különböző színű részek szerveződnek, melyeket Ingo Nussbaumer virtuális színcsőveknek (*color tubes*) nevez. Fénnyel írott térképei, vagy a tér illúzióját keltő színes oszlopai a *laterna magica* világát idézik: neoncsővekhez hasonlatos, ragyogó színekben pompázó fénynyalábok elevenednek meg. Tudományos kísérleteiben – hogy a newtoni és goethei színspektrumot megfordítsa – a fény anyagi természetével és művészi megmunkálásának lehetőségével foglalkozik. A *Párhuzamos kiállítás* értelemvonatkozásban gazdag feszültséget implicál: miközben a materiális minőségek kitüntetett szerephez jutnak e művekben; vagyis a művészet kísérletező és organikus mivoltára reflektálnak, játékba hozzák a tudományt, mint örök kísérletet és narratívát.

Palotai János

„Lichtnerék”

Német kinetikus és fényművészet

📍 A 22 Galéria, Budapest

📅 2011. november 11 – 2012. január 5.

Akár a Moholy-Nagy vagy a Kepes György kiállítás szatellit tárlata is lehetne ez a most látott bemutató, s az itt szereplő művészekre is illene Moholy címbeli önmeghatározása: fényalakító. Az Akácfa utca 22-ben öt éve nyitotta meg ezt a kis „ötvösműhelyt” MENGYÁN ANDRÁS, aki maga is kísérletezik a fény hangjaival.¹ Pesti tárlata (2010) bővített anyagát a Pécsi Galériában állítja ki decemberben.² Mengyán a galériát azzal a céllal hozta létre, hogy lehetőséget teremtsen a művészet és a tudomány, a mérnök „művészek” és a művész „mérnökök” találkozására. A műszaki tudást és az alkotói kreativitást összehozza a művészi szubverzivitással, szemlélettel, illetve akikben ez párosul, azoknak teret ad. Hogy mindkét területen jelekkel dolgoznak, az önmagában kevés lenne a fogalmi és az érzéletes érintkezéséhez. Közelebb jutunk, ha figyelembe vesszük: a technika, az elektronika fejlődése mellett az új kogníció-kutatások az elmét hálózatnak, csúcspontjait, a fogalmakat pedig nem nyelvi szimbólumnak, hanem

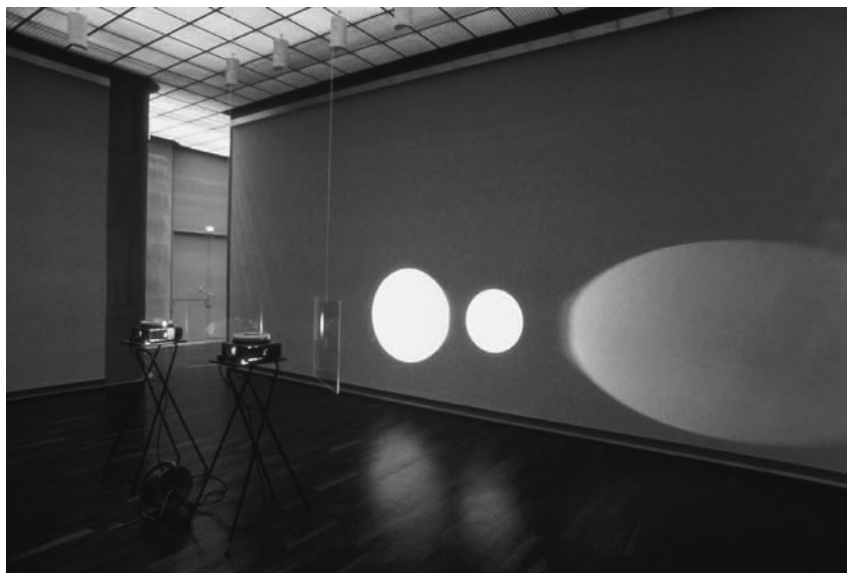
¹ <http://www.a22galeria.com/>

² A *Hangok Kertje* lényege: az UV-érzékelő színes „fákat” infrafény köti hanggenerátorhoz és egymáshoz. A köztük elhaladó ezt megszakítva hanghatást vált ki, ami tetszés szerint programozható. (Zongorahangon szól, „szolmizál”, komponálni is lehet vele.)

MICHAEL BLEYENBERG
munkái az A 22 Galériában, 2011, © fotók: Mengyán András

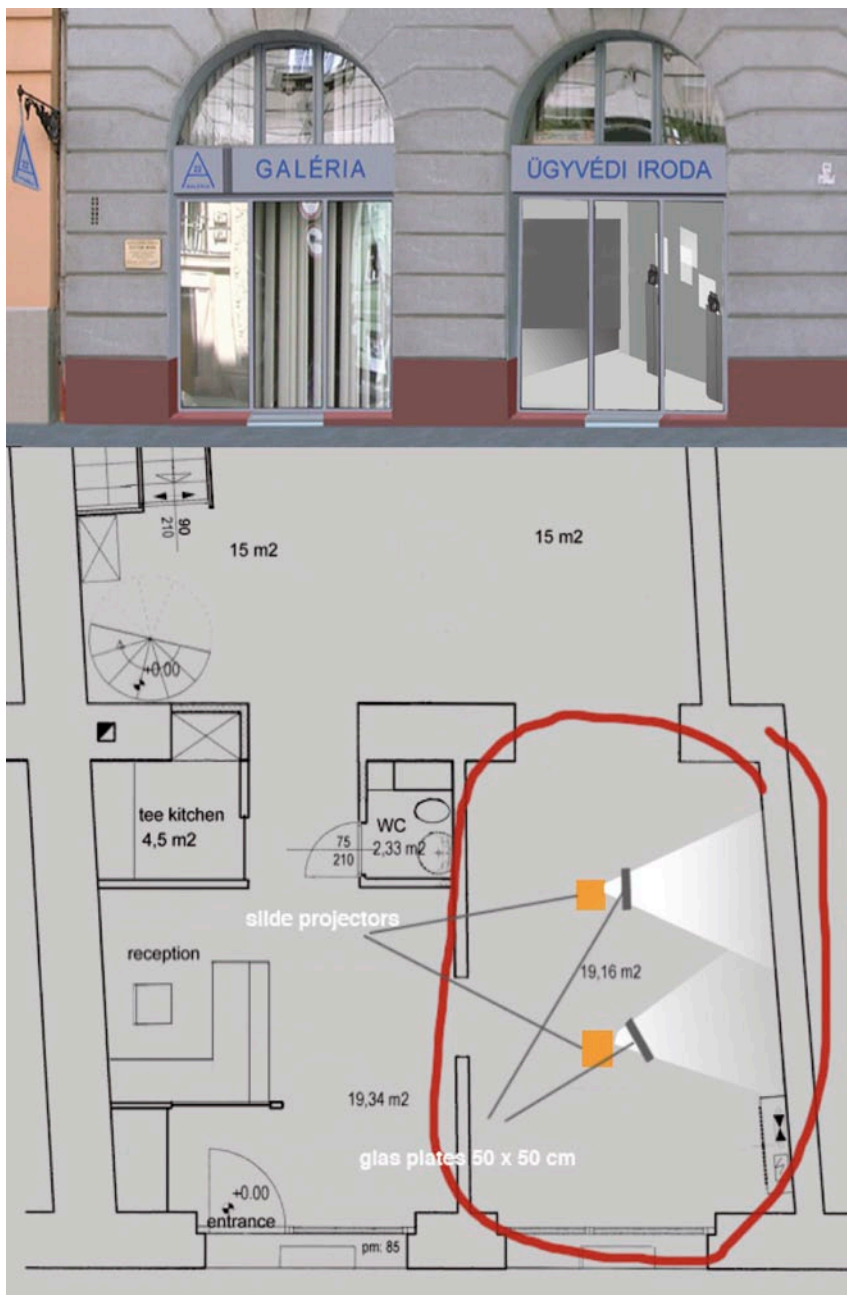


szubszimbólumoknak tartják, melyek között dinamikusan változó kapcsolatok működnek. A galéria eddig 18 bemutatónak adott helyet. Már az első alkalommal *Nemzetközi Fényműhelyt* rendeztek tengerentúli résztvevőkkel (2007), majd egy év múlva, a *Fotóhónap* keretében speciális témából, a tudomány képeiből állítottak ki, társítva az anyagot a képek tudományával. A gyűjtőkör tovább tágult a *Hipotézisek vizuális transzformációival*, majd a *Nemzetközi Kepes Társaság 5. szimpóziumával* (2009). Nemcsak a tudomány, a művészet felől is nyitottak. A Bauhaus alapításának 90. évfordulójára rendezett tárlatra a „harmadik nemzedéket”, a neo-avantgárdot gyűjtötték össze, s ennek anyagát 2010 nyarán Nagyváradon is bemutatták. A magyar kulturális évad idején a londoni Kinetica Museum meghívására mutattak be egy válogatást a *Kinetica Art Fair 2010* rendezvényén. A kiállítás négy német művész munkáit mutatja be. Közülük MICHAEL BLEYENBERG rendszeres visszatérő, hiszen részt vett a Fényműhelyben, s a Kepes Társaság tagjaként bemutatót tartott a holográfia és az építészet kapcsolatáról a 4. Fényszimpozionon Egerben (2005), majd a következőn is, amit már az A 22-ben rendeztek (2009).



MISCHA KUBALL
 Installáció, 1995, Kunsthalle Bielefeld

MISCHA KUBALL
 terve az A22 Galéria teréhez



Előadott Európa Kulturális Fővárosa tudományos rendezvényén *Reflexiók, fénytörések* címmel (Pécs, 2010). A hologram speciális ágával, a pixelgrafikával foglalkozik. Most látható képei a néző mozgására alakulnak át színben és struktúrában. Bár a néző mozgásterét leszűkíti a galéria katakombaszerű pincéje, a koncepció így is hat, ugyan nem a percepció, hanem a következtetés, a magasabb szintű elmeműködés, memória, használhatóság (affordancia) alapján. A művész fényfestményei építészeti környezetben, nagy felületen (Bonnban, Kölnben, Pekingben) Kepes Györgynek azokra a kísérleteire utalnak, melyekkel a városi életbe „ünnepi minőséget” akart vinni, kárpótlásul az elvesztett természetért.

Bleyenbergek egyes képei a néző szín és forma érzékelését veszik igénybe, míg mások a térszemléletét „tesztelik”. MISHA KUBALL, a kölni Művészeti Akadémia professzora *Projektionsraume*-ja Moholy-Nagy *Fény-tér modulátorát* gondolja tovább. Az eredeti, háromdimenziós forgó rácsszerkezet mint kinetikus szobor, illetve kétdimenziós, filmi vetülete inspirálólág hathatott a koncepciójára. Két karusszelen vetít diapozitíveket két forgó plexiüvegen át, melyek transzparenciája révén a képek anyaga megváltozik. Előbb csak fehér körrel kísérletezett (Bielefeld, 1995), majd ezt kibővítette a geometria alapelemeivel: háromszöggel, négyszeggel.

Itt nem a nézőnek kell mozognia, a képek mozgásuk révén körbeveszik, s résztvevője lesz az álló- és mozgóképek dialógusának. WOLFGANG PLÖGER stop-animációját három projektorral vetíti a falakra. A képek nagyságát, irányát változtatva, azok tartalma mellett a tér is változik. Kuball és Plögel projekciói hasonlóak a retinán megjelenő foltokhoz, kontúrokhöz: ez a percepció alapszintjére jellemző, kétdimenziós vázlat. A magasabb szintre, két ill. három dimenzióhoz a kontúrból való felület-, felszínképzés vezet. Látványaik az alapokra emlékeztetnek, egyben a korai német absztrakt geometrikus animációkra, Viking Eggeling *Diagonális szimfóniájára*, Hans Richter *Ritmus sorozatára*, *Filmtanulmányára* vagy Walter Ruttmann *Fényjáték* opuszaira. Mind kísérletek voltak a tiszta formanyelv kialakítására, szemben a narratív filmmel. Szinkronban azzal, ahogy a képzőművészet önmaga tudományos vizsgálatát tette művészete tárgyává. A mozgó absztrakt képek ritmusa egyenértékű a zenével. KERSTIN ERGENZINGER játékos interaktív installációja, „intelligens tollai” energia-mozgás, taps hatására mozognak, mint „macskabajusz a szélben”. A hatás megszüntével visszaállnak eredeti állapotukba. Befogadják, tükrözik a változásokat. Helyzetváltozások a néző kinetikus energiájához kapcsolódik és a számítógépekhez, amit előbb lehet felfedezni, mint a tollakba bújtatott vezetékét.

Frazon Zsófia

Egybecseng

Szolnoki József: *Homeopátikus valóság* Össznmzeti Rorschach-teszt, avagy privát adalékok Kompország irányváltásainak emlékezetéhez

↳ Ernst Múzeum, Budapest

↳ 2011. szeptember 16 – november 20.

Nincs könnyű helyzetben, aki csak úgy, ismeretlenül besétál SZOLNOKI JÓZSEF hálójába: ebbe a fogalmakból, tárgyakkól, álló- és mozgóképekből, falfestményekből és installációkból komponált világba. Milyen ez a világ? Leginkább olyan asszociatív háló, szüntelenül változó színes kaleidoszkóp, amely történeti tényeket ráz össze személyes élményekkel és emlékekkel. Így aztán mindenkinek más mintázatot rajzol aszerint, hogy hol áll, mit vesz észre, min gondolkodik el, minek tulajdonít jelentőséget és ezt miként egészíti ki saját tapasztalataival. Bár az is igaz, hogy ez minden művészeti alkotás befogadásával kapcsolatban elmondható. Szolnoki József alkotói tevékenységének viszont épp ez a mozgás, kiegészülés, áttűnés, átrendezőség és átmenetiség adja az origóját. Ami körül a mű forgathatóvá válik. De nézzük meg közelebbről a koordináta-rendszert! – a kiállítást (kurátor: KÉSZMAN JÓZSEF) és a hozzá kapcsolódó katalógust (*Homeopátikus valóság*; Múcsarnok 2011).

A privát mitológia és a tágabb kontextus

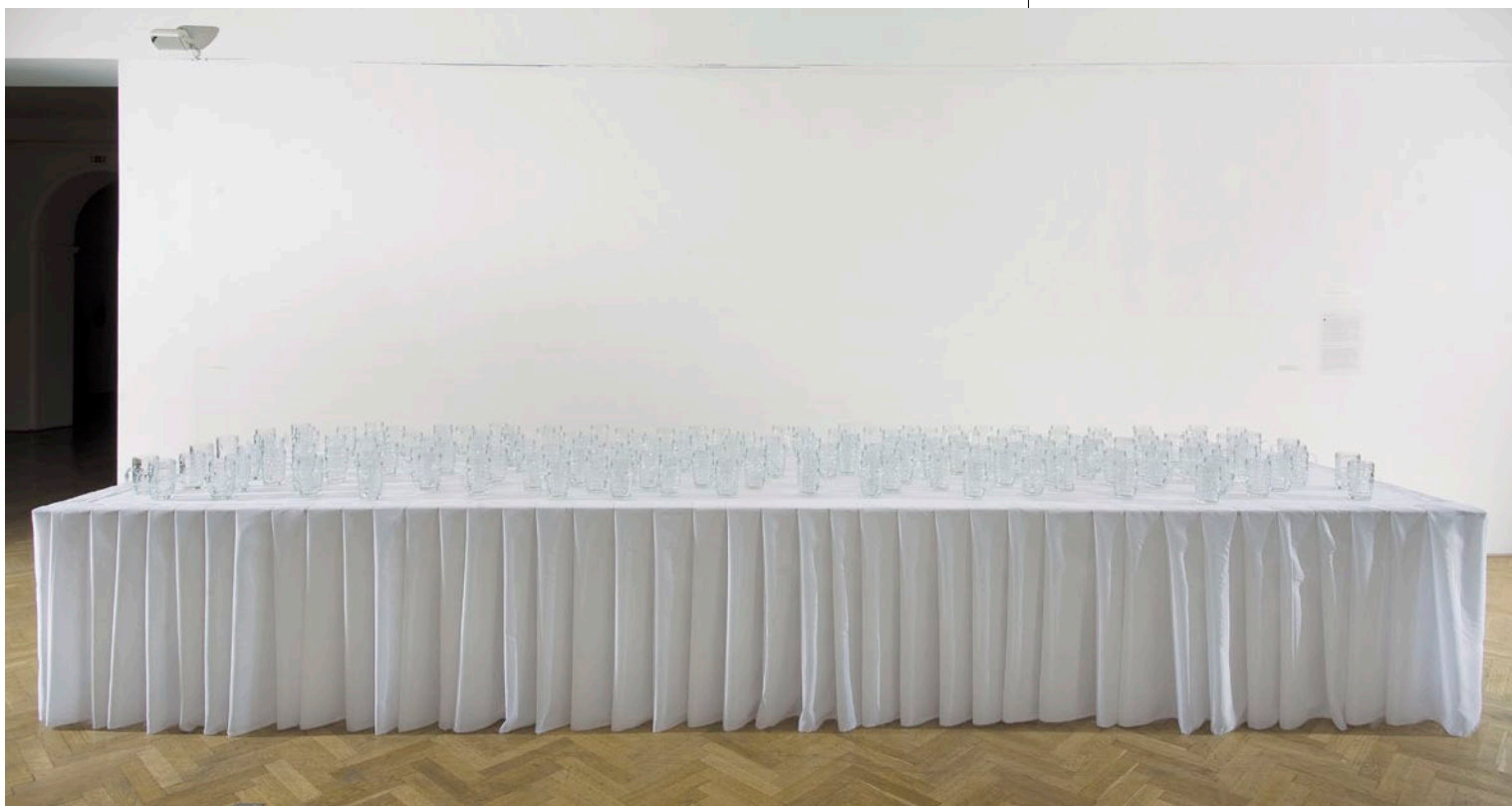
A magyar történelem időrendjében bőven találhatunk olyan szakaszokat, amelyek aktuálisan a keleti vagy a nyugati irányhoz kötik az országot: nemcsak térben, hanem elsősorban kulturális értelemben. Ez nem újkeletű tapasztalat nálunk:

SZOLNOKI JÓZSEF

162 korszó, a 12 éve lejárt 150 sörkoccintási tilalom emlékére, 2011. szeptember 15.

© fotó: Horváth Gábor

az ország földrajzi fekvése, a magyarok keleti eredete, a nyugati „hódítók” és uralkodók befo-lyása a keleti és a nyugati irányba is oldja a határokat, s hoz létre népszerű vagy kevésbé népszerű kapcsolatokat. Származás, kötődés, eredet, hódítás, vándorlás, kitelepítés – ezek mindegyike közrejátszik abban, ahogy egy közép-európai kis ország (adott esetben a magyar) átveszi, átadja, cseréli, esetleg felcseréli kulturális rendszere elemeit – a maguk egyediségében vagy esetleg összefüggő rendszerként. Szolnoki József filmrendező és szabad-úszó képzőművész erre a tapasztalatra fűzi fel művészeti munkáit, amit a kiállítás kontextusában szemléletesen köt össze az ingamozgással: a keleti és a nyugati „part” közötti oda-vissza pendlizéssel, a hajózással, átkeléssel, a kompozással és a kikötéssel. A tartalmi kapcsolódást Ady Endre „kompország” fogalmának mottóvá és metaforává alakítása teszi lehetővé. A kiállítás tehát olyan hivatkozási térré válik, amely megte-remti az elmúlt években készült munkák tágabb kontextusát, amelyben a kutatási eredmények összefüggésbe, mintázatba rendeződnek. A történet öt „megállóra” tagolódik: a turáni átok, a déli harangszó, a Schwäbische Türkei (sváb Törökország), a 150 éves sörkoccintási tilalom és az átragasztott címer konkrét esetei töltik meg a kiállítóteret, amelyben az össze-függések alapvetően az elemek hasonlóságára, illetve mindezek formai és tartalmi kibontására épül. A sűrű tartalmú, de szellős térben a rendezők padlóra ragasztott nyilakkal terelik a látogatót, aki eszerint járhatja végig kompország





SZOLNOKI JÓZSEF
Magyarosaurus-
autómatrica, 2011
© fotó: Horváth Gábor



SZOLNOKI JÓZSEF
Címerváltás (tabló),
2007-2011
© fotó: Horváth Gábor

egymást követő állomásait. Szembesülünk a privát mitológia összefüggéseivel, és elmélázhatunk azon, hogy ez itt vajon tényleg „csak” egy szubjektív olvasat, vagy az interpretáció tágabb, „összszemzeti” összefüggésrendszer is vázol? Hogy felismerhető-e az alkotásokból egy sajátos személyiségjegyekkel rendelkező népség: mi, magyarok? És vajon hiteles-e ez a kép? És mennyire általános? És időben változó? Elemeiben újrarajzolható? Az események lényegét tükröző képpel vagy „csak” fikcióval van-e dolgunk? Igaz vagy hamis?

De az is előfordulhat, hogy ezek a kérdések teljesen szükségtelenek? Hiszen nem egy általános vagy középiskolai történelemtankönyv az, amit lapozunk, és nem is egy érettségi tétel, amit adatról adatra kell befifláznunk, hanem egy olyan „saját” történelemolvasat, amelynek megfogalmazása és fordítása művészeti alkotás; és mint ilyen, fikció és valóság legitím ötvözet. Az alkotók (a művész és a kurátor) tényekkel dolgoznak, amelyek Szolnoki József megfogalmazásában első látásra nem többek, mint „tréfás tanyasi tények”. De persze másodikra – írhatja a kritikus – azért mégiscsak lényegesen többről van szó. Az alkotások fabrikálásában ugyan nem a történészek és etnográfusok szerzősorsládájában található eszközök az elsődlegesek, a művek és a kiállítás mégis nagyon határozottan kötelezi el magát a dokumentálás és az archiválás módszerei mellett. A kiállítás alternatív történelemszemléletet tükröz, mégis felépül egy, az egyéni emlékezet mintájára működő „nemzeti történelmi tudat”, mint annak egy lehetséges képe. Az alkotásokban megfogalmazott kérdésekre nincs rossz válasz: minden válasz jó, minden észrevétel igaz, abban az értelemben, hogy értelme és jelentése van az idézett egyének és közösségek számára.

A megközelítés nyíltan szubjektív, amit nemcsak az alkotó saját élettörténetének epizódjai, azok nagy szöveggörnyezetbe illesztése fejez ki, hanem (az alcímben is olvasható) módszertani szál, a Rorschach-teszt mint utalási rendszer és hivatkozási pont. Bár érzékelhető, hogy a fogalom retorikai fordulatként is megállja a helyét, mégis ennél többről van szó: játékba hoz ugyanis egy értelmezési keretet. A Rorschach-teszt a 20. század első felétől ismert pszichológiai vizsgálat, lényege az első látásra felismerhetetlen, alakatlan tintafolt-képek jelentéssel való feltöltése. A vizsgálatban nincsenek rossz válaszok: az orvos számára minden válasz szemléletesen rajzolja ki a páciens személyiségét, elsősorban a motivációk, a kogníciók és az érzelmek összefüggésrendszerében. A pszichológus intuíción és tudáson alapuló értelmezésében a képek és a gondolatok értelmet nyernek és a páciens alkatát leíró jellemzőkké válnak. A pszichológia vizsgálat kulcseleme: a hasonlóság. Szolnoki József munkáinak pedig a homofónia.



SZOLNOKI JÓZSEF
162 korszó, a 12 éve lejárt 150 sörkoccintási tilalom emlékére, 2011. szeptember 15.
© fotó: Horváth Gábor

Homofónia és diffúzió

A homofónia a zenében egybecsengést jelent: olyan szerkesztési módot, amelyben a jól kivethető dallamot akkordszerűen szőtt mellékszólamok kísérik, azonos ritmusban. Nyelvészeti jelentése értelemszerűen rokonítható a zenei meghatározással: az azonos hangalakra vonatkozik. Az azonos hangzás viszont nem párosul a jelentések azonosságával. A homofónia nyelvészeti meghatározása tehát hordoz feszültséget: a forma (hangalak) és a tartalom (jelentés) között. A Szolnoki által alkalmazott homofónia-megközelítés az egybecsengést és a látszólagos azonosságot egyaránt jelenti. A kiállításban látható alkotások mozaikjai, a megtalált, összegyűjtött, „felnagyított” és kollázsba illesztett tények az egyes esetekben elsősorban vizuálisan megragadhatóak – bár történetük (és személyes élettörténeten való keresztüleresztésük) rétegzetten jelentéstelivé teszi őket. A vizuális hasonlóság (a látszólagos egybecsengés vagy az azonos hangalak) viszont nem mindig jár együtt azonos jelentéssel. Ezek összefésülése, illesztése, hasonlóságai és különbözőségeik megmutatása (azok létrehozása) az interpretáció során történik. A témához kapcsolódó adatok, tények és élmények megszállott és mániákus gyűjtése, a hasonlóságok és az eltérések megkeresése, kivágása és illesztése, az analógiákra épített gondolkodás Szolnoki József alkotói tevékenységének lényege: „Ezt úgy hívják, homofónia. Nem. Én hívom úgy” – fogalmaz. Ebben a gondolati montázsban helyezkednek el a kiállításban szereplő legendák, mítoszok és tévhitek, találnak helyre a történeti adatok, a vizuális források és kerülnek kapcsolatba a személyes élet epizódjaival. Terep és forrás – a témához kapcsolódóan – lényegében bármi lehet: egy fordítás, amiből magyarul kimaradt egy mondat, egy fesztivál, ahol a németországi hun kisebbség vonul fel jelmezekben, egy sopronbálfalvi templom, amely ikonikus lenyomatot tartalmaz az 1950-es évek Magyarországról, a vallási kontextus és a kommunizmus korántsem problémamentes kapcsolódásáról, egy térkép, ami „sváb Törökországot” ábrázolja, egy utazási magazin és egy irodalmi szöveg, mai és egykori magyarországi címerek, kisdobos és elsődíjosi emléklapok, talált fotók, félig használt szappanok, régészeti leletek és filmdokumentumok. Heterogén kép rajzolódik. Mai német és magyar hunok mesélnek legendás eredetükről és mai kisebbségi létükről (*Hobby hun*, 2008, video loop, 7 perc). Falra kerül Básthy Zoltán *Szent Mihály arkangyal legyőzi Sztálin ördögöt* című freskója (1950) digitális nyomtatban (2011). A megnyitón egy akció keretében 162 üres sörökorsóból épül installáció, kvázi emlékmű a 12 éve lejárt 150 éves sörkoccintási tilalom emlékezetére. De szerepelnek archív dokumentumok és képek is: Schwäbische Türkei (Tolna, Baranya, Somogy) német lakosságának arányát szemléltető térkép a Széchenyi Könyvtár Térképtárából, egy 1968-as Merian német utazási magazin Budapest tematikus száma, amiben egy fotón szerepel a Múcsarnok akkori bejárata az 1999-ben eltávolított Kádár-

címerrel. És ezzel meg is éreztünk a kiállítás legjobban kidolgozott témaköréhez, az átragasztás, átfestés, újrajazolás módszeréhez és egy egyedülálló gyűjtéshez: az állami címerek csodakamrájához, amelyben a Rákosi-címer archeológiai feltárásától egészen a mai Kiscímer láthatatlanná válásáig jutunk, az átfestés, átragasztás, eldeformálódás és elkopás stációin keresztül. A sorozat remekül példázza Szolnoki megszállott gyűjtőszenvédélyét, a hasonlóságok mellett a finom különbségek és megkülönböztetések iránti vonzódását. A látszólagosságokkal, felemás képekkel való szembesítés viszont tényleg terapeutikus hatású-e? Gyógyítható-e a hasonló a hasonlóval? – ahogy erre a kiállítás alcímében szereplő „homeopatiikus” jelző is utal. És nem fulladnak-e a jelenség a „hasonlóságok óceánjába” vagy az „egyéni sajátosságok tengerébe”? – ahogy Franz Boas amerikai diffuzionista antropológussal kapcsolatban fogalmaz Anne-Christine Taylor.¹ És talán az sem véletlen, hogy Szolnoki munkái és módszerei a kritikusok és elemzők eszébe juttatja a klasszikus antropológia és etnológia megközelítéseit. SZIJÁRTÓ ZSOLT a kiállítás katalógusához írt elemző tanulmányát² az „átmenetiség” fogalmára, etnológiai és társadalomtudományi megközelítésére építi. A szövegben olyan mai fogalmakat és tudomány-szakokat, megközelítéseket tekint át, mint a tranzitológia, a hibriditás és a kreolizáció. A tanulmány elsősorban a nyolcvanas évek szimbolikus antropológiai érdeklődésétől vizsgálja az átmenetiség fogalmához kapcsolódó elméleteket. Az alábbiakban én mégis visszalépnek időben, és a 20. század elején kialakuló amerikai diffuzionizmus néhány kiinduló gondolatát és ezek kritikáját vonom be a leírás közegébe. A klasszikus antropológiában a diffuzionista megközelítés kialakulása FRANZ BOAS (1859–1942) elméleti, módszertani és empirikus munkájához köthető, aki a történetileg kialakult kultúrák megismerését az összehasonlításban látta, de a megoldást kora elméletalkotótól különbözően nem a biológiai evolúcióban, hanem a relativista, kultúracentrikus megközelítésben kereste. Munkája középpontjában a történeti kapcsolatok rekonstruálása állt, a bizonyítékokat pedig a jelenségek elsősorban formai hasonlóságaiiban kereste. Elméletének lényege a csere és az átvétel vég nélküli folyamatának rekonstruálása, a történeti variabilitás megmutatása volt. Boas „az állandó forma és a változó kulturális értelem kapcsolatának bűvkörében

¹ Anne-Christine Taylor: *A történelem megértési modelljei*. In: Philippe Descola – Gérard Lenclud – Carlo Severi – Anne-Christine Taylor: *A kulturális antropológia eszméi*. Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 185-236 (idézett szöveghely: 220. o.)
² Szijártó Zsolt: *Az „átmenetiség” jelentősége – közelítések egy elmosódott fogalomhoz*. In: Szolnoki József: *Homeopatiikus valóság*; Múcsarnok, Budapest, 2011

élt”³, munkája pedig az empirikus hasonlóságok tanulmányozásán alapult. Az evolucionistákhoz hasonlóan történeti szekvenciákat keresett, és a hangsúlyt a formai hasonlóságra helyezte, de a cseréknek és az átvételeknek elsődleges szerepet tulajdonított. Ebben a gondolatban a földrajzi-történeti különbségekből adódó megfoghatatlan egyediségek szerepe felértékelődött – az addig hangoztatott egyenes irányú fejlődéshez képest. Következtetéseiben a formát helyezte előtérbe, és a forma társadalmi továbbadásának körülményeit is vizsgálta. Mindezek ellenére a jelenségek szélsőséges egyedisége mellett tette le a voksát, ami némileg meg is akasztotta gondolatmenetét. Munkájában végül szembetalálta magát azzal, hogy „a valódi homológiákat, a közös történelem jelzéseit megkülönböztesse az egyszerű funkcionális analógiáktól. [...] ha az elemzés köréből kizárjuk valamely kulturális jelenség formájának és funkciójának viszonyát, az értelemről nem is beszélve, a kérdéses elem annyira sajátossá válik, hogy azt kockáztatjuk, egyáltalán nem találunk hozzá homológot” – fogalmaz Anne-Christine Taylor.⁴ Boas gondolati zsákutcába került – ahol minden elterjedhet és minden kombinálható. Ezt a megközelítést viszont a diffuzionisták (így Boas is) teljességgel elvetették. Hiszen ez maga lenne a káosz, ami szemben áll a kultúrával mint rendszerrel. Ezen a ponton nyer jelentőséget és lendít tovább Szijártó Zsolt megközelítése és átmenetiség-konceptiója, ami hangsúlyozza, hogy az „egyszerű” és a komplex társadalmak is rendelkeznek ideiglenes, átmeneti idővel és térrel, amiben az átvételek és az

3 i.m. idézett szöveghegy: 218. o.; kiemelés az eredetiben
4 i.m. 220. o.

SZOLNOKI JÓZSEF
Katolikommunista címer, 2007
© fotó: Horváth Gábor



Címetábla / Napköziotthonos óvoda



Címetábla / Állami általános iskola

átrajzolóadások *más* logikával és rendszerrel, de *mindenképpen* logikával és rendszerrel rendelkeznek. Leírásuk és megértésük új és más perspektívát kíván.

Az interpretációt – Szolnoki József munkáiban – pedig nagyban segíti a „markáns és autonóm művészeti látásmód” érvényesítése.⁵

És itt érdemes visszakanyarodni újra Szolnoki munkáihoz: amelyek mindig a vizsgált jelenségek együttesére, hálószerű összefüggéseire, és nemcsak kiemelt részleteik hasonlóságaira helyezik a hangsúlyt. Még abban az esetben is, amikor a történetet erősen áthatják a személyes élettörténet epizódjai. A munkákban a banális és a jelentős elemek egyaránt fontosak, még akkor is, ha elsőre felismerhetetlenek – akárcsak a Rorschach-teszt tintafoltjai. Nem egyetlen képről/alkotásról beszélünk, hanem egy sorozatról, amely több év alatt rendeződött mintázattá, vált rendszerré, tágabb, értelmező kontextusba helyezett privát mitológiává.

Átverés-e?

És talán épp a források, a tények és a személyes adalékok keveredése, továbbá az interpretáció körébe vont esetek abszurditása miatt mintha a munkák bizonytalanul billegnének a hihetőség és a hihetetlenség határán. Állunk a magyaroszaurus megtalálását és tudományos feldolgozását bemutató ábra előtt, és arra gondolkodunk: hogy akkor ez most igaz vagy egy vicces átverés? És ez a bizonytalanság vajon csak azért lehetséges, mert a görbe tükör elmosza a kontúrokat, játékba lendíti az iróniát? Vagy a valóság és a fikció mezsgyéjén sétálni valóban kockázatos vállalkozás?

Akárhogy is: az apró és láthatatlan elemek felszínre hozásáért mindenképpen hálásak lehetünk, az illesztést mint művészeti alkotói eljárást gondolatban követhetjük, az iróniát és a kritikát üdítőnek és felszabadítóként érezhetjük, és ezen keresztül olyan elfeledett vagy elhallgatott történeteket láthatunk meg, amelyek talán másként nem is léteznének. Így, ebből a perspektívából, kelet és nyugat hátáráról, különösen izgalmasak. Az alkotó személyes történeteinek keresztül pedig – ha időlegesen is, de – újra a jelen részévé válnak. És ha nem hisszük el azt, amit látunk, majd otthon utánajárunk, az alkotások ezzel már célba is értek: hiszen látogatóként, nézőként folytatjuk az elkezdett történetet. Aztán visszatérünk a múzeumba, magunkkal viszünk egy magyaroszaurusz matricát, felragasztjuk a motorra (vagy épp a hűtőszekrényre). De fontos, hogy figyeljünk a két állat pillantásának és tekintetének irányára: ugyanis „úgy kell rakni, hogy a nagy száurusz hátra nézzen, a kicsi meg előre”. És már csak az van hátra, hogy kitaláljuk, vajon mi is az a hasonló *valami*, amivel mindez egybecseng.

5 Szijártó 2011, 9

Csatlós Judit

Szemiotikai sakkjátszma

Orbán György: *Ex/pozíció*

➤ Miskolci Galéria – M.ICA VízuM, Miskolc

➤ 2011. október 4 – november 5.

Az expozíció eredeti értelmében a görög eposzok és epikus költemények élén álló témamegjelölés, amely a cselekmény kibontakozása előtt az alapvető helyzetet és a szereplők bizonyos jellemvonásait mutatja be. Ma többnyire a fényképezés pillanatát értjük a fogalom alatt, pontosabban azt az aktust, illetve időtartamot, amíg a fényérzékeny anyagot megvilágítjuk. Az elkészült fénykép esetében sem vagyunk távol az irodalomban használatos jelentéstől, hiszen a fénykép éppen a fotós és a kép alanya közötti pillanatnyi pozíciókat rögzíti. ORBÁN GYÖRGY munkásságában a kép ilyen viszonyrendszerként történő megközelítése az alkotói munka elhagyhatatlan mozzanata. Kezdetben az önarckép műfajával kísérletezett: saját magát helyezte különböző képi szituációkba, majd a tapasztalati horizontot kitérítve a fikció és a valóság analízisére fordult.

Az *Önarckép* (1999-2000) című sorozatban egy rendkívül szűk helyiség és a rögzített kamera által befogott tér jelöli ki azt a mozgásteret, ami az „alany” rendelkezésére áll. Az „arckép” sok esetben azonban sérül, hol a közelség torzító hatása, hol a túlexponált, máskor pedig a bemozdult részek teszik tönkre a képet, sőt az is megeshet, hogy takarásba kerül az egész arc. A körülmények és a nézőpontok által meghatározott identitás így sokkal inkább a jelenlétre koncentrálódik, szemben az állandósággal. A *Beolvadás – 15 perc hírnév* (2004) (amelyet a Lumen

Galériában *TELEnovel* címmel láthattuk¹) egyes darabjain a televízióból jól ismert jelenetek, hősök társaságában a helyét kereső, láthatóan elbizonytalanodott mellékszereplőként látjuk viszont művésznünket. Az egyéni viszonyítási pontok, ahol a másik tekintete a médiakép lesz, valamint a médiakép személyes valóságra gyakorolt hatása az a közeg, amelyben értelmezhető ez a sorozat. Az *élő kapcsolat / Random* (2007-2008) címmel elkészült fotó- és videóegyüttesben² pedig egy társkereső-hálózatot épít fel Orbán: internetes oldalakon talált bemutatkozó írásokat társít az általa készített interjúkkal és fényképekkel. Az utóbbiak esetében nem beszélhetünk professzionális portrékról, abban az értelemben, ahogy azt egy fotóstól elvárnánk, mivel azok, épp ellenkezőleg, a privátfotókról ismert képi helyzeteket, együttállásokat ismételnék meg. Maga a projekt pedig azokra a képkészítő és szelektáló mechanizmusokra reflektál, amelyek az elképzelt ideális pár számára mutatott én-képeken keresztül a szituációhoz, helyzethez illeszkedő identitást helyezik az előtérbe.

1 *TELEnovel. Orbán György kiállítása*, Budapest, 2004. december 16 – 2005. január 11. (<http://photolumen.hu>)

2 *The rain before it falls – Mielőtt elered az eső*. kArton galéria, Budapest, 2009. febr. 11 – márc. 27. (www.karton.hu); *Tandem – Kortárs művészek kapcsolatban*. Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Miskolc, 2009. február 20 – március 30. (www.miskolcigaleria.hu)

ORBÁN GYÖRGY
Cím nélkül / Untitled (21), 2010-2011, lambda print, 32 × 42 cm



A kortárs emberképek már csak töredezettségükben, pillanatnyiségükben képek megmutatni az egyént: a kép nem reprezentálja alanyát. Hans Belting ennek okát abban látja, hogy egyre inkább szétválik a biológiai és a szociális test, ezáltal az emberképet a test nem hordozza magában, hanem a társadalmi környezetből, kulturális meghatározottságként kapja (Belting, 103.) Ebben a kontextusban az eljátszott pillanatok és a helyzetgyakorlatok – vágyott arcunk és a mások tekintete előtti zavar vagy esetlenség szövevényében –, a kulturális és egyéni tudás, valamint a képzeletbeli, azaz a fiktív is része az egyén valóságának. Orbán a 2006-ban *Ikerparadoxon* (2006) címmel bemutatott kiállításán³ a fikció valószínűsítő szerepére mutat rá egyszerű, mindennapi jelenségek megfigyelésén és rögzítésén keresztül. Tulajdonképpen az idő és a tér relativitásának tudományos tételeit hétköznapi szituációkban tárja fel, így a valóság „instabil”, következetlen, szubjektív aspektusaira kérdez rá. A diszharmóniák, a különböző minőségek és az alkotóelemek illeszkedési hibái ezáltal világmagyarázatokként működnek. Ezen rövid emlékeztető Orbán korábbi munkásságáról éppen azért fontos, mert a Miskolci Galéria kiállításán szintén egyértelművé teszi saját pozícióját, illetve a médiumhoz való viszonyát, csak talán szofisztikáltabb, rejtettebb módon, mint



ORBÁN GYÖRGY
Cím nélkül / Untitled (13), 2010–2011, lambda print, 32 × 42 cm

korábbi munkáiban. A fókuszpont, elmozdulva az identitáshoz kapcsolódó problémafelvetéstől, a fikció és valóság viszonyát boncolgatja a fotográfiai kép eredetere építve. A médiumválasztásban kétségtelenül szerepet játszik a fotó azon tulajdonsága, hogy látszólag közvetlenebb kapcsolatban áll a valósággal, mint az egyéb képzőművészeti műfajok.

Az *Ex/pozíció* inspirációját a Csernus Tibor műtermében talált (lejárt) diafilmek adták, amelyek minden bizonnyal hozzájárultak ahhoz, hogy Orbán klasszikus értelemben vett csendélet- és enterieur-helyzeteket kezdett el dokumentálni. Az első sorozatot egészítette ki a miskolci művésztelepen készült fotókkal, valamint műtermi környezetben készült portrékkal. Az egyes fényképeken ábrázolt szituációk jelentéktelenek, abban az értelemben, hogy a hétköznapi figyelmünk perifériáján vagy azon kívül eső tartományokban helyezkednek el. A portrék is csendéletszerű mozdulatlanokba dermedtek, sőt, talán nem is a megfelelő kifejezés portréknak nevezni ezeket a képeket csak azért, mert

emberek szerepelnek rajtuk. Az alanyok egyszer sem néznek szembe velünk: mintha nem vennének tudomást a körülöttük zajló történekekről – a fotózásról magáról –, miközben egyértelmű a műtermi környezet. A modellek talányos magányba süllyednek, hiányzik a képek mögül a narratíva lehetősége, abszurd, értelmezhetetlen szituációkat látunk. A képekről a színpadiasság ugyanolyan mértékben hiányzik, mint ahogyan abban is biztosak vagyunk, hogy nem ellesett pillanatok tanúi vagyunk. A néző képet illető bizonytalanságait legszemléletesebben talán az asztalra borult férfi fotója fejezi ki, aki egy ismeretlen szerkezetre tapasztja a szemét. Vizsgáljuk, vajon mit néz vagy mibe kukucskál, miközben nyilvánvaló, hogy ez a tárgy nem a látás vagy láttatás eszköze. Persze ugyanolyan értelmezhetetlen a jelenet, ha azt mondjuk, hogy a férfi fejét egy fekete tárgy támasztja alá. A teljesen semleges környezet nem ad támpontokat a látványhoz, ami így önmagában teljeséggel megfejthetetlen.

Az enteriőrök és csendéletek, ideértve a szabadtéri-városi képeket is, hasonló megmagyarázhatatlan érzéseket keltenek. Esetlegesnek tűnő helyszínek, ahonnan a történet minden mozzanata hiányzik, már csak nyomokat és következményeket rögzít a kamera. Elhagyott szobák, kihűlt ágyak, elfelejtett tárgyak – nejlonzacskó, kerékpár, cserepes növény –, melyek nem tartoznak senkihez, mindenhol hiányzik a személység és az otthonosság jelenléte.

Az analízis során több esetben ismétlődéseket figyelhetünk meg, hol ugyanaz a tárgy tűnik fel különböző képeken, máskor pedig ugyanaz a jelenet látható eltérő nézőpontból. Ez utóbbi eset áll fenn a reggelizőasztalról készített kép-páron, ahol a nyilvánvaló azonosságok ellenére önkéntelenül is többször ellenőrizzük, hogy minden tárgy a helyén van-e. A látvány értelmezésével kapcsolatos gyanakvás itt ugyanúgy felmerül, mint az *Ikerparadoxon* című korábbi munka esetében, ahol az időben elcsúsztatott fotók és a ciklikusan ismétlődő mozgások (ld. tollaslabdázás) részleges megfordításával a lineáris időszerkezetbe vetett bizalmunkat ingatta meg a művész. Az asztali csendélet két különböző nézőpontból készült fotója is azt a benyomást kelti, mintha a tér és az idő nem lenne szinkronban.

Rend és rendezetlenség különös egyensúlya vonul végig az egyes képeken csakúgy, mint a kiállításon. A konyhaszekrény előtt hagyott tárgy, a terelőszalagra akadt, máskor pedig egy fehér asztalon kinyitva maradt ernyő, és még sorolhatnám. Kevés elem van, de azok szerepe nem illeszkedik az adott környezetbe, vagy egyszerűen nem ismerjük fel, mi is lehet az eredeti funkciójuk. Van egy elképzelésünk a (tárgyak) rendjéről, ami tágran értelmezve magába foglalja,

³ *Ikerparadoxon. Orbán György kiállítása*, IMPEX – Kortárs Művészeti Szolgáltató, Budapest, 2006. december 7 – 2007. január 5. (www.impex-info.org)

hogy a világ jelenségeit és dolgait egy bizonyos kategóriarendszer szerint helyezzük el. Ezek a kategóriák segítenek eligazodni a világban, egy csoportba sorolnak bizonyos elemeket, illetve párhuzamokat és ellentéteket, ok-okozati kapcsolódásokat rajzolnak ki. Persze a tárgyak és jelenségek időnként megcáfolják a mi kategóriáinkat, és ezzel zavart okoznak az értelmezésben, a befogadót pedig előzetes sémáinak átgondolására kényszerítik. Most is ez történik: keressük az összefüggéseket és a jelenségek, párosítások magyarázatát.

Nehéz felvállalni, hogy belebuktunk a jelentéskeresés fárasztó munkájába, de nem tehetünk mást. Ezek a fotók nem írnak le semmit, ilyen értelemben nem beszélhetünk szüzséről vagy témáról. A tárgyak mögött egy másfajta „valóságot” sejtünk, ahol idegenek vagyunk, ahol érezzük az egyes elemek szimbolikus erejét, a megfejtéshez szükséges kulturális kódoknak azonban nem vagyunk birtokában. Ezek a hétköznapi tárgyak és dolgok – ha a viszonyokon keresztül határozzuk meg a fotó alanya és tárgya közötti kapcsolatot, akár személyek is válhatnak dologgá – a vizuális jelentőség által válnak figyelemre méltóvá, melynek következtében a megszokottól eltérő jelentést fedezünk fel a mindennapi funkció mögött.

Mégis mi a közös abban, ami ezeken a fotókon történik, milyen elgondolás vagy koncepció alapján kerültek egymás mellé? A fotográfia gyakorlatával kapcsolatban tájékozott vagy abban járatos néző könnyen felfedezi, hogy minden képen megjelenik egy-egy, a fotográfiához szorosán köthető eszköz is. Ezek a tárgyak olykor erős vizuális hangsúlyuk révén a látvány szervezői lesznek, máskor viszont finoman, alig felfedezhetően beleolvadnak környezetükbe. Ez a megállapítás lehet, hogy nem változtatja meg lényegesen a fotókhoz való viszonyunkat, de alapvetően meghatározza ennek a viszonynak a minőségét. Ebben az esetben a fotográfiai eszköznek jelentéskonstruáló szerepe van, amely bár több síkon mozog, a kompozíciós szerep miatt a képolvasás elsődleges szintjén nyilvánul meg, és a képleírás által fogalmazódik meg a legtisztábban. Az eszközök egy olyan viszonyrendszert teremtenek meg a képen belül, ami szokatlan, ismeretlen. Még amikor beleolvadnak a környezetükbe, akkor is vizuális értelmezést várnak a nézőtől. A tárgyak nem feltétlenül ismerhetőek fel az első látásra, hiszen vannak darabok, melyek használati tárgynak álcázzák magukat, míg mások csak a beavatottak számára felismerhetőek. Másrészt ez a konstruáltság jelzi, hogy egy fotográfiai folyamat eredményei a képek, így egyértelművé teszik a „talált” helyzetekbe való beavatkozást, legyen szó akár csendeletről, akár portréról. Így a fotózáshoz használt kellékek a fikció megteremtésének eszközei épp azért, hogy a reális részeket illetően is bizonytalanságot kel-



ORBÁN GYÖRGY
Cím nélkül / Untitled (2), 2010–2011, lambda print, 60 × 50 cm

tenek. Elmondható, hogy a fotózási kellékek szerepeltetése egy „fikcionálási aktus”, mely a képen reprodukált valóságot jellemezhetően változtatni.

Jóllehet Roland Barthes *Világoskamra* című alapművében a fotografikus kép eredetéből kiindulva cáfolja a fikcióképzés lehetőségét, ezzel vitatkoznék. Barthes a fotográfia lényegét abban látja, hogy bizonyítja annak létét, amit ábrázol. Gondolatmenetét a következőképpen fejezi be: „Az persze előfordulhat, hogy hazudik a dolog jelentését illetően, éppen azért, mert természeténél fogva tendenciózus, de a dolog létét illetően soha. Bár általános gondolatokra (fikcióra) képtelen, mégis nagyobb hatású mindennél, amit az emberi szellem valaha is kieszelt annak érdekében, hogy biztosítson minket a valóságról – ez a valóság azonban mindig csak esetlegesség.” (Barthes, 98.) Véleményem szerint a fotó indexikus eredete nem zárja ki szimbolikus jelentésképző mechanizmusok lehetőségét. Orbán fotói éppen azt mutatják meg, hogy a valóságból ismert tárgyak „hasonmásból” vagy „tükörképből” ugyanúgy jelekké változhatnak, mint ahogy a szavak is más helyett állnak.

Az *Ex/pozíció* mint kiállítás a fénykép gyakorlati használata és médiaelméleti megközelítése közötti szakadékra hívja fel a figyelmünket, és arra ösztönöz,



ORBÁN GYÖRGY

Cím nélkül / Untitled (6), 2010–2011, lambda print, 32 × 42 cm

Cím nélkül / Untitled (7,1), 2010–2011, lambda print, 70 × 100 cm

hogy újra elővegyük képlerméleti szövegeinket és újrjátsszuk a fénykép és valóság közötti szemiotikai sakkjátszmát. A fénykép társadalmi funkciója továbbra is őrzi a dokumentálás, megőrzés, emlékeztetés szerepét, jóllehet ennek módja és gyakorlata jelentősen átalakult a digitális technikák megjelenésével, a széles hozzáférhetőséggel és a képmódosító eljárások használatával. A fénykép ilyen formában továbbra is szorosan kapcsolódik az identitáshoz, sőt mondhatni, pontosan tükrözi az identitásról való elképzeléseket. Amíg a dédnagymamám vakon, az általam adott képleírás alapján beazonosította a családi fényképeken szereplőket, addig az identitásról való gondolkodás sem esett távol a karteziá-

ORBÁN GYÖRGY

Cím nélkül / Untitled (16), 2010–2011, lambda print, 70 × 100 cm



nus, egy központi mag köré rendezett, többé-kevésbé állandó identitás elképzelésétől. Ezzel szemben a blogokon, a facebookon és a digitális archívumokban egy-egy személy képei nemcsak hogy áttekinthetetlen mennyiségben vannak jelen, de folytonosan cserélődnek is, ráadásul az egyes képek sokszor felismerhetetlenek és esetlegesek, mindezek pedig együtt a személyiség egy játékos, mozgékony, környezettől függő aspektusáról árulkodnak.

A fotó sokszor anakronosztikusnak ható szemiotikai megközelítése ilyen módon a mai napig sem veszített érvényéből. Inkább az a kérdés, hogy az index, az ikon és a szimbólum hogyan működnek napjainkban. A blogfotós és a különböző profilképek között válogató „felhasználó” milyen szempontok alapján dönt arról, mely kép és hogyan reprezentálja őt. A profilkép ebben a tekintetben ugyanúgy az azonosítás eszköze, mint hajdan az ujjlenyomat, majd az igazolványkép, és ugyanúgy magában rejtje az azonosíthatóság problémáját. Látjuk, a fénykép ontológiai eredete ma is fogva tart minket. Sokkal inkább hajlamosak vagyunk belefeledkezni a valóság ezen tükröződéseibe, mint ahogy azt a médiumról szóló diskurzusok korábban várnánk. A tudás csak akkor ébred fel, amikor az értelmezés megbicsaklik.

HIVATKOZÁSOK:

Barthes, Roland: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

Belting, Hans: *Képanthropológia – Képtudományi vázlatok*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2003.

Máthé Andrea

Társszólamok

Anicroches. Variations, Choral et Fugue

↳ Espace Culturelle Louis Vuitton, Párizs

↳ 2011. november 18 – 2012. február 19.

Éjfekete plüssel bélelt, vaksötét liftben emelkedve juthatunk fel a Louis Vuitton Divatház hetedik emeletén 2006-tól működő kortárs képzőművészeti kiállítóterbe. Így választják el a művészet ünnepi terét a hétköznapi élet világától: konkrétan a Champs-Élysées forgatagától. A kiállítóter bejárata amúgy is a hatalmas épület egy kis utcára eső oldaláról, a rue de Bassanóból nyílik, míg az Élysées-re a divatház főbejárata néz. A kontraszt megvan, és a koromsötétben utazás valóban tudatosítja az áthaladást – egyelőre az ismeretlenbe. Az észlelést megtévesztő körülbelül 20-30 másodpercnyi sötétben átfut a látogató: vajon hová is irányíthatnak-vezethetnek, és egyáltalán hol, merre vannak-lehetnek az új koordináták? Az átélt benyomások bevésődnek, de végiggondolni sincs idő őket, mert megnyílik az ajtó és ott állunk a fehérre hangolt kiállítóterben, ahol hatalmas üveglakokon dől be a fény. Rögtön a lábunk előtt egy kis erdei tisztás (szimulákroma): avar és kivágott fatörzsek lapjai látszanak, az utóbbiak közepe forog és kellemesen sercegő-ringató hangokat hallat. *Az erdő éneke* (2011) – ez már az egyik műalkotás, SU-MEI TSE installációja.

Kintről a párizsi háztetők látszanak, bent szellősen elhelyezett művek: nyolc olyan művészt hívtak meg az *Anicroches. Variations, Choral et Fugue* (kb. Zökke-

nők. Korál- és fuga-variációk) című kiállításra, akik zenészek is, vagy legalábbis mélyrehatóban foglalkoznak a zenével, hangokkal, és ezt a legváltozatosabb módon megjelentetik műveikben is. A kiállítás nagyobb részét már korábban készült művek alkotják, de van egy, a helyszínen készült (STÉPHANE VIGNY-é), illetve egy másik, konkrétan erre a kiállításra létrehozott mű is (LAURENT SAKSIKÉ). Mindegyik alkotás hangszerként vagy kottaként is működik, vagyis a kiállított a képzőművészeti alkotások nagy része egyben – és persze rendhagyó módon – hangszer is.

CHRISTINA KUBISCH „hang(zó) installációja” például hallhatóvá teszi azokat a hangokat, amelyeket maga a ház hallat különböző helyein, részeiben, és amelyeket az ember „szabad füllel” nem tud észlelni. Oszlopformában felfüggesztett kábelek közé bújjik be a fejhallgatóval felszerelkezett látogató: így tudja érzékelni a zörejeket, kattogásokat, a vízcsofogáshoz és sok százféle más dologhoz hasonlatos hangokat, amelyeket az alkotó elektromágneses hullámok segítségével hív elő, így téve hallhatóvá azt a nyelvet, amelyen a hatalmas ház beszél hozzá, illetve most már hozzánk is. ANRI SALA alkotása két művet kapcsol zenei párbeszéddé: egy bakelitlemezen hallható free-jazz felvétel szól, egy videoinstallációban (*Long Sorrow*, 2005) pedig Berlin egyik toronyházának legfelső eme-

SU-MEI TSE

Az erdő éneke, 2011, installáció





RÉMY JACQUIER
Pavillon S.T. Version de 2003, fa, karton, plexi, 180 × 140 × 250 cm
© fotó: Hervé Durand, © Rémy Jacquier

letén, az utcára, pontosabban egy ablakból már szinte inkább az égbé „kilógva” improvizál egy szaxofonos (JEMEEL MOONDOC). E két műnek a határán megállva érzékeljük, amint összeér-összeszól, egymással felesel, egymásra válaszol a két szomszédos alkotás látványa és hangzása. STEPHANE VIGNY a helyszínen létrehozott cím nélküli installációjában 99 – egymást éppen hogy érintő – cintányért helyezett 9 × 11 soros elosztásban és arányban egymás mellé. A cintányérok egymásnak átadva a rezgést hullámszerűen mozognak, rezegnek: mintha „zizegő hangtenger” jönne létre a hangok és a látvány hullámzásából, halk morajlásából. A rendhagyó művek közül is szembe- (illetve fülbe-) tűnnek két alkotó munkái: az egyikük LAURENT SAKSIK, aki két egymást metsző szabálytalan alaprajzú, üvegfalú és tetejű teret metszett ki, amelyek fémkeretébe építette be a hangzó részt (*Lyre*, 2010). Az „üvegpalota” az egyik első elektronikus hangszerhez – az 1919-ben feltalált thereminhez – hasonlóan a kezek megfelelő távolságban való mozgatásával, de érintés nélkül szólaltatható meg, és – kellő ügyességgel – szinte éteri hangokat, légies dallamokat lehet kicsalogatni belőle. A másik kiemelkedően jó, öt különböző alkotással szereplő művész THIERRY MOUILLÉ. Látható tőle egy trombitából összeépített installáció, amely több helyen is megfújható és megszólaltatható (*Brass Space, Pavillon 1*, 2011), de ki van tőle még állítva egy pszichedelikus

élményekre utaló, az LSD-molekula szerkezetét ábrázoló, különböző helyeken ütéssel megszólaltatható kép-installáció és két kotta-képsorozat is. Az egyikben tetszés és kreativitás szerint olvasható kottákat látunk: sima kottalapokra helyezett és fényképezett, különböző módon gyúrt kottalapokat (*Opus froissé*, 2007), amelyek így mintegy hipotetikusán lejátszható műv(ek)et kínálnak fel; absztrakt kép és rendhagyó kortárs zene egyedi és egyszerre „olvasható” kombinációját, amelynek hangzásait a látogató belső hallása, képzelete alkothatja meg. A másik, 12 darabból álló sorozat (*Série de 12 impressions*, 2010) egy-egy darabján ismert – Holbein A követek, Caravaggio *Omnia vincit amor*, Domenico Zampieri *Szent Cecilia* című festményein szereplő – és kevésbé ismert régi mesterek festményeiről másolt kottakönyveket idéz, a lehető legegyszerűbben, fekete-fehér-szürke színekkel, éppen csak jelzésszerűen utalva arra, hogy művei és mintegy az egész kiállítás beleilleszkedik a zene és a képzőművészet kapcsolatának meglehetősen régi hagyományába.

Amikor a látogató már meghitt érintésbeli és élvezeti közelségbe került a művekkel, még mindig tartogat meglepetést a kiállítás, mivel egy termet a befogadók további csábítására és marasztalására találtak ki a kurátor – FABIENNE FULCHÉRI – és a rendezők: kézérintést érzékelő lapokon színekkel, formákkal és hozzájuk rendelt hangok megszólaltatásával, a kiállított művekre utalva, saját, bár efemer műveket hozhat létre játékosan, önmagának is meglepetéseket okozva a látogató.

A kiállításból lejutni egy kivilágított lifttel lehet, és ekkor már jobban szemügyre vehetjük az Espace Culturelle előterében elhelyezett RÉMY JACQUIER-építményt is (*Pavillon S.T. Version* 2003), ami szobor és hangszer is egyben: a belső fül labirintusának leképezésén alapul, olyan, mint egy épület makettje. Kifelé menet, a rue de Bassano utcai kirakatában CHARLOTTE MOORMAN 1984-ben készült, már klasszikus avantgárdnak számító, másfél méter magas plasztikája – egy fekete, rakéta formájú bombatest szabályos hangfogókra feszített csellóhúrokkal, vonóval ellátva –, a *Bomb Cello* már egészen más színben tűnik fel és más értelmet nyer a látottak után. A nonszensz határáig tágítja és teljesen zavarba hozza a percepció és az értelmezés megszokott útját. Elképesztően és ijesztően aktuális (még mindig), statikusságában is kiáltó oppozíciót alkot az elegáns környezettel.

A kiállítás utórezgései, a hangokban feloldódó test élményei, a képzelettel játszó hangteszt látványa, a csend, a zöreij, a dallam, a megszólal(tat)ás másfajta élményei továbbrezegnek, szólnak, és fel-felhangzanak – belülről, és csillapíthatatlanul vibrálnak valahol mélyen tovább.



Stéphane Vigny
Cím nélkül, 2011, installáció
© Galerie Claudine Papillon

Fehér Dávid

A Pszeudo-fotótól a fotóplasztikáig

Pauer Gyula párizsi pszeudo-fotó-kiállítása elé

Pauer Gyula: *Psuedo-photos*

→ Institut Hongrois, Párizs

→ 2011. november 4 – december 17.

Ugyan többször utaltak már arra, hogy PAUER GYULA „Pszeudo”-művei összefüggésbe hozhatók a fényképezéssel, a kérdés eddig kiállításon sosem hangzott el. A párizsi Magyar Intézetben rendezett Pauer-kiállítás ezt vizsgálja az életmű egységét meghatározó „Pszeudo-eszméből” kiindulva.

A magyarországi „törvénytelen avantgárd” kulcsfigurái közé tartozó Pauer művészetének középpontjában a hetvenes évek eleje óta a *Pszeudo* fogalma áll, mely – amint ez 1970-ben megfogalmazott, legendás első *Pszeudo manifesztumából* is kiderül –, több volt művészetelméleti és ismeretelméleti kérdések újrafogalmazásánál, a trompe l’oeil klasszikus művészeti tradíciójának továbbgondolásánál: a művészet és a szobrászat egzisztenciális manipuláltságát modellezte, a szó legszorosabb értelmében. A művész Pszeudo-kockái fakószürke modelleként jellemezték a korszak létállapotát. Pauer a *minimal art* letisztult alakzatait idéző sztereometrikus formákra gyűrt felületeket „hazodott”: az op art vibráló spektrumára, letaglózó illuzionizmusa Pauer művein egzisztenciális metaforává, poli-

tikai és morális kérdéseket felvető létmodellé vált – hazugságba csomagolt szintelen árucikké, mely a kultúripar talmi csillogását és a totalitárius társadalmak manipulatív mechanizmusait egyaránt jellemezte. A *condition humaine*, az „itt és most”, az elhazudott valóság képpé és formává válik. Az elleplezés valójában leleplezés. Illúziótlan illuzionizmus, mely szubverzív karaktere ellenére is több politikai állásfoglalásnál, hisz minden korban újragondolható morális és ismeretelméleti kérdések megfogalmazására késztet; művészetfilozófiává, képfilozófiává szélesedik. Pauer Gyula világában az eredeti elválaszthatatlan a hamistól, az igazság a hazugságtól, a valóság az illúziótól, a konceptuális az érzékitől. „Az igen és a nem dialektikus egységben önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába” – írta Pauer, majd hozzátette: „A Pszeudo nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: szobor.” Valóban szobor, ám egyúttal kép is, szobor-tömegre vetülő (fény-)festmény, melynek végtelen redőzhataga már-már fotószerű.

Pauer egyik korai, emblematikus, papíralapú Pszeudo-felületén (*Pszeudo*, 1970/71) függőleges és vízszintes hajtásnyomok, kidomborodni látszó karika látható, mely archetipikus, absztrakt minimál-alakzatként sejtik fel a parrhaszioszi függöny mögött. Pauer *pszeudo-fotónak* nevezi. A kör a nézőnek szegezett

PAUER GYULA
Pszeudó fotómunkák, Budapest szétlövésé
© fotó: Szóke Annamária



fényképezőgép fenyegető objektívjére utalna? (Netán a lesben álló vadászok célkeresztjére?) Mindez persze illúziónak bizonyul. A szórópisztollyal modellált, majd kisímított papírfelületet inkább létmódja, sajátos egzisztenciája teszi paueri pszeudo-fotóvá. Egy adott pillanat fény-árnyék viszonyait rögzíti, állandósítja, s ennyiben egy sajátos pszeudo-expozíció eredménye, melyet Pauer elemzői (elsőként Beke László) a fotogrammal és az „air brush painting”-gel is összefüggésbe hoztak. A hangsúly azonban nem a technikán, hanem a megcsalás, a hazugság tényén van, ahogy Pauer fogalmaz: „A festmény álcázott vászon.” Méghozzá olykor fotónak álcázott vászon, s ennyiben a pszeudo-felületek a hiperrealizmus illúziókeltő tendenciáival is összefüggenek (jobbára egyidejűek is velük). A Pszeudo tehát fotóimitációként is felfogható, ám a helyzet ennél bonyolultabb. A kiállításon bemutatott Pauer-művek a (szinte mitológiává váló) Pszeudo-eszme különböző megnyilvánulásait, alakváltozatait mutatják, melyben a fotónak, fényképezésnek rendre más-más szerep jut. Pauer nem pusztán imitálja a fotót, hanem maga is rendszeresen fényképez, s ez az érdeklődése (visszaemlékezése szerint) a kezdetektől meghatározta művészetfelfogását.

Olykor nem a Pszeudo tűnik fényképnek, hanem a fényképet szemlélve ismerjük fel a Pszeudo sajátosságait. A *Doboz, benne 10 fénykép* (1976) című sorozat a fényképek láthatatlan, „fényrel rajzolt”, transzparens felületét teszi láthatóvá: a karcolások, gyűrődések sajátos faktúrája leleplezi az optikai illúziót – a fotófelület sem más, mint a korábban látott illuzórikus pszeudo-felületek alakváltozata. A fénykép esetenként a politikai manipuláció eszközévé is válhat: Pauer egy kommunista sajtófotón demonstrálja, hogy a monumentális (chemnitzzi) Marx-szobor feje valójában Lenin vonásait hordozza (*Marx-Lenin*, 1971), s ekképp egy – hazugságon alapuló – társadalmi berendezkedés rekvizituma.

A fénykép olykor dokumentatív szereppel bír: Pauer *Pathosformel*-jei például performanszokat, akciókat dokumentálnak, s szintén a „pszeudogrammatika” szerint szerveződnek. Esetlegesen exponált pillanatfelvételnak tűnnek, ám valójában gondosan beállított pózokat rögzítenek, melyeken az eszelősnek tűnő Pauer grimaszoló, maszkszerűen merev arca a pszeudo-felület újabb (ezúttal ironikusan teátrális) alakváltozatát jelenti.

Bizonyos esetekben a fénykép pótolhatatlan dokumentumként az elveszett, megsemmisült eredetit helyettesíti: Pauer legfontosabb műveinek egyikét, a hetvenes évek emblematisz alkotásként emlegetett *Tüntetőtábla erdőt* (1978) néhány nappal felállítása után a földdel tették egyenlővé a műben kódolt üzeneteket, politikai ellenállást sejtő hatóságok. A többféle-képp rekonstruált mű eredeti állapotáról néhány

PAUER GYULA
Pszeudó fotómunkák
© fotó: Szőke
Annamária



fekete-fehér fotó adhat némi képet, mely ugyan fotódokumentumként is műalkotásszámba megy, státusa mégsem azonos a fotókonceptekével.

Szintén csak fotódokumentum alapján alkothatunk ma már képet Pauer fontos plasztikájáról, a *Villányi Pszeudóreliefről* (1971), melynek csupán néhány darabja maradt fenn. Ebben az esetben maga az eredeti mű is szorosan összefüggött a fotóillúzióval. Pauer (konceptuális, tautologikus gesztussal) egy sziklafelületre helyezte annak (Pszeudo technikával készült) másolatát, szembesítve a napfény esése szerint folyamatosan változó „eredetit” és a pillanatot fotószerűen rögzítő, s így mindig azonos fényviszonyokat „hazudó” („patyomkin-esztétikát” sugalló) pszeudo-kulisszát (melynek tanulságai Pauert egy pszeudo-dokumentumokkal „igazolható” ősfotóeffektus rekonstruálásához vezették).

„A fotó esetében az a csalás, hogy állandónak, konstansnak mutatja a képet, mintha az állandóan olyan lenne, holott tudjuk, hogy másodpercek alatt változik a fény, és a kép is mindig megváltozik. A fénykép megörökít egy bizonyos pillanatot, egy fény-árnyék helyzetet, egy fényállást. A szobor abban csal, hogy mindig másnak mutatja magát, holott állandó. A szobor felületén mindig másképp jelennek meg a fények és az árnyékok, mindig más képet látunk, ugyanakkor a szobor az örök állandóság. Ezt nemcsak a szoborról lehet elmondani, hanem minden térbeli objektumról és minden élőlényről, minden formációról, ami létezik a világban. Mind a kettőt szeretném. Végtelen kíváncsiság vezet arra, hogy megpróbáljam, hogy a kétféle lehetőséget, a térbeliségnek a fénymobilitását és a képbeliségnek az állandóságát konfrontálhassam, összeütköztessem, és az ebből születő eredményt bemutassam az emberi szemnek. A vizualitást, a vizuális érzéket, a vizuális műveltséget fokozza egy ilyen élmény. Kevésbé csapható be az olyan ember, aki átesett ilyenén, akit egyszer már becsaptak” – nyilatkozta egy ízben Pauer, a (fény)kép és a szobor eltéréseit és szintézisének lehetőségeit vizsgálva, pontosan számat adva alkotói intenciójáról.

A kép és a plasztika egyesítésének „programját” valósították meg Pauer (korábban említett) sztereometrikus pszeudo-szobrai. A kérdésfelvetés az emberi testre is vonatkoztatható: könnyen változhat az illuzórikusan belapuló gömbfelület gömbölyödő női hassá, az árnyfestés értelmetlannak tűnő gesztusa fiktív

terhesség-megszakítással (*Pseudo búcsú a terhességtől*, 1970), jelezve a pszeudo-művészet egzisztenciális súlyát, sejtetve mágikus és szakrális dimenzióit. A fotószerű pszeudo-felület földöntúli, emberfeletti embertestet is imitálhat, mely megközelíthetetlen, érinthetetlen, mégis érzékeny valóságos. Ezt példázza az olykor fátyolba burkolózó, olykor feltárulkozó *Maya* (1978) alakja, Pauer pszeudo-színházának, kísérteties performanszainak szublimáltan erotikus idolfigurája, melyben kiteljesedni látszik a paueri pszeudo-szobrászat – a Kokoschka *Puppenfeticshé*hez hasonló, mitizált bábfigura, avantgárd Galatea, a látszat csalfa istennője, a párizsi kiállításon csupán fényképeken látható, „testi valójában” nincs jelen. Megtekinthető viszont annak későbbi párdarabja (legalábbis az ahhoz készült szitanyomott film), *A torinói lepel szobra* (1991), mely már fotótechnikával készült, de a Pseudo kérdéseit gondolja tovább. A tömör plasztikai tömbre íródó testetlen lenyomat, illuzórikus lepel a megtestesülés misztériumára, a sík és a tér, az immanencia és a transzcendencia viszonyára vonatkozó kérdések megfogalmazására készlet.

A földszinti teremben Pauer Gyula különleges sorozata látható (*56-os sztélék*, 2006): Budapest 1956-os szétlövésének passziószerű stációit ábrázoló pszeudo-márványtáblák, apró dokumentumfotók nyomán készült monumentális fotófestmények. A traumatikus eseményeket drámai erővel megjelenítő, víziószerű díszletek a Pseudo-eszme újabb alakváltozatai, melyek újabb dimenziókat nyitnak meg: mintha arra kérdeznének, milyen viszony fűz bennünket kollektív múltunkhoz, melyet – többek között – az általunk belakott terek auratikus közege, a hely szel-

PAUER GYULA
Pszeudó fotómunkák, A torinói lepel szobra
© fotó: Szőke Annamária



leme őriz. (Ugyan a kiállításon nem szerepel, nem lehet itt nem utalnunk Pauer emblematikussá vált pszeudo-holokausz-émlékművére, a Dunába lőtt embertömegek hült helyét megjelölő, 2005-ben felállított Duna-parti vascipökre.)

Pauer ötvenhatos sztéli s korábbi pszeudo-felületei díszletek, olykor a szó legszorosabb értelmében is: Pauer számtalan színdarab, film látvány- és díszlettervezője (olykor szereplője), többek között Tarr Béla filmjei, melyek ennyiben szintén közeli rokonságban állnak Pauer pszeudo-világával.

„Pauer szüntelenül kérdező művész. Nem úgy, hogy szembesül a kérdésekkel és megadja rájuk a választ – nemhogy általános érvényű választ nem ad, de még a maga nevében, szubjektíve sem ad választ. Művészetének lényege, tárgya, válasza a kérdés, annak felismerése és tudomásul vétetése, hogy a dolog és a látszat egymással soha azonosulni nem tudó minőség, hogy az önmagában való tárgy, a végső igazság el nem érhető a látszatok végtelenül sorjázó és egymást átható burkai alatt. A művész csak azt teheti, hogy ráébreszt szemléletünk relativitására. Ez a feladatvállalás involválja Pauer művészi mozgékonyágát, hogy nagyon sok oldalról, nagyon sok helyről provokálja az igazságot, neki minden műfajban mozognia kell, hogy minden dimenzióból közelítsen és szüntelenül bizonyítsa megismerésünk korlátolt lehetőségét. Pauer filozófus művész, de kérdéseit és állításait a művészet érzéki képeiben fogalmazza meg, ha verbálisan fogalmaz, akkor költő, de szobrász, festő, filmművész – filmnyelvi alkotó, színházi tervező és színész is –, hisz a képmás a legnagyobb titok; az ember meg van attól a képességtől fosztva, hogy saját arcát lássa – innen e tükör mágikus hatalma, itt kezdődik a megismerés lehetőségének legszemélyesebb gyötrelme” – írta Pauer művészetének egyik legelmélyültebb elemzője, Körner Éva.

A paueri Pseudo táguló univerzuma egyre több kérdést implikál, mediális és formai értelemben is rendkívül sokféle műveket tartalmaz, melyek minden eltérésük ellenére is egy roppant konzekvens, hallatlanul egységes életművet alkotnak, mely „a megismerés lehetőségének legszemélyesebb gyötrelmét”, örök kihívását teszi érzékeny átélhetővé, s melyben az egzisztenciális szorongás, a kiszolgáltatottság sajátosan megélt vallásos tapasztalattal is párosul, miközben episztemológiai paradoxonok sorával szembesülünk.

Ha a forma és a médium sokféle is, a kérdés, a probléma mindvégig változatlan, melyet lehetetlen Pauer költőien tömör mondatánál pontosabban jellemezni: „álczom, amit mutatni akarok, eltüntettem, amit megmutattam, megmutatom, amit eltüntettem, álczom az eltüntetést vagy megmutatom az álczást”.

Wieszt Eleonóra

Menny és pokol

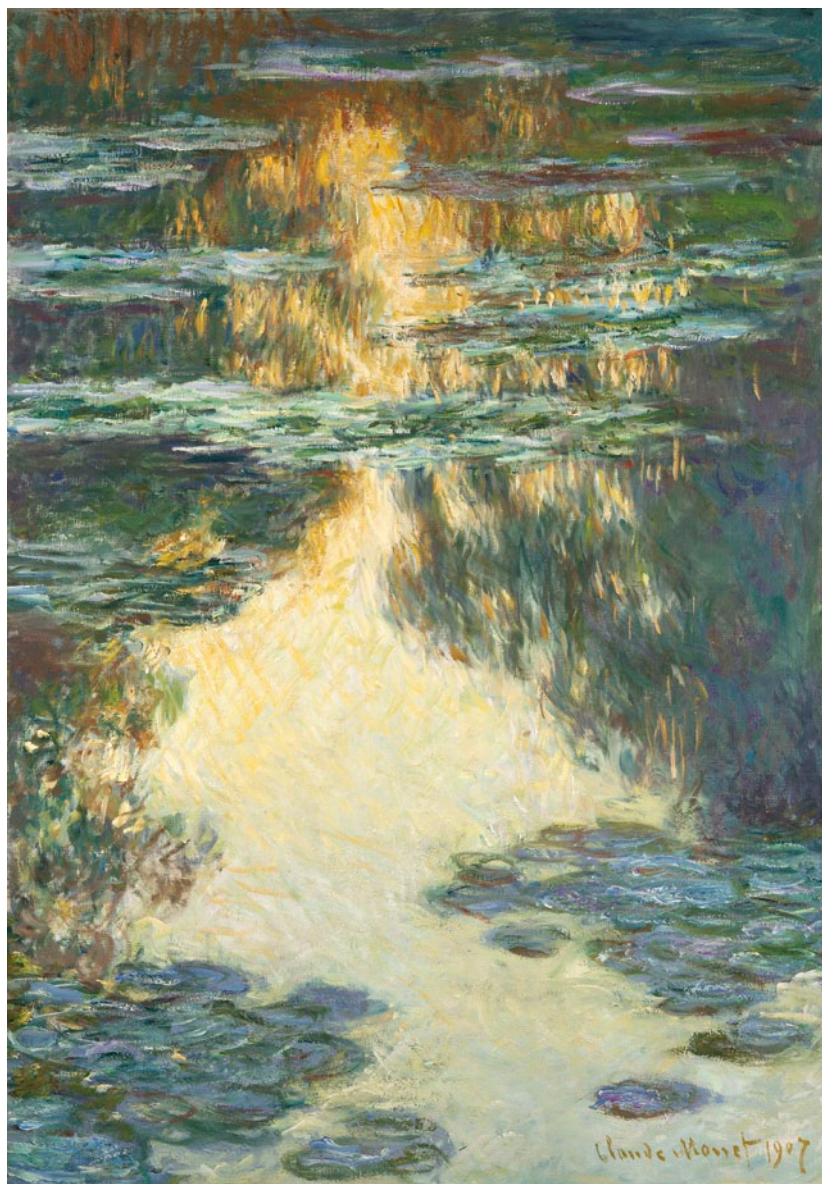
Két remek stockholmi kiállításról

Turner, Monet, Twombly – Kései festészet

- Moderna Museet, Stockholm
- 2011. október 8 – 2012. január 15.

Pokol

- Liljevalchs Konsthall, Stockholm
- 2011. október 1 – 2012. január 8.



CLAUDE MONET
Tavirózsák, 1907
© Göteborgs
konstmuseum
© Fotó: Hossein
Sehatlou

Különleges élmény két nagyhatású kiállítást látni egy hét leforgása alatt. Kiváltképp, ha a hasonlóságok és különbségek ellenére/hatására kibillentenek az egyensúlyunkból.

A Moderna Museet kiállítása végtelen nyugalmat áraszt, megnyugtat, feltölt, míg a másik a Liljevalchs Konsthallban megborzongat, sokkol, felzaklat. A két kiállítás vajon az oly gyakran vitatott „művészet” értelmezésének két véglete?!

A TURNER, MONET, TWOMBLY kiállítás hét téma köré csoportosítva mutatja be a három jeles alkotó kései műveit, vagyis abból az életrajz-kaszukból válogat, amik már bőven megvívták a harcaikat a korszak elvárásaival, de belső küzdelmeik még javában dúltak a lelkükben és az alkotási vágyuk is töretlen volt. A kiállítás bemutatja, hogy a három művészt hasonlóan foglalkoztatta az idő múlása, a veszteség és halál vagy éppen ezek ellenkezője, az élet folytonossága iránt érzett áhítat – az érzékiségen és erotikán keresztül.

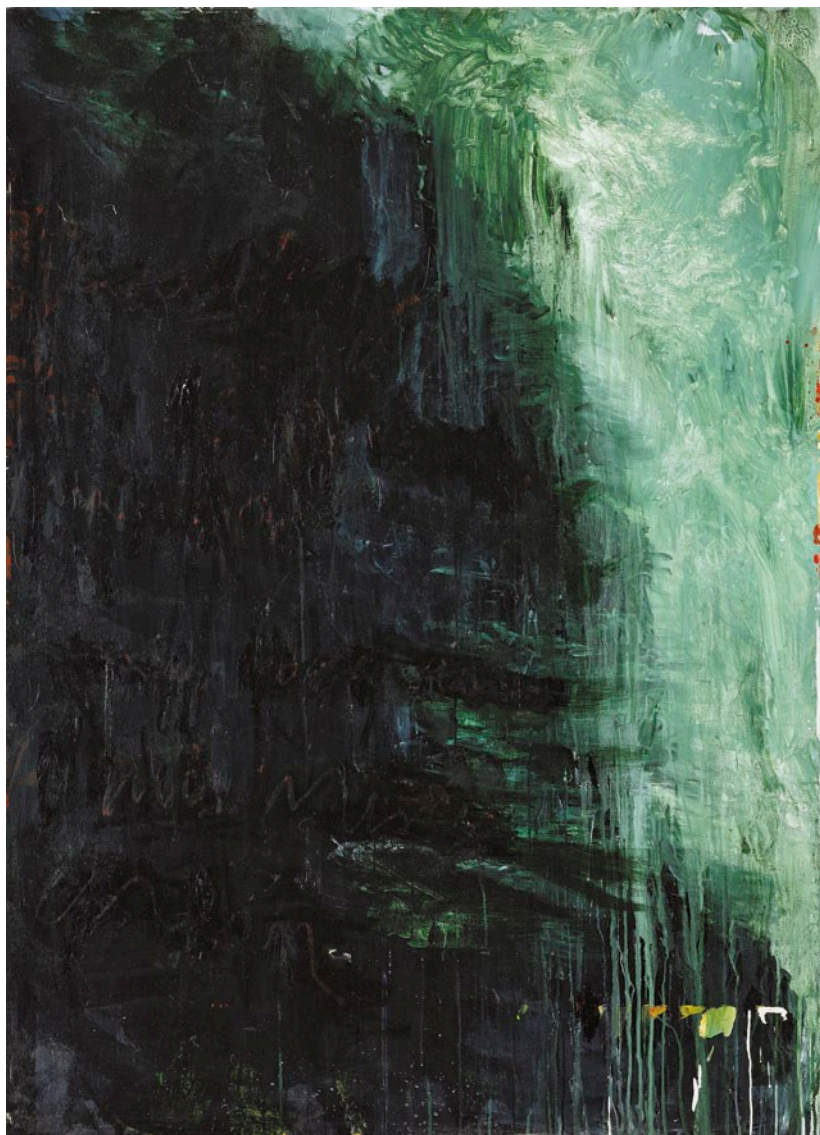
Ezzel szemben a *Pokol* kiállításon 13 művész munkáiból láthatunk válogatást MARTEN CASTENFORS és DOUGLAS FEUK koncepciója alapján. FRANCISCO DE GOYA grafikái – a háború borzalmairól – nyitják, és JENNY HOLZER monumentális LED installációja – a közép-keleti háborúban elkövetett bűnökről – zárja a kronológiai sort, s ez adja meg egyben a kiállítás keretét is. A Turner, Monet, Twombly kiállítás nyitó témája a „Léggör”, a láthatatlan, amely körülvesz minket. Monet szavait idézve: „A motívum lényegtelen számomra, amit igazán megörökíteni szándékozom, az a motívum és köztem van”. Monet kiváltképp szerette Londont télen megfesteni, hogy minél jobb vizuális hatást érjen el. A gyárak és kémények szennyezte levegő akkoriban különleges fényhatást eredményezett, s ennek megörökítését, nem véletlenül, többen kihívásnak érezték.

A 19. század közepén virágzó művészeti irányzatok térhódítását jól illusztrálja egy anekdota, amely Turnerhez kapcsolódik. A művész 1851-es halálával több befejezetlen kép maradt, melyeket – érthető módon – a korszakban ébredő impresszionista festészet felkarolt és befejezett műként tartott számon.

Twombly-nak annyi 'előnye' volt, hogy ismerhette, tanulmányozhatta mindkét elődje munkásságát, mindamelllett, hogy őt is foglalkoztatta a természeti jelenségek megfestése. Meglepő párhuzam a Liljevalchs Konsthalléból: HANS JÖRGEN JOHANSEN *Vanitas* című óriás fotósorozatának ködfödte mocsaras tájai. A hatalmas képek felső harmadát köd borítja, vagy gőzölgő mocsári pára... A valóságban a fotók megromló, rothadó ételekről készültek. A művész egy természetes pusztulási folyamat segítségével alkot sajátos világot, amelyet azonban később mégis erőteljesen átforgat.



J.M.W. TURNER
Árnyék és sötétség,
1843
© Tate, London 2011



CY TWOMBLY
Paesaggio, 1986
© Cy Twombly
Foundation /
Courtesy Heiner
Bastian

A teremben elhelyezett nyolc fotó elrendezésével is különös szorongást vált ki a nézőből. Négy képet – a még nem manipulált fotókat – szorosán egymás mellett látunk a falon. E képek címei (hamu, vér és hasonlók) a látvánnyal társítva kellemetlen benyomást keltenek... Majd ezekkel szemben a falon két, valamint kétoldalt egy-egy kép látható. Az akotó által formált sematikus tér ennek hatására kitágul és eluralja a termet. A guztustalan topográfiai fotónak ható alkotások hirtelen rendezett tájjá alakulnak, amelyen Louis Vuitton és más cég logók jelennek meg. Ki tudja, talán a mérgegrága táskák a pokolba vezetnek?

A Moderna másik nagy kerettémája a *Szépség, hatalom és tér* címet kapta. Viharos tenger, nyugodt táj vagy mitológiai jelenet jelenik meg a képeken. Ennek a témakörnek a kurátorok (JEREMY LEWISON és JO WIDOFF) által megfogalmazott alap gondolata az 18. század második feléből eredeztethető, amikor a művészeket a „fenséges” fogalma, kategóriája kezdte el foglalkoztatni: mintha a klasszikus értelemben vett szépség már lett volna elegendő, s témaként már kimerült volna a művészek számára. Edmund Burke filozófus fogalmazta meg elsőként a fenségest mint művészeti témát. Szerinte bármi olyannak a megtapasztalása jelenthet fenségest, amit félelem, fájdalom, esetleg veszélyérzet vált ki, annak ellenére, hogy teljes mértékben tudatában vagyunk, hogy a helyzetünk biztonságos. Liljevalchs-ban erre a témára jó kánont nyújtanak az olyan női művészek alkotásai, mint például a már említett Jenny Holzer, aki az utóbbi években nyilvánossá tett amerikai háborús dokumentumokkal dolgozik. Ezen a kiállításon a közép-keleti háborús bűnök a művész témája, melyet két óriás LED-installáció és két hatalmasra nagyított, halott katonától származó tenyérlenyomat print dolgoz fel. A teremben csak a kétszer tíz soros LED kijelzőkön futó és villogó, élénk színű szövegek világítanak a horrorisztikus és valóban abszurd, értelmetlen terror vészjeleiként.

TRACEY MOFFATT videóinstallációja valamivel „könnyedebb”, mivel olyan televíziós és filmjele-
netekkel dolgozik, melyeket háborús és természeti katasztrófák anyagaiból vágott össze. A film címe *Doomed* (Kudarcaira ítélve). GARY HILLBERGGel együtt dolgozva ismert filmekből és tévés sorozatokból összeválogatott montázsukkal a világ pusztulásának utolsó előtti pillanatát vetítik 10 percen keresztül. A rövidfilmben a valóság és fikció borotvaélén egyensúlyoz úgy, hogy közben szórakoztat és a veszedelmet sejtető zenei aláfestés csak fokozza az összhatást. CINDY SHERMAN fotója kellemetlen, kegyetlen és hideg. Nem véletlenül tartják őt számon a tisztán fikció-fotózás nagy úttörőjeként. A művész horrorisztikus és bőrleszk képekkel



HANS JÖRGEN JOHANSEN
LV ur serien Vanitas,
2011, C-print



TRACEY MOFFATT
Doomed, filmstill, 2007



JENNY HOLZER
PALMS, FINGERS & FINGERTIPS 000394, 2007
© foto: Jenny Holzer, 2011 (az Artists Rights Society (ARS), NY tagja)

fejezi ki gondolatait, melyeken gyakran a végletekig deformált alakok és a világvége után „életben” maradt degenerált civilizáció jelenik meg, ahogyan a Liljevalchs-ban kiállított képen is. A fotó felső harmadában éppen hogy észrevehető egy halott, miközben a kép nagyobb részét véres hús- és tollcafaton tanyázó döglegyek uralják, mintegy a művészet kétségbeesését és dühét hirdetve.

Nagy váltás az előbbiekhöz képest a „Melankólia” témakör a Modernában. Itt olyan művek láthatók, melyek témája a tisztelet kifejezése valaki iránt, vagy az idő múlásának mementója. Turner, Monet és Twombly is a görög mitológiához nyúlt vissza, Kháron történetéhez, aki az alvilág hajósaként a halott lelkeket kísérte a túlvilágra. A hajómotívum tehát könnyen értelmezhető a művészek képein.

MARIA MIESENBERGER fotósorozata a Liljevalchs-ban saját emlékekkel foglalkozik, nagy mértékben manipulálva azokat. A művész gyermekkori családi fotóit használja fel, amelyeken az alakokat teljesen feketére változtatja és a hátteret elhomályosítja. A mű az élet múlásának és az emlékek elkopásának szomorú lenyomata: a fotón szereplők anonimá válnak, az alakok sematikusak és a háttér homályával együtt azt a furcsa érzést kelti, hogy akár a mi fotóink is lehetnének. Megdermedt képek mindenki múltjából. Különös félelemkeltés, kicsit sem félelmetes képeken keresztül.

GLENN BROWN ezen a kiállításon szerepel először Svédországban, világszerte ismert, science fiction témájú festményeivel. Brown, aki gyakran használ fel népszerű képregény illusztrációkat, ezen a kiállításon CHRIS FOSS és ANGUS MCKIES rajzait nagyítja fel. Jellemző, hogy ezekben az esetekben a kisebb-nagyobb változtatásokkal teljesen új értelmet és jelentést kapnak a képek. A *Pokol* kiállításra két képpel érkezett, melyek az 1980-ban öngyilkosságot elkövető Ian Curtis-nek,

a Joy Division énekes-dalszövegírójának állítanak emléket. Fontos megemlíteni, hogy Brown munkásságában nagy szerepe van a muzikalitásnak, munkáira nagy hatást gyakorolt az angol underground zene.

A „Négy évszak” tematikához Twombly óriási festménysorozata adta az alapot. A négy festmény az élet körforgását állítja párhuzamba az évszakok váltakozásával. Az idő múlása és az élet öröme is jelen van az alkotásokon, színekkel kifejezve. Monet és Turner művészetére egyáltalán nem jellemzőek az évszakokat tudatosan megjelölő címek, de ehhez a témakörhöz kerültek a virágzást és természetet ábrázoló képeik. Ezzel párhuzamosan a Liljevalchs-ban kiállító ANN BÖTCHER egy mindent leromboló, pusztító ideológia hatására utal alkotásával. Munkájának kiindulópontja egy képeslap, melyet a svéd náci csoport adott ki az 1930-as években. A képen, melynek a nagyrésze zöld, egy erdőrészletet látunk, fekete fákkal az előtérben, a horizont felett pedig egy horogkereszt jelenik meg a felkelő nap szimbólumaként. Bötcher átdolgozása egy szőttes, zavaróan hosszú szálakból, melyek alig engedik látni a valódi motívumot. A szimbólum, mint történelmi mementó, mégis ott rejtőzik a szálak alatt.

DICK BENGTSSON ugyancsak felhasználja a svasztika-motívumot, de a jelkép pozitív értelmét interpretálva, nem döntött átlós formában, hanem állítva helyezi a képbe, a jó szerencsét szimbolizálva. Bengtsson a svéd művészet kikerülhetetlen alakja.

Antiutópisztikus képeivel az 1960-as évek óta sokkolja a közönséget: művészeti könyvek-ből és művészekről „lopott” képek átdolgozásán keresztül vetíti elének az eljövendő világ kiüresedését és ellehetetlenedését. Bengtsson egyik kiállított képe az *Edward Hopper Early Sunday Morning* címet viseli. A művész nem is próbálja rejtegetni, hogy pusztán átdolgozásról van szó, sőt, mi több, a kép egy az egyben másolat. Bengtsson képén csak annyi változás van, hogy a már említett szimbólum megjelenik a bal alsó sarokban. A művészeti írók kritikái szerint a művész technikája katasztrofális, amatőr szintű, ám ez mit sem von le a festmények mondanivalójának érvényéből.

A végletekig lehetne sorolni a két kiállítás közötti párhuzamokat a témák, a művészeti koncepciók vagy az ellentétek kapcsán. A Turner, Monet és Twombly tárlat hét témája kimerül a kiállítás vége felé haladva, míg a *Pokol* kiállítás még egy érdekességet rejt. A látogató áthalad az égő, füstölgő poklon, egy 17. századi miniszínház felnagyított díszletének kulisszái között.

A két kiállítás együtt egészen különleges, nyugtalanító és ugyanakkor figyelemfelkeltő hatást kelt az emberben: a kellemes homály és a hideg éberség kettőse billegeti a mérleg két oldalát.

„Kifordulok önmagamba”

Barabás Zsófi-val beszélget Schmal Róza

⊕ **Schmal Róza:** *A festményeidhez különböző irányokból lehet közelíteni. Tekinthejük őket absztrakt képeknek, amelyeken az egymást befoglaló vagy kilökő formák mozgása, a színek és a jellegzetesen megmunkált felületek kapcsolódása teremt képi eseményeket: találkozásokat, érintkezéseket vagy feszültséggel teli majdnem-érintkezéseket. Ugyanakkor van egy figuratív irányba mutató, mondjuk úgy, hogy biológiai vonulatuk. Mennyire fontos neked, hogy ez az utóbbi nyilvánvaló, a néző számára értelmezhető legyen?*

⊗ **Barabás Zsófi:** Igenis szeretném, hogy a biológiai vonatkozás átjöjjön. Szövet-tani könyveket nézek például. Ezek elképesztő dolgok; olyan variabilitás van bennük, olyan finomságok, színek, olyan viszonyrendszerek, amelyek nagyon érdekesek számomra. Ahogy a mélytengeri lények is: nézel egy felvételt és sok ezer méteres mélységben a tenger fenekén, vaksötétben megjelenik egy pulzáló, medúza-szerű lény vibráló csápokkal. Ha a legutóbbi kiállításra készült nagyméretű rajzaimra valaki azt mondja, hogy jó, egy óriásmedúza, akkor nem érzem úgy, hogy nem sikerült, mert nem volt cél, hogy ne egy medúza legyen, ahogy az sem volt cél, hogy az legyen. Sokszor előjön maga a forma, sokszor meg azt a dinamikát szeretném hozni, amit ezeknek a lényeknek a kapcsán

látunk, tanulunk, elképzelünk. Nem adok biológiai, szövettani címeteket, nem akarom erősíteni ezt a vonalat, de nem is zárkózom el tőle.

⊕ *Sok képeden mintha az emberi test belsejében zajló folyamatokat látnánk, de bizonyos címek arra utalnak, hogy ezek nem csak fizikai értelemben vett belső történetek: van egy nagyon személyes olvasatuk is.*

⊗ *Ami a képeken megjelenik, annak természetesen személyes vonatkozásai is vannak. Bennük van egy csomó vívódás, keresés, azok a dolgok, amelyek napi szinten foglalkoztatnak engem. De ezek absztrakt képek, absztrahált érzésekről beszélünk. Megvannak az organikus előképek, amiket említettünk, de aztán a vásznon már máshogyan áll össze az egész.*

⊕ *Legutóbbi kiállításodon a B55 Galériában – ahogy a Skin-Flesh-Color cím is jelzi – az élő testnek és a kép „testének” egymásba játsása dominált. Ami a keret csontozatára felhúzott vásznon zajlik, az hogyan, mitől válik hasonlónak számodra ahhoz, ami bennünk, rajtunk, velünk történik?*

⊗ *Az új sorozatban több pirosat, fehéret, tört rózsaszínt, testszínt használtam, mint a koráb-*

1 Barabás Zsófi: SKIN-FLESH-COLOR. B55 Kortárs Galéria, Budapest, 2011. október 6 – november 5., www.b55galeria.hu

BARABÁS ZSÓFI
Kifordulok önmagamba, 2011, olaj, vászon, 150 x 230 cm, © fotó: Sulyok Miklós



biakban, és sokkal több réteg alakul a felületeken. Bőrérzeteket, testérzeteket szerettem volna megfogalmazni kétdimenzióban, nagy méretben, vásznon. Az eddigi sűrűn, sok színnel megfestett felületek helyett nagy, monokróm, légies terek jelennek meg. A formák körülölelik egymást és ütköztetem a kemény felületeket a puha, lágy részekkel. Kicsit olyan ez, mint az emberi érintés.

Másrészt a nagy méret lényege, hogy beszippantja a nézőt a képbe. Más lesz a fizikai viszonyunk ezekhez a formákhoz, ha a testi valónkkal ott állunk a vásznon előtt, és nem egy öklömnyi kis magocska néz vissza ránk, hanem egy – akár minket is elnyelni képes – hatalmas ovális.

Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy a nagy kép jó, a kicsi meg nem, hanem csak annyit, hogy ennél a sorozatnál fontosnak éreztem ezt a léptéket.

☛ *Tényleg szinte másik testként érzékeljük ezeket a nagy felületeket – nem lehet róluk nem tudomást venni. Egyébként hogyan születik meg nálad egy kép? Van egy akár verbalizálható felvetés, egy gondolat, probléma, amire választ keresel, vagy színeket, formákat látsz, amelyek festés közben*

BARABÁS ZSÓFI
Testcsapok, 2009, doboz munka, 27,3 × 12,3 × 15 cm
© fotók: Sulyok Miklós



alakulnak? Azt például lehet tudni, hogy sokat rajzolsz, de a rajz előtanulmányként is szolgál, vagy a festmények vázlatok nélkül a vásznon bontakoznak ki?

☛ Majdnem mindegyik nagyobb méretű munkához van egy kis skicc előre, de azon még nincsen meghatározva se a színvilág, se az, hogy pontosan milyen átfedések lesznek, milyen kapcsolatok. A kiállításon szereplő nagyméretű rajzok külön készültek, előtanulmányok nélkül. Az olaj-vásznon képekhez pedig kis vázlatfüzeteket rajzolok tele, és abból választom ki, hogy melyik az, amelyik az adott mondanivalót a leginkább el tudja indítani. Onnantól az egész dolog a vásznon alakul. Van olyan kép, amelyikhez készült 4-5 akvarell, de általában nem készítek színtanulmányt.

A rajzok és a festmények egyébként oda-vissza hatnak egymásra. Az *Skin-Flesh-Color* vásznonon rajzos megoldások vannak: helyenként a fehér alapozott vásznon halvány szürkével jelenik meg a rajz, egy vonalrendszer, ami meghatároz egy síkot és ehhez képest fut alatta a másík, amit szemből nézve nem is látunk, csak ha oldalt lépünk, és megcsillan a festék, kirajzolódik a szerkezet.

A formavilág, ha picit változik is, nagyon jellemző évek óta. Szeretném, hogy változzon, de nincsenek drasztikus lezárások és teljesen más irányok. Egy másik műfaj ki tudja zökkenteni az embert. Ha nem vásznonra dolgozom olajjal, hanem mondjuk dobozmunkákat készítek vagy installációt, akkor az változtat, mert ott egészen más összetevőkből kell építkezni. Ugyanakkor az is olyan lesz, mintha egy képemnek lenne a három dimenziós feldolgozása.

☛ *Igen, a Japánban című installáció, amit 2009-ben állítottál ki a Mono Galériában,² annak ellenére, hogy használta és belakta a rendelkezésére álló teret, olyan volt, mintha egy festményedet széthúzták volna; mintha egy addig síkba préselt látványt szabadjára engedtek volna. Némelyik japán doboznál viszont messzebb mentél, jobban eltávolodtál saját formavilágodtól.*

☛ Négy hónapot voltam kint Tokióban, egyetemre jártam ott. Csináltam egy csomó rajzot; kis borítékrajzokat, kollázsokat, festményeket. Azt gondoltam, ha majd hazajövök, azokat állítom ki. De itthon rájöttem: ez egyáltalán nem elég, mert amit ott átéltem, ami ott hatásként ért, azt nem tudom kifejezni ezekkel, legalábbis nem úgy, ahogyan szeretném. Akkor találtam ki, hogy beszorítom magam, úgy, ahogyan beszorítva éreztem magam többször kint. Körülbelül

² Barabás Zsófi: *Uenotól Nipporiba*. MONO Kortárs Művészeti Galéria, Budapest, 2009. december 3 – 2010. január 16., www.monogaleria.hu

BARABÁS ZSÓFI
Egyedül vagy sokan?, 2009, 22,2 × 17,3 × 13,4 cm, doboz munka



huszonöt dobozt csináltam. Ezek között van olyan, ami hihetetlenül vidám, például a *Sakura* a cseresznyefavirágokkal – ez került a meghívóra is –, ez nagyon könnyed, légius munka, ráadásul direkt úgy csináltuk, hogy a meghívón nem lehetett látni, hogy ez egy dobozban van, nem lehetett eldönteni, hogy egyszerűen meg van-e festve vagy tényleg térben van. Ugyanakkor egy-két olyan munka is megszületett, melyen a tömeg jelenik meg az egyénnel szemben; a kérdés, hogy te mint individuum, mint egy európai ebben a hatalmas, 30 milliós városban, hogyan tudsz elveszni vagy nem elveszni. Ahogy csináltam a dobozokat, szerettem volna egyet elkészíteni olyan léptékben is, hogy bele tudjunk menni. Itt számoltam a Mono két terével: az egyikben meg lehetett nézni a dobozmunkákat, a másikba pedig mint egy dobozba, bele is lehetett lépni. Középen volt egy méhre emlékeztető nagy forma, ami engem szimbolizált, körülötte pedig két tíz méteres csík, amiken lazán, tussal festettem meg az alapozott vásznat – próbáltam kalligrafikusan Barabás Zsófi-rajzot készíteni rájuk.

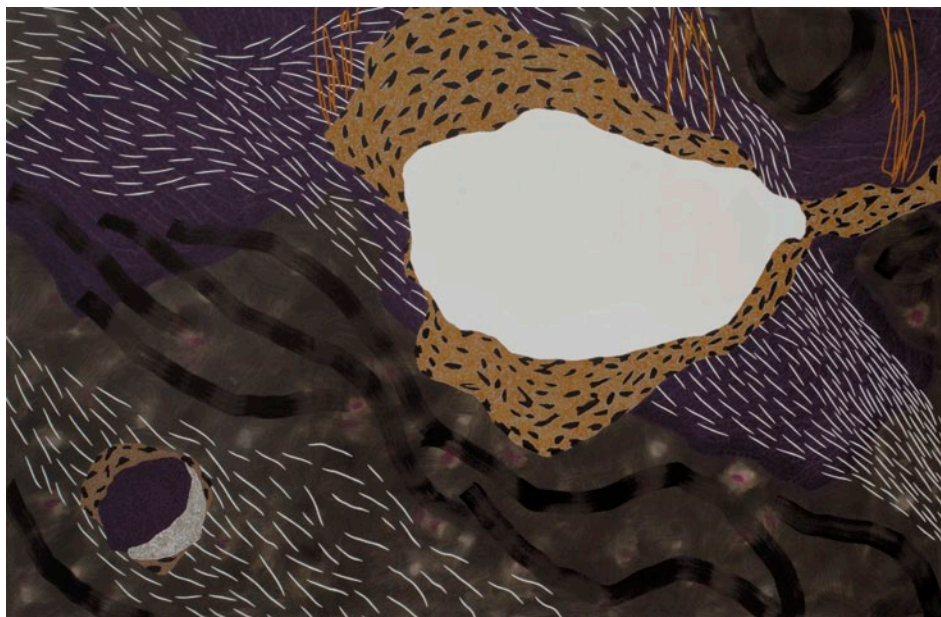
Azt gondolom, hogy minden nagyon más volt Japánban, ezért kellett máshogyan fogalmazni. Más a lépték, más a tér, és meg kell tanulni kis térben is létezni.

És nagyon más volt így dolgozni: amikor arra a kiállításra készültem, akkor kizárólag térben láttam mindent. A mostani kiállításra készülve azt gondoltam, hogy festek és mellette elkészítek egy-két szobrot – de nem lehetett. Egyszerűen nem ment. Feljött a szobrász öcsém, megnézte a szobrot, amin dolgoztam, és mondta, hogy de Zsófi, ezen egy csomó rész teljesen „síkban van gondolva”. Azt láttam, hogy a képek és a rajzok jól erősítik egymást, de a szobor, az installáció, a dobozmunka egy másik ügy.

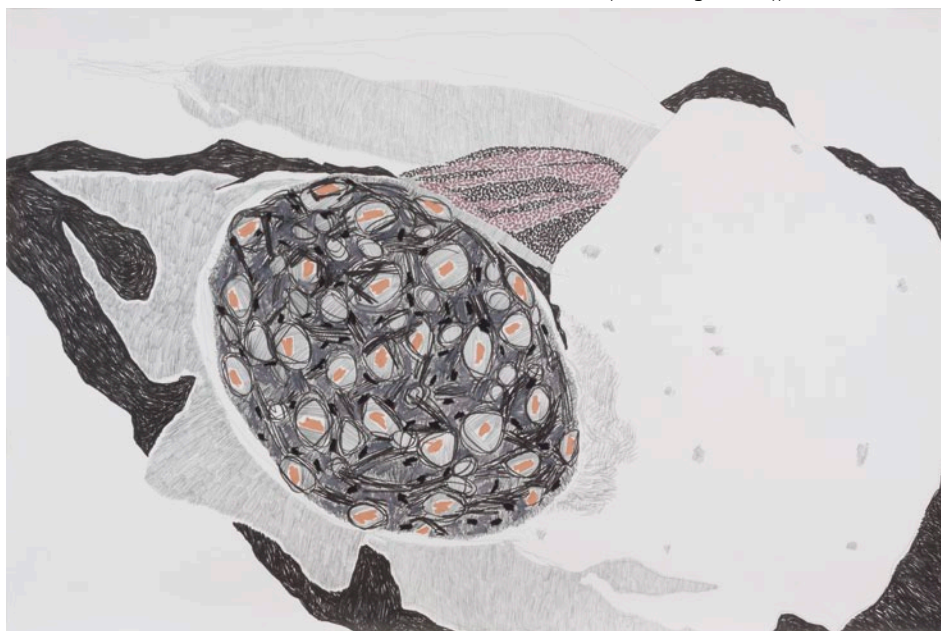
Vizsont azt gondolom, hogy – akár ennél a japán útnál, ami két évvel ezelőtt volt, akár amikor tavaly ősszel voltam Vietnámban egy hónapot – az ottlét és az ott látott dolgok lassan szívárogtak át a képekbe. Bak Imre mondta nekem valamikor, hogy ő a New York-i képeit öt évvel azután festette, hogy New Yorkban volt. Tehát igenis, van ennek egy kifutása. A mostani kiállításomat eljött megnézni két kultúrattas a japán nagykövetségről, és azt mondták, hogy elképesztő, mennyire japán színek, amiket használok. Pedig se a kiállítás címében, se a képek címében nem volt semmi japán vonatkozás – ugyanakkor mégis ott van benne.

☹ *Kik hatottak-hatnak rád? Érdekelne az is, hogy kik a fontos képzőművészek számodra, de még inkább az, hogy festészetén kívüli hatások mennyire fontosak neked.*

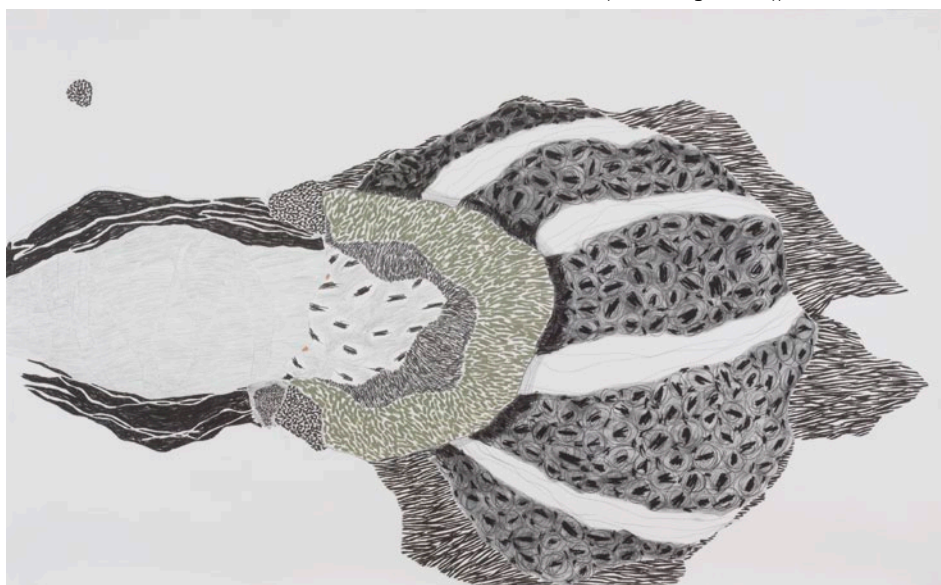
☼ *Inspirál egy csomó dolog. A nagy mesterek: Patrick Heron, Frank Stella, Eva Hesse, Willem de Kooning ma is lenyűgöznek, de más műfajban tevékenykedő alkotók munkái is nagy hatás-*



BARABÁS ZSÓFI
Elérhetetlen, de nem is kell, 2011, olaj, vászon, 150 × 230 cm
© fotók: Sulyok Miklós



BARABÁS ZSÓFI
Rajz 1., 2011, grafit, olajpasztel, 100 × 150 cm



BARABÁS ZSÓFI
Rajz 2., 2011, grafit, olajpasztel, 100 × 150 cm

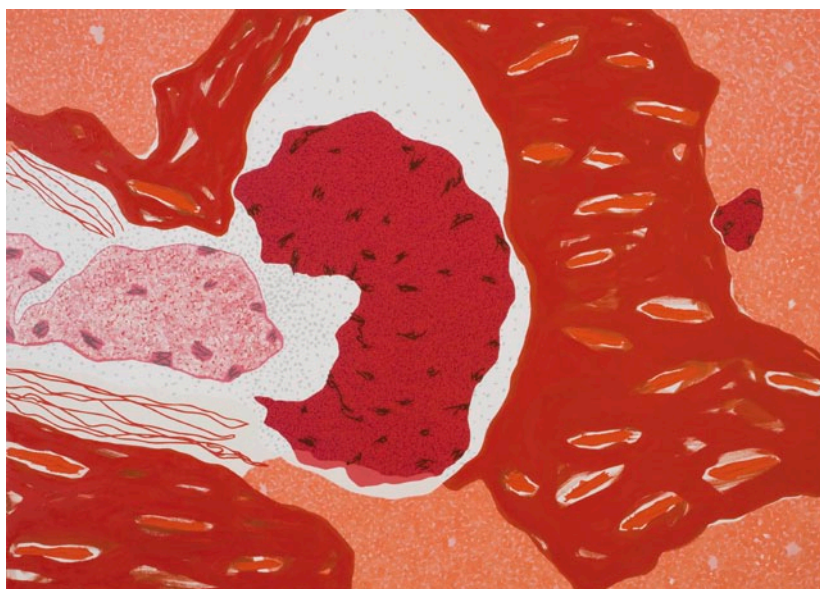


Barabás Zsófi és Schmal Róza



BARABÁS ZSÓFI
Skin-Flesh-Color, 2011, olaj, vászon, 150 × 200 cm, © fotó: Sulyok Miklós

BARABÁS ZSÓFI
Véred bennem lüktet, 2011, olaj, vászon, 100 × 140 cm, © fotó: Sulyok Miklós



sal tudnak rám lenni, például Pipilotti Rist videói vagy Matthew Barney *Drawing restraint* sorozatából a Kanazawai Múzeumban megvalósult performance alkotás.

Izgalmasak a kortárs ázsiai alkotók, például érdekes szobrokat láttam Tokióban Ohira Minorutól, vagy volt szerencsém megismerkedni a velem egyidős vietnámi festővel, Ha Manh Thanggal tavaly ősszel Hanoi-ban. Bár egészen más, amit csinálunk, jó látni, hogyan dolgozik, mi foglalkoztatja, mivel veszi magát körül, hogyan gondolkozik egy másik kultúrában szocializálódott, velem egykorú képzőművész. Hatnak rám filmek, a skandinávok nagyon érdekesek, leginkább a dán kortárs film, vagy irodalomban a norvégok.

De ez csak pár kiragadott villanás; sok-sok dolog van, ami érdekel. Ezzel telnek a napok, ezt csinálom, amikor dolgozom. A magyarok közül Grecsó Krisztián legújabb könyve kapcsán készült egy festményem, a *Mellettem elférsz*. Kíváncsi voltam, vajon el lehet-e venni egy ilyen címet, vehetem-e én a bátorságot, hogy a sok síkon játszódó, sokrétegű szülő regényből kiragadok egy képet, pillanatot.

✚ *Doktori képzésre a pécsi Művészeti Karra jártál, beszélnél ezekről az évekről?*

✚ Igen, főleg azért, mert Keserü Ilonánál végzem a DLA-t, miatta mentem Pécsre. 2004-ben nyitotta meg egy kiállításomat a Vadnai Galériában³ – azelőtt kerestem meg őt. Egyszer láttam a tévében beszélni – persze előtte is tudtam, hogy ki ő, ismertem a munkáit, de amikor hallottam beszélni, akkor nagyon megfogott, hogy itt valami nagyon érdekes hangzik el, nagyon nagy átéléssel. Aztán kikerestem a számát a telefonkönyvből és felhívtam. Hihetetlenül inspiráló személyiség. Abban a három évben, amit én DLA-n csináltam nála 2005-től 2008-ig, az volt a fantasztikus, hogy lehetett vele konzultálni. Ami pedig még nagyon fontos élmény volt, az a *Szín-erő* kurzus, amit ő talált ki: a Zsolnay-gyár elhagyott részeiben lehetett dolgozni óriási vászakra – én 2 × 5 méteres képeket festettem. Nagyon felszabadító volt így dolgozni. Ott vagy egy gyár-épületben és nincsenek korlátok: kaptál hatalmas méretű vásznat, van festék és gyerünk, csinálj valamit. Ilona elhívta a régebbi tanítványait és másokat is: ott dolgozott Radák Eszter, Korodi Luca, Cseke Szilárd, Losonczy István, Ernszt András és még sokan. Ráadásul ott dolgozott Keserü Ilona is. Csinált egy hatalmas möbiusz-szobrot: fémlemezre festett, utána ezt összegubancolta. Most nyílt Pécsen kiállítás az új képeiből a Nádor Galériában,⁴ és a megnyitón az volt az akció, hogy mi, a tanítványai újra összeraktuk

³ *Barabás Zsófi kiállítása*. Vadnai Galéria, Budapest, 2004. november 18 – 2005. január 15.

⁴ *Újratervelés*. Pécsi Nádor Galéria, 2011. november 19 – december 4.

és belógattuk ezt a szalagot. Tudod, az az ember érzése, hogy ez egy örökség. Hogy itt valami átjön: valami átjön Ilona lényéből, a festészetéből, a mondanivalójából. És abból a jó értelemben vett megszállottságból, amivel ő instruál minket a mikrofonban, hogy most lépünk hátrébb és nézzük meg, nem kellene-e még egy kicsit feljebb húznunk a jobb szélen azt a kék ívet.

☹ *Kívülről nézve a képeidből egy következetes és töretlen munkafolyamat rajzolódik ki, de kíváncsi lennék, hogy te, aki benne vagy, hogyan éled ezt meg? Folyamatosan tudsz dolgozni, vagy neked is vannak nehezebb, terméketlenebb időszakaid?*

☹ Ahogy mondod, van egy folyamatos építkezés, de van, amikor nem megy, amikor megkérdőjeleződik egy csomó minden – egy furcsa kifordulás önmagamba.

☹ *...egyik újabb képednek is ez a címe: Kifordulok önmagamba...*

☹ Igen... Viszont az ember megismeri magát, és egy idő után tudja, hogy mit lehet tenni ilyenkor. Én például rájöttem, hogy nem szabad erőltetni. Semmi értelme. Lehet technikát váltani, mással próbálkozni – és nagyon jó kizökkenni. De ez a kizökkenés lehet egy óra is: például lemenni úszni. Vagy elmenni. Én imádom itt élni, de néha el kell menni. Felülök a vonatra és nézem a tájat – közben elérkezem valahova. Maga ez az úton levés, ennek a folyamata fontos nekem. Öt évig, 2003 és 2008 között majdnem az összes munkám ilyen alkalmakkor született; vonaton, pályaudvaron, repülőtéren rajzoltam meg egy csomó mindent. Például az összes reliefet. Ott ülök, valamit hallgatok és rajzolok. Hogy se nem ott, se nem itt, sehol nem vagyok, ez valami nagyon jó dolog. És aztán meg ott lenni – akár mondjuk most hétvégén Pécsen; elmenni Keserű Ilona megnyitójára, találkozni a pécsi barátokkal, ott lenni más környezetben, kicsit más tempóban – ez engem abszolút stimulál, ez tud nekem segíteni. Egyébként én azt gondolom, hogy aminek el kell készülnie, az igenis készüljön el, és ezért néha erőfeszítéseket is kell tenni. Volt olyan vászon az utolsó kiállítási anyagban is, amivel kifejezetten küzdöttem. Újra meg újra ránéztem, neki mentem, és az volt az érzésem, hogy nem megy, nem áll össze, nem jó. Félreteszed, aztán megint dolgozol rajta, lefekteted, akkor felkerül egy újabb felület rá... És a végén – lehet, hogy pont azért, mert ekkora vívódás volt ebben az egészben – összeáll a dolog, és meglesz az a mélység benne, amiért küzdöttél.

Viszont én nem tudok termelni. Ha azt mondanád, hogy kérsz még ebből a képből tizenötöt, akkor azt válaszolnám, hogy szuper lenne, de nem megy, és nem is fog menni. Nem azért, mert lusta vagyok, hanem mert azokat a bizonyos picit változtatásokat, amik látszanak a munkafolyamatban, meg kell lépni ahhoz, hogy a munka ne legyen unalmas vagy önismétlő.

Rényi András

Tua res agitur – személyes szavak Drozdik Orshi kiállítása elé*

Drozdik Orshi: A másik Vénusz

☹ **MODEM, Debrecen**

☹ **2011. október 9 – 2012. január 8.**

Hadd kezdjem egy afféle *captatio benevolentiae*-val, a hallgatói jóindulatért való előzetes folyamodással. Nincs könnyű helyzetben senki, akit sorsa ama feladat elé állít, hogy DROZDIK ORSHI kiállítását kelljen megnyitnia. Ama ritka fajtából való művész ő, aki a kezdetektől fogva példátlan tudatossággal, elszántan és konzekvensen építi életművét, s mivel – a mű-címekből is kikövetkeztethető – vállalt programja nem más, mint önmaga Énjének szimbolikus kidolgozása, fölépítése – vagy a 90-es években használni kezdett kifejezésével, *az Én fabrikálása* –, az oeuvre terjedelme és következetessége nem is egyéb, mint a robusztus személyiség maga. Drozdik Orshi minden kiállításán önmagát teszi közszemlére; aki elvállalja, hogy nyilvánosan szóljon egy vernisszázsán, annak nem a művekkel, inkább vele magával kell számot vetnie. Bevallom, magam kerülni szoktam az olyanfajta művészetről való diskurzust, amelyben minden mű, forma, üzenet egy mögöttes szubjektivitásra, az alkotó lírai énjére vezetettik vissza – mintha ez az én valamiféle végső pont, tovább nem vitatható eredő volna. Drozdikról nem is lehetne így beszélni, az Én végül is éppen azért szorul fabrikálásra, mert nincs semmiféle feltárandó, rejtett, „természeti” ősforrása, amelyből mintegy spontán módon kiáramolhatna. Most mégis zavarban vagyok, mert itt van, és nemcsak műveiben, kitergetve, kiolvashatóan és szabatosan végigkövethetően a MODEM tágas tereiben, de személyesen is, eleven és reaktív lényként is jelen van és minden – alkalmasint erre vagy arra a műre, formára vagy üzenetre vonatkozó – szavamat okkal és joggal veheti magára. Nem pusztán dolgokról, művekről, ügyekről beszélek tehát, hanem róla és hozzá is beszélek – és ez némi szorongással tölt el.

Elnézésüket kell kérnem e privát hangütésért, de azt hiszem, a lényegnél vagyunk. Hogy érthetőbb legyen, hadd idézzem fel röviden egy tíz évvel ezelőtti, meghatározó emlékeimet, amely Orshihoz és művészetéhez kapcsolódik és rávilágít szorongásom tanulságos okaira. 2001-ben a budapesti Ludwig Múzeum nagy retrospektív tárlattal tisztelgett Drozdik Orshi életműve előtt,¹ s ebből az alkalomból nemzetközi tudományos szimpóziumot is rendeztek. A kurátor-szervező Tímár Kati engem is felkért egy előadásra – tudta, hogy régóta foglalkoztat a modern táncnak a korai női emancipációs mozgalmakkal szorosán összefonódó története, az itt is látható *Individuális mitológia* című fotósorozat Isadora Duncan-reminiscenciáiról kellett volna beszélnem. Egyéb okok miatt az előadásommal nem készültem el és az utolsó pillanatban lemondtam a részvételt. Kati nagyon sajnálkozott, de megígértette velem, hogy azért végighallgatom az előadásokat és aktívan résztveszek majd a vitákban. Másnap a helyszínen szembesültem a ténnyel, hogy a konferencia nagyszámú előadói gárdája és meglepően zsúfolt közönsége kizárólag nőkből áll, hogy rajtam kívül talán egyetlen férfi van jelen,

¹ *Drozdik Orshi retrospektív kiállítása*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2001. december 12 – 2002. március 3.

* A kiállításmegnyitó szerkesztett változata.



DROZDIK ÓRSZI
 A másik Vénusz installáció, MODEM, Debrecen, 2011

DROZDIK ÓRSZI
 Az AktModell fotósorozat, MODEM, Debrecen, 2011



aki aztán később távozott is. A levezető elnök tájékoztatta a vendégeket, hogy a programban meghirdetett előadásom elmarad, de ezt aktív részvétellemmel kompenzálni fogom. Nos, jobbnál jobb, izgalmasnál izgalmasabb, intellektuálisan kihívó előadások követték egymást az életmű számtalan aspektusáról, a feminista mozgalommal, a feminista teóriával való kapcsolatairól, a nőművészet történetében elfoglalt helyéről és hasonlóról. Sok minden eszembe jutott, volt ami tetszett, és volt, amivel vitatkoztam volna, de többszöri noszogató ellenére mégsem szól- tam hozzá. Egész nap nem mukkantam meg. Csak a legvégén kértem mégis szót. Csak annyit mondtam, kissé megszeppenve: köszönöm, hogy jelen lehettem s hogy végre megérthettem – a feministákat. Nem a téziseiket, a teorémáikat, az okfejtéseket és ideológiákat – végül is ezek intellektuális földolgozása és megítélése elvileg aligha különbözhet bármely egyéb filozófiai vagy politikai eszmerendszerétől. Hanem magukat a beszélőket – pontosabban, azt a *beszédhelyze- tet*, amiből kiindulva megszólalnak. Megértettem, hogy egész nap valami tudattalan szorongás tett bénulttá. A kisebbségbe, a pálya szélére szorultak szorongása attól, hogy indokolnia kell a többség előtt, hogy egyáltalán létezik, hogy ott van. Hogy magyarázkodnom kell, amiért egyedüli férfiként,

afféle kívülállóként *egyáltalán* bele akarnék beszélni egy olyan diskurzusba, amelyet a többiek, a többség mintegy természetesnek tekinthet, noha persze nem az. Szeretném, ha világosan értenének. Akkor és ott, a Ludwig Múzeum rosszul megvilágított előadótermében megértettem, hogy „nőnek” lenni voltaképp tár- sadalmi státus és szerep dolga – hogy a feminizmus *igazsága* abban a felszólítás- ban van, hogy lássunk rá saját mindenkori beszédhelyzetünkre, a saját nézőpont kölcsönösségére és feltételeességére. Hogy sose tévesszük szem elől emberi és társas kapcsolataink kifinomult kulturális praktikákkal álcázott hatalmi szerke- zeteit, hierarchizált és asszimmetrikus viszonylatait, amelyben azonban pozí- cióink fölöttébb változékonyak, könnyen fölcserélődhetnek. Hogy semmi sem természetes, semmi sem magától – magamtól – értetődő. Emiatt az Én csak úgy fabrikálhatja meg magát, ha rendre képes és hajlandó a Te pozíciójába is belehe- lyezkedni.

Ezért volnék tehát óvatos Drozdi Orshi Én-teremtő aktivitásával, a művekkel és vele magával, a személlyel is: mert miközben az ő munkáit nézem, *tua res agitur*, rólam szól a mese. Rólam, mint férfiról, szakmabeliről, kortársról, embertársról. Engedjék meg ezért, hogy csak egyetlen műre hívjam fel a figyelmet, a művész legújabb, itt debütáló munkájára, a kiállítás címét is adó installációra, amely a *Medúza* címet viseli, s amely az én olvasatomban épp erről, a szerepek és pozí- ciócsereké identitásképző erejéről szól.

Az installációban a falra függesztett színes – Hésziodoszt, Homéroszt, Pinda- roszt, Ovidiust variáló – szövegfestményeken kellő részletességgel követhetjük végig a harmadik Gorgó történetét. Medusza, akinek neve egyébként *uralkodót* jelent, gyönyörű leány volt, s mivel szépsége följazotta Poszeidón férfikedvét, Athéné, a szűz istennő féltékeny haragjában nővéreivel, Eurüaléval és Sztheinóval együtt szörnyeteggé változtatta. Szépséges fürtjei helyén vadul tekergő mér- ges kígyók támadtak, fémes szárnyai, éles fogai, disznóagyarai nőtték, rózsás bőrét undok pikkelypáncél fedte le. A szörnyeteg külső ráadásul gyilkos erőre is

DROZDIK ORSHI
A medikai Vénusz, MODEM, Debrecen, 2011



szert tett: aki rávetette ugyanis tekintetét, azonnal kővé dermedt tőle. A három Gorgó közül egyedül Medusza volt halandó: ezért eshetett áldozatául Perszeusz-nak. A nagyravágyó ifjút ugyanis Athéné láthatatlanságot nyújtó varázs-saruvál és tükörsimára csiszolt pajzzsal szerelte fel, hogy elkerülhesse a szemtől-szembe kerülést a Gorgóval – hogy tükör által látás révén tudta lefejezni a szörnyet.

Medusza története, mint általában a mitikus hősöké, az átváltozások, identitás-cserék története. A gyönyörű lány egycsapásra férfias szörnyeteggé változik; az ártatlan gyilkossá lesz. Aki az imént még vágyat keltett, most rémületet vált ki: aki előbb gyönyörrel *jutalmazta* a rávetülő tekintetet, most szörnyű hallálal *bünteti* azt. Látjuk: Medusza identitásait mindenekelőtt a tekintetek játéka közvetíti. Az ő szemének, jellemző módon, nem jut szerep a mitikus narratívában. Csak azok a tekintetek érdekesekek, amelyek rávetülnek: csak a férfiaké, Poszeidóné és Perszeuszé.

De míg az elsőnél Medusza passzívan magához engedi, magába fogadja a pillantást, addig a másikonál gyilkos fegyverként fordítja vissza arra, aki ráemelte. A tekintet, akár vágygal telten, akár gyilkos szándékkal közelít a lányhoz, mindig egyirányú, alávető, erőszakos – és rendre tehetetlen is vele szemben. Egyfajta vaktság ez, a férfi képtelensége arra, hogy ne csak tárgyát, de önmagát is lássa.

Ámde Medusza is félig vak. A férfiak fölötti hatalma abban áll, hogy nem viszonyoz semmiféle pillantást. Van ugyan szeme, de az nem irányul senkire. Nem csábít és nem fenyeget: anélkül őrjít és anélkül pusztítja, hogy tudomást venne a Másikról. Nem kommunikál: ha viszonyozná a vágyat vagy belemenne a harcba, beleveszne a kölcsönösségbe. Ez az ő egyoldalúsága: tekintetét megtartja önmagának, s ezért kell neki is veszítenie.

DROZDIK ORSHI
Medusza installáció, MODEM, Debrecen, 2011



Így válik a mítosz valódi főszereplőjévé a tükör, a reflexió metonímiája. A kép, a reprezentáció, amelyben megtörik a közvetlen tudat hatalma. Benne és általa nem csak a tükröződő dolog, hanem saját tekintetünk, nézőpontunk viszonylagossága is megmutatkozik. Perszeusz csak a közvetítés technológiájának, ha úgy tetszik, a művészetnek a birtokában lehet képes rabul ejteni a Meduszát. A művészet, ahelyett hogy vakon kiszolgáltatná az erotika vagy az erőszak vak és pusztító közvetlenségének, eltávolítja, képpé tárgyasítja a Másikat, s vele saját pozícióját is a Másikkal szemben. Ezzel teszi közkinccsé, mindenki számára átélhetővé, lejátszhatóvá és a nézői identitásba beépíthetővé közös történetüket.

Nincs okunk arra, hogy ebben a Meduszában is ne Drozdik önépítő, individualizált mitológiájának egy újabb összetett rétegét pillantsuk meg. Nem kevésbé komplexet, mint a csaknem negyed évszázados emblematikus főmű szintén mitológiai nevet viselő főhőséét, a Medikai Vénuszét, aki szintúgy itt van a kiállításon és – a nagy európai aktművészet, Tiziano, Rubens és a többiek megannyi nőalakjához hasonlóan – szintúgy az őt vizslató tekinteteket meghasonlására apellál.

De ebben e legutolsó munkában érzek valami újszerű, felszabadító, játékos iróniát. A hatalmas, levegővel felfújó, amorf műanyag-alakzat elsőre valamiféle színes vásári látványosságként, óriás lufiként hat. Pedig a Gorgó-fejet idézi, csakhogy redukáltan: nincs elborzasztó arc, lángokat lövellő szem, szárnyas-pikkelyes szörnytest – egyedül a hajtincsek játékát idéző kígyó-motívum emlékeztet az antik típusra. Drozdik *Medúszája* eleven, színét és alakját rendre változtató lény – egyetlen óriási, belülről világító pánszexuális organizmus, amelynek életszerű pulzálását, elernyedéseit és fölfúvódásait saját belső lehelete mozgatja. De ne tévesszenek meg bennünket a szexus látható jegyei, a szem nélküli kígyófejek ágaskodásának fallikus reminiscenciái: a Medúszáé teste nem férfitest. Vágyteli nyúlványai egyetlen közös alaptól, iránytalanul és céltalanul ágaskodnak szanaszét: nincs rajtuk kívül senki és semmi, ami vágyukat felkeltené vagy kielégíthetné. Drozdik számos korábbi munkája, például az itt is kiállított drapéria- vagy testhajlat-képek épp a rájuk vetülő vágyteli férfitekintet *célirányosságát* provokálták, annak hatalmaskodó ambícióira világítottak rá. Medúszáé hímnős pulzálásában nemcsak ennek az akarnokságnak a groteszk visszája mutatkozik meg, de azé a *közös* vakságé is, amelytől csak a tükört tartó művészet játéka menthet meg bennünket.

Drozdik Orshi egész önteremtő életműve efféle tükörként tárul elénk – a feladat olyan látószögre találni, ahonnan magunkat is fölismerjük benne.

Csujja László

Körinterjú a konceptuális mozgóképről és a Balázs Béla Stúdió végnapjairól

Húsba zárt fények – Igor és Ivan Buharov

➔ 1. rész

Egy korábbi Balkon-számban a műcsarnoki BBS kiállításról írtam recenziót.¹ Úgy érzem, hogy abban a szövegben túl sokat szó esett arról, hogy miért szűnt meg a Stúdió. Ezt szeretném most ellenpontozni azzal, hogy olyan aktív alkotókkal beszélgetek, akik szerintem – ha még létezne – ma is ott dolgoznának.

☉ **Csujja László:** A 2009–2010 fordulóján megrendezett kiállítás megnyitóján ti is ott voltatok, majd utána tartottunk nálatok egy halotti tort. Úgy tudom, hogy egy BBS-es filmek sincs. Ettől függetlenül van valami közvetlen élményetek a BBS-ről?

☉ **Igor Buharov (Szilágyi Kornél):** Hát az igaziból mi már kimaradtunk. Amikor először mentünk el ezekre a találkozásokra, még a Toldi moziban volt a Stúdió, ez olyan 1997–98 körül lehetett. Aztán átkerült az irodájuk az Újpesti rakpartra, de ekkor már – az én érzéseim szerint – nem volt tagságot bevonzó ereje a Stúdiónak.

Több filmet is készítettünk addigra, amikor pályáztunk *A feledékenység dalával* ('98 környékén). Tetszett nekik, nyertünk is tőlük támogatást, de ugyanakkor az MMKA-nál is sikeresen pályáztunk ugyanezzel a könyvvel, és bonyolultnak, macerásnak tűnt a BBS-sel legyártatni egy másik cégre kötött szerződési-támogatási rendszerben. Ebből lett aztán később *A másik ember*

¹ Nézd, ott az anyukám! BBS 50. Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek). A Balázs Béla Stúdió ötven éve, Műcsarnok, Budapest, 2009. december 15 – 2010. február 21. Balkon, 2010/3., 13–16.

IGOR ÉS IVAN BUHAROV
A hat világ, 2010



iránti féltés diadala (1999). Szóval ez 1998 környékén lehetett, és ha bementél, érződött, hogy valahogy már nem az igazi.

Aztán négy-öt éve gondoltunk rá, hogy föl kéne valahogy éleszteni a Stúdió működését. Közel éreztük magunkhoz a szemléletmódját és úgy láttuk, hogy van egy olyan típusú alkotói réteg, amelynek a BBS tudna lehetőséget adni. Akkor még léteztek ugyan olyan kisfilmes, független filmeket is felvállaló helyek, mint a MAFSZ,² az Inforg,³ vagy a Duna Műhely⁴ (mi is az ő segítségével készítettünk több kisfilmet és játékfilmet is),⁵ de ezek elkülönültek és egymástól elszigeteltek voltak, nem volt bennük külön, meghatározott kísérleti irányvonal sem, amellé persze, hogy nagyon sok fiatal filmesnek adtak lehetőséget akár kísérletezésre is. A BBS-nek viszont volt saját arca, karaktere. Azt szeretnénk volna, hogy legyen újra kiírva választás, induljon be újra az egész.

☉ *Hogyan képzeltek ezt pontosan?*

☉ **Ivan Buharov (Hevesi Nándor):** Demokratikus úton, a BBS szellemi hagyományát folytatva. Sokat cikkeztek akkor róla, hogy hogyan is kellene ezt csinálni. A mostani filmes élet szereplői közül is lehet sejteni, hogy ki forgatná ott az első filmjét. Ha abban a rendszerben működött, akkor most is tudna. A filmgyártás, a kultúra most is állami pénzből megy. A Stúdió megkapná az egy játékfilmnyi pénzt, és akkor ott nyomathatná mindenki a rock and rollt, ami csak belefér.

☉ **Igor B:** Ezen a beszélgetésen ott volt Kodolányi Sebestyén, Erhardt Miklós, Antal István, Cs. Nagy Sándor, Nándi (Hevesi Nándor) meg én. Szerintem az akkori vezetőség azt hitte, hogy ezek a gyerekek rá akarnak harapni valamire...

☉ **Ivan B:** ...de akkor már lehet, hogy le volt szervezve, hogy menjen be a BBS a Műcsarnokba.⁶

☉ **Igor B:** Ha húsz évvel korábban születünk, akkor nyilván ott vagyunk benne. Nem azért, hogy a miénk legyen, hanem azért, mert az egy közeg volt. Mindenki azt mondja, hogy hiányzik a párbeszéd, közben meg tolja a saját szekerét, nincs együttgondolkodás, mindenki harácsol, vagy jönnek a producerek, hogy dolgozz velük. A BBS-be bárki bemehetett, nem kellett hozzá filmesnek lennie, más művészeti ágakból is be lehet venni embereket.

☉ *Van egyáltalán értelme ma erről gondolkodni?*

☉ **Igor B:** Van, de karizmatikus figurák kellenek, akik feladatnak fogják föl a vezetést. Egy akkurátus vezetőségre van szükség, nem egy

² <http://mafsz.hu/index.html>

³ <http://www.inforgstudio.hu>

⁴ Idén a Duna Műhely is megszűnt – Cs.L. (tevékenységéhez ld.: <http://magyar.film.hu/hmdb/cegek/322/duna-muhely.html>)

⁵ *Mesék kegyetlen embereknek*, 1999; *Hotel Tubu*, 2002; *Kormányeltörésben*, 2010

⁶ <http://www.bbsarchiv.hu/>

emberre, aki viszi az ügyeket. A közgondolkodás megváltozott, a korosztályunkból többen befürtöttek. Nyilván nem azoktól várjuk ezt el, akik Cannes-ban mutatják be a filmjeiket.

✪ **Ivan B:** Olyan volt a BBS, mint egy brand: ha ott készült valami, akkor az biztosíték volt arra, hogy izgalmas lesz, olyan, amit máshol nem látsz, egy új, kísérletező, mélyebb dolgokkal is foglalkozó munka.

✪ **Igor B:** Abból meg most nagy hiány van.

✪ **Ivan B:** A BBS egy fontos bástya volt, aminek a közösségi része volt a lényeg. Nyilván nem lehet erőltetni, hogy most is legyen. Hogy jöjünk össze és beszéljünk... Nem tudom, de azért optimista vagyok. Ezért találtuk ki, hogy Balázs Béláné, hogy ilyen néven kellene újra alapítani. Na jó, ez csak poén, de mégis.

✪ *Nem Pesten nőttek föl, az egyetem előtt látatok BBS filmeket?*

✪ **Ivan B:** Persze, a gyerekkoromban mentek a moziban Hajdúnánáson, Debrecenben pedig a gimiben Erdély Miklóst meg Bódy Gábort játszottak. Lehet, hogy csak egy este vetítették őket, de vidéki mozikba is eljutottak a filmjeik. Ez például most miért nincs? Nem akarok panaszkodni, de ha most megnézzük a rövidfilmes termést, a többsége nem életszerű. Azok a filmek valahogy az emberekről szóltak, a mostaniak meg zárt, filmes művészárságoknak készülnek: EU-pályázatokra hangoltak, de például nincs valódi szociális érzékenység bennük. Sok a kozmetikázott gondolat, s ha csak az újíto dolgok hiányát nézzük, már akkor is nagy szükség lenne egy ilyen összefogásra.

✪ *Eljutottatok a Manifestára? Ez hogy történt?*

✪ **Ivan B:** Hallottam már korábban is a Manifestáról, örülök, hogy szerepelhettünk benne. A szervezők meghívtak minket, mint Buharovok, hogy csináljunk valamit az adott – ideális polisz, illetve párbeszéd Észak-Afrikával – témára. Akkor már forgattuk a *Kormányeltörésben* filmünket fekete-fehér Super8-asra, ami passzolt a felvetett témához.⁸

✪ **Igor B:** A Tranzit.org szervezet, amely egy 5 kurátorból álló csoport volt és a *Manifesta 8*-ra meghívott művészek egyharmadát organizálta, hívott el minket egy magyar kurátoron, Hegyi Dórán keresztül. Volt tehát egy kb. 50 percnyi nyersanyagunk, amelyben Domonkos István *Kormányeltörésben* című versét adaptáltuk. 1971-ben írta, politikai tartalmú, az emigrációról szól, kemény kérdéseket vet föl annak kapcsán, hogy mi a „hordozható haza”, és hogy azt hol talál-



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
Kormányeltörésben, Manifesta 8, 2010

juk, illetve nem találjuk meg. Ez a vers a közép-kelet-európai és balkáni létnek, a diktatúrának, idegenségnek kiszolgáltatott, ezerféleképpen megalázható ember balladája.

✪ **Ivan B:** A versben így írja: „Én lenni”. Nincsenek ragozások. Szerintem a privát és a kollektív egymáshoz való viszonyáról szól, arról hogy leválasztom-e magam a világról vagy nem.

✪ *Az általatok használt filmnyelv mennyire passzolt a Manifestán bemutatott munkákhoz?*

✪ **Igor B:** Szerintem nem nagyon, viszont nagyon is odaillt. A hívószó ugyanis az „ideális polisz” volt. A visszajelzések pedig nagyon pozitívak voltak. Ennek köszönhetünk később több külföldi felkérését kiállításra.

✪ *Kornél (Igor Buharov) diplomamunkáját – A hat világ (2010) – is közösen készítették?*⁹

✪ **Ivan B:** Csak segítettem, az egész munka az ő ötlete volt.

✪ **Igor B:** Az egó fejlődési folyamatának állomásairól szolt: a buddhista mitológia hat világa jelent meg benne. Az első a pokol, ahonnan a lélek ki akar törni, és amikor már nem akar, akkor szabadul, utána következik az éhes szellemek világa, ahol nem tud betelni, folyamatosan fogyaszt és habzsol, de sose lakik jól, ettől megszabadulva ismét feljebb jut az állatok világába, ahol folyamatos a félelem és ugyanakkor a vadászat az élelem után, majd az emberek világa jön, itt a magántulajdon a legfontosabb, azután az irigy félistenek világa, ahol mindenki átgázol a másikon, végül pedig a hatodik, az istenek világa, ahol kiteljesedik az ember egója, majd ismét elbizonytalanodik és elkezd visszaesni: folytatódik a körforgás. Mindezt hat, körberakott Super8-as vetítő jelképezte, ha belépett a vetítők terébe a néző, akkor egy mozgásérzékelő bekapcsolt egy loopot, és elindult a hozzá legközelebb eső vásznon a kép. Mindez arról is szolt, hogy interaktívan tudsz összerakni hat jelenetet úgy, ahogy neked érdekes, miközben mindennek – legalábbis szerintem – egy esztétikailag is szép filmes, vetített-képes installáció a közege, a „megjelenési formája”.

✪ **Ivan B:** Azért nagyon sokat lehetne beszélni arról még, hogy mi is ez a hat világ. Mert ez tulajdonképpen a samsara, a létkerék, középen a három – azokat a tulajdonságokat, szenvedélyeket jelképező – állattal, ami behajtja a samsarába a lényeket, szóval ezzel egészíteném ki a vázlatos leírást. A hat világ tudatállapotokat jelent, amelyek akár nagyon gyorsan is megélhetőek, ráadásul mindegyik világ

7 *Manifesta 8 – The European Biennial of Contemporary Art / Region of Murcia in dialogue with Northern Africa*. Murcia, Cartagena, 2010. okt. 9 – 2011. jan. 9. (www.manifesta8.com)

8 Azóta a filmet már bemutatták a 42. Magyar Filmszemlén (Budapest, 2011. május 5 – 8.), illetve két kiállításon is látható volt: *Magáért beszél – FKSE éves kiállítás*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2011. július 15 – szeptember 4.; *Álombarikád*. Trafó Galéria, Budapest, 2011. szeptember 9 – október 22.

9 *DIPLOMA 2010 – végzősök kiállítása / Intermédia*. Barcsay terem (MKE), Budapest, 2010. június 15 – 17.

tartalmazza a többi is. Nekem azért tetszett ez az installáció, mert úgy gondolom, hogy mi emberek, húsba zárt fények vagyunk. A lélek is olyan, mint a gyertyaláng: amit este meggyújtasz, az reggelre már nem ugyanaz. Ebben az installációban sem tudod kétszer pontosan ugyanazt a filmet előállítani.

✘ **Igor B:** Nem akartam túlmagyarázni. Szeretem az olyan műveket, amelyek a látogató asszociatív érzékére hagyatkoznak. A mi filmjeink is ilyenek: szabadon engedjük a nézőt, és az lesz érdekes, hogy kiben mit nyitnak meg. Ha valami agyon van magyarázva, akkor már nem vagy olyan szabad.

✘ **Kornél, te a Fiatal Művészek Stúdiójának vezetősi tagja is voltál, és állítólag a felvételin mindenkire azt mondd, hogy vegyék föl.**

✘ **Igor B:** Nem tudom, hogy ki vagyok én, hogy megmondjam, hogy ki az, aki művész, és ki az, aki nem.

✘ **Ivan B:** A feLugossyékát sem vették föl annak idején, aztán meg utólag megkérték őket, hogy legyenek tiszteletbeli tagok.

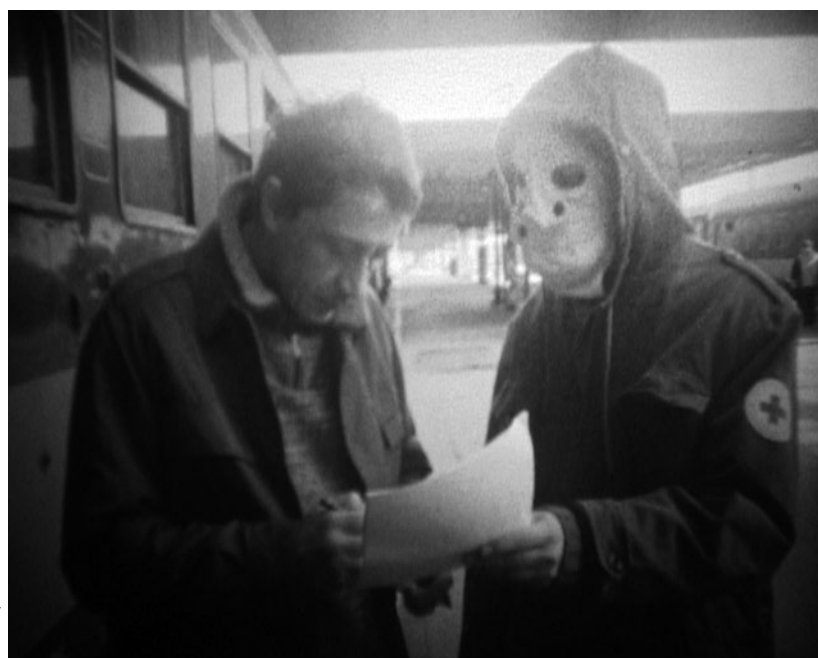
✘ **Igor B:** Nem szeretem ezt az egész osztályozósdit, ha valami van valakiben, miért ne teljesezhessen ki. Biztos vannak, akik meg tudják mondani, hogy ki a művész. Mindig a produktumot kell megnézni, azt meg akkor tudod csak, ha már van. Ha valaki csak szédeleg a mezőn, abból nem lesz semmi. Azért vállaltam el, hogy segítek mindenkinek, aki szeretné és akinek tudok. Egyesek szerint ettől felhígul a tagság, meg ilyesmi, de szerintem semmi se hígul, aki csinálja, az csinálja.

✘ **Ivan B:** Ha valaki akar valamit, akkor kapja meg a lehetőséget. Én például Kornélt szeretném kiállítani már évek óta, de nem akarja.

✘ *Ha már a társművészeteknél tartunk, én már tők rég voltam Pop Ivan-on,¹⁰ de nem is nagyon látok hirdetéseket, hogy hol lennének a koncertek.*

✘ **Ivan B:** Volt egy külföldi turnénk, Észak-Vesztfália, Brüsszel, Amszterdam, de itthon semmi. Nem hívnak, tudod, hogy minden fesztivál szinte egy kézben van, ott most még keményebb a diktatúra, mint a szocializmusban. A múlt nyáron például minden bulit lemondtak. Egy fesztiválra a kommerszebb dolgok kellene, mi meg nem vagyunk kompromisszumképesek. Németországban egy színházat megtöltöttünk, jazzfesztiválon is játszottunk, itt meg a Gödörben lenyomsz egy bulit, aztán annyi. Albumot is szeretnénk, de nem biznisz. A *Lassú tükörben* (2007) két Pop Ivan szám van, de amúgy is csinálgatom a zenéket a filmekhez. Az biztos, hogy a Pop Iván zene is mozi, lehunyorod a szemed, hallgatod és megy a film.

10 A Pop Ivan formáció 1997 nyarán alakult a 40Labor multimédiás alkotó csoport és az Adam30 zenekar fragmentumaiból. (ld. még: <http://www.jbsz.hu/muzsikusporthet/megfriss-/83-alomkergetk-pop-ivan.html>)



Szép zűrzavar*

Gondolattöredékek a Buharovok szerzői világáról

„Az igazság pedig igen gyakran kevésbé érthető.”
(Andrej Tarkovszkij)¹

„A költő azzal válik látnokká, hogy hosszú, roppant
meggondolt munkával összezavarja összes érzékeit.”
(Arthur Rimbaud)²

A BUHAROV-filmek ellenállnak a nézőnek és mégis csalogatnak. Kívülálló, mégis szervesen hozzátartoznak, fontos szerepet játszanak a legújabb magyar film történetében. A „legutóbbi” magyar újhullámmal indulnak, mind életkoruk, mind első játékfilmjük, *A Program*³ (1999) elkészítésének okán. Filmjeik nyugtalanító módon kiáltanak értelmezésért, talán pont azért, mert ők meg a világot tartják nyugtalanítóan értelmezhetetlennek.

Elődök

A kétezres évek fordulóján induló új magyar film erejét jelzi, hogy nemcsak a mainstreamben (*Moszkva tér*, 2001, r.: Török Ferenc) vagy a formában (*Hukkle*, 2002, r.: Pálfi György), hanem a non-narratív, képzőművészeti ambíciókkal is bíró experimentális filmek horizontján is képes volt érvényes és friss alkotásokkal jelentkezni. Varga Balázs 2005-ös, a *Filmvilágban* megjelent esszéjében,⁴ amelyben jelzi, hogy „a fiatalok már a spájzban vannak”, a Buharovok világának külön bekezdést szentel. Ebből a szövegéből is jól érzékelhető, hogy csak látszólag kívülálló: a magyar film azon tradíciójához kapcsolódnak, amely valahogy mindig is a láthatóság határán mozgott.

Elődeik az avantgarde hagyomány azon képviselői, akiknek a filmjei jórészt a BBS-ben, a hivatásos magyar film peremvidékén készültek: munkáik Bódy Gábor, Jeles András, Erdély Miklós művészetéhez vagy legalábbis szemléletéhez köthetők. Azt például, amit Hirsch Tibor⁵ Jeles András *Álombrigád*járól (1983) írt – „A néző, (...), aki kint is van és bent is van, a film végére tökéletesen pozícióját veszti: nem vár el és nem kap semmit, a hitelesség, az érdekesség, és érthetőség igényei összezavarodnak” –, azt akár a Buharovok kapcsán is gondolhatta volna. A 40 LABOR második játékfilmje, *A másik ember iránti féltés diadala* (2000) felismerhető elemeket tartalmaz Bódy Gábor *A kutya éji dala* (1983) című filmjéből: elég csak a főszereplő Madaras József toloszékes figurájára vagy a gyóntatásra, a pap jelenlétére, illetve a vállaltan roncsolt nyersanyagra és a vágások jelzésére, a snittek egymásutániságára és a plánozásra gondolnunk. A hasonlóságok elsősorban a gesztusokban és az alkotói pozícióban mutatkoznak meg, valamint

1 Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*. Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 2004.
2 Rimbaud sorait több helyen is idézik a posztmodernnel kapcsolatban. Pl.: Antal István: *Jegyzetek a halálról*. Balkon, 2003/6-7.
3 *A Program*ot a 40 Labor csoport – aminek a két Buharov mellett Nyolczas István és Vasile Croat is tagja – készítette közösen.
4 Varga Balázs: *A másik ország*. Filmvilág, 2000/5., 8-9. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2916)
5 Hirsch Tibor: *Munkás, hámozva*. Metropolis 2004/4. (<http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=20>)

* A kifejezést Schubert Gusztáv *Az elvarázsolt proletár* című *Álombrigád* kritikájából kölcsönöztem (in: Filmvilág 1989/2., 4-7. ld. még: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5299).

abban, ahogyan szétzuhan a cselekményvilág és intuitív halmazzá válik a film története. Az említettek mellett szintén az elődjüknek tekinthető Szőke András is, aki a 90-es évek egyik legsikeresebb nem professzionális rendezője. Az *Európa kemping* (1991), a *Vattatyúk* (1990) vagy a *Kis Vakond* (1994) egy lappangó kelet-európai műfaj, az abszurd vígjáték⁶ zsánerfiguráit használja. Szőke tárgyi világa is a kispolgári giccsből építkezik, nincs egy körjárható történet, a figurák elrajzoltak, abszurd ötletekre, helyzetkomikumra épül a cselekmény. Ezek az elemek megjelennek Buharovéknál is,

6 Az abszurd vígjáték alatt a Szőke-filmek mellett olyan művekre gondolok, mint a *Roncsfilm* (1992, r.: Szomjas György), az *Álombrigád* (1983, r.: Jeles András), az *Indul a bakterház* (1979, r.: Mihályfy Sándor) vagy a *Csinibaba* (1997, r.: Tímár Péter) – közös jellemzőik a közép-európai kispolgári miliő, az epizodikusság, az ötletszerűség, a groteszk látásmód, az elrajzolt karakterek és a bumfordi humor.

IGOR ÉS IVAN BUHAROV
A másik ember iránti féltés diadala, 2000



azzal a kitételrel, hogy velük ellentétben Szőke nem számol ennek a világnak a líraiságával. Buharovék otthonosan mozognak a vidéki Magyarországon, közelről és pontosan ismerik, sőt, szeretik ezt a világot. A Jancsó filmekből ismert Madaras József ugyanolyan autentikus itt, mint a sarki fűszeres. Az *Égi bárány* (1970) megszállott papjának égő tekintete megmaradt, még ha megtört, roncsolt testű férfivá vált is, aki egy értelmezhetetlen kutatás vezetője. A Buharovok álnaiv bugyutasága ellenére a Jancsó filmek extatikus figurájának beemlése (is) épp hogy tudatosságra vall. Jancsó filmnyelve legalább annyira radikális és öntörvényű, mint az övéké: ráadásul a kilencvenes években készült filmjeinek forrása úgy hasonló – játékosság, improvizatív ötletek, formabontás és a filmnyelv szétzilálása –, hogy közben ő is a világ működését próbálja értelmezni.

A nyersanyag világa

Nagyon fontos az, ahogy Buharovék a Super 8-as nyersanyagot használják. A Super 8 ereje abban áll, hogy az általa rögzített kép a home movie-k naturáliáját idézi, miközben lírai, lebegős és megfoghatatlan. A nyersanyag matériája rögzít és értelmez egyszerre. A Super 8-as kamera mögött mindig érezhető az alkotó, egy szubjektív nézőpont, ám mindez egy lírai tájba navigál, a hétköznapi csodák közé, ahol minden egyszerre reális és illuzórikus.

A Buharov-univerzumban az alkotó elengedi a kezét, és ha nem félsz a mély víztől, egy lassú tükörbe tekinthetsz, ahol úgy látod



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
Egyvezérszavas védelem, 2006

meg magad, hogy vágyaid, félelmeid, rémálmaid, a szomszéd néni és az ókori buddhista tanítások elválaszthatatlanul kavarnak előtted. Filmjeik úgy fogadnak be, hogy soha nem engednek közel igazán. A rendezők időről-időre figyelmeztetnek: ez csak film, én csinálom, figyelj, mert itt állok a kamera mögött! Mozgóképek struktúrája a felszínen egy asszociatív játék a hétköznapi tárgyakkal, transzcendens élményekkel, a mélybe azonban nem lehet betekinteni, a rejtett összefüggések rendre önmagukat számolják föl, valahogy úgy, ahogy Marika a gomolygó felhők illúziójáról beszél egy kockás terítés kocsmában (*Lassú tükör*, 2007).



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
Lassú tükör, werkfotó, 2007



IGOR ÉS IVAN BUHAROV
Lassú tükör, werkfotó, 2007

Spiritusz

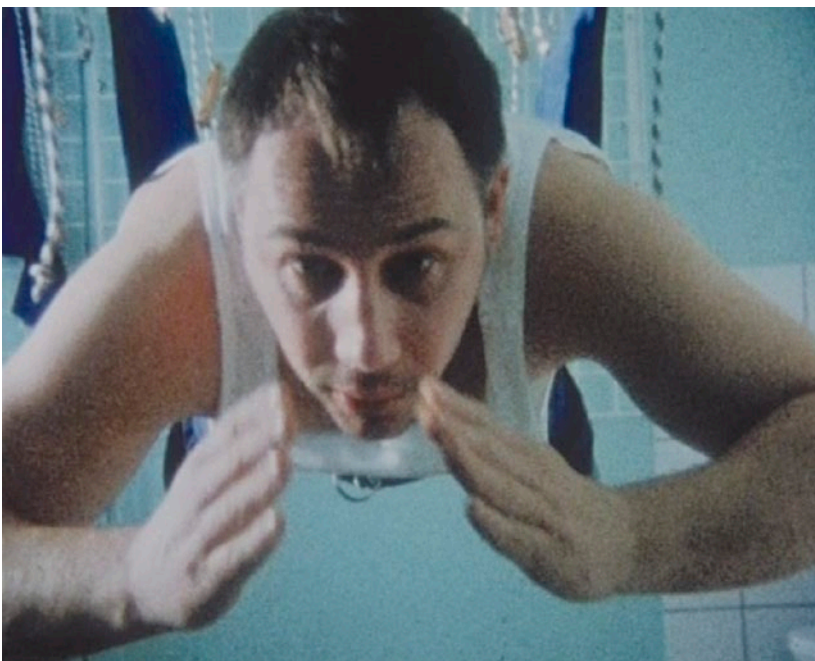
A *Hotel Tububan* (2002) és az *Egyvezérszavas védelemben* (2006) a posztkádárta tárgyi világ és a vidéki parasztasszonyok bukolikus közege keveredik a bizarr, B-horrorokból szalajtott maszkos, paranormális szörnyekkel. Nincs kétség, minden maszk mögött található egy másik, a rögválóság legalább

annyira ijesztő és szürreális, mint egy szörnyek által irányított parapszichológiai szeánsz. Egy transzcendentális élmény ajánlata, valamint az amatőr színészek lírai-dokumentarista ábrázolása saját közegükben, atmoszférikus képi világba oltva – ezeknek a távoli elemeknek a következetesen zagyva egymásnak feszülése adja a Buharov filmek valódi spirituszát.

Tarr és a Buharovok

A zagyvaságtól eltekintve Tarr Béla meglepően hasonlóan alkalmaz bizonyos elemeket a munkáiban. A *Werckmeister harmóniák* (2000) első jelenetében a főszereplő Valuska szájából hangzik el ennek a közös látásmódnak a mottója: „...olyan magyarázatot kapunk, amelyben mi, egyszerű emberek is megérthetünk valamit a halhatatlanságból.” Ehhez hasonló a *Lassú tükör* (2007) jelenete, amikor Marika a kocsmában a felhőkről beszél.

A Buharovok a mindenség működéséről akarnak mondani valamit, a szándékuk *univerzalista*. Valuska érthető, egymás után logikusan következő mondatokban fogalmaz, a



IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Lassú tükör, 2007

7 Első sorban az *Őszi almanachtól* (1984) kezdődően.

Buharov-karakterek viszont nem képesek egy szabályos, szépen csengő irodalmi nyelv használatára. Valuskával ellentétben Marika és az *Egyvezérszavas...* narrátorának gondolatai darabjaira hullanak, törmelékiesen önismétlővé válnak. Ezt az értelmét veszített zagyvaságot és közhelyszótárt mintha csak az értené, aki mondja, de rendszerét képtelen a világgal közölni, sőt még azt sem érti, hogy valójában értelmetlen az, amit mond. Mintha a *szereplő* én szólna ezekből a szereplőkből. A Buharovok nem veszik tudomásul, hogy filmnyelvükből nem állnak össze mondatok – ahogy Marika, ők is ismételtetik mindig más sorrendben a „filmszavakat”.

Nem kérdés hogy, miként Valuskát, úgy Mari-kát is mélyen tiszteli az a közösség, ami körülveszi. A tartalmi rend, illetve zagyvaság ellenére a végeredmény azonos: Valuska oda jut, ahol az *Egyvezérszavas...* örült narrátora tart. István, vagy Tarr kocsmájának törzskö-zönsége pedig nem érti, hanem *érzi* a szöveget. Az *Őszi almanachtól* kezdődően a Tarr filmek szövevei a Buharovokhoz hasonlóan *lírai rendbe* szerveződnek.

A világ és a dolgok

Buharovék azt állítják, hogy a világban létező és meghatározó komponens a metafizika. Nem leírható egy nagy, szükségszerű, ám illuzórikus rend: a világ emberi aggyal nem strukturálható, noha újra és újra szembesülünk valamivel, ami erre a nagy struktúrára utal, talán ezért próbálják meg ezt oly sokan újra és újra megfogalmazni. A *Lassú tükörben* ez a „szembesítő” jelenség a *halál*. Megpróbálják értelmezni, de az értelmezés szándékával egyidőben egy metafizikai útvesztőbe vettetnek. A világban ugyanis a dolgok – álom és valóság, képzelet és realitás, irónia és véres komolyság – egymástól elválaszthatatlanul össze vannak keveredve.

Végkövetkeztetés helyett:

a Buharovok logikája

A Buharovok filmjeiben az egyetlen logika az örület logikája. Az örült állapot egyben mindig *világteremtő* állapot is. Az örült elme pont attól válik véglegesen azzá, hogy bezárul, nem ismeri föl saját örületét, ahogy a Buharov-filmek is rendszerként mutatják fel filmjeik rendszertelenségét. A reflektálatlanság mellett az örület logikájának sajátja az össze nem tartozó dolgok illesztése, így a szeriális, illetve a diszharmonikus visszatérések is. Ezeket a szempontokat nem csak tartalmilag, hanem filmjeik formanyelvében is következetesen betartják.

Egy lassú tükörben sohasem láthatom meg *a saját időmet*.

Dékei Kriszta

„A tiszta szándék felindítása”

Igor & Ivan Buharov: *A fájdalom díszként való használata*

Tranzit Műhelyek, Pozsony

2011. október 1–30.

„szavak kínai falát
megmássza a halál”

(Domonkos István: *Kormányeltörésben*)

Kevesen próbálkoztak azzal, hogy értelmezzék SZILÁGYI KORNÉL (IGOR, 1971) és HEVESI NÁNDOR (IVAN, 1974) sajátos univerzumát, s köztük sem én volnék az első, akinek beletörhet a biciskája. A művekre jellemző dadaista és szürrealista attitűd, a váratlan megoldások és a nettó ökörködés, a sejtetés, a zárt egészként létező műalkotás elutasítása ugyanis ellene megy annak, hogy bármilyen jelentést tulajdonítsunk nekik. Az eléggé lepattant, ámbár impozáns, volt ipari épületben megrendezett retrospektív pozsonyi kiállításukon csak néhol volt elkülöníthető a két alkotó munkássága és egyéni kézjegye – eszerint Szilágyi inkább a szellemesen meghökkentő konceptualitást részesíti előnyben (ld. például a támadást meg-
hiúsító színváltoztatós sakkfiguráit: *Támadásmentesítő sakk*, 2005/2011), s bár Hevesi ebben is a társa (amint azt közös munkájuk, a helyszínre adaptált, politikusok „szagmintáit” választásra felkínáló „smellection automat” is bizonyítja), az ő hangja azért mégiscsak sokkal komorabb: rajzai és festményei néha egészen vészjóslóak. Mindenesetre úgy tűnik, hogy HECVI DÓRA, a kiállítás kurátora sem törekedett arra, hogy kielégítse a duó tagjainak „szétválasztására” irányuló kíváncsiságunkat: a látogatónak a művek azonosításához csupán a bejárat mellett elhelyezett kicsiny „térkép” áll a rendelkezésére. A kiállítás középpontjában szemlátomást a filmjeik állnak, a többi munka mintha csupán keretként szolgálja. Láthatóan Buharovék maguk is egyfajta mű- vagy látvány-egésznek tekintették a teret – erre utal, hogy a tárlókban vagy a falon elhelyezett dokumentumok, filmekből visszamaradt tárgyak valamint az installációk mind-mind visszautalnak vagy megidéznek más (kiállított) munkákat és filmeket. S hiába a rendszerezésre/szétválasztásra irányuló tiszta szándék, az interpretátor leginkább elveszítettnek érzi magát, akárcsak legutolsó filmjük (*Kormányeltörésben*, 2010) főszereplője.

„u minyá nyet filozófia, ja nye hocsu zsitty”

IGOR & IVAN BUHAROV 1994 óta dolgozik együtt, de filmjeikben gyakran „közreműködik” még VASILE CROAT (HORVÁTH ISTVÁN) és NYOLCZAS ISTVÁN is (1995-ben ők négyen alapították meg a 40 LABOR MULTIARTHIST csoportot). Független filmjeiket kezdetben Super 8-as filmre forgatták, minden alkalommal láthatóvá téve e (szinte a szemétből kiemelt) nyersanyag karcosságát, piszkos felületét. Buharovék minden részükben maguk jegyzik a képzőművészet és a mozgókép határvidékére pozicionált filmjeiket: ők készítik a forgatókönyvet (már ha van), az animációt, ők a rendezők, a szereplők, s maguk végzik az utómunkálatokat is (vágás). A – talán több részesre is tervezett – két 1995-ös rövidfilm, a *Vasárnap* (Voszkeszenje) és *Hétfő* (Ponygyelnyik) kétségkívül egyéni hangot üt meg. Ennek alapelemei a sokszor homályos, nehezen kivehető részletek, a kézikamera rezgésének felerősítése, a lebutított orosz nyelven elhangzó narráció, a talányos „történet”, álomtörédekké összeálló képsorok. A filmek főszereplője egy torz arcú, (a plusz protézis miatt) lapátfogú fiatalember, akinek mintha egyetlen átlagos napját („normálnaja pagoda”) követné végig a kamera (vasárnap estére egyébként „hősünk” öngyilkos lesz). A három egységre bomló *Hétfő*ben először

egy kövér, fűrdőruhás nőt látunk tajcsizás közben, majd a mozdulatsort megismétlő lapátfogút (ekkor közli velünk a narrátor a filozófia hiányára és az életunt-ságra vonatkozó mondatokat), végül egy fiatal anyát mutat a kamera (hosszan kitartott felirat: a méh üres). E két filmben már jelen van a későbbiekben is felbukkanó „történet-fűzés” (a szürke mindennapokat megtörő, meghökkentő cselekedet) éppúgy, mint a víz, az úszás, illetve a szülés és a terhesség tematikája. A *Metroul* (1996) – melynek végén egy iskolás kislány képe borul vörösbe, s melynek vezérmotívuma a szenttelen férfigangon ismételtetett „szerelmes vagyok beléd, István” – alig-történetét, állóképeit kiválóan ellenpontoszza a román szövegű 40 Labor szám, amely a későbbiek során átadja a helyét az általuk 1998-ban alapított Pop Ivan zenekar szerzeményeinek. (A szintén a nevükhöz kötődő, 2000-től működő CHAOS KEMPING elsősorban audiovizuális performanszokat, dj-zéssel kísért vetített képes előadásokat tart.)

Az 1996-ban készült *Good bye Mama* egyfajta „köztes” filmnek tekinthető. A „korai” munkákhoz kapcsolja a fekete-fehér Super 8-as film rossz minősége, az életlen vagy szándékoltan beremegtetett beállítások alkalmazása, s maga a sugárzásmérő szerkezet mozgását követő „történet” is, amelynek végső



IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Hotel Tubu, 2002

pontján a főszereplő, miután búcsúüzenetét (Daszvidánia Mama) felpingálja a falra, bekapcsolja az atomreaktort. Itt jelenik meg először a Buharov-filmek charme-ját megadó idősszony (nagy-mama, alias Pallagi Jánosné), aki a legnagyobb nyugalommal szenved vagy végzi el a totálisan értelmetlennek tűnő cselekedeteket, s itt váltja fel először az eltorzított emberi arcot a maszkolás, ebben az esetben egy speciális, két „orrnyílással” rendelkező gázálarc.

„az ideák a létből kijönnek”

A szürreális maszkok, az arcot fedő, sokszor többretegű álarcok, az egész testet borító jelmezek szerepeltetése a 2000-es évek közepéig/végéig szinte állandó elem filmjeikben. A talányos *Hotel Tubu* (2002) című munkában – ahol a narrátor hosszasan értekezik arról, hogy „az ideák a létből kijönnek, de van olyan is, hogy az idea nem jön le” – a szereplők folyamatosan átalakulnak: az alumíniummal borított emberből vadász, majd a vadászból csinos orángután jelmezen futkározó alak válik, melynek maszkja mögött egy újabb álca, (talán) egy a szado-mazo kultúrában használt, a légzést megnehezítő fekete bőr arcvédő tárul fel. További visszatérő elem a giccses nippek (itt egy porcelán mackó) szereplőként való alkalmazása, s a kitömött (fácán, a későbbi filmekben róka és menyét) vagy halott állatok (béka) bevonása a jelentekbe. Második nagyjátékfilmjük, a Madaras József, illetve a Vörös Október Ruhagyár zakóiban feszítő négy férfi nagy alakítását hozó *A másik ember iránti féltés diadalának* (2000) hangulata – hasonlóan más munkáikhoz – a hetvenes évek tárgyi világát idézi; a feelinget erősíti a Forte-filmre hajazó alpanyag színvilága, az álmjellemek és pornófilm-bevágások, illetve a szürreális szereplők kavargása.

E mű ellenpontja a 2004-es, tiszta animációra épülő (bár néhány pillanatilag a hajókázó szereplők is felbukkannak egy gyógyfürdő medencéjében, pár punnyadó nyugdíjas között, miközben áhítatos orgonamuzsika szól) *Vajon a gyilkos kimegy a temetőbe?* című rövidfilm. A horrorisztikus elemekkel tarkított munkában ugyanakkora szerep jut a nippeknek (meztelen porcelánbaba), az apró állatkákat (kutyát, pókot, dinoszauruszt) formázó gyerekjátékoknak, a „megelevenedő” nőcis magazin képeknek, a kollázsok és a festményeknek. Itt is találkozhatunk álarcokkal – kicsiny fiúbábra és mackóra applikált maszkokkal –, s hangsúlyossá válik a (teljesen értelmetlen) mese motívuma.

„egy hatalmas semmisítő erőt fogunk aktivizálni, kérek mindenki a tiszta szándék felindítására”

Az *Egyvezérszavas védelemben* (*Oneheadword protection*, 2006) több mesetípus (*Piroska és a*

farkas, Jancsi és Juliska) és motívum (csutkababa, vő. váltott gyermek) keveredik össze, s a szereplők – köztük a nyalka huszárok – gyakran túlméretezett bábarcot viselnek. Míg ebben az esetben a maszkolás egyfajta kiemelésre, a fiktitivás hangsúlyozására szolgál, a korábbi művekben – s a 2008-as *A szülés fokozataiban*, ahol a két szereplő egy egészen különös, orvosi, leginkább a kínzás képét előhívó maszkot visel – az egyéni arc elvesztése egyfajta elidegenedettséget sugall. Az inkább gyakorló elmebetegnek tűnő narrátor – valamiféle furcsa médium vagy „semmitítő erőt” aktivizáló távgyógyító lehet – szövege pedig hol kapcsolódik a mágikus cselekedeteket ismételtető szereplők tevékenységéhez, hol meg nem. Buharovék egyik védjegye – még tovább fokozva ezzel műveik abszurditását – a nyelv és a jelentés kiforgatása, nem létező szókapcsolatok, mondatnailag helytelen elemek használata. Mindemellett számos szimbolikus motívumot is használnak, s e tény egyszerre könnyíti és nehezíti meg az értelmezést. *A szülés fokozatai* című munkában például a szülés „misztériuma” és a megtisztító zuhanyozás vagy a halál, a Béla élt 5 évet feliratú kis koporsó eltemetése viszonylag könnyen dekódolható, de e felfejtett jelentést szinte azonnal dadaista lepelbe burkolja a narratori szöveg (melyben a nők bolhát, sünt, továbbá majmot szülnek) és maga az eltemetett lény (deformált és szutykos, alig felismerhető gyerekjáték).

Már-már egyértelmű olvasattal bír azonban a 2010-ben készült rajzos animáció, a *Jancsika és a libuskák*. A *Vajon a gyilkos kimegy a temetőbe?* című munkához hasonlóan keretes szerkezetet használó, Paizs Miklós tolmácsolásában előadott gyagya mese valójában ironikus politikai „állásfoglalás”. Jancsi, aki „szerette a magyar népet, a hazáját és a libát terelgetni” egyre újabb és újabb kalandokba keveredik: „a gazdasszony a székyehimnuszt dalolta neki, mindig mikor részeg volt”, majd „a kozmosz munkásai agyrezgéssel felvették vele a kapcsolatot”. A Parlamentbe is ellátogató hősünk végül „kis pogácsákat szagztatott az ollójával a magyar zászlóból” – a pogácsák száma pontosan 56, Jancsi ollója pedig nem más, mint hatalmas, ágaskodó hímtagja.

„mi meghalni mindnyájan
úgyis téves csatatéren”

Az utóbbi két évben készült filmjeikre a letisztultság, az izmosodó profizmus jellemző. A narrátor nélküli, csak zenével operáló *Molytej* (*Mothmilk*, 2009) például egy kerek történetet mesél el egy kisfiú szemszögéből: főszereplője pedig a szexuálisan túlfűtött, nudista strandra ellógó, napozáskor önmagát meztelen nők fényképeivel körberakó apuka. Az andalító zene dacára, számos filmes utalás segítségével, kísér-

IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Jancsika és a
libuskák, 2010



IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Molytej, 2009



teties hangulatot felépítő mű egy átlagosnak tűnő család története, a meghökentető fordulatok pedig – eddigi műveiktől eltérően – simán rakódnak egymásra, a 705-ös Zastawával nyaralni induló család képétől zökkenők nélkül jutunk el a kisfiú meztelen testekkel zsúfolt álmképéig.

Legutolsó, *Kormányeltörésben* (*Rudderless*, 2010) című fekete-fehér filmjük is egy gyötrelmes álm-vízió, amely Domonkos István vajdasági költő a 70-es évek vége felé írt, azonos című és sajnálatosan kevésbé ismert versén alapul. A kopogó ritmusú, ismétlődő töredékekre eső és elszemélytelenített költemény Buharovék számára kiváló kiindulópont egy vizuális asszociációs lánc megalkotására. A vergődő, önmagát, otthonát, lelki békéjét kereső férfi levele vesztésre ítélte „utazása” ugyan aktualizálódik is – egyes jelenetekben, például a Lánchídon vonuló huszársereg esetében felismerhető a mai magyar valóság –, de a szagztatott, komor hangvételi képsorok (amelyből mintegy feloldásként emelkedik ki az a szurreális jelenet, melyben a szállásadónő légyecsapóval veri össze a főszereplőt) egyetemes elveszettséget és kilátástalanságot sugallnak. A *Kormányeltörésben* nem illusztráció, hanem tiszta szándékú, önálló és megrázó, a művészekről szokatlanul komoly és igen erőteljes mű – s ha nem is fel-, de igen-igen megindító.

Art Toronto, 2011

📍 **Metro Toronto Convention Centre, Toronto**
📅 **2011. október 28–30.**

Toronto neve eredetileg találkozóhelyet jelent. Úgy tűnik, a város ezekben az években nő fel, kulturális értelemben is, hogy méltóvá váljon nevéhez. A 12. Torontói Nemzetközi Vásár nevet változtatott és *Art Toronto, 2011* alatt október 28. és 31. között rendezték meg. A 13 országból idesereglett 109 galéria között egyaránt megtalálhatók a már nemzetközi híreűek és az újonnan megalkuló, egyfajta friss seregszemlét teremtve. „Az Art Toronto nem csupán egy művészeti vásár, ahol adni-venni lehet a műtárgyakat, hanem egy jó lehetőség is a galériák számára, hogy találkozzanak egymással, megismerjenek új művészeket és kiállításszervezőket. A művészet iránt érdeklődők pedig egy helyen láthatják, hogy mi a legjobb most a művészeti piacon”, nyilatkozta LINEL REBENCHUK igazgató.

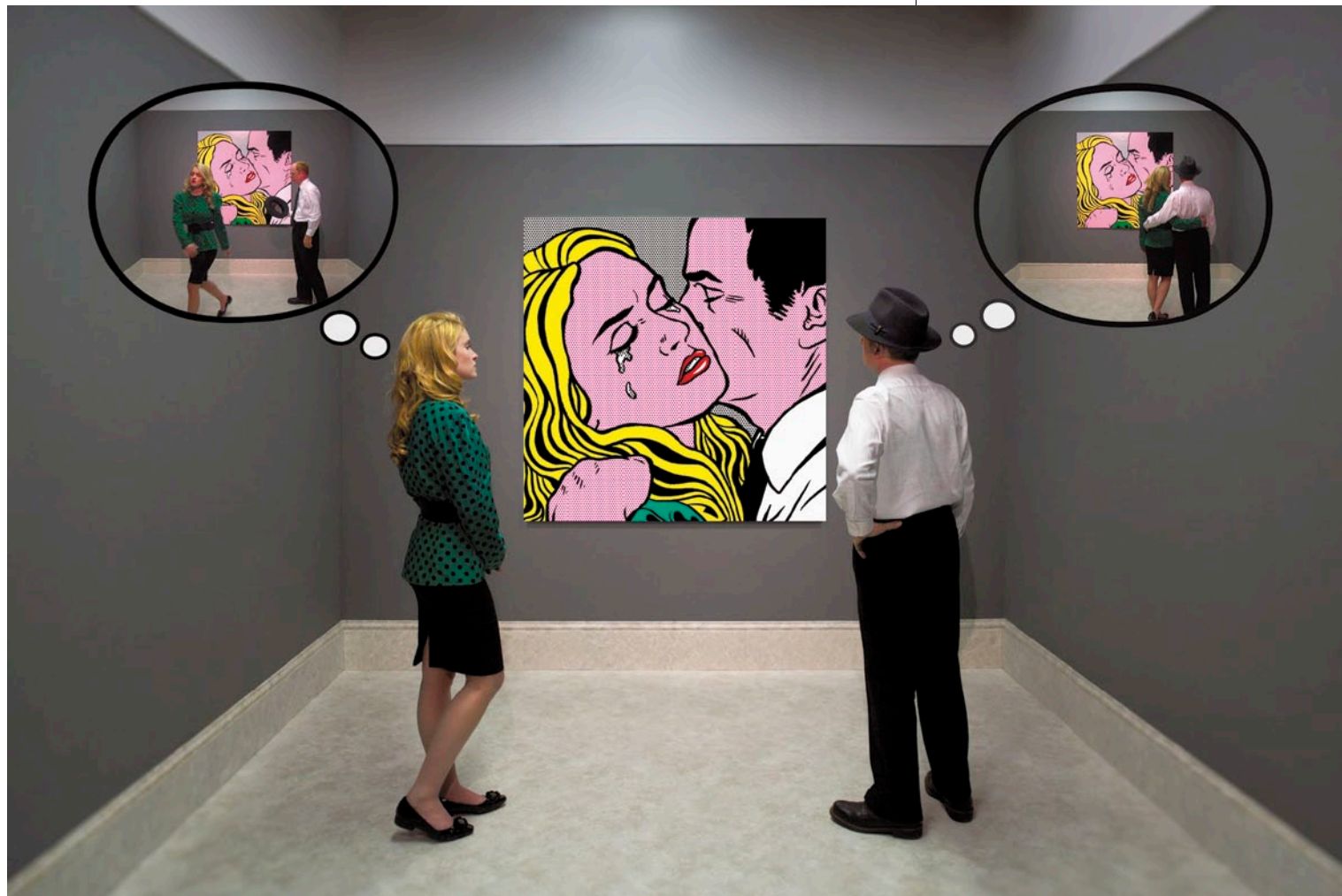
A szervezők igen sok új rendezvénnyel álltak elő. Kiállítók és látogatók egyaránt részt vehettek a különböző fórumokon, szimpóziumokon, a gyűjtőknek rendezett tanácsadásokon és a művészettörténészek által vezetett sétákon. A vásár történetében először voltak láthatók rövid videófilmek is. PAUL BUTLER Collage Party-ja bevonta a közönséget is az alkotók körébe. A galériák terétől független,

széles *Open Space* adott helyet a zsúfolt, nagyméretű munkáknak, köztük a berlini MARCUS LINNENBLINK festett kerámia-szobrának.

A torontói múzeumok ügyesen kihasználták a lehetőséget: az Art Gallery of Ontario rendezte a jótékonyági gálát, és a bevételt rögtön be is fektette kortárs műtárgyakba. ED BURTYNSKY, a torontói származású nemzetközi hírnévű fotóművész *Dryland Farming #13* című művének 25 példányát ajándékozta a Museum of Contemporary Canadian Artnak, amit az 15 perc alatt eladott (3500 dollárért kópiánként), a gyűjtemény gyarapítására fordítva a befolyt összeget.

A Metro Toronto Conventional Centre területén megrendezett vásár, mint minden hasonló rendezvény, első látásra lehangoló. Túl sok a galéria, a műtárgyak által képviselt stílus és technika, és nincs semmiféle kapaszkodó a néző számára, hogy bővítse lát-e, amiből tizenkettő egy tucat, vagy a legújabb művészeti tendencia előfutárával áll szemben. Ezen a vásáron szép számban volt fellelhető az utóbbi is. Az Art Toronto, 2011 megbízásából készült KENT MONKMAN *The Art Game* című monumentális installációja. Szűk, kanyargó folyók, áljátók és kétoldalú tükrök által teremtett labirintusban botladozik a néző, egyre elve-

GREGORY SCOTT
Dialogue, 2011, Catherine Edelman Gallery

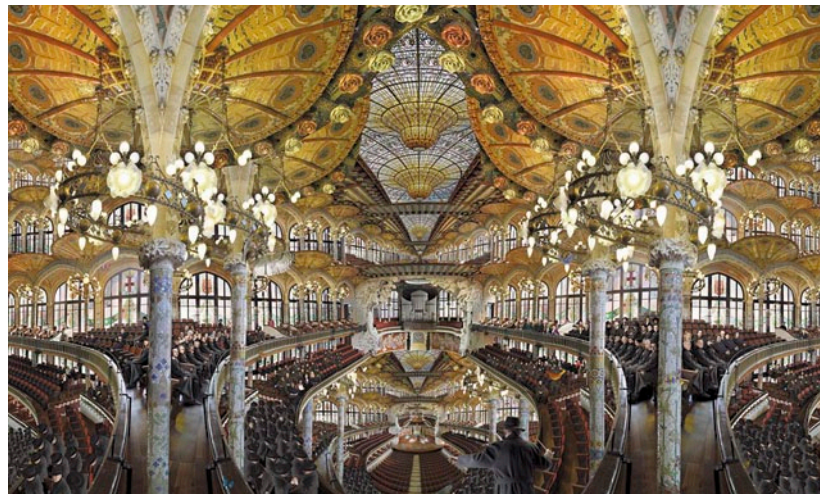


szettebbnek érezve magát, ami Monkman szerint a művészek alapvető életérzése. Elrejtve a tükrök és ablakok megtévesztő keretében, négy diaporámát láthatunk, a művészeti élet meghatározó szereplőit: a művészt, a múzeumigazgatót-művészettörténészt, a galériát és a gyűjtőt. Monkman szellemesen jeleníti meg a kortárs művészeti életet, beleszőve indián származásának történelmi motívumait, szexuális érdeklődésének elemeit és mindennapi életét.

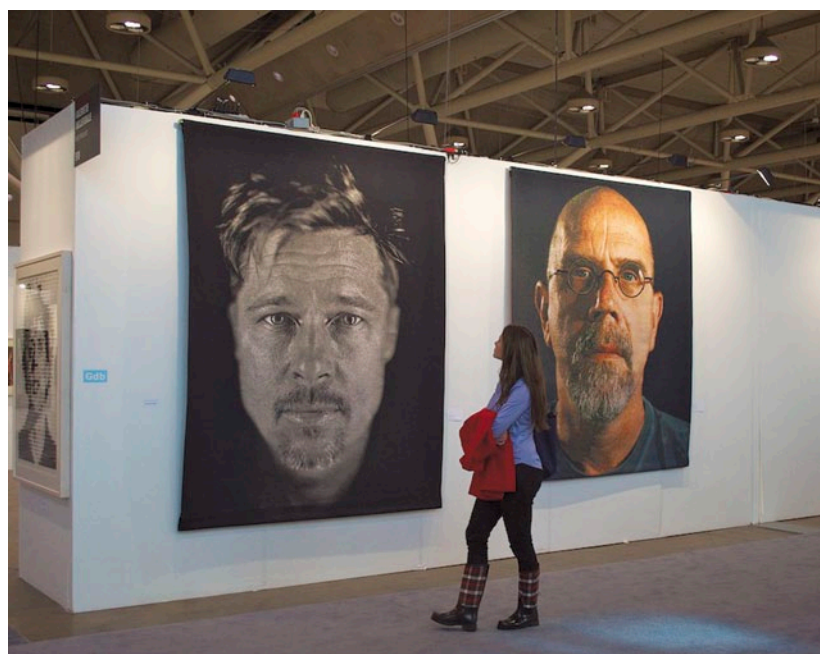
Szokatlanságával tűnt ki GREGORY SCOTT *Dialogue* című vegyes technikával készült kompozíciója (Catherine Edelman Gallery, Chicago). Scott mozgást akar vinni az egyébként álló képek terébe. A nagyméretű kompozíció két szereplője egy festményre néz, míg a kép felső terében elhelyezett körök hirtelen megelevenednek és így láthatjuk, olvashatjuk gondolataikat. Scott ötvözi a festmény, a fotó és a videó elemeit, létrehozva ezzel egy sajátos műfajt, amelyben a három összemosisódik. Így újfajta narratíva körvonalazódik, amely áttöri a hagyományos korlátokat, megnyitva az állókép terét a folyamatos történet felé. Műfaji kereteket feszeget ANGELO MUSCO (Carrie Secrist Gallery, Chicago) és JEAN-FRANÇOIS RAUZIER (Villa del Arte, Barcelona) is. Musco több mint százezer emberi testet fotózott és montírozott össze monumentális, barokk vízióin. A művész a bibliai kaotikus vizeket (Tehom) és a legendák szerint azokban élő emberi közösségeket önti képi formába a figurák kavalkádjá által, mindazonáltal megőrizve azok egyedi karakterét is. Művei egyszerre szurreálisak és szuperrealisták. Rauzier 'hyperphotography' módszere technikailag hasonló, mivel ő is több ezer fotót montíroz össze a számítógép segítségével. Az eredmény azonban igen különböző, mivel Rauzier műve inkább emlékeztet komplikált és raffinált reneszánsz festményekre, mint fotóra. *A zene palotája* száz és száz különböző nézetét mutatja a hangversenyteremnek, egymás mellett és egymás fölött, kihangsúlyozva a dekoráció gazdagságát és a figurák szépségét. A kép szélén egy nagyító lóg, a részletek csodálattalra biztatva a nézőt, aki így módon belép és belevész a kép terébe.

Néhány művész egyéni kiállítással mutatkozik be, köztük CHUCK CLOSE sajátos fotorealistikus festményeivel, ATTILA RICHARD LUKACS (már itt született magyar származású művész) fekete-fehér-szürke installációjával, amely felhasználja a fényt is mint kompozíciós elemet. Láthatjuk ANDY WARHOL 1979-es pop BMW-jét, EVAN PENNY fiatal és öregkori élethű szilikon mellszobrait és még ezer más művészeti csodabogarat.

Az *Art Toronto, 2011* igen sikeres volt úgy az eladás, mint a látogatottság szempontjából. Toronto, ez a viszonylag fiatal város, most ébred eszméletére mint világváros és mint művészeti központ.

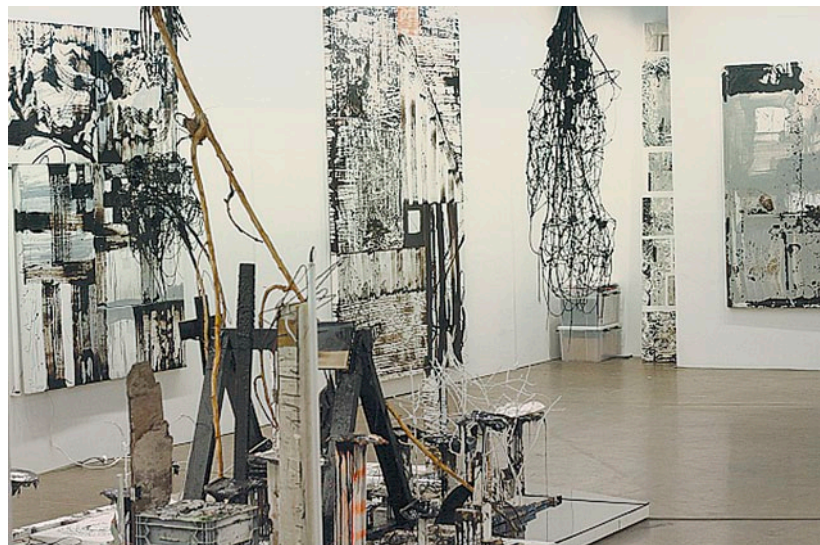


JEAN-FRANÇOIS RAUZIER
A zene palotája
Villa del Arte, Barcelona



CHUCK CLOSE festményei, Art Toronto, 2011
<http://www.flickr.com/photos/35005631@N02/6303402714/sizes/o/in/photostream/>
© fotó: Uncle Lynx

ATTILA RICHARD LUKACS munkái, Art Toronto, 2011
© fotó: Krunák Emese



Betöltöttük 9. évünket. Kreativitásból jeles.



SZABADFOGÁSÚ SZÁMÍTÓGÉP

Verseny 19 év alatti fiataloknak a C3 Alapítvány szervezésében

verseny.c3.hu/2011/nyertesek



© Fotó: Glódi Balázs / fenyzerkeny.hu

KÁLLAI ANDRÁS KIÁLLÍTÁSA

2011. december 7 – 2012. január 3.



KLAUZÁL13

könyvesbolt és kortárs galéria

1072 Budapest, Klauzál tér 13.

www.klauzál13.hu

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.

David Maljkovic
Exhibitions for Secession
Attila Csörgő
Lecia Dole-Recio
● SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2011. 12. 02 – 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.

ESSL ART AWARD CEE 2011 / Young Art from Bulgaria, Croatia, Czech Republic, Hungary, Romania, Slovakia, Slovenia
● SAMMLUNG ESSL – KUNST
DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2011. 12. 07 – 2012. 02. 12.

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

Walter Pichler
Sculptures Models Drawings
● MAK
www.mak.at
BÉCS
2011. 09. 27 – 2012. 02. 26.

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

Belgium

Martin Douven – Leopoldsburg – Jef Geys
● MUHKA
www.muhka.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.muhka.be
ANTWERPEN
2011. 10. 07 – 2012. 01. 22.

John Constable
● OIL SKETCHES FROM
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM
LONDON
www.smak.be
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
2011. 10. 23 – 2012. 01. 29.

Baudouin Oosterlynck
Kabinet d'amateurs n°6
● LE MUSÉE DES ARTS
CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
2011. 11. 20 – 2012. 02. 05.

Cy Twombly
Photographs 1951–2010
● PALAIS DES BEAUX-ARTS /
PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
www.bozar.be
BRÜSSZEL
2012. 01. 02 – 04. 29.

Felix-Gonzalez Torres
*Specific Objects without
Specific Forms*
● WIELS CONTEMPORARY ART
CENTRE
www.wiels.org
BRÜSSZEL
2012. 01. 16 – 05. 02.

C s e h o r s z á g
Lucifer Effect
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO
UMĚNÍ (CENTRE FOR
CONTEMPORARY ART)

www.doxprague.org
PRÁGA
2011. 10. 14 – 2012. 01. 02.

Jitka Mikulovica
● GALERIE LABORATORIO
http://www.galerielaboratorio.com
PRÁGA
2011. 11. 23 – 2012. 01. 13.

Cinetactics – Residents IV
● MEETFACORY GALLERY
www.meetfactory.cz
PRÁGA
2011. 12. 07 – 2012. 01. 14.

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.

Adéla Babanová
*I have been thirty for sixty
years*
● MEETFACORY GALLERY
www.meetfactory.cz
PRÁGA
2011. 12. 14 – 2012. 01. 19.

**In Full Spectrum /
Photography 1900–1950
from the Collection**
● MORAVSKÁ GALERIE V BRNO
www.moravska-galerie.cz
BRNO
2011. 11. 04 – 2012. 02. 05.

Dánia

**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.

Never Odd or Even
● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST
http://samtidskunst.dk/
ROSKILDE
2012. 01. 11 – 04. 18.

Andreas Gursky
● LOUISIANA MUSEUM FOR
MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2012. 01. 13 – 05. 13.

É s z t o r s z á g

Ene-Liis Sempér
● KUMU
www.ekm.ee
TALINN
2011. 10. 14 – 12. 31.

**Beyond. International
Curator Exhibition of Tallinn
Month of Photography**
● KUMU
www.ekm.ee
TALINN
2011. 10. 07 – 2012. 01. 08.

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.

**Thank You for the Music –
How Music Moves Us**
● KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2012. 01. 20 – 06. 17.

F r a n c i a o r s z á g

Olaf Breuning
The art freaks
● PALAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
PÁRIZS
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.

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

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

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

**L'Espagne entre deux siècles
de Zuloaga à Picasso
(1890–1920)**
● MUSÉE NATIONAL DE
L'ORANGERIE
www.musee-orangerie.fr
PÁRIZS
2011. 10. 11 – 2012. 01. 09.

**Memories of the future
– the Olbricht collection**
● MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PÁRIZS
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
PÁRIZS
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
PÁRIZS
2011. 11. 16 – 2012. 01. 28.

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

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

Diane Arbus
● JEU DE PAUME
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
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.

Lois Weinberger
Fehér László
Andrei Molodkin
*E-cité Bucarest / Une scène
artistique roumaine*
● MUSÉE D'ART MODERNE
SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
www.mam-st-etienne.fr
SAINT-ÉTIENNE
2011. 12. 10 – 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.

**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
PÁRIZS
2011. 10. 21 – 2012. 03. 18.

Dancing through life
● CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2011. 11. 23 – 2012. 04. 02.

**Henri Cartier-Bresson / Paul
Strand**
Mexico 1932–34
● FONDATION HENRI CARTIER-
BRESSION
www.henricartierbresson.org
PÁRIZS
2012. 01. 11 – 04. 22.

**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

Melanchotopia
● WITTE DE WIT
www.wdwa.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
HÁGA
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.

Bieke Depoorter
Ou Meny
● ROTTERDAM KONSTHAL
www.kunsthall.nl
ROTTERDAM
2011. 12. 09 – 2012. 01. 29.

