

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

Balkon

2012 _ 3



12003 880 Ft
9 771216 889000

M A G Y A R O R S Z Á G

Szilágyi Lenke <i>Kreatív tájak</i>
<div> <ul style="list-style-type: none">FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2012. 03. 09 – 03. 29. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Ember Sári <i>Majd én helyettesed</i> KARTON GALÉRIA ÉS MŰZEUM www.karton.hu Budapest V., Alkotmány u. 18. 2012. 03. 22 – 04. 14. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">RADIOSPEKTÍV – nukleáris művészet STUDIÓ GALÉRIA http://studio.c3.hu Budapest VII., Rottenbiller u. 35. 2012. 03. 03 – 04. 19. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Maurer Dóra <i>Zsilipek / Sluices</i> VINTAGE GALÉRIA www.vintage.hu Budapest V., Magyar u. 26. 2012. 03. 06 – 04. 20. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Süli-Zakar Szabolcs <i>Fegyelem</i> MAMÓ GALÉRIA www.mamu.hu Budapest VII., Damjanich u. 39. 2012. 04. 06 – 04. 20. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Tamási Claudia GÓDOT GALÉRIA www.godot.hu Budapest XI., Bartók B. út 11. 2012. 03. 07 – 04. 21. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Bondor Csilla <i>A mélység felszínén</i> PINTÉR SONJA GALÉRIA www.pinterantik.hu Budapest V., Falk M u. 10. 2012. 03. 22 – 04. 21. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Klimó Károly, Bánki Ákos <i>IGNIS</i> B55 KORTÁRS GALÉRIA www.b55galeria.hu Budapest V., Balaton u. 4. 2012. 03. 23 – 04. 21. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Újragondolt hagyomány – Derkovits Gyula képző-művészeti ösztöndíjasok ERNST MŰZEUM www.ernstmuzeum.hu Budapest VI., Nagymező u. 8. 2012. 04. 05 – 04. 22. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Verebics Katalin <i>Varázslat</i> ERLIN GALÉRIA www.erlin.hu Budapest IX., Ráday u. 49. 2012. 03. 28 – 04. 23. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Jó szerencsét! 2B GALÉRIA www.pipacs.hu/2b Budapest IX., Ráday u. 47. 2010. 03. 16 – 04. 26. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Az idő mintázatai ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA www.acbgaleria.hu Budapest VI., Király u. 76. 2012. 03. 22 – 04. 27. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Gémes Péter <i>Rajzok, litográfiák</i> VÍZIVÁROSI GALÉRIA www.vizivarosigaleria.hu Budapest II., Kapás u. 55. 2012. 03. 29 – 04. 27. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Floszmann Attila, Pályi Zsófia, Várai Enikő <i>Ha Isten is úgy akarja...</i> A38 KIÁLLÍTÓHELY www.a38.hu Budapest XI., Pázmány P. rkp., Petőfi-híd budai hídfő 2012. 04. 18 – 04. 28. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">DUNA – NYITOTT KÖNYV MAI MANÓ HÁZ www.maimano.hu Budapest VI., Nagymező u. 20. 2012. 02. 06 – 04. 29. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Szij Kamilla ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA www.obudaitarsaskor.hu Budapest III., Kiskorona u. 7. 2012. 03. 27 – 04. 29. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Halász Péter <i>Solution</i> ART9 GALÉRIA www.rezkarc.hu Budapest IX., Ráday u. 47. 2012. 04. 04 – 04. 29. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Pavel Sterec <i>A jövő közönségének</i> LABOR http://labor.c3.hu Budapest V., Képiró u. 6. 2012. 04. 06 – 04. 29. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Made in Wunderland VIRÁG JUDIT GALÉRIA www.viragjuditgaleria.hu Budapest V., Falk M. u. 30. 2012. 04. 03 – 04. 30. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Molnár Vera <i>Egy százalék rendetlenség</i> KEPES INTÉZET www.kepeskozpont.hu Eger, Széchenyi István u. 16. 2012. 03. 01 – 04. 30. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Nemes Csaba <i>Film retrospektív</i> PAKSI KÉPTÁR www.paksikeptar.hu Paks, Tolnai u. 2. 2012. 03. 01 – 04. 30. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Rákóczy Gizella <i>256 N / 4 szín 4 tónusának variációja</i> FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2012. 04. 05 – 05. 01. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Vágner Orsi <i>FEJRE / ON HEAD</i> FOGASHÁZ www.fogashaz.hu Budapest VII., Akácfa u. 51 2012. 04. 13 – 05. 01. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Károlyi Zsigmond <i>Állványok és fényrácsok</i> NEON GALÉRIA www.galerianeon.hu Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em. 2012. 04. 04 – 05. 02. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Majoros Gyula <i>Öltések</i> KIS ZSINAGÓGA / EGRI KORTÁRS GALÉRIA www.kiszsinagoga.hu Eger, Hibay Károly u. 7. 2012. 04. 18 – 05. 02. </div>
<div> <ul style="list-style-type: none">Basa Anikó, Miklós Hajnal <i>Elterő idegrendszerek találkozási pontján</i> MOLNÁR ANI GALÉRIA www.molnarinigaleria.hu Budapest, VIII., Mikszáth K. tér 2. 2012. 03. 22 – 05. 04. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Petőcz András MAGYAR MŰHELY GALÉRIA www.magyarmuhely.hu Budapest VII., Akácfa u. 20. 2012. 04. 04 – 05. 04. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Ujházi Péter <i>Idővel</i> TEREM KIÁLLÍTÓHELY (VOLT STUDIO 1900 GALÉRIA) www.hegedus24.com Budapest XIII., Balzac u. 30. 2012. 04. 23 – 05. 04. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Kokesch Ádám KISTEREM www.kisterem.hu Budapest V., Képiró u. 5. 2012. 03. 13 – 05. 05. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">iski Kocsis Tibor <i>Párhuzamos események / Parallel events</i> DEÁK ERIKA GALÉRIA www.deakgaleria.hu Budapest VI., Mózsrár u. 1. 2012. 04. 04 – 05. 05. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Fekete Balázs MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 04. 12 – 05. 05. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Hangay Enikő <i>Felöltő / Dress Up</i> RAIFFEISEN GALÉRIA www.raiffeisen.hu Budapest V., Akadémia u. 6. 2012. 03. 19 – 05. 06. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Hangay Enikő és Váradi Viktor <i>Pécsi József Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása 2012</i> MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRÁFUSOK HÁZA) www.maimano.hu Budapest VI., Nagymező u. 20. 2012. 03. 23 – 05. 06. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Nádas Péter fotói <i>„HA A FIGYELEM SEMLEGES...”</i> MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 03. 10 – 05. 06. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Hajdú D. András MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRÁFUSOK HÁZA) www.maimano.hu Budapest VI., Nagymező u. 20. 2012. 03. 29 – 05. 06. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Tóth Angelika GÖRÖG TEMPLOM KIÁLLÍTÓTEREM www.muzeum.vac.hu Vác, Március 15. tér 19. 2012. 04. 03 – 05. 06. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">3x3 KRISZTINA PALACE Budapest XII., Nagyenyed u. 8-14. 2012. 03. 22 – 05. 10. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Szokolay Béla <i>Építészeti fotó No. 18. / Régről helyek</i> FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT www.fuga.org.hu Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2012. 04. 20 – 05. 10. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Gerhes Gábor <i>Z. avagy egy ország</i> LUMEN GALÉRIA http://photolumen.hu Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2. 2012. 03. 13 – 05. 11. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Csikós Nagy Zsuzsa <i>FÉNYDÖBOZOK</i> ARTUS GALÉRIA www.artus.hu Budapest XI., Sztregova u. 7. 2012. 04. 11 – 05. 11. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Remake FÉSZEK GALÉRIA www.feszek-muveszklub.hu Budapest VI., Kertész u. 36. 2012. 04. 17 – 05. 11. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Fillenz István <i>Vázlatok</i> RÁDAY KÉPESHÁZ Budapest IX., Ráday u. 27. 2012. 04. 12 – 05. 12. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Isten veled FAUR ZSÓFI GALÉRIA www.raday-galeria.hu Budapest XI., Bartók B. út 25. 2012. 04. 12 – 05. 13. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Eike <i>Kiáltvány / Proclamation</i> BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM, TEMPLOMTÉR www.btmfk.iif.hu Budapest III., Kiscelli u. 108. 2012. 04. 18 – 05. 13. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Joseph Kádár <i>40 év Párizsban</i> NICHOLAS SCHÖFFER GYŰJTEMÉNY Kalocsa, Szent István Király út 76. 2012. 04. 12 – 05. 13. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Berényi Zsuzsa <i>INDIGO / fotó</i> SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 13 – 05. 14. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Szamek András <i>Durchlaufwaschanlage</i> KLAUZÁL13 GALÉRIA http://klauzal13.hu Budapest VII., Klauzál tér. 13. 2012. 04. 14 – 05. 14. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Művésztelep, Iszkaszentgyörgy ARI KUPSUS GALÉRIA www.arikupsusgallery.com Budapest VIII., Bródy S. u. 23/b. 2012. 04. 18 – 05. 15. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Baglyas Erika <i>Bunker</i> DOVIN GALÉRIA www.dovingaleria.hu Budapest V., Galamb u. 6. 2012. 04. 13 – 05. 16. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Katarzyna Majak <i>Kertemlékezet</i> PLATÁN GALÉRIA www.polinst.hu Budapest VI., Andrásy út. 32. 2012. 03. 28 – 05. 18. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Nagy András, Ravasz András <i>Microsolutions</i> INDA GALÉRIA www.indagaleria.hu Budapest VI., Király u. 34. II./4. 2012. 04. 11 – 05. 18. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Szirtes János, feLugossy László <i>Kis lépések világa / Pasztózus önarckép</i> VÁRFOK GALÉRIA www.varfok-galeria.hu Budapest I., Várfok u. 11. 2012. 04. 19 – 05. 19. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Hollós Ádám <i>INTRO</i> VÁRFOK GALÉRIA – PROJECT ROOM www.varfok-galeria.hu Budapest I., Várfok u. 14. 2012. 04. 19 – 05. 19. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Válogatás Gerendai Károly gyűjteményéből / Kortárs magángyűjtemények XVII. GÓDOT GALÉRIA www.godot.hu Budapest XI., Bartók B. út 11. 2012. 04. 25 – 05. 26. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Botond (1949–2011) <i>A Vacsora / Das Abendmahl</i> MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT www.modemart.hu Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 02. 04 – 05. 27. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">SAVE THE DATE HYBRIDART www.hybridart.hu Budapest, V., Erzsébet tér 13. 2012. 04. 12 – 05. 29. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Sínkovics Ede Két kerek történet TRANZIT ART KÁVÉHÁZ http://tranzitcafe.com/ Budapest XI., Kosztolányi D. tér 2012. 04. 18 – 05. 31. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Gerlóczy Sári, El Kazovszkij és Nádler István KARTON GALÉRIA ÉS MŰZEUM www.karton.hu Budapest V., Alkotmány u. 18. 2012. 04. 19 – 05. 31. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Sibylle Hofter & Szijj Ferenc <i>Örömmel üdvözljük!</i> LIGET GALÉRIA www.c3.hu/~ligal/ Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5. 2012. 05. 03 – 05. 31. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">OSAS PLUSZ VASARELY MŰZEUM www.vasarely.hu www.osas.hu Budapest III., Szentlélek tér 6. 2012. 01. 25 – 06. 01. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Másodfokú egyenletek / Quadratic Equations KEPES INTÉZET www.kepeskozpont.hu Eger, Széchenyi István u. 16. 2012. 03. 02 – 06. 01. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Kreatív kísérletek KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET www.ica-d.hu Dunaújváros, Vasmű út 12. 2012. 03. 09 – 06. 01. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Birkás Ákos <i>„És még ha értéktelennek is ítélnénk...”</i> KNOLL GALÉRIA www.knollgalerie.at Budapest VI., Liszt F. tér 10. 2012. 04. 05 – 06. 02. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Király András <i>That’s All Folks</i> VILTIN GALÉRIA www.viltin.hu Budapest V., Széchenyi u. 3. 2012. 04. 25 – 06. 02. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Július Gyula <i>Leidenfrost-tünemény</i> CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR www.szikm.hu Székesfehérvár, Bartók B. tér 1. 2012. 04. 06 – 06. 03. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Hegedűs 2 László, Hegedűs Hanna Léna A SZABADMŰVELŐDÉS HÁZA www.aszmh.hu Székesfehérvár, Fürdő sor 3. 2012. 05. 11 – 06. 07. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Megyik János <i>A tér képe / The Space of the Image</i> LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 03. 09 – 06. 10. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Sipos Marica <i>Trauma</i> Dobos Sándor <i>Három kései mese</i> BTM – BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA www.budapestgaleria.hu Budapest III., Lajos u. 158. 2012. 04. 19 – 06. 10. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Önarckép IDEA-val – Juraj Melis 70 KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY) www.kassakmuzeum.hu Budapest III., Fő tér 1. 2012. 05. 05 – 06. 10. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Seres László, Bánki Ákos KÁNON MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 03. 10 – 06. 16. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Klimó Károly, Willi Weiner CSIKÁSZ GALÉRIA www.arthouseweb.hu Veszprém, Vár u. 17. 2012. 04. 21 – 06. 16. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Szirtes János – Molnár Ágnes Éva Rutkai Bori – Nemes Péter MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ www.miskolcigaleria.hu Miskolc, Rákóczi u. 2. 2012. 05. 11 – 06. 16. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">St Gallen-i kalandok / Hartung, Täpies, Uecker és az Erker-jelenség SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 20 – 07. 01. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">A fotóművészet születése – A pictorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929) / The birth of art photography – From pictorialism to the modern photography (1889–1929) SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM www.szepmuveszeti.hu Budapest XIV., Dózsa György út 41. 2012. 03. 29 – 07. 01. </div>

<div> <ul style="list-style-type: none">Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után MŰCSARNOK www.mucsarnok.hu Budapest XIV., Hősök tere 2012. 04. 19 – 07. 01. </div>
--

<div> <ul style="list-style-type: none">Kelemen Károly <i>Átfestett ikonok</i> ERNST MŰZEUM www.ernstmuzeum.hu Budapest VI., Nagymező u. 8. 2012. 05. 03 – 07. 01. </div>

m

N

m

m

m

m

m

m

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 hírlapkezelésnél, 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
Bélfű: Arctic Volume White 150 gr



2 Nemes Z. Máriaó

A performer antropológiája II.
Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

9 Najmányi László

SPIONS ▣ Huszonkettedik rész

13 Kaszás Gábor

Vasarely GO HOME!
Andreas Fogarasi videóinstallációja

16 Zsikla Mónika

Diagonálisok, pont és végtelen = X
Károlyi Zsigmond: *Állványok és fényrácsok*
(művek a nyolcvanas évekből)

19 Marno János

Homlokzatredőzet

23 drMáriás

B.S. úr Y-ban
Bernáth Y Sándor Y című emlékkiállítás

26 Halász András

KIM
Kim Corbisier 1985–2012

28 Kozák Csaba

Pauer és Szikora

30 Palotai János

INDIGO
Berényi Zsuzsa fotókiállítás

32 Bódi Kinga

Egy kor-szak-kör a nyolcvanas évekből
SZAK-KÖZI-KÖR. Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983)

36 Fehér Dávid

Chiffonnier a digitális képkorszakban
Batykó Róbert: TRSH

39 Varga Mátyás

A töredék kimeríthetetlenlensége
Tolnay Imre: Hűsz év lenyomata(i)

40 Polyák Levente

Építészet és ingatlanfejlesztés a művészetvilág középpontjában:
a New York-i High Line Park

A performer antropológiája II.

Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

A *Húsfestmények* (1978) című műcsoport négy számozott sorozatból áll, melyeket tematikus és technikai megfelelések kapcsolnak egymáshoz. A műveknek három fő rétege van: a festett háttér, az előtte ritualizálódó test, és az utólag felvitt erőszakos beavatkozások rendszere.¹ A sorozatok anyagnyelve RUDOLF SCHWARZKOGLER és GÜNTER BRUS akcióival összehasonlítva határozottan minimalista: Hajas testén kívül nem szerepel plasztikus motívum, illetve szemantikailag telített tárgy, és a lehetséges szekrétumok közül is egyedül a festék tölt be funkciót. A fényképek háttere nem tartalmaz referenciális utalást az akció végrehajtásának konkrét helyszínére nézve (ellentétben például a *Képkorbácsolás* sorozat lakószoba miliőjével, ahol az akció kulisszák és kellékek között megy végbe). A szemantikailag „elsötétített” akcióter saját térbeliségét is elbizonytalanítja: nem lehet minden esetben eldönteni, hogy a művész egy mesterségesen elsötétített háttér előtt állva vagy egy síkba kiterített felületen fekvő hajtja végre az egyes műveleteket.

Kompozíciós szempontból a négy sorozat közül a második (*Húsfestmény II. /Tájkép/*) tér el legjobban a többitől, ezen egy fekvő test képe darabolódik fel, miáltal az emberi test motívuma a felismerhetőség határáig absztrahálódik, szaggatott domborzati elem hatására keltve. A másik három sorozat kompozíciós módszere egységes, az egyes fotók a művész felismerhető alakját mutatják be, ahogy egy (a linearitás képzetét keltő) eseménysorozat során a festett háttér előtt, illetve rajta különböző pózokat vesz fel. Az első sorozat erőteljes grafikai hatásában mutat eltérést a többitől, de dramaturgiájában a negyedik (az egyik legtöbbet elemzett) sorozattal párhuzamosnak mondható, s vélhetőleg a *Húsfestmény I.* tartalmazza azt a felvételt is, mely a második sorozatban dekonstruálódik. Elemzésem tárgya a harmadik sorozat, amely dramaturgiájában a „legnyugodtabbnak” és líraisága miatt a „legpuhábbnak” tűnik. Az első, második, és negyedik sorozat közti hangvételbeli és dramaturgiai összefüggés poétikai értelemben szélső helyzetbe hozza a harmadik sorozatot, de ez egyfajta kitüntetett helyet is biztosít a számára. Ez a sorozat jelen esetben azért érdemel fokozott figyelmet, mert benne a többi sorozatot is működtető kép-projektum a legtisztább formájában válik leolvashatóvá.

A *Húsfestmény III.*² fekete fatáblán (90 × 110 cm) tizenhat darab fekete-fehér fényképet (17,8 × 23,8 cm/db) tartalmaz 4 × 4-es tömbben.³ A fényképeket fehér festett szegély övezi, mely azokat mind egymástól, mind a fatáblától is elválasztja. A fehér csíkok négyzethálót képeznek, ami a fotósorozat fekete-fehér, grafikai összehatását erősíti, de ezzel párhuzamosan a mű zártságát, egységjellegét is hangsúlyozza. Az elemzés során a harmadik *Húsfestményt* egységes és összefüggő rendszernek tekintem, melynek olvasása – a képregényszerű szerkesztés logikáját követve – balról jobbra, és fentről lefelé történik: A mű – egyelőre elégedjünk meg ennyivel – egy közönség nélküli akciót jelenít meg. Az akció menetét előzetesen annyiban lehetne összefoglalni, hogy Hajas teste egy fekete

1 Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások. A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*, in: Balkon 2005/6., 19-25., i. h. 21.

2 Megjelent a Balkon 2012/2 számában. (A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona.)

3 A képelemzés során a *Képkorbácsolás* (*Képkorbácsolás: Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái*, szerkesztette Beke László, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest 2004.) 40-41. oldalán található reprodukciót használtam.

felületen helyezkedik el, majd festéket locsolnak rá, amit a művész szétken az egész testén és a háttérként szolgáló fekete felületen is. Az egyes képeket A1-től A16-ig számozva jelölöm, s az alak egyes mozgásfázisainak rekonstrukciójában Horányi Attila kiváló elemzésére hagyatkozom.⁴ Mivel a sorozat képei fényképek, Vető János kamerájának helyzete és az általa használt fényforrás is befolyásolta a képkivágásokat és az akció terének rendezését. Horányi Attila a rögzített kamera helyzetét az első képen látható alak felsőtestének közepe fölé helyezi. A fekete-fehér fényképeknél a fényárnyék hatás is döntő fontosságú, de a fényforrásról nem lehet sokat megállapítani, csak annak erős intenzitására következtethetünk azon képek alapján, ahol az alak szembefordul az egyirányú fényfelé.⁵

A művész testén és a fényen kívül csak egy anyag kerül bele a képbe, a festék, melyet az alak festékként is kezel, vagyis magát és a hátteret vonja be vele. A háttéren kialakuló emberméretű, festett ovális és a benne/rajta önmagát festő művész-test közti egyszerre konstruktív és destruktív kapcsolatrendszer alkotja azt a központi tengelyt, ami körül az elemzés kibontakozik. Az akció menetére is tekintettel – a sorozat első két darabján még nem jelentkezik a festék – először a meztelen emberi test és a körülötte kibontakozó metaforikus mező elemzését kísérem meg. Az akció menete során Hajas teste ugyan festékekkel vonódik be, mely egyfajta metaforikus és vizuális lefedettséget biztosít, de a kiindulópont mégis a maga póreségében kiállított és megtisztított *férfi akt* ami a korszak ábrázolási konvencióinak és testkódjainak szempontjából provokatívnak is mondható (különös tekintettel a pénisz kendőzetlen bemutatására). A képeken egy aszkétikusan karcsú, de arányosan izmos férfitest látható. Az A1-es kép nyugodt tartásban (álló vagy fekvő) mutatja a testet, míg a fekete-fehér grafikai hatás enyhe szögletességet kölcsönöz alakjának, amitől az mintegy szoborszerűvé válik. A szoborszerű merevség, mely a sorozat más képein is jellemzi az alakot, nem csupán a képek plasztikus hatását növeli, hanem egyfajta átlátszatlanságot hoz létre, párhuzamosan az arc mimikai opacitásával, maszkszerűségével. A korai Apollón ábrázolások darabosságát idéző alak belső energetizáltságot és erőt sugall,

4 Horányi Attila: *Vera Ikon*, in: Nappali Ház, 1991/1-2., 96-102.

5 Hajas műveinek állandó kísérője volt vaku- és magnéziumvillanás, mely az elsötétített akcióter robbanásszerű megvilágításáért volt felelős, a fényárnyék hatások tekintetében itt is hasonló megoldásra lehet következtetni: „A magnézium egy pillanattig tart csak, de ez nappali világosság. Mindig sötétben használom. Hirtelen fényviszonyai miatt élesebb és tartósabb fényt ad, mint minden huzamosan világító fény. A lét szinonimája, a hosszú sötétségben a rövid felvillanás, a rövid értékelés, a rövid fájdalom, a rövid tisztánlátás” (Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia kiadó, sajtó alá rendezte és kiadta F. Almási Éva, 2005, Továbbiakban HTSZ/ 432.)

de megnyilvánulásai mindvégig ellenőrzöttek és visszafogottak.⁶

Az alak teste (az antikizáló asszociációra is támaszkodva) tekinthető egy idealizáltságában heroikus férfifitnesnek is. STURCZ JÁNOS ennek kapcsán, a gender studies ezredvégi tanulságait kamatoztatva, macho exhibicionizmusról beszél. Elemzése szerint Hajas önmaga színrevitele során „a heroikus, önmaga (férfi) életerejét akcióiban megerősítő, manifesztáló, romantikus, modernista művész-Én imagojához kapcsolódik, testét az általánosság szintjén kezeli, s nem teszi a személyességén vagy éppen önmaga elidegenítésén keresztül politikussá, mint posztmodern utódai”.⁷ Az akciók szimulált vagy valós veszélyhelyzeteiből „diadalmasan és szépségesen” kikerülő, heroikus férfiművész-test saját autenticitását nyilvánítja ki, állítja Sturcz, aki a Hajas utáni magyar testművészet történetét ennek a hipertrófiás Én-modellnek a lebontásaként értelmezi. Ezzel az értelmezéssel szemben az a fő ellenvetés tehető, hogy a hajasi fotóakcióművek sokkal komplexebb és folyamatszerű viszonyt hoznak létre Én és nem-Én között. A kiüresedő személyesség és a személytelen hús közötti antropológiai feszültség berekeszthetetlen és polifón játéktérnek mutatkozik, mely lehetetlenné teszi, hogy a *Húsfestmények* kapcsán egy autentikus identitás bemutatásáról és/vagy megerősítéséről beszélhessünk.

Ha ezt a vezérgondolatot a test meztelenségével összefüggésben is megpróbáljuk alátámasztani, akkor érdemes figyelembe venni GEORGES DIDI-HUBERMAN gondolatait a meztelenség fenomenológiájára kapcsán. A francia művésztörténész Botticelli *Vénuszának* szentelt könyvében arra figyelmeztet, hogy egy látszólag idealizáló művészi gondolkodás a meztelenség bemutatásában mindig felbontja önmagát és az ábrázolandó testet is. A meztelen test képe nem egy tökéletes idea statikus leképeződése, hanem egy olyan *folymat*, melynek horizontja egy felkínálkozó látvány és egy megsebzett világ összjátékából jön létre.⁸ Egyik oldalról a test képe *megnyílván* felkínálkozik a szem számára, a másik oldalról *felnyílván* megsebződik, mintha a lemeztelenedés túlmutatna önmagán, s a bőrt mint burkot is meghaladná.⁹ Ezekben a pillanatokban a meztelenség kinyilatkoztatja

6 Horányi Attila az Ag-en látható alak esetében egy *Alvó Hermafroditész* szobrot (ami jelenleg a római Nemzeti Múzeumban található) említ lehetséges antikizáló párhuzamként. V.ö. Horányi Attila i.m. 99.

7 Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006, 25.

8 Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen*, fordította Mona Belkhdja und Marcus Coelen, Diaphanes, 2006, 106.

9 „A meztelenség állapotában, amely a megfosztottság hírnöke, jelképe, a legtöbb ember eltakarja magát, különösen akkor, ha a meztelenséget – a megfosztottság beteljesüléseként erotikus aktus követi. A lemeztelenítés azokban a kultúrákban, amelyekben önálló jelentése van, ha nem is szinlelése, de legalább ártalmatlan megfelelője a kivégzésnek. Az ókorban a megosztásnak (vagy a megsemmisítésnek), amely az erotika alapja, elég mély jelentése volt ahhoz, hogy indokolja a szerelmi és áldozati aktus összekapcsolását.” (Georges Bataille: *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Bp. 2001, 20.)



HAJAS TIBOR
Húsfestmény I., 1978, zselatinos ezüst fotópapír, diszperziós festék, fatábla, tábla: 89 × 109 × 4,1 cm
A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona

fel- és megnyílván, vagyis ambivalens nyitottságát mindarra, ami lehetséges számára. Ilyenkor nyeri el a meztelenségben benne lakozó Erősz halált hozó jelentését, hiszen a test képe mindig tartalmazza széttépetésének lehetőséghorizontját, egy olyan imaginárius nyílás képzetét, ahol Thanatosz és Erősz érintése elkeveredik. A meztelenség ambivalens folyamatszerűségére tekintettel értelmét vesztí az a kitétel, miszerint a hajasi művész-test az akció próbatételei ellenére, illetve bennük edződve őrzi meg mindvégig diadalmas szépségét. A meztelenségében saját fel- és megnyílvánát celebráló test képe ugyanis a mű minden pillanatában hordozza törlődésének és széttépődésének ígérteit. Az Erősz és Thanatosz által közösen birtokolt nyílás mindig ott van a képen, hiszen ennek a nyílásnak az eseménye magának a meztelen testnek a képi működése.

Hajas művész-metafizikája ugyancsak alátámaszthatja ezt a gondolatmenetet, hiszen a későbbiekben még elemzendő *Halál székszeplije* (1978) című manifesztumában a művészttest (ön)destruktív erotikáját helyezi előtérbe, melyet a bábu metaforájával próbál jellemezni. „A performer egy bábu, mely a kegyelem pillanatában – mely, ha egyáltalán bekövetkezik, mindig az utolsó valóságos pillanat után – lelket kap, életre kel. Ez az élet nem hasonlít semmilyen más létezéshez; olyan intenzív, olyan égető. És minél intenzívebb; annál manökenyszerűbb. Pokoli látvány. Mert minden, ami különbözik gyanús; mert minden, ami teljes, idegen és a sötétségből ugrik elő; mert csak az esetlegesség és a kudarc emberi.”¹⁰ Hajas fogalmazásmódja termékenyen interferál Didi-Huberman-nal, aki a nyílás metaforáját követve Botticelli *Vénusza* és a tizennyolcadik századi Firenzei anatómiai kabinetjei között épít fel kultúrtörténeti és gondolati párhuzamot.¹¹ Clemente Susini – a kor egyik leghíresebb viaszbábu-készítője – 'Venere de' medicini'-ket, vagyis „orvosi vénuszokat” alkotott, melyek anatómiaiilag a legapróbb részletekig pontosan kidolgozott női viaszfigurák. A tudományos ismeretszerzés és anatómiai reprezentáció céljából készített bábuk *felnyitható* mellkassal rendelkeztek, és az így *láthatóvá* váló belső szervek is a kor tudományos színvonalának megfelelő precizitással, mimetikus valóságosságukban tárultak a néző szemé elé. A szervek élet bensősége a szépség mimetikus illúzióját az erotika és

10 HTSZ 329.

11 Georges Didi-Huberman i.m. 120.



HAJAS TIBOR
Húsfestmény II. (Tájkép), 1978, zselatinos ezüst fotópapír, diszperziós festék, fatábla,
tábla: 89,2 × 108,8 × 4,1 cm; A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona

az erőszak közös síkjával sérti föl, ezt a mozgást – Georges Bataille-ra utalva – a megsértés és a megszegés aktusának is nevezhetjük. Az eredmény az élet személytelen *plethorája*,¹² vagyis a vérbő szervek látványa, melyek – az orvosi vénusz példájánál maradva – egy bábu üreges belsejében helyezkednek el. A bábu – mint a láthatóság edénye – az idealizált meztelen test (közvetve a mimetikus reprezentáció) szimulációs működését leplezi le, vagyis kétségbe vonja egy autentikus test, illetve identitás lehetőségét. Hajas a performansz-művészt egy nagyobb hatalom manókenjének, illetve *bábujának* tekintette, ezzel egyszerre idealizálva és dehumanizálva az emberi testet. A *Húsfestményeken* megjelenő alak pórsége ebben az összefüggésben egy szépséges bábu csupaszsága, de mögötte, illetve általa – Thanatosz és Erősz közös érintése révén – az élet személytelen plethorája nyílik fel.

Az A3-as képen először megjelenő festékfoltok ennek a plethorának a közvetítői, vagyis a test nyitottságának a jelölői. A felnyílás ambivalenciájához híven az A3-as és A4-es képen a szóródó festék a magömlés képzetét kelti, míg A5 és A8 között az altestet körülölelő szekrétum a vérzésre és a vértócsára utal. Mindegyik esetben olyan, a kinyíló meztelenség által metaforizált anyagról van szó, ami a test bensőségéhez irányul vissza, vagyis a benső kívülre kerülését, illetve ennek a dichotómiának a felbontását, a plethora paradox mozgását jelöli. Ez a mozgás a sorozat későbbi képein csak felerősödik és határozottabb lesz, hiszen az A9-től kezdve a test egésze vonódik be a festékkel, s az alak egy hatalmas festett ovális belsejében látható. A befestődő test a bábu, helyesebben a Cólem inkarnációját teszi teljessé, ezzel explicit formára hozva azt, ami a meztelen test szoborszerű megnyitásban már az A1-es képen kezdetét vette.

Az előbbieken a meztelen test egészének összefüggésében elemeztem a bábuserűség mozzanatát, de érdemes a kérdést máshonnan, az alak maszkká merevedő arca felől megközelíteni. Hajas mimikája a *Húsfestményeken*, de más fotóakcióművekben (*Képkorbácsolás* 1978, *Felületkínzás* 1978, *Sminkvázlatok* 1979) is kifejezéstelen, minden transzparenciát nélkülöz. Talán egyedül a *Kioltás* (1979) című fotóakciómű képez kivételt, mely a művész arcát az orgazmus pillanatában ábrázolja.¹³ Azokban az esetekben, ahol az arc dekonstrukciója,

tényleges maszkká tétele kerül a mű középpontjába, a deformáció általában külső manipuláció által megy végbe, vegyi eljárással, égetéssel, ráfestéssel. Az ilyen kísérletek önreflexíven tematizálják Hajas arckezelésének maszkyszerű dimenzióit. A *Húsfestményeken* ugyanennek a kérdésnek egy test-immanens változata látható, ugyanis az arc merevsége és a *maszkpercepció*¹⁴ között (mesterséges kontextualizálás nélkül is) szerves vonatkozásrendszer épül ki. A merev arc mindig elidegeníti önmagát, hiszen a megszokott mozgásokra számító néző elvárásai meghiúsulnak, s ez a kudarc alkotja azt a törést, melynek bejárása a maszk-működés belső logikáját alkotja.

Az elemzők az arc opacitásában a művész tökéletes önuralmának a jelét vélik fölfedezni, ellenében olyan arc-ábrázolásokkal, ahol a mimikai expresszivitás hangsúlyozásáról és vizsgálatáról van szó, mint például a Hajashoz több szálon kapcsolható ARNULF RAINER művészetében (*Face farces*, 1975–1979). Az „*átszellemültség, felsőbbrendűség, isteni eredetű nyugalom*” képzeti mellett¹⁵ az arc merevsége több más asszociációs mezőt is megnyit.

Először is a már említett Arnulf Rainer halotti maszkokat ábrázoló képsorozatát (1978) lehetne megemlíteni, amiben a művész a halott test fiziognómiai olvashatatlanságát és az ilyen olvashatatlanság ellenére is jelentkező intenzív expresszivitását helyezi előtérbe. „*Tízévnnyi görcsös önábrázolás után ezeknél az arcoknál mindenekelőtt a mimikai-fiziognómiai nyelvük érintett meg: az, amit elszenvettek, és ami átsiklott a halálba, a kifejezés érdeklődés- és érzelmmentessége. Itt nem látni fintort, pszichofizikai megfeszülést vagy párbeszédet kereső figyelmet; hiányzik a benyomáskeltés becsvágya, az eltorzítás igyekezete, a túlzásra hajló modorosság. Közönyösség lép a helyükbe, akárha megformázottság, végérvényesség volna. A szenvedő, a kiszenvedett, a szenvedéstől megszabadult, a megviselt, a megbékélt, a távollévő és az elenyésző ember ábrázata tárul elénk; szörnyűséges és megváltott.*”¹⁶ A „szörnyűséges és megváltott arc” a szent rettenet (*tremendum*) vagyis a spirituális sokk kontextusához, tehát Hajas szakralizáló értelmezéséhez utal vissza, de a halotti maszk a bábuserűség és a holttestszerű jelenlét közti kapcsolatot is kihangsúlyozza. A fenti értelmezési utak mellett egy olyan – a dolgozat fő irányával párhuzamos – analógia is lehetséges, mely a bábu *csupaszságában* már azonosított performatív dimenziót teszi az arc

14 Reinhardt Olchanski: *Maske und Person – Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001

15 Mindez bizonyos szempontból az artaud-i Kegyetlen Színház a színészt szakrális hieroglifiként kezelő szemléletére vezethető vissza.

16 Arnulf Rainer: *Először önmagamhoz*, ford. Cseuz Judit, Irodalom Kft. 2005, 69.

12 Georges Bataille i.m. 113.

13 Az arc maszkyszerűsége és a magömlés metaforikus megjelenése közti ambivalens feszültség a harmadik *Húsfestményen*, a plethora működésének fenyegető hatását erősíti.

maszkszerűsége felől is hozzáférhetővé. Ennek kapcsán fontos kiemelni, hogy a maszkpercepció során sohasem csupán az arc van a figyelem középpontjában. A maszk a maszkot hordó személy egész testének perceptuális mintázatát megváltoztatja. Ha most azon esetekhez ragaszkodunk, ahol a merev arc ön-elidegenítése játssza a főszerepet, akkor az *alvajárás* példája látszik a legadekvátábbnak.¹⁷

Az alvajárás során az éber és tudatos valóság-érzékelés hiánya (melyet többek között az arc merevsége jelöl) és a testmozgások által evokált cselekvések közti diszkrepancia áll a középpontban. A cselekvés hétköznapi időstruktúrái átalakulnak, hiszen az egyes lefolyások nem állnak többé egy tudatos cselekvésintenció uralma alatt. A mozgások lassított, „elemelt” jelleget kapnak és egy vegetatív eseményhez hasonló pályán valósulnak meg. Egy olyan előrehaladás megy végbe, ahol a mozgások spontán módon és egymástól függetlenül játszódnak le, de mégis, mintegy önsúlyuk által vezetve, az „alvajáró biztonságával” mennek végbe. Ebben az értelemben az alvajáró „akciói” a hagyományos értelemben nem is cselekvések, hiszen nem feltételeznek olyan végpontot, amiből utólag racionalizálhatóak lennének. Ha mégis egy mesterségesen konstruált, utólagos perspektívából próbáljuk végigkövetni a mozgássorozat elemeit, akkor éppen a kapcsolódások szakadásait, a közvetítő elemek lefűződését tapasztaljuk. Az egyes mozgásfázisok azonban mégsem „jelentés” nélküliek, hiszen önmagukban tiszta kifejezések, testi expressziók, vagyis olyan érzéki képként foghatók fel, melyekben a jelentés szimbolikus módon szövődik bele a mozgásalakzatba.

A harmadik *Hűsfestmény* olyan szaggatott mozgássorozatot mutat be, ahol az egyes képeken rögzített pózok és mozgásfázisok az alvajáráshoz hasonlóan alakítják át a cselekvés hétköznapi időstruktúráit. A mozgássort a cselekvés mintájára összeolvasni kívánó szemlélő diszkrepanciát és szakadást tapasztal, hiszen az egyes képek és/vagy a négy vízszintes sor között mindig hiányzik egy közvetítő átmenet, amely segítene az akció menetének rekonstrukciójában.¹⁸ A képek ilyen elrendezése és komponálása a sorozat performatív dimenzióját erősíti, vagyis azt a törést hozza felszínre, ami az előre adott akció és ennek a mimetikus rögzítése között létesül. Nem lehet pontosan megállapítani, mit és hogyan hajtott végre Hajas, a végrehajtás és a (be)teljesítés kifejezések is értelmüket veszítik ebben az összefüggésben: csupán a mozgássorozat állandó önfelszámolódását, az autenticitás folyamatos megkérdőjeleződését tapasztaljuk.

A képeken megjelenő alak fantazmaszerű figurációja elhajol, elmozog önmaga mellett, mintha egyszerre lenne benne és kívül saját akciójában. Az alvajárás analógiája a képsorozat „időbeliségét” is befolyásolhatja, hiszen a mozgásfázisok szaggatottsága lassuló lebegésre emlékeztet. A megtorpanásokkal megszakított folyamatosság a sorozat hatásának egyik lényeges eleme, működésének alapstruktúrája. Ez a megszakított folyamatosság a performatív és mimetikus dimenzió kölcsönös nehézkedésének összjátéka, ami a mű rögzítettségének és processzualitásának egymásba íródását hozza létre.

Az alvajáró biztonságával mozgó, de egyszerre mozdulatlan alak fantazmaszerű figurációja BILL VIOLA videó-pannóit idézi, melyeken a megjelenő figurák lassított mozgása az állókép és a mozgókép határait destabilizálja. Bill Viola videó-installációit elemezve GIORGIO AGAMBEN DOMENICO DA PIACENZA koreográfus és táncmester *Dela arte di ballare et danzare* című tizenötödik századi traktátusára utal.¹⁹ Piacenza szerint a művészet hat alapeleme: az (idő)mérték, az emlékezet, az agilitás, a modor, a térérzék és a *fantazmata*. Ez az utolsó, de központi mozzanat egy olyan testi „gyorsaságot” jelöl, melyet az (idő)érzék arra ösztönöz, hogy minden tempónál egy szünetet helyezzen el. Vagyis a fantazmata valójában egy hirtelen szünet két mozgás között, ami olyan belső feszültséget generál a mozgásfolyamatban, hogy a koreografikus processzus az (idő)érzéklet és az emlékezetet összerántja, majd megcsavarja. A táncos ezen a feszültségen át, a beiktatott szüneten keresztül táncol, helyesebben benne áll a táncfolyamatban, „*mintha egy medúzafejlet pillantott volna meg*”. Piacenza számára a tánc olyan tevékenység, amely alapvetően az emlékezet síkján folyik le, és fantazmák idő- és térbelileg szervezett sorának kreatív összeállítását jelenti. A tánc igazi helye nem a test és annak mozgásai, hanem egy olyan eseményszerű kép, ami egy medúzafejlet szemben saját állandó keletkezésébe helyeződik, vagyis emlékezetrel és dinamikus energiával töltött megszakításként teremődik újra és újra. Hajas sorozataiban az alvajáró biztonságával közlekedő emberi bábu is ilyen fantazmatán keresztül táncol a medúzafejlet szemben. Az akció, melynek referenciája felszámolódik a közvetítő elemek lefűződésével, megszakítások mentén szerveződik, s így lesz folyamatosságában, látszólagos reprezentáció-ellenessége mellett is, a képiség kategóriáival megközelíthető.

A medúzafejlet metaforája nyomán továbbhaladva a kőhöz, helyesebben a puszta matériához érkezünk el. A *Hűsfestmény* által bemutatott folyamatban az emberi test metaforikus értelemben puszta anyaggá válik, sárrá, agyaggá, festékké. Az *Ag* és az *A16* közötti képeken az előzőleg még csak szórványosan, a meztelen testhez képest alárendelt helyzetben és mennyiségben megjelenő festék domináns pozícióba kerül. A plethora-ként, vagyis a személytelen élet vérbőségeként megértett anyag az emberi testre vonatkozó „belső-külső” topológiát bontja fel. Az *Ag*-tól kezdődő képeken a festék beborítja az alak egész testét, és az alak mögött/alatt egy hatalmas ovális festékfolt jelenik meg, melybe az emberi test belekeni, beleforgatja önmagát. Csak a képekre hagyatkozva nem dönthető el egyértelműen, hogy itt önbefestésről van-e szó, vagy az akció kivitelezése során valaki más segített felhordani a festéket. Ez a kérdés – az akció referencialitásának folyamatos önmegkérdőjeleződése miatt – irreleváns, a sorozat poétikájára GÜNTER BRUS szavai a tényleges megvalósítástól függetlenül is érvényesek: „*Az önbefestés a festészet továbbfejlesztése. A képfelület mint egyedüli kifejezés-hordozó elvesztette jelentőségét. A festészetet vissza kell vezetni eredetéhez, a falhoz, a tárgyhoz, az emberi testhez. Saját testem mint kifejezés-hordozó bevonásával létrejön egy esemény, melynek lefolyását a kamera rögzíti, és így a néző újra átélheti. A tér, a testem, és minden tárgy, ami a térben található, átváltozik. Mindent fehérre lesz festve, minden képfelületté válik.*”²⁰ Ahogy az idézetből is világossá válik, Brus saját akciói során fehér festéket használt; az így megteremtett fehér test(kép)felületet fekete festék felkenésével, csurgatásával destrualta. Hajas esetében nem beszélhetünk ilyen megoldásról, s a sorozat egységes fekete-fehér grafikai hatása miatt a használt festék milyensége is kérdéses. Brus vakító és gipszszerű önbefestésével szemben a *Hűsfestményeken* inkább

17 Reinhardt Olschanski i.m. 40.

18 Ez a hatás különösen az *A5* és *A8* között érvényesül, ahol a linearitás elbizonytalanítását az egyes képek mesterséges forgatása is erősíti.

19 Giorgio Agamben: *Nymphae*, in: *Nymphae*, fordította Andreas Hieppo, Merve Verlag, Berlin 2005, 10.
20 Günter Brus: *Auszug aus einer Selbstverstümmelung*, in: *Identität und Differenz: Eine Topographie der moderne 1940-1990* / Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.). – Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1992, 267.

egyfajta „iszaposság” érvényesül.²¹ A befestés/befestődés funkciója megegyezik a Brus kiáltványában megfogalmazottakkal, a test az öt körbeölelő térrel egyetemben képfelületté válik: a művész belelép a festménybe. Ez persze azzal a következménnyel jár, hogy az emberi test a tárgyak és anyagok szintjére redukálódik, metaforikus értelemben megfosztódik saját antropológiai-kulturális státuszától.

A bécsi akcionizmusban az emberi test dehumanizálása a legtisztább formában OTTO MÜHL materiálakcióiban ment végbe. Ezekben a nouveau-réalisme hulladékplasztikáira is emlékeztető képzőművészeti szertartásokban az emberi test – a művész intenciójának értelmében – radikális módon megfosztódik (*Entzweckung*) minden kulturális és szellemi attribútumától. A materiálakció a kép felületét elhagyó festészeti folyamat, melynek során egy asztalon (*Tischaktion*) vagy egy installált térben, heterogén – organikus és anorganikus – anyagok találkoznak, és egymásba hatolva új minőséget, eleven tablót alkotnak. Az eleven tablók elkészítése időben zajló processzus, egyfajta konyhai művelet. A gasztronómiai aspektus releváns, hiszen Mühl szerint, aki egy étel elkészítését képes természeti katasztrófaaként szemlélni, az már materiálakciót hajt végre. A materiálakcióban felhasznált elemek tág spektrumon belül variálódnak, a liszt, toll, viasz, tojás, festék képezi az alapanyagokat, de az emberi test (mely ezekbe a matériákba belemártódik, festődik és pácolódik) alkotja a központi „matériát”: „*az ember a materiálakcióban nem emberként, hanem testként jelenik meg, mégis olyan testként is, mely a legnagyobb figyelmet vonja magára. a testek, tárgyak, melyeket céljaink elérése érdekében felhasznált eszközként kezelünk és értékelünk, a materiálakció során radikálisan megfosztódnak célszerűségüktől. a sokk nem marad el, különösen, ha valami nemiséggel kapcsolatos dologról van szó; ha a néző kényszerítve van, hogy a női és a férfi testet nemi attribútumaitól megfosztva formálisan kelljen megértenie.*”²²

A formális analízisre törekvés a materiálakciót és annak műveleteit önmagában létező valóságnak tekinti. Az akció részletei nem magyaráznak meg semmit, a pusztán anyaggá váló testek azok, amiként megjelennek, minden metaforizációtól mentesen. Természetesen, ha az egyes műveletek (pl. uborka felszeletelése egy emberi mellkason) nem is rendelkeznek explicit jelentéssel, a konyhai szertartásként, természeti katasztrófaaként következetesen végigvitt jelentéstelenítés gesztusa az emberi test anyagságának metaforikus újjászületésére is utalhat.²³ A póre anyagság kivonódik kulturális kontextusából, és a materiálakció során dramatizált formában szembehelyezkedik önmaga társadalmilag konstruált hasonmásával. De ez már újból metaforikus aktus, mégpedig annak az egész bécsi akcionizmust átható művészi attitűdnek a kifejeződése, melyet explicit formában Günter Brus fogalmazott meg: „*Születés a kioltásból.*” Mühl materiálakcióval kapcsolatban ez az olvasat talán ANTONIN ARTAUD segítségével támasztható alá a legkönnyebben. A fenyegető, kannibalisztikus asszociációkat is keltő materiálakciók során az anyagi és szellemi szimbolika olyan együttállása valósul meg, melynek során, Artaud kifejezését használva, alkimista jelképek jönnek létre: „*Ezek a jelképek, mondhatni az anyag filozófiai állapotát jelölik, s elindítják a szellemet a természetes molekulák izzó megtisztulásának, eggyé válásának és felbomlásának útján, annak a műveletnek az útján, amely a sokszoros átalakulás révén lehetővé teszi, hogy az egyensúly szellemi vonalát követve addig gondoljunk újra, addig alkossuk újra a szilárd tárgyat, amíg ismét arannyá nem válnak.*”²⁴

21 A *Felületkínzás I.* (1978) című mű esetében a befestett test fehérsége élesebb, de ez persze a megvilágítás és a fotótechnika kérdése is.

22 Otto Mühl: *Materialaktion*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert II.* (szerk.) Charles Harrison, Verlag Hatje Kantz, 2001, 904.

23 Mivel a materiálakciók során a processzualitás, a folyamatjelleg műalkotást konstituáló jelentőségű, az akció „itt és most”-ja döntő a befogadás szempontjából, viszont ez nem jelenti azt, hogy Mühl elutasította volna a mediális közvetítettség lehetőségét. Sőt, a materiálakciókban megcélzott anyagi uniformizálás, az organikus és anorganikus határainak jelentésköltő egyneműsítése Kurt Kren akciókat „dokumentáló” rövidfilmjeiben (*Leda mit dem Schwan*, 1964; *Cosinus Alpha*, 1966) talán tisztábban is megvalósul, mint az akció esetleges realizálása során. Kren speciális *strabaszkapikus* vágástechnikája felbontja a lezajló műveletek linearitását, és mivel a kamera nem az akcióinak fölérendelt, meghatározott perspektívából filmez, zsigeri, anyagközeli képek sorozatát kapjuk. Az emberi testrészek és egyéb felhasznált anyagok a Mühl által áhitott formális „formátlanság” állapotában találkoznak össze, a kamera rövid snittjei megakadályozzák, hogy az értelmező tekintet pontosan rekonstruálja és referencializálja a látvány széttartó részleteit.

24 Antonin Artaud: *A színház és az istenek*, ford. Betlen János, Fekete Valéria, Hárs Ernő, Páll Csilla, Szeredás András, Zimre Krisztina, Orpheusz Kiadó, Bp. 1999, 40.

Hajas fotóakcióművében az emberi test az „*anyag filozófiai állapotába*”, keletkezés és átváltás centrumába helyeződik, legalábbis a test és a festék együttes kezelésének mikéntje ezt szuggerálja. A csupasz bábu folyamatszerű létrehozása, *produkcója*, ami már a festéket nélkülöző A1-en elkezdődik, ezeken a képeken teljesedik be. A meztelen férfitest a festékek bevonódva mintegy felöltözik: Gólemmé válását celebrálja. Az alak elfedi csupaszágát, de ezzel a gesztussal nyilvánvalóbbá is teszi azt, vagyis leplezi, de le is leplezi önmagát. A születés a kioltásból jön létre, de ezt nem úgy kell fel fogni, mintha egy kiemelt ponton, az akció egy azonosítható stációján menne végbe a destrukció, *asztán* a konstrukció. Az ellentétes impulzusok egymást kiegészítve és egymásba hatolva tartják működésben a folyamatot. Az A9 és A16 közötti képeket nem lehet egy fejlődési ív szerint mesterségesen rendezni, az alak mozgásfázisai is inkább egy ritmikus oda-vissza hullámzást, oszcillációt jelölnek, amit a bemozdult fotók (A13–A16) tesznek explicitté. Ezt a körszerű, önmagába forduló jelentésmozgást a háttérben kialakuló festett ovális csak megerősíti.

A megnyújtott, fehér kör egyszerre több irányba tereli az értelmezést. A határozott gesztussal felvitt festékhalmaz a bécsi akcionizmus gyökerének is tekintett informel-képalkotás hagyományához kapcsolható, míg az alakzat zártsága, a nyersséget ellentételező homogenitás egy konceptuális tendenciájú, de absztrakt jelteremtésre utal. Az ovális a századelő absztrakt festészetének idealista metafizikáját is megidéz, tehát azt a törekvést, hogy a festményen létrehozott tárgyiasság nélküli formák egy szuverén valóság elemeit képezik le. Ez bizonyos szempontból párhuzamos a materiálakció poétikájával, hiszen Mühl eljárásában a műveletek és az anyagok egy önálló, formálisan értett dimenzió részeivé válnak, az *Entzweckung* ebben az értelemben nem csak pusztítás, hanem tisztítás is. Az anyag filozófiai állapotában lepárlás és desztillálás megy végbe, az ovális tehát olyan ideális öntőforma, alkimista jelkép, aminek feszültségterében az emberi test is „megigazulhat”. A platonikus olvasat lehetőségét még az is megőrzi, ha az elnyújtott kör kapcsán engedünk az antropomorf képzeteknek, s egy hatalmas „fej”-formát látunk kirajzolódni benne. Ha ezen az úton haladunk tovább, akkor a magyar festészetben belül BIRKÁS ÁKOS fej-festményei képezik a legközelebbi vonatkoztatási pontot.²⁵ Birkás képein a hatalmas, minden fiziognómiát nélkülöző, inkább csak sugalmazott fej, meditatív hatású szellemi közeget képez. Ha a *Hűsfestmény* emberi alakját egy ilyen fejben, vagyis egy mentális-szellemi térben

25 Ez a párhuzam nem csupán a tematika, hanem a megfestettség módja miatt is megfelelő.



HAJAS TIBOR
Hűsfestmény IV., 1978, zselatinos ezüst
fotópapír, diszperziós festék, fatábla,
tábla: 109,4 × 134,8 × 4,1 cm
A Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum tulajdona

helyezzük el, akkor az alak mintegy ideátummá, szellemi alakzattá transzponálódik, ezzel ugyan megvonjuk anyagiságát, de egy másik, „emeltebb” létezés részeseként képzeljük el. Ugyanakkor azonban Birkás sorozata és Hajas fotóakcióműve sem „áll meg” egy statikus idea-világ felépítésénél. Ahogy a meztelen test már önmagában sem lehetett valamilyen nyugvó idealitás pusztá felmutatása, úgy az ovális is csak folyamatos születésben és átmenetben létezhet.

A „megnyújtott kör mint fej” hipotézissel visszakapcsolódtunk az elemzés fővonalára, hiszen a mozdulatlan-mozgó bábu fantazmaszerű tánca itt ténylegesen a festett ovális medúzafejével szemben megy végbe. A medúzafej nem idegen, külső felület, hiszen az alak az önbefestés miatt egy-lényegű az ovállissal, kölcsönösen teremtik és pusztítják egymást. Az ovális-fej és az alak közötti kapcsolat, Domenico da Piacenza nyomán, az egész sorozat performatív működését jeleníti meg, de – ahogy azt a Birkás-féle fej-festményekkel való összehasonlítás alapján vélhetjük – a festék-kör az alak anyagiságának törlődését is jelölheti. Ez a törlődés, a fizikai önpusztítás szimbolikus színre vitele, híven a hajasi fotóakcióművek poétikájához, miszerint a művészi funkcióval rendelkező autoagresszió nem szükségszerűen jár együtt direkt akcióval. A cizelláltan megvalósított, szimbolikus teremtő-kioltás lemond minden tárgyi kellékről és eszköztől, csak a festékhalmoz és a befestett alak, vagyis a medúzafej és a bábu vesz részt benne. Az ovális és az emberi alak egymásra hatását tovább vizsgálva immár elhagyhatjuk a „megnyújtott kör mint fej” segédhipotézisét, hiszen a festékhalmoz által szuggerált törlődés-teremtés, és a bábu folyamatszerű önleplezése-leleplezése konstrukció és dekonstrukció egy olyan közös játékterébe vezet, melyben mind a festékhalmoz, mind az alak egyenrangú tényező.

„Valamiféle énelőtörlésről van szó, melyben az én kétféleképpen vesz részt: vagy mint áldozata, vagy mint teremtője az eseményeknek. Olyan lelkigyakorlat, amely arra tör, hogy felszámolja önmagát. Olyasmint hoz létre, aminek szempontjából egyáltalán nem nagy ár, hogy ő maga eltűnik.”²⁶ Az „énelőtörlés” Hajas által megfogalmazott programja a sorozat figurativitást és absztrakciót egyaránt mozgató menetében összetett kölcsönviszony formájában jelenik meg. Az emberi alak egyszerre teremtő ágens (hiszen ő az, aki az akciót végrehajtja) és a művel-

nek kiszolgáltatott kép-felület (vagyis az akció pusztá anyaga), de mindvégig *látható*. Az, hogy az emberi test – törlődését szuggeráló minden képelem ellenére – a sorozat összes képén tisztán kivehető, arra a jelenségre utal, hogy egy dehumanizáló tendenciájú művészeti gondolkodás a figurativitást maradványként, „*megfojtott áldozatként*”²⁷ bár, de megőrzi: „*Az avantgardizmus egészét véve az alak fokozatos széthullásának vagyunk tanúi, de hogy e széthullás látható legyen, a figura halvány körvonalakban megőrződni látszik. Csak annyiban törlődik, illetve halványul el, ameddig még világosan érzékelhető, mi az, ami elmosódik.*”²⁸

A test és az ovális festékhalmoz kapcsolata azért ambivalens, mert nem egyszerűsíthető le egy agresszív párharc dramatizálásra (mint ahogy ez az első és negyedik *Hűsfestmény* esetében lehetséges), de nem beszélhetünk egyértelműen harmonikus viszonyról sem. Egy szakrális értelmezés számára lehetséges volna az alak-ovális viszonyt egy szent tér létrehozására tett kísérletnek interpretálni, amiben és ami által az alak ritualizálódva „megfosztódik anyagiságától és átlényegül”. Az ilyen értelmezés védhető ugyan, de a szakrális prezentáció iránti elköteleződést (aminek ez a dolgozat nem kíván eleget tenni) és egyfajta (pszeudo-

27 Jósé Ortega y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, ford. Csejtei Dezső, in. Uő.: *Regény, színház, zene. Ésszék a művészetéről*, Nagyvilág Kiadó, 2005, 5-54., i.h. 42.

28 Mihail Epstein: *Az avantgárd és a vallás*, ford. Bagi Ibolya, in. *A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001, 173-237., i.h.199.

vallásosan értelmezett) autentikus identitás iránti nosztalgiait feltételez.

Az alak-ovális kapcsolat „megfejtése” érdekében újfent Arnulf Rainerre érdemes hivatkozni, aki egész pályáján annak a kérdésnek a kutatója volt, hogy milyenek a figurativitás – helyesebben a fiziognómiai kép – esélyei egy minimalizálási gondokkal küszködő művészeti közegben. Fotó-ábrázolásaival egy olyan performatív dimenzió felé próbálta eltolni a fiziognómiai kép lehetőségeit, amivel megújíthatóknak, dinamizálhatóknak vélte a figuratív ábrázolás lehetőségeit.

„A fényképészet önmagában nem tudja megfelelően közvetíteni a mozgó vagy a statikus-koncentrált megfeszítettségét. Hogy ehhez közelebb kerüljek, ábrázoltam a fotókat. Ez nem retusálást jelent, hanem hangsúlyozást, egy megmerevedett pillanat újradinamizálását.”²⁹ Az „alak fokozódó széthullásának” tapasztalata azonban egy olyan képtípust is létrehozott Rainer művészetében, amely az énelőtörésnek arra a radikális programjára emlékeztet, melyet Hajas szövegeiben meghirdet, a *Húsfestmények*ben pedig artistikusan performál. Rainer bizonyos figuratív képeit, illetve fotóit évek hosszú munkájával fokozatosan fekete felületekkel, vonalakkal kötegeivel fedte be. Ez az eljárás, mely az átfestéstől (*Übermalung*) a totális elfedésig (*Zumalung*) tart, nem a kép megsemmisítésére tör, hanem egyfajta (évtizedekig is elhúzódó) tökéletesítési gyakorlat, ami a kép gyöngye pontjainak elfedésével „végül üres (ugyanakkor teli)” képeket eredményez: „Sohasem rombolni, hanem tökéletesíteni akartam. Valamiféle pozitív kapcsolatra volt szükségem a kép átdolgozott formájával. Művészeti tevékenységemet elsősorban – bár nem kizárólag – monológként folytatom. Ahogy az álom megy át a mély alvás állapotába, úgy az átfestés is átmenet e monológból a hallgatásba.”³⁰

A hallgatás képei valójában befejezhetetlen művek, lényegük maga a festési gyakorlat és a folyamatos átmenet az „álomból a mélyalvásba”. Vagyis az alak, fokozatos széthullása ellenére, látható nyomként megőrződik a monokróm elfedés alatt, illetve megfojtott, hallgatásra ítélt áldozatként mindig „kilóg” a sötét felület mögül: „Túl elhamarkodottnak tartom s ezért elutasítom, hogy befejezzem a képet egy egyszínűre festett objektum kedvéért. Mert számomra a majdnem a lényeg. Ez a »szinte« csak lépésről lépésre mérhető fel, ezalatt egyre kiterjedtebbé, felfoghatatlanabbá válik.”³¹

A harmadik *Húsfestmény* megnyújtott oválisa és a rajta/benne elhelyezkedő alak közti konstruktív-dekonstruktív viszony a fiziognómiai kép és a totális elfedés dialektikája mentén is értelmezhető. Ennek értelmében az az akciósor, ami az Ag és A16 között látható, egy fiziognómia-mentes átfestés túlvilágaként, negatívjaként fogható föl.

Az elfedés mögötti „térben” vagyunk, a hallgatást jelző festékréteg túloldalán.

Arra pillantunk rá, ami tökéletesen esetleges és nem áll másból, csak gyenge pontból: az elfedettségekben felfedett ember testre. Hajas önmaga hajtja végre saját totális eltakarását. Lénye meghasad, s az akció folyamatában önmaga, illetve önmaga törlése *mögé* kerül, de úgy, hogy mind a törlés, mind ő a képen marad.

A jelenlét és jelenlét törlésének közös fellépése a sorozat képi működésének lényege, vagyis egy olyan *közöttiség* feltárulása, ami a mű láthatóságának performatív kerete. Ezt az együttállást nem lehet mimetikusan visszakövetni, hiszen a látványelemek mechanikus összegzése vagy az akció ténylegességének rekonstruálása nem adja meg a képsorozat eseményszerű működésének teljességét. „A tárgyi világgal való szakitás a műalkotásban törésként jelenik meg. A törés annak jelzésére szolgál, hogy a megjelenítés performatív jellege csak a létrehozott »képesség« fölszámolása révén bontakozhat ki. A törésben a műalkotás birtokolja saját referenciáját, miáltal a törés látszik a performancia kútfejeknek. Ha az utóbbi elválik a mimézistől, a mimetikus pusztá burok lesz, a törésben nem létezőként átsejlik valami számára. A mimetikus tehát újra meg újra szét kell szórni, hogy az álca szemmel látható maradjon.”³²

A harmadik *Húsfestmény* eddigi elemzése során – a mű legapróbb részleteit is meghatározóan – állandóan tapasztaltuk a jelenlét és távollét performatív összjátékát, hiszen a hajasi fotóakcióművet az ember középpont nélküli helyzetének antropológiai színrevitele felől próbáltuk értelmezni. Egy ilyen színrevitel a HELMUTH PLESSNER által elemzett színészi produkcióhoz hasonlóan egy kép-projektumot (*Bildentwurf*) igényel, hogy a benne működő konstruktív és dekonstruktív impulzusok eseményszerű megjelenítésben alkossanak esztétikailag szervezett összességet. A plessneri kép-projektum két formális mozzanat, egy *külső normativitás* és egy *immanens játékmozgás* egységeként fogható fel.

A külső normativitás a színész által eljátszott szerep lehetőséghorizontja, olyan potenciális mező, amely a színész átváltozó megtestesülését vezérli és keretezi. A színész lényge a szerep megtestesítése közben meghasad, de „innen” marad a hasadáson, hogy benne maradjon a képben, szerepe, figurája mögött, melyet megtestesít. A kép-projektum a színésznek ezt az önmagából való kivetülését vezeti, illetve tartja pályán. A külső normativitásként felfogott kép-projektum mindig *világhoz kötött*, vagyis feltételez egy színházi, irodalmi, kulturális hagyományt, szereplehetőségek és integratív minták potenciálisan végtelen tárházát. Az ilyen minták és vezérlő programok szabják meg, hogy egy adott szerep milyen konvenció szerint kerülhet előadásra. Az előadott dráma, illetve színdarab szövege is egy ilyen, a szerepalakítást megszabó funkcionális mezőként illeszkedik a mindenkorai kép-projektumba. Ezzel szemben az immanens játékmozgás a kép-projektumnak a színészi produkció felől, vagyis nem egy külső normativitás felől felfogott vetülete. Az immanens játékmozgás – Iserre hagyatkozva – performancia és a mimézis játékos nehézkedése, vagyis az a folyamat, aminek során a színész saját középpont nélkülségének színre vitelével, a jelenlét és távollét oszcillációjában elbontja, illetve burokként őrzi meg a kívülről integrált, mimetikus mintákat.

Hajas érett művei esetében is beszélhetünk egy ilyen, kettős vetületben felfogott kép-projektumról. Előzőleg már említettem, hogy Hajas esetében nem különíthető el tisztán művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió, mindkét dimenzió egy közös művész-metafizikai program, „*esztétikai normativitás*” (Beke László) szerint rendeződik. Ez a poétika a *Halál szekszepilje* című írásában manifesztálódik a legtisztább formájában, amely Hajas individuális mitológiájának beavató-szövege. „Egy művészen elve kell, hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégíti ki. Ugyanazt az előreláthatatlan, megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani, illetve végrehajtatni. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz. A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen. Teljesértékűségéhez állandóan rá van szorulva a kegyelemnek arra a mozdulatára, amelyre minden műalkotás, ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmi információja nincs. Ennek a hatalomnak a manőkenje; egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábu meglehetősen kevésbé bonyolult, de lényegibb, mint egy ember. Lényegibb, mert a halál metaforája.”³³

29 Arnulf Rainer i.m. 43.

30 uo. 47.

31 uo. 47.

32 Wolfgang Iser: *A fiktiiv és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 354. 33 HTSZ 330.

Hajas performere nem színész, vagyis nem játszik szerepet a hagyományos értelemben, de az sem állítható, hogy a művész az akcióban önmaga polgári Énjét vinné színre, mint ahogy azt a FLUXUS-poétika egyes képviselői teszik. A művész önmagának „írja elő” saját szerepét, vagyis egy olyan szinkretikus ikonográfiaú hagyományt generál, amelyhez – a mű performatív megvalósítása során – szuverén hozzáférése van. A „Gólem” motívuma kultúrtörténetileg kódolt, de Hajasnál nem is eredeti aurájában jelenik meg, hiszen *profanálódik*,³⁴ vagyis kisajátítódik autentikus kontextusából.

A performer számára a Gólem önmaga törlődésének *túlvilága*, vagyis az az entitás, ami a műalkotássá kényszerített művészből „Mű”-ként még megmarad. Természetesen ez már egyfajta vizionált szerep-lehetőség, ami megiróódik, s szuverén normaként irányítja a művész megtestesülését az akció közben. Hajas megteremti akciói liturgiáját és ceremoniális rendjét, de ezek csak a művész számára normatív kép-projektumok, nem pedig közösségteremtő, kollektív hozzáférés számára nyitott lehetőségmezők. A lehetséges (de nem szükségszerűen adott) közösség befogadóként találkozik a művel, nem oszthatja meg a művésszel a kép-projektum normativitását, annak csak immanens játékmozgásával, vagyis a színrevitel láthatóságával konfrontálódik. Ebből adódik Hajas akcióinak dominánsan esztétikai karaktere szemben a profanáció útján *idézett*, és performatívan *eljárt* kulturális-szokrális tartalommal.

A Gólemet tehát felfoghatjuk a lehetséges szerepváltoztatásokat és a fotóakciómű performatív dimenziót összegző virtuális – tisztán sohasem megragadható – középpontnak is. Egy olyan konstruktív tényezőnek, mely az önmagát műalkotássá tevő művész produkcióját egyszerre *rögzíti* és *felszabadítja*. Ez az erő Hajas személyes mitológiáján belül a Gólem nevet kapja, de a Gólem több mint egy felvállalt szerep, mert egyszerre a kép-projektum jelölője is. A mű minden rétege a Gólemmé, vagyis a „Mű”-vé válás érdekében strukturálódik. Ez tartja össze a performatív és mimetikus dimenziók mozgását, ahogy az a csupasz bábu medúzaféjjel szembeni táncában a fotóakciómű legapróbb részleteit is meghatározóan láthatóvá válik. A néző nem ismeri a Gólemmé válás titkát, mert a „túlvilág”, amiben ez a titok működik, csakis személyes lehet. Mindebből nem következik az, hogy a néző kizorul a mű „elől”, hiszen a létesülés láthatóságában részesülni tud, ugyanígy az értelmező sem válik eszköztelenné, mert meg tudja érteni, hogy a létesülés „Mű”-ként mit *jelent*.

34 V.ö. Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*, ford. Krivácsai Anikó, TYPOTEX kiadó, 2008, 108-143.o.

Najmányi László

SPIONS

Huszonkettedik rész

Vége az úton

„Isteni jó, / hogy / nem vagyok / anarchista. / Sétálhatok az utcán. / Az emberek / szeretnek. / Nem / ér / bántódás. / És senki se mondja: / Ni, / egy anarchista jár közöttünk! / Mert nem / vagyok / anarchista. / De jó, / hogy nem vagyok / anarchista. / Mert így / mindenhol / lehetek. / Vértelt / nem eshet / jelenlétemen, / és távozásom / sem igen / terem / különösebb örömet...”

Molnár Gergely: *Hommage à Majakovszkij*¹

Az utak, vasutak, autópályák teljes jogú műalkotások. A *land art* műfajába tartoznak. Vonalvezetésük, íveik, hídjaik, kivitelezésük tökéletessége, az általuk átszelt tájakba való illeszkedésük katartikus, felemelő, lelket megtisztító erejű élmény lehet. Ilyen sorsfordító élmény ért a német *Autobahn* rozoga Zsigulimat kormányozva, 1978 újjászületést, megváltást ígérő májusában. A kínai autópálya-hálózat (Zhōngguó gāosùwǔng, NTHS) kivételével világ szinte valamennyi autószerdáját kipróbálhattam hosszú, jórészt utazásokkal töltött életem során. Mindegyiknek voltak az utazónak maradandó, kellemes emlékeket ajándékozó részletei – különösen az USA *Interstate Highway System*-ének egyes szakaszai, a *TransCanada Highway* és a spanyolországi *Autopistas* szexi megoldásai lopták be magukat szívembe, de a német autópályán való autózás csodája összehasonlíthatatlan. Talán az úrutazás lehet ilyen, vagy spanyol gályán vitorlázni egy balzsamos illatú, holdfényes éjszakán, a Dél-tengereken.

Az egész országot átszelő autópálya ideája az első világháború után alakult Weimari Köztársaság idején született, de a megvalósulás pénz és politikai támogatás hiányában igen lassan haladt. Az akkor még *Kraftfahrstraße*-nak (gépjárműút) hívták, ma *Bundesautobahn 555*-nek nevezett első, Köln és Bonn városokat

1 Versrészlet a Molnár Gergely által 1976-ban, számonként 6, írógéppel sokszorosított példányban kiadott „egyszemélyes újság”-ból.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Letter to=from
Bardo – XI/11, 2012,
digitális kollázs



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Letter to=from Bardo – XI/7, 2012, digitális kollázs

összekötő, 18 km hosszúságú szakaszt 3 évig építették és 1931-ben adták át. 1935-ig mindössze 108 km autópálya épült Németországban. A kezdetben kivételes aktualitásérzékkel felszerelt Adolf Hitler a *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP – Nemzetiszocialista Német Munkáspárt) 1933-as hatalomra jutása után néhány nappal elrendelte az építkezés radikális felgyorsítását. A náci párt egyik oszlopos tagját, Fritz Todt mérnököt bízta meg a munkálatok irányításával. Heteken belül már 100 000 munkás dolgozott az építkezéseken. 1936-ra az autópálya-hálózat (*Reichsautobahnen*) hossza megtízszereződött. A német autópályák alkották a világ első, nagysebességű autózásra alkalmas úthálózatát. A Main és Darmstadt közötti szakaszon Rudolf Caracciola *Mercedes-Benz W125 Rekordwagen* márkájú, futurisztikus kinézetű gépkocsijával 432,7 km/h sebességgel közúti világrekordot ért el 1938-ban. Rekordját mindmáig csak néhányan tudtak kissé túlszárnyalni.

„Fünf Mark die Woche musst du sparen, willst du im eigenen Wagen fahren“ („Heti öt márkát kell félretenned, ha saját autódát akarod vezetni”) – Caracciola világrekordja idején már tízezerrel futottak az új sztrádákra a Hitler aktív közreműködésével tervezett,² kiszolgáltatású, megbízható működésű, négy személlyel megterhelve 100 km/h utazósebességre alkalmas népautók (*Volkswagen*) első, *KdF-Wagen* (*Kraft durch Freude – Erő az örömből*) nevet kapott, *Volksempfänger* (*Néprádió*) márkanevű autórádióval felszerelt típusának példányai.³ A járműveket egy kisebbfajta motorbicikli árából (három havi átlagfizetésből) lehetett, akár részletfizetéssel is megvásárolni. Az 1930-as évekbe átnyúló világgazdasági válságot elsősorban a nagyszabású útépitések és az autók tömeggyártásának bevezetése révén élte túl az első világháború során gazdaságilag tönkrement, a fizetendő óriási összegű hadikárpótlások⁴ miatt végsőkig eladósodott Németország.

Az új világháború második évében, 1940-ben az autópályák építése leállt. A munkások egy részét besorozták katonának, a többieket bunkerek és erődítményrendszerek építésére vezényelték. Addigra az Autobahn-rendszer teljes hossza már megközelítette a 4000 km-t. A háború alatt az úthálózat nagy része megrongálódott, illetve megsemmisült. Az újjáépítés és a további útszakaszok kiépítése 1950-ben kezdődött el. 1978 májusában, amikor a SPIONS frontembere társaságában először utaztam rajta, már körülbelül 7000 km-nyi autópálya tette érzéki élvezetté az autózást Németországban. Mára közel 13 000 km a teljes hálózat hossza.

A német autópályákon való cirkálást a vezetést megkönnyítő vonalvezetésük és tökéletes simaságú, rendkívül strapabíró borításuk mellett az teszi kivételes

2 Állítólag vacsora közben, egy szalvétára vázolta fel az általa megálmodott népautó kontúrjait
3 Hitler legfontosabb propagandafegyverei a rádió és a film voltak
4 A kárpótlás utolsó részletét 2010-ben törlesztette a német kormány



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Letter to=from Bardo – XI/8, 2012, digitális kollázs

élvezetté, hogy nem lehet rajtuk eltévedni. A jelzőtáblák pontosan ott vannak, ahol lenniük kell, jól láthatóak, egyszerű, logikus, azonnal érthető információkat tartalmaznak. És persze a magamfajta könnyűlovasnak az is sokat jelent, hogy a német autópályák legtöbbször nincs sebességkorlátozás, csak 130 km/h ajánlott sebesség.

1494. május 5-én Kolumbusz hajói horgonyt vetettek Jamaica partjainál, és parancsnokuk a bennszülöttek beleegyezését nem kérve spanyol trón nevében birtokba vette az akkor *arawak* és *taino* indiánok által lakott szigetet. Ez volt az első az események hosszú láncolatában, amely kevesebb, mint fél évezreddel később a *reggae*, a „királyok zenéje” megszületéséhez vezetett.

1813. május 5-én, Koppenhágában született a 19. század nagy, magányos gondolkodója, Søren Aabye Kierkegaard, aki időnként *Victor Eremita* kódnéven írt írásaiban, a Regina Olsenhez fűződő, beteljesületlen szerelmi kapcsolata tanulságaiból levezette az egzisztencialista filozófia alapjait.

1818. május 5-én, a poroszországi Trierben sírt fel először az eredetileg alkoholistának készülő (tagja és egy ideig társelnöke volt szülővárosa zártkörű, a snapsz és konyak ceremóniális fogyasztására alakult ivó-társaságának – *Landsmannschaft der Treveraner*) Karl Marx filozófus, akinek a globális tömegtársadalom diktatúráját és a betűleveset köszönhetjük.

1821. május 5-én, az Afrika partjaitól 1870 km távolságban lévő Szent Ilona szigetén, 51 éves korában, száműzöttként, hivatalosan gyomorrák következtében, hívei szerint arzénrel megmérgezve meghalt Napoleon Bonaparte, a tüzértisztből lett francia császár, a mindmáig érvényben lévő francia jogrendszer alapjainak

kidolgozója. „France, armée, tête d’armée, Joséphine...” („Franciaország, hadsereg, a hadsereg parancsnoka, Joséphine...” – ezek voltak utolsó szavai, mielőtt visszaadta ambíciózus lelkét a Háború Istenének.

1901. május 5-én, a Georgia állambeli Thomsonban jött erre a világra a vak amerikai énekes és gitárművész, Blind Willie McTell, a *Piedmont blues* zenei irányzat úttörője, a 12 húros gitár első népszerűsítője, a *Statesboro Blues*, *Married Man’s a Fool*, *Southern Can Mama*, *Broke Down Engine*, *Delia*, *Kill It Kid*, és számos más, nagyhatású dal szerzője.

Napra pontosan 77 évvel később, **1978. május 5-én**, pénteken este a SPIONS addig Anton Ello kódnevet használó, Berlinből érkező frontemberét fogadtam a müncheni Főpályaudvaron (*Hauptbahnhof*). Külseje, hajviselete, ruházata teljesen megváltozott néhány nappal korábbi budapesti találkozásunk óta. Szovjet katonatiszti zubbonyt, szűk, fekete nadrágot, csillogóra fényesített fekete cipőt viselt, mellére tűzve vörös csillagos kitüntetések. „A nevem Serguei Pravda”, mondta, amikor kezet fogtunk. „Boris Popoff vagyok”, válaszoltam. Beültünk a pályaudvar előtt parkoló Zsigulimba és megcéloltuk az A8-as Autobahnt, hogy eljussunk németországi túránk első állomására, Stuttgartba. Ugyanezekben az órákban a legendás amerikai hippie zenekar, a Grateful Dead dúsgazdag, elhízott tagjai LSD mámorban, a *Hawaii Rózsája* márkanévű marihuánát szívva esti koncertjükre készültek a New Hampshire állambeli Hanover egyetemének (Dartmouth College) Thompson arénája öltözőjében.⁵

Németországi túránk fő célja a pénzszerzés volt. Az akkori magyarországi szabályozásnak megfelelően személyenként csak 300 amerikai dollárnak megfelelő valutát vihettünk ki az országból, amelynek nagy részét találkozásunk idejére már elköltöttük. Én benzinre és a pályaudvari peep show-k megtekintésére, a frontember berlini tartózkodásának költségeire. Megmaradt vagyonunk nem volt elég a benzinre Párizsig. Müncheni vendéglátóm nagylelkűen megajándékozott 100 márkával, ami lehetővé tette, hogy eljussunk Stuttgartba, ahol egy másik régi, áldozatnak kiszemelt barátom élt.

Az Autobahnra érve a magnóba helyeztem a Kraftwerk negyedik, *Autobahn* című lemezének⁶ számait tartalmazó kazettát. Az első, 1931-ben felavatott, Köln és Bonn között húzódó, kereszteződések nélküli autópálya-szakasz által inspirált, akkor hihetetlenül modernnek számító zene⁷ kellemes vízióvá transzcendentálta az autózást. Serguei Pravda berlini élményeiről beszélt.

A keletnémet rémálom közepébe ékelt, az egykori birodalmi főváros keleti felétől a lakosság elmenekülésének megakadályozása céljából 1961-ben emelt, a bolsevista diktatúra szimbólumává vált Fallal elválasztott Nyugat-Berlin a világ egyik legfontosabb szellemi energiaközpontjának számított az 1970-es évek végén. A városrész felett diszponáló nyugati hatalmak, óriási pénzek befektetésével az egykori Weimari Köztársaság bohémvilágára emlékeztető, liberális szellemiségű, toleráns kirakatvárost fejlesztettek ki, ahol virágzott a művészetek és a deviancia minden formája. Az egyre inkább lefagyó Londonból, New Yorkból, Los Angelesből menekülve számos világhírű avantgarde és pop-művész költözött Berlinbe, köztük olyan isteneink, mint Iggy Pop és David Bowie. A SPIONS frontembere elmesélte Iggy Poppal történt találkozását.

Az öt Kelet-Berlinig elkísérő édesanyja kívánságára megtekintett Herbert von Karajan vezényelte Wagner koncertet követő nap reggelén a frontember a Checkpoint Charlie határátkelőn keresztül, gyalog érkezett Nyugat-Berlinbe. Miután talált egy számára elfogadható árú hotelszobát, átöltözött szovjet katonai uniformisába, feltűzte vörös csillagos kitüntéseit és sétára indult a városban. Egy mozi kirakatában aznap délelőtt 11 órára Iggy Pop koncertet hirdető plakátot vett észre. Meglehetősen szokatlan időpont egy rock-koncertre, gondolta jegyvásárlás közben. Mások is így gondolhatták, mert mindvégig egyedül ült a nézőtérén. A koncert percnyi pontossággal kezdődött. Szétnyílt a függöny, a sűrű fényekkel megvilágított színpadon gerjesztett ködben megjelent az SS egyenruhába öltö-

zött zenekar. Amint dübörögni kezdtek a dobok, a második világháborús német rohamsisakot viselő, meztelen felsőtestű Iggy is eldőpattant és láthatóan észre sem véve az üres nézőteret, azt képzelve, hogy ujjongó rajongók lelkes tömegének énekel, lezavart egy másfél óras, hatalmas energiájú koncertet. A show végén, szokása szerint engedte csípőjéről lecsúszni nadrágját. Meglóbálta kivételes méretű péniszét, majd hátat fordítva megmutatta végbélynyílását is a képzeletbeli közönségnek. Tapsvihart és fülsüketítő tetszésnyilvánítást hallucinálva három ráadást is adott, mielőtt szertartásosan a sötét nézőtérre köpve befejezte a produkciót és összezárult a függöny. A koncert után a SPIONS frontembere a mozi bejáratához vezető lépcső alján várta a sztárt, akivel feltétlenül beszélni akart. A mozi-ból kiviharzó Iggy megbotlott a forgóajtóban, s a lépcsőn legurulva Serguei Pravda lábainál landolt. „Szovjet punk vagyok, szeretnék beszélni Önnel!”, mondta a frontember németül, miközben felsegítette több sebtől vérző példaképét. „Beszélj a menedzseremmel!”, kiáltotta Iggy oroszul, majd beugrott a mozi előtt várakozó, vörös színű, emeletes londoni buszba. A sofőr azonnal indított. Iggy Popon kívül nem volt más utas a buszon.⁸

Éjszaka érkezünk Stuttgartba. Ostromlott város, vagy még inkább valamiféle börtöntábor komor víziója tárult elénk. A kivilágítatlan külvárosban sötét őrtornyok meredeztek, tetejükről erős fényű reflektorok pásztázták a kihalt környezetet. Fekete ruhás, géppisztolyos, sisakos kommandósok az útkereszteződésekben. Villogó fényű, szirénázó rendőrautók száguldoztak teljes hízterében. A városközpontba vezető utunk során többször leállítottak és igazoltattak bennünket. Minden alkalommal tüzetesen átvizsgálták az autót, kinyitatták bőröndjeinket is. A frontember szovjet katonai zubbonya és a rátűzött vörös csillagos kitüntetések láttán a rendőrök és az őket biztosító különítményesek még gorombábbak lettek. Zsebeinket is kiürítették és megmotoztak bennünket. Mint később megtudtuk, a háborús állapotokra emlékeztető hatósági készültség a Baader-Meinhof bandaként ismertté vált RAF (*Rote Armee Fraktion – Vörös Hadsereg Frakció*) terrorista csoport második generációjának felszámolására indított nagyszabású akciószorozat nyilvánosságnak szánt része volt.

1977. október 13-án, nyolc hónappal a SPIONS németországi túrája előtt a maximális biztonságú stuttgarti Stammheim börtön őrzésükre

5 <http://archive.org/details/gd78-05-05.rolfe.vernon.6149.sbeok.shnf>

6 Kraftwerk: *Autobahn* – LP, Philips/Vertigo, 1974

7 Az elektronikus zene egyik legfontosabb úttörőjének számító Kraftwerk Minimoog, ARP Odyssey és EMS Synthi AKS szintetizátorokat, valamint saját fejlesztésű elektronikus hang-előállító és effektus berendezéseket – köztük híres, ugyancsak saját építésű dobgépüket használt a kölni Conny Plank’s Studioban az album felvételei során.

8 A frontember németországi túránk során elmondott gondolatai egy részével 30 évvel később, a *Letter to-from Bardo* című kötetében találkoztam újra. A SPIONS eposz jelen fejezetét a kötethez készült digitális kollázsaimmal illusztráltam. A kötet a SPIONS hivatalos honlapján fejezetekre bontva kerül internetes közlésre: <http://spions.webs.com/library.htm#702642375>



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Letter to=from Bardo – XI/5, 2012, digitális kollázs



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Letter to=from Bardo – XI/10, 2012, digitális kollázs

konstruált részlegének celláiban, a kiszabadításuk érdekében szervezett repülőgéprablás kudarcát követő órákban meghalt a RAF három, 1977. április 28-án életfogytiglani börtönre ítélt vezetője, Andreas Baader, Gudrun Ensslin és Jan-Carl Raspe. Negyedik társuk, Irmgard Möller életveszélyes állapotban, mellén késszúrásokkal került kórházba. Az ugyanabban a börtönben fogva tartott elvtársuk, Holger Meins három évvel korábban, 1974. november 9-én, hosszan tartó éhségsztrájkot követően, 30 kilósra lefogyva hunyt el. A alapító tag és ideológus, Ulrike Meinhof felakasztott holttestére 1976. május 9-én találtak bekamerázott cellájában őrei. Baader, Ensslin, Raspe és Meinhof halálát, Möller súlyos sebesülését öngyilkosságnak minősítette az eseteket kivizsgáló bizottság. A hatósági jelentés konklúzióját kétkedéssel fogadta az akkor meglehetősen liberális gondolkodású német közvélemény nagy része. Elképzelhetetlennek tartották, hogy a rabok pisztolyokhoz és késekhez juthattak az ország legszigorúbban őrzött börtönében. Ráadásul Baadert koponyája hátsó részén érte a lövés. Az egyetlen túlélő, az 1994-ben szabadlábra helyezett Irmgard Möller szerint a német kormány rendelte el társai titkos kivégzését és az ellene elkövetett, sikertelen merényletet, hogy véget vessenek az elítéltek kiszabadítására irányuló akcióknak. A RAF első generációja vezetőinek halála után általában csoportjuk elhunyt vezetőiről, illetve a korábbi akciók dátumairól elnevezett kommandókba szerveződött második, majd annak felszámolása után a harmadik generáció további két évtizeden át folytatta a terrorcselekményeket. 1998. április 20.-án a RAF vörös csillagba helyezett gépfegyver logójával ellátott fax üzenet érkezett a Reuters hírügynökséghez. „Vor fast 28 Jahren, am 14. Mai 1970, entstand in einer Befreiungsaktion die RAF. Heute beenden wir dieses Projekt. Die Stadtguerilla in Form der RAF ist nun Geschichte.” („Csaknem 28 évvel ezelőtt, 1970. május 14-én a RAF felszabadító kampányba kezdett. Ma befejezzük ezt a projektet. A RAF formájában megjelent városi gerilla már történelem.”), zárult az üzenet. Tíz évvel később, 2008. november 24-én az utolsó bebörtönzött RAF terrorista, Christian Klar is szabadlábra került. A RAF egyik alapítója, az 1974-ben 14 évi börtönre ítélt, 1980-ban szabadult, szabadulása után a *Nationaldemokratische Partei Deutschlands – Die Volksunion, NPD* (Németországi Demokrata Párt – A Nép Uniója) szélsőjobboldali párthoz csatlakozó, most 76 éves, a bíróság által „javíthatatlan”-nak minősített Horst Mahler ügyvéd jelenleg (többek között) holokauszt-tagadás, a náci múlt dicsőítése, gyűlölködésre buzdítás (*Volksverhetzung*) bűnéért kiszabott 12 éves börtönbüntetését tölti.

A *Flower Power*, az 1960-as évek békét, toleranciát, önépítést, a felnőttek korruptnak, politika által manipuláltak, ostobán materialistának tartott társadalmából való kilépést, alternatív életformákat hirdető nyugati ifjúsági mozgalmak, a hippie-álmok a dekád végére szertefoszlottak. A változást követelő fiatalok Amerikában és Európában egyaránt radikalizálódni kezdtek. Amerikában a békés háborúellenes és a polgárjogok kiterjesztését követelő tüntetések helyére a Jerry

Rubin, Abby Hoffman és társaik vezette *Yippie* mozgalom⁹ anarchista, vad humorú akciókban megnyilvánuló politikai színháza, és a Weather Underground, Black Panther és más, a fegyveres ellenállást hirdető csoportok terrorcselekményei léptek. Franciaországban, Németországban, és a többi, elvileg demokratikus európai országban is erőszakossá váltak a diáktüntetések. „Valamennyiünket meg fognak ölni. Tudjátok, hogy miféle disznókkal szálltunk szembe. Ez az Auschwitz generáció. Nem vitatkozhatsz azokkal, akik létrehozták a haláltáborokat. Nekik vannak fegyvereik, nekünk nincsenek. Fel kell fegyverkeznünk.”¹⁰ A magát kommunista és anti-imperialista városi gerilla csoportként meghatározó Rote Armee Fraktion fiatal német értelmiségiek, Gudrun Ensslin filmkészítő, Horst Mahler ügyvéd és Ulrike Meinhof újságíró, valamint a csoport egyedüli egyetemi végzettség nélküli tagja, Andreas Baader alapították 1970-ben. A RAF a náluk is radikálisabb, jóval több terrorcselekményt elkövető *Revolutionäre Zellen (RZ – Forradalmi Sejtek)* csoporttal¹¹ együtt, az 1960-as évek második felének nyugatnémet diákmoválmaiból nőtt ki. A diákok mozgalmi többek között a női egyenjogúság megvalósítása érdekében, a rasszizmus, az imperializmus, és a német társadalomban húsz évvel a háború után is prominens szerepet játszó ex-nácik ellen szerveződtek. A német rendőrség, az amerikai és más európai országok hivatalos erőszakszervezeteivel hasonlóan keményen lépett fel a tüntető diákok ellen, ami nem csillapította az elégedetlenséget,

9 L. Najmányi László – Schuller Gabriella: *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (Golyós Töll Kiadó, Szombathely, 2008)

10 Gudrun Ensslin nyilatkozata az 1967. június 2-án, egy berlini tüntetés során rendőr által megölt Benno Ohnesorg diák halála kapcsán.

11 Johannes Weirich és Magdalena Kopp, az RZ tagjai, a Carlos nevű nemzetközi terroristával együttműködve az 1970-es években a magyar kormány vendégszeretét élvezték egy ideig.

inkább a lázadók harci kedvét fokozta. Az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején számos országban alakultak a RAF-hoz hasonlóan eltökélt városi gerilla csoportok, mint például az olasz *Brigate Rosse (Vörös Brigádok)* és a *Nihon Sekigun (JRA – Japán Vörös Hadsereg)*. A RAF időnként a *Stasi*, a keletnémet titkosszolgálat, bizonyos arab terrrorszervezetek és a szovjet KGB segítségét is igénybe vette. A Bakunyin és Kropotkin orosz anarchisták, Mao kínai diktátor, Ho Shi Minh,¹² Franz Fanon,¹³ Antonio Gramsci¹⁴ és Che Guevara direkt akciókkal, kis létszámú, öntudatos elit által indított forradalomra vonatkozó gondolatait, valamint a Frankfurti Iskola prominens filozófusai, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse és Oskar Negt a valóban demokratikus társadalom létrehozására irányuló egyes nézeteit saját eszmerendszerébe beépítő RAF 28 éves működése 34 halottat és még több súlyos sebesültet követelt.

Az elméletek gyártása helyett azok gyakorlatba ültetését igénylő szemléletváltás az 1960-as évek végére a művészetekben is megjelent. Az elitkultúrában a modernizmus agóniájának egyik tüneteként egyre népszerűbbé vált az akcióművészet. Elég itt a Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch és Rudolf Schwarzkogler által elindított bécsi akcionizmusra, Marina Abramović és Ulay performanszaira, az amerikai Chris Burden *body art*jára, vagy a magyar pusztán nehéz missziójukra vállalkozó St. Auby Tamás és Hajas Tibor minden tilost áthágó, valódi veszélyt vállaló művészetét emlétem. A populáris kultúrában a hippie álomzenét és világlátást, a mocskos kezében szorongatott, fonnyadó virágra bárgyú mosollyal bambuló, ápolatlan, torzonborz, bűdös, szandálos hippie figuráját az 1970-es évek elején a punk friss, sötét, önsorsrontó energiái, az éber, a király meztelenségén harsányan röhögő, fekete humorral harcoló, a zenei tudást hangerővel pótló utcagyerek-dandyk tették nevetségessé.

Ebbe az élet és a művészet mesterségesen megvonott határait negligáló folyamatba illeszkedett a SPIONS megalapítása. Ezt a logikát követte az elit kultúrával, és a „kacsintgatós”, cinkos ellenzékieskedéssel járó szakításunk. A „látható történet”-hez való görcsös tartozni akarás kábulatában alvajáró magyar értelmiség által mindmáig szenvedélyesen gyakorolt, a társadalom fejlődése szempontjából tökéletesen eredménytelen, sőt káros, legfeljebb személyes anyagi hasznot, illetve hatalmi pozíciót hozó, kizárólag a lényegtelen felszínt simogató giccspolitizálást már korábban is száználmas pótcselekvésnek tekintettük. Mindez rock'n'roll kém, informer szerepünk megtalálásához vezetett.

12 Észak-Vietnam bolsevista elnöke.

13 A Karib-tengeri Martinique szigetéről származó író, filozófus.

14 Olasz kommunista ideológus.

Kaszás Gábor

Vasarely GO HOME!

Andreas Fogarasi videóinstallációja

→ Trafó Galéria, Budapest

→ 2012. március 10 – április 29.

1969. október 17-én – mintegy nyitásként a Nyugat felé – VIKTOR VASARELY életműkiállítását ünnepli a kultúrpolitika és a meghívottak a Műcsarnokban. A cenzúrázott vagy bezárt kiállítások, a három T gyakorlatához képest szokatlan húzás, az államilag támogatott absztrakt tárlat különös és ellentmondásos fogadtatásra lelt a hazai művészetszázadon belül.¹

1 A *Hatvanas évek* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991) katalógusban szereplő 15 beszélgetés egyike sem említi a fenti kiállítást, miként a Fogarasi-féle dokumentumfilm elbeszéléseiből is az hangzik ki, hogy a tárlat egyáltalán nem volt hatással a progresszív képzőművészeti életre.

ANDREAS FOGARASI

Circles and squares, 2011, installációs látkép, Trafó Galéria © Fotó: Surányi Miklós



Ez az esemény, valamint annak kultúrtörténeti vonatkozásai adják ANDREAS FOGARASI Trafóban megrendezett kiállításának alapanyagát. A Vasarely-tárlat fogadtatásának egy viszonylag jól körülhatárolható aspektusát, a progresszív szemléletűnek tartott IPARTERV-generáció eseményhez fűződő viszonyát boncolgatja a művész, pontosabban ebből a sztoriból építi fel installációja központi elemét. A munka alapmotívumát MAJOR JÁNOS a vernisszázson bemutatott magánakciója adja, aki egy tenyérfénykép timentetablára a következő feliratot írta: Vasarely GO HOME! A táblát kabátja belső zsebébe dugta, és kizárólag ismerőseinek mutogatta anélkül, hogy más megláthatta volna a tiltakozó táblácska tartalmát.

A kiállítás központi eleme egy dokumentumfilm, mely Major „akcióját” kilenc szemtanú és kortárs elbeszélése alapján idézi fel; ma mindannyian jól ismert művészek és szakemberek: PERNECZKY GÉZA, BERCZKY LÓRÁND, KESERÜ ILONA, BEKE LÁSZLÓ, MAURER DÓRA, BAK IMRE, PAUER GYULA, PASSUTH KRISZTINA, ST.AUBY TAMÁS. Az egyenként cirka hatperces felvételeket az elbeszélőkre nagyon is jellemző helyszíneken rögzítette a művész; a környezet tovább árnyalja az elbeszélők személyiségét. A kivágott kérdések, valamint a viszonylag nagyszámú interjúalany szerepeltetése ugyanakkor a Spektrum és a Discovery pszeudó-dokumentumfilmjeihez hasonló, laza szövésű történetet bont ki, s nosztalgikus összhatást kölcsönöz az egyórás mozinak. Mindeközben a hiány is beszédes. Major csak emlékek képében van jelen – ő a rendszer áldozata, ami ki is derül St.Auby nyilatkozatából. Sőt, talán az sem véletlen, hogy Pauer megidézi Major sírkőfotó-sorozatát is, amely ugyancsak a történet főhősének távollétére hívja fel a figyelmet, megspékelve némi couleur locale-lal: „a kubizmus nem Magyarországon született, de ide jött meghalni” (Major szállóigéje Kubista Lajos sírköve kapcsán).

Fogarasi nagy húzása az, hogy a különös, kultúrtörténeti és művészettörténeti vonatkozásokkal telített történetet nyersanyagként használja saját műve létrehozása során. A nyersanyag – egyfajta „kultúrmaszsa” – komponenseit

Major magánakciója, illetve a Vasarely-kiállítás kapcsán felmerülő művészeti, etikai és morális anomáliák adják. Massza, mert a tényszerűség mellett egyfajta romantikus nosztalgia lengi körül a sztorit, amely sokban a mai hatvanas évek recepciójából merítkezik: könnyen felbontható kulturális rétegei elsősorban az „ellenesség” felismerhetőségéből erednek.² A történet ugyanakkor feloldhatatlan, hisz látjuk ugyan a „gonoszt”, a történet emberi és szakmai vonatkozásai azonban mégis kibogozhatatlanok és feloldhatatlanok maradnak – akár egy elvarratlan szerelem. Major szarkasztikus humora egy hurokba zárja a történelmi tényeket és velük együtt a kor fiatal progresszív művészeinek emberi sorsát. Értjük ugyan, de ez a tény mégsem ad feloldozást.

A film a kiállítóterben felfüggesztett tévén fut, melyet egy tucat márványból faragott, leginkább pajzsra vagy sírkőre emlékeztető tábla vesz körül. Ezekon egyrészt a Vasarely-vernisszázson készült archív fotók szerepelnek, másrészt némileg félrevontan négy kulturális intézet, a Goethe Intézet, British Council, a Danish Arts Council és a Japán Alapítvány minimalista logóit

² U.o.: Vajda Mihály: *Posztmodern beszéd a gyönyörű hatvanas évekről, amikor utoljára még – akár szép akár csúnya – minden olyan egyértelmű volt.* In.: *Hatvanas évek*, p. 5-10.

ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2012 © Fotó: Surányi Miklós



helyezte el a művész. Előbbiek – Major akció-jának viszonylatában – a kiállítások (Vasarely, Fogarasi) látogatójának magányosságát, kiszolgáltatottságát jelölik. Utóbbiak pedig Vasarely op-artjának és a fenti logók minimalista jellegének hasonlósága okán a kultúra és a művészet gyarmatosító, intervenciók célokra való kitétségére hívják fel a figyelmet.

Az ötlet igazán jó. A dokumentumfilm jó munka; s a massa-dolog is működik. Azonban a megvalósítás során helyenként téveszt a művész. A Vasarely-vernisszázs archív képei, valamint a kulturális intézmények logói által megnyitott két front túl soknak tűnik. Kicsit magyarul odamondó ettől a kiállítás, míg az arányok pontos megjelölésére, a finomságokra kevesebb figyelem jutott. A film nosztalgikus jellege, Major személyes tragédiájának kibontása, valamint az eszközként felhasznált művészet (konszolidáció, távolodás Moszkvától) közötti feszültség nehezen feszül ki a térben. Major tehetetlensége, valamint a művészet politikai célokra való kitétsége nem tud finoman egymásba kapcsolódni, egymásra oltódni.

A probléma a táblákkal van. Céljuk egyértelmű, amit a kiállítás layoutjában is olvashat az ember: „az épületsarok, a jel, az építészeti modell, a díszlet a pajzs és a paraván közé pozicionálható”, melyek helyváltoztatásra készítetik a nézőt, mintegy „megélhetővé teszi a kor szűk levegőjét”.³ A táblákra ragasztott megnyitófotók, valamint a köbevágott logók azonban érezhetően „zavarják” egymást. Talán éppen ezért száműzte a négy utóbbit az egyik sarokba a művész. Ugyanakkor a táblák száma is túlzó kicsit, melyek túl egysíkúan, a bejáratra komponálva kerültek felállításra. (Ezt persze a Trafó galériájának sajátos beosztása is eredményezheti.) Bár a kikényszerített mozgás megidéz a kort, de a vernisszázs-fotók táblákra ragasztása túl direkt utalás; a téma finom kibontása helyett inkább a túlexponáltság érzetét adja. Nem is beszélve mindennek a fenti logókkal történő vegyítésről. Mennyivel több lenne ez a videóinstalláció, ha csupán az abszurd tárgyiatlan formái jelennének meg a térben. Esetleg a művészetnek, a kultúrának a gyarmatosító hatalommal szembeni kitétséget és Major „portróját” (akcióját) Fogarasi kevésbé direkt módon állítaná egymással szembe. S talán kicsit szerencsétlen is épp a táblákkal – Majoréval, a térbe állítottakkal – „ekézni” a kort, mivel a korszak szűk levegőjének érzékeltetésére nem a legmegfelelőbb példa a tragikus sorsú művész alakja. Ez az éra – s ez a téma igazi abszurditása – számára inkább a lehetőségek kimeríthetetlen tárháza volt.

3 Götz Eszter: *Egy őszi délután emléke*. <http://kultura.hu/main.php?folderID=948&articleID=323634&ctag=articlelist&iid=1>



ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, installációs látkép, Trafó Galéria, 2012 © Fotó: Surányi Miklós



ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, 2011, állókép a videóból / Ilona Keserü Ilona



ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, 2011, állókép a videóból / Pauer Gyula

Diagonálisok, pont és végtelen = X

Károlyi Zsigmond: *Állványok és fényrácsok* (művek a nyolcvanas évekből)

NEON Galéria, Budapest

2012. április 5 – május 2.

...Károlynál az állványzatokon újabb állványzatok látszanak át, melyek az állványzattal már nem állványoznak semmit, se földit, se égit, se törmelékesen, se légit, hanem elkezdnek előlről valamit...¹

Tandori Dezső

A KÁROLYI ZSIGMOND 60. születésnapja alkalmából rendezett tárlaton lírai módon kapcsolódnak egybe a művész személyes időhorizontjának évtizedeit jelölő X-ek a hosszú éveken át hangsúlyos szerepet betöltő jellel. A jellel, amely egyszerű módon, csupán két diagonális kereszteződésből jön létre, de a szemiotika értelmezésében végtelen konnotátum kifejezője. Károlyit a hatvanas évek végétől egészen a nyolcvanas évek közepéig foglalkoztatta e feltérképezésre váró végtelen jelentéshalmaz.

Az X „ügyének” – és itt most tudatosan nem a művészettörténet oly kedvelt korszakfogalmát használok – holisztikus értelmezését némileg megnehezítik az életmű képeken materializálódott világával párhuzamosan létrejött kéziratok. Ugyan az évtizedek alatt Károlyi festészetelméleti kérdéseket boncolgató jegyzeteinek egy része már nyomtatásban is napvilágot látott, ám a kéziratok

¹ Tandori Dezső előszava, In: *I.K.E.M.XX. Károlyi Zsigmond fotós munkái és írásai Tandori Dezső előszavával*, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003, 7.

KÁROLYI ZSIGMOND
Fényrács, 1986, olaj, vászon



jelentős részét még mindig Károlyi spirálfüze-
tei őrzik. S bár a művészettörténeti dogmatika
hangsúlyosan távolságot tart a művész alkotá-
saihoz kapcsolódó személyes megjegyzéseitől,
instrukcióitól, mondván: a mű az, ami itt és
most látható, ennek ellenére a nem publikált
jegyzetek – azon túl, hogy betekintést enged-
nek Károlyi folyamatos önanalízisébe – más
műértési lehetőségeket is felvetnek.

Az „állványos korszak” képeinek története egy
1968-as fotóval kezdődött, mely egy feláll-
ványozott, dúccokkal alátámasztott ház külső
homlokzatáról készült, megörökítve az épülés
és szépülés átmeneti állapotának elengedhetet-
len kellékét, a falécekből átlósan ácsolt állvány-
zatot. A 68-as fekete-fehér fotó mint „alapkép”
határozta meg az elkövetkezendő évtizedek
munkáit. A hetvenes évek közepéig a fotó
homlokzatot kitarakó állványzatának fa-, és az
ablakokon is megismétlődő méz-ikszei elsöre
absztrakt jelekként nyertek értelmet Károlyi
konceptuális munkáiban.

A hetvenes évek második felében, a formai
redukció időszakát követően Károlyi fotómon-
tázsokat készített. A montázsok kompozíciós
alapját a kínai logikai játék, a tangram sziszté-
mája által meghatározott, ún. „szabásminták”²
szolgáltatták. A tangram geometrikus alap-
formái egy négyzetlap feldarabolásával jönnek
létre, de maga a négyzetalakzat nem csak „egy
kiegyenlített forma, hanem a legáltalánosabb
képforma”.³ Ezért a két alap formai egybecsen-
gése lehetővé tette a tangram kompozíciós gya-
korlatának képfelületre történő átültetését is.
A keleti tradíció alapuló szerkesztési elv hasz-
nálata közben a maga számára készített jegy-
zetekben Károlyit az egzisztencialista filozófia
egyik megalapítójának lételméleti kérdései fog-
lalkoztatták.⁴ Ennek tudatában nem felesleges
kitérő arra gondolnunk, hogy az ismert keleti
hivatkozások és a nyugati bölcsélet összeérése
Károlyi közegében a keleti szakrum és a nyugati
profánum egy korántsem klasszikus ötvözetét
eredményezte.

A montázsokat a nyolcvanas évektől ismét
fotók követték, megint csak épülethomlokza-
tokról, melyeken az alapmotívumokat (a derék-
szögű rácsokat meg az X-eket) Károlyi kémiai

² „A kép ruha, s a Tangram lesz a szabásminta”.
Károlyi saját feljegyzései. Kézirat (a művész jóvoltából).
[A továbbiakban: Károlyi Zsigmond: *Kézirat*.]

³ Simon Zsuzsa: *Bemutató Károlyi Zsigmond Tangram
képeiből*, kiállítási katalógus, 1983. január 12.

⁴ „Valaki beszélt Heidegger tanulmányáról (Martin
Heidegger: *Sein und Zeit*, 1927. – Zs. M.), amely a létről szól.
A SEIN szót minden alkalommal átkiszelte, ahányszor
szerepelt. A (át)kiszelés) törlés körül kialakul a lét. A törlésjel,
amely létrányt jelöl, nem két egymást metsző vonal, hanem
négy egymással egy pontban találkozó. A lét négy égtája. /
VÖ: MANDALA/.” Károlyi Zsigmond: *Kézirat*.



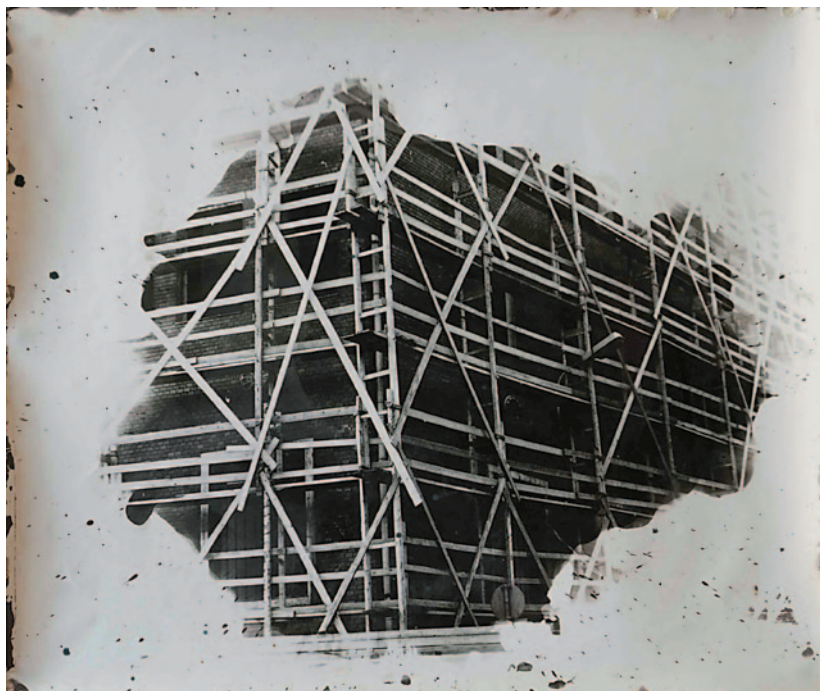
KÁROLYI ZSIGMOND
Építkezés, 1987, olaj, vászon, 96 x 161 cm, magántulajdon

KÁROLYI ZSIGMOND
Fotófestmény (6), 1985, 20 x 20 cm



KÁROLYI ZSIGMOND
Fotófestmény (11), 1985, 40 x 28 cm





KÁROLYI ZSIGMOND
Állványok, 1986,
fotó, 50 x 60 cm



KÁROLYI ZSIGMOND
Állványok, 1987, olaj,
vászon, 50 x 60 cm
© Fotó: Lugosi
Lugo László

emulziókba mártott ecsettel „hívta elő”. Ebben a stádiumban kapcsolódott össze a fotó és a festés útja.⁵

A színtelen vegyületekbe mártott, ecsettel előhívott alapmotívumok egyfajta véletlenségi faktort oltottak a képfelületekbe. Az emulziók színtelenségének köszönhetően az ecsettel hátrahagyott nyomok a fotó véglegesnek tekinthető pillanatáig csupán sejthetőek. A tudatosan létrehozott gesztusok kiszámíthatatlanságát még tovább fokozta a folyékony anyag öntörvénye által előre nem bekalkulálható csorgások, fröccsenések amorf rajzolata. Az emulziós ecset által hátrahagyott gesztusszövetek pedig a fotónegatív homlokzatokról rögzített rétegeit mindvégig átírták, akár a renoválás alatt álló épületek arcait a kitakaró állványrendszerek. De a hívóval festett gesztusokban nem csupán az állványzat ácsolt faikszekinek repetícióját kell látnunk, hanem a gombrichi kép-ablak/ablak-kép metafora továbbgondolását is. Az eredeti fotón láthatóak az állványzat mögött az üveglakok felületeire mésszel felfestett ikszek, amelyek az állványzatok ácsolt ikszeinek visszhangozásán túl a már beépített üvegfel-

letekre is felhívják az építőmunkások figyelmét. Károlyi ezt a gesztust ismétli meg az állványzatnak a homlokzattól távolabbi oldalán. A gesztus hátrahagyásával a kép felülete virtuálisan ablaküveggé értelmeződik, úgy, mint az állványzat másik oldalán található mészi ikszes ablakok. Így az egymásra rétegzett, expresszív átlós gesztusok „rácsrendszeréből” izgalmas térprobléma keletkezik, melyből egy artisztikus szövet szokott kialakulni. Tulajdonképpen festés ez is, csak vakfestés, előre nem látható szépségekkel”.⁶ A felületek szere-száma végtelen. A vakfestés eljárására így gondolt Károlyi: „egy negatívról akár végtelen különböző pozitívot készíthetnek, és nem akarom azt mondani: ez a kép kész.”⁷ S a módszerrel Károlynak a fotóval szembeni ellenérzései is felülíródtak: „mindig is irritált a fotóban: hogy az esetleges és egyszeri mindenkorra fixálódik. A festmény végérvényességre törekszik. A fotónak nem kell, mert eleve kész. Ezt a végleges formát bontom én meg, a tartalom és a forma egysége jegyében...”⁸

A nyolcvanas évek közepén a kémiai emulziókat festett vászonfelületek követték. A világ eseményeit pedig – interpretátora szerint – úgy érzékelte Károlyi, hogy „alig történni valami körülötte, csak üldögél egy gyéren megvilágított szobában, és időről időre átfesti valamelyik festmény felületét. Feltehetőleg előbb-utóbb sor kerül az egész ház tatarozására. Az építőmunkások beállványozzák majd a homlokzatot, nagy, fehér X-eket mázolnak kívülről az ablakokra”.⁹ A festmények központi motívuma változatlan maradt, de az emulziós ecset expresszív és mozgalmos gesztusait koncentrált és egyben melankolikus barna, szürke, fekete festéknyomok váltották fel.

A festmények születésével párhuzamosan Károlyi a maga számára írott jegyzetekben a kép ontológiai státuszának tisztázását szorgalmazta, célul tűzve ki a festmény és a fotó közötti különbség megfogalmazását. A különbségét, amely a formára koncentráció közben szinte nyomtalanul feloldódott, észrevétlenül tüntette el a műfajok közti demarkációs vonalak. A fotóból egyszer festett ablak, máskor festett fotó, majd végül festmény lett. Pedig az egész egy fotóval kezdődött 83-ban!¹⁰ Károlyi így gondolt vissza a 68-as „ikszes fotó” jelentőségére: „...a jelentéktelen kis képem, mint fekete lyuk lett »archimédeszi pont« nagy gravitációs erővel, hogy sok mindent magához rántsón...”¹¹

6 Gyetvai Ágnes: „Itt még valamit talállok...”. In: *Fotó*, 1988. 2. sz. 61. o.

7 Uo.

8 Uo.

9 Beke László: *Im.* 109. old.

10 Simon Zsuzsa: *Im.*

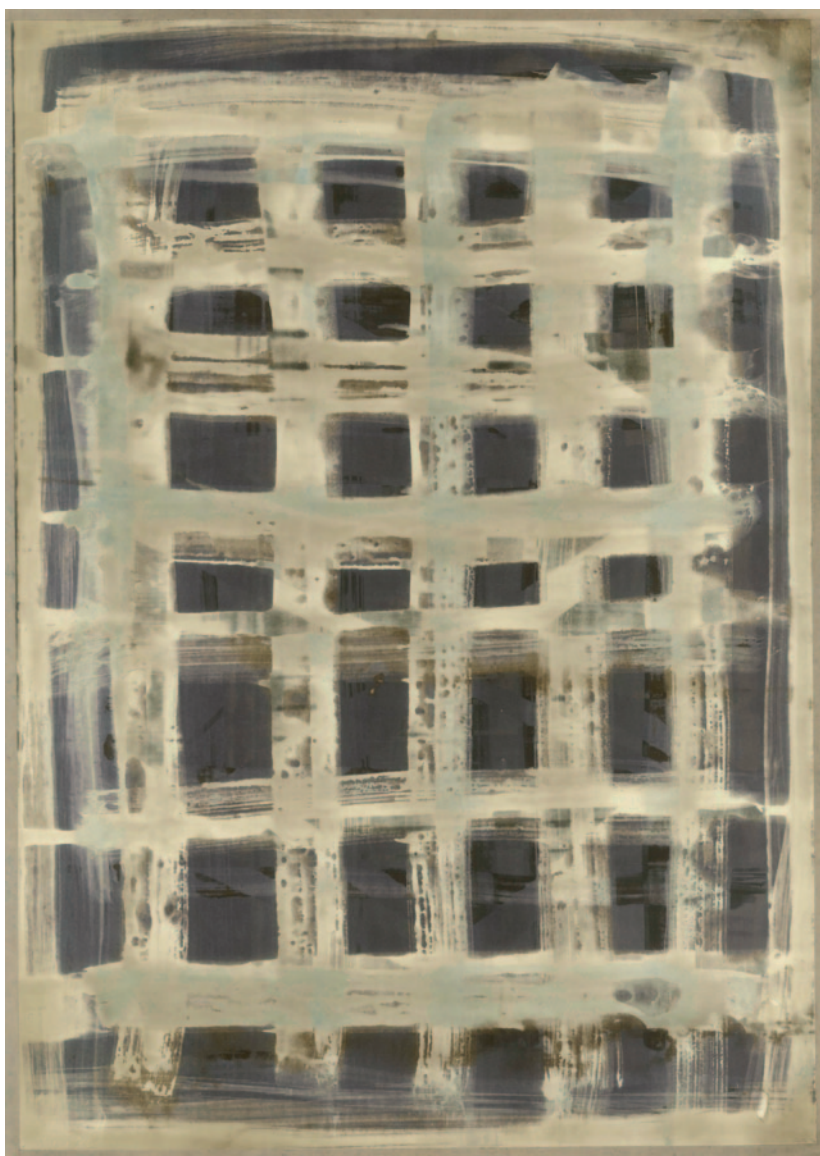
11 Károlyi Zsigmond: *Kézirat*.

5 Beke László: *Idővonatkozások. Károlyi Zsigmond munkáiról*. In: *Kortárs*, 1987. július, 109. old.

Marno János

Homlokzatredőzet

Mára virradó éjjel a barátommal álmodtam, aki 1985-ben szakította másodszer és valószínűleg végleg idegenbe magát, s most az álomban ellátogatott hozzám, csak hogy nem ide, ebbe a lakásba, ahol vagy húsz éve élek, hanem egy általam eleddig ismeretlen, pesti magángalériába, ahová a minap csalt el magával Noémi, a művészettörténész unokahúgom, hogy beavasson valamelyest KÁROLYI ZSIGMOND művészetébe. Történetesen abba a fejezetébe, amely a barátom említett távozásának időszakával esik egybe, okkal gondolhatom hát, hogy kínzó álomom innen, ebből az egybevágásból eredt. Mert, hogy szavamot ne hagyjam elenyészni, eredetileg tegnap akartam megírni a képekről támadt benyomásaimat, rendszerezni valahogy, olvashatóvá, követhetővé tenni őket, és az este neki is ültem, belekezdtem előlről, oldalról, hátulról, középről, önkéntelenül követve a galériabéli téblábolásom labirin-

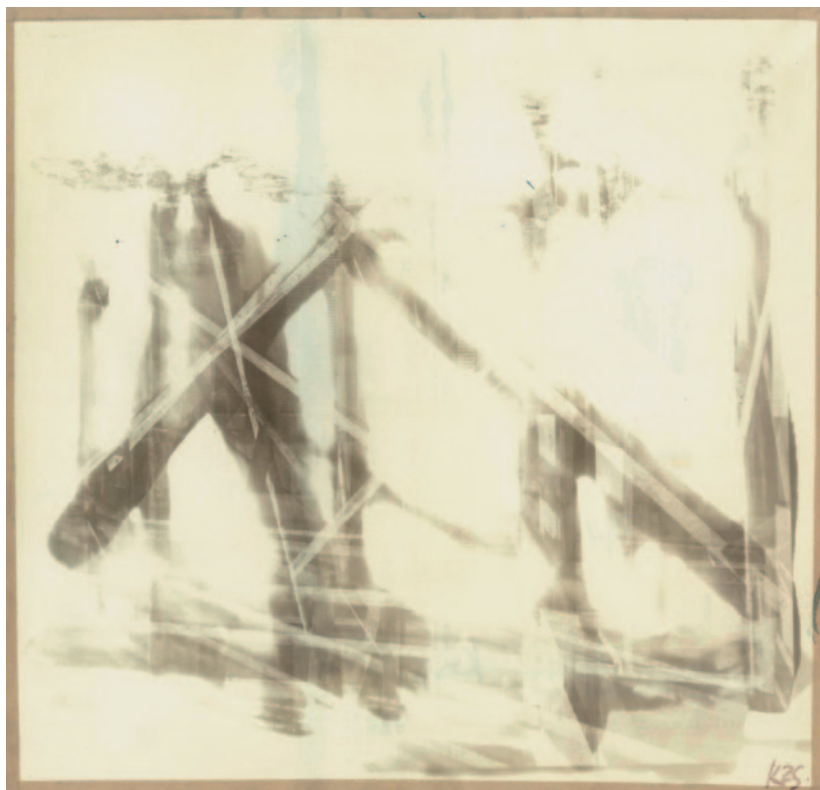


KÁROLYI ZSIGMOND
Fotófestmény-
Fényrács, 1985,
29 × 41 cm

tusát (hangsúly a labilitáson!), hajnali négy tájban azonban feladtam, belátva, hogy elvesztem magamban. Magamba veszem, ergo ideje ágyba bújnom. És álmodnom. Tekintet nélkül arra, hogy mi jöhet azután.

Most pedig ismét csak itt ülök a gépnél, töröltem az éjszaka benne maradt nyomokat, nekifutásokat, hogy az álommal kezdhessem – igyekezőn nem törődni a lehetséges vagy képtelen következményekkel.

Álmomban nem tudtam, hogy TÓTH ÁRPÁD galériájában (Galeria Neon) vagyok és nem a Márvány utcai lakásban, otthonomnak éreztem a helyiséget, mellékhelyiségeivel együtt, habár, mint az álmokban szinte mindig, valamit kínzóan nélkülöztem, hiányoltam a komfort-minimumhoz. Ültem a csupasz falnak döntve hátamat a padlón, ahogy a barátommal ücsörögtünk emígy a hatvanas, a hetvenes és még a nyolcvanas években is szinte foglalkozásszerűen, ha nem helyesebb hivatást mondanom, azt, hogy hivatásszerűen, hiszen foglalkozásszerűen nem foglalkoztunk semmivel. Beckett-re vártunk. Tudtuk persze, hogy nem jön el, nem egészen naivan várahoztunk tehát, kicsit rossz lelkiismerettel inkább, szorongva, ám továbbra is vonakodva attól, hogy önként vesszünk bele a részletekbe. És most éjszaka, 27 év után ez a barátom látogatott meg szellemi otthonomban, a Tóth Árpád galériájában, Líviával, a feleségével, ott kuporogtam az ablak felőli sarokban, felhúzott térddel, amikor beléptek, és szétnevezve a csupasz falú, üres szobában, rosszállóan csóválni kezdték a fejüket. Nem tudtam, mit rosszállanak, de a rosszállást magát érteni véltem, úgy érezhettem, talán a kínzó komforthiány-érzetemben osztoznak így velem. Tévedtem vagy sem, ez azóta is talány, mert a barátom nem sokáig tétlenkedett, szerszámokat pakolt ki a táskájából, és azokkal látott neki a vakolat lebontásának illetve kifaragásának – s itt elhomályosodik bennem az álom, a növekvő aggodalomra emlékszem csak, hogy mi lesz, mi lesz, ha, de a „ha” után semmi, és mintha ezért sem állíthattam volna meg őt a ténykedésében, mert nem tudtam mivel érvelni, nem tudtam nevet adni a veszélynek, ami a lebontásra került vakolat mögül leselkedik reánk. Ott gubbasztottam tehetetlenül a csupasz falnak támasztott derekammal, jaktálva és nyöszörögve talán, mint egy fogyatékos gyerek, s rettegve, hogy mikor érkezik el bontó-faragó szerszámaival hozzám a barátom. A többi homályba veszett. (Hozzám a homály vezet.) Nem. A Líviára emlékszem még, a feleségére, hogy indul ki tusolni a fürdőszobába, amitől szintén kétségbeesek, lévén álomban a klozett is abban a helyiségben, ergo innentől fogva sem kívül, sem belül nem tisztulhatok meg. S veszem észre, önkéntelenül váltottam itt át a jelenidejű beszédre. Így az örök jelenidő tisztázhatatlansága.



KÁROLYI ZSIGMOND
Fotófestmény (8),
1985, 20 x 20 cm

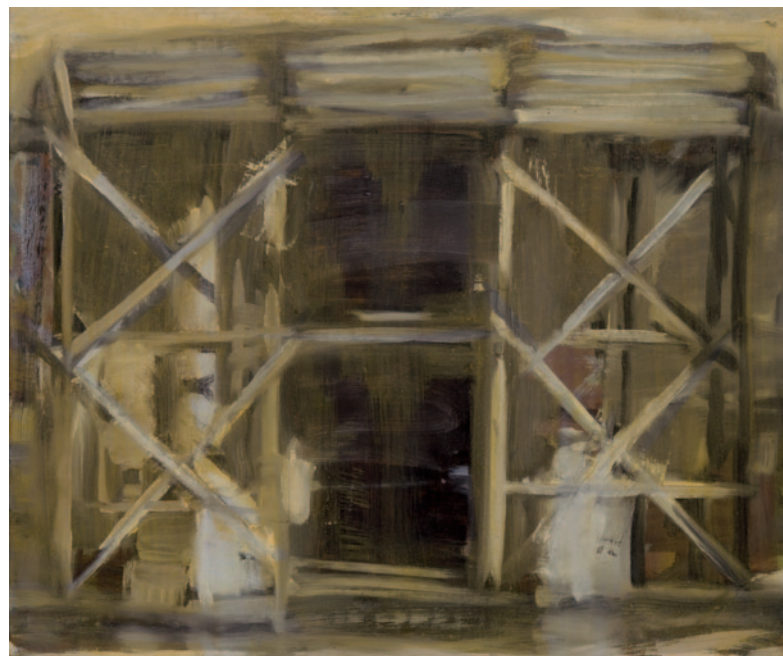
Ellentétben vagy/és komplementálva a látens koincidenenciákkal, amelyekről épp a múltó idő folytán nemigen vehetünk tudomást, és amelyek kvázi zárványszerűen rejtik magukban a tiszta örökkévalóságot. Álomom mintha ennek a fajta oppozíciónak adott volna teret a tegnap esti hasztalan nekirugaszkodások után, ezért költöztetett át a galériába és csupasztította ott le nekem a falat, hogy reggelre ráébredhessek a KZs képek abszurd pozíciójára. Arra tudniillik, amivel a képek maguk is foglalkoznak, nem csupán konceptuálisan, hanem egzisztenciálisan is, a véletlen anamorfózisának kitéve magukat. Mit tekinthetünk a véletlen anamorfózisának? Jószerivel, azt gondolom, mindent, ami a (múló-gyarpvó) idő révén áthatolva rajtunk eltérít magunktól, hogy eltérültünkben magunkra hagy-



KÁROLYI ZSIGMOND
Állványok, 1987, olaj,
vászon, 70 x 70 cm
© Fotó: Lugosi
Lugo László

jon szakadatlanul. Tükörképünkre egy árnyékvilágban. Amely épp emiatt újra meg újra és más- meg másképpen elbeszélhetőnek bizonyul, és tarthatatlannak egyszersmind. Ám amennyire elbeszélőnek (narratívának) tűnhet az álomom, annyira cáfolja is a valósággal konzisztens történetiségét és válik különböző gondolatformákká, melyek ugyancsak afféle bolygó kísértetként taszigálják egymást az elme űrjében. Most hát, visszaneztemben, KZs fotófestményei ezt a nyugtalanságot jelenítik meg előttem, ezért is ülhettem álomban az ő oldalukon, szemben az ablaktól jobbra eső falsíkkal, amelyre a tiszta festmények kerültek fel a kiállításon. Arra nem emlékszem, hogy álomban bámultam-e azt a falat. De egész biztosan hiányoztak onnan is a képek, vagy ha mégsem, akkor felszívódtak benne, beleivódtak a vakolatba. A tisztánlátás végett ideje elmondanom: rossz a szemem, nehezen igazodom el a színek és a formák között is, ritkán sikerül megkülönböztetnem egymástól a képet és a látványt, számomra a látás többnyire a fizikai absztrakciót jelenti elsörendűen. E tekintetben akár úgy tarthatom, nekem készültek ezek a munkák, az állványzatok organikus geometriája, mely egyszersmind a házak csontvázának a kivetítését, előretelét is jelentheti, már-már egyenesen a tudatomat provokálja, s terel lassan az elvont gondolatiságtól az érzéki gondolkodás felé. Afelé, amit József Attila pátoszával eszméletnek nevezhetek, a gondola hazatalálását az érzékiségben. KZs állványzatai, másképpen a fotófestményeken és másképpen a tiszta festményeken, a heideggeri technika állványzat metaforájára is izgatón referálnak, utóérlelt látomásom szerint lucskos színekkel az előbbieken, illetve szunnyadó, nem egészen alvó színekkel az utóbbiakon. Mondhatnám, az egyik oldalon a festőállvány metamorfózisai kerültek egymás mellé, míg a másikon a tiszta, azaz közvetlen látványt implikáló képek (a szembeállítás természetesen tükörelvű, akkor is, ha a tiszta festmények éppen magukba nyelni látszanak a látványt). Szemem ezért érezheti száraz, meleg tapintásúnak őket, nagyobb résznyugodtaknak. Rezignálnak, körülbelül úgy, ahogy Kierkegaard értelmezte a rezignációt. (Szegényt mégis milyen fiatalon ütötte meg a guta, a rezignáció lovagját!) Az állványzatot megtartó keresztlécek X-ei ugyancsak tiszta jellé, szimbólummá válnak a száraz festményeken, míg a lucskos képeken eredeti funkciójuk metaforizálódik csupán, és torzulva tenyésződik tovább a festői beavatkozás (akció) révén. Mert ez is kívánczos olvasati látkép: a festő nem csupán a technikai túlhatalomnak (fotó) ront neki donkijótei ecsetdárdájával, hanem ama Örök Ismeretlennek is, amely X néven még fenntartja omladozó kreatúráját. Az X azonban, ezen túlmenően vagy eggyel hátrább lépve, megegyezik a kereszt-

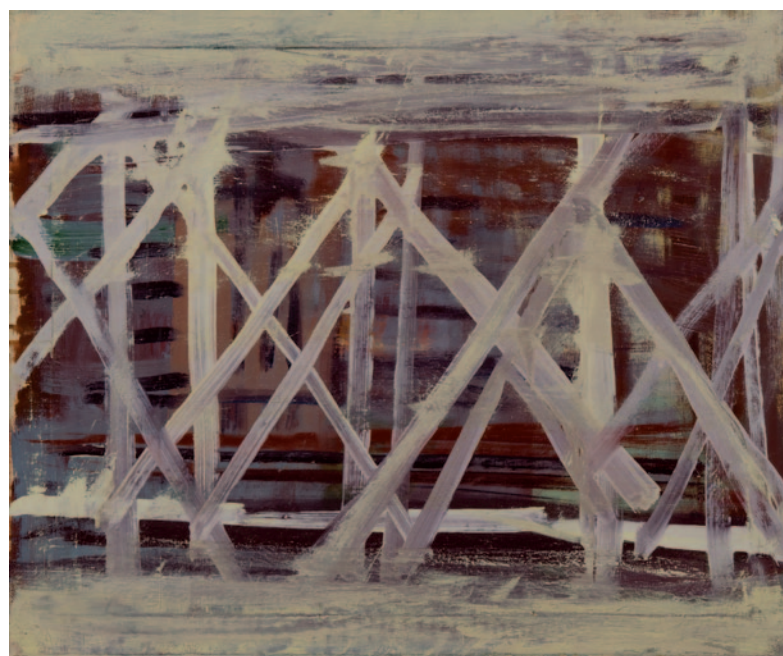
tel is, ami az idő által megindítva a négy égtáj kerékküllőzetévé avanszált. S csakúgy a szélmalom lapátkeresztjévé. Hiszen nemcsak a szélmalommal viaskodunk bús képpel, de a Szelek Urával is mindenkifölött, pontosabban: mindenkemögött. KZs-nál a nagy fordulat a mögöttes-omlást exponálja, több képen is oly mértékűt, ami már a bennélelet tarthatatlannak mutatja; történetesen (történelmileg) 1987-ben, mely év nálam – szóismétlés: történetesen) – tele koincidenenciákkal, és emlegetett barátom immár két éves távollétével, valamint, ha jól emlékszem, még a '86-ból átszivárgott (átfuvalkodott) Csernobillal is, evvel a baljós ígéretű, gyógynövény nevű eseménnyel. (Érintetlen maradtam tőle, szóba hoznom is ezért nehezemre esik.) Netán a nagyobb súlyok vagy megnyomorítanak vagy nem érintenek meg? Vagy egyszerre teszik velünk a kettőt? Ilyen segédkérdések révén próbálok visszalopózni az állványzatok alá, vagy ott maradni eleve(nen) alattuk, ha kiderül, hogy el sem mozdultam az álombeli pozícióból onnan, elmélkedvén-tanakodván róluk. Pozícióm eszerint egyezhet az X-ek, pallók mögött porladó egyik-másik kariatidáéval, ha nem valamely nem látszó Hermáéval, amint magába csuklik. És szerepéről megfeledkezve a kiköltözés gondolata is elfoszlik benne. Hogy lakhatatlan házaknak rontott itt neki a Bús Képu Festő. (Végre egy dúdolható mondat.) Lakhatatlanná persze értelmezésük kifogyhatatlan rétegzettsége is teszi őket, nemcsak omladékonyságuk; mintha függőleges (felfüggesztett!) tektonikus csendéletként sorjáznának egymás mellett a falon, megfejlve a heideggeri állványzat-elvet; a mű-alkotás eszerint nem ítélkezik a technika felett, hanem rezignálja (alkalmasint re-signálja is) a fejleményeit, természetévé teszi. Exhumálja úgyszólván a fizika (állványzat) kontrollja alá helyezett metafizikait, anélkül azonban, hogy ajtóstul-ablakostul berontva ismét az ő gondjára bízna magát. Mert hátha még sincs ott már senki? Még annak a szelleme sem, a senkié (lásd az egyik ablakból kiálló, lapátszemfogaknak tűnő munkapallózatot.) A kínálkozó narratívák valóban csendéletszerű susogásban oldódnak szét – természetesen a tiszta festményeken. Utóbbiak tudniillik a rezignált feldolgozások, s ennyiben – immár mint nem-otthonukba – a festészet tradíciójába húzódnak vissza. Ugyaninnen tehát a tektonikájuk, a szunnyadó színűségük, felizzóságuk a rajtuk tartott tekintet előtt. Álomban, ismétlem, a csupasz falat néztem, ha néztem, az otthonomnak vélt galériában, fél szememet a barátomon tartva, aki egykedvűen bontogatta-farigcsálta felém haladva a támfalamat. Nem állítom, hogy evvel összeállt bennem a tárlatlátogató narratíva; nem, hogy például a barátom vette át álomban a festő Károlyi Zsigmond szerepét: csupán, hogy folytatta, értelmezte a képek abszurditását,



KÁROLYI ZSIGMOND
Állványok, 1987, olaj,
vászon, 50 x 60 cm
© Fotó: Lugosi
Lugo László



KÁROLYI ZSIGMOND
A Teréz templom télen,
1987, olaj, vászon,
50 x 60 cm
© Fotó: Lugosi
Lugo László



KÁROLYI ZSIGMOND
Állványok, 1987, olaj,
vászon, 50 x 60 cm
© Fotó: Lugosi
Lugo László



KÁROLYI ZSIGMOND
 Állványok, 1987, olaj, vászon, 83 x 83 cm © Fotó: Lugosi Lugo László

KÁROLYI ZSIGMOND
 Állványok, 1987, olaj, vászon, 83 x 83 cm © Fotó: Lugosi Lugo László



azaz képtelenségüket avval, hogy fölástá utánuk a faltalajt. Mit sem sejtettem ott erről persze. KZs az Ismeretlennel helyezte zár alá saját kutatásai tárgyát, amivel nem arra akarok célozni, hogy műveletét is a Transzcendensre bízta – hisz még azt sem tudom, ápol-e ő magában ilyen földöntúli reményeket; nem is illendő ilyesmiről tanakodni nyilvánosság előtt. Elvégre a forma arra való, hogy lefedje a tartalmiságokat. Képbe hozva tüntesse el a mindenkori látványt. Amely, hadd ismételjem meg ezt is, fizikai előzetese a tudati-reflektív elvonatkoztatásnak – a szem automatikusan számításokat végez és megbecsüli a tulajdonképpeni érzéleteket. Úgy képzelem, Károlyi ezért sem látja el bőségesebb vagy figuratív látványanyaggal a szemet, úgy gondolom, fölöslegesnek ítéli bizonygatni gondolatai és látomásai szemreválóságát. Megbízik ellenben a talált tárgyak mintájára talált formák önkéntelen szimbolikájában, itt a homlokzatában és az állványzatában, hogy azután ezeket a szimbólumokat bontsa le a festészeti nyelv trópusaira, amelyek már érzékileg is beszédesnek bizonyulhatnak. Azt ugyanis nem hiszem, mert nem érzem, hogy mindenemű narratívát csírájában lehetetlenítenek el ezek a jelrácok, s valnak titokban egy metafizikai rezervátum dekorációjáivá; más szóval: nem hiszem, hogy tolvajnyelvet beszélnének, hogy mindössze egy szakmai diszkurzusban kívánnának részt venni. Sem kizáródni egészen belőle nyilván, mivel ez nem életbeli dolga az embernek, de természetesen az sem, hogy ő zárjon ki másokat: a művészember – emberművész – látnivalóan (mintha csak tükör előtt tenné) parodizálja egyidejűleg az embert és a művészt, s ennél fogva akaratlanul is mesterévé válik a kizárólagosságoknak. Nem hihet hát bennük többé tiszta naivitással, és nem is relativizálhatják őket kénye-kedve vagy bármely kínálkozó diszkurzus szerint. A naivítás viszont az ízlésévé válhat, lelkiismereti ízléssé, alighanem erre szokás argósan mondani valakire, hogy autentikus. Ízlésvilágot mondunk továbbá meg világnézetet, eddig, talán önkéntelenül, ezt a kettőt cserélgettem föl egymással, nem egészen csereszabatos fogalmak gyanánt. Közöttük pendlizik látomásomban a művész, aki nem látta el címmel a műveit, talán azért sem, mert a jelenkori dolgok állása szerint a Kreátor sem reflektálja név szerint a teremtményeit. Isten tudja, talán még művésznek sem tekinti magát. Magam viszont *Az állványzatok misztériuma* címmel zárom szerény hozzászólásomat, melyet *Homlokredőzet* címen indítottam el. Az pedig, hogy ezek az állványzatok művészileg és történelmileg is egy rendszer omladhatnékjával estek egybe, nos azt nagyobbésztt már pornak, illetve csak habnak tekintem a portán. Emlékeztetőül arra még, amit olyan nehezen nyel le az ember: a művészet nem fogyasztói termék.

drMáriás

B.S. úr Y-ban

Bernáth Y Sándor Y című emlékkiállítás

↻ A38, Budapest

↻ 2012. március 7 – március 16.

„Everybody loves you when you are dead”

The Strangers

Egy új sztahanovista korban élünk, amelyben már nem az esztergapadnál versenyeznek az ifjú pionír-titánok, hanem a vásznak és a számítógépek előtt, s csak gyártják, ontják, fabrikálják, realizálják, dizájnolják, majd marketingelik, menedzselik, beadják, versenyztetik, mutogatják, vásárookra viszik, s mosolyaikkal és alázatukkal övezik korszerű produktumunkat: a képzőművészeti alkotást.

Van abban valami megindítóan naiv és félelmetes, hogy Budapesten több az egy halandóra eső galériák száma, mint New York-ban, de ha fontos műalkotásról akarunk beszélni, olyanról, amely egy kort, egy új szemléletet, egy lélegzetelállító fricskát vagy megröhhögtető, valóban szellemes meglátást mutatna fel, akkor bajban vagyunk. Egyrészt azért, mert igazából kevés a spiritusz, amely hozná a fontos válaszokat, amelyek valóban részévé válnának a gondolkodásunknak, életünknek, világszemléletünknek, s netán még cselekvésre is bírnanak. Másrészt azért, mert a spiritusz, ha van is, sokszor nem tud megmutatkozni, mert a magát öncenzúrázó és önkozmetikázó, avitt kispolgári szemléletében tocsogó kiállítási szemlélet nem akarja s nem meri felvállalni a valóban izgalmas, életünk fontos kérdéseivel, például a politikával foglalkozó művészeti alkotásokat. Harmadrészt meg a spiritusz olykor nem is hajlandó megmutatkozni, mert nem akar részt venni a bizonyos buliban, mert nem abba a díszes jópofázó értetlenségbe valónak tartja magát.

Bernáth Y Sándornak volt spiritusza, kemény véleménye, elképesztő ötletei, karcos humora, bölcs kifinomultsága, amire külsőjéből is következtetni lehetett, hiszen úgy nézett ki, mint egy igazi rejtői figura, mondjuk Piszkos Fred reinkar-



BERNÁTH Y SÁNDOR
A legszebb
nyakkendő a
gyűlésen (Tóth
Dezső), 1980, olaj,
vászon, 118 x 141 cm

nációja, a bölcs szobapilóta Y gróf, aki miközben mindig elegáns, jólöltözött, a legjobb kalapokat viseli s tisztaságtól ordít a szakálla, titokban sztahanovistákat, lószart és konyhakerti szex-jeleneket festeget gonosz vigyorral az arcán. Mivel közös a disznóól, amelyben élünk, s halálos szorításából igazából senki sem vonhatja ki magát, hisz kénytelen azon belül keresni az üdvözülést, így Bernáth Y Sándor is a hazai kortárs szcéna fontos játékos szerett volna lenni, mely szerep teljes mértékben meg is illette volna festészeti produktumai alapján. Ebben azonban nem csak a szerénysége akadályozta meg, lévén nem az a típus volt, aki addig rángatja a galerista kabátujját, míg az végül igent mond, hanem sokkal inkább a közeg, amely nem érett meg műveinek befogadására, értelmezésére, azaz a megfelelő távolságtartásra műveinek a tartalmától. Mert Bernáth Y Sándor mindenekelőtt nagyon erősen társadalomkritikus művész volt, egy igazi politikáló festő a szó legnemesebb értelmében, aki a késő szocializmus korát örökölte meg elképesztően találó módon, súlyos, valós tükröt tartva elébe. Azonban ahhoz, hogy abba az akkori, s ugyanúgy most a mai művészeti élet és értelmiség szereplői belenézzenek, s rádöbbenjenek hitelességére, erejére, fontosságára, előbb szembe kellene nézniük önmagukkal, amit nem akarnak, legfőképpen azért, mert nincsenek rákényszerülve, így sokkal egyszerűbb újszerű csacsкасágokról beszélni, mint az emlékezés és szembesülés sebeit feltépő korról és művészetével foglalkozni.

Amikor Bernáth belevágott a szocialista realizmus helyett a szocialista Yrealizmus című opusának a megfestésébe a hetvenes évek elején, egyrészt volt egy elkerülhetetlen adottság, amely alapvetően meghatározta Bernáth ars poeticáját: a szocializmus, melynek az volt a feladata, hogy mindent elszűrkiítsen, egyenruhásítson, a tehetetlenség kényszerzubbonyában tartson, azaz lebutítson. Bernáth erre a lebutításra már évtizedekkel ezelőtt kiváló technikai „lebutító” megoldással válaszolt, s úgy raszteresítette, mai értelemben pixelesítette a mondanivalóját, hogy a hivatalos mondanó felnagyításával és monumentálissá tételével domborítsa ki annak képtelenségét, populizmusát, hülyeségét, semmit-mondását, kötelező gagyiságát, azaz hazugságát.

Addig agyalt, hogy mi is volna a legpimaszabb válasz a szürkeség diktatúrájára, hogy végül rájött: annak látszólagos elfogadása. Mert a rendszer hibájából adódóan a humort, a kételyt, a játékosságot logikájából kizárva igazából nem tudta megközelíteni, definiálni, magából kivágni azokat a jelenségeket, amelyek ugyan utánozták, de gyanús, ügyetlen, azaz nem megfelelő módon. Mert bár utánzásról volt szó, a tartalom az egyén hogyanjai és miértjei által az alkotás



BERNÁTH Y SÁNDOR
Szentendrei lószar, 1973, olaj, vászon, 95 x 100 cm



BERNÁTH Y SÁNDOR
Mákos tészta, 1975, olaj, vászon, 62 x 62 cm

útján kiemelkedett a tömegből és más lett, nagyon más: ellenőrizhetetlen. S bár külsőségeiben szinte ugyanaz, mégis maximálisan ellentétes előjelű kijelentése ugyanannak, azaz a tagadás tagadása oly módon, hogy az végül egy felszabadító örömsikolyként hatott abban a kódolt világban, ahol mindenkinek ugyanazon a módon kellett gondolkodnia, amin belül a leggyanúsabb az volt, ha az ellenfél, a bárgyú arcot vágó kritika, a „belső ellenség” ugyanazt a nótát fújta.

Bernáth addig vakarta koponyáját, míg végül megszülte ennek a látszólagos beleegyezésnek – amelyet maximális lázadássá tett – a receptjét: végy egy fotót a Népszabadságból, nagyítsd fel s fessd meg életnagyságban a rajta látható arcnélküli figurákkal. Olyannak, amilyeneknek nekik lenniük kell, meg, ahogy amúgy is vannak, s amilyenekké a kor és a rendszer teszi őket, ahogyan látszólag a művészt is: arcnélküliekké, pontosabban egyéniség, szag, érzelem, s leginkább gondolatok nélkülivé, hiszen a hatalom, a proletárdiktatúra s a permanens forradalom azt akarja.

Ennek a realista korszaknak a csúcsa a *Ki ismer rájuk – ki tud róluk?* című nagyméretű festménye 1982-ből. Egy újságcikket nagyít ki és tár elének rajta, amelyen egy csapat homályos arc látható három sorban egymás mögött, alatta a szöveg: „Kutatjuk és gyűjtjük azokat a tárgyi dokumentumokat, amelyek a papíripari szakmunkásképzés harminc évét reprezentálják. A fenti képet Túróczi Józseftől, a PV Fűzfői Papírgyára főmérnökétől kaptuk. (Felső sorban balról a harmadik)... Kérjük azokat, akik felismerik a képen lévő személyeket, tudnak a hollétükről, jelezzék írásban, telefonon vagy személyesen...”

Ezzel a szöveggel Bernáth egyrészt arra utal, hogy ahogyan a papírgyári munkásokról nem tudunk semmit, ugyanúgy róla, mint művészről s művészetéről sem. Valamint, hogy a hatalom még ilyen triviális történetekkel is az adatszolgáltatásra nevel, buzdít. Harmadsorban pedig, hogy a képen látható minden arc annyira semmilyen, eleve felismerhetetlen, hogy a megjelölt figurával, amellyel önmagára utal, mondja ki tragikusan felvállalt Yrealista ars poeticájára: ha ide belesimulni kötelező, mert nincs más, egyformának kell lenni, akkor én akarok lenni a legeggyformább.

Számomra ez a művészi kiállítás roppant bátor, fontos, eredeti, s megdöbbentően erős és hiteles. Nem csoda, hogy számos kiállítását betiltották akkoriban, azonban megdöbbentő, hogy műveit a mai napig fanyalognva fogadják a galériák, múzeumok, mert nincs bátorságuk a beléjük kódolt félelmek és sztereotípiák miatt felvállalni társadalomkritikáját aktuálpolitikai félelmek miatt, holott a múlt feldolgozása nélkül nincs jövő, s ez a művészet érdekesebb és hitelesebb a legtöbb kortársánál.

Szomorú, egyben izgalmas helyzet, amiből az egyetlen kiutat a rendszerben található hibák jelenthetik, jellegzetes kelet-európai módon. De szerencsére hibák vétetnek, s általuk lassan a helyükre kerülnek a dolgok. Az egyik nagy hiba nemrég történt, a műcsarnokos Bizottság-kiállításon,¹ ahol Bernáth festészeti

1 „Sírba visztek” – A Bizottság a Műcsarnokba megy. Műcsarnok, Budapest, 2011. szept. 3 – nov. 13.

tevékenységét méltatlanul alulreprezentálták, mindössze három képe volt látható, ám ez elég volt ahhoz, hogy a néző meglepődjön, ahogy bizony meg is lepődött azon, hogy a többiek számos harsány, nagyméretű képe mellett Bernáth aránylag kicsi, mindössze 62 x 62 centis *Mákos tézsza* című alkotása 1975-ből bizony micsoda nagyot szól.

Mondok egy példát: Wahorn az egyik falra egy tízméteres nőformájú textildarabot helyezett, benne pár kis színes képecskével. Ezzel a Góliáttal szemben lógott a szomszédos teremben Bernáth Y Dávidként üvöltő, pontosabban, halkán, hitelesen és pontosan szóló kisméretű képe, s míg az előbbi nem mondott el jóformán semmiről semmit, mert egy kiürült, mondva-csinált vágyakozás pizsamájává alacsonyodott gigantikus álmú volt, addig utóbbi minimális eszközökkel, hajszálpontosan tartott tükröt a kor és diktált létfilozófiája elé. Hogy ennyi volt akkor az élet, a lehetőség, az álom, a szex, a buli, a vállalkozás, a minden: egy tányér mákos tézsza a sárga abrosszal terített asztalon.

Ezt tessék lenyelni!

Hogy Sanyinak mennyire fájhatott az, hogy ezen a kiállításon mindössze harmadrangú mellékszereplőként vehetett részt, azt még elképzelni is nehéz, azonban meggyőződésem, hogy az idő őt fogja igazolni, s évek múltán többet beszélnek majd az ő alkotásairól, mint a kiállítás egyik-másik főszereplőjéről.

S itt jön be Bernáth érdekes, pontos és bölcs viszonya a festészethez. Mert bár több műfajban alkotott, zenélt, performált, videókat és plakátokat készített, klubokat vezetett, bulikat szervezett, írt, nyilatkozott, vitázott, valamint egyáltalán nem véletlenül többek között annak az A. E. Bizottság együttesnek az alapítója és gitárosa volt, amelynek neve leginkább az ő tevékenységére rímel, míg nem festészeti tevékenységeivel olyan közösségi szerepeket vállalt, amelyek abban a pillanatban szóltak nagyot és fejtették ki lázító hatásukat, addig festményei, akár a jó költészet, rendesen kiérlelt, gyönyörű alapossággal megvalósított alkotásai leginkább a jövőnek szóltak, vagyis a mának és a holnapnak.

Mert Bernáth, tudomásul véve elhallgatását arra várt, hogy majd egyszer, ha eljön a szembenézés, rádöbbenés, eltávolodás kora, az emberek majd maguktól döbbennek rá arra, mennyire közvetlen, hűsbavágó, igaz és fontos az, amit csinált. Emiatt nem tudta, s nem is akarta magát akkoriban „eladni”, áruként kezelni, mert művészetét véresen komoly lázadásnak és kritikának szánta. Olyan társadalmi, művészeti pofonnak és kísérletnek belső csavarral, hogy aki azt nem érti, annak úgymint hiába magyarázzák, aki meg érti, az bizony rendesen felordít, feljajgat, felhörög és felröhög. Remélem, ennek most végre eljött az ideje.



BERNÁTH Y SÁNDOR
A megadott cím, 1982, olaj, vászon, 150 x 170 cm



BERNÁTH Y SÁNDOR
Három (3) grácia, 1987, olaj, bársony, 110 x 140 cm

Kim Corbisier 1985–2012

Úgy tűnik, újabb mitológiák már nem születnek New Yorkban, Londonban, de lehet, hogy Budapesten igen.

Kim biztos, hogy nem csak egyszerűen festő volt, de mitikus csillag, itt Budapesten fejlődött ki a KIM-sége, és hullott alá.

Különleges embernek született, de még azt sem tudom, hogy hol. Annyit tudok, hogy ázsiai származású, aki belga nevelőszülei halála után 9 évesen egy Dunaújváros melletti faluba vetődött. A gimnáziumi évek homályosak... A MKE-n 5 éven keresztül a tanítványom volt... Egyfolytában azon csodálkoztam, hogy miképp sikerült a belga franciaságát megőrizni... Dunaújváros nem kimondottan kozmopolita hely.

A párizsi, brüsszeli, de a New York-i undergroundot is életforma-szinten hozta anélkül, hogy ott kapcsolatai lettek volna. Nem megtanulta a világot, benne volt a világ. Ugyanakkor nehéz élete volt, ismeretlen okokból nagyon súlyos pszichikai hátrányban szenvedett kortársaihoz képest.

Harmadévesként Brüsszelben, Párizsban és Marseilles-ben is járt, fotók ezreivel tért vissza. Mindenütt az utcát fotózta, azzal, hogy ezeket festi meg. Negyedévesként az önálló műterem két évre nyugodt és vidám környezetet biztosított neki és nagyon okosan élt a lehetőséggel. Hétköznapi értelemben is hamar sikeres lett, már nem a vizsgákra készült, de megoldotta az életművét, amiről nem gondoltuk, hogy az lesz.

Sietősen, megszállottan festett. Tudta, hogy nincs ideje és én is tudtam. Hogy pontosítsam ez utóbbit, állapotát tekintve nem tudtam elképzelni, hogy negyven

KIM CORBISIER

Vite! On traverse! (Gyorsan, még átmegyünk!), 2010, olaj, szén, grafit, vászon, 154 × 200 cm



évesen karrierművészként csíkokat fog húzogatni, tanítani, pályázatokra és fesztiválokra készülni, ne adj Isten, kiállításokat szervezni. Festőileg ugyan időről-időre érdekelték a csíkok, lebeszéltem róla.

A helyzet az volt, hogy mint aki hosszú kómából ébredt, úgy vetette bele magát nagyméretű (hozzá képest, nála háromszorosan nagyobb) vásznaiba.

A festményei az ébredésről szólnak.

Ha felébredek és reggel cigarettáért megyek (mi másért), nap mint nap átélem, amit ő élt át. A tudat az érzékeléssel kezdődik, az öntudat kávéval és cigarettával, régivágásúan, nálam. Az utolsó 30 év művészetében nem láttam, hogy egy művész felébredt volna.

Toxikus világ a művészeté. Ma a művészek csak akkor ébrednek fel, ha a számlákat ki kell fizetni. Az utolsó harminc évben egyetlen művész sem ébredt fel a világon. Nem tudok senkiről, aki lemondott volna álmairól, a hamis tudat kesernyés bűvöletéről. Sőt, inkább adja meg magát a tudatmódosítóknak, minthogy „jöttányit” is engedjen. Hatalmas iparágról beszélünk, álmogyárról.

Kimnek a festészet jelentette a látható valóságot, amire ráébredt, helyesebben ráeszmélt. Nem akart valamit, hanem abban az állapotban volt, amiben a képi valóságra ébredés és a fizikai ébredés metsződik. John Berger valami ilyesmit gondolt el Van Gogh kapcsán. Nem igazán tudom elképzelni, hogy ilyen találkozás két évnél tovább tarthatna. Józanságára jellemző: gyakran fordult hozzám: „ezt a fotót akarom megfesteni, hogy kell csinálni...?”

Közönségesen megkérdezte, amit mondtam, felírta, és úgy csinálta. Szabad utat engedett saját magához, más szóval: nem állta útját a saját jelenlétének.

De van itt más is, ami messze kiemeli kortársai sorából, de még az előző generációkból is. Született művész és születetten professzionális volt. Az ébredése erről is szól.

Amint azt már említettem, ez a valóságra ébredés két évnél nem tud tovább tartani. Józanságát az álmok borították el.

Filmről álmot és sztárságról. Kim főszereplőként szerepelt a saját filmjében.

Miközben igazi filmszerepe is volt – Pálfi György *Nem leszek a barátod* című filmjében. Minden oka megvolt, hogy megélje kislányos álmait.

Minden oka megvolt, hogy a festészet szigorú logisztikáját triviálisnak tartsa.

Amúgy is, az iskola elvégzése után fokozatosan az éjszaka világában találta magát. Az éjszaka álmvilág, a színészkedő manírok, hisztérikus jelenetek és tudatmódosítás.

Edith Piaf valószínűleg kibírhatatlan volt a színpadon kívül. Amy Winehouse-ról sem gondolom, hogy könnyedén tolerálta volna a környezetét.

A KIM-séghez is a forró krumplicépezet társul,



KIM CORBISIER
Önarckép kamerával, printek, 20 x 15 cm egyenként

meg kellett volna várni, hogy kihűljön. Fölcicomázott gyerektette hamar legendává vált. Extatikusán, elvontan mindig szerelmes lett. Szerelmes lett a megálmodott szerepeibe. Bár néha panaszkodott, hogy őt a vele egykorú fiúk nem fogadják be, ezt maga sem gondolta komolyan, a csak múltó vágy szintjén. Valakitől akart függeni, a valóságához ennek már sok köze nem volt. Kíváncsi volt a saját érzelmeire, tisztában volt a szexualitás érzelmeit is feloldó megsemmisítő természetével. Ennek ellenére bosszantotta, hogy neki nem jár a posztúrilyoknak kijáró körmönfont udvarlás. Még festő korából tudta, hogy a TV-ben ilyesméről kell beszélni, erre is felkészítette magát. Bizonyítani akarta, hogy ő is normális, mint akárki más. Tudomásom szerint soha életében nem andalgott kéz a kézben egy fiúval, de hát annyi hétköznapi dologgal nem foglalkozott, hogy az már önmagában is elegendő egy halálhoz. De talán a legkülönösebb, hogy Kimnél utolsó évében az éjszaka is megszűnt, a cyberspace-ben találta magát. A cyberspace-ben nincsenek napszakok. Az élettére a facebook lett. Tudjuk, hogy a virtuális világban a romantika és a tudatmosósítók is jól keverednek. A színpad is végtelen, a szereptanulás gyors. Semmi nem állja útját a "big carry on"-nak. Nagy ritkán még egy-egy pillanatra felébredt a tinibopper festeni, de ahogy repült az idő, erre már türelme, helye, ideje sem volt. Még az ősszel megpróbálta. Utolsó festményein már csak néhány elhaló mozdulat látható. Vagy még annyi sem.

Jó időben, de egy nagyon rossz helyen halt meg.



KIM CORBISIER
Allez les enfants, on se dépeche (Gyerünk gyerekek, sietünk!), 2010, olaj, grafit, vászon, 150 x 200 cm



KIM CORBISIER
Il la regarde (Ő nézi Őt), 2010, olaj, szén, grafit, vászon, 168 x 200 cm

Kozák Csaba

Pauer és Szikora

noMade Galéria, Budapest
2012. március 17 – április 17.

PAUER GYULA és SZIKORA TAMÁS most együtt mutatja be friss munkáit az új, Anker közli galériában. Pauer művei között van a *Homályos emlék*, ami visszacsatolás az 1971-ben szórópisztollyal papírra festett *Pszudóra*, melynek fogalmát az *Első Pszudo Manifesztumban* vezette be, gyökereit a minimal artban és az op artban jelölte meg. A pszeudo az, ami ál, nem valódi, hamis, látszólagos, „olyan mintha” effektust hordoz az illúziókeltés által. Pauer különleges technikája során gyűri, ráncolja a vásznat, az így keletkező térbeli testet szórópisztollyal lefújja, majd a domboruló felületet visszahúzza a síkba, újrafeszíti a vásznat. A genesis során egy pulzáló, pozitív és negatív folyamatokat, fény- és árnyékhatásokat bemutató vizuális fejlődéstörténettel állunk szemben. Így egy nagyon erőteljes 3D-s illúziót ér el. A szürkében/fehérben tartott, keresztben osztott *Homályos emlék*en egy kör lenyomatával kijelöli a kép magját, így a huppedlik, látszat-domborulatok az ellenpontozás jegyében a geometrikus jegyekkel feleselnek. *Tükörsima drapériája* a síkban ugyan sima, ám a halvány színvilágú kép annál erőteljesebben hullámozó. A *Szürke struktúrák* raszteresen osztottak, felszínét hullámszalagok oldják. Van itt egy *Tájkép* is Pauer módra. A vizes tájon szintén kockázott a képmező, miközben a képen vízszintes fodrozódás indul útjára. Ott vagyunk a tengerparton. *Dinamikus* festményén 8 négyzetbe foglalt erőtér küzd egymással szürkében-feketében és rózsaszínben. A furcsa az, hogy a puha-pihe párnák, a felfújót légszákok valamiféle

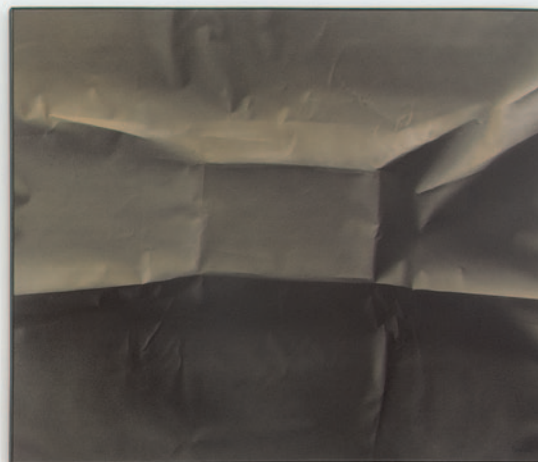
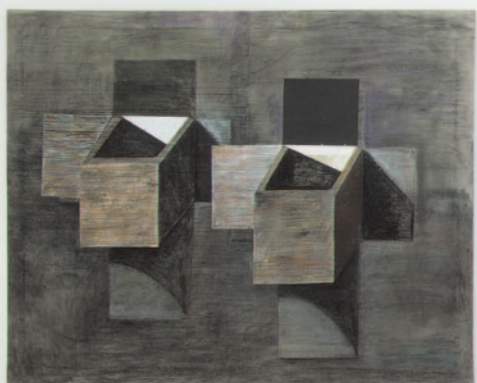
SZIKORA TAMÁS
2 szürke doboz kereszt



PAUER GYULA
Homályos emlék, 2012, akril, vászon

veszély érzetét keltik. Ez a legnyugtalanítóbb műve. A *Mintázaton* téglatestek, szimmetrikus rendszerek ütköznek meg a roncsolt felszínnel. *Szikora doboza* című művét pedig kollégájának ajánlotta. Ez nem gesztusfestészet, hanem a festő gesztusa. A lepellel takart, egy konkrét objektire utaló művén a doboz szélei kinyílnak, szárnyalni akarnak. Költői munka. Pauer Gyula

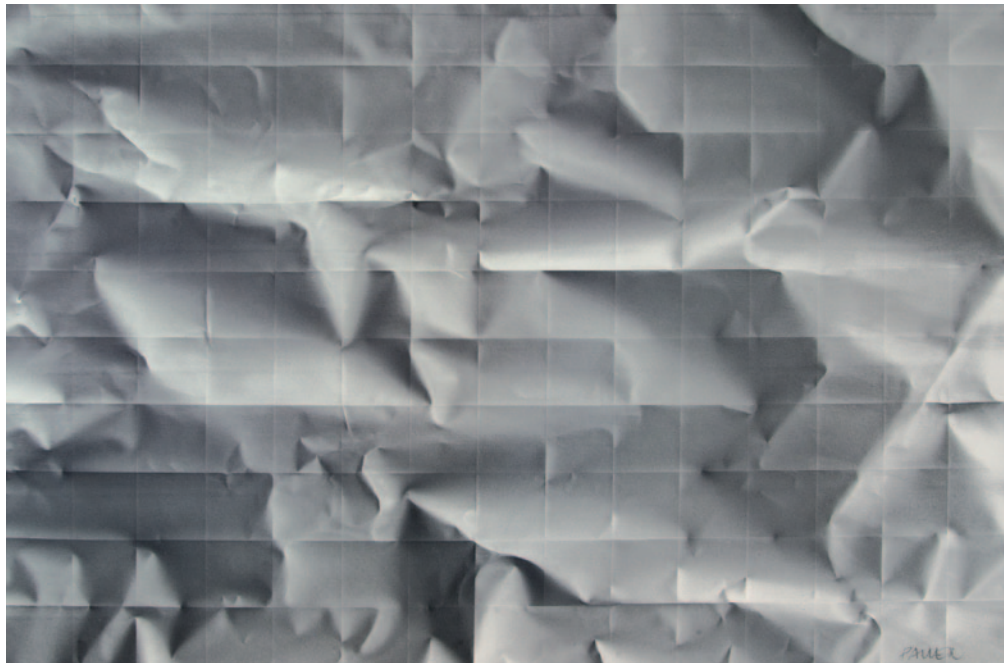
PAUER GYULA
Szikora doboza, 2012, akril, vászon



festményein egyszerre van jelen a dinamika és a nyugalom, fények és árnyékok váltakozása, szigorú előadásmód és a véletlennek is esélyt adó művészi magatartás, a valóság és a látzat találkozásakor pedig a sík folyamatosan beszélget a térrel. A konceptuálisan felépített alkotói módszer, a vászon meggyűrése, majd annak kiegyenesítése szakralitást rejt, a reinkarnáció során benne van a gyógyítás, az engesztelés, a megbocsátás aktusa.

Szikora Tamás festőművész több évtizede „dobozol”. A doboz, a kocka-forma szimbolikája akkor ihlette meg, amikor negyven évvel ezelőtt látta Schaár Erzsébet *Székek* című kisméretű bronzait. A szék formailag horizontális és vertikális vonalak struktúrája, gyakorlatilag egy kihajlított doboz. Schaár más-más pozícióba helyezett székei egyértelműen mindent elmondtak az emberi kapcsolatokról (szerelem, házasság, válás stb). A művész kollázsolt vászon- és papírképein úgy teremti meg a tér látszatát, hogy a perspektíván túl fényel és árnyékkal jelöli meg a külsőt és a belsőt, az előteret és a háttérrel. Közben applikál, rétegel, ténylegesen is a harmadik dimenzióba lépteti a művet. Van itt minden: ezerféle papír, barnult szövet, falap, lécs, képkeret, kézzel és géppel írott szöveg, levél, kordokumentum, műszaki leírás, bizonyítvány, bélyeg, pecsét, diafilm; ami a keze ügyébe kerül. A felületet úgy rendezi be, hogy a szöveges részt ütközteti a geometrikus elemmel, négyzettel, téglalappal, trapézzal. Van, ahol képet képbe helyez, keret kerül a keretbe, miközben a különböző, főleg fakóban, sötétben tartott színek (feketék, szürkék, barnák) közül kivillan a fehér. Ritmizál, sorozatokat hoz létre, halmoz és egymásba épít. Doboz kerül a doboz mellé, fiókok nyílnak ki és csukódnak be. A sebzett felületű vásznakon mindenféle talált tárgyat a művészet fogalomkörébe emel. Ő dobozban mondja el a világról alkotott véleményét. Műveivel emlékezik és emlékeztet. Amit az alapanyagokkal művel az egyféle parafrázis, egykori dolgok újraértelmezése, művészi újrahaznosítása a selejtnek, az elfelejtett, szemétre vetett materiának. Szikora szóló, kettős és hármas darabjai, tablóvá rendezett, papíralapú, üveg alá helyezett, sötétebb tónusokban és gazdag színekben tartott képei szintén erre a kiállításra készültek, illetve még nem voltak kiállítva.

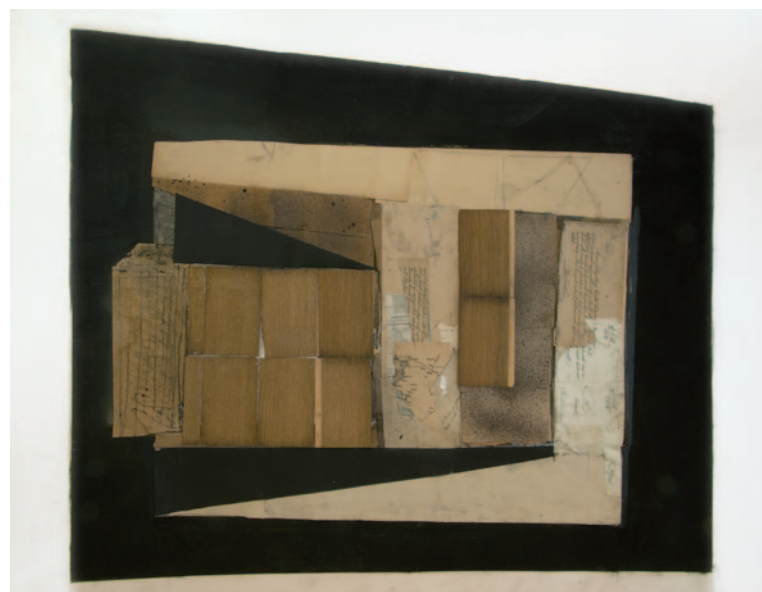
Nemrégiben gondolt egy nagyot és elkezdett dübörgő színekben dolgozni: pirosak, kék, sárgák, zöldek jelentek meg. Az absztrakció jegyében monokróm mezőket rendelt egymás mellé és a végén a kilenc táblából csinált egy pannót. Itt viszont rendezés közben improvizált. Egy színes táblát kiemelt és egy másik, klasszikusan strukturált művét helyezte a pannóba, az útválasztás lehetőségét sugallva. Nem tudni, merre tart. Mindegy. A minőség sokféleképpen tud manifestálódni.



PAUER GYULA
Szürke struktúrák, 2012, akril, vászon



SZIKORA TAMÁS
Dobozok hármas pozícióban



SZIKORA TAMÁS
Okos kép

Palotai János

INDIGO

Berényi Zsuzsa fotókiállítása

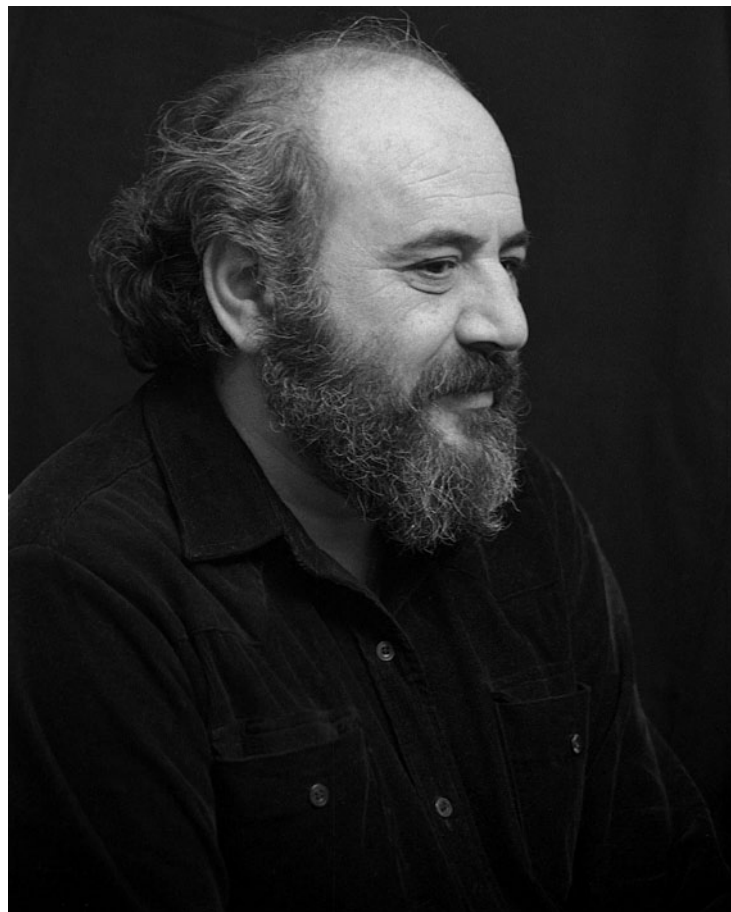
→ Szépművészeti Múzeum, Budapest

→ 2012. március 13 – május 14.

Lehetett abban valami „blaszfémikus” – s ez a korábbi tárlataik ismeretében várható is volt –, hogy az InDiGo csoport a Szépművészeti Múzeumban tartotta rajzsakkörét, majd ott is állított ki, 1983-ban. A szívet nem grafitirónként használták, a papíron kívül pedig más anyagokat – a homokot, de az aludtjejet is – bevontak közvetítőként vagy éppen hordozó felületként. A Szépművészeti szakrális terében olyan témákat dolgoztak fel, mint a szép, de rossz rajz; a csúnya rajz; jó téma gyengén előadva; káprázat; cikis technikák; rajz galériáknak; túlrajzolás. „Addig rajzolni, míg megnevezhetetlen lesz az eredetileg nyilvánvaló tevékenység” – fogalmazta meg a célt ERDÉLY MIKLÓS „iskolamester”. Hozzátéve, hogy nem a tradícióval akarnak szakítani, hanem csak az előítéletekkel, félreértelmességekkel és az áthallásokkal, így jutva el a megújuláshoz. Ugyanakkor arra is irányultak ezek a gyakorlatok, hogy a „lerajzolásban” miként különíthető el a valós inspiráció, kirajzolódik-e a szubjektív gesztusszerű karakter. A munkák nyilvános, közös megbeszélése pedig további új elemzési módszereket eredményezhetett. A csoport őstörténete 1975-ben a Ganz-Mávag Művelődési Központban tartott kreativitási gyakorlatokig nyúlik vissza. Ezeket Erdély Miklós mellett MAURER DÓRA és GALÁNTAI GYÖRGY vezette. Maurer szerződését 1977-ben nem hosszabították. Még ebben az évben új szakasz kezdődött a Fantáziafejlesztő (FAFEJ)

BERÉNYI ZSUZSA

Erdély Miklós, 1981/2011, papír, digitális nyomat, 40 x 50 cm



gyakorlatokkal. Ezek szellemisége illeszkedett a korábbiakhoz, ám a kreativitás kérdéseit a gondolkodás mechanizmusainak szintjén vizsgálta: Id. koanok, művészet és tudomány kapcsolata, óra-paradoxon. Erdély jellemzése szerint, akinek a neve ekkorra már összeforrta a csoporttal, az „avantgarde háttér eszmekörét és filozófiai udvarát sűrítette” össze az itt folytatott gyakorlat. A társaság „átköltözött” Budára, a vízivárosi Pinceklubba, majd a Marczibányi téri Ifjúsági Házba, s közben a nevük is megváltozott. Az elnevezés egyrészt az „Inter Diszciplináris Gondolkodás” rövidítésből adódik, másrészt a másolópapírra utal, amelynek fontos szerepe volt a csoport munkájában. A tagok különböző területekről, irányokból érkeztek: BERÉNYI PÉTER és FUTÓ PÉTER például matematikusok, ENYEDI ILDIKÓ – akkor még – közgazdászhallgató, az itteni élmények hatására lett filmrendező (*Simon mágusa* [1999] tisztelgés E. M. előtt), BÍRÓ DÁNIEL filozófus, MÚJRICZA PÉTER viszont építész volt. BÖRÖCZ ANDRÁS, SZIRTES JÁNOS és SUGÁR JÁNOS ugyanakkor a képzőművészet, HÁV ÁGNES az animáció, RÉVÉSZ LÁSZLÓ pedig a videó felől kapcsolódott be. BERÉNYI ZSUZSA már a Nemzeti Galéria műtárgyfotósa volt, amikor LÁBAS ZOLTÁN bevitte a csoportba. Itt adott volt a feladata, mivel mindent dokumentáltak. Erdély maga is a sokoldalúságot testesítette meg: járt a filmrendező szakra, tanult szobrászatot Bokros Birman Dezsőnél, majd



építészetet a Műegyetemen, emellett a görög filozófia és azon belül is az eleai iskola foglalkoztatta. „Mikor akár filozófiai, akár természettudományos gondolkodásról beszélünk, mindig új összefüggések felkutatását és értelmezését tételezzük fel. A szokatlan megragadását a film, különösen a montázs segítheti.” – írta *A kísérleti film* című tanulmányában.¹ Erdély tehát az interdiszciplinaritást nemcsak a művészeti, hanem a tudományos megismerésre is kiterjesztette. Munkássága a különböző területek között helyezhető el, nem köthető műfajokhoz. Nem filmszerű filmet és fotót készített – ahogy „verseket” sem írt –, hanem experimentumokat. Az indigó másik jelentése ismétléseleméleti téziseivel magyarázható: „Ábrázolással az ábrázolt szubsztanciális csonkulást szenved. Ebben áll a tradicionális művészet hibás volta, mely eredetileg a rossz, kártékony erők elleni mágikus harc eszköze volt. A megörökítés részleges, mivel az ábrázolat nem saját anyagában reprodukálja, így részleges az ábrázolt felszámolása is. Ebben áll az ábrázoló mágia korlátozottsága.”² Az ábrázolás és az ábrázolt egységére törekvés Erdély művészetpedagógiájának fő eleme volt. (Erdély szerint az abszolút ismétlődés a semmi.) Ahogy Erdély

1 Erdély Miklós: *A filmről*. Balassi-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1995. 235.

2 *Ismétléseleméleti tézisek. Kollapszus orv.*, Budapest, Magyar Műhely, 1991. 86.



BERÉNYI ZSUZSA
Bori Bálint, 1981/2011, papír, digitális nyomat, 40 × 50 cm

művészetelméleti munkássága összefüggött alkotói tevékenységével, ugyanez a „szinkronitás” jellemezte filmes pályáját is: szakít a nyelvi konvenciókkal, a művészeti témákat érintő szabályokkal. Így jut el a jelek – a montázs – kiürülésig, a befogadó állapotának átértelmezésig, megváltozásáig. A ‘fafej’ szójáték is már erre utal részben, az eredeti jelentés kifordítására.

Erdély *Vonatút* (1981) című filmjének szereplői az InDiGo csoport tagjai és barátai – így például Birkás Ákos is –, akik éppen Hatvanba utaznak Kondor Béla kiállítására. Az egyórás vonatút alatt készült film nem dokumentum – bár felhasználja annak stílusjegyeit –, nem játék és nem is absztrakt, hanem képzőművészeti film, egy struktúra-analízis, amit a szereplők nézőpontjai alapján vágott össze Erdély. (Az indigósok egyébként – így például Peternák Miklós, Révész L. László vagy Sugár János – maguk is forgattak filmeket). Ebben az időben készítette Berényi Zsuzsa a portrékat, még analóg géppel, filmre, ahol még az előhívásnál derült ki, hogy sikerült-e a kép – valójában ezért készült emberenként két felvétel. A nega-

BERÉNYI ZSUZSA
Enyedi Ildikó, 1981/2011, papír, digitális nyomat, 40 × 50 cm



tívek azonban elkallódtak és nagyon hiányoztak a *Kreativitási gyakorlatok*, *FAFEJ*, *INDIGO* dokumentumkötetből (2008).³ Utóbb egy fiók aljáról előkerültek, s most Szépművészeti kabinet-tárlatán láthatók,⁴ kiegészülve a poszt-neoavantgárd magatartását jellemzőit tétélesen felsoroló „kiáltvánnyal”.⁵ A kiállítás után a képeket a fotós a múzeum fotó- és médiagyűjteményének ajánlódékozta.

Érdekes módon több kiállítás is fut, illetve futott párhuzamosan, amely szellemiségében, tárgyában rokonítható az indigós-portrékkal: egy tárlat válogatott Maurer Dóra 1981–1983 között szintén a Szépművészeti Múzeumban tartott, fotós „szak-közi-körének” anyagából a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeumban,⁶ míg kisebb, jelenleg is megtekinthető kamara-kiállítás mutatja be Maurer, szintén ebben az időszakból származó (fény)zsillip munkáit a Vintage Galériában.⁷ Egy tágabb körben, de talán szintén „szatelitnek” tekinthetjük a 60-as, 70-es években színes és kátrányt használó, a matematikával, filozófiával (Jacques Bertin), valamint a poliszémia fogalmával is foglalkozó Bernar Venet nemrég zárult kiállítását (Múcsarnok)⁸ éppúgy, mint a Szépművészeti Múzeumban a svájci Franz Larese és Jürg Janett Alapítvány 600 darabos adományából szemezgető tárlatot.⁹ A 70 mű, Max Billtől, Eduardo Chillidától, Robert Motherwelltől, Antoni Tápiestől, Mark Tobeytől Günther Ueckerig, a svájci Erker műhelyből érkezett, amely a 60-70-80' években az absztrakt képzőművészet központja volt. Olyan írók és gondolkodók fordultak meg itt – az interdiszciplinaritás jegyében –, mint Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco, Ezra Pound vagy Martin Heidegger. Mindezek az események együtt egy nagyobb léptékű keretet is adhatnak az INDIGO csoportról kialakítható képhez.

3 Hornyk Sándor – Szőke Annamária (Összeáll.): *Kreativitási gyakorlatok*, *FAFEJ*, *INDIGO*. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008

4 A fotókról még korábban készült egy katalógus, László Zoltán bevezetőjével – *Erdély Miklós és az INDIGO csoport. Berényi Zsuzsa: Portrék*, Kolta Galéria, Budapest, 2011. február –, amely most a 2008-as kötettel együtt a kiállítás helyszínén hozzáférhető.

5 „1. Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell. 2. Ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra illetékessége kiterjed. 3. Ilyen módon illetékessége mindenre kiterjed.” (Részlet az 1981-es *Optimista előadás* bevezető sorából.)

6 *SZAK-KÖZI-KÖR. Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983)*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2012. febr. 10 – márc. 25. (a kiállításról ld. a jelen számban Bódi Kinga írását)

7 *Maurer Dóra: Zsillipek / Sluices*. Vintage Galéria, Budapest, 2011. márc. 6 – ápr. 20.

8 *Bernar Venet: New York, Versailles, Budapest*. Múcsarnok, Budapest, 2012. jan. 26 – márc. 25.

9 *St. Galleni kalandok – Hartung, Tápiés, Uecker és az Erker jelenség*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012. márc. 21 – júl. 1.

Bódi Kinga

Egy kor-szak-kör a nyolcvanas évekből

SZAK-KÖZI-KÖR. Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983)

▼ Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét

▼ 2012. február 10 – március 25.

MAURER DÓRA változatos, sokrétű, az 1960-as évektől napjainkig töretlenül ívelő, mindig megújulásra képes művészete számtalan különböző típusú kiállítás megrendezésére nyújt lehetőséget a művészettörténészek számára. Egy Maurer Dóra legfrissebb munkáiból összeállított kiállításra – annak újdonság-jellege miatt – mindig kíváncsiak vagyunk. Egy Maurer Dóra életművét átfogó, azt a kezdetektől napjainkig bemutató tárlatra a különböző korszakokban született alkotások együtt láttatása miatt megyünk el. Egy kizárólag régi Maurer Dóra-munkákat felvonultató mustra kordokumentum-jellegével keltheti fel az érdeklődésünket. Egy tematikus Maurer Dóra-válogatásra pedig a kiválasztott aspektus egyedisége miatt látogatunk el. Az elmúlt bő egy évtizedben valamennyi említett Maurer-kiállítás típusra jócskán láthattunk példát.¹ De vajon több mint negyven alkotói év után lehet-e még új megvilágításba helyezni Maurer Dóra munkásságát? A kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum legújabb, *SZAK-KÖZI-KÖR. Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983)* című kiállítása az élő példa rá, hogy igen, lehet. A kiállítás kurátora, KIRÁLY JUDIT egy teljesen új nézőpontú „Maurer Dóra-kiállítást” rendezett Kecskeméten: első ízben került a tárlat középpontjába Maurer művészetpedagógiai munkássága, illetve az autonóm művészeti és nevelői tevékenysége között felfedezhető szoros összefüggések kimutatása. Először láthatták az érdeklődők párhuzamban állítva a Maurer saját képzőművészeti munkásságában megfigyelhető matematikai, filozófiai, képzőművészeti problémákat és megoldásokat a nevelői tevékenysége során felmerült kérdésekkel és feladatokkal. A kiállítás rendezője a kiválogatott munkákkal egyértelműen rámutatott arra, hogy a pedagógiai feladatok útján vizsgált tudományos jelenségek visszaköszönek Maurer alkotásaiban. A tárlat azonban messze nem csupán a mester és tanítvány, a pedagógus és alkotó művész, valamint a természettudományos megfigyelés és a képzőművészeti formanyelv között meghúzódó kérdéseket feszegette.

Maurer Dóra eddigi művészetpedagógiai munkássága négy nagyobb helyszínhez köthető: Ganz-MÁVAG Művelődési Központ – Józsefvárosi Képzőművészeti Kör, Szépművészeti Múzeum, Magyar Iparművészeti Egyetem, Magyar Képzőművészeti Egyetem.² Maurer Erdély Miklóssal közösen 1975 és 1976 között *Kreativitási gyakorlatok* címmel tartott vizualitás szakkört a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban.³ Ezt követően, 1981 és 1983 között, egy *fotó- és filmszakkört* – amelyet

1 Néhány ezek közül időrendben: *Eltolódások 1974–75*. Éri Galéria, Budapest, 1998; *Szférikus pikkelyek*. Collegium Hungaricum, Budapest, 2002; *Fotómunkák*. Vintage Galéria, Budapest, 2007; *Maurer Dóra. Szűkített életmű*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008–2009; *Dóra Maurer. Schwerelos*. Museum der Wahrnehmung, Graz, 2010–2011.

2 A téma teljes körű feldolgozása Király Judit készülő disszertációja az ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskolában. Cím: *Maurer Dóra művészetpedagógiai tevékenysége*. A témában eddig megjelent résztanulmány: Király Judit: Maurer Dóra rajzszakköre a Józsefvárosi Képzőművészeti Körben. *Művészettörténeti Értesítő*, 2010/1., 95–122.

3 A szakkör egyébként ezen a címen 1977-ig működött. Maurer kiválása után 1976 és 1977 között Erdély Miklós egyedül vezette tovább, s Maurer egy önálló rajzszakkört indított, ami a *Kreativitási gyakorlatokkal* együtt szűnt meg 1977-ben. (Ld. még: Hornyk Sándor – Szőke Annamária (Összeáll.): *Kreativitási gyakorlatok*, *FAFEJ*, *INDIGO*. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008)

a későbbiekben SZAK-KÖZI-KÖR-nek nevezett – vezetett immár egyedül általános- és középiskolások számára a Szépművészeti Múzeumban. 1986-tól 1991-ig a Magyar Iparművészeti Egyetemen az *Audiovizuális gyakorlatok* című órák keretében foglalkozott a hallgatókkal, 1990 óta pedig a Magyar Képzőművészeti Egyetemen tanít, ahol 2005-től fogva „a színek és a színjelenségek gyakorlati és elméleti megismerését” megcélzó kurzusokat vezet. A kecskeméti kiállítás Maurer e négy pedagógiai „terepe” közül kizárólag a Szépművészeti Múzeumban tartott kurzusára fókuszált. A kiállítás most először tárta a nyilvánosság elé a kecskeméti Fotómúzeumban őrzött teljes szakköri anyag jelentős hányadát.⁴

A tárlat bevezető szövegében a következőket olvashattuk: „A szakkör a fény megvonásával, a látás kiiktatásával, az árnyékkal való foglalkozással kezdődött, majd egyedi művek készítésére alkalmas technikákkal (fotogram, kemogram, luminogram) folytatódott. A sokszorosítás lehetőségét üveglisék és fotonegatíva készült fényrajzok készítésével vezette be Maurer, majd a szakkör első éve a fényképezőgéppel való fényképezéssel zárult. A második év legnagyobb részében Super 8-as filmek készültek. [...] A legjelentősebb kulcsfogalmak a következők: nyom, nyomhagyás, elmozdulás, síkbeliség, térbeliség, időbeliség, anamorfizmus, torzulás, rendszerelvűség, dokumentáció. E fogalmak manifesztálódnak Maurer grafikáiban, festményeiben, fotóiban, filmjeiben, akcióiban. A kétféle tevékenység (alkotás és tanítás) szoros összefonódása miatt érdemesnek tartom a szakkörön készült munkákat Maurer saját műveivel együtt, e kulcsfogalmak mentén bemutatni.” A kurátori bevezetőnek megfelelően a tárlat tehát két nagyobb, installációs megoldásban is elkülönített részre (1. hallgatói munkák; 2. Maurer-művek), s ezeken belül pedig négy kisebb tematikus egységre (1. *nyom és nyomhagyás*; 2. *mozgás*; 3. *síkbeliség, térbeliség, időbeliség, téri torzulás-anamorfizmus*; 4. *a fotó mint a dokumentáció eszköze*) oszlott. A csoportok elnevezéséből is kitűnik, hogy Király Maurer Dóra szakköri tevékenységének matematikai vonatkozású feladatira helyezte a kiállítás nagyobb hangsúlyát. Mivel nem vagyok matematikus, s Király Judit korábban már amúgy is publikálta Maurer autonóm művészetének matematikai vonatkozásait⁵, jelen írásban inkább a matematikai problémák hátterében meghúzódó filozófiai kérdéseket szeretném



SZAK-KÖZI-KÖR – Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983)
Magyar Fotográfiai Múzeum, 2012, részletek a kiállításról



röviden felvázolni a Maurer által vezetett szakkör résztvevői és a saját maga által készített munkákon keresztül.

A kiállítás első tematikus csoportjában tehát a *nyom és a nyomhagyás* kérdésével foglalkozó szakköri munkák kaptak helyet. A Szépművészeti Múzeumban végzett feladatok között fellelhetők árnyképek, lenyomatok előhívásával, fixálásával, valamint különböző fizikai tárgyaknak, nyomoknak égetéssel, fotóvegyszerrel stb. papírra történő leképezésével kísérletező munkák. A szakkörön résztvevők nyommunkáinak szép párhuzamai Maurer *Nagyon magasról leejtett lemez* (1970), vagy a *200 csepp diófaág* című (1972) műalkotásai, amelyekben Maurer (is) a nyomhagyás különböző, fizikai és kémiai aspektusait vizsgálta. A nyomhagyás kérdése, az eredeti forma és lenyomata közötti viszony analizálása alapvetőnek számít a sokszorosító technikákban, így Maurer is számos alkalommal foglalkozott pályá-

⁴ A szakkör 80 darab munkát számláló anyaga az 1990-es évek elején került a Szépművészeti Múzeumból Kecskemétre.

⁵ Király Judit: *Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai*. In: Maurer Dóra (Szerk.): *Maurer Dóra*. (Kiáll. kat.), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008, 45–82.

jának elején a multiplikálásból fakadó jelenségek boncolgatásával. A többszörözés, a másolás *folyamata* strukturált, fel nem cserélhető fázisokra bomlik. Ahhoz, hogy az eredetivel teljesen mértékben egyező másolat(oka)t kapjunk, az egymást követő fázisoknak újra és újra egyezniük kell egymással. A kérdés, amit itt feltehetünk: elegendő-e egyetlen egy összetevő megváltoztatása ahhoz, hogy az eredetitől eltérő másolatot kapjunk? A Maurer-szakkörön ennek az elméleti kérdésnek a gyakorlati (művészeti) vetülete így hangzott: a fotópapír negatív, majd pozitív meghullámosításával különböző fotogramot kapunk-e? A fizikai tárgyak összetevőinek megváltoztatásával kapcsolatos problémát a filozófia az úgynevezett „Thészeusz hajója” gondolat kísérlettel szemlélteti a legtökéletesebben.⁶ Miután Thészeusz legyőzte a Minótauroszt, az athéniak kiállították a hős hajóját a kikötőben. Az idő múlásával azonban azt vették észre, hogy a hajó egyes részletei tönkrementek, így elkezdték eze-

6 Tózsér László: *Metafizika*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 129–135.

ket a megrongálódott alkatrészeket az eredetiekkel teljesen megegyező elemekkel kicserélni. Miután az eredeti hajó valamennyi részét lecserélték, felmerül a kérdés, hogy a renovált hajó ugyanaz a hajó-e, mint az eredeti hajó? A kérdés kiegészíthető azzal a felvetéssel, hogyha a raktárban összegyűlt régi alkatrészek rekonstruálása után azokból is összeállítanak egy hajót, akkor melyik hajó tekinthető az eredeti hű másolatának? A Thészeusz eredeti hajójának eredeti alkatrészeiből rekonstruált változat, vagy az eredeti hajó valamennyi alkatrészével teljesen azonos elemekből összeállított renovált hajó? Mindkét esetben lehet olyan érveket felsorakoztatni, amelyek azt támasztják alá, hogy az újdonsült hajó megegyezik az eredetivel. A „mi az eredeti” és „mi a másolat”, illetve „milyen viszonyban állnak ezek egymással” kérdések azonban már Marcel Duchamp óta nem tehetők fel ebben a formában. Ahogy ugyanis Duchamp maga fogalmazta meg: az ismétlés nem más, mint egy „[...] little game between »I« and »me«.”⁷

A módosulások, a változatok előállítási folyamatának a kérdése vezet át bennünket a kiállítás második egységébe, ahol a *mozgás* körüli problematika kapott helyet. Az alapvető kérdés itt abban rejlik, hogy a mozgás egyben magában foglalja-e a változás szükségyszerűségét is? Egyáltalán létezik-e bármi is, ami nem változik? Feltételezhető, hogy Arisztotelész volt az első, aki a változás filozófiai kérdésével foglalkozott, s a változás tudományos megragadásának egyik fő szempontját az idő kérdésében határozta meg: „Az idő a mozgás képe, következménye, hatása [...], vagyis a mozgás úgy hat ránk, hogy észrevesszük, érzékeljük

7 Francis M. Naumann: *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Ludion Press, Gent–Amszterdam, 1999, 15.

SZAK-KÖZI-KÖR – Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983) Magyar Fotográfiai Múzeum, 2012, részlet a kiállításról



az időt.”⁸ Maurer Dóra is innen, az idő múlásának szemszögéből közelít a változás, a mozgás problémájához, amely valójában már az 1960-as évek vége óta folyamatosan jelen van a munkásságában. Az eltolódásból, az elmozdulásból, a helyváltatásból fakadó jelenségeket vizsgáló munkáinak – pl. *Minimális mozgások* (1972), *Fotó-interakció két kamerára* (1977), illetve a *Rajzolás kamerával. Párhuzamos vonalak* (1978) – kérdései visszaköszönnek szakköri feladataiban is: a résztvevők fotogramokat készítettek különböző fázisú, megvilágítású és hosszúságú mozgásokra, portrékombinációkkal kísérleteztek a képélesség vándoroltatásával, az exponálási idő változtatásával, valamint vizsgálták a mozgás különböző típusaiból (szakaszos-folyamatos, tudatos-kiszámíthatatlan, gyors-lassú) fakadó eltéréseket és hasonlóságokat. A csukott szemmel való érzékelés és a mozgó ember árnyékának rögzítése is szerepelt a feladatok között. Maurer a mozgást nem csupán az idő, hanem a tér kérdésével is szoros összefüggésbe hozta. Ahogy a kurátor megfogalmazta: „Maurer munkásságának egyik legfontosabb, a jelenig nyomon követhető alapmotívuma a sík- és térbeliséggel, a térhatással, a térbeli torzulással, a térnek síkra való leképezésével való foglalkozás.” A kiállítás harmadik részében éppen ezért a *sík-tér-idő* hármasság és a torzulás kérdéseit boncolgató szakköri munkák kaptak helyet. A résztvevők igyekeztek különböző megoldásokat találni a térérzet előidézésére és annak rögzítésére, valamint a síkból a térbe való kilépésre. Maurer saját munkásságában is megfigyelhető ez a térbeli gondolkodás irányába való elmozdulás. 1982-ben például egy valós teret, Buchberg am Kamp várának toronyszobáját festett ki (*Buchberg-projekt*), ahol a fal adta eltérő síkok és felületek következtében a szín- és formatorzulások sorát vizsgálta. A torzulás jelenségére irányuló szakköri feladatok között szerepelt például kivágott papírmaszkok formaváltozatainak előidézése, vagy a hajtogatás, szétszedés, összeillesztés útján különböző alakváltozatok létrehozása. A tárlat negyedik egységében a térben való gondolkodás kiegészül az emlékezéssel, az emlékek rögzítésének kérdésével, s ennek megfelelően a *fotó mint a dokumentáció eszköze* címet kapta. Maurer két különböző feladatban is azt a kérdést próbálta meg körüljárni a szakkör résztvevőivel, hogy mit jelent a hű dokumentáció? Ezekhez a feladatokhoz kapcsolható Maurer *Emlékezésgyakorlatok*-sorozata (1970–1971), amelyben utólag rögzítette papírra a Hódmezővásárhely és Budapest között biciklivel megtett útvonalat, illetve annak emlékképét. Az emlékek



SZAK-KÖZI-KÖR – Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (1981–1983)
Magyar Fotográfiai Múzeum, 2012, részlet a kiállításról

képekkel kapcsolatos szakköri feladatok közül kettő is helyet kapott a tárlaton. Az első feladat két egységből állt. Az első egységben (az első héten) a résztvevők közösen rögzítették fotókon az általuk különböző tárgyakból összeállított, elrendezett asztal-csendéletet. A második egységben (a második héten) a csendéletről emlékezetből készített rajzokat vetítették rá a korábban készített fotókra. A különbségek szembetűnése vetette fel a hű dokumentálás kérdésének további vizsgálatát. A térbeliség-időbeliség, torzult és valós emlékek elemzése volt a központi témája annak a feladatnak is, amelyben a résztvevőknek 15 perc (azaz viszonylag rövid idő) alatt kellett 32 kocka filmet elfényképezniük egy meghatározott területen. A fotók elkészítése után mindenkinek rajzban kellett rögzítenie az általa megtett utat, megjelölve a fotó készülésének pontos helyét. Ezzel a feladattal Maurer nem csupán a látás intelligenciáját kívánta fejleszteni, hanem a puszta ábrázolásból eljutott a valós tárgyakkal való foglalkozásig – saját művészetében is.

A kiállítás négy tematikus egysége tehát egyben kirajzolja Maurer eddigi művészetének legfőbb kérdéseit is. A sokszorosításból fakadó problémafelvetéseket (rézkarcok, nyomhagyásos munkák – *Lemez átmaródása*, 1970), az elemek síkban való megmozgatásával való foglalkozást (*Displacement*-sorozat, 1972; *Overlappings*-sorozat, 1999–2012), a síkból a háromdimenziós térbe való kilépést (*Buchberg*-projekt, 1982; *Quasi-képek*, 1988–2012), és a különböző (dia)vetítéses technikákkal, fényképekkel, fotogramokkal való kísérletezést (*Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok*-sorozat, 1972; *Zsilipek*, 1977–1979; *Rajzolás kamerával*, 1978; *Rögzített körvonal*, 1982; *Puha sarok*, 1989; *Tér-tervek*-sorozat, 1990). Maurer pedagógiai módszerei, amelyeket a Szépművészeti Múzeumban működött szakkörben alkalmazott, vitán felül újtónak számítottak a korban. Az itt, az óvodás és általános iskolás gyerekek számára tartott múzeumpedagógia foglalkozásokkal, 1975-ben megkezdett út folytatódott az 1980-as évek elején Maurer fotó- és filmszakkörével.⁹ A kecskeméti kiállításon, a szakkörön készült művek és feladatok közül, ezúttal csak kizárólag a fotó alapú munkák kaptak helyet. Csak remélni lehet, hogy egyszer majd a filmek is napvilágra kerülnek.

⁸ Moldvay Tamás: Változás és idő. Néhány megjegyzés Arisztotelész és a fenomenológia viszonyáról. *Aspecto*, 2008/1., 27.

⁹ Király Judit: *Maurer Dóra képzőművészeti szakköre a Szépművészeti Múzeumban (Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1981–1983)*. A tanulmány forrása: http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1329138080_Szak-Kozi-Kor.pdf

Fehér Dávid

Chiffonnier a digitális képkorszakban*

Batykó Róbert: TRSH

acb Galéria, Budapest

2012. február 17 – március 14.

„Íme az ember, akinek az a dolga, hogy összegyűjtse a főváros egy napjának hulladékát. Fölszedi és leltárba veszi mindazt, amit a nagyváros eldob, elveszít, mindazt, amit nem tart semmire, amit összetör. Átkutatja a kicsapongás archívumait, a selejt Kapernaumát. Osztályoz, okosan válogat; fölhalmozza, mint zsupori a kincsét mindazt a szemetet, ami az ipar istenségének állkapcsa között használati és élvezeti cikké fog válni.”¹ Így jellemezte Charles Baudelaire a nagyvárosi rongyszedők, guberálók, a chiffonnier-k tevékenységét, akik – ahogy erre Walter Benjamin híres Baudelaire-esszéjében is utalt – a modern költő, s tán általában a modern művész alter egóinak, sajátosan értelmezett archetípusainak tekinthetők. Amikor először szembesültem azzal, hogy BATYKÓ RÓBERT legújabb művein, a régi, portrészerű tárgynagyítások konzekvens folytatásaiént, hulladékképeket fest, a híres baudelaire-i metafora jutott az eszembe. Batykó kozmikus világítájai, urbánus csendéletei a földön meglett selejt Kapernaumai. Az elhagyott, elveszített, eredeti környezetüktől megfosztott tárgyak sajátosan értelmezett archeológiai leletként utalnak az elidegenített emberi jelenlétre. Történeteket sejtetnek,

¹ Idézi: Walter Benjamin: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, in: uő: *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 904.

* Elhangzott Batykó Róbert TRSH című kiállításának megnyitóján az acb Galériában, 2012. február 16-án. (Szerkesztett, lábjegyzetekkel kiegészített változat.)

BATYKÓ RÓBERT
Manto, 2012, olaj, akril, vászon, 120 x 150 cm



mégsem narratívák, inkább egy állapotot rögzítenek, egy bizonytalanul rekonstruálható esemény utáni állapotot.

Csábító gondolat, hogy a Batykó képein felhalmozódó, szétszóró kulturális hulladékban ökológiai, képelméleti, s tán még inkább művészettörténeti metaforát sejtünk, melyben benne sűrűsödik a baudelaire-i leírás hosszú utótörténete: a hulladékban önfeledten válogató, a készen talált kulturális rekvizitumokat szabadon újrahasznosító művészfigura, s a folyton újraíródó művészetfogalom. A talált tárgy ironikus újrahasznosítása, művészetté fetisizálása, dekontextualizálása és rekontextualizálása: a közhely megannyi színeváltozásaként, duchampi ready made-ként vagy schwittersi Merzként, a dadaista kollázsokon és a szürrealista montázsokon vagy az arte poverából ismert hulladékkompozíciókon (ahogy ezekre egy hulladék-esztétikáról szóló esszéjében Sebők Zoltán is utalt).² Mindez elvezet a korlátlan újrahasznosítás, a „junk” és a „trash”, a „sampling” és a „remix” kultúrájához, a Guy Debord-i *spektákulumok* és a baudrillard-i *szimulákrumok* világához, melynek sajátosan mutattak tükröt a pop art végtelen számban sokszorosított, radikálisan felnagyított árufétes-ikonjai, a készen kapott, mediatisált látványt leképező fotórealista festmények realitásai és hiperrealitásai.

„A kultúra, vagyis az ürülék, ami kikerül belőlünk, lassan ismét dezinformálódik, és hulladékként visszakerül a természetbe”³ – jellemzi az információs társadalmakban lejátszódó körfolyamatot profetikus esszéjében Vilém Flusser. Mintha őt folytatná Slavoj Žižek, amikor arról ír, hogy „ma valóban a hulladék válik »szép« tárggyá, mely megállás nélkül zúdul ránk minden irányból”.⁴ A megváltozott szituációban a művészet feladata többé nem az üres hely, az önmagát felkínáló, fenséges (szent) Üresség megtöltése (valamiféle horror vacui jegyében). Inkább fordítva, magának az ürességnek a megteremtése. Erre Žižek szerint csakis azok a dolgok képesek, amelyeknek egyáltalán „nincs helyük”. Kallódó tárgyak, hulladékok, végtermékek, maradványok, melyek afféle „hely nélküli helyfoglalóként” őrzik a szabad hely ürességét, „akár csak a mallarméi szituációban, mikor »semmi sem marad végül, csak a pusztaság tér«”.⁵ Batykó elhagyott, eltorzított, elidegenített tárgyleletei olykor mintha ebben a pusztaságban, valamiféle végtelen, kozmikus vákuumban lebegnének, afféle folyton kallódó, „hely nélküli

² Vö. Sebők Zoltán: *A fotó mint szemét*, elérhető: http://artportal.hu/content/sebok_zoltan_a_foto_mint_szemet; Sebők Zoltán: *A felesleg dicsérete*, elérhető: <http://www.zetna.org/ze/folyoiratok/72/sebok.html>

³ Vilém Flusser: *Az információs társadalom mint földgömb*, in: uő: *Az ágy*, Kijárat, Budapest, 1996, 41.

⁴ Slavoj Žižek: *A törékeny abszolútum, avagy miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?*, Typotex, Budapest, 2011, 66.

⁵ Vö. Slavoj Žižek, 2011, i. m., 46-47.

helyfoglalóként”. Üvöltés a semmibe, fogalmazott egyszer maga a művész, az elhagyott, esetlenül-esendően megcsavarodott, fekete melltartót ábrázoló festményéről (*Könnyű préda*, 2011), melyben a semmi már-már egzisztenciális jelentéstartalmakkal telítődik, amennyiben a tárgy mintha az elidegenített, láthatatlan szubjektumra utalna.

A tárgyleletek tehát művészeti és egzisztenciális metaforákként is felfoghatók, a bravúrosan kialakított réteg-felületek pedig mintha – tán a művész szándékai ellenére is – kultúrtörténeti ásatásokká válnának, a jelentés és a jelenlét archeológiájának képeivé. Festészettörténeti és képelméleti számvetésekké. Amikor a *Catania* (2010) vagy a *Róma* (2011) előtt állok, egy klasszikus csatakép elevenedik meg előttem, pontosabban belevetítem azt az elhagyott kulisszába, az esemény utáni kvázi-táj folyamatos jelenidejébe, viszonyítási pont nélküli „all over”-jébe, a posztindusztriális szemétdombba. Mintha a tájkép és a csendélet sok évszázados festészeti tradíciója nyerne új értelmet. A tradíció, melyet Batykó jól ismer, s melyre gyakran hivatkozik. Meghatározónak bizonyultak a külföldi múzeumlátogatásai és a klasszikus festmények másolása során szerzett tapasztalatok, s különféle olvasmányélményei, melyekről ars poétikus szövegében is számot ad. Olykor öntudatlanul is megidéz (konnotál) művészettörténeti, kultúrtörténeti toposzokat, melyek roppant egyéni, önreflexív festői univerzumába afféle újrahasonított talált tárgyként, kósza asszociációként úsznak be és tűnnek tova.

A szürke aszfaltnak tűnő felületen egy pár cipő hever, különös Van Gogh/Heidegger-allúzióként. Az eldobható papírpoharat a komisz címadás *Forrássá* (2011) stilizálja egy Ingres-től Duchampig vagy netán Rirkrit Tiravanijáig⁶ terjedő „ikonográfiai” tradíciót játékosan megidézve, afféle véletlen, mégis szerencsés együttállásként. Ennél még különösebb az utcai aszfalt lauréatamont-i boncasztalán felejtett, elejtett esernyő, mely a címben (*Manto*, 2012) hivatkozott japán köpönyegként, különös, denevérszerű figuraként kerül szét. Reliefszerű, már-már Georges Braque-ot idéző kubista alakzat, mely a szürrealista montázsok és kollázsok örökségét is hordozza, s tán Batykó egészen korai kísérleteire, a szürrealista-kubista *street art*-táblaképekre is visszautal. S csakugyan, az utcai felvételek, a látványtöredékek banalitása mintha Batykó street art iránti érdeklődésé-

6 Rirkrit Tiravanija *Untitled (Fountain)* című – Duchamp híres művét idéző – 1994-es alkotása műanyagpoharokból állt, melyek segítségével a látogatók elfogyaszthatják a hordószerű tartályokban található vizet – leképezve a fogyasztói társadalom mechanizmusait, ugyanakkor egy bourriaud-i értelemben vett az együttlét terében megnyilvánuló „relációesztétikát” is megteremtve. (Batykó megfestett műanyagpohara pedig mintha visszavezetne a retinális művészet esztétikumához, miközben reflektál annak átértékelődésére-átértelmeződésére is.)



BATYKÓ RÓBERT
Blunt, 2012, olaj, akril, vászon, 150 x 120 cm

nek is emléket állítana, a márkajelzés fragmentált megjelenítése pedig a művész korai, a csomagolás talmi esztétikáját ironikusan tematizáló brand-ábrázolásait is idézi.

Veszélyes azonban ezeket az asszociációkat túlon túl komolyan venni, s a műveknek bármiféle ideológiai, társadalmi, művészetelméleti, episztemológiai netán politikai célzatosságot tulajdonítani, s ezek jegyében valamiféle ikonográfiai-ikonológiai olvasatot kicsikarni. Batykót ugyanis sokkal jobban foglalkoztatja az elveszített tárgynál a képbe vesző tekintet útja, a jelentésadás folyamata, a felületek szubtilis dekorativitása, a fakturális minőségek dialektikája, a festői nyomhagyás természete. Batykó festészete a szó leghagyományosabb és leganakronisztikusabb értelmében vett „retinális” festészet. Festményeinek gazdagon differenciált felületei mechanikus úton nem állíthatók elő, mintha épp az általuk leképezett gépesített világ sterilizálását ellenpontoznák.

A festmények sajátosan elidegenített, mégis olykor emfatisz erejű felületei rendre háttérbe szorítják a leolvasható motívumok köré asszociálható kultúrtörténeti arzenált. „Aki egy képpel szemközt állva műveltsége miatt még sosem szégyellte el magát, az nem látott még semmit”⁷ – jutott eszembe Günther Wohlfart fontos megállítása, amikor először beléptem Batykó Róbert műtermébe. A falon félkész, olykor épp csak megkezdett képek sorakoztak, az asztalon a kinyomtatott, digitális fotóelőképek heverték. A műterembe vissza-visszatérve, végigkövethettem a képek létrejöttének, ha tetszik, megtörténéseinek a folyamatát, láthattam, ahogy egymásra rakódnak a különböző rétegek, felületek.

7 Günther Wohlfart: *Das Schweigen des Bildes*, in: *Was ist ein Bild?*, Hrsg. Gottfried Boehm, Fink, München, 1994, 168.



BATYKÓ RÓBERT
Galamb, 2012, olaj, vászon, fa, 70 x 90 cm



BATYKÓ RÓBERT
Rakpart, 2012, olaj, vászon, 160 x 140 cm

Mintegy előttem játszódtott le az anyaggal való küzdelem olykor hónapokig tartó folyamata, a képi metamorfózisok egymásutánja.⁸

Batykó újabb műveinek központi fogalma a *serendipity*, a szerencsés véletlen, mely során banális képtémáira talál. A látvány-fragmentumokról készült digitális felvételeket teremti újra a vásznon. A festmények helyenként őrzik is előképük fotografikus karakterét. Batykó azonban nem leképezi, hanem újraalkotja a látványt. Finoman folytatott, az absztrakt expresszionisták „dripping” techniká-

8 Batykó a képek keletkezését, alakulását, szakaszonkénti „lelepleződését” fényképeken dokumentálta; a folyamatot (a youtube-ra feltöltött) videóklipeken, digitális „kép-remixeken” mutatta be; a merőben játékos gesztus mintha a képek korábban említett problémafelvetését nyomatékosítaná: a rétegeltség és az abból leolvasható folyamatszerűség fontosságát, afféle útmutatóként a befogadáshoz. (A kiállítás „trailereként” is felfogható video megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=MnvTrGgUgOI>; külön etűd az Orbit című festményről: http://www.youtube.com/watch?v=8Y NJE10EyM&context=C4c611c3ADvjVQa1PpcFNamr4t4M9X_09WPDIL6NmbEQcBmk7TQh4=)

jára emlékeztető módon lefröcskölt, lazúrozott képalapjaira vektorgrafikus programmal tervezett – Tomma Abts műveivel is összevethető – maszkolósos technikával megfestett motívumok íródnak. Pontosan követik a fotó-előképet, mégis olykor szinte felismerhetetlenek; elmosódottak, akár Gerhard Richter képfelületei,⁹ máskor pedig erősen deformáltak, mint Francis Bacon expresszív figurái. A képek tárgyyszerű leolvashatóságát rendre felülírja tehát a képfelület „denotációt megelőző opticitása”,¹⁰ eredendő jelentésnélkülisége, vagy inkább végtelen jelentésűsége. Ahogy Bódi Kinga roppant találóan fogalmazott: hiátus keletkezik a gondolkodás, az észlelés rétegei, szintjei között.¹¹

Batykó képeinek szemlélése intenzív szemmun-kát követel: a kitüremkedő festékredők letapogatását, a komplex időstruktúrákat magukba sűrítő festmények folyamatként való átélé-sét. A steril, hengerelt motívumok, a réteg-zett, érdes felületek, a matt, lazúros minőségek közötti finom eltérések regisztrálását, mely során a tárgyközpontú (ímdahli értelemben vett) „újrafelismerő látást” a „látó látás” váltja fel, a figurációt pedig a non-figuráció vagy a relatív diszfiguráció. Fotografikus és absztrakt, digitális és analóg, makro és mikro – ilyesféle minőségek feszülnek egymásnak Batykó Róbert festményein. A művészt magát is számtalan meglepetés éri a festmények formálása során. A megtervezettségét mintha felülírná a festői kéznek ellenálló anyag autonómiája. Batykó műtermébe rendszeresen visszajártam tehát, s végigkövethetem, hogyan rakódtak egymásra a különféle festékrétegek, motívumok, hogyan bontakozott ki például a szürke képalapból az *Orbit* (2012) című festményen az elhagyott munkáskesztyű s a négy utcaő, melyek mintha valamiféle kozmikus világtérben lebegnének. Újfént eszembe jutott a tárgya-kat és motívumokat újrahasznosító baudelaire-i rongyszedő-művész képe, a párizsi barrikád-festmények és a hetvenes évek szubverzív utcaő-ábrázolásai, melyek keveset veszítettek aktualitásukból. Mintha napjainkban, a koszos-kopott utcai valóságot, s tán mindannyiunk közérzetét is leképező festményen új jelen-tésrétegekkel telítődnének. Időszerűek, mégis időtlenek. Szilárd, dekoratív rétegstruktúrák. A kicsapongás archívumai a digitális képkorszakból. Helynélküli helyfoglalók, melyek hosszas szemlélése során nemcsak a fogyasztói kultúra sajátosságain, hanem a szenuális festészet sorsán is elgondolkozhatunk.

9 Batykó olykor motívikusan is idézi Richtert, gondoljunk például a wc-papírt ábrázoló festményekre.

10 Vö. Max Imdahl: *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*, in: Bacsó Béla (szerk): *Fenomén és Mű. Fenomenológia és esztétika*, Budapest, Kijárat, 2002, 215.

11 Bódi Kinga: *Képezárt gépek. Batykó Róbert: M.I.K., Balkon*, 2009/1, 27.

Varga Mátyás

A töredék kimeríthetlensége*

Tolnay Imre: Húsz év lenyomata(i)

➤ Petőfi Művelődési Ház, Győr

➤ 2012. március 6 – április 4.

„Tudni illik, hogy nem mi rendelkezünk a dolgokról, hanem fordítva, azok rendelkeznek velünk. A lét, ami már megvolt, nem szűnhet meg a saját múltunkként előttünk járni.”

Maurice Merleau-Ponty

Úgy vélem, nem lehetett könnyű dolga Tolnay Imrének, hogy az elmúlt húsz év bőségesnek mondható terméséből mit állítson ki ezen a kiállításon. Talán azt sem volt egyszerű eldöntenie, hogy az egyre inkább önértékre számot tartó fotóanyagának mekkora jelentőséget tulajdonítson. Arról nem is beszélve, hogy minden egyes kiállítás autonóm műalkotás, amely egyszerűségében és megismételhetetlenségében maga is érzékeny részét képezi a művész életének.

Tolnay Imre eddigi életműve – húsz év sűrítménye – egyszerre tűnik heterogénnek és egységesnek. Az anyagok, a technikák sokfélesége és változatossága a folytonos keresés és kutatás dokumentuma, egy olyan művész ars poetájá, aki érzékenyen reagál mind saját belső készletére, mind pedig az őt érő művészi



TOLNAY IMRE
Adott hely és
pillanat II., 2006,
litográfia



TOLNAY IMRE
Az öntők álma III., 2008, C-print, monotípiá

és intellektuális hatásokra. Tolnay Imre nem fél az anyagok és technikák mulandóságától, nem akarja megajánlani nekik a halhatatlanságot, hanem hagyja őket, küzdjenek meg érte. Mindközben azonban van néhány dolog, amiben következetesen kitart, amitől nem tágít, ami a legkülönbözőbb módokon visszatér ezeken a képeken. Majdnem úgy, hogy ha “kidobja őket az ajtón, visszamásznak az ablakon”. Hogy mik volnának ezek?

Két dolgot emelnék ki közülük: Mindenekelőtt *a test- és a tapasztalat összefüggése*. Különös, hogy éppen a korai képeken jelenik meg a test – a kéz, a szem, az arc –, ami aztán szinte evidens módon adja át helyet a „tér”, a „helyzet”, a „történet” sajátos kinyílásának, s indul el/ki az „észlelő test” – egész pontosan: a „saját test” (corps propre) – tapasztalatából. Hiszen – ahogy Merleau-Ponty mondja – az ember nem lehet az önmagát gondoló gondolat, hanem sokkal inkább az észlelő test transzcendenciája, nyitottsága. S mivel első és talán legalapvetőbb tapasztalatunk éppen a saját testünk, a Tolnay-képek fura terei számomra soha nem

* Elhangzott a megnyitón.

Polyák Levente

Építészet és ingatlanfejlesztés a művészetvilág középpontjában: a New York-i High Line Park



TOLNAY IMRE
Az öntők álma I., 2008, C-print, monotípiá

választhatók le egyfajta testtapasztalatról; s minden bizonnyal ez a nagyon erős kötődés az észlelés világához vezet(het)i el a nézőt ahhoz a különös transzcendenciához, amely a rögzítés által egyszersmind sajátos értelemmel is felruhazza a látványt. S ezzel el is érkeztünk egy másik fontos ponthoz, amely Tolnay Imre munkáiban az értelemkeresés és értelemtulajdonítás gesztusában írható le talán legpontosabban. A terek és a töredékek, az olvashatatlan és/vagy megfejthetetlen szövegek lényegében nem különböznek az autók keréknyomának képpé váló, különös ábráitól. A művész célja nem a racionális megközelítések gyarapítása vagy elmélyítése, hanem sokkal inkább az a vágy, hogy szakítson a dolgok ismert voltával, s ennek nyomán a világot mindenfajta önmagunkhoz való viszonyítás nélkül jelenítse meg: abban a minden tematizálás előtti állapotában, amely visszavezet „a tudat reflektálatlan életéhez”, ahol még nincs helye a szavaknak, ahol nincs más, csak valamiféle testi kitettség és spontán létmegértés.

Úgy sejtem, hogy Tolnay Imre hisz ennek a „vad” állapotnak a kimeríthetetlenségében, a mindig töredékként „adott hely és pillanat” kimeríthetetlenségében. Akarhatunk-e többet?

A New York-i High Line Park hónapok, ha nem hetek alatt a város egyik legfontosabb látványosságává vált. Az évtizedeken keresztül elhagyatottan álló magasvasút-szerkezet, amely 2009-ben közparkként nyílt újra, ma a legnépszerűbb New York-i építészeti csemegék közé tartozik: eredeti és változatos növényzete, kifinomult bútorai, a körülötte gombamód szaporodó ikonikus épületek és a róla nyíló különleges kilátás elkápráztatják a látogatót. A High Line a Bloomberg-adminisztráció sikerprojektje: a polgármester bizonyítéka arra, hogy számára mindennél előbbrevaló a kényelmes, biztonságos, de stimuláló közterek létrehozása a városlakók használatára.

A High Line azonban jóval több, mint tetszetős és kényelmes köztér: gazdasági és ingatlanfejlesztési motor. Az a szerkezet, amely a területén tervezett, nagy haszonnal kecsegtető fejlesztéseket akadályozott meg a puszta létével, paradox módon ma még nagyobb haszont ígérő fejlesztések tucatjait hívja életre megújult formájával. Ráadásul mindezt Chelsea-ben, a művészetvilág nem hivatalos középpontjában, a világ legnagyobb forgalmú kereskedelmi galériáit befogadó raktárépületektől körbevéve.

A High Line egyúttal új klímát is jelez a város- és ingatlanfejlesztésben: azt a tendenciát, ahol az életminőség fétisét hangsúlyozó, a város látványát fogyasztási cikké változtató közterek egyúttal a köz- és megánszféra sajátos összekapcsolódását is felfedik. A High Line éppen ebben a minőségben veti fel számunkra a legérdekesebb kérdéseket: miként válik egy elavult, de felújított és új funkcióval felruházott infrastrukturális elem egy város egyik legnagyobb értékgeneráló épületévé? Mi a közterek és az ingatlanspekuláció viszonya? És miként kapcsolódik össze építészet és design a művészeti világgal egy adott földrajzi területen? A bilbao-i Guggenheim múzeum 1997-es megnyitása óta senki számára sem titok, hogy az építészet, a design, a képzőművészet, a turizmus és az ingatlanfejlesztés ágazatai közötti kapcsolat több, mint alkalmi szövetség egy-egy kulturális fejlesztés megvalósítására. Stratégiai szövetségről van itt szó, ahol a különböző művészeti ágak egy-egy terület felértékelődésének érdekében instrumentalizálódnak, és ezért cserébe területeket kapnak (ideiglenes) használatra.

Ahogy az SHARON ZUKIN 1982-es *Loft Living* című könyvében érzékletesen leírja, a dzsentrifikáció mítosza, a feltérképezetlen területeket meghódító és tudtukon, akaratukon kívül felértékelő pionír művészek története csak részben igaz.¹ Miközben az első művészek valóban sajátos építészeti profiljuk és lehetőségeik miatt költöztek be a SoHo ipari épületeibe, Zukin jól dokumentáltan mutatja be, hogy már az első konvertált műteremlakások is ingatlanfejlesztői figyelemmel (sőt segítséggel) jöttek létre: az ingatlanos szakma közvetlen közelről figyelte a loftlakások népszerűsödésének folyamatát, s azt hirdetésekkel, valamint egy újszerű lakástípus keresletének és kínálatának meggyökereztetésével segítve elő.

1 Sharon Zukin: *Loft Living*. Johns Hopkins University Press, Baltimore és London, 1982

Az elmúlt két évtizedben a művészetvilág központja (az ingatlanfejlesztői projekt beteljesedésével) szűkössé és drágává váló SoHo-ból északnyugatra, a Hudson folyó-menti ipari övezetbe, Chelsea raktárépületeibe és szerelőműhelyeibe tette át székhelyét, ezzel újrajazolva nem csak a város kulturális földrajzát, de jelentős értéknövekedést elindítva az addig kevésbé keresett West Side-on is. Ez az átszerveződés is egy művészeti-építészeti együttállás eredménye: a galériák költözésükkel a 22. utcában RICHARD GLUCKMAN által a Dia Foundation² céljaira 1987 és 1997 között átalakított épületegyüttes vonzerejére reagáltak. Gluckman egyébként az ezt követő években további olyan nagypresztízsű galériák tereit építette meg, mint Paula Cooper, Mary Boone vagy Larry Gagosian galériája.³ A chelsea-i galériák számának szaporodása a 2000-es évek első felében igen látványos volt: míg a negyed 1995-ben még csak 12 művészeti galériának adott otthont, 2000-ben már 144, 2007-ben pedig 303 galéria volt megtalálható a területen. Ez a növekedés összefügg a SoHo-beli galériák számának csökkenésével, ahol is 1995-ben még 286 galéria volt, de ez a szám 2007-re 104-re csökkent.⁴ A művészetvilág raktárépületekbe való költözése nem csak a műalkotások méretének megváltozásához és ezzel új műfajok megszületéséhez járult hozzá, de a galéria-esztétika átalakulását is magával hozta, a progresszív kortárs művészet atmoszféráját társítva a felújított ipari és logisztikai terek látványához. Ez az esztétikai áthangolódás is kellett ahhoz, hogy lehetséges legyen úgy tekinteni a High Line-ra, mint szép, megőrzendő és autentikus, talált műtárgyra. A chelsea-i galérianegyed gazdasági, kulturális és esztétikai kontextusába „érkezett meg” a High Line Park, amely sok viszontagság után nyerte el új formáját. A három emelet magas fémszerkezeten a 10th és a 11th Avenue-k közötti háztömbök belsejében futó vasút az 1930-as és 1970-es évek között élelmiszert és különböző árucikkeket szállított Manhattanbe. Az 1934-ben megnyitott vonal az 1950-es években, a nagyszabású autópálya-építkezések hatására felvirágzó kamionszállítás árnyékában fokozatosan jelentőségét veszítette. Bár a High Line déli szekcióját már az 1960-as években lebontották, az északi részén még 1980-ig jártak tehervonatok. Az 1980-as évek közepétől a High Line körülötti telkeket spekulációs céllal megvásárló, és a terület funkcióváltását fel-

² <http://www.diacenter.org/>

³ <http://paulacoopergallery.com/>; <http://maryboonegallery.com/>; <http://www.gagosian.com/>

⁴ Harvey Molotch és Mark Treskon: *Changing Art: SoHo, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City*. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 33:2, 2009. június



A régi High Line © Fotó: Stephen Sherman

Fallen Billboard, 2000, november © Fotó: Joel Sternfeld



A High Line diszkrétebb északi szakasza © Fotó: Polyák Levente





A High Line terve a Gavsevoot Plazánál © Fotó: The Friends of the High Line

gyorsítani kívánó ingatlanfejlesztői csoportok egyre erősebben lobbiztak a fém-szerkezet lebontásáért.

Miközben az 1980-as években történtek aktivista próbálkozások a vasúti teher-szállítás visszaállítására, a struktúra rehabilitációjának és újrahaznosításának gondolatára az 1990-es évek végéig kellett várni. A High Line revitalizációjának koncepciója 1999-ben fogalmazódott meg, amikor két helyi lakos, JOSHUA DAVID és ROBERT HAMMOND összeálltak, hogy megvédjék a lebontásra ítélt magasvasút-szerkezetet. Az, hogy erőfeszítéseik sikerrel jártak, nem csak gondos szervezőmunkájuknak, de a városnegyed időközben kialakuló népszerűségének is köszönhető. Chelsea-t, növekvő kulturális szerepének köszönhetően, olyan hírességek kezdték látogatni, akik pártfogása sokat nyomott a latban a régi magasvasút lebontása körül zajló vitában: a művészvilágon keresztül olyan mértékű figyelem irányult a High Line-ra, amelyben ritkán részesül elhagyott, funkcióját veszített épület.

A David és Hammond alapította Friends of the Highline – a Design Trust for Public Space⁵ segítségével – 2001-től kezdve vizsgálta a vasútvonal köztérre való átalakításának lehetőségét.⁶ Mintául az 1988-ban átadott Promenade plantée (más néven Coulée verte)⁷ szolgált, a Bastille Operaház mögött húzódó viaduktból kialakított 4,7 km hosszú park, amely diszkrétén, épületek között megbújva, az utcáról szinte láthatatlan módon fut végig Párizs 12. kerületén.

A CASEY JONES építész közreműködésével összeállított *Reclaiming the High Line* című tanulmány⁸ nagy szerepet játszott abban a 2002-es döntésben, amellyel a városháza elkötelezte magát a High Line felújítása mellett. A 2003-as ötletpályázatra beérkezett 720 pályaműből kiválasztott a DILLER SCOFIDIO + RENFRO építésziroda és JAMES CORNER tájépítész irodája (FIELD OPERATIONS) 2004-ben láttak neki a részletes tervek elkészítésének, azzal a céllal, hogy „diszkrét városi helyzetek sorozatát hozzák létre, amelyben éppúgy helye van a szemlélődést befogadó kerteknek, mint egy szabadtéri színháznak vagy a folyóra való kilátás-

nak.” A különböző léptékű terek váltakozása, a különböző társas helyzeteket és vegetációt egymás mellé rendelő kertépítészet, a járófelületek és a növényzet határainak elbizonytalanítása mind a park élményének eredetiségét és diverzifikálását célozták meg. Mindemellert a park tervei a város építészettörténetére is reflektáltak: tudatosan idézték fel azokat a háromdimenziós városépítészeti fantáziákat, amelyek az 1930-as évek New York-ját a felhőkarcolókat összekötő, egymással párhuzamosan futó közlekedési síkok, a magasban futó autópályák, vasútvonalak és járdák együtteseként képzelték el. 2004-ben a városháza 43 millió dollár közvetlen támogatást különített el az építkezés támogatására, de ami még fontosabb, elősegítendő a High Line újrahaznosítását, átalakította a Chelsea-re vonatkozó építési előírásokat, ezzel megnyitva az utat a negyedbe érkező lakó- és irodaépületek előtt. A Chelsea-t érintő „rezoning” a tömbök belső részén fenntartotta a „kisipari funkció” kizárólagosságát, ezzel biztosítva a raktárépületekbe és logisztikai terekbe beköltözött galériák helyben maradását, megvédve őket a nagyobb potenciális profitot generáló luxuslakás- és irodaépítkezésektől.⁹

Az új szabályozás, a korábban a High Line lebontása mellett érvelő ingatlanfejlesztőknek tett látványos gesztusként lehetővé tette a fém-szerkezet által elfoglalt telkek kihasználatlan fejlesztési jogainak a szomszédos telkekre való átruházását, ezzel jelentősen megnövelve az ott építhető terek összfelületét. A galériák helyben tartásának és az új építési lehetőségek megteremtésének kombinációja az ingatlanügyekben érintett, és New York művészeti vezetői helyét fenntartani érdekelt művészeti világ számára is kedvező feltételeket jelentett: a MoMA aktívan kampányolt¹⁰ a High Line parkká alakításáért, a Whitney Museum pedig itt vásárolt telket új épületének.¹¹

A minőségi közparkként vizionált High Line perspektívája és a városháza által kezdeményezett rezoning eredményeképpen Chelsea a 2000-es évek második felében a kortárs sztárépítészetnek csak a közel-keleti vagy kínai szuperépítkezésekhez hasonlítható kiállításává vált: a fém-szerkezetet szegélyező igen kevés szabadon álló telken pár év alatt egymás mellett bújtak ki a földből olyan épületek, mint FRANK GEHRY IAC Building-je, JEAN NOUVEL 100 Eleventh lakóépülete, vagy NEIL DENARI HL23-ja és a SHIGERU BAN által jegyzett Metal Shatter Houses¹², valamint a 2015-ben megnyíló, RENZO PIANO által tervezett új Whitney Museum-épület. A folya-

9 ld. <http://www.nyc.gov/html/dcp/html/about/pr122004.shtml>

10 *The High Line*. MoMA, New York, 2005. április 30 – október 31.

11 <http://whitney.org/About/NewBuilding/About>

12 www.iacbuilding.com; www.nouvelchelsea.com; <http://hl23.com/>; <http://metalshatterhouses.com/>

5 <http://www.designtrust.org/>

6 ld. <http://www.thehighline.org>

7 <http://www.promenade-plantee.org/>; http://en.wikipedia.org/wiki/Promenade_plant%C3%82

8 http://www.designtrust.org/pubs/01_Reclaiming_High_Line.pdf

mat elkerülhetetlen hatásaként a város főépíté-
tése által egyszerűen „Architects’ Row-nak”
nevezett negyedben a lakásárak a park megnyi-
tása óta duplájukra emelkedtek.

Látjuk, hogy a High Line körüli fejlemények igen
hatékonyan kapcsolják össze a városnegyed,
a művészeti világ, a design, az építészet és az
ingatlanfejlesztő tőke érdekeit – mindeme sze-
replők közül ez utóbbi számára téve a legnagyobb
kedvezményeket. Az, hogy egy minőségi köz-
tér leginkább az eleinte ellene fellépő, majd a
dzsentrifkációs profit lehetőségét benne meg-
látó ingatlanüzlet malmára hajtja a vizet, csep-
pet sem meglepő. Ahogyan azt Sharon Zukin
bemutatja *Naked City* című könyvében,
a New York-i közterek a legtöbb esetben magán-
profit céljából születtek meg: az olyan kisebb
manhattan-i terek és parkok létrehozása, mint a
Union Square, a Harald Square és a Bryant Park,
mind a környező, magántulajdonban lévő ingat-
lanok érték növekedését szolgálta.¹³ Ez a dimen-
zió a High Line további fejlődése szempontjából
is meghatározó: míg az északi, még átalakítás
alatt álló szakaszok alatti telkek tulajdonosai
megpróbálják a lehető legtöbbet kicsikarni a
sikerprojektjét folytatni szándékozó városházá-
ból, addig a már meglévő szakaszokon felhúzott
új épületek tulajdonosai mind a parkhoz való
közvetlen hozzáférés – az összekötő hidak –
érdekében lobbiznak.¹⁴

Természetesen a High Line, bár népszerűsége az
év jelentős részében túlszűfoltta teszi, a város-
lakóknak is sok örömet ad. A 2009-ben átadott
első szakasz, ellentétben a Promenade plantée
diszkrét passzázsával és visszahúzódo látha-
tatlanságával, fennhangon hirdeti azt, amit kép-
visel: egy kiemelkedő minőségű közpark, amely
egyszerre kényelmes és kalandos, felsorakoz-
tatva a kortárs tájépítészet minden vívmányát.
A High Line ipari építészeti örökségét (fel-fel-
bukkanó sínpárok) innovatív bútorokkal és a
„New Wave Planting” mozgalma¹⁵ által infor-
mált változatos és konceptuálisan kiválasztott
(öslakos és spontán is megjelenő) növényzettel
kombináló park öntudatosan idézi fel azokat az
évtizedeket, amikor az építmény elhagyatottan
állt, csak egy-egy kalandvágó ipari alpinista
vagy kiránduló csoport által látogatva.
A High Line legfontosabb látványossága azon-
ban nem a park, hanem a parkból nyíló kilátás
a városra. A High Line segít újrafogalmazni a
város képét, eddig nem látott nézőpontokat és
perspektívákat tárva fel. A High Line a lehető
legtudatosabban használja ezeket a néző-
pontokat: a park egyes pontjai a szó szoros

értelmében nézőtérként funkcionálnak, ahonnan a város látványának, utcáinak,
forgalmának nyugodt, távoli szemlélésére nyílik lehetőség.

Természetesen az új kilátások szenzuális élménye sem esik kívül a városi ingat-
langazdaság logikáján. A város látványossággá való változtatása nem újkeletű
stratégia: a kilátás a város egyik legfontosabb terméke, amely nem csak a kilá-
tással rendelkező ingatlanok értékének emelkedését hozza magával, de a városi
táj képének rögzülését is az azt a fenséges érzetével összekötő néző fejében.
A már többször idézett Zukin ezt a jelenséget is elemzi 1995-ös, *The Cultures of
Cities* című könyvében: „A 20. századi vizuális médiumok fejlődése a fotográ-
fiát és a filmet tette a városi tér keretbe foglalásának legfontosabb kulturális
eszközévé. Az 1970-es évek óta azonban, ahogyan a *King Kong* szürrealizmusa
felcserélődött a *Blade Runner*-ével, és a városrehabilitáció a fogyasztásra kezdett
koncentráltni, maga a város fizikai tája – az épületek, parkok és utcák – vált a
város legfontosabb vizuális reprezentációjává.”¹⁶

Itt záródik be a kör, amelyben a park látogatói és a környék lakói, a galeristák
és a kiállító művészek, az építészek és designerek mind fogaskerekekké válnak
a városi gazdaság legfontosabb hajtóereje, a város marketingje által támoga-
tott ingatlanfejlesztés motorjában: a JANE JACOBS által megvédett Greenwich
Village¹⁷ történelmi értékéhez hasonlóan a High Line modernitása és moderált
vadsága is a dzsentrifkáció vitorlájába befogott energiák közé kerül. És itt kell
újra feltennünk a kérdést: végső soron vajon kinek az érdekét szolgálják a köz-
pénzből megvalósított közterek és kulturális fejlesztések?

16 Sharon Zukin: *The Cultures of Cities*. Blackwell, Cambridge, 1995.

17 http://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Jacobs



Öslakos növényzet
és kortárs design
© Fotó: Iwan Baan



Kilátás a városra
© Fotó: Iwan Baan

13 Sharon Zukin: *Naked City*. Oxford University Press, New York, 2009

14 Nikolai Ourusoff: *On High, a Fresh Outlook*. In: *The New York Times*, 2009. június 10.

15 http://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Oudolf



feLUGOSSY LÁSZLÓ | SZIRTES JÁNOS
Kis lépések világa / Pasztózus önarckép

Várfok Galéria ✘ 2012. április 20 – május 19. ✘ 1012 Budapest, Várfok u. 11. ✘ www.varfok-galeria.hu



DARAB ZSUZSA: Underwater, 2012

„Én – az mindig valaki más” Rimbaud

- ☺ Válogatás a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Média Intézetének Vizuális Stúdiók Műtermében készült hallgatói munkákból.
- ☺ Kiállítás a Magyar Építőművészek Szövetsége kiállítótermében. 1088 Budapest, Ötpacsirta utca 2.
- ☺ Megnyitó események: 2012. május 7-én, hétfőn 19 és 22 óra között.
- ☺ A kiállítás május 25-ig tekinthető meg, hétfőtől péntekig 10 és 18 óra között.



<p>Société Réaliste <i>empire, state, building</i> ● LUDWIG MÜZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM www.ludwigmuseum.hu Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 03. 19 – 08. 05.</p>
<p>KÜLFÖLD / EURÓPA Ausztria</p>
<p>Impressionism – pastels, watercolors, drawings ● ALBERTINA www.albertina.at <u>BÉCS</u> 2012. 03. 03 – 05. 13.</p>
<p>>SPOTLIGHTS< / VIDEO . ART ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART www.sammlung-essl.at <u>KLOSTERNEUBURG / BÉCS</u> 2012. 03. 09 – 05. 13.</p>
<p>>SILENCE< / A venue for tranquil encounters with art ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART www.sammlung-essl.at <u>KLOSTERNEUBURG / BÉCS</u> 2012. 03. 20 – 05. 20.</p>
<p>Utopia GESAMTKUNSTWERK ● 21ER HAUS www.belvedere.at <u>BÉCS</u> 2012. 01. 20 – 05. 20.</p>
<p>BEAUTY CONTEST ● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA) www.musa.at <u>BÉCS</u> 2012. 02. 26 – 05. 27.</p>
<p>Claes Oldenburg <i>The Sixties</i> ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at <u>BÉCS</u> 2012. 02. 04 – 05. 28.</p>
<p>Urs Fischer ● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at <u>BÉCS</u> 2012. 02. 17 – 05. 28.</p>
<p>Anselm Kiefer / Works from the Essl Collection ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART www.sammlung-essl.at <u>KLOSTERNEUBURG / BÉCS</u> 2012. 02. 03 – 05. 29.</p>
<p>Afterimage: Intuition and Duration within the Space of Art ● KUNSTHALLE EXNERGASSE http://kunsthalle.wuk.at <u>BÉCS</u> 2012. 04. 12 – 06. 02.</p>
<p>Andrea Fraser <i>Projection</i> ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at <u>BÉCS</u> 2012. 02. 04 – 06. 03.</p>
<p>Tanja Widmann ● GRAZER KUNSTVEREIN www.grazerkunstverein.org <u>GRAZ</u> 2012. 04. 20 – 06. 09.</p>
<p>Clegg & Guttmann ● BAWAG FOUNDATION www.bawag-foundation.at <u>BÉCS</u> 2012. 04. 12 – 06. 10.</p>

<p>David Claerbout <i>Diese Sonne strahlt immer</i> Stephan Dillemath <i>Slavs and Tatars</i> ● SECESSION www.secession.at <u>BÉCS</u> 2012. 05. 03 – 06. 17.</p>
<p>Wearing skirts / The staging of clothes in contemporary photography. Works from the collection ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at <u>SALZBURG</u> 2012. 02. 18 – 06. 18.</p>
<p>Dieter Roth <i>Selves</i> ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at <u>SALZBURG</u> 2012. 03. 03 – 06. 24.</p>
<p>Hands-On Urbanism 1850 – 2012 / Vom Recht auf Grün ● ARCHITEKTURZENTRUM WIEN www.azw.at <u>BÉCS</u> 2012. 03. 12 – 06. 25.</p>
<p>Acting Spaces – Stage Models ● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/ www.theatermuseum.at <u>BÉCS</u> 2012. 02. 23 – 06. 30.</p>
<p>CAR CULTURE. The Car as a Sculpture ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ www.lentos.at <u>LINZ</u> 2012. 03. 02 – 07. 04.</p>
<p>The Hubert Looser Collection ● BANK AUSTRIA KUNSTFORUM www.bankaustria-kunstforum.at <u>BÉCS</u> 2012. 04. 25 – 07. 15.</p>
<p>Morgan Fisher <i>The Frame and Beyond</i> ● GENERALI FOUNDATION http://foundation.generali.at <u>BÉCS</u> 2012. 03. 02 – 07. 29.</p>
<p>Collection on Display II – Pictures of Day and Night ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at <u>SALZBURG</u> 2012. 05. 08 – 07. 29.</p>
<p>Gustav Klimt <i>Up Close and Personal / Images – Letters – Insights</i> ● LEOPOLD MUSEUM www.leopoldmuseum.org <u>BÉCS</u> 2012. 04. 24 – 08. 27.</p>
<p>Pop and the Sixties ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG) www.mumok.at <u>BÉCS</u> 2012. 01. 19 – 09. 02.</p>
<p>The Circus as a Parallel Universe ● KUNSTHALLE www.kunsthallewien.at <u>BÉCS</u> 2012. 05. 04 – 09. 02.</p>

<p>Belgium</p> <p>Gianni Motti <i>La Grande Illusion</i> ● D+T PROJECT www.dt-project.com <u>BRÜSSZEL</u> 2012. 04. 21 – 05. 19.</p>
<p>Per Kirkeby <i>Retrospective</i> ● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN www.bozar.be <u>BRÜSSZEL</u> 2012. 02. 10 – 05. 20.</p>
<p>Rosemarie Trockel <i>Flagrant Delight</i> ● WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE www.wiels.org <u>BRÜSSZEL</u> 2012. 02. 18 – 05. 27.</p>
<p>Imaging History Young Belgian Photography ● FOTOMUSEUM http://www.fotomuseum.be/ <u>ANTWERPEN</u> 2012. 02. 17 – 06. 03.</p>
<p>Nedko Solakov <i>All in Order, with Exceptions</i> ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.) www.smak.be <u>GENT</u> 2012. 02. 25 – 06. 03.</p>
<p>Le grand Atelier / Traité de l'admirable diversité de la vie et du monde à l'usage des enfants ● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS www.mac-s.be <u>SITE DU GRAND-HORNŪ</u> 2012. 03. 04 – 06. 03.</p>
<p>Chantal Akerman <i>Too Far, Too Close</i> ● MUHKA www.muhka.be <u>ANTWERPEN</u> 2012. 02. 10 – 06. 10.</p>
<p>Maria Iori, Raphaël Cuomo <i>Twisted Realism</i> Nicolas Provost <i>Plot Point Trilogy</i> ● ARGOS VZW CENTRE FOR ART AND MEDIA www.argosarts.org <u>BRÜSSZEL</u> 2012. 04. 21 – 07. 01.</p>
<p>The MODERNS. Art from the Netherlands ● KONINGIN FABIOLA ZAAAL (KFZ) Antwerpen 2012. 01. 28 – 08. 18.</p>
<p>Csehsország</p> <p>Krištof Kintera <i>Výsledky analýzy</i> ● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)WWW.GHMP.CZPRÁGA 2012. 02. 29 – 05. 13.</p>
<p>Prison: No Limits for Art ● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ www.moravska-galerie.cz <u>BRNO</u> 2012. 04. 06 – 05. 13.</p>
<p>L'étude d'après nature ● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ www.moravska-galerie.cz <u>BRNO</u> 2012. 02. 24 – 05. 20.</p>

<p>Antoinette Nausikaa (NL), Marika Asatiani (GEO), Nikola Čulík (CZ), Tibor Zsolt (HU) <i>1+(1+1)+1</i> ● MEETFACTORY GALLERY www.meetfactory.cz <u>PRÁGA</u> 2012. 03. 08 – 05. 18.</p>
<p>Pavel Sterec <i>Motionless Exchange</i> ● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ www.moravska-galerie.cz <u>BRNO</u> 2012. 02. 03 – 05. 27.</p>
<p>Adolf Wölfl <i>Stvořitel Universa</i> ● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)WWW.GHMP.CZPRÁGA 2012. 02. 27 – 05. 27.</p>
<p>CARE CRISIS ● FUTURA www.futuraproject.cz <u>PRÁGA</u> 2012. 03. 06 – 05. 27.</p>
<p>Bernd & Hilla Becher <i>Coal Mines. Steel Mills.</i> Shirana Shahbazi <i>Then Again</i> ● GALERIE RUDOLFINUM www.galerierudolfinum.cz <u>PRÁGA</u> 2012. 03. 22 – 06. 03.</p>
<p>Dánia</p> <p>Andreas Gursky ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk <u>HUMLEBÆK</u> 2012. 01. 13 – 05. 13.</p>
<p>Yael Bartana ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk <u>HUMLEBÆK</u> 2012. 02. 28 – 05. 20.</p>
<p>Women of the Avant-garde 1920-1940 ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk <u>HUMLEBÆK</u> 2012. 02. 14 – 05. 28.</p>
<p>João Penalva ● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDTS www.brandts.dk <u>ODENSE</u> 2012. 03. 01 – 05. 28.</p>
<p>Soundings 2 – Nordic Sound Art Graduate Show ● MUSEET FOR SAMTIDSKUNST http://samtidskunst.dk/ <u>ROSKILDE</u> 2012. 04. 28 – 06. 03.</p>
<p>Tony Dursler <i>Face to Face</i> ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM www.aros.dk <u>ÅRHUS</u> 2012. 03. 03 – 07. 09.</p>
<p>TREFFPUNKT: BERLIN ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk <u>ISHØJ</u> 2012. 05. 12 – 07. 22.</p>

<p>Észország</p> <p>Spatium – Danish Contemporary Art ● KUMU www.ekm.ee <u>TALINN</u> 2012. 01. 20 – 05. 13.</p>
<p>Undiscovered Masterpieces. Russian Art from the Collections of the Baltic Countries ● KUMU www.ekm.ee <u>TALINN</u> 2012. 03. 22 – 08. 12.</p>
<p>Finnország</p> <p>Taryn Simon <i>Photographs and Texts</i> ● TAIDEMUSEO MEILAHTI www.taidemuseo.fi <u>HELSINKI</u> 2012. 03. 09 – 05. 13.</p>
<p>Of Toys and Men ● TENNISPALATSI www.taidemuseo.fi <u>HELSINKI</u> 2012. 02. 24 – 05. 20.</p>
<p>Thank You for the Music – How Music Moves Us ● KIASMA www.kiasma.fi <u>HELSINKI</u> 2012. 01. 20 – 06. 17.</p>
<p>Franciaország</p> <p>Lawrence Weiner – Vik Muniz ● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com <u>AVIGNON</u> ● CHAPELLE DU MÉJEAN <u>ARLES</u> 2011. 11. 11 – 2012. 05. 13.</p>
<p>Debussy, la musique et les arts ● MUSÉE NATIONAL DE L'ORANGERIE www.musee-orangerie.fr <u>PÁRIZS</u> 2012. 02. 21 – 06. 11.</p>
<p>Hollandia</p> <p>Alexander Calder ● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl <u>HÁGA</u> 2012. 02. 11 – 05. 28.</p>
<p>The New York Times Magazine Photographs ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl <u>AMSZTERDAM</u> 2012. 03. 23 – 05. 30.</p>
<p>Istanbul Modern – Rotterdam ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN http://www.boijmans.nl <u>ROTTERDAM</u> 2012. 03. 10 – 06. 10.</p>
<p>Ai Weiwei ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl <u>TILBURG</u> 2012. 03. 03 – 06. 24.</p>
<p>Bertien van Manen <i>Let's Sit Down Before We Go</i> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl <u>AMSZTERDAM</u> 2012. 03. 19 – 06. 24.</p>

<p>Luxemburg</p> <p>Børre Sæthre <i>Untitled (Wardenlyffe Tower)</i> Victor Man Tina Gillen <i>Playground</i> Maurizio Galante & Tal Lancman Transversal Design. Haute Couture – Design – Architecture ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu <u>LUXEMBOURG</u> 2012. 02. 11 – 05. 13.</p>
<p>Nagy-Britannia</p> <p>Gilbert & George <i>London Pictures</i> ● WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com <u>LONDON</u> 2012. 03. 09 – 05. 12.</p>
<p>No Lone Zone ● TATE MODERN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2012. 01. 27 – 05. 13.</p>
<p>Jeremy Deller <i>Joy in People</i> ● HAYWARD GALLERY www.hayward.org.uk http://move.southbankcentre.co.uk/ <u>LONDON</u> 2012. 02. 22 – 05. 13.</p>
<p>Lines of Thought ● PARASOL UNIT http://www.parasol-unit.org/ <u>LONDON</u> 2012. 02. 28 – 05. 13.</p>
<p>Andrea Zittel ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com <u>GATESHEAD</u> 2012. 02. 10 – 05. 20.</p>
<p>Stan Douglas <i>Midcentury Studio</i> ● VICTORIA MIRO GALLERY http://www.victoria-miro.com/ <u>LONDON</u> 2012. 04. 18 – 05. 26.</p>
<p>Elizabeth Price ● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART www.balticmill.com <u>GATESHEAD</u> 2012. 02. 03 – 05. 27.</p>
<p>Lucian Freud <i>Portraits</i> ● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk <u>LONDON</u> 2012. 02. 09 – 05. 27.</p>
<p>Charline von Heyl <i>Now or Else</i> ● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk <u>LIVERPOOL</u> 2012. 02. 27 – 05. 27.</p>
<p>Alighiero Boetti <i>Game Plan</i> ● TATE MODERN www.tate.org.uk <u>LONDON</u> 2012. 02. 28 – 05. 27.</p>
<p>Louise Bourgeois <i>The Return of the Repressed</i> ● FREUD MUSEUM http://www.freud.org.uk/ <u>LONDON</u> 2012. 03. 08 – 05. 27.</p>

K É K E S I Z O L T Á N

H a l a d é k

Holokauszt-
emlékezet
a kortárs
művészetben

KIJÁRAT



K I A D Ó