

# Balkon

2012\_5

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

<b>MAGYARORSZÁG</b>
<b>Csiky Tibor (1932–1989)</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KOGART GALÉRIA</li></ul> www.kogart.hu <p>Budapest VI., Andrássy út 108. 2012. 05. 24 – 06. 29.</p>
<b>Szarka Péter</b> <p><i>FAQ</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA</li></ul> www.acbgaleria.hu <p>Budapest VI., Király u. 76. 2012. 06. 07 – 06. 29.</p>
<b>Martin C. Herbst &amp; Sebastian Weissenbacher</b> <p><i>A világ létezéséről és látszatáról</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>VÁRFOK GALÉRIA</li></ul> www.varfok-galeria.hu <p>Budapest I., Várfo k u. 11. 2012. 06. 01 – 06. 30.</p>
<b>LOOP</b> <ul style="list-style-type: none"><li>VIRÁG JUDIT GALÉRIA</li></ul> www.viragjuditgaleria.hu <p>Budapest V., Falk M. u. 30. 2012. 05. 23 – 06. 30.</p>
<b>Szabó Éva Eszter</b> <p><i>Korlátozott légtér</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA</li></ul> www.obudaitarsaskor.hu <p>Budapest III., Kiskorona u. 7. 2012. 06. 13 – 07. 01.</p>
<b>Távmerő – Fotográfiai munkák és látásrendszerek az elmúlt ötven évből</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KEPES INTÉZET</li></ul> www.kepeskozpont.hu <p>Eger, Széchenyi István u. 16. 2012. 06. 02-től</p>
<b>Jonas Mekas</b> <p><i>365 Day Project</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>2B GALÉRIA</li></ul> www.pipacs.hu/2b <p>Budapest IX., Ráday u. 47. 2012. 06. 08 – 07. 06.</p>
<b>Avantgard kísérletek a '10-es, '20-as, '30-as években.</b> <ul style="list-style-type: none"><li>HOME GALÉRIA</li></ul> www.homegaleria.hu <p>Budapest II., keleti K. u. 17. 2012. 06. 14 – 07. 06.</p>
<b>Losonczy István</b> <p><i>Szinek</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>NEON GALÉRIA</li></ul> www.galerianeon.hu <p>Budapest IX., Nagymező u. 47. 2. em. 2012. 06. 15 – 07. 06.</p>
<b>Gaál József</b> <p><i>Phantasma – Transhuman Fetish</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>GODOT GALÉRIA</li></ul> www.godot.hu <p>Budapest XI., Bartók B. út 11. 2012. 06. 06 – 07. 07.</p>
<b>Erdély Gábor</b> <p><i>Távolság közelében, 1992–2012</i></p> <p><b>Barcsay Jenő</b></p> <p><i>Vihar és vágy</i></p> <p><b>Gender ecset – Válogatás az MKE Festő Tanszék hallgatóinak munkáiból</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>PAKSI KÉPTÁR</li></ul> www.paksikeptar.hu <p>Paks, Tolnai u. 2. 2012. 05. 11 – 07. 11.</p>
<b>Néma Júlia, Czigány Ákos</b> <p><i>Az ihlet tere</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>TIHANYI BENCÉS APÁTSÁG GALÉRIÁJA</li></ul> Tihany <p>2012. 06. 12 – 07. 15.</p>

<b>Kondor Attila</b> <p><i>Az emlékezés művészte</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>BTM – BUDAPEST GALÉRIA</li></ul> KIÁLLÍTÓHÁZA www.budapestgaleria.hu <p>Budapest III., Lajos u. 158. 2012. 06. 14 – 07. 20.</p>
<b>Kreatív kísérletek</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET</li></ul> www.ica-d.hu <p>Dunaújváros, Vasmű út 12. 2012. 03. 09 – 07. 27.</p>
<b>Russian Renaissance 2.0</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KNOLL GALÉRIA</li></ul> www.knollgalerie.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 06. 14 – 07. 28.</p>
<b>Játszótér</b> <ul style="list-style-type: none"><li>INDA GALÉRIA</li></ul> www.indagaleria.hu <p>Budapest VI., Király u. 34. II./4. 2012. 06. 14 – 07. 28.</p>
<b>Böröcz András</b> <ul style="list-style-type: none"><li>DEÁK ERIKA GALÉRIA</li></ul> www.deakgaleria.hu <p>Budapest VI., Mozsár u. 1. 2012. 06. 22 – 07. 28.</p>
<b>Bodóczy István</b> <p><i>A tanítás mint alkotás</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>BTM – BUDAPEST GALÉRIA</li></ul> BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME www.budapestgaleria.hu <p>Budapest V., Szabad sajtó út 5. 2012. 06. 07 – 07. 29.</p>
<b>Société Réaliste</b> <p><i>empire, state, building</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM</li></ul> www.ludwigmuseum.hu <p>Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 03. 19 – 08. 05.</p>
<b>Politechnika</b> <ul style="list-style-type: none"><li>VILTIN GALÉRIA</li></ul> www.viltin.hu <p>Budapest V., Széchenyi u. 3. 2012. 06. 08 – 08. 08.</p>
<b>Györfffy László</b> <p><i>Az ördög a DNS-ben</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM</li></ul> www.szikm.hu <p>Székesfehérvár, Országzászló tér 3. 2012. 05. 19 – 08. 26.</p>
<b>Perneczky Géza</b> <ul style="list-style-type: none"><li>BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MÚZEUM</li></ul> www.btmfk.iif.hu <p>Budapest III., Kiscelli u. 108. 2012. 06. 14 – 08. 26.</p>
<b>Julita Wójcik</b> <p><i>Hullám panel</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>PLATÁN GALÉRIA</li></ul> www.polinst.hu <p>Budapest VI., Andrássy út. 32. 2012. 05. 31 – 08. 31.</p>
<b>35 év. Telkibányától Szerencsig (1976–2012) / Nemzetközi iskola és művésztelep Jánossy György, Reimholz Péter</b> <p><b>A budai vár</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT</li></ul> www.fuga.org.hu <p>Budapest V., Petőfi S. u. 5. 2012. 06. 16 – 09. 02.</p>

<b>Tót Endre</b> <p><i>Nagyon speciális örömök / Very special joys (1971–2011)</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>MODEM</li></ul> www.modemart.hu <p>Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 06. 02 – 09. 09.</p>
--

<b>Mozdulat / Movement – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között / The history and connections of Hungarian movement art in the period between 1902–1950</b> <ul style="list-style-type: none"><li>IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM</li></ul> www.imm.hu <p>Budapest IX., Üllői út 33-37. 2012. 06. 28 – 09. 09.</p>
--

<b>ÚJ SZERZEMÉNYEK a Szent István Király Múzeum képzőművészeti gyűjteményében (2003–2012)</b> <ul style="list-style-type: none"><li>CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR</li></ul> www.szikm.hu <p>Székesfehérvár, Bartók B. tér 1. 2012. 06. 16 – 09. 15.</p>
--

<b>Victor Vasarely, Denise René és a geometrikus absztrakt művészet kalandja Magyarországon</b> <p><i>Konstruktív-konkrét, klasszikusok</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>VASARELY MÚZEUM</li></ul> www.vasarely.hu www.osas.hu <p>Budapest III., Szentlélek tér 6. 2012. 05. 24 – 09. 16.</p>
--

<b>Graph-IKONOK / Graph-ICONS</b> <ul style="list-style-type: none"><li>LÉNA &amp; ROSELLI GALÉRIA</li></ul> www.lenaroselligallery.com <p>Budapest V., Galamb u. 10. 2012. 06. 15 – 09. 18.</p>
--

<b>Art deco és modernizmus – Lakásművészet Magyarországon 1920–1940</b> <ul style="list-style-type: none"><li>IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM</li></ul> www.imm.hu <p>Budapest IX., Üllői út 33-37. 2012. 03. 01 – 09. 30.</p>
---

<b>Robert Mapplethorpe</b> <ul style="list-style-type: none"><li>LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM</li></ul> www.ludwigmuseum.hu <p>Budapest IX., Komor M. u. 1. 2012. 05. 25 – 09. 30.</p>
--

<b>Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában / Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban I.</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KASSÁK MÚZEUM (ZICHY-KASTÉLY)</li></ul> www.kassakmuzeum.hu <p>Budapest III., Fő tér 1. 2012. 06. 22 – 09. 30.</p>
---

<b>Névelő növények – rajzoló szépirók</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MEDGYESSY FERENC EMLÉKMÚZEUM KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIÁJA</li></ul> Debrecen, Péterfia u. 28. 2012. 06. 16 – 09. 30.
---

<b>A párizsi Magyar Műhely öt évtizede</b> <ul style="list-style-type: none"><li>PETŐFI IRODALMI MÚZEUM</li></ul> www.pim.hu <p>Budapest V., Károlyi M. u. 16. 2012. 05. 11 – 10. 28.</p>
---

<b>FÉNY, MOZGÁS, SZÍN</b> <ul style="list-style-type: none"><li>LACZKÓ DEZSŐ MÚZEUM</li></ul> www.vmmuzeum.hu <p>vezsprém, Erzsébet sétány 1. 2012. 06. 23 – 11. 11.</p>
--

<b>Cseke Szilárd</b> <p><i>A haladás illúziója / Illusion of progress</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>PARK GALÉRIA (MOM PARK)</li></ul> Budapest XII., Alkotás u. 53. www.molnarangaleria.hu <p>2012. 06. 07–12. 02.</p>
--

<b>Idegen anyag – „Szürrealizmus” a valóság vonzásában / Foreign matter – "surrealism” in the Attraction of Reality</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT</li></ul> www.modemart.hu <p>Debrecen, Baltazár Rezső tér 1. 2012. 06. 15 – 12. 31.</p>
---

## KÜLFÖLD / EURÓPA

<b>Ausztria</b>
<b>CAR CULTURE. The Car as a Sculpture</b> <ul style="list-style-type: none"><li>LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ</li></ul> www.lentos.at <p>LINZ 2012. 03. 02 – 07. 04.</p>

<b>Edge of Arabia: Contemporary Art from Saudi Arabia</b> <ul style="list-style-type: none"><li>GALERIE KRINZINGER</li></ul> www.galerie-krinzinger.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 06. 22 – 07. 07.</p>
--

<b>Morgan Fisher</b> <p><i>The Frame and Beyond</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>GENERALI FOUNDATION</li></ul> http://foundation.generali.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 03. 02 – 07. 29.</p>
---

<b>Collection on Display II – Pictures of Day and Night</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MUSEUM DER MODERNE</li></ul> SALZBURG / RUPERTINUM www.museumdermoderne.at <p>SALZBURG 2012. 05. 08 – 07. 29.</p>
---

<b>Gil &amp; Moti</b> <p><i>Totally Devoted To You</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ</li></ul> www.lentos.at <p>LINZ 2012. 05. 25 – 08. 12.</p>
---

<b>Albertina Contemporary / From Gerhard Richter to Maria Lassnig</b> <ul style="list-style-type: none"><li>ALBERTINA</li></ul> www.albertina.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 05. 26 – 08. 19.</p>
--

<b>Gustav Klimt</b> <p><i>Up Close and Personal / Images – Letters – Insights</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>LEOPOLD MUSEUM</li></ul> www.leopoldmuseum.org <p><b>BÉCS</b> 2012. 04. 24 – 08. 27.</p>
--

<b>Modernism: Suicide of Art? / Reflections of the Collection of the Neue Galerie Graz</b> <ul style="list-style-type: none"><li>NEUE GALERIE GRAZ</li></ul> www.museum-joanneum.at <p>GRAZ 2011. 11. 27 – 2012. 09. 02.</p>
--

<b>Pop and the Sixties</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)</li></ul> www.mumok.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 01. 19 – 09. 02.</p>
---

<b>The Circus as a Paralle Universe</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KUNSTHALLE</li></ul> www.kunsthallewien.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 05. 04 – 09. 02.</p>
--

<b>Liu Xiaodong</b> <p><i>The Process of Painting</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>KUNSTHAUS GRAZ</li></ul> www.kunsthausegraz.at <p>GRAZ 2012. 05. 06 – 09. 02.</p>
---

<b>Act together – effect together / Collaborations of Guenter Brus with friends since 1970</b> <ul style="list-style-type: none"><li>NEUE GALERIE GRAZ</li></ul> www.museum-joanneum.at <p>GRAZ 2012. 05. 12 – 09. 02.</p>
--

<b>GROUP EXHIBITION: Mutatis Mutandis</b> <ul style="list-style-type: none"><li>SECESSION</li></ul> www.secession.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 06. 29 – 09. 02.</p>
--

<b>SINNESRAUSCH Artists</b> <ul style="list-style-type: none"><li>OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH</li></ul> www.ok-centrum.at <p>LINZ 2012. 06. 04 – 09. 20.</p>
---

<b>Simon Starling in collaboration with SUPERFLEX</b> <p><i>Reprototypes, Triangulations and Road Tests</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>THYSSEN-BORNEMISZA AUGARTEN CONTEMPORARY</li></ul> www.tba21.org <p><b>BÉCS</b> 2012. 05. 30 – 09. 23.</p>
--

<b>Reflecting Fashion – Art and Fashion since Modernism</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)</li></ul> www.mumok.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 06. 14 – 09. 23.</p>
--

<b>MADE 4 YOU / Design for Change</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MAK</li></ul> www.mak.at <p><b>BÉCS</b> 2012. 06. 06 – 10. 07.</p>
--

<b>John Cage and ...</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MUSEUM DER MODERNE</li></ul> SALZBURG / MÖNCHSBERG www.museumdermoderne.at <p>SALZBURG 2012. 07. 14 – 10. 07.</p>
--

<b>Michelangelo Pistoletto</b> <p><i>Self-Portraits, Mirrors, Minus-Objects</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>NEUE GALERIE GRAZ</li></ul> www.museum-joanneum.at <p>GRAZ 2012. 06. 02 – 10. 14.</p>
---

<b>Belgium</b>
<b>The MODERNS. Art from the Netherlands</b> <ul style="list-style-type: none"><li>KONINGIN FABIOLA Z AAL (KFZ)</li></ul> ANTWERPEN <p>2012. 01. 28 – 08. 18.</p>

<b>Jeremy Deller</b> <p><i>Joy in People</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE</li></ul> www.wiels.org <p>BRÜSSZEL 2012. 06. 01 – 08. 19.</p>
---

<b>TRACK</b> <ul style="list-style-type: none"><li>STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)</li></ul> www.smak.be <p>GENT 2012. 05. 12 – 09. 16.</p>
--

<b>Sense of Place – European Landscape Photography</b> <ul style="list-style-type: none"><li>PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN</li></ul> www.bozar.be <p>BRÜSSZEL 2012. 06. 14 – 09. 16.</p>
---

<b>MANIFESTA 9 – The European Biennial of Contemporary Art – De Europese Biënnale voor Hedendaagse Kunst</b> http://manifesta9.org GENK (LIMBURG) 2012. 06. 02 – 09. 30.
--

<b>Sol LeWitt</b> <p><i>Colors</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>MUSEUM LEUVEN</li></ul> www.mleuven.be <p>LEUVEN 2012. 06. 21 – 10. 14.</p>
--

<b>Jimmie Durham</b> <p><i>A Matter of Life and Death and Singing new art in antwerp 1958–1962 / # 3 creating totally new media</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>MUHKA</li></ul> www.muhka.be <p>ANTWERPEN 2012. 05. 24 – 11. 18.</p>
--

<b>Cseho rsz ág</b>
<b>David Černý</b> <ul style="list-style-type: none"><li>DVORAK SEC CONTEMPORARY</li></ul> www.dvoraksec.com <p>PRÁGA 2012. 06. 13 – 09. 07.</p>

<b>Faces – Face as the phenomenon in videoart</b> <ul style="list-style-type: none"><li>GALERIE RUDOLFINUM</li></ul> www.galerierudolfinum.cz <p>PRÁGA 2012. 06. 21 – 09. 16.</p>
---

<b>Brno Biennial 2012 Main Exhibition</b> <ul style="list-style-type: none"><li>MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ</li></ul> www.moravska-galerie.cz <p>BRNO 2012. 06. 22 – 10. 28.</p>
--

<b>Dánia</b>
<b>Tony Oursler</b> <p><i>Face to Face</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>AROS AARHUS KUNSTMUSEUM</li></ul> www.aros.dk <p>ÁRHUS 2012. 03. 03 – 07. 09.</p>

<b>TREFFPUNKT: BERLIN</b> <ul style="list-style-type: none"><li>ARKEN MUSEUM OF MODERN ART</li></ul> www.arken.dk <p>ISHØJ 2012. 05. 12 – 07. 22.</p>
---

<b>RE.ACT.FEMINISM #2 – A PERFORMING ARCHIVE</b> <p><b>Maryam Jafri</b></p> <p><i>Geographies</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>MUSEET FOR SAMTIDSKUNST</li></ul> http://samtidskunst.dk/ <p>ROSKILDE 2012. 06. 16 – 08. 19.</p>
--

**Balkon**

Budapest

főszerkesztő

**Hajdu István**

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

**Százados László**

szazados.laszlo@mng.hu

**Szipócs Krisztina**

szkriszta@c3.hu

design

**Eln Ferenc**

elnfree@c3.hu

fotó

**Rosta József**

jozsef.rosta@gmail.com

web

**Eln Ferenc**

**www.balkon.hu**

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



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

**Előfizetési díj:**

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

**Előfizetési ár:**  
590,-Ft

Árusítási ár:  
880,-Ft

Összevont szám ára:  
1080,-Ft

Készült a  
**Mester Nyomdában**

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



**2 Vékony Délia**

„Az Isten szerelmére, Damien...!”

Gondolatok Damien Hirst retrospektív kiállítása kapcsán

**6 Najmányi László**

SPIONS ▣ Huszonnegyedik rész

**11 Marosi Ernő**

„Ami személyes, és ami szent”

Šwierkiewicz Róbert 70 éves

**14 Fehér Dávid**

A formálás útjai

Hencze Tamás és Gunter Damisch kiállítása elé

**17 Krunák Emese**

Matthew Ritchie és az univerzum

*The Morning Line / Monstrance*

**21 Kumin Mónika**

Beszéljenek a kezek

St. Gallen-i kalandok. Hartung, Tàpies, Uecker és az Erker-jelenség

**25 Horváth Ágnes**

Nem a halál öl

Rajk László *Hiányzó sors* című kiállítása

**27 Máthé Andrea**

Keleti párbeszéd

Mamikon Yengibararian és Yusuke Fukui kiállítása

**30 Tatai Erzsébet**

„Párhuzamos események”

iski Kocsis Tibor kiállítása

**33 Veres Bálint**

„Én – az mindig valaki más”

Kiállítás a MOME Média Intézetének Vizuális Stúdiók Műterme hallgatóinak munkáiból

**37 Black&Decker**

Határátlépések

Graphics Open 2012 – nemzetközi grafikai kiállítás

**39 Debreceni Boglárka**

Paradicsompürés málnaszörp – bizarr horrormesék

Nyári István kiállítása

**41 Sárretyi Gergely**

A néző részvételére épülő gyakorlat

Orosz Klára: *Pixelbuborék*

## „Az Isten szerelmére, Damien...!”

## Gondolatok Damien Hirst retrospektív kiállítása kapcsán

📍 Tate Modern, London  
📅 2012. április 4 – szeptember 9.

DAMIEN HIRST halott. A Village Voice januárban tette közzé a hírt egy hosszú és kritikus hangvételű cikk kíséretében.<sup>1</sup> A sokkot kételkedés követte, tovább kerestem tehát a neten: valóban igaz? tényleg meghalt? A hírt aztán megerősítették Londonban élő barátaim is: nemcsak Whitney Houston, Damien Hirst is eltávozott közülünk.

Egy ilyen (ál)hírben az az érdekes, hogy milyen reakciót vált ki az emberből. Én dühös lettem. Dühös és kiábrándult, mert a Gagosian Gallery-ben megnyílt Damien Hirst retrospektív pötty-festmény kiállítás kapcsán jelent meg a cikk.<sup>2</sup> Az információt persze értelmezhettem álhírként is, de ez esetben nem értettem, hogy miért játszik ilyen olcsó és unalmas játékot Hirst. Ha viszont elhittem, akkor mélységesen sajnáltam, hogy a művész épp egy pötty-festészeti kiállítással távozik az élők sorából, és nem kap még egy lehetőséget a sorstól, hogy bizonyítsa: művészete nem pusztán blöff, ő maga pedig nem csaló, hanem valóban jó művész.

Aztán megbizonyosodtam arról, hogy Hirst nem halt meg – nagyon is él. Ez után azonban rájöttem, hogy ha túl sok időt tölt az ember a szakterületén belül egy jelenséggel, akkor az valahogy bekúszik a személyes szférájába és intim ügyvé válik. Hirst olyan művész, akit nem lehet megkerülni, főként akkor nem, hogy ha valaki – már csak szakmai ártalomként is – a művészet és piac kapcsolatával foglalkozik.<sup>3</sup> Anélkül, hogy valaha találkoztunk volna, Hirst-tel személyes kapcsolatom alakult ki: Damien Hirst fel tud idegesíteni, felháborít, csodálom, drukkolok neki és aggódom érte.<sup>4</sup>

Hirst valóban sok aggodalomra ad okot. Az angol művész Andy Warhol nyomdokaiba lépve szupersztárrá vált, ami a művészeti világban még ma is ritkaság. Hirst mint jelenség, mint média-szenzáció önmagában hordozza az ellentmondást: még mindig eldöntendő kérdés, hogy csalóval vagy zsenivel állunk-e szemben – vajon érdemes-e döglött, szétmálló cápájáért 12 millió dollárt fizetni?<sup>5</sup> Damien Hirst esetében a csapda az, hogy mindkettő egyszerre igaz. Hirst valóban egy szégyentelen fenegyerek, aki talán proli származása miatt is képes a sznob művészdivatot kívülről látni, ezért aztán vastag bőrrel az arcán a markába röhög, mikor milliós összegekért adja el pötty-festményeit. Hirst ugyanakkor jó művész, aki az ember alapkérdéseire – élet, halál, hit, stb. – keresi a választ. Damien Hirst-ről tudni lehet mindent, ezért nem fogok egy újabb újabb, kronologikus karrier- és műelemzésbe. E sorok inkább azt a jelenséget próbálják meg közelebb hozni, amit Damien Hirst jelent ma a művészeti világ számára, illetve azt az kettősséget és ellentmondást próbálják meg értelmezni, amit vele kapcsolatban gyakran érezhetünk. Ennek érdekében tekintsünk vissza a kezdetekre, a már unalomig ismert és emlegetett yBa-re, hogy megértsük, hogyan tud ez a kettősség – tehát a piacot

manipuláló fenegyerek, illetve az őszinte, jó művész – együtt létezni.

## A brand felépítése

A legtöbb forrás a yBa (young British art) kezdetét a Frieze kiállításra<sup>6</sup> teszi, melyet Hirst szervezett Goldsmiths College-os diáktársai-val együtt Londonban. Az ipari környezetben (Docklands) berendezett tárlatot – ahol Hirst egyébként a *A Thousand Years* (1988)<sup>7</sup> című munkáját állította ki – CHARLES SAATCHI és NORMAL ROSENTHAL is megnézték.<sup>8</sup> Az iraki születésű, dúsgazdag Charles Saatchi karolta fel eleinte a fiatal művészeket és nevezte el őket yBa-nek, amikor egy csoportos kiállítás keretében 1992-ben kiállította a munkáikat. Hogy kik tartoztak pontosan a yBa-hez, vitatott kérdés, mindenesetre SARAH LUCAS, JAKE ÉS DINOS CHAPMAN, MARK QUINN és természetesen TRACEY EMIN képviselt egy olyan szemléletet, amely meghatározta a yBa sokkoló imázsát. Saatchi, a marketing-guru pontosan tudta, hogy ez az imázs ütőképes lesz a művészeti piacon. Ez a fajta sokktechnika amúgy is közel állt Saatchihoz, és a művészekkel együtt szívesen helyezkedett bele ebbe a provokatív, polgárpukkasztó szerepbe.<sup>9</sup>

Persze egy imázs csak akkor hiteles, ha pontosan jeleníti meg a tartalmat. Hirst személyisége – csakúgy, mint Tracey Eminé – tökéletesen passzolt a képbe. A drogos, piás, bulizós, verekedős, destruktív fenegyerek, akinek az élet egy óriási parti, játék a halállal, a művész, aki a lét elviselhetetlen könnyűségétől szenved, folyamatos média-érdeklődést keltett.<sup>10</sup> A yBa tagok nagy találmánya többek között az volt, hogy érthető művészetet csináltak. Nemcsak hogy nem vették figyelembe a magas és populáris kultúra között húzódo határokat, hanem olyan témákhoz nyúltak, mint a szex, a halál és a vallás, vagyis a lét mindenkit érintő alapkérdéseikhez. Az üzenetet olyan könnyen érthető médiumokon keresztül kommunikálták kiállításokon, mint Hirst rothadó tehénfeje vagy Emin saját ágya.<sup>11</sup> Kate Bush így ír erről: „Annak érdekében, hogy utat találjanak a médiához és a populáris kultúrához, Hirst és kortársai művészetük üzenetét okosan avantgardeként pozicionálták, miközben elvetettek mindent, ami túl elméleti, kritikai vagy direkt lenne – különös tekintettel a nyolcvanas évek dekonstruktivista kritikájára. Miután megtisztították művészetüket az érthetetlen gondola-

1 Christian Viveros-Faune: *Damien Hirst (1965–2012): In Memoriam*. Village Voice, 2012. jan. 18. <http://www.villagevoice.com/2012-01-18/art/damien-hirst-died-gagosian-spot-paintings-dots/>; ld. még: <http://www.gagosian.com>

2 Damien Hirst: *The Complete Spot Paintings 1986–2011*, 2012. január 12 – február 18. <http://www.gagosian.com/exhibitions/d--january-12-2012>

3 A szerző a budapesti International Business School művészetmenedzsment tanszékén tanít.

4 Arról, hogy esetenként mennyire erős ez a kapocs, például Frima Fox Hofrichter feminista művészettörténész ír nagyon szépen *A light in the galaxy, Judith Leyster* című tanulmányában: "I have a connection with her across time, and sometimes its intensity and relentlessness scare me. I keep thinking that I have paid my debt to her, but maybe I have not. ... I know ... art historians whose subjects have been inextricably woven into their own lives—they have spoken to the relatives of their subject, visited their subject's grave, and named their child after the long-dead artist" (2003:36–37).

5 Lásd erről még később.

6 *Freeze (I–III)*. Surrey Docks / Docklands, London, 1988. augusztus 8 – szeptember 29.

7 Légylárvák dobozban, amelyek aztán léggé fejlődnek, a levágott tehénfejen lakmároznak és elpusztulnak az elektromos légyfogón.

8 Bush, 2004

9 Bush, 2004

10 Bush, 2004

11 Tracey Emin *My bed* (1998): a művész ágya.

toktól, testközeli képekkel és könnyen érthető narratívával töltötték fel azt.”<sup>12</sup>

Mindezek mellett a yBa az állam támogatását is elnyerte, hiszen a nyolcvanas évek végén Anglia nyugodt, divatos, kreatív, optimista és tehetős országként akarta magát pozicionálni. Hirst lemezborítói, videóklipjei, belsőépítészeti munkái, a tömegtermelésre utaló festészete jól beleillett a társadalom effajta új képébe.<sup>13</sup>

Mára Hirst egy olyan brandet épített ki magának, hogy galériák (White Cube, Gagosian) nélkül, saját magát menedzselve is remekül megáll a lábán.<sup>14</sup> Mi több, Hirst elválaszthatatlan lett attól a brandtől, amit képvisel, ezért összeolvadt a piaccal és a pénzzel. Bármit is hallunk Hirst felől, biztosan egy nagyobb pénzösszeg is szerepel a hírben. A *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (1991), Hirst egyik emblemikus munkája, a tartósítás elle-

12 Bush, 2004. A szerző fordítása.

13 Bush, 2004

14 A 2008 szeptemberi kétnapos esemény a londoni Sotheby's-ben Sotheby's-ben (Damien Hirst – *Beautiful Inside My Head Forever*) 200 millió dollárt hozott. Az esemény azért is számított kuriózumnak, mert Hirst saját maga, és nem egy galéria képviselőjében szerepelt az aukción (Vogel, 2008).

nére is rothadásnak indult cápa 12 millió dollárért került Steve Cohen tulajdonába 2005-ben,<sup>15</sup> a *For the Love of God* (2005),<sup>16</sup> a híres gyémántkoponya 50 millió fontért kelt el, de Hirst folyamatos bevételre tesz szert pötty-, pillangó- és spin-festményeivel is. A műkritika művészettörténetre gyakorolt hatása, a piac befolyása a műkritikára, továbbá a múzeumok piacnak kiszolgáltatott helyzete azt eredményezi, hogy Hirst – legyen akár csaló, akár hiteles művész – bekerült a művészeti kánonba, és mint ezt a Tate Modern kiállítása is mutatja, korunk egyik legfontosabb művészevé vált.

### Művészet

Thompson az alábbi kategóriákba sorolja Hirst művészetét: 1. „tartályos” munkák: halott állatok formalinban tartósítva. 2. „gyógyszertáras” munkák, amelyek nyíltan reflektálnak az élet, a halál és a tudomány, illetve a tudományba vetett hit kérdésköreire. 3. pötty-festmények, melyeket Hirst gyára állít elő, ahol Hirst gyakorlatilag nem is ér a munkákhoz (állítólag a Rachel nevű asszisztens kiemelkedően jó pötty-festményeket fest), végül 4. a „spin”-festmények, amelyek olcsó vásári trükkkel előállított munkák. Megemlíthetjük még a pillangós képeket is, melyeken Hirst élő vagy halott pillangókat ragasztgat fel mandala-szerű formában egy monokróm felületre. Hirst újabban próbálkozott festéssel is: volt egy a halállal és a születéssel kapcsolatos fotórealista sorozata,<sup>17</sup> illetve a Wallace-

15 Thompson, D: *12 million dollar stuffed shark. The curious beconomics of contemporary art and auction houses*. London: Aurum Press, 2008., 162-172.

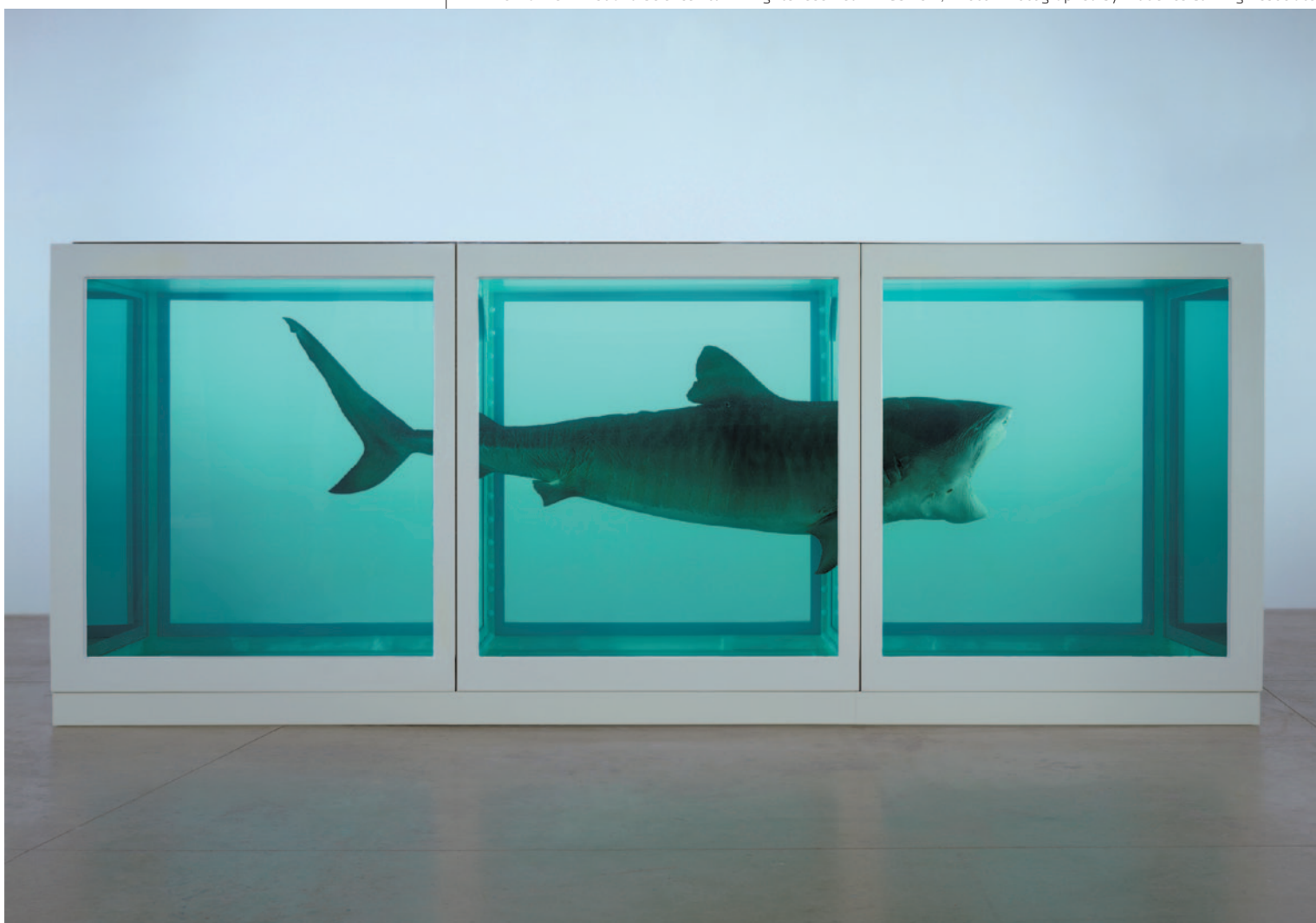
16 A címet állítólag Damien anyukája „adta”, aki fia egyik újabb projektje kapcsán felkiáltott: “For the love of God, Damien, what are you going to do next?” – e cikk címét is ez a mondat inspirálta.

17 <http://www.damienhirst.com/artworks/catalogue?category=6>

DAMIEN HIRST

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living 1991

© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved. DACS 2011, Photo: Photographed by Prudence Cuming Associates



gyűjtemény kiállításán<sup>18</sup> találkozhattunk olyan festményekkel, melyeken Hirst nyíltan Bacon és Rembrandt utánérzésben festett fekete-fehérben, koponyákkal és virágcsokrokkal. Ez utóbbi két próbálkozást a műkritika a földre döngölte. A többivel kapcsolatban ambivalens maradt.<sup>19</sup>

### Kettősség

A Hirst által kreált kettősség legjobban talán a pötty-festészet és a „tartályos” munkák összehasonlításával magyarázható. Egyszer a diákjaimmal egy óra keretében Hirst munkásságáról beszélgettünk. Én – mivel nem tudok távolságot tartani a munkáitól – kinyilatkoztattam ellenérzéseimet a pötty-festményekkel kapcsolatban, mondván, hogy ezek semmiről sem szólnak, Hirst azért gyártja őket, mert tudja, hogy azok fogják megvásárolni, akiknek nincs pénze „tartályos” munkákra, viszont birtokolni akarnak valamit Damien Hirsttól. A dolog morális és etikai oldalával volt problémám, mondván, hogy ez egy korrupt üzenet. Egy diákom azonban más véleményen volt: szerinte a pötty-sorozat épp korruptsága miatt zseniális, mivel erős társadalomkritikát hordoz, valahogy így:

18 *No Love Lost, Blue Paintings by Damien Hirst*. The Wallace Collections, London, 2009. október 14 – 2010. január 24. (<http://www.wallacecollection.org>)

19 Thompson, 2008:162-172.

#### DAMIEN HIRST

Beautiful, childish, expressive, tasteless, not art, over simplistic, throw away, kid's stuff, lacking integrity, rotating, nothing but visual candy, celebrating, sensational, inarguably beautiful painting (for over the sofa) 1996

© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved. DACS 2011.

Photo: Photographed by Prudence Cuming Associates



1. Én, Damien Hirst festek nektek teljesen jelentéktelen, unalmas és semmitmondó pötty-festményeket azért, hogy meg tudjátok venni egyik művészeti termékemet, így birtokolhattok valamit Damien Hirsttől.

2. Ti rákaptok és meg is veszitek, és örültök, hogy azoknak a gyűjtőknek a státuszába léptetek most, akik elmondhatják magukról, hogy van egy Damien Hirst munkájuk.

3. Azáltal azonban, hogy ti rengeteg pénzért megvesztek egy pötty-festményt, bebizonyítjátok mindenkinek, hogy a piac áldozatai vagytok, és sznobériából bármit megvásároltok azért, mert státuszszimbólumnak gondolják azt.

4. Tehát azáltal, hogy a falatokon ott lóg egy Damien Hirst pötty-festmény, a világ szemében vállaljátok, hogy Ti, a társadalom felső osztálya, gondolkozásra képtelen, befolyásolható, manipulálható közönség vagytok, és ezt még csak nem is szégyellitek, hiszen büszkén kirakjátok saját szegénységi bizonyítványotokat a falatokra; az én pötty-festményemet.

### Tate

A Tate Modern kiállítása azonban másként pozicionálja Hirst-öt. Komolyabban, a botrányokra nem reflektálva mutatja be a művész munkásságából kiemelkedő alkotásokat. Hiszen Hirst tud őszinte is lenni, ami akkor derül ki, ha a piactól függetlenül tudjuk látni őt. A kiállításon szerepel többek között a *Mother and child, divided* (1993) című munkája is. A négy tartályban egy tehén és egy borjú kettévágott testét látjuk folyadékban tartósítva. A címből ítélve – címadás terén Hirst különösen izgalmas – itt az anya-gyerek kapcsolat az egyik hangsúlyos téma. Az anya-gyerek kapcsolat magába foglalja a szeparáció által nyert szabadságot, illetve az azzal járó fájdalmat is. A természetes szétválás anya és gyermek között egyfajta halál is, kiszakadás abból az „óceáni” biztonságból, amit a gyermek méhen belül, illetve az ahhoz kapcsolódó fantáziákban él meg. A pszichológia számos irányzata azt tartja, hogy mindvégig erre az összeolvadásra vágyunk, s ezt találjuk meg később a szerelemben vagy az istenhitben. A keresztény anya-gyermek, Mária és Jézus közötti kapcsolaton kívül – mely Hirst munkájában szomorú és perverz formában jelenik meg, hiszen ebben az értelmezésben mindketten mártírhaltalnak – a mű a gyilkosság és a rituális áldozat kettősségét is boncolgatja. A mítoszok és a bibliai történetek kimeríthetetlen forrásai ennek a kettősségnek: az egyik legismertebb Ábrahám és Izsák története. Szent áldozat-e („object of sacrifice”) Izsák, akit Ábrahám gondolkodás nélkül Istennek ad? Ha az, akkor az áldozat hatására Izsák egyesül Istennel, Izsák tehát *homo sacer*, ami igazából egy megtisztelő, magasabb rendű, bár kirekesztett álla-

pot. Ha azonban Izsák nem szent áldozat, tehát nem *homo sacer*, hanem egy kegyetlen Isten és fanatikus apa áldozata (a szó *victim* értelmében), akkor az ő halála nem áldozat, hanem gyilkosság. Így jelentős különbség érzékelhető a két „áldozat”-fogalom között.<sup>20</sup>

Hirst tehene és borja hasonló kettősséget hordoz. A tehenet a történelmi idők kezdetétől fogva a termékenységgel, gyarapodással, növekedéssel és gondoskodással azonosították.<sup>21</sup> A tehén vagy bika gyakran volt áldozati állat, amit az istenek különösen kedveltek, az áldozati rituálé kommunikáció volt a földi és isteni lét szférái között. A rituális halál megtisztelőnek és felemelőnek számított. Ezt a szent halált Hirst azonban megkérdőjelezi azzal, hogy az anya mellé odateszi a borjat is, ezáltal a tehén áldozati állatból anyává válik. Amint anyaként nézünk a tehenre, többé már nem egyszerű áldozati állatot látunk, hanem egy lényt, amely életet ad és egy másik élő tápplál. Ily módon az anya feláldozása pusztán kegyetlenség. Amikor pedig az anyát és a gyermekét is megölik, az már gyilkosság, mérszálás, háború, brutalitás, ok nélküli halál, olyan halál, amely már nem emel fel az istenekhez. A mi világunkban a rituálé, a mártíromság, a hősök, illetve a védelmező istenek már nem léteznek. Helyette gyilkosság van, értelmetlen halál és szenvedés.

Az a művész, aki ilyen üzenetet képes közvetíteni, nem tekinthető csalónak. Damien Hirst munkásságának megítélésekor talán figyelembe kell vennünk a dekonstrukció fogalmát is. Derrida szerint, ha minden szöveggént értelmezhető, akkor mindennek több jelentése van. Ezek a jelentésrétegek egymás mellett, fölött, mögött léteznek, közömbösen, párhuzamban vagy egymásnak ellentmondóan; a lényeg, hogy nem oltják ki egymást. Ha a boldogság azt jelenti, hogy megtanulunk együttélni saját neurózisunkkal,<sup>22</sup> azaz a saját ellentmondásainkkal, akkor ezt Damien Hirst kapcsán elkezdhetjük gyakorolni.

#### IRODALOM:

- Agamben, G.: *Homo sacer. Sovereign power and bare life*. Stanford: University Press, 1998
- Bush, K. *Young British art: Kate Bush on the YBA sensation*. ArtForum / Oct, 2004 [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_2\\_43/ai\\_n7069264/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_43/ai_n7069264/) (2012/04/30)
- Frima Fox Hofrichter, F.F.: *A light in the galaxy*, Judith Leyster. *Singular Women, writing the artist* (eds. Frederickson, K és Webb, SE.) Berkeley, Los Angeles, London: University of California press. p.36-47., 2003
- Thompson, D.: *12 million dollar stuffed shark. The curious economics of contemporary art and auction houses*. London: Aurum Press, 2008
- Vogel, C. Bull: *Market for Hirst in Sotheby's 2-Day Sale*. New York Times, art and design. Published: September 16, 2008 [http://www.nytimes.com/2008/09/17/arts/design/17auct.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2008/09/17/arts/design/17auct.html?_r=1) (2012-05-01)

<sup>20</sup> Agamben, 1998: 71-115, illetve Rényi András előadása: *Képtilalom és absztrakció*, 2011. október 19. Bálint ház

<sup>21</sup> Pl. Hathor, a földművelés istennője Egyiptomban.

<sup>22</sup> Ezt a gondolatot Eric Harper pszichoanalitikus barátom fejtette ki egyszer egy beszélgetés keretében.



DAMIEN HIRST  
"The Inescapable Truth" at The Tate Modern, London UK  
<http://www.flickr.com/photos/chrisgold/7175070038/sizes/o/in/photostream/>

DAMIEN HIRST  
Sympathy in White Major – Absolution II 2006  
© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved. DACS 2011.  
Photo: Photographed by Prudence Cuming Associates



## Európa végtelen

„Eleganz und Dekadenz  
Europa Endlos”  
Kraftwerk: *Europa Endlos*<sup>1</sup>

A popzene és az elitkultúra régen nem zárják ki egymást a szabad világban, ahol a merev kategóriákba dobozást már a modernizmus virágzása idején kezdték elvetni, ahogy az élő művészet meggyilkolásával jár, idejétmúlt, értelmüket veszített műfajokban való gondolkodást felváltotta a „minden egy” aktualitást kereső elve. Amikor ezeket a feljegyzéseket írom az izgágán pörgő semmibe, a Kraftwerk éppen egy nyolcrészes koncertsorozatot tart a New York-i Modern Művészetek Múzeumában (MoMA)<sup>2</sup>. Annak ellenére, hogy a retrospektív bemutatóra személyenként csak két jegyet lehetett vásárolni, röviddel az eseménysorozat meghirdetése után az összes jegy elkelt<sup>3</sup>.

A Kraftwerk *Trans Europa Express* albumának hangjaira hagytuk el Heidelberg városát. A lemez zenéjét Wagner muzsikája és a Weimari Köztársaság idejének dekadens hangulata inspirálta. Noha a német ipari rock az angol beat magjaiból nőtt ki, gyökerei mélyen lenyúlnak a Rajna-vidék véres talajába, és ezen a tájon szaporodott el a legvéletlenszerűbb kapcsolódásokkal. A *Thee Temple ov Psychick Youth*<sup>4</sup> alternatív tévéjén legalább annyi Can<sup>5</sup> mint Genesis<sup>6</sup> futott. Amit az angol-szász sovíniszták a maguk arrogáns módján „Krautrock”-nak<sup>7</sup> bélyegeztek, új

1 „Elegancia és dekadencia / Európa végtelen” (NL nyersfordítása). Dalszöveg részlet a Kraftwerk *Trans-Europe Express* című albumának német nyelvű (*Trans Europa Express*) verziójából (Kling Klang, Düsseldorf, NSZK, 1977). A mottóként idézett dal angol verziója (*Europe Endless*) MoMa-előadásának videófelvétele itt tekinthető meg: <http://www.youtube.com/watch?v=oZUgML5CSfo&feature=related>

2 A Kraftwerk – *Retrospective 1 2 3 4 5 6 7 8* című előadássorozatot 2012. április 10–17. között rendezték meg a MoMA második emeleti Marron átriumában. Az együttes nyolc stúdióalbumának – *Autobahn* (1974), *Radio-Activity* (1975), *Trans-Europe Express* (1977), *The Man-Machine* (1978), *Computer World* (1981), *Techno Pop* (1986), *The Mix* (1991) és *Tour de France* (2003) – zenéjét, régi látványtervezőjük, Emil Schult által készített 3D vizualizáció kíséretében, élőben, kronológiai sorrendben adták elő a Kraftwerk művészei, Ralf Hütter, Florian Schneider, Karl Bartos és Wolfgang Flür. Az eseménysorozatot a Volkswagen vállalat (*Das Auto – Az autó*) szponzorálta.

3 Sok amerikai Kraftwerk rajongó felháborodott, mert nem jutottak jegyhez, míg a koncertsorozatot olyan dúsgazdag sznobok tömegei tekinthették meg, akiknek semmi közük sem volt az együtteshez és végigdumálták az előadások csendesebb részeit. A rajongói felháborodást remekül jeleníti meg a jegyhez nem jutó Hitler örjöngését mutató paródia-videó: <http://www.youtube.com/watch?v=b4yohAoZVt4>

4 Az underground káosz-mágia irányzat egyik legbefolyásosabb csoportját, a Thee Temple ov Psychick Youth (TOPY) szubkulturális egyesületet a Psychic TV, Coil, és a Current 93 tagjai, és más, hasonló gondolkodású másnások alapították 1981-ben. A lazán kapcsolódó, számos irányba elágazó-dott hálózat művész-közösség és a mágiával foglalkozók virtuális törzse keverékeként működik. A TOPY a miszticizmus és istenimádás nélküli mágikus koncepciók mellett kötelezte el magát. A Brion Gysin, William S. Burroughs, Aleister Crowley, Austin Osman Spare és a Process Church of the Final Judgement munkássága által erősen befolyásolt csoport fókuszában a „büntudat nélküli szexualitás” lelki és mágikus aspektusai állnak. Kutatásaik egyaránt irányulnak a „balkezes” és „jobbkezes” mágiára, a pszichológia bizonyos szakterületeire, a művészetekre és a zenére. Számos mágikus szöveget, tanulmányt és könyvet (*Nexis; The Sigillizers Handbook; The Grey Book; The Black Book; Broadcast*, stb.) publikáltak megalakulásuk óta. A Genesis P-Orridge által szerkesztett, 2010-ben kiadott *Thee Psychick Bible* az összes addig megjelent TOPY szöveget tartalmazza.

5 A Can 1968-ban, Kölnben alakult kísérleti rockzenekar volt, amelyet a „krautrock” első képviselőjének tartanak. Gyakran pszichedelikusnak tűnő zenéjükbe *mainstream* hatások, az avantgarde zenei minimalizmus (Cage, Reich, Glass, stb.) konklúziói és világszenei hatások is beépültek. A Mute Records *The Lost Tapes* címmel 2012. június 18-án jelentette meg a Can tripla CD albumát. [http://www.mutebank.co.uk/mutebank/mutebank/The-Lost-Tapes/11B1V000000?utm\\_source=mutebank&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=banner3](http://www.mutebank.co.uk/mutebank/mutebank/The-Lost-Tapes/11B1V000000?utm_source=mutebank&utm_medium=banner&utm_campaign=banner3)

6 A kortárs popkultúra is nagy hatást gyakorló, mindmáig aktív Genesis brit progresszív rock együttest Peter Gabriel, Tony Banks, Anthony Phillips, Mike Rutherford és Chris Stewart alapították 1967-ben.

7 A „Krautrock” („káposztaarock”) gúnynevet az 1960-as évek végén aggatta a brit zenei szaksajtó a német kísérleti rockzenére. A „Kraut” („káposzta”) a német katonákra alkalmazott gyalázkodó kifejezés volt a második világháború idején. A gúnynevet a német Amon Düül együttes *Psychedelic Underground* című lemezén (1969, Metronome Records), *Mama Düül und Ihre Sauerkrautband Spielt Auf (Düül Mama és az ő Savanyúkáposzta bandája lesújt)* című szám is inspirálta.

hang-tudatosságot vezetett be a progresszív pszichedelia Euro-zónájába, amelynek hatása a *freejazz* modalitásra gyakorolt befolyásához hasonlítható. Többek közt a „Krautrock” megjelenése és növekvő népszerűsége jelezte a brit hegemonia végét az öreg kontinens popzenéjében. A Kraftwerk után már nem volt ciki az angolon kívül más nyelveken is énekelni. Persze tartósan érvényesülni csak a pop-nyelvek, a német, francia, spanyol és az olasz tudtak a világszínpadon. A nemzeti sztereotípiákkal ironikusan operáló, ugyanakkor nemzetek feletti új irányzat vezére, igazi stílussteremtője a Kraftwerk volt (persze a NEU!<sup>8</sup> hatása sem lebecsülendő). A többek között a hip-hop mozgalmat elindító amerikai Universal Zulu Nation<sup>9</sup> által is kannibalizált Kraftwerk lemez, a *Trans Europa Express* lendítette a német elektronikus zenét, s vele együtt a napjainkban reneszánszát élő *szintipop* irányzatot világméretű mozgásba. Ha a hang egyáltalán számít valamit, az ideológiai álcázás parádéja ellenére a szintipop tényleg átkozottul fasiszta leszármazottja a rockzenének. A Horst Mahler<sup>10</sup>-féle dialektikát újralátogatva az elektronikus kip-kop életkezés a totalitarianizmust állítja szembe önmagával. A teljesen elektronikus hangzás elfogadtatása mellett a Kraftwerk másik nagy győzelme a két világháború közötti elegáns, dekadens öltözködési stílus beemelése volt a popkultúrába. Az elrokkosodott hippie vizualitás után üdítőnek hatott az ő kifinomult, Zen-szerű eleganciájuk, amelynek hatása, áttételesen ugyan, a punk úttörőinek öltözködési stílusában is megmutatkozott. Az első punkok nem viseltek tarajt (az csak jóval a punk halála után, főleg az amerikai garázs-rock képviselői révén vált népszerűvé), hajukat rövidere vágták és jelentéshordozó alapszínekre festették. Ruházatukban az utcagyerekek és a két háború közötti angol dandyk stílusát kapcsolták össze a punk emblémájává nemesedett biztosítótűk. „Thatcher azt akarja, hogy rosszul nézzetek ki. Ne engedelmessédjetek!”, adta ki a jelszót a punkot nemzetközi sikerre vezető, az 1960-as évek végének radikális ifjúsági mozgalmi eszmeiségét továbbfejlesztő

8 Az 1975-ig működő, David Bowie, Brian Eno, Iggy Pop, PIL, Joy Division, Gary Numan, Ultravox, Simple Minds, Negative Land, Stereolab, Boredoms, Radiohead, The Horrors, Electrelane és mások munkásságára és a kortárs elektronikus zenére nagy hatást gyakorló együttest a Kraftworkból kivált Klaus Dinger és Michael Rother alapították 1971-ben.

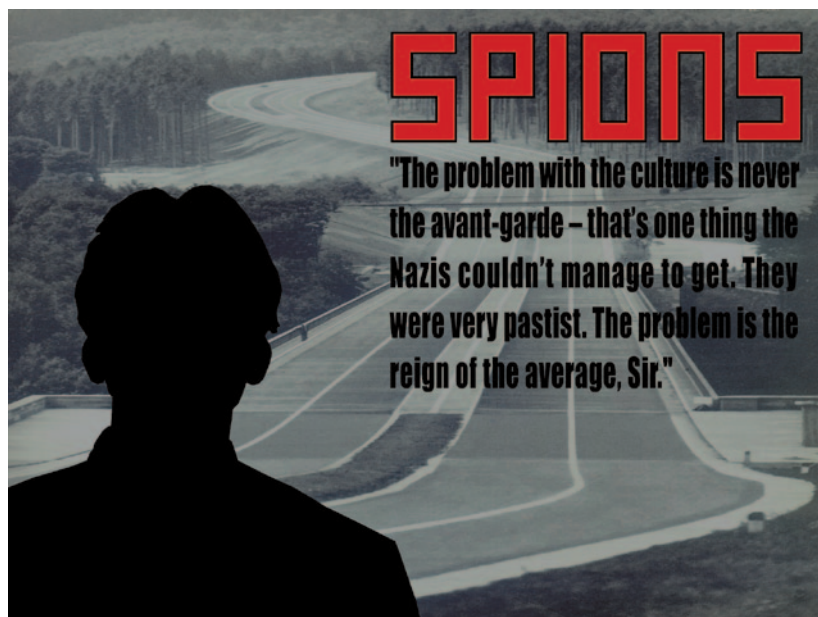
9 Az eredetileg Organization néven ismertté vált, a nemzetközi „hip-hop tudatosságot” világsikerrel propagáló művészcsoportot a műfaj egyik úttörője, Afrika Bambaataa megjavulni szándékozó gengszterársai közreműködésével alapította az 1970-es évek elején, New Yorkban. 1982-ben Bambaataa együttese forrásjelölés (és persze jogdíjfizetés) nélkül használt fel egy enigmatikus részletet a *Trans Europa Express*-ből a *Planet Rock* című, világsikerévé vált, dollár százmilliókat jövedelmező hip-hop klasszikusuk összeszerkesztése során. A Kraftwerk nagyvonalúan lemondott a pereskedésről.

10 A Baader-Meinhof csoport egyik fő, szabadulása után náciává lett ideológusa, jelenleg holokauszt-tagadásért és gyűlöletkeltésért 12 éves börtönbüntetését tölti Németországban.

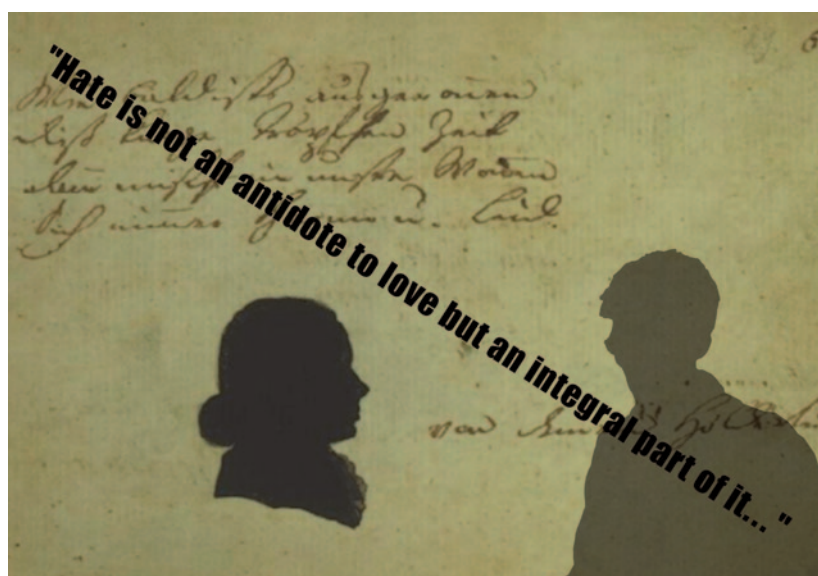
Malcolm McLaren, a The New York Dolls és a Sex Pistols menedzsere. Ezt a radikális, az eleganciával, ápoltsággal tündető, elitista stílusváltozást folyamatosan tapasztaltuk németországi túránk során. Alig láttunk koszos, torzonborz hippiket az utcákon. A *hip (cool)* fiatalok úgy néztek ki, olyan megközelíthetetlenek, légiesnek, halhatatlannak tündek, mint a filmművészet 1940-es években kulmináló aranykorának csillagai. Ápolt testek, frizurák, tiszta tekintetek – a marihuána és az LSD kiment a divatból, aki adott magára, kokaint használt a „szabad” világban, az 1970-es évek végén.

A Kraftwerk zenéje, minden minimalizmusa és nyilvánvaló iróniája mellett alapvető alkotóelemként tartalmazta a német romantikát, így a számunkra oly kedves Hölderlin üzenetét is. A tanítványaitól megundorodó, a vascipőit hátrahagyva magát a kítő Etna kráterébe vető Empedoklész példázata. A tanító és a tanításait megszívlelni képtelen tanítványok dilemmája. A tanító, a vezér és a megváltó szerepeinek egyezése. Mi más a rocksztár, mint tanító, vezér és megváltó egyben? A *Station to Station* című lemezének bemutató koncertjére Londonba érkező David Bowie-t náci karlendítéssel üdvözölték rajongói a Waterloo pályaudvaron. „Ennek a csürhének nem leszek a vezére”, nyilatkozta a „Thin White Duke”.<sup>12</sup> A rock nem demokratikus, interaktív műfaj, hanem spirituális diktatúra, mint a vallások legtöbbje, de azokkal ellentétben életélvezetre, önépítésre tanít. Az előadónak uralnia kell közönségét, mert ha erre nem képes, elfordulnak tőle és erősebb mestert keresnek. A rock-közönség nem dialógusra, hanem parancsra vár. Tapsol, sír, ordít, rombol, ha arra utasítja őket az előadó. Viselkedésben, külsőben utánozni igyekszik rajongása tárgyát. A sztár segíti megszabadulni önmagától. Felmenti bűneinek súlya alól, és megalázza, bünteti, ha arra van igénye. A közönség egyetlen lelken osztozik: az előadóén. A sztár, a tanító, főpap, vezér, megváltó a tömegeből emelkedik ki („olyan volt, mint mi vagyunk”), de aztán légiessé, asztrálestté, megérinthetetlené válik, még akkor is, ha pacsizik a színpadról a közönséggel, közéljük veti vagy engedi leköpní magát, ahogy a punk sztárjai tették. „Olyan voltam, mint te – olyan lehetsz, mint én”, ez a beválthatatlan ígéret. A punk életformát a gyűlölet teremtette, a punk mozgalmat ez az energizáló, lélekújító világ-érzés tartotta össze. Kölcsönös, önpusztító gyűlölet: a punk sztárok és közönségük gyűlöltek egymást, és persze önmagukat is, ahogy a politika és vallások által manipulált külvilághoz is viszonyultak. Azt mondják, bárki képes punk zenét játszani. Aki próbálta, tudja, hogy ez nem igaz. Kevesen bírják a gyors tempót, a kike-

11 1976. RCA  
12 „Karcusú Fehér Herceg”

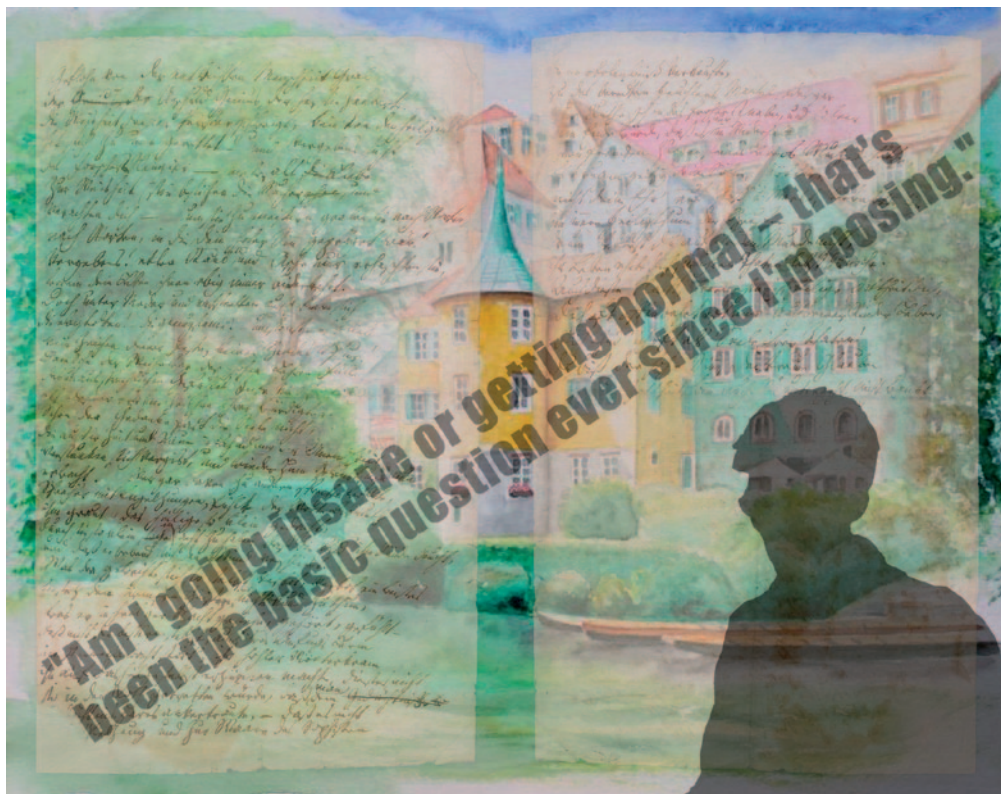


888: Letter to=from Bardo – IV/6 (Homage to Kraftwerk)



888: Letter to=from Bardo – XII/7 (Hoelderlintum Tuebingen 02)

rülhetetlenül önpusztítással járó energiaátvitelt. A legtöbben már az első szám közepére belefáradnak. És persze karizma nélkül nem lehet meghódítani és uralni a közönséget. A hangerő szükséges, de nem elégséges feltétele a punk-élmény megszületésének. A *sex appeal*, valódi karizma nélküli, tétovassággal tetszelgő kvázi-értelmiségiek által elczipelt magyarországi tücsökzenének semmi köze a punkhoz, annál több az operetthez, a kupléhoz. Nincs punk mélyen átértett és hitelesen megjelenített gyűlölet nélkül. Karizmával pedig vagy születik az ember, vagy meditáció, felébredés, megvilágosulás, hosszan tartó, mélyen átélt szenvedés, az örök magány vállalása révén jut hozzá. A legtöbb ember pszicho-vámpír, mások életerejét szívja ki, mások lelkéből táplálkozik. A karizma az energia átadásának ritka képessége. A punk nem zene, hanem attitűd – magatartás, kemény hozzáállás, kamikáze-eltökéltség. Ha az attitűd elpuhul, megszélidül, eltűnik, a jelenség zenévé züllik, megszűnik érdekes, fontos, sorsokat megváltoztató lenni. Lényegét tekintve a punk nem lazulás, nem örömködés, hanem fókuszált örület. Ha az örületet sikerül fókuszálni, az azt hordozó zene magától remekké válik. Morális iránytűnk, a SPIIONS számára legfontosabb punk etalon, az 1975-ben, Londonban alakult Sex Pistols a SPIIONS németországi túrája idejére már szét-



888: Letter to/from Bardo – XII/2 (Hoelderlinter Tuebingen 03)

esett. Nem kevesebb volt a feladatunk 1978 májusában, mint kitalálni, hogy mi jöhet a punk után. Az biztosnak látszott, hogy a gyűlölet új minőségeket teremtő értékét meg kell tartanunk. A keretet azért találták fel, mert az ember gyűlölte a hátán cipelni a cuccokat.

\*\*\*

A SPIONS frontembere által tervezett pályája németországi túránk során rajzolódt ki előttem. Az autózás az egyik legalkalmasabb környezet az elmélyült beszélgetésre. A gépkocsivezetőt az útra figyelés segíti elfeledkeznie önmagáról, társát az elszuhanó táj inspirálja. Néhány téma a Heidelberg és Tübingen közötti autótúrán megtörtént beszélgetésünkből.<sup>13</sup>

– A meditációhoz az illemhely a legideálisabb hely. A zsidó-keresztény ostobaság által szégyellnivalónak, a kárhozát okozójának tekintett genitáliák láthatóvá válnak. A teljes magány biztosított. A budin az ember tényleg önmaga lehet. Sehol nem vagyunk annyira kiszolgáltatottak, s ennél fogva befogadásra képesek, mint az illemhelyen. A gyermeki örömet hozó lehetőség annak kiengedésére, aminek visszatartására kora csecsemőkorunktól programoztak bennünket, egyszerre eredményez pszichológiai és fiziológiai katarzist. Jimi Hendrix szeretett a WC-n ülve gitározni, mert élvezte a fürdőszoba visszhangját. Ott komponálta legszébb számaival (*Stone Free; Purple Haze; The Wind Cries Mary* stb.). Luther Márton a wittenbergi monostor árnyékszékein ülve álmodta meg a protestantizmus alapjait. A katolicizmus megreformálásának pozitív ideájához a testében lerakódott salakanyagától való megszabadulása közben jutott. Antiszemita írásainak többségét, így a náci által kanonizált, 60 ezer szóból álló *Von den Juden*

<sup>13</sup> Németországi túránk során folytatott beszélgetéseink részleteivel 30 évvel később, a frontember *Letter to/from Bardo* című tanulmánykötetében találkoztam újra. A SPIONS eposz jelen fejezetét, mint az előző néhányat is, a kötethez készült digitális kollázsaimmal illusztráltam. A kötet a SPIONS hivatalos honlapján fejezetekre bontva kerül internetes közzésre: <http://spions.webs.com/library.htm#702642375>

*und Ihren Lügen (A zsidókról és hazugságaikról)*<sup>14</sup>, a zsinagógák felgyújtását, a zsidó imakönyvek elégetését, a rabbik prédikálásának betiltását, a zsidók javainak elkobzását, otthonaik lerombolását, kényszermunkára fogásukat, elzavarásukat javasoló, 1543-ban publikált tanulmányát viszont betegágyában fekvve, krónikus székrekedéstől szenvedve írta, diktálta. Az ágy – ha nem az ugyancsak meditatív tevékenységnek számító szeretkezésre, hanem spekulációra használjuk – rossz, a tisztán tartott, kényelmes ülésellátott WC kagyló jó tanácsadó. Ezt Albert Einstein is megtanulta, amikor 1905 telén, hetekig tartó álmatlan, természetlen ágyban hánykolódás után gyomormérgezést kapott az Alfred Kleiner, a zürichi egyetem Kísérleti Fizika tanszékének professzora által rendezett vacsorán felszolgált gombasalátától. A professzor lakásának fürdőszobájában, viharos hasmenéstől gyötörve tudatosult benne a relativitáselmélet. Elvis Presley, kezében egy Jézus Krisztus csodatetteiről szóló könyvvel, a WC-n ülve halt meg. A WC szakrális hely, saját, privát kápolnánk.<sup>15</sup>

– Átkok súlya alatt élünk. Nemcsak ellenségeink átkoznak bennünket, hanem a legnagyobb erővel a bennünket folyamatosan rossz hírekkel bombázó, agyunkat mentális szennyvízzel mosó média is. Cselekvő képességünket gátló félelmeket, szorongásokat, kisebbségi érzést, a politikai hatalom mindenhatóságának hitét plántálja belénk. A nyomtatott sajtó, rádió mára kihűlt. Az Internet-használat elterjedése előtt egyeduralkodó televízió a 20. század második felében átvette a templomok, az Egyház szerepét. A megelőző évszázadokban az erkölcsöket diktáló, a szabad önkifejezést korlátozó, a nagy művészeti alkotások és igazán értékes zene konzervátorának szerepében pózoló Egyház volt a Nagy Ellenőr. Ma már, a korábban az Egyház által használt manipulációs technikákat alkalmazva, a televízió diktálja a divatot, a gondolatokat, magatartásformákat, témákat. Persze a Wilhelm Reich<sup>16</sup> által meghatározott Örömelvet érvényesítve, sokkal puhábban, mint az

<sup>14</sup> Csaknem az összes, a náci által publikált antiszemita könyv tartalmazott referenciákat Luther azonos témájú írásaira. A reformátor prédikátorhoz (és Adolf Hitlerhez) hasonlóan állandóan székrekedéssel küzdő Heinrich Himmler, az SS és a Gestapo parancsnoka rajongva írt Luther zsidóellenességéről. 1937-ben Nürnberg városa a hírhedt 60 ezer szavas tanulmány első kiadásának egy példányát ajándékozta születésnapja alkalmával Julius Streichernek, a *Der Stürmer* náci újság főszerkesztőjének. A könyvritkaságot üvegüvevitrinben, Dr. E.H. Schulz és Dr. R. Frercks az *Árja Törvényt* magyarázó, 54 oldalas tanulmánya kíséretében állították ki a náci párt nürnbergi rendezvényein.

<sup>15</sup> Mint a férfiak legtöbbször, a 21. század beköszöntére már én is csak a WC-n ülve, ürítés közben tudtam könyveket olvasni. Ettől a számomra is groteszknek tűnő szokástól első elektronikus könyvolvasóm szabadított meg. E varázsos kis készülék jóvoltából újra képes lettem fotelben ülve, vagy elalvás előtt könyveket olvasni. *Lovagok az éjszakából* címmel 2011-ben publikáltam első, a DJ szubkultúra sötét oldalát bemutató e-könyvem: <http://enciklopediakiado.hu/?p=85716> L. Najmányi László – Schuller Gabriella: *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (2008, Szombathely, Golyós Toll Kiadó) – <http://www.freewebs.com/wordcitizen14/yippie.htm>

állandó büntudatot nyíltan parancsoló elődje, a befogadó által nehezen észrevehetően. Bűnök ránkolvasása és az örök kárhozattal való hisztérikus fenyegetés helyett a televízió a saját embertársainktól, Isten helyett az ő ítéleteiktől való félelmet ülteti belénk. Attól rettegünk, hogy elfogadnak-e mások bennünket, ha nem a legdivatosabb futócipőket viseljük, nem a reklámozott söröket isszuk, nem a hirdetésekben látott dezodorokat kenjük magunkra, vagy – és ez lehet a legerősebb kizáró ok – nem a legnépszerűbb testgyakorlási módszerekkel igyekszünk megszabadulni felesleges kilóinktól, ne adj Isten, elhízunk. A régi, rejtőző, rosszkedvű, rosszindulatú, bosszúálló Istent a televízió a tömegember ítéletével helyettesítette be. Amit a tömeg szeret, elfogad, az jó, Istentől való. Amit elutasít, az gonosz, vagy legalábbis nem méltó figyelemre, tehát kiküszöbölendő. A saját identitásunk miatt érzett elbizonytalanodást szuggerálja belénk a képernyő. A keresztény megváltás koncepcióját kölcsönözve azt hirdeti, hogy csak tévénézéssel kerülhetjük el az elidegenedés és a kirekesztettség halálos bűneit. Már nem kell vasárnaponként templomba mennünk, hogy vallási élményben részesüljünk – az túl sok munkát és kényelmetlenséget jelentett. Elég, ha kapcsolunk a távirányítón és máris az otthonunkba jön a templom. Korábban szentképek lógtak a lakások falán, ma már minden otthonban ott villózik a televízió. A monitor lett a házioltárunk. Tévét találunk minden hotel-szobában, a bevásárlóközpontok labirintusaiban, éttermekben, bárokban, sőt börtöncellákban is. Már zsebrevágható, apró tévéket is gyártanak, amelyeket úgy hordozunk mindenhová magunkkal, mint a régi idők keresztényei a rózsafüzért. Tévéműsor-füzetünkkel (katekizmus) kezünkben térdelünk az elektronikus Isten oltára előtt. Csatornaszörfölés közben a választás szabadságának illúziójába ringatjuk magunkat.<sup>17</sup> Mindegy, hogy mi villog a képernyőn, csak az a fontos, hogy a TV be legyen kapcsolva.<sup>18</sup>

– A szabadság unalmat szül. A természetes állapotában rabszolga mentalitású ember nem tud mit kezdeni a szabadsággal. A korlátok, örök, cenzorok eltűnése nagy valószínűséggel meg is őrzítheti.<sup>19</sup> Öntisztelete, önbecsülése, önképe nem lévén, önmaga megtalálására, önfejlesztésre, szabad emberek közösségébe való beilleszkedésre, ilyen közösségek kialakítására gusztustalanul alkalmatlan. Értelmetlen pótcselekvésekkel próbál elfeledkezni a szemé-

17 A televízió univerzális egyházzá válásáról hasznos észrevételeket olvashatunk Anton Szandor LaVey: *The Devil's Notebook (Az ördög jegyzetfüzete)* című tanulmánykötetében (1992, Los Angeles, Feral House).

18 "The medium is the message" („A médium az üzenet”) – Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man (A média megértése: Az ember meghosszabbításai)* – 1964, New York, McGraw Hill).

19 Ezt legnyilvánvalóbban a „rendszerátalakítás” utáni Magyarországon kialakult állapotok bizonyítják.

lyisége, lelke helyén véres sebhelyként tátongó úrról. Siklóernyővel kitörő vulkánok torkába ugrik. Hátrakötött kézzel, bekötött szemmel próbálja megmászni a Himaláját. Mérges kígyókat, skorpiókat, pókokat tenyész. Kétségbeesetten kapaszkodik a legközelebbi zászlóba. Innen-onnan összeszedett zagyaságokból múltat igyekszik összeeskábálni magának. Kiássa és újratemeti a halottakat. Sámándobot püföl és kitalált nyelveken óbégat. Irigy, alattomos, rosszindulatú, megbízhatatlan, kiszámíthatatlan, bosszúálló, kétszínű. Érvek helyett homályos érzületekre hivatkozva vitatkozik. Megalkuvó, sértődékeny. A vélt, vagy valós hatalom előtt hasán csúszik. Ha egy nála alacsonyabb beosztású vagy annak gondolt illető akár a legkisebb dologban is ellentmond neki, azonnal visít, harap, karmol, hátsójával a földet veri.

\*\*\*

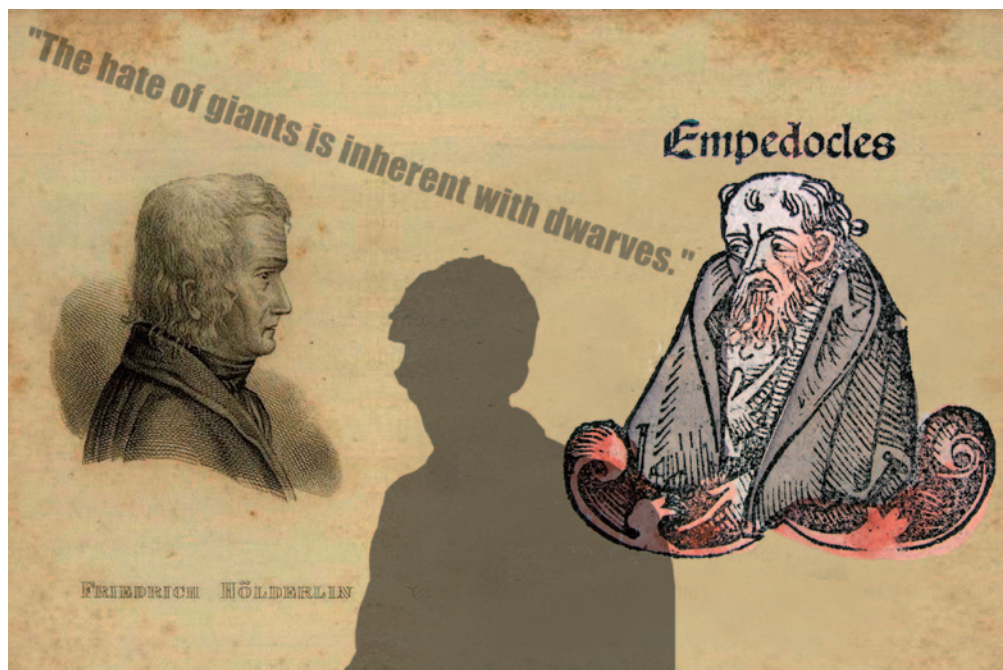
Esteledett, mire Heidelbergből Tübingenbe értünk. A város mindmáig meglehetősen baloldali, nyitott, befogadó szellemiségű ősi egyeteme a németországi diáklázadások egyik központja volt az 1960-as években. Ebből a városból származott, és 1960-63 között az itteni egyetemen tanult a stuttgarteri Stammheim börtönben a *Halál Éjszakáján*, 1977. október 18-án tisztázatlan körülmények között meghalt Gudrun Ensslin, Andreas Baader élettársa, a Vörös Hadsereg Frakció – Horst Mahler mellett – fő ideológusa. A diákok egy része még a vezetők halála után



888: Letter to=from Bardo – XII/4 (Hoelderintum Tuebingen 04)



888: Letter to=from Bardo – I/4 (Heidelberg Memories 01)



888: Letter to=from Bardo – III/7 (Hoelderlimum Tuebingen 05)

is támogatta a több tucatnyi aktív sejt-re osztódott csoportot. Ezért a városba látogatásunk idején a terroristák második generációjának levadászására indított hatósági kampány tünetei itt is keményen mutatkoztak. Erős fényű, a kihalt utcákat pásztázó reflektorok a tornyokon. Szirénázó rendőrautók, állig felfegyverzett kommandósok, pár száz méterenként igazoltatások, Zsigulim tüzetes átkutatása, alapos motozások fogadták a rock'n'roll kémekeket. Noha elővigyázatosságból már nem viseltük vörös csillagos jelvényeinket, s a frontember is neutrális dzsekire cserélte szovjet katonatiszti zubbonyát, a hatóságok szigorú tekintetű, az iróniára egyáltalán nem fogékony emberei gorombán bántak velünk. A kocsi átkutatása és a testi motozásunk közben természetesen megtalálták komcsi szimbólumainkat. Egymás kezébe adták a jelvényeket, legszívesebben a szovjet katonatiszti zubbony varrásait is felbontották volna. Különösen zavarta őket, hogy a frontember tökéletes németiséggel válaszolt angolul feltett kérdéseikre. Miután se bombát, se fegyvereket nem találtak nálunk, s papírjaink is rendben voltak, rosszkedvűen utunkra engedtek bennünket, hogy aztán pár sarokkal később újra lemeszeljenek a kollégáink.

Azt terveztük, hogy Hölderlin szellemével konzultálva néhány napot Tübingenben töltünk, de mert a heidelbergi egyetem tudós professzora lenyúlta a SPIONS frontemberének Amerikából küldött pénzt, erre nem volt módunk. Meglátogattuk a magát egy jobb világba áttranszponált költőt befogadó Ernst Friedrich Zimmer asztalosmester egykori házát – ma Hölderlin Múzeum – a Neckar partján.

A Hölderlinnek évtizedekig otthont adó toronyszoba ablakában gyertya égett, s a toronyból fuvolaszó hallatszott. Mint másnap megtudtuk, felvételnél. A torony közelében parkoló Zsiguliban próbáltunk aludni. Hosszú ideig nem sikerült. Zenét hallgattunk és beszélgettünk. Amint végre álomba merültünk, kopogásra és villogó fényekre ébredtünk. Géppisztolyos különítményesek álltak a kocsi körül. Igazoltatás, kutakodás, motozás. A toronyablakban már nem égett a gyertya, és elhallgatott Hölderlin fuvolája.

A múzeum megtekintésével töltöttük a délelőttöt. A ház eredetileg része volt a Tübingen városát védő, a 13. században konstruált erődítményrendszernek.

A tornyot a 18. század végén építették. A házat 1807-ben vásárolta meg Zimmer asztalosmester, aki a földszinten működő műhelye feletti térben szerény lakást rendezett be maga és családja számára. A haláláig boldog extázisban élő Hölderlin ugyanebben az évben költözött a toronyszobába, amelyhez hosszú folyosó vezetett. Ezen a folyosón járt fel és alá a költő, Herr Zimmer feljegyzései szerint „óriási léptekkel, minden nap, hajnaltól napnyugtáig”. Zongorázni, fuvoláján játszani az estebéd után kezdett, a torony alján, a folyóparton összegyűlt szom-

szédok örömeire. 31 évvel Hölderlin halála után, 1874-ben Carl Friedrich Eberhardt cipésmester vásárolta meg az épületet, aki nyilvános fürdőt rendezett be a földszinten. Egy évvel később a ház a toronnyal együtt leégett. Az újjáépített, korábban szögletes alaprajzú tornyot lekerekítették és csúcsos kupolát kaptak. A ház belsőjét is átrendezték, a toronyba vezető lépcső a ház nyugati oldalára került. A Hölderlin Múzeum létesítése az Eberhardt család ötlete volt. Először a költő egykori szobáját alakították kegyhellyé. A Hölderlin Emlékszobát 1915-ben bérelte ki Tübingen városa, majd néhány évvel később, közadakozásból befolyt pénzen a házat és a tornyot is megvásárolták. A múzeumot ma a Hölderlin Társaság üzemelteti.<sup>20</sup> Miután kifizették a meglehetősen borsos belépődíjat – a Franciaországból hazagyalogló Hölderlin hetekig élhetett volna ennyi pénzből –, egy idős, hamuszínű ruhába öltözött, ritkán megszólaló, jeges tekintetű, halványszürke arcú hölgy kalauzolt bennünket a házban. Megtekintettük a költő iskolatársainak és barátainak, köztük Schillernek írt leveleit, az elmeegógyintézetben számára felírt, állapotát csak súlyosbító gyógyszerek receptjeit, a kezelése horribilis költségeit igazoló, barátai által kiegyenlített számlákat, Herr Zimmer levelezését az örültnek nyilvánított fiát kitagadó anyával, a magát a görög aranykorban látó látnok verseinek papírra és uszadékfákra írt kéziratait. Hölderlin szobájának eredeti bútorzatából csak két szék maradt meg. Amikor szigorú kísérőnk egy erős kiáltás néhány percre a földszintre hívta, sikerült leülnünk rég halott mesterünk székeire. „Bárcsak lenne fuvolám!”, sóhajtott a SPIONS frontembere. Fuvola híján Hohner márkájú szájharmonikámat húztam elő a zsebemből. Néhány taktus *delta blues*-t játszottam rajta, részletet Sonny Boy Williamson<sup>21</sup> *I'm Trying To Make London My Home* (Megpróbálok otthonra találni Londonban) című, mindkettőnk világpépet alaposan megváltoztató, 1964-ben, Hubert Sumlin<sup>22</sup> gitárkíséretével az angol fővárosban felvett számából. Visszatérő kalauzunk rikácsolva kergetett ki bennünket a toronyból. Hölderlin szelleme velünk együtt távozott örökre a létesítményből. Most a Nine Inch Nails együttesben játszik, szintetizátoron.

20 A házat és a tornyot 1984-ben rekonstruálták, megkísérelve visszaállítani az 1876 előtti elrendezést, így a toronyba vezető lépcső is visszakerült az eredeti helyére. A torony eredeti, szögletes alaprajzát nem sikerült helyreállítani, így a költő egykori szobája ma kisebb, mint amelyben 36 évig lakott.

21 Willie "Sonny Boy" Williamson (kb. 1912–1965) Mississippi államban született szájharmonika művész, blues énekes, szövegíró, zeneszerző. A *Hammer of Gods* (Az istenek kalapácsa) című Led Zeppelin biográfia szerint az Angliában turnézó Sonny Boy felgyújtotta a hotelszobáját, amikor megpróbált megfőzni egy nyulat a kávéfőző gépben.

22 Hubert Sumlin (1931–2011) amerikai, a *Chicago blues* és *electric blues* stílusokban egyaránt otthonos gitárművész, Howlin' Wolf együttesének tagja.

Marosi Ernő

# „Ami személyes, és ami szent”

Świerkiewicz Róbert 70 éves\*

➤ A38 Hajó, Budapest

➤ 2012. május 29 – június 12.

A festészet művészetének két alapvető koncepciója érvényesül a művészettörténetben. Mivel ellentétesek, egymás alternatívájaként jelennek meg, egymást kiszorítják, helyettesítik, a festészet történetében egymást látszólag felváltják. Az egyik, amely az újkor kezdetén került előtérbe s vált évszázadokra uralkodóvá, racionális módszernek nevezhető, mert a „valóság”, a látvány elemzésén alapul, s egy mesterséges valóság megkonstruálását jelenti. Legfontosabb eszköze a geometria, legyen a konstrukció tárgya a látás perspektivikus struktúrája, vagy – az úgynevezett konstruktivizmus irányzataiban – valamely építménynek, esetleg gépezetnek mechanikája. A másiknak nem a szerkezet elemzésén s ezzel működése elveinek utánzásán, hanem valamely egész összehatásának, színek és formák elemi erejének érvényre juttatásán alapul. Úgy tűnik, történelmileg is, meg az emberi élet szakaszainak egymásutánjában is ez a régebbi forma, tehát mondható primitívnek és ősinek, vagy gyermekinek és naivnak is. ŚWIERKIEWICZ RÓBERT ezt az itt másodikként említett utat választotta, vagy talán helyesebb így kifejeznünk magunkat: ez felelt meg művészi tehetségének, hajlamainak.

ŚWIERKIEWICZ RÓBERT  
© Fotó: Kerekes Zoltán

Szemben a racionális-elemző festői módszerrel, ezt a festészetet nevezhetjük misztikusnak is. Magam, elsősorban középkor-kutató művészettörténész lévén, talán némi tapasztalaton alapuló joggal beszélhetek erről. Mindenki, aki a középkor művészetére specializálódott, ismeri azt az érzést, amely tanácstalanságnak és zavarodottnak mondható, s amely főleg abból ered, hogy alapvetően a művészetnek konstrukcióként való modern felfogásából mint közkeletű elgondolásból kiindulva, nehezen találunk fogást ezen a misztikus alkotási módon. A probléma hasonló, mint a nyugati kultúrától idegen elveket és kommunikációs szokásokat követő, s ezért távolinak tűnő, „egzotikusnak” mondott kultúrák esetében. Alapvetően igazságtalan ezeket a magas kultúrákat marginális jelenségeknek tekinteni. Legfeljebb annyi igazolja ezt az eljárást, hogy tényleg mindenfelől körülveszik a számunkra otthonosnak tűnő területet. De ne feledjük: marginális jelenséggé vált, mert idegenszerűvé vált a magunk történelmi múltja is. A középkori szerzők is az életfelfogás alternatív módjaként ajánlják a misztikát. Azt állítják: a legnagyobb, a végső igazságokhoz nem a külső, az úgynevezett reális világ megfigyelésének az antikvitás óta folyamatosan felhalmozódó tapasztalatain, hanem az ember belső világába tekintve juthatunk el. A műalkotás szemlélete

\* Elhangzott a kiállítás megnyitóján.



ennek a belső világnak támasza lehet, emlékeztető arra, amit szóval gyakran csak nehezen, dadogva tudunk kifejezésre juttatni. A kölni Schnütgen Museum őriz egy 14. századi Krisztus a kereszten-rajzot, egy kézirat illusztrációját, amelyet egy apáca vörös festékekkel maszatolt be, mert így tudta kifejezésre juttatni imádkozó Üdvözítőjének véres mártíriumán érzett megrendülését és együtt-szenvedését. Ne feledjük: véres lenyomat, egyszerre ereklye és monotípiája Veraikon vagy a torinói lepel is. Ereklyék és tanúságot tevő műalkotások, ezeknek önkényes, primitív kreativitású, indulatos „megmunkálásai” mint befogadásuknak és egyénivé tételüknek különös módozatai jelzik ennek a szemléletmódnak jelenlétét – sokkal gyakrabban, mint gondolnánk. Még a képek eltorzításai, erőszakos csonkításai, a hatalmukkal szemben rombolással fellépő proteszt-akciók vagy elhárító cselekedetek is egészként, elemezhetetlen alakzatként való, differenciálatlan hatásukban lelhetik magyarázatukat. Az imént említett és konstruktívnak jellemzett másik képfelfogás szempontjából értelmetlen és botrányos aktusok jelezte felfogás egyáltalán nem olyan ritka, mint gondolnánk, s az európai középkor különösen korábbi szakaszainak művészetfelfogása egész művészi kultúrák hasonló szemléletmódjában talál párjára. Świerkiewicz ezek közül különösen az indiai és a tibeti s a távol-keleti művészet-értelmezés és kreatív praktikák foglalkoztatják. Ennek az itt misztikusként jellemzett művészetfelfogásnak és képi funkcióknak megvannak a maguk támaszai – mert alternatív szemléletmód létükre a mi világunkban mindenképp támaszra szorulnak. Az egyikről, az ősi művészetek s az ezek folytonosságán alapuló kultúrák példájáról rövid utalásként már szó esett. Szóljunk hát néhány másról is.

A misztikának a meditációt szolgáló vizuális alakzatnál hatalmasabb és közkeletűbb ihletője a mítosz és a szöveg. Kérdés: ezek víziók leírásai és értelmezései-e; azaz a látvány mellett párhuzamos, megválasztható kifejezési formák-e a képek, vagy éppen a látványoknak forrásai. Świerkiewicz elementáris, a festékanyagban és az általa vonalként, foltként hagyott nyom materialitásában gyökerező festészeti világa láttán hajlunk arra a feltevésre, hogy az irodalmi forma, a szöveg min-

denekelőtt felszólítás a belső világ felnyitására, a meditációra, amelynek vizuális formája a kép – vagy pontosabban az önmagán túl mutató tárgy. Van más segédeszköz is: az extrém tapasztalat keresése. Świerkiewicznél ilyen szerepet játszanak a happening megszervezett, beláthatatlan kimenetelű véletlenei. Ilyen a gravitáció leküzdésének kísértő lehetősége is. Ő leginkább a léghajzásban keresett erre – s a gravitációhoz kötött perspektívából való kiszakadásra – alkalmas lehetőséget. A nem hétköznapi tapasztalás meghaladásának az európai kultúrában a 19. század óta hovatovább köznapivá és konvencionálissá vált segédeszközeivé az alkohol és a drogok váltak. Baudelaire „mesterséges paradicsomai”-tól Apollinaire-ig terjednek az ismert példák. Az utóbbtól lehet itt idézni két sort: *Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie* / *Ta vie que tu bois comme une eau de vie* Radnóti Miklós fordításában: „És úgy iszod akár az életed e lángoló szeszt te / Akár a pálinkát iszod az életed te” – Érdemes felfigyelnünk a szempontunktól alapvető és jellemző mondat francia és magyar értelmezésének különbségére (amely nemcsak a pálinka szóban és a rímelésben áll). S érdemes felfigyelnünk József Attila *Ars poética*jának – aligha elutasító, inkább a valódi ihletet megkülönböztető – ismert mondatára is: „...koholt képekkel és szeszekkel mímeljen mámort



ŚWIERKIEWICZ RÓBERT ÉS EMILIO MORANDI AKCIÓJA A MEGNYITÓN  
© Fotó: Kerekes Zoltán





ŠWIERKIEWICZ RÓBERT kiállítása, (részlet), A38 Hajó  
© Fotó: Kerekes Zoltán

mindegyik”. A hangsúly a koholmány elutasításán, s ellentétben a horatiusi ars poetica racionalitásával, a misztikus tapasztalat hitelén van.

Šwierkiewicz művészetét sokféleképpen lehetne skatulyázni a műkritika és a művésztörténet bevett fogalmai szerint: elsősorban informelként, gesztus-művészetként, aztán expresszív, esetleg szürrealisztikus indíttatású, happening-művészetként. Ismételnünk kell egy mondatot ebben az összefüggésben is: „A hangsúly a koholmány elutasításán, a misztikus tapasztalat hitelén van.”

Šwierkiewicz Róbert ma hetven éves. Kiállításának mottója egy idézet, az a dilemma, amellyel Simone Weil írásainak gyűjteménye magyarul megjelent. Köszöntsük őt ezen a nevezetes napon azzal a nyitva hagyott, mert amíg élünk, szükségképpen nyitva hagyandó kérdéssel, amelyet az író legjobban magyar értője és visszhangzója, Pilinszky János fogalmazott meg, még 1973-ban:

Megkaptad végül a kegyelmet?  
Vagy olyan egyedül maradtál,  
mint az a férfi, aki tegnap –  
vagy az a fiú, aki ma –  
egyszóval, mint azok a lények,  
akik számára a világ  
már semmi más, mint tárgyi bizonyíték?  
(S.W.-hez)

ŠWIERKIEWICZ RÓBERT és EMILIO MORANDI akciója a megnyitón  
© Fotó: Kerekes Zoltán



# A formálás útjai

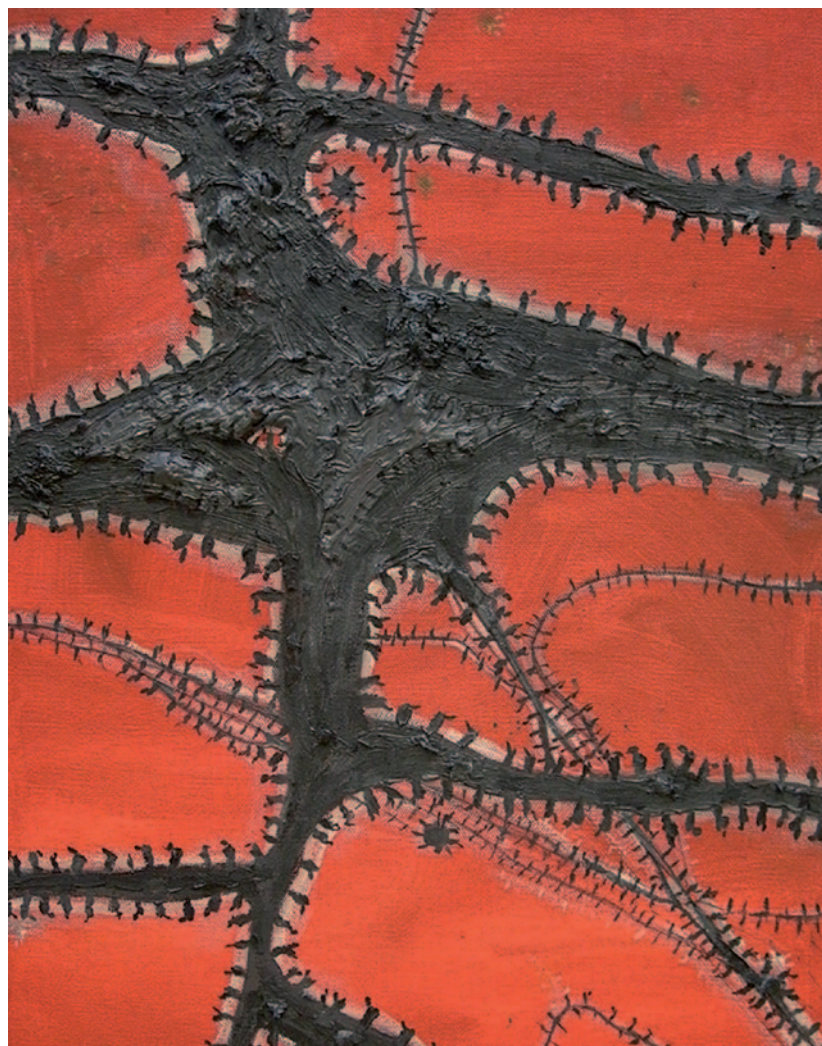
## Hencze Tamás és Gunter Damisch kiállítása elé

➤ A Galerie Gaudens Pedit szervezésében (Osztrák Kulturális Fórum, Budapest)

➤ 2012. május 18 – június 1.

„A formálás: mozgás, tett. A formálás: élet”<sup>1</sup> – jut eszembe Paul Klee megállapítása, miközben HENCZE TAMÁS és GUNTER DAMISCH műveit szemlélem, melyek mintha egymás komplementerei lennének. A kiállítóterben egymás mellé rendelt művek, meditációs objektumként is felfogható festmények és plasztikák végteleen dialógusát figyelem: a hasonlóságok és különbségek dialektikáját. Két markánsan eltérő habitusú művész alkotásai – Hencze rideg, geometrikus, neonfényű kvázi-gesztusait, tükörsíma képfelületeit Damisch organikus, természet- és földközeli víziói, sűrű impasto-felületei, növényként sarjadó plasztikai ellenpontozzák. Ellenpontozzák, mégis kiegészítik egymást, tán épp szembetűnő ellentétességük miatt. Ha az egyik *verso*, a másik *recto*, ha az egyik immanens, a másik transzcendens, ha az egyik anyagtalán, a másik anyagszerű, ha az egyik az aszketikus redukció és a monokrómia útját választja, a másik a horror vacui színgazdag tob-

<sup>1</sup> Klee, Paul: A vándorló nézőpont... (1921), Tandori Dezső ford., in: *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, Mezei Ottó szerk., Gondolat, Budapest, 1975, 129.



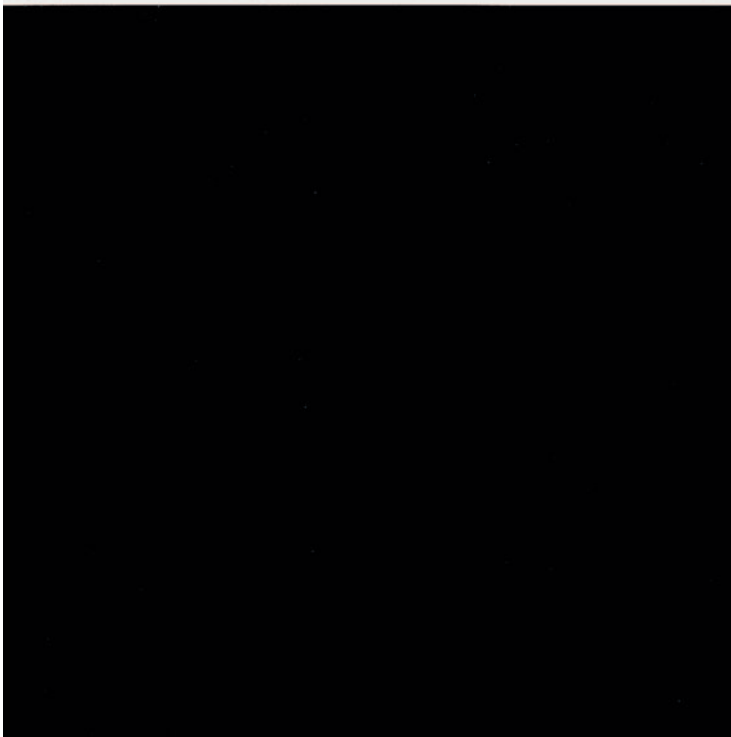
GUNTER DAMISCH  
GRAUWEGORT, 2010,  
olaj, vászon,  
70x50 cm

zódását; az ellenpárok felsorolása a végtelenségig folytatható. Az értelmező szinte lehetetlen feladat előtt áll, ha e két markánsan eltérő, ha tetszik, diametrálisan különböző világ, világkép között bármiféle kapcsolatot próbál tétélezni, a kettőt valamiféle közös (értelmezési) keretbe foglalva. A két művész lényegi problémafelvétele azonban, még ha a nézőpont és az artikuláció mikéntje oly különböző is, mégiscsak mutat némi hasonlóságot, ha kiindulópontnak tekintjük Paul Klee idézett mondatait. Hisz mindketten végső soron a formálást, a mozdulatot mint tettet, mint energiát vizsgálják. A képfelület pedig a létezés nyomaként, lenyomataként szilárdul élet-zárvánnyá, az eredendő mozdulat maradványává, a tekintet imaginárius (szín)terévé.

Hencze Tamás olvashatatlan pseudo-írásai, autonóm kép-jelei a szubjektum kivetüléseként, automatikus írásként is felfogható, esetleges emberi gesztust dermesztik meg. A geometrikus struktúrába, az üres képalap atmoszférikus meta-terébe íródó, lebegő formák Hencze korai, hatvanas évekbeli tasiszta ecsetvonásait idézik – művészettörténeti metaforák és önidézetek egyszerre, Franz Kline, Georges Mathieu vagy Pierre Soulages autonóm képi és poétikai értéket hordozó kalligrafikus jeleivel, a zen meditációs ábráival is összevethetők. Hencze azonban felszámolja az önfelelt gesztusban, a jelteremtés aktusában rejlő közvetlenséget: kvázi-gesztusait sablonnal formálja, hengerrel alakítja és modellálja, s így megszüntetve őrzi meg azok dinamikáját, személyességét. Az eleven emberi érintés mechanikus, steril, érintetlen, szeriális struktúrává dermed, afféle végérvényessé redukált egzisztenciális metaforaként. Hencze gesztusai, melyeket joggal nevez monográfusa, Hajdu István *gesztogram*oknak, „absztrahált jel-szimulakrumoknak”,<sup>2</sup> esetlegesek, mégis kiszámítottak, személyesek, mégis személytelenek, síkszerűek, mégis térbeliek, törékenyek, mégis szilárdak. A repetitív, mégis változatos minimál-gesztusok kozmikus világtérbe transzponált kollázsokként, az egymással áthatásban lévő (lét) síkokat összekapcsoló elemekként teremtik meg – Beke Lászlót idézve – „a két dimenzió és a három dimenzió, a formátlanság és a forma [...], a fény és az árnyék, az üresség és a telítettség, a nem-festmény és a festmény közötti titokzatos átmenet”.<sup>3</sup> A végtelenség és a végesség, a zártság és a nyitottság kettősségét. Optikai és stílári átmenetek, melyek egyszerre hordozzák az op art, a kinetikus művészet, az informel, a colour field painting sajátosságait, konceptuális jellegű, médiumelméleti orientációjú, „high-

<sup>2</sup> Vö. Hajdu István: *Hencze Tamás*, Budapest, 2004, 137–141.

<sup>3</sup> Beke László: Hencze Tamás a kortársak között, in: *Hencze Tamás festmények / paintings. 1963–1997*, kat. Műcsarnok, Kozák Csaba – Pócs Péter – Sík Csaba szerk., Budapest, 1997, 5.



HENCZE TAMÁS  
Négyzet felett, 2009, olaj, vászon, 120 x 80 cm  
© Fotó: Juhász László

tech” illuzionizmust teremtve (mely olykor Gerhard Richter fotórealista függöny-kompozícióival is összevethető). A látszólag esetlegesen lecsorgó festékpacák, Rorschach-teszthez hasonlatos foltok egyszerűségét az ismétlés monotóniája, az alakzatok, vonalgubancok formátlanságát a kép-egész szimmetrikus rendszere relativizálja; a geometrikus alakzatokat, Barnett Newman-i színmezőket is integráló, olykor archetipikus fekete-piros kontrasztokra épülő eszmei architektúra. Hencze ismétlésen alapuló, ám legkevésbé sem narratív, a repetitív zene dallamépítkezésére emlékeztető sorozatait „olvasva”, a finom elmozdulásokat végigkövetve, az illúzió és a realitás, az állandóság és a változás viszonyának kérdéseivel szembesülünk, miközben képzeletünkben újrátjátsszuk a festői formateremtés extatikus – ám Hencze által lelassított, áttételesé, közvetetté tett, intellektualizált – folyamatát. Az olvashatatlanság írásjelek, alakzatok, az elidegenített emberi jelenlét végső, fagyott nyomai. Végtelenen



HENCZE TAMÁS  
Négyzet felett, 2009, olaj, vászon, 120 x 80 cm  
© Fotó: Juhász László

koncentrált, mégis játékosan felmutatott energia-konzervek. Meditatív, mégis immanens mozdulat-ikonok, tartózkodóan monokróm, tükörsima héjstruktúrák, jelentésnélküli, ürességük ellenére is telített jelek. A paradox módon „nem kézzel festett”, mégis manuális-jellegű ecsetmozgás (valójában annak másolata) mintha a nyomhagyás személyen túli, antropológiai ösztönének, kényszerének engedelmesskedne.

A nyom- és jelhagyás antropológiai-archeológiai kérdésköre más szempontból, más perspektívából szemlélve, Gunter Damisch művein is felbukkan. Érzékeny érdes réteg-struktúrái, „kép-tesztai”, élő organizmusokhoz hasonlatos, növény-szerű plasztikai archaikus jellegű ősz-jeleket hordoznak: tibeti rajzolatokra, reneszánsz ornamensekre, dekoratív textíliák parttalan jel-dzsungeleire, alkímiai ábrákra is emlékeztetnek, ahogy erre egy nyilatkozatában maga a művész is utalt.<sup>4</sup> Expresszív, nyers indahálózatok, hurkolódó vonalrácsozatok teremtik meg az idegrendszerhez, érrendszerhez, ugyanakkor csillagrendszerekhez is hasonló, egyszerre mikro- és makrokozmosz látomásokat. Damisch végletesen élezi ki a gyermekien megrajzolt, Dubuffet-re, Fautrier-re, esetenként Klee-re vagy Max Ernstre is emlékeztető, ugyanakkor az osztrák művészetet pszichologizáló ten-

4 Vö. Vogel, Sabine B.: Kunst als Massage der Nervenzellen. Gunter Damisch im Gespräch, in: Gunter Damisch. Weltwegschlingen. Zeichnungen / Malerei. 1997-2010, Bucher Verlag, Hohenems – Wien, 2011, 14.



GUNTER DAMISCH  
DUNKLES LEUCHTROTWELTCOLLAGENFELD, 2011–12, olaj, vászon, 180 × 110 cm

denciáihoz (így például mesteréhez, Arnulf Rainerhez) is köthető „metamorf” alakzatainak szemantikai nyitottságát.<sup>5</sup> Gesztenyeszerű burokrendszerei papucsállatkáknak, bogaraknak, esetleg stilizált napjeleknek, csillagoknak is tűnhetnek – kompozíciói egyszerre idézik a mikroszkóppal szemlélt enyészetet és a csillagászati távcsővel vizsgált univerzumot. A gesztenyeszerű formákat Damisch világoknak nevezi; parányi, nyüzsgő figurákkal benépesített, izolált bolygórendszereknek tűnnek, melyek a leibnizi monászokat idézik. „Az anyag minden egyes részét tekinthetjük dús növényzetű kertnek és halakkal teli tónak. De a növény mindegyik ága, az állat mindegyik tagja, nedveinek mindegyik cseppje ismét ilyen kert és ilyen tó”<sup>6</sup> – idézhetjük a német filozófus *Monadológiájának* költői

5 Ehhez a kérdéshez lásd még: Samsonow, Elisabeth von: TAST.FIGUR. Die Durchlässigkeiten sensibler Membranen. Zu einem Element in der Malerei von Gunter Damisch, in: *Gunter Damisch „Aus dem Weltengarten”*, kat. Landesgalerie Oberösterreich, Galerie Figl, Kunsthalle in Emden, Peter Assmann – Achim Sommer szerk., Linz, 1998, 81–84.

6 Leibniz, G.W.: *Monadológia*, Endreffy Zoltán ford., in: *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai* (vál. Márkus György), Budapest, Európa, 1986, 57.



HENCZE TAMÁS  
Színtörés, 2009, olaj, vászon, 120 × 60 © Fotó: Juhász László

tömörségű leírását, mely képszerű megfogalmazását adja annak a megállapításnak, miszerint „a természetben minden telítve van”.<sup>7</sup> Ennek a horror vacuihoz hasonló telítettségnek igézetében alkotta meg Damisch expresszív, Klee-vel összevethető kert-vízióit, centrum nélküli „all over”-jeit,<sup>8</sup> melyek elemei, mintha valamiféle folyton alakuló plazmában, a mindenség őszanyagában, a képek képlékeny szövetében úsznának, melyet a fiatalon elhunyt magyar esszéistát, Popper Leót idézve *Allteignak* is nevezhetünk.<sup>9</sup>

A művész „egy darabka természet a természet terében [...] A mai művész több mint túlfinomult felvevőgép, bonyolultabb, gazdagabb, térbelibb. Földi teremtmény, és az Egészben álló teremtmény, vagyis: csillagok között csillag teremtménye”<sup>10</sup> – idézem újfent Klee-t, mintha csak Damisch műveiről írta *A természet tanulmányozásának útjait* vizsgálva, „a természeti tárgyakkal folytatott párbeszédéről”<sup>11</sup> írva. Másutt Klee a művészi formálás organikus karakterét hangsúlyozza – a „jó” forma: genesis, sarjadás, lényeg.<sup>12</sup> A műalkotás csíráként sarjad ki, a mű maga az út, a metamorfózisok folyamata: „mozgások szövedéke a világ-

7 Leibniz, G.W.: A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott elvei 3, in: Leibniz, 1986, i.m., 294.

8 Az „all over” problematikájához Damisch kapcsán lásd még: Diedrichsen, Diedrich: *Fraktale und Familienähnlichkeit*, in: *Gunter Damisch. Gusswelten und -wege. Güsse 2000-2010*, Bucher Verlag, Hohenems-Wien, 2011, 12–21.

9 Vö. Popper Leó: Idősebb Peter Brueghel, in: uő.: *Esszék és kritikák*, szerk. Tímár Árpád, Budapest 1983, 73–82.

10 Klee, Paul: A természet tanulmányozásának útjai (1923), Tandori Dezső ford., in: *A Bauhaus*, i.m., 122–123.

11 u.o., 125.

12 Klee, Paul: A vándorló nézőpont..., i.m., 128–129.

mindenségben”<sup>13</sup> – írja Klee az *Alkotói vallo-*  
*más* első változatában. S mindennek kapcsán  
lehetetlen nem Damisch élő organizmusokhoz  
hasonló, telített képfelületeire, s az azokat inda-  
ként behálózó, gabalyodó-hurkolódó „világ-  
újaira” gondolnunk. Spirituális, fantasztikus  
meta-tájak, melyeket – ahogy ezt Peter Baum  
és Dieter Ronte is megállapította<sup>14</sup> – sajátosan  
értelmezett romantika jellemez. Bioromantika –  
tehetjük hozzá, bár aligha ismeri Damisch Kállai  
Ernő híressé vált terminusát, és a negyvenes  
évek magyar „bioromantikus” festőit, Martyn  
Ferencet, Gyarmathy Tihamért vagy Lossonczy  
Tamást (ám utalhatunk a nem bioromantikusok  
közül Bolmányi Ferencre is), noha Damischt sem  
foglalkoztatja más, mint a „természet rejtett  
*arca*”, a „kaotikus turkálás az élet belső részei-  
ben”, „az én és a természet csíraszerű lényei-  
nek, struktúráinak összefonódása”.<sup>15</sup>

Damisch világokat, helyeket hoz létre, nem  
pusztán eszmei-intellektuális, hanem vizuá-  
lis értelemben is: érzéki színmezői, virtuálisan  
letapogatható rétegstruktúrái, organikus, olykor  
kaktuszokhoz hasonló, növényeket, tobozo-  
kat magukban foglaló szobrai, tereket, fizi-  
kai értelemben jelenvaló helyeket létesítenek.  
Tömör, sírkőszerű falba vájt lyukában fogazat-  
ként örvénylő kvázi-figurák. A gesztenyefor-  
mák inverzei. A semmi körül létesített helyek,  
mintha csak Heidegger megjegyzését illusztrál-  
nák, miszerint *az üresség helyeket alapít*.<sup>16</sup>

S mindez visszavezethet Hencze tükörsíma  
felületeihez, melyek mintha az üresség telített-  
ségét, a redukció gazdagságát demonstrálnák.  
*Rezonans terei*, éteri atmoszférái, s a bennük  
elhelyezett, lebegő sablonba zárt, olykor neon-  
fényű körformába komponált gesztusok, mintha  
másképp kérdeznének a szubjektum és az uni-  
verzum, a pillanat és a folyamat, a létezés és az  
elmúlás viszonyának legvégű kérdésére.

S talán ez az a kérdés, problematika melyben  
Hencze és Damisch, e két gyökeresen ellentétes  
habitusú és gondolkodású művész mégiscsak  
osztozik. Mindkettejük végű témája a cseleke-  
det, az anyag mozgatása, a formálás mint per-  
manens küzdelem a szó szoros és metaforikus  
értelmében egyaránt. A képteremtés másként-  
másként megélt egzisztenciális tapasztalata,  
mely kapcsán újra és újra felidézhetők Paul Klee  
mondatai: „...a forma: vég, a forma: halál. A for-  
málás: mozgás, tett. A formálás: élet.”<sup>17</sup>

13 Klee, Felix: *Paul Klee élete és munkássága, hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján*, Tandori Dezső ford., Corvina, Budapest, 1975, 144.

14 Vö. Ronte, Dieter: *Köstliche und erlesene Früchte*, in: *Gunter Damisch. Malerei, Skulptur*, kat. Museum Folkwang, Essen, 1991, o.n.

15 Vö. Kállai Ernő: *Bioromantika* (1932), in: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok* (vál. Forgács Éva), 147–152.

16 Heidegger, Martin: *A művészet és a tér* (1969), Bacsó Béla ford., in: Heidegger, Martin: *...Költőien lakozik az ember...*, *Válogatott írások*, Budapest, Szeged, 1994, 217.

17 lásd: 1. jegyz.

Krunák Emese

# Matthew Ritchie és az univerzum

## The Morning Line

📍 Schwarzenbergplatz, Bécs\*

📅 2011. június 7 – július 1.

## Monstrance

📍 L & M Art, Los Angeles, Venice Beach

📅 2011. november 2 – 2012. január 14.

Ritchie 1990 körül kezdett foglalkozni a világegyetem művészeti ábrázolásával, amit a fizika, a művészet, a filozófia, a vallás és a történelem elemein és azok ötvözetén át kívánt megközelíteni. Szerinte a tudomány vette át a művészet és a vallás szerepét, létrehozva számos, egymással párhuzamos mitológiát és kozmológiát. Ritchie egyike a mítoszteremtőknek, mivel az élet kezdetének és a végének történéseit mutatja be különböző művészeti technikák segítségével. Teoretikus gondolkodása és a fizika területén való elmélyült tudása lényeges eleme művészetének. Az élet keletkezéséről mondta: „szinte lehetetlen megérteni azt, hogy mi volt a kezdetben, amint számtalan pontocska szétbonthatatlanul összekötődve lebegett az űrben, beszélünk inkább arról, hogy mi történt velük az idők során. Rengetegen voltak és már túl régóta vártak. A testük össze volt préselve, mint a lapok egy könyvben, szoroson, úgy, hogy kénytelenek voltak egymásba olvadni és ezáltal átlényegültek egymásba, ezen a soha véget nem érő első napon, bezárva az egylényegűség szívébe. Mindez minden előtt, az időszámítás, a történelem előtt történt, amikor az egész világmindenség, a születés, a remény és a számomkérés, az álom, az áruulás és a bosszúállás: mindez ott várakozott egyetlen ici-pici, forró pontban.”<sup>1</sup> Ritchie szerint a világ a kezdeténél és a végénél a legszörnyűbb. Apokaliptikus videóin, mint például az *Augur-on* (L & M Art, 2011–2012) a Napot látjuk egy zavaros víz mélyéből felnézve, majd közelebb kerülve a felszínhez, egy magányos sejt formálódik a szemünk láttára, hogy később a vízből kilépve benépesítse a földet. A táj felett hirtelen pusztító orkán söpör végig és hatalmas tűz keletkezik, amely fémes csontvázzá éget mindent. Mindezek fölött egy óriási szögesdrótból formált golyó – egy atom modellje – száguld felénk. Mindez olyan, mint egy őrült próféta látomása a teremtésről és a végítéltről, gyorsított felvételen. A látvány bűvöletét fokozza *Bryce Dessner* zenéje és *Shara Worden* hangja, mely hol éteri magasságokban lebeg, hol barokkosan gazdag, míg máskor csupán zajok és zörejek komplikált kompozíciója, amely akár jöhetne egy párhuzamos univerzumból is. Ritchie célja, hogy elgondolkoztassa a nézőt az élet összetettségéről, beleértve annak fizikai, biológiai és szocio-ökonomikus tényezőit is.

Ritchie Londonban festőként kezdte a pályáját, majd New Yorkba költözött, ahol eszköztárába bevonta a szobrászatot, a videót, a fotót, a zenei kompozíciókat, az írást és az installációt, amely néhol építészeti nagyságrendűvé vált. Owen Drolet-nak adott interjújában<sup>2</sup> Ritchie körvonalazta alkotói módsz-

1 *The Mythology of Matthew Ritchie: An Attempt to Rewrite the Beginning of the Universe... Sort of...* by Audra Esker, religionnerd, 2010. december 16.

2 Working Model. Urban desires 1; 1995. március – április

\* A Thyssen-Bornemissza Art Contemporary szervezésében.

erét. Ez tulajdonképpen egy táblázat, ami hét vízszintes és hét függőleges sorból áll: fizikai egyenletek, színek, karakterek, érzelmek és/vagy tipikus emberi jellemvonások és a világegyetem fizikai törvényei. Az egyenletek vannak felül és a színek függőlegesen egymás alatt. Bármelyik geometrikus forma kapcsolódhat akármelyik színhez, ami tovább kombinálható hét különböző hármassal: karakter, érzelmek / emberi jellemvonások és fizikai törvények. Ez az általa térképnek nevezett táblázat 49 különböző kombinációs lehetőséget ad a művésznek, ami még tovább is variálható. Ritchie el akart távolodni a hagyományos történetmondástól. Célja egy tudományosan is helytálló mitológia felépítése volt. A fizikát igen mélyen ismeri, amit az is bizonyít, hogy ő volt 2009-ben az egyetlen művész előadó a Nobel-díjra jelöltek konferenciáján, amelynek témája Einstein elméletének 21. századi alkalmazása volt. A fizika törvényei szerint az ember csak egyetlen valóságot tud felfogni és az megjósolható. Edward Lorenz „pillangó-effektusa” igen népszerűvé tette a művészek körében a káoszteóriát, belopva a véletlenszerűség elemét a tudományba. Az *Universal Cell*, az *Evening Line* és a *Morning Line* kitűnő példája annak, ahogy

Ritchie a tudományt művészetté lényegíti. A 2000 körüli fekete-fehér rajzok atomok modelljén alapultak, majd egyre nagyobbakká váltak, míg végül beborították a New York-i Guggenheim Museum teljes falfelületét (*The Shapes of Space*, 2004). A következő lépés a *Universal Cell* (2006) volt, kilépve a papír felületéről a szobor háromdimenziós terébe. Ritchie összegyűjtötte az emberi sejt összes fellelhető modelljét és bizonyos börtöncellák alaprajzát. A börtöncellát szimbólumként értelkelte, mivel szerinte az egyén ugyanúgy be van zárva a DNA által meghatározott testbe, mint a rab a cellájába. A művész számos rajzon elemezte a fenti formákat, majd az áttetsző papírokat egymás alá és fölé helyezte, úgy, hogy a motívumok átfedték egymást, egyetlen monumentális kompozíciót eredményezve. Ez az új mű magába foglalta az összes információt, mindazonáltal egy új struktúrát hozott létre. A számítógépen tovább variálta a motívumokat és a végső makettet átküldte egy fémműhelybe, ahol az elemeket fémből kivágták és összerakták. A végeredmény egy mágikus térplasztika, amely nemcsak a tér három dimenzióját, hanem az azt betöltő energiát is magában foglalja. Ritchie művészeti ambíciója a világegyetem képi megragadása. Művein fel akarja mutatni az emberi megértés stációit is, vallásos és tudományos értelemben egyaránt. Célja az univerzális eszmények, tapasztalat és tudás teljes körű bemutatása – egyetlen kompozíció keretében. Számára a rajz mindennek az alapja, és ő a térbe akart rajzolni, hogy a rajz maradandó legyen és részévé váljon a mindenségnek. Egy olyan háromdimenziós struktúrát akart létrehozni, amely mozgatható és különbözőképpen rakható össze, miáltal formája és tartalma változtatható. Ritchie tudta, hogy egy ilyen léptékű műalkotás egy egész csoport munkáját igényli, ezért bevonta az Aranda/Lash tervező irodát, a York University Zenei Kutatóközpontját és Arup AGU-t az alkotás folyamatába. A csoport Ritchie rajzaiból kiindulva felépített egy térbeli ABC-t, amelyben minden elem ismétlődő kisebb és kisebb formátumban egészen a nano-spektrumig. Ritchie a Morning Line-ról

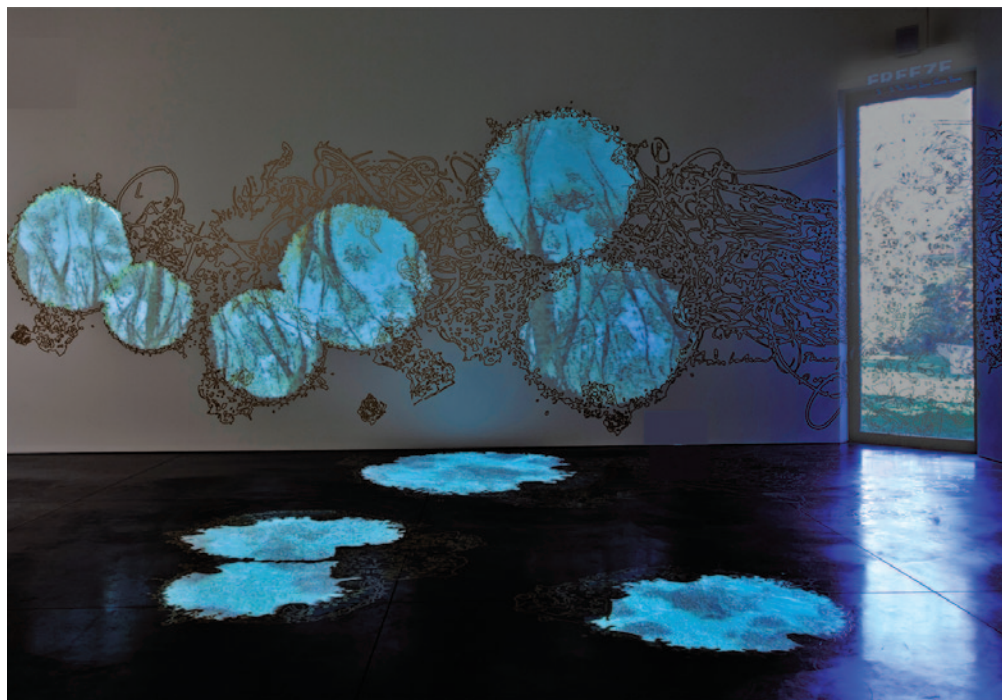
MATTHEW RITCHIE  
Line Shot, 2009, Andrea Rosen Gallery, New York, 2009. október 23 – december 2., kiállítási enteriőr  
© Matthew Ritchie. Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



adott videóinterjúban<sup>3</sup> „quantum épületnek” nevezte ezt el, mivel mindegyik elem (tetrahedra) 22 másik, kisebb méretű elemet képes hordozni és ez a végtelenségig ismételhető. Ezzel a módszerrel „felépíthető egy katedrális, amely magában rejtje a világegyetemet”.

Az első így létrehozott mű az *Evening Line* volt, melyet a 2008-es Velencei Biennálén mutattak be. A következő munka, a *Morning Line*, ez a különös, kívülről kissé bumfordi, 10 méter magas és 20 méter hosszú, feketével bevont alumíniumépítmény oda nem illőnek tűnik Bécsben, a barokk Schwarzenberger téren. Közeledve hozzá már nem is olyan csúnya, feltűnik néhány barokkos hajlat, dekoratív ív. Az építmény belső terében egy egészen más világ köszönt minket. Feltekintve látjuk az ég kékjét, de valójában a fémelemek által létrehozott rajzot csodáljuk, az ég csupán a felület, amelyen mindez megjelenik. Az egyik oldalon egy üvegfalra vetítve a világegyetem képei jelennek meg apokaliptikus videókkal váltakozva. Férfi és női hangok mesélnek össze nem függő történeteket. Mindezek fölött a

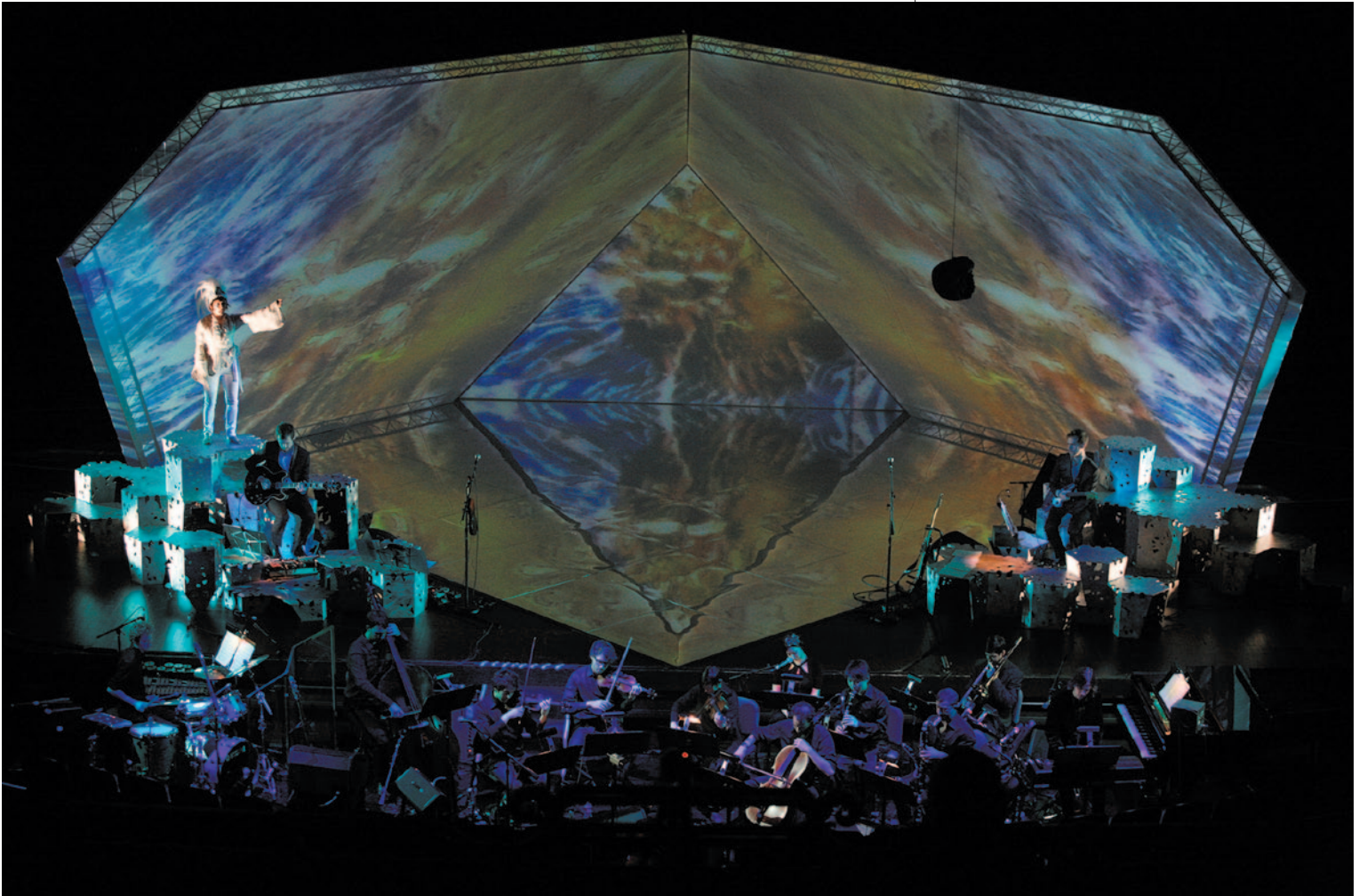
<sup>3</sup> Art 21, 2008. szeptember 4. (<http://www.art21.org/videos/short-matthew-ritchie-the-morning-line>)



MATTHEW RITCHIE  
Monstrance. (Ereklyetartó), 2011, többcsatornás vetítés, film, vinyl és animáció  
L&M Arts, Los Angeles, 2011. november 2 – 2012. január 14.  
© Matthew Ritchie. Courtesy of L&M Arts, Los Angeles

MATTHEW RITCHIE, ARANDA \ LASCH ARUP AGU  
The Morning Line, 2008–2009. A Thyssen-Bornemisza Art Contemporary szervezésében  
Schwarzenbergplatz, Bécs, 2011. június 7 – november 20. © Fotó: Jakob Polacsek





MATTHEW RITCHIE, AARON és BRYCE DESSNER  
 The Long Count, Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, New York, 2009. október 28–31.  
 ©Matthew Ritchie. Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

zene uralkodik: klasszikus művek részletei összekeverve hangzatokkal, amelyeket maga a struktúra hozott létre vagy zenészek, köztük a magyar OLEJNIK ZSOLT, aki az építmény által inspirálva komponált zenét. A *Morning Line* érzékeny az idő múlására, az utcai zajokra, a látogatókra, s így az általa létrehozott fény-és hanghatás sohasem ismétlődik. Elkápráztató az élmény. A *Morning Line*-t a bécsi bemutatás előtt két helyen állították fel: Sevillában a Center for Contemporary Artban (2008), és az Eminönü téren, Isztambulban (2010), mindíg gondosan megválasztva a helyszínt, hiszen az az egyik fő alkotóeleme a fény-és hang hatásnak.

A térplasztikákból logikusan következett a színpadkép tervezés. Csillagködök jelképezik az űrbe kilépni kívánó főhőst a 2009-ben Párizsban bemutatott operában.<sup>4</sup> A *The Long Count*-hoz<sup>5</sup>, mely egy 70 perces zenei és művészeti bemutató, Ritchie kitépett gyökerű fákat és egyéb „őrült látomásokat” vetített a zenészeket körülvevő három óriási üvegfalra.

Míg a *Morning Line* az univerzumot kívánja megjeleníteni, addig a *Monstrance*, Ritchie legutóbbi kiállítása mitológiai elemeket használ, jóllehet új értelmezésben. A monstrancia, a középkori templomi ereklyetartó itt pogány tartalommal telítődik. A megnyitón egy maszkot viselő énekes testesítette meg a Nap különböző fázisait a hajnaltól az alkonyatig. A naplemente vörösét egy, az óceán partján gyújtott máglya tüze tovább mélyítette, míg táncosok idézték meg az estéli meditációt. Az előadás másik témája Hollywood egyik központi motivuma, a hullócsillag volt, utalva jó néhány sztár sorsára. A nyugati galé-

ria falát nyolc aranyló fényű festmény borította. Az általuk megidézett szárnyas figurák angyalok és fénykődök különös keverékei és a pozitív energiákat jelképezik. A figurákra festett foltok azt a csillagképet mutatják, amely a megnyitó napján, november 2-án, minden-szentek napján volt látható Los Angeles felett. A keleti galériába lépve mintha egy sötét barlangban találnánk magunkat az idők kezdetén. A fal visszaveri a földre vetített víztócsák, barlangrajzok és meteorszerű szobrok képét, s így nehéz eldönteni, hogy mi a valóság és mi a tükörkép. Az itt található, szörnyetegeket ábrázoló négy festmény az október 31-i (Halloween) csillagképet mutatja, és olyan romboló erőkre utal, mint a terrorista támadások vagy az ökológiai katasztrófák. Ritchie most felvonultatta teljes eszköztárát: a rajzot, a festményt, a szobrot, a videót, fény-és hanghatásokat, énekes és táncos bemutatót, létrehozva egy igen összetett tartalommal telített tárlatot, amely a csillagképek és az előadás által univerzális összefüggésbe helyezi a galériát és benne a kiállítást. Ritchie műveit szemlélve egy lényegében új művészeti forma születésének vagyunk tanúi.

4 *Hypermusic Prologue, A Projective Opera in Seven Planes*

5 Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, 2009, Holland Festival, Amszterdam, 2010; Barbican Art Centre, London, 2012

Kumin Mónika

# Beszéljenek a kezek

**St. Gallen-i kalandok. Hartung, Tàpies, Uecker és az Erker-jelenség**

➤ Szépművészeti Múzeum, Budapest

➤ 2012. március 21 – július 1.

A Szépművészeti Múzeum modern grafikai kiállításán az egyik archív fotó a Günther Ueckert alkotás közben figyelő Ionescót ábrázolja. A fénykép egyetlen várakozásteli pillanattá sűríti mindazt, amit az Erker Galéria képviselt: „kézműves” gyakorlatot és a különféle művészeti ágakat átfogó intenzív szellemi közeget. Mindenki csendes, csak a kezek beszélnek.

A kiállítás a Stiftung Franz Larese und Jürg Janett által 2010-ben adományozott több száz, az 1960-as évektől napjainkig terjedő időszakból származó litográfia, fametszet, dombornyomat (köztük egyedi lapok, litográfia-mappák, plakátok és bibliofil könyvek) legjavát adja. A bemutatott grafikai anyag (és a prezentáció) imponáns és kvalitásos, szerves folytatása a koncepciózus 20. századi gyűjte-

Eugène Ionesco Günther Ueckert figyelő alkotás közben. Erker Műhely, St. Gallen, [év nélkül]  
Fotó: Franziska Messmer Rast © Erker Foto-Archiv, St. Gallen



GÜNTHER UECKER  
Folyó (Fluss), 1989, dombornyomás, papír, 693 x 497 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.359

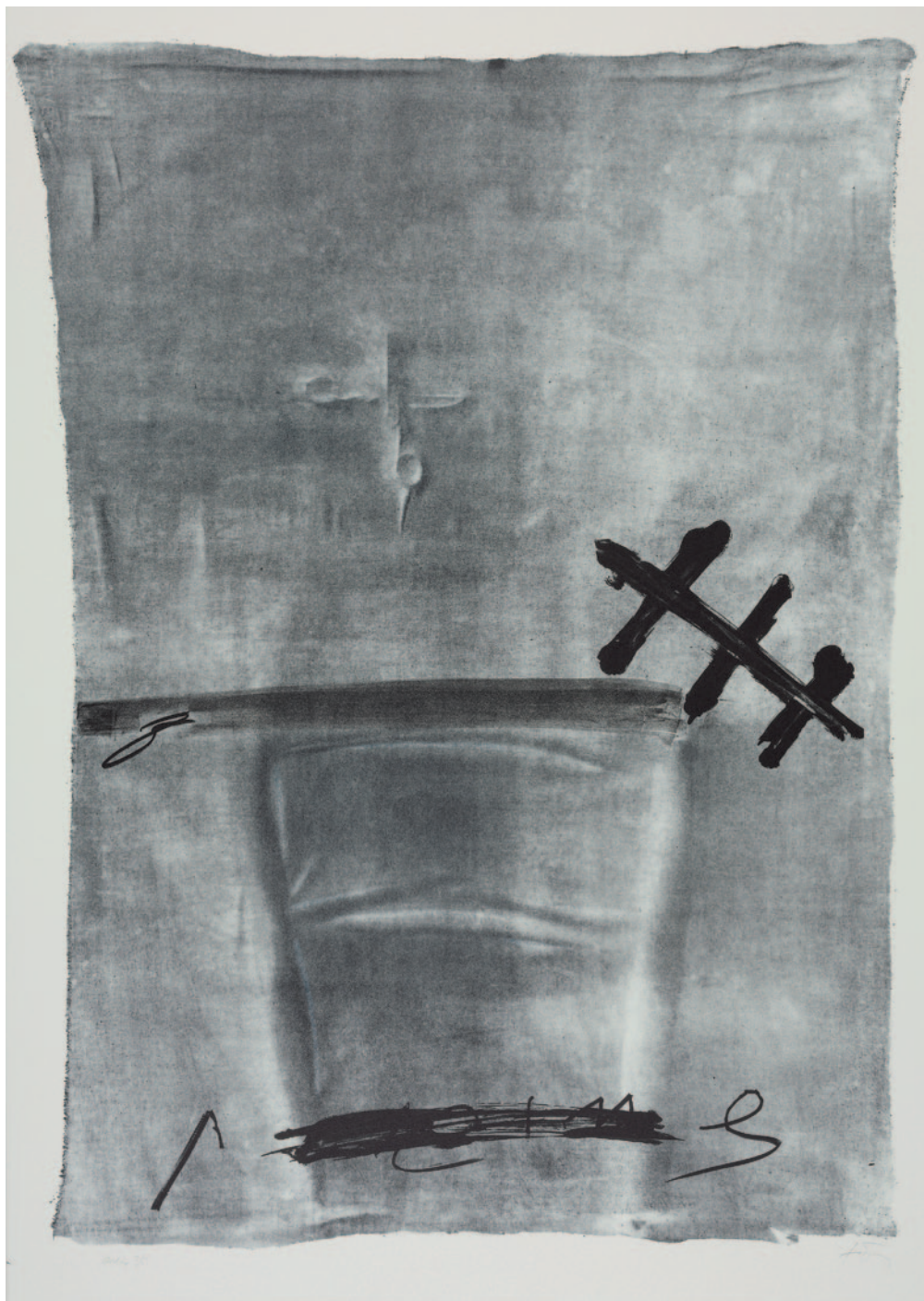
ménygyarapításnak.<sup>1</sup> A litográfia (és általában a sokszorosító eljárások) pedig a képalkotás fogalmát újradefiniáló új médiumok felől nézve tűnnek érdekesnek.

A tárlat súlypontja a második világháború utáni absztrakció tizenhárom klasszikusától származó grafikai művek bemutatására esik, mely mögött mellékszálként húzódik a St. Gallen-i Erker-Galéria (kiállítóhely, kiadó és nyomda) története. Az utóbbihoz igényesen tipografált, informatív katalógus ad fogódzót. Külön trouvaille, hogy a kiadványhoz az Erkerben kiadott bibliofil könyvek hagyományát folytatva, a még ma is működő nyomda „történelmi” litókövein Günther Uecker (a hajdani Erker-kör egyetlen élő művésze) készített litografált borítót.

A kiállítás kurátora, BÓDI KINGA kitűnő és alapos tanulmányából<sup>2</sup> kibontakozó történet az ötvenes években indul, amikor az irodalmi kiadót üzemeltető FRANZ LARESE és JÜRIG JANETT 1958-ban megvették a St. Gallen-i Galerie am Erker, és profiljukat kiállítások szervezésével bővítették. A papíralapú művek már a kezdeti évektől megjelentek, és hamar sor került a sokszorosító grafikai műhely kialakítására is. A képzőművészeti vonal a könyvkiadásban is megerősödött. A *Künstler unserer Zeit* (Korunk művészei) című

<sup>1</sup> Vö. *Modern művészet. Új szerzemények a Grafikai Gyűjteményben.* (katalógus) Szépművészeti Múzeum Budapest, 1993 (A kiállítást rendezte és a katalógust írta: Geskó Judit)

<sup>2</sup> Bódi Kinga: *Kifejezetten papíron. Az Erker-jelenség.* In: Ruttkay Helga (szerk.): *St. Gallen-i kalandok. Hartung, Tàpies, Uecker és az Erker-jelenség* (katalógus) Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012. 26-71.



ANTONI TÀPIES  
Szék és olló (Chaise et ciseaux), 1983, színes litográfia, papír, 1042 x 748 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L. 2010.87

kismonográfia-sorozat 21 kötetét olyan sztárszerzők jegyezték, mint Herbert Read, Douglas Cooper és Jean Cassou, vagy a konkrét művészet nemzetközileg elismert svájci szakértői: Margit Staber és Willy Rotzler.<sup>3</sup> 1962-től az Erker Galéria arculatát a lírai absztrakció (SERGE POLIAKOFF), illetve az informel és az absztrakt expresszionizmus képviselői (HANS HARTUNG, ANTONI TÀPIES, ROBERT MOTHERWELL, MARK TOBEY) határozták meg. A hatvanas évek közepétől sorban mutatkoztak be az olasz informel művészei (GIUSEPPE CAPOGROSSI, PIERO DORAZIO, GIUSEPPE SANTOMASO). De 1967-ben feltűnt az akkoriban ugyancsak tasiszta képekkel kísérletező ex-CoBrA tag, ASGER JORN is. Az ellenpontot az akkor már klasszikus – ezidőtájt Svájc egyetlen exportképes művészeti produktumát adó – Zürichi Konkretok két tagjának, MAX BILLnek és

3 I.m. 33-37.

RICHARD PAUL LOHSE-nak a meghívása jelentette.

Praktikusan a kiállítást is e stílári keretek osztják négy-öt nagyobb egységre, külön nyomatékkal Tàpies és Hartung munkáin. A katalógusban felsorolt tárlatok alapján úgy tűnik, hogy Janett és Larese igyekezett a kortárs művészet kurrens eseményeivel lépést tartani. Giacomo Manzú 1960-as kiállítása például épp a több európai nagyvárosban is bemutatott Manzú-retrospektívvel esett egy időbe, Serge Poliakoff 1965-ös tárlata pedig a Velencei Biennálén, illetve a Documentán való szereplésével.<sup>4</sup> A hatvanas évek elején kezdődött az ismert írókból, művészekből, filozófusokból és műértőkből álló „Erker-kör” kiépítése, amelybe MARTIN HEIDEGGER épp úgy belefért, mint EZRA POUND, EUGEN IONESCO, FRIEDRICH DÜRRENMATT, ALEXANDER MITSCHERLINCH vagy JEAN CASSOU. A szervezők felolvasóestekkel, zártkörű találkozókkal igyekeztek megőrizni a hely exkluzív jellegét.<sup>5</sup> Mai szemmel a legnagyobb dobás kétségtelenül Heidegger felkérése volt a Manzú-kiállítás, majd 1964-ben Bernhard Heiliger német szobrász tárlatának megnyitására. Akkor még kevesen sejtették, hogy a filozófus *Megjegyzések művészetéről, szobrászatról, térről* című értekezése és az azt továbbgondoló, 1969-ben szintén az Erkernél megjelent, *Művészet és tér* című szövege<sup>6</sup> alapjaiban érintik majd a modern plasztikáról és a térbeli művészetéről való gondolkozást. A felvonultatott anyag igazi szépségét a litográfiai és az experimentális grafikai eljárások gazdagsága adja. Nem „csak” litografálásról van itt szó, hanem a puhább és keményebb faktúrát eredményező tus- és krétalitográfia dús kombinációjáról, például Uecker 1975-ös *Manuális struktúrák*-mappájának darabjain, vagy Hartung karc-litográfiával kombinált „L”-sorozatának finom rétegzettségéről.<sup>7</sup>

A modernizmus narratívájában a „hagyományos” sokszorosított művek (az analóg fotográfától a szerigráfiáig) – festményekhez viszonyított – síkszerűsége a „technikai reprodukálhatóság” jele, a fogyasztói kultúra metaforája volt. E reproduktív karaktert fordította előnyére a Pop Art, illetve ennek látta kárát a művészet „demokratizálását” a sokszorosítás révén szorgalmazó Vasarely. A „magas” művészet médiumaival

4 I.m. 39.

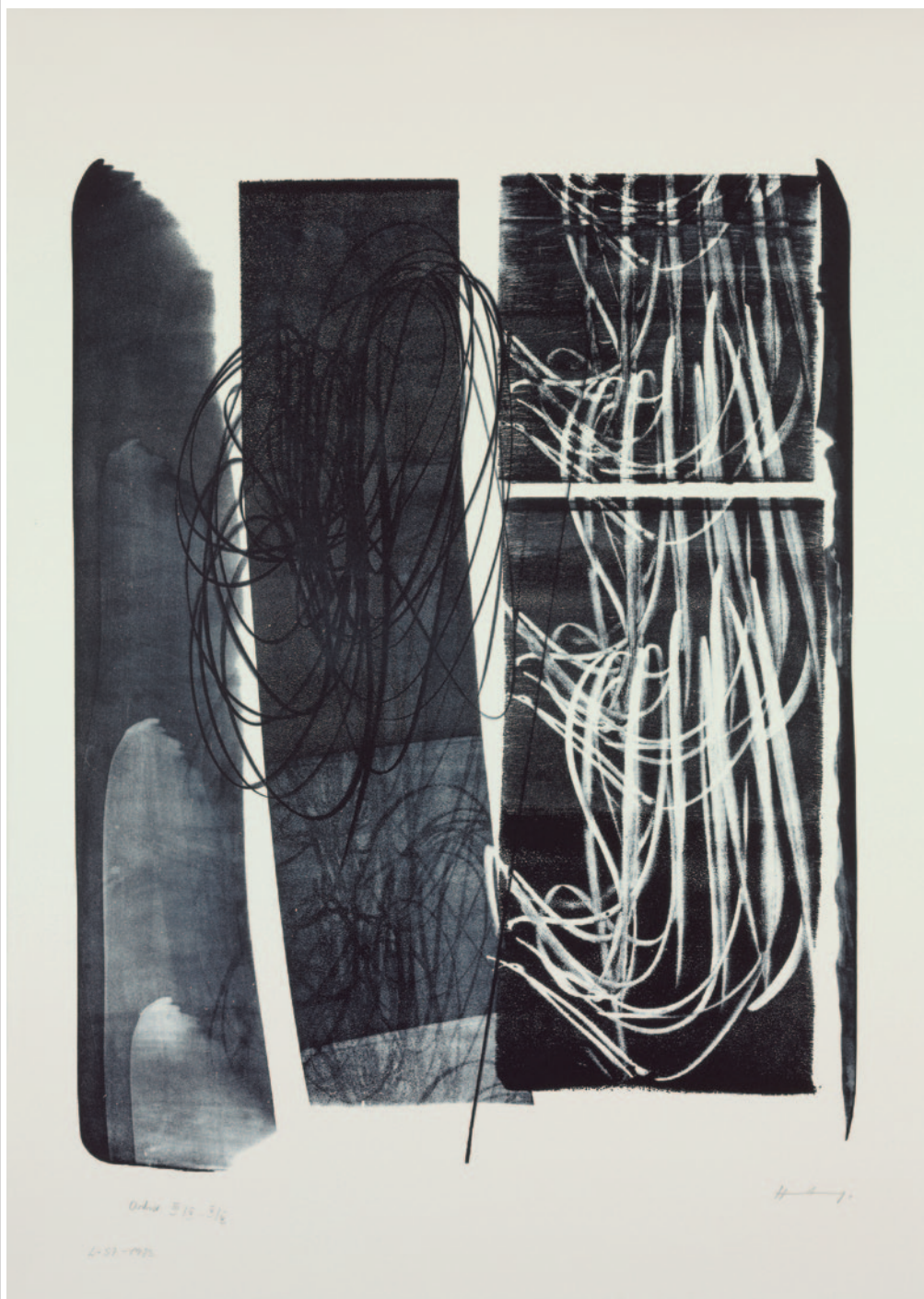
5 Az Erker Galéria eseményeiről a kiállításon külön térrészben elhelyezett bőséges fotóválogatás és archív hangfelvételek (többek közt Ionesco, Dürrenmatt hangjával és a Művészet és a tér c. szöveget felolvasó Heideggerrel) nyújtanak markáns benyomást.

6 Martin Heidegger: *A művészet és a tér*. In: „...költőien lakozik az ember.” *Válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla, T-Twins – Pompei, Budapest-Szeged, 1994. 211-218.

7 A kiállítás jól kiaknázza a témában rejlő pedagógia lehetőségét, a litografálás technikáját bemutató rövidfilm (Litográfia [rendezte: Karáth Zita, 2012], ld. [www.youtube.com/watch?v=IR3-hAQiYrs](http://www.youtube.com/watch?v=IR3-hAQiYrs)), vagy Uecker dombornyomatainak készítéséhez használt szöges nyomódúca a művészettörténész-hallgatók és művésznövendékek számára egyaránt tanulságos.

szemben a nyomtatott képek marginális helyzetbe kerültek.

Terry Smith szerint a „fotogenikus” képalkotás (fotó, film, digitális média) korának percepcióját meghatározó (kép)felülethez (surface / screen) való viszonyt az „ösztönösség” (viscerality) és „gyengeség/erőtlenesség” (enervation) dichotómiája, illetve e kettő kölcsönhatása határozza meg.<sup>8</sup> Az előbbi a felület anyagosságának hangsúlyozása, míg az utóbbi annak ellenkezője, egyfajta immaterialitás, mely leginkább a vetített képek sajátossága. E kettősség felvetése a nyomtatott, digitális printek kapcsán ugyancsak a felület problémáját érinti.<sup>9</sup> A digitális képalkotás közegében új igény mutatkozik a nyomtatott anyagosságának és a médium „kézműves” jellegének hangsúlyozására, illetve a hagyományos sokszorosító eljárások újraértékelésére. A „testetlen” digitális nyomtatott képek mellett a hagyományos sokszorosított grafikák felülete anyagszerűnek, sőt originálisnak hat.<sup>10</sup> Vagy, ahogy felület és a „kézjegy” problémáját a festészet és digitális képalkotás kontextusaiban vizsgáló Richard Shiff fogalmazott: „az érintés visszatért”.<sup>11</sup> A nyomtatás technikája persze már eleve kizárni látszik az autenticitás kérdését (a digitális technológia pedig eleve lehetetlenné teszi), tekintve, hogy a levonatok között nincs – a művészi kézjegy értelmében vett – eredeti. Azt viszont Rosalind Krauss híres eredetiség-tanulmánya óta tudjuk, hogy az eredetiség modernista ideológiája, mely az „ismétlés és az ismétlődés talajából nőtt ki”, hogyan fojtja el és teszi hiteltelenné a másolat diskurzusát.<sup>12</sup> Tàpies és a Chillida – a kiállítás legszebb darabjait adó – műveiben mutatkozik meg leginkább az, ahogyan a mechanikus sokszorosítás a legautentikusabb anyagkísérletek terepévé válik. Tàpies 1974-es *A költészet anyagivá válása* című szövegében a kortárs művészet különböző területeinek rokon vonásaként egy olyan „új plasztikai-poétikus expresszivitásról” beszél, mely „látható és tapintható, szó szerint kézzelfogható, pontosabban: materializálódott művészet.”<sup>13</sup> Mindez különösen találó saját kollográfiáira (*Szék és olló*, 1983). A technikailag némileg Pauer „Pszedó”-ját idéző eljárás során Tàpies a tex-



HANS HARTUNG  
L 57, 1973, litográfia, papír, 895 × 638 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.46

8 Terry Smith: *Enervation, Viscerality. The Fate of the Image in Modernity*. In Terry Smith (ed.): *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Sydney, 2001. 1–7.

9 Ruth Pelzer-Montada: *The Attraction of Print: Notes on the Surface of the (Art) Print*. *Art Journal*, Summer, 2008. 72–91.

10 Pelzer-Montada, i.m. 78.

11 Richard Shiff: *Realism of Low Resolution*. In Terry Smith (ed.): *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Power Institute, Sydney, 2001. 144. Idézi: Pelzer-Montada, i.m. 80.

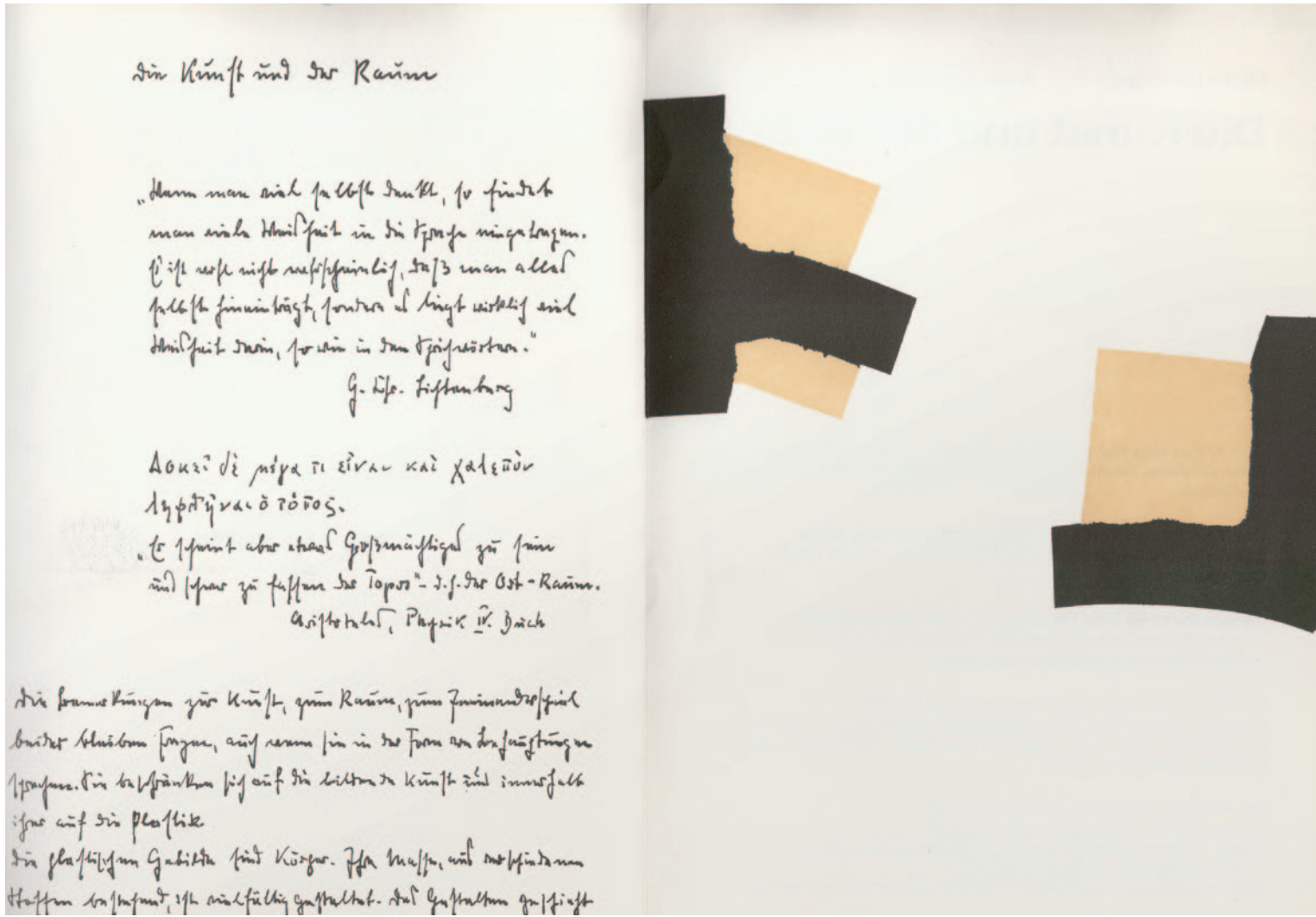
12 Rosalind Krauss: *Az avantgard eredetisége. Egy posztmodern ismétlés*. (Fordította: Vajdovich Györgyi) *Enigma*, 1. évf. 1994/3., 100.

13 Tàpies művészeti írásai német fordításban szintén az Erker Kiadónál jelentek meg több kötetben. Antoni Tàpies: *Die „Materialisation” der Poesie*. In: Uő.: *Die Wirklichkeit als Kunst*. Erker Verlag, St. Gallen, 1999. 23.

tillap alá helyezett tárgyak lenyomatát szórópisztollyal rögzítette, majd magát a textilt helyezte a nyomó felületre.

Uecker dombornyomatainak legszembeűnőbb tulajdonsága az intenzív haptikus minőség. A nagyméretű szöges dúccal megnyomott, vastag, merített papír kimozdulás a plasztika irányába. Lapjai reliefek, melyek valós árnyékok előidézésére képesek. Az érintés tapasztalata kér itt szót, vagy inkább az „eredendő összetartozás”<sup>14</sup> (Merleau-Ponty), mely látás és tapintás közt fennáll. De a haptikus és optikai látás Riegl-i kettősségét is idézhetnénk. Talán nem véletlen, hogy az írókon kívül leginkább szobrászok (Chillida mellett ARCHIPENKO, OSSIP ZADKINE és FRITZ WOTRUBA) litografáltak nagy kedvvel az Erkerben.

14 Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Az egymásba fonódás – A kiazmus*. In: Uő.: *A látható és a láthatatlan*. (Fordította: Farkas Henrik, Szabó Zsigmond) Budapest, 2006. 151.



Die Kunst und der Raum

„Denn man sieht ja alle Leute, so findet man viele Ähnlichkeit in die Sprache mitgeteilt. Es ist wohl nicht notwendig, daß man alle die Sprache finst, sondern es liegt nicht auf der Hand, sondern es ist in der Sprache.“

G. H. H. H. H.

Αὐτὸ δὲ ποῦ εἶναι καὶ χαλεπὸν ἡγεῖσθαι τὸ τοῦτο.

Es spricht aber etwas Göttermüßigkeit zu sein und zwar zu fassen des Topos - d. h. des Ost-Raum.

Asiatische, Physische u. d. d. d.

Die Sprache können zu Kunst, zum Raum, zum Zusammenstoßpunkt  
bringt. Man kann sagen, daß man in der Form der Sprache  
spricht. Die Sprache ist auf die Welt der Kunst und immer  
auf die Sprache.

Die Sprache ist die Kunst. Die Kunst ist die Sprache. Die Kunst ist die Sprache.

MARTIN HEIDEGGER – EDUARDO CHILLIDA  
Die Kunst und der Raum. Erker Verlag, St. Gallen, 1969  
bibliofil kiadvány, szignált, számozott. Heidegger saját kézírásával és Chillida 7 litográfia-kollázsával  
220 × 160 mm

ROBERT MOTHERWELL  
St. Gallen-i vonalak (Lines for St. Gallen), 1971  
színes litográfia, papír, 690 × 559 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.136



Ugyancsak a kézjegy és a nyomhagyás, illetve a rajz-írás/festés dichotómia kérdését<sup>15</sup> érintik az Erker-vállalkozás legnagyobb sikereként értékelhető bibliofil könyvek, ahol a szerzők saját kezűleg litókőre írt szövegeit egy-egy művész képei kísérik. A litókőre író Heidegger vagy Ionesco lényegében saját szövegét másolja, pontosabban az írást festi. Így a művészi nyomhagyás mint performatív esemény következtében a szöveg folyamatosan oscillál a szerzői autoritás és a művész eredeti (kéz)nyomatát hordozó jel között. Heidegger hosszúka, archaizáló betűit ugyanúgy képként észleljük, mint mellette Chillida lito-kollázsát. Persze ez is reprodukció, mégpedig olyan, amely az autenticitás irányába billenti ki a sokszorosítás paradigmáját. Az Erkerben folyó állhatatos műhelymunka a művész hagyományos szellemi státuszával a kézműves jellegre, a mesterségre összpontosít, ami a hatvanas-hetvenes években ironikus módon épp a sokszorosítással azonosított fogyasztói kultúrával szembehelyezkedő társadalomkritikus pozícióként is érthető. A bibliofil könyvek, akár csak Hartung és Tápies litográfiái, egyszerre őrzik meg és törlik el, produkálják és reprodukálják az eredeti művészi kézjegyet.

15 A nyomhagyás, lenyomat(készítés) kérdéséhez: Georgette Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln, 1999. Jean-Luc Nancy: *Ami a művészetből megmarad*. In: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. (A szövegeket válogatta és szerkesztette: Házás Nikolettta). Kijárát, Budapest, 2001. 21–38.

Horváth Ágnes

# Nem a halál öl

## Rajk László *Hiányzó sors* című kiállítása

📍 2B Galéria, Budapest

📅 2012. május 2 – május 31.

„Míg a mohácsi csata [...] metaforikus értelmében négy és háromnegyed évszázad óta szüntelenül foglalkoztatja a magyar történelmi gondolkodást, és nemzeti identitásunk egyik konstitutív tényezője, addig az 1944. évi zsidógyilkosság, amely pedig a magyar hatóságok jóváhagyásával és közreműködése mellett ment végbe, nem kapott ehhez hasonló szerepet a magyar társadalom történelmi tudatában, a nemzeti tudatban” [...]. Ferenczy László csendőr alezredes, a deportálásokat irányító csendőrparancsnok [...] ezt a számot: 434 351 jelentette a belügyminiszternek.”<sup>1</sup>

Mintha telefonszámot adott volna meg. Ez az egyik.

A másik pedig az az 1 a végén. Az az egyes, az egyedül felfogható. Mert az ember egyes számban létezik. Mert individuum: oszthatatlan. Vagy: csak 1-gyel osztható. A könyv népének a Könyv tiltja is a népszámlálást. Az ember, Ádám, nem

<sup>1</sup> Komoróczy Géza: *Holocaust. A pernye beleég a bőrünkbe*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 81–82. Osiris, 2000, 81–82.

RAJK LÁSZLÓ  
*Hiányzó sors*, 2012, (2B Galéria, kiállítási enteriőr) © Fotó: Gordon Bence

számosságra született. Éva adatott neki, mindenek anyja, vagyis: élet.

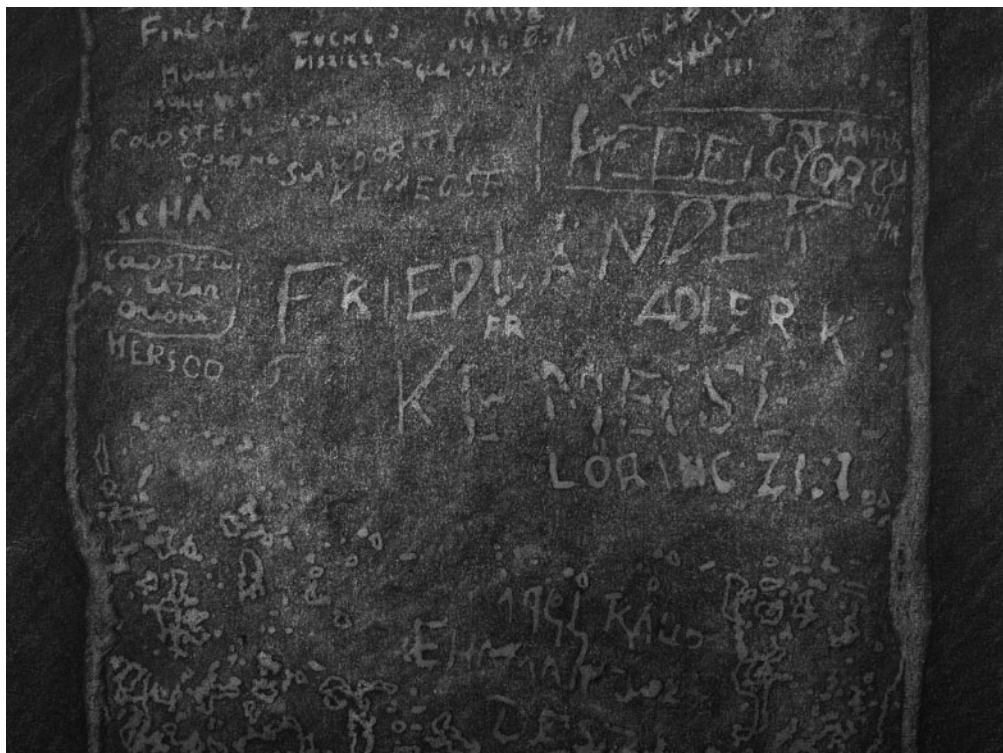
Márpedig az élet jelen időben él, növekszik, vagy apad, de él, zajlik – előttünk is, bennünk is. Én élek, és az élet bennem él, éltet engem. Ezt a jelen időt, ezt a jelen lévő létet, a másik jelenlétét – nem a halál öli múlttá, hanem az adminisztratív gyilkossággá szervezett gyilkos indulat. Amikor az életet a gyilkos kioltja, evvel eltörli, az élet megszűnik, múlttá lesz, eltűnik a föld színéről, nincs többé.

Csakhogy a nincs sincs.

Mert az ember még akkor is fogat mos, mikor már nyakig földbe ásták. A fogmosás persze Beckett-nél a remény, a küzdelem ez ellen a *nincs* ellen. Ez az adys makacs és nagybetűs Élet, amelyik él, és élni akar. És a makacs élet nyomot hagy, mert – ahogy Szabó Lajos mondja – „Minden létező – jelez”.

Talán éppen ez a makacs élet- és élniakarás vésette foglyaival az Auschwitz-Birkenau nevű létbörtön falába azokat a neveket, amelyeket RAJK LÁSZLÓ fölfedezett, majd az *in situ* rögzített képeket a kiállításon *olvasható* tablóival és képeivel elének hozta. Az a szándék, kívánság, elszánás, akarat, amely minden emberben ott él, de sokaknál csak a végső szorultságban ölt testet: mégse tűnjek el nyomtalanul a föld színéről, az emberek lelkéből.





RAJK LÁSZLÓ  
Hiányzó sors, 2012, (részletek) © Fotók: Gordon Bence

Mert a „nincsbe” taszítottaknak, a személytelen számmal számon tartottaknak a „jelek e legjelebbike”: a nevük megmaradt. Ha azt kőbe vésik, nem merülnek örök feledésbe, ebbe a nincs-be, ami maga a mindent elnyelő sötétség. Fekete lyuk.

Végső börtönük falába, a nem elmúlás, a lélek halhatatlanságának látható jeleként bevésített nevek küzdenek a névtelen, nem-létezőnek könnyen felfogható 434 351-gyel. A foglyok „kicsi szöggel? hajcsattal? körömmel? fémdarab-bal? üvegszilánkkal? kővel? – üzenetként? fohászként? imaként? sztéléként? – bevészték nevüket a láger siratófalába, Auschwitz-Birkenau tégláiba, vakolatába” – írja Rajk a nevek mögött valaha lélegzett lelkeknek szóló hommage gyanánt. S hogy láttassa is velünk, a közönséggel, mennyire belé bújít a bőrükbe, a szöveg – melyből e néhány sort kiragadtam – ugyanavval a frottage-technikával készült, és ugyanolyan „írás a falban”, mint a nevek.

A tabló, az ő műalkotása teljesen belesimul a kiáltásszerű, falba vésett nevek „kihangosított” látványába. És a kiállításon már Rajk is ordítja, vagy suttozza a fülünkbe a neveket, hogy ne gondolhassuk: Auschwitz távol van.

A kiállítás Rajk hiánysorozatának harmadik darabja.<sup>2</sup>

Rajk mind a három hiányt frottage-zsal készíti, evvel az ősi japán technikával, amely gyerekkorunkból is belénk ívódott, mikor 1 vagy 2 forintosainkat satíroztuk a fehér papírra. És hogy örültünk, hogy annyira hasonlított! A frottage ugyanis tényleg a hűség technikájaként is értelmezhető: lemásolom, hazaviszem, máris az enyém. És a hiányé. Éppen azt viszem magammal, ami nincs ott.

Rajk ennek a hol csiki-csuki játéknak – mennyire nem voltak forintjaink, s egyszerre mennyi forintunk lett! –, hol meg a kegyetlen élet-halál, vagyok-már nem vagyok katasztrófának állít emlékművet.

A technikán innen vagy túl az emlékezés is hiánypótlás. Ahogyan a frottage leképezi, képpé varázsolja a domborút-homorút, a levőt-nemlevőt, úgy jeleníti meg az emléket a távollevőt. Az emlékezés: a nevek felidézése – gondoljunk csak Proust-ra! – hiánypótló.

Az emlékezés – ennek a hiányzóknak, távollevőknek a betöltése: az idő, a megkurtított, az erőszakosan megrövidített idő pótlása.

A bekarcolt nevek: a halhatatlanságba vetett remény jelei. Minden írás a jelen hiánya ellen küzd. Az írás itt, Auschwitz-Birkenauban *nem* a felejtés jele, hanem a jelenlét, az élet megtartásának jele, nyoma – kapaszkodás az örökké-valóba.

A bekarcolt nevek: megannyi memento mori. Emlékezés-fosztlányok.

SÁFRÁNY HÉDI – LÁZÁR OLGA MISKOLC, 1944. VIII. 13. – TELLER GÁBOR NYÍREGYHÁZA – FRIEDLMANN MIKLÓS ÚJFEHÉRTÓ 1944 JULI 20 – FIXLER Z. MUNKÁCS 1944 VI 11 – GOLDSTEIN LÁZÁR ÓRADNA – FUCHS J MSZIGET GLEIWITZ 1944 VI.11 – MEISELS A MUNKÁCS GLEIWITZ 44' VI 11 – KOVÁCS L KASSA 1944 VI 11 – SÁNDORFFY GÉZA ÉS M KEMECSE – ... BARNABÁS NAGYKÁLLÓ HU – RÉDEI GYÖRGY TATA 1944 – FRIEDLANDER KEMECSE – ADLER K. – LŐRINCZI I. – ..ERHMAN JÓZS DÉS – G.K. SZEGED 44 VI 11 – GY... LÁZÁR ENDRŐD – BREUER GYÖRGY 10905 NYÍREGYHÁZA – WIESEL ZOLTÁN DEBRECEN HAJDU M. UNGARN 1944. JUNI 9. NAGYVÁRADI GETTÓBÓL – MAGYARORSZÁGI FRÖHLINGER SÁNDOR LADAMOC 1944. JÚN. 15. ZEMPLÉN M.

A kiállított művek róluk emlékeznek. Hiszen én is: miért szeretem máris Sáfrány Hédit? Megtetszett a neve. A névnél nincs konkrétabb, biztosabb. A név él, a Név van. Ez a zsidó hitvallás magja.

<sup>2</sup> Hiányzó paragrafus, Mucius Galéria, 2011, Akademie der Künste, Berlin, 2012, Hiányzó Hős, Centrális Galéria, 2011

Máthé Andrea

## Keleti párbeszéd

### Mamikon Yengibarian és Yusuke Fukui kiállítása

➔ B55 Galéria, Budapest

➔ 2012. április 26 – május 19.

„a szem lát, de nem láthatja önmagát”

A XIV–XV. századi japán tusfestészet kiemelkedő alakjáról, aki zen mester, utazó és üzletember is volt, feljegyeztek egy történetet, amely többféle változatban is fennmaradt. Sesshu tíz év körüli lehetett, és a kolostorban, ahol a zenre készítették fel, nem voltak megelégedve vele, mivel ha tehetné, kibújt a gyakorlatok alól és állandóan rajzolt. Egy alkalommal, amikor megint csak rajzolásra kapták imagyakorlat helyett, a templomudvarban kikötötték egy oszlophoz. Amikor egy idő múlva az egyik szerzetes ellenőrizni ment, hogyan viseli a fogságot, az oszlophoz érve hirtelen hátrahőkölve félre ugrott, mivel egy egeret látott a földön. Kiderült, hogy az egér nem valóságos, Sesshu könnyei rajzolták ki az alakját a földre, azonban olyannyira valóságos volt, hogy képessé vált egy ilyen erőteljes, az emlékezetbe íródó hatást kiváltani. Párhuzamos ez a történet Zeuxisz szőlőjének esetével, amelyet Plinius jegyzett le, mindkettő a műalkotás elillanó, mégis

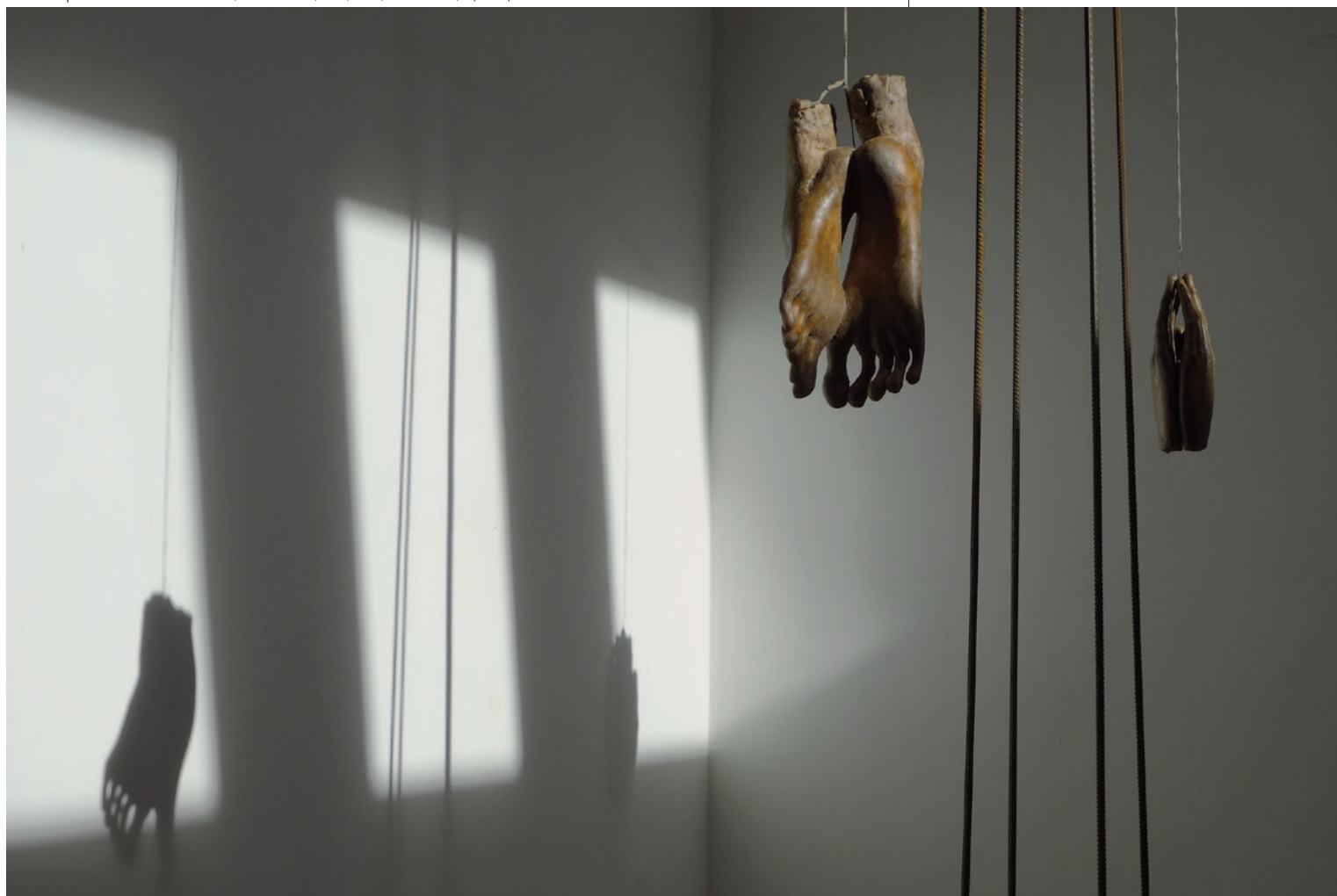
bevésődő hatására próbál magyarázatot találni, ahogy azóta is minden műalkotással való találkozás, minden újabb kiállítás is ebben az irányban keres nyomokat.

Két Magyarországon élő – egy japán és egy örmény – művész alkotásaiból mutatott be válogatást a B55 Galéria kiállítása: YUSUKE FUKUI tusrajzait és MAMIKON YENGIBARIAN viaszplasztikáit láthatta a közönség egy térben *Keleti párbeszéd* címmel; ez a cím és a két képzőművészeti műfaj, valamint a művek és az alkotók hasonlóságaira éppen úgy rámutat, mint ahogy a különbségeikre is. Hasonlóság mutatkozik a művészetéről vallott letisztult gondolkodásukban, saját alkotásaikhoz és az alkotói folyamathoz fűződő bensőséges, de ugyanakkor szükséges és arányos távolságot is tartani tudó szemléletükben; abban, hogy egyedi művészeti úton, önmagukra jellemző, sajátos egyszerűségre törekvő alkotói utat járnak, magukkal hozott, elsajátított hagyományaikat nagyon személyes, belsően átszűrt világlátással egyesítik műveikben.

Mindketten természetes anyagokkal dolgoznak: itt és most kiállított műveiben Mamikon Yengibarian alapvetően a viaszt alkalmazza, kiegészítve tollal, kötéllel, fával, fémrudakkal;

MAMIKON YENGIBARIAN

A Keleti párbeszéd sorozatból, 2011–2012, vas, nád, méhviasz, 270×170×22 cm



Yusuke Fukui kézzel merített papírra, bambusszal, finom nyestszűrő ecsettel, tussal, vízzel viszi fel a képeit. Műveikben a tudattalanul felszínre kerülő erőkből harmonikus egységű alkotásokat hoznak létre, amelyekben alapvető elemként mindkettőjüknél erőteljes hangsúlyt kap a mozgás, a változás, a lendület is. YUSUKE FUKUI tusfestményei közvetetten a zen festészeti hagyományaiban is



FUKUI YUSUKE  
© B55 Galéria



FUKUI YUSUKE  
Tusrajzok sorozat,  
2008, japán tus, papír,  
2180 x 1500 mm

gyökereznek, amely a legvégső egyszerűség és leegyszerűsödés felé halad, abba az irányba, ahol „akár egyetlen vonalból is lehet művészetet csinálni”, ahol a vonalak és metszéspontjaik különböző atmoszférájú mikrovilágokat teremtenek, miközben tudattalanul utalnak a tradícióra is. Képein a vonalak sűrűsége felidézheti Hiroshige XIX. századi japán művész esős képeinek sorozatát is, köztük a legismertebbet, a *Hirtelen vihar az Atake hídnál* címűt (1856). A ritkább vonalú festmények pedig az üresség felé törekvést, amely például XVII-XVIII. században élt Gibon Sengai híres, három formába – négyszögbe, háromszögbe, körbe – sűrített univerzumot jelképező zen-festményére is emlékeztethet. Mindez azonban csak háttér, hiszen Yusuke Fukui tusfestményei létrehozzák saját világukat, sajátos lenyomataikat. A vonalakból létrejövő találkozási pontok, az össze- és szétfutások, az érzékenyen reagáló papíron felszívódó, esetlegesen alakuló formák játéka mind ennek az univerzumnak a leszűrődései, tükröződései a tiszta, fehér lapon: arányokat alakítanak ki, viszonyokat kapcsolnak egymáshoz, megmutatják azt az erőt, amelyből táplálkozva szinte vízesésként zúdulnak le a fal függőleges felületéről.

Tévednénk, ha azt gondolnánk, hogy mindez egysíkú vagy homogén, hiszen egy kis figyelemmel felismerhető, hogy absztrakt tusfestményein is legalább öt-hat féle stílus vagy törekvés jelenik meg a vonalak, foltok, a fehértől a feketéig terjedő színkála árnyalataitól, arányaitól függően. A racionalitást képviselő határozott, fekete vonalakat átiszínezik, átúsztatják a szürke különböző árnyalataiba átmenő szabálytalan foltok, amelyek mintegy feltárják az absztrakt formában rejtőzködő figurális lehetőségeket.

MAMIKON YENGIBARIAN viaszplasztikákban – és a hozzájuk kapcsolódó grafikáiban – megjelent példabeszédei egyként idézik Ezópusz állatmeséit és az örmény mesevilág figuráit, történeteit: szobor-parabolái elkapott mozdulatokkal, kiemelt részletekkel, arányváltoztatásokkal irányítják a figyelmet a rejtett felé, miközben folyamatosan a mozgást, a változást és a játékot tartják szem előtt. A kint és a bent áttetszőségére utalnak a nyúl és a farkas viaszfigurák különböző élethelyzeteit körülvevő, átlátható fémrúd házikók, amelyek kalitkára is emlékeztető formájukkal a szabadságot éppen úgy megidézik, mint ahogy a rabságot, de legfőképp a kettő közti keskeny, sokszor nem, vagy alig látható, alig érzékelhető határt. Mintha éppen a határátlépésekre szeretnék irányítani a figyelmet: a játék egyszerre komikus és drámai voltára, a játszott szerepek felcserélhetőségére, a mozgásból, dinamizmusból létrejövő állandóságérzet csalfaságára, megtévesztő voltára. A farkas neveléséges tollaival, a nagy kék nyuszit

kicsi vörös farkas-áldozatot cipelő szomorúságával, megrendültségével, a kettőjük emeletnyi, de létrával át nem hidalható távolságával mintha létünk, az emberi lét esetlenségeire, kontingens voltára, tudatlan tudatlanságára vetne fényt: hiszen tudjuk, „a mese rólunk szól”. A legdrámaibb mű – minden plasztikai játékon túl, de arra nagyon is építve – egy fémváz-oszlopra helyezett hajlékony rúd két oldalára felfüggesztett, sárgás-barnás színű viaszból készült emberi kéz- illetve lábfej-pár. Ez az egyetlen plasztika, amely emberi formákból építkezik. Folyamatos mozgása-ingása különféle befogadói megközelítéseket hív elő anélkül, hogy akár egynél is engedné rögzíteni magát: csonk és egész egyszerre; imára emléktetően összetett kéz és védtelenül csüngő lábfejek; tehetetlenség és vágyakozás a tenni akarásra; hiábavalóság és hit a reményben; a kiegészülésre törekvés és a kiegészítettség hiánya; a rész hiányossága, az egész lehetetlensége... egymásból következnek, folyamatosan követik egymást a kérdések. A lét kivételése anyagba, fényekbe, színekbe, formákba, és ami nagyon lényeges: árnyékokba is. Hiszen a szobrok állandóan változó vetett árnyékai is szorosan a művekhez tartoznak, jelezve létük és létünk efemerségét, a felszínek és a mélységek dialógusát.

Mindkét művésznél érzékelheti a befogadó azokat a festészeti, illetve plasztikai jelekbe rejtett, a beszélt nyelv határait messze túllépő képi metaforákban feltett kérdéseket, amelyek éppen arra az általános emberi illúzióra mutatnak rá, amely szerint a nyelv megfelel a valóságnak, és arra figyelmeztetnek, hogy véges lényként sem feledkezzünk meg arról, hogy a végtelen része és részesei vagyunk, és hogy az értelmi megközelítésnek – amely érzékelhető, kitapintható formák után vágyakozik – határai vannak. Az érzékelhetőn és megérthetőn túl a nyelv idő nélküli, az idő pedig nyelv nélküli, és találkozik mindaz, amit a reális és az imaginárius, a konkrét és az absztrakt, a kimondás és a hallgatás, az árnyék és a fény oppozícióival jelölünk; létünk eresztékei azonban csak valahol mindezen túl képesek illeszkedni. Úgy vélem, ezekre a létilleszkedésekre utalnak Mamikon Yengibarian és Yusuke Fukui itt és most kiállított alkotásai, amiképpen Kabir néhány soros (eredetileg ind nyelven írt) verse is:

a látható anyag  
kalitkájában rejtőzik

a láthatatlan  
életmadár

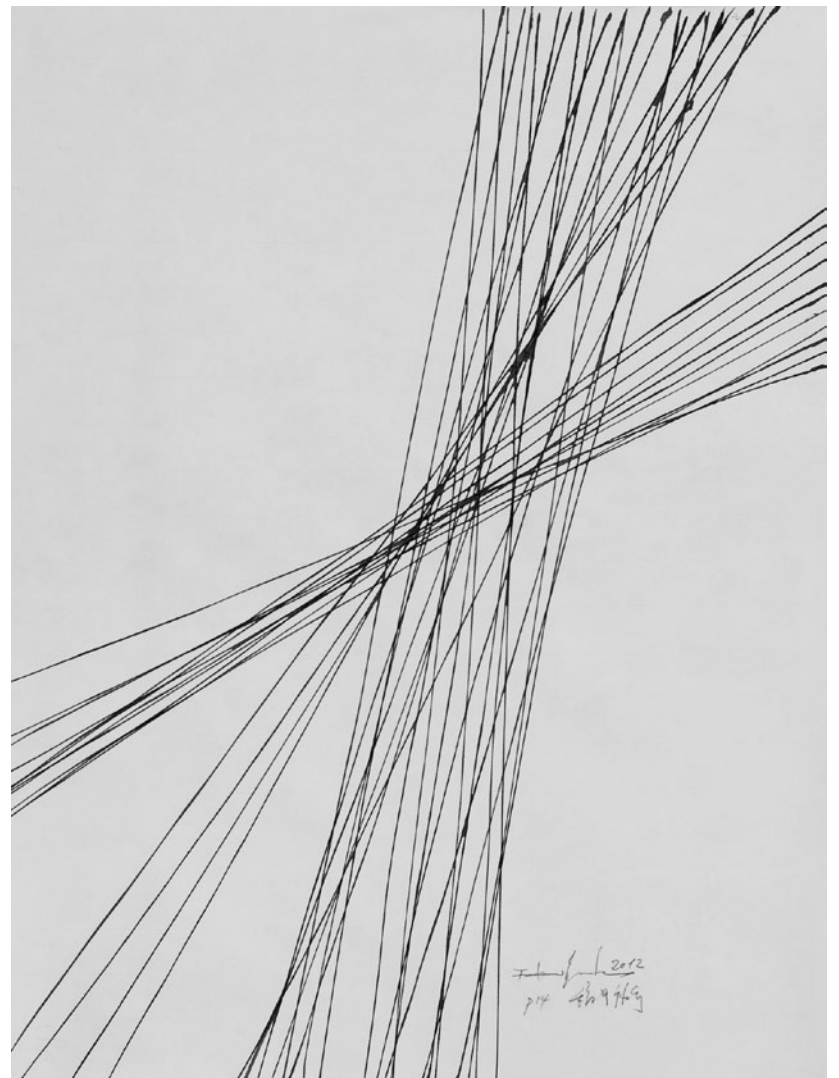
figyelj rá

a te dalodat  
dalolja

MAMIKON  
YENGBARIAN  
A Keleti példabeszéd  
sorozatból,  
2011–2012, vas,  
nád, méhviasz,  
270 × 170 × 22 cm  
© B55 Galéria



FUKUI YUSUKE  
Tusrajzok sorozat,  
2012, japán tus,  
papír, 620 × 480 mm



# „Párhuzamos események”\*

## iski Kocsis Tibor kiállítása

Deák Erika Galéria, Budapest

2012. április 5 – május 5.

Bár a kiállítás címe önkéntelenül is erős áthallásokat sugall a Nadas Péter-féle *Párhuzamos történetek* és Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzokja* felé, ahelyett, hogy e talán hiábavaló párhuzamokra hallgatva a végtelenbe tartanánk, nézzük inkább meg azt, hogy itt és most miféle párhuzamokról van szó. Tehát arról, hogy a bemutatott munkák esetében ugyanaz a kép-téma (kompozíciójával és részletezettségével együtt) kétféle méretben és kétféle technikával jelenik meg: egyszer kis ceruzarajzban, másszor különféle technikákkal nagy méretben. Ez a kiállítás voltaképpen témája, ami természetesen nem esik egybe az egyes képek témájával, de a képek együttese mégis ezt adja ki.

Az a kérdés – a művész kérdése –, hogy egy (na jó, kettő) képtéma különböző technikákkal történő megvalósítása, azaz a különböző festői, illetve képzőművészeti eljárások által létrejött vizuális minőségek mennyiben jelentenek esztétikai, műfajbeli, illetve tartalmi (verbálisan legfeljebb körbejárható) eltéréseket. Hiszen mindezek révén a művész – szándéka szerint is<sup>1</sup> – a festészet határait tapogattja le, szó szerint: kézi munkával. A kérdés másik fele az, hogy pontosan ugyanaz a mentális kép miként jelenik meg kicsiben és nagyban, lényegesek-e a különbségek vagy sem, miféle konzekvenciákkal jár a nagy lekicsinyítése – merthogy ISKI KOCSIS TIBORNÁL előbb van a nagy kép, s csak utóbb a kicsi. Ráadásul a nagy képet modellként használt fotó elkészítése előzi meg – amely bizonyos határok közt

<sup>1</sup> Beszélgetés a művész műtermében 2012. március 29-én.

\* A szöveg a 2012. április 5-én elhangzott megnyitó szerkesztett, kibővített változata.

bármekkora lehet, de a fényképezőgépben biztosan kicsi, még ha képként, lévén digitális: semekkora is. Mi több, e modell-fotót még vázlatok és keresgélő fotók is megelőzik.<sup>2</sup> Ezek a képek egyfelől erdőket és vizeket ábrázolnak, a kollektív tudattalan olyan archetipikus képzeteit, melyek egyaránt a végtelent, az élet sűrűségét, a kozmikus egységet jelképezik és – ugyan nem egyforma mértékben és módon – a numinózushoz vezetnek; tehát amolyan „az emberélet útjának felén” témák. Másfelől ezek az ábrázolt dolgok a festőiség par excellence témái, még ha az eddig mások által megfestett erdők és vizek nagyon is más milyenek.<sup>3</sup> Az is érdekes, hogy vajon a felvetett témák ezen két aspektusa összefügg-e egymással:

<sup>2</sup> Ez a tény viszonylag pontos helykijelöléssel kapcsolja be iski Kocsist a fotó-, hiper-, szuper- és technorealizmusok, valamint a naturalizmusok történetébe. Ld. pl. a Műértő 2003-ban folytatott festészet vitáját és Hornyik Sándor írását: *Naturalizmus és technorealizmus. In: Utó: Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011, 146-158.

<sup>3</sup> A romantika erdő- és tájképeit mind úgy komponálták, hogy azok nagy lélegzetet váltssanak ki (egy szakadék, tisztás, hegycsúcs vagy kidőlt fa révén), valami varázslatot – legyen bármilyen „természethű” a festésmód. A realisták képei viszont, bármily meglepő, a formákat tekintve elnagyoltak, miközben itt is valami „más” van a központban, mintsem a látvány maga. Bizonyos tekintetben ezek is szimbolikusak. Még Klimt stílizált erdő-kompozíciói állnak a legközelebb iski Kocsiséihez a maguk középpont nélküli, repetitív, sűrűn hintett fatörzseivel. A kortársakat nézve: iski Kocsis Gerhard Richterhez képest is csak technikai eszközként veszi igénybe a fotográfiát; se a témához, se a kompozícióhoz nem az szolgál forrásul – még akkor se, ha a fényképeknek végül egy-az-egyben megfelel az elkészült munka. A legközelebbi analógiát (térben és időben, valamint festői attitűdben) Cseke Szilárd erdő-festményei kínálnak, csak hogy azok a Cseke-féle transzformációk (kompozíciók és címek) igencsak eltávolítanak az erdőtől mint látványtól – még ott is, ahol „látványszerűség” dominál. Kézenfekvőnek kínálkoznék tehát a fotó-analógia, de például Thomas Struth: *Pictures from Paradise* (1989–1999) című erdő-sorozata romantikusnak hat iski Kocsis erdőihez képest.



ISKI KOCSIS TIBOR  
Balatonakarattyá, 2012, olaj,  
vászon, 142 × 220 cm

vagyis, hogy archetipikus voltuk hozzájárult-e ahhoz, hogy épp ezek váltak a festői<sup>4</sup> festészet kitüntetett témáivá, illetve, hogy ezen archetipikusnak tartott természeti jelenségek jellemzői megfeleltethetőek-e valamiképpen a festészet tulajdonságaival. A motívumok megformálása természetesen technikafüggő is, így ez visszacsatol az írásom elején felvetett kérdéshez, azaz ahhoz, hogy a különböző, technika-adta megformálás-módokkal a művész miként látta a festészet határait.

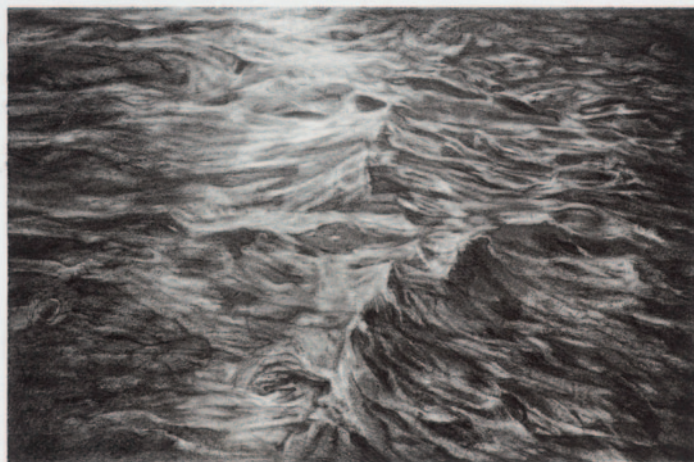
A nagy olajfestmények közül kettő csaknem minden tekintetben „klasszikusnak” tekinthető: az egyik (*Orto botanico di Roma*, 2011) a trasteveri arborétum vizes, ingoványos, dús vegetációját ábrázolja hiperrealista, részletező festői felfogásban, bár a fényes zöld száruk és békalencsék nyomán mélységbe hatoló tekintet útját elállja a tömött lombzat. A másikon (*Balatonakarattya*, 2012) a Balaton fodrozódó vízfelületét festette meg iski Kocsis.

A lány festőiséggel megfogalmazott, hatalmas méretű kép voltaképpen témája a fény villódzása a szabályos-szabálytalan ismétlődésű hullámokon; nincs más a képen, csak a végtelen hatalmas víztömeg – egy darabja. A naturalizmus következő fokát – a festőiség vonalát követve – a balatonparti köveken fennakadt jégtömböket ábrázoló, ugyancsak eseménytelen szénrajz képviseli (*Balatonalmádi. Jég*, 2011). Minden forma nagyon pontosan és jól látszik, csak hogy a szín kivonódik e látványvilágból: maradnak a festői foltok és tónusok. A festészet határai felé tovább lépve itt a következő és egyben az utolsó, szélső fok: egy fekete monokróm festmény (*Tizenkettő*, 2009), amelyből már nemcsak a színt, de a tónusokat is kivonta az alkotó. A kép azonban mégis ábrázol: a faktúrán sűrű fényben kirajzolódik egy erdőben álló fatörzs.

A realizmus felé – ezúttal a grafikai irányba – visszalépve (bár technikai értelemben egy percig sem távolodtunk el a fotórealizmustól) következik a három, egymás mellett álló fekete iskolai táblára fehér krétával rajzolt kép: *Csurgó* (2011). Ez az elrendezés csak távoli utalást tesz a szakrális triptichonokra, mivel a képeken ugyanazt az erdőt látjuk; az egyik tábla folytatása a másinak. A feketék és fehérek helyzetét tekintve a szénrajz inverze ez a háromrészes mű, de más szempontból is igaz ez: a tradicionálisan „művészi” eszközzel készített szénrajzok festőisége nekifeszül a hagyományosan didaktikai célokat szolgáló eszközzel készített kép rajzosságának (a rücskökből adódó pointillista felületek ellenére is).

4 Ahogy azt Heinrich Wölfflin értette, aki 1915-ben teoretikusan így foglalta össze a festőiség és a rajzosság évszázados „vetélkedését” a festészetben (*Művészettörténelmi alapfogalmak*, Corvina Kiadó, Budapest, 1969), hogy fogalmai mind a mai napig jól használhatók.

ISKI KOC SIS TIBOR  
Balatonakarattya 12,  
2012, szén, grafit,  
ceruza, 13 × 18,  
30 × 40 cm



Szokványos anyagszerűség-elvárásainkra rációzó bravúrral iski Kocsis egy erdő pontos és tónusgazdag képét rajzolja meg – ahol a kérgeken kísérteties arcok, szemek, furcsa jelek is megbújnak. Végül visszakanyarodunk egy részletekben, színárnyalatokban és tónusokban gazdag ábrázoláshoz, egy sűrű növényzet rajzos fotójához (*Diósárok*, 2012), ahol ugyancsak gátat vet a szem mélységbe hatoló vágyának az egykor burjánzó, a fényképen már kiszáradt ágas-bogas, gazos gubanc.



ISKI KOC SIS TIBOR  
Tizenkettő 14, 2012,  
szén, grafit, ceruza,  
18 × 13, 30 × 40 cm



ISKI KOCSIS TIBOR  
 Csurgó, 2011, kréta, fatábla, 220 x 400 cm

A kiállított munkák technikai értelemben szabályos táblaképek, sőt hagyományosak is, amennyiben az alkotó kitarat az ábrázolás ilyen-olyan típusú realizmusa mellett. De talán épp a médiumra való koncentráció okán (hiszen nem lehet kétségünk a művész médiumtudatosságát illetően a fotó szerepével, vagy a „természet” közvetítettségével kapcsolatban) a képeknek nincs hagyományos értelemben vett képi struktúrája: közepe, fő motívuma, eseménye. Ehelyett akkurátusan megfestett-rajzolt fák, hullámok, fatörzsek, levelek, ágak és gallyak vannak. E megsokszorozott motívumok szokatlan módon rendeződnek el egy

kvázi ornamentikába: iski Kocsis a térbeli helyzeteket a dolgok plaszticitásával is pontosan, fotószerűen ábrázolja. Wölfflin óta azt is tudjuk, hogy az átlós kompozíció rendszerint a kép mélységeibe vezet, ezeken a munkákon azonban ez az átlós szerkesztés valamin mindig megbicsaklik – legyen az a horizont hiánya, a távlatot lezáró elem vagy kusza szövvény –, és visszavezet a kép síkjához.

A nagy képeket „ismétlő” kis grafitrajzok sora azonban megszakad: a fotót ábrázoló ceruzarajz „helyett” egy videó szerepel. A médiumok „gyarapítása” új lehetőségeket emel be, használ ki: ismét egy erdő és ismét csak eseménytelen, viszont mozgó képe látható, s ugyanakkor a másolat hiánya a kicsinyítés határait, az effajta másolás lehetetlenségét jelöli ki – negatívan. iski Kocsis különös jelentőséget tulajdonít a munkára fordított és abban testet öltő időnek,<sup>5</sup> amely azonban itt a repetíció ideje is: a visszatérésé, ahogy a videoloop is ismétli a képeket. Ahogy a valóság sem ragadható meg, úgy nincs igazi mozgás, fő esemény vagy motívum e képeken, csak ismétlődés.<sup>6</sup> A festészet határainak kijelölése azonban épp ezáltal sikerül iski Kocsis Tibornak, mégpedig kizárólag perfekcionizmusa révén.



ISKI KOCSIS TIBOR  
 Diósárok 2, 2012, fotó, lambda-print, díbond, 120 x 120 cm

5 „munkáim mindig visszautalnak az időre” – nyilatkozta. Lásd: *Finom utalásokkal sokkal messzebbre. „A fotóhű festészet felelőssége, avagy a reprodukált valóság reprodukciója mint társadalmi üzenet. iski Kocsis Tibor festőművésszel beszélget Bora Éva.”* Balkon, 2004/4., 19-22.

6 A valóság megragadhatatlanságának bennünket uraló traumáját az ismétléssel kívánjuk olykor orvosolni, így próbálva megfordítani ezt az uralmi viszonyt.

Veres Bálint

## „Én – az mindig valaki más”

### Kiállítás a MOME Média Intézete Vizuális Stúdiók Műtermében készült hallgatói munkákból\*

📍 Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest

📅 2012. május 7 – május 25.

„Je est un autre” – (én lenni egy másik) – akár így is fordíthatjuk ezt a nyelvta-  
nilag helytelen francia mondatot, melyet 1871-ben, Charleville-beli otthonában  
vet papírra magánlevelében egy tizenhét éves fiatalember. A levelet egyébként  
tanárának címzi, s az ominózus mondaton túl olyasmiket fejtet benne, mint  
például, hogy költő szeretne lenni, mi több, Látnok, aki a dolgok mélyére tekint,  
s aki tisztában van vele, hogy – tragikus és szükségszerű következményként –  
költői látomásaival egyedül fog maradni, mert nem lesz, aki követhetné szellemi  
felfedezőútján, s ezt még a címzettől, egykori kedves tanárától sem várhatja, aki  
pedig a költőket talán még követni tudná, a Látnokokat azonban semmiképp.  
Az ifjú művészjelölt, akinek ekkor még csupán egyetlen költeménye látott nyom-  
dafestéket, a levélben valamit elárul arról is, miképpen kívánja kivitelezni fent  
jelzett programját, tehát hogy költővé, sőt Látnokká váljék: kijelenti, hogy „az  
érzékek összezavarása révén” az „ismeretlenhez” kíván eljutni. Ha bizonytalanok  
is vagyunk a levélíró nyelvi és önértékelési érettségét illetően, itt mégis ajánla-  
tos, ha figyelünk a részletekre. Nem azt mondja, hogy az „ismeretlent” kívánja  
*ábrázolni* – hiszen ez a cél még a művészet szokásos, utánozó/leképező feladatát,  
ha mondhatom úgy „társadalmi szerződését” igazolná vissza (tehát azt, hogy

\* A 2012. május  
7-én elhangzott  
kiállításmegnyitó  
szövegének szer-  
kesztett változata.

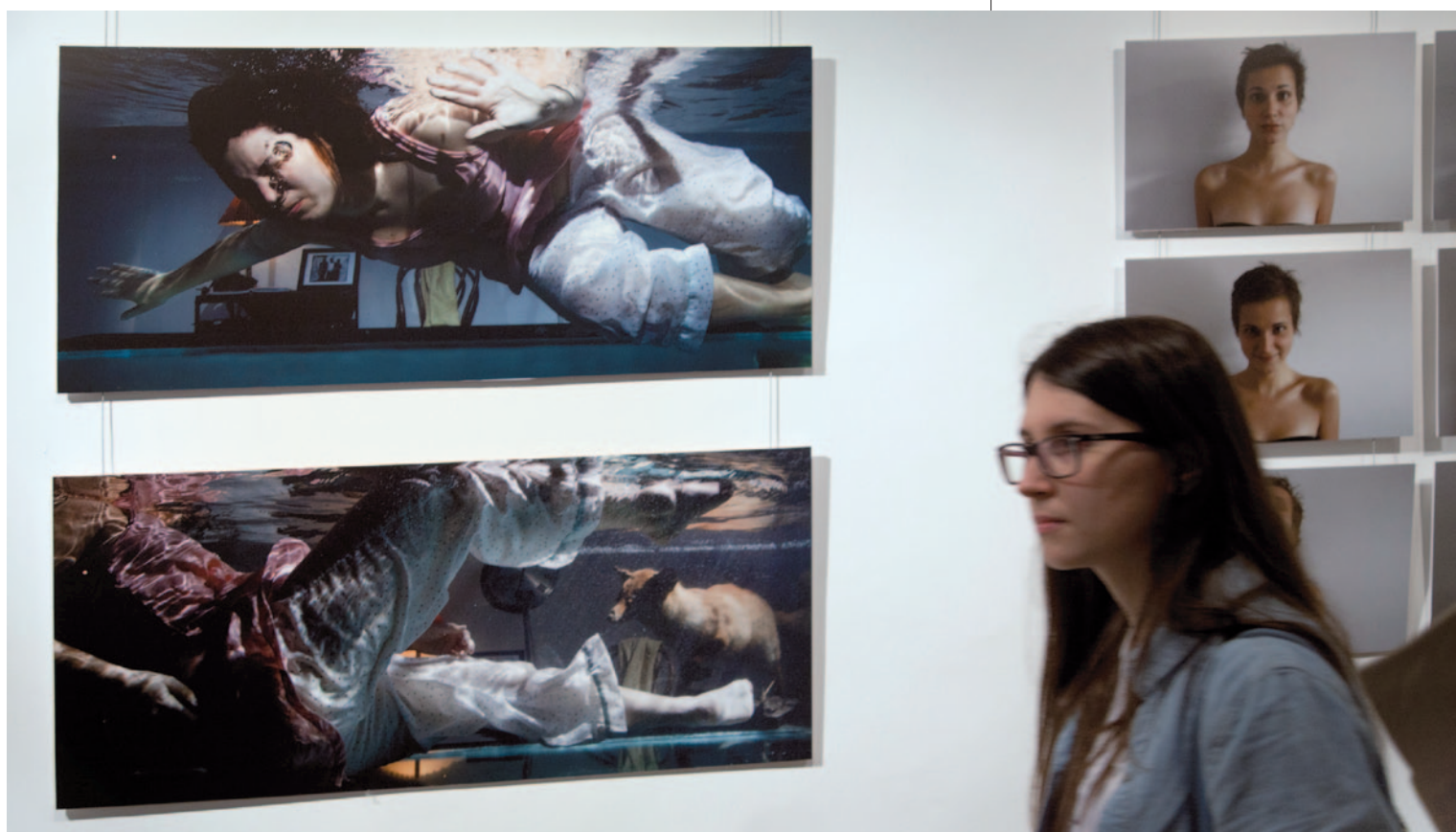
megismertessen bennünket olyan képzetekkel –  
legyenek azok mégoly unikálisak és újszerűek –,  
amelyek egyébiránt másképp is hozzáférhetők  
lennének), hanem azt mondja, hogy „az érzékek  
összezavarása” avagy „összerendezetlensége”  
révén az „ismeretlenbe”, az „ismeretlenhez”  
kíván elérkezni, vagy úgy is fordíthatnánk, hogy  
az „ismeretlen” megtörténését kívánja előidézni.  
Közel egy évszázaddal e bejelentést követően  
egy másik művész-forradalmár (innen,  
a mi városunkból) nagyon hasonló kívánalma-  
kat fogalmazott meg önnön gyakorlatával és  
művészársai tevékenységével kapcsolatban:  
jelentésgazdag ábrázolás helyett „jelentéskiol-  
tást” javasol, tárgyi/tematikus kommunikáció  
helyett „állapotkommunikációt”, valamint azt,  
hogy a művészet az „ismeretlen” *mediációja*,  
becsatornázása, bekebelezése helyett, legyen  
inkább az „ismeretlen” *médiuma*, közvetett  
jelenléte, amelyben úgy jön közel, hogy közben  
tökéletesen távoli marad. Mint ismeretes,  
e gondolatok forrása ERDÉLY MIKLÓS, aki a  
fenti elképzeléseket mozgóképről gondolkodván  
fogalmazta meg, de persze nem csak a mozgó-  
képre érvényesíthetően.

Ám térjünk most vissza a botránnyosan hibás  
francia mondat szerzőjéhez. És tegyük fel a kér-  
dést: miféle kapkodás, miféle figyelmen-  
tesség vehetett erőt rajta, hogy éppen egykori *retorika-  
tanárához* címzett levelében lőtt ekkora bakot?  
A levél nyelvezetében és gondolatmenetében

DARAB ZSUZSA

Underwater, 2012, fotó, print

(részlet a kiállításról: © Fotó: Molnár Ágnes Éva)





GÁSPÁR KLÁRI  
Helyzeteim 1-3, 2012, fotó, print, 105 × 60 cm, 90 × 60 cm, 90 × 60 cm

kétségtelenül van valami idegesen kapkodó, azonban itt biztos, hogy nem figyelmetlenségről van szó, hiszen két nappal később, egy költőbaráthoz írott levélben újra csak ezt olvassuk, most már visszautaló jelleggel: „Car je est un autre” – mert hiszen az én az másik. A két verzió tautológiája nagyjából így sűríthető egybe: „Én – az valaki más, mert hiszen az én mindig egy másik. Ki más?” Itt persze már Gertrude Stein végtelen repetíciója kísért (*Rose is a rose is a rose is a rose*), ami ugyan izgalmas mellékvágány lenne, de mi most maradjunk továbbra is a Charleville-i levél írójánál, aki nyilvánvalóan nem figyelmetlenségéből írja le a fenti, szabálytalan mondatot. És természetesen arról sincs szó, hogy külföldi diák lenne, aki még csak tanulja és meglehetősen töri a francia nyelvet, és végképp nem olyasvalakiról, aki – noha költőnek képzelet magát és igencsak nagyralátó modorban nyilatkozik – egy kicsit le van maradva a fejlődésben, s talán sohasem fog felnőni a feladathoz, hogy hibátlanul megírjon egy francia nyelvű levelet. Épp ellenkezőleg, itt nem éretlenségről van szó, noha a mondatot leíró fiatalember fizikuma kétségtelenül fiatal, teste „még növésben van”, szelleme azonban



súlyosan túlkoros, túl van már jón és rosszon, valamint a *comme il faut* nyelvhasználat mindenféle kötelmein. Nyilvánvalóan fel sem merül számára, hogy annak alapján tekintszen eredményesnek egy megnyilatkozást, hogy az megnyíban teljesíti a hibátlan és választékos dikció követelményeit. Nem arról van tehát szó, hogy előtte lenne még a nyelvnek, amelyet egyszer talán majd makulátlanul lesz képes megszólaltatni, hanem inkább arról, hogy olyképpen ír, mint aki túl van már a nyelven, túl a konszenzuális szabályokon, a szavak és mondatok értelmét garantáló láthatatlan megegyezéseken. A kommunikációs rutinok mélyén mindig ott lapuló tolvaj-



PÁLINKÁS NIKOLETT  
Memories 1., 2011, fotó, print, 90 × 66 cm



nyelvet, amely lehetővé teszi, hogy „akár egy szóból is megértsük egymást”, a levél írója az ellenkezőjébe fordítja: anélkül, hogy hosszan és bonyolultan diskurálnánk, elveszvé az igazság keresésében, itt egyetlen mondattal el van intézve a dolog: *néhány szóból sem értjük egymást* – ami természetesen azzal egészítendő ki, hogy ha néhány szóból sem értjük egymást, akkor ezer szóból sem fogjuk.

„Je suis Arthur Rimbaud”, azaz: „Arthur Rimbaud vagyok”, – tudjuk, ezt kellett volna leírnia, meg ehhez hasonlókat, például: „Frédéric Rimbaud második gyermeke vagyok”, „Georges Izambard tanítványa vagyok”, „a Charleville-i kollégium legjobb verselője vagyok” stb. – nem is beszélve az

1871-ben még csak jövő időben megfogalmazható további személyazonossági adatokról: „korszakos francia költő leszek”, „engem nevez majd Victor Hugo a 'kölyök Shakespereare'-nek”, „én leszek az, aki húszévesen búcsút int a művészetnek”, „világutazó leszek”, „rosszhírű fegyverkereskedőként halok meg” stb. Kapott és megszerzett nevek, címek, azonosítási jellemzők. Mindaz, amit röviden úgy szoktunk mondani: a személyiség. És ott áll ezzel szemben a személyiség azonosíthatóságát lényegi módon tagadó mondat: „je est un autre” – „én – az mindig valaki más”. Nem *egy bizonyos* másik, hanem, aki mindig másik, aki tehát az anyakönyvhivatal, a gyámhivatal, az adóhivatal, a temetkezési hivatal és egyéb hivatalok számára abszolút azonosíthatatlan.

De hiszen nem éppen ugyanerről beszél-e, abban a másik mondatban is, amelyikben „az érzékek összezavarásának” programját hirdeti meg? Tehát akkor, amikor az ént és a külvilágot egymástól elválasztó, kulturálisan és történelmileg programozott interfészek működését: magyarul a hétköznapi érzékelés rutinjait letiltja, azzal a szándékkal, hogy a látás, a hallás, a szaglás, a tapintás és az ízlelés újszerű káoszában végül elérkezessen az „ismeretlenhez”, avagy az „ismeretlen” megtörténééhez. Ezen a ponton világossá válhat mindannyiunk számára, hogy ez a bizonyos „ismeretlen”, amit a fiatalság szenvedélyével ostromol, nem valami, hanem *valaki*. *Én – aki mindig valaki más*.

Egy generációval idősebb honfitársa, Gustave Flaubert egy azóta kétségbe vont, de rendkívül jól ismert anekdota szerint azt találta mondani: „Madame Bovary, c'est moi” – tehát, hogy „Bovaryné én vagyok”. Én és nem valaki más, nem a meglesett szomszédasszony, nem ifjúságom valamely rossz emléké szeretője, nem a nagynénikém és a szobalányunk keveréke, de nem is a képzelet pusztá szüleménye, hanem én.

A két mondat erőterében maguktól merülnek fel a kérdések: lehet-e a művészet önarckép? Lehet-e a műalkotás hiteles napló? Dokumentálhatja-e a személyiséget? És másfelől: lehet-e a művészet bármi más, mint önarckép, mint napló, mint dokumentum?

Az itt látható tárlaton valamilyen formában minden mű kapcsolatban áll ezekkel a kérdésekkel, s a fogalmazásmód néha éppoly vakmerő és ambiciózus, mint Rimbaud vagy Flaubert esetében. A szabályosság és a szabálytalanság, az



PÁLINKÁS NIKOLETT  
Memories 1., 2011, fotó, print,  
90 x 66 cm

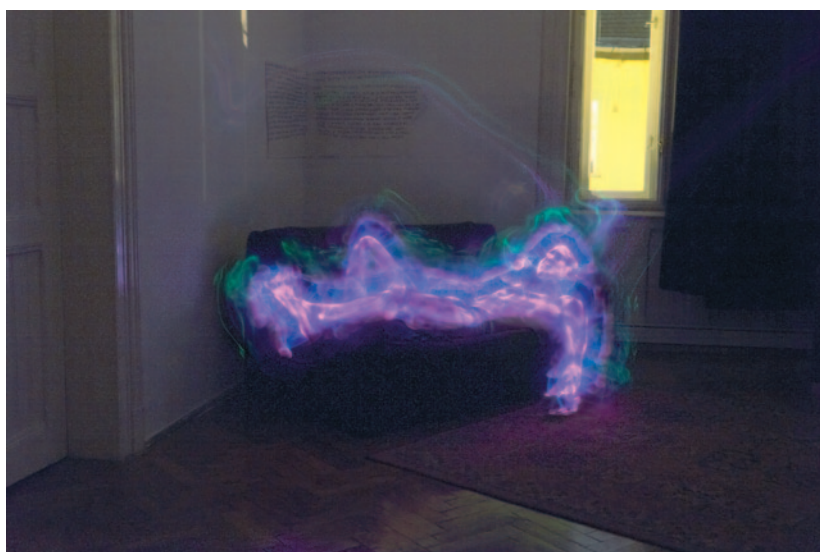


NESZMÉLYI RÉKA  
Marcus 1, 2011, fotó, print, 50 × 47 cm



NESZMÉLYI RÉKA  
Marcus 2, 2011, fotó, print, 50 × 47 cm

autenticitás és a másodkezűség problémájába a kiállítók éppúgy beleakadnak, mint Rimbaud levele. Álló- és mozgóképes önarcképekben, kettős portréikban, életképekben, allegóriáikban, kandikamera-szerű szkeccsekben a pusztá *látatás* és az átszellemült *látás* konfliktusa éppúgy érzékelhető művészi gond, mint Rimbaud ars poeticájában, s noha ma még nem tudhatjuk, az utókor miképp véle-



KOVÁCS DÁVID  
Plasman, 2010  
fotó, print,  
100 × 66 cm  
egyenként

kedik majd ifjúkori ötleteikről, az nyilvánvaló, hogy az érettség és az éretlenség, a koraérettség és a túlkorosság szokásos fogalomkészlete nehezen alkalmazható ennél az egyébként vállalt módon iskolai feladatokból kinőtt tárlatnál, melynek kurátora a tisztán esztétikai elveken túl olyan, mondjuk úgy *pedagógiai* vagy *etikai* dimenziókat is mozgósítani tudott, amelyek le sem tagadhatnák a ma már egyszer emlegetett Erdély Miklóstól nyert ihletettségüket.

Nem mellékes itt megemlíteni, hogy a kurátor egyben a kiállítók tanára is, s noha FÁBIÁN NOÉMI nyilván nem lehetett részese Erdély híres kreatívfejlesztő kurzusainak a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, az általa a MOMÉ-n vezetett *Vizuális Stúdiók* nagyon jófajta örököse az erdélyi hagyománynak. Kérdés, hogy a néző számára van-e jelentősége, az alkotók számára azonban óriási, ezért elárulom: az itt látható munkák jelentős része másik médiumban lett elkészítve, mint amelynek professzionális elsajátítását az alkotó egyetemi hallgatóként végzi. Fotósok mozgóképpel jelennek meg, grafikusok és videósok fotóval. Az alkotási folyamatban itt az Erdélytől tanult szempontok az elsődlegesek:

„A kreatív gyakorlatok alkalmával egyre inkább az az érzésünk alakult ki, hogy a képesség, amit kreatívásnak nevezünk nem csupán egy jól körülhatárolt adottság, hanem inkább úgy fogható fel, mint azoknak a legátolt képességeknek az együttese, amelyek nem tudnak megnyilvánulni, és amelyekből valami olykor mégis átüt.”

A fentiek fényében itt egyetlen szócskán kell eltűnődnünk. Erdély „legátolt képességek”-ről beszél, ami egy kicsit paradox: képesség-e az, amit nem vagyunk képesek megtenni? Képtelen képesség? Olyan képesség, amelyet nem birtoklunk, mégis a miénk? Bármily paradox, valahogy így áll a helyzet, s a rimbaud-i jelmondat ebben a fényben is értelmet nyer: az „én” éppen a „legátolt”, „nem birtokolt” képességek váratlan felbukkanása révén nyer evidencia értékű tudomást arról, hogy *több önmagánál*. Hogy lakik benne valaki Más, akivel persze sohasem tud tökéletesen azonosulni, és aki *mindig a másik marad*, de akiről éppúgy számot tartozik adni, mint birtokolni vélt önmagáról.

Erre is utal Erdély véleménye, amit a művészet és az örökké elérhetetlennek bizonyuló önazonosság viszonylatában fogalmazott meg:

„Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.”<sup>2</sup>

1 Erdély Miklós: „Kreatív és fantázia-fejlesztő gyakorlatok” in: *Tanulmányok a vizuális nevelés köréből*. MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, Budapest, 1978. 63-73.  
2 Erdély Miklós: „Optimista előadás”, in uő. *Művészeti íráások*, Képzőművészeti, Budapest, 1991. 133.

# Határátlépések

## Graphics Open 2012 – nemzetközi grafikai kiállítás

➤ Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Budapest

➤ 2012. február 24 – március 31.

Nem csupán a most vagy nemrégiben végzett fiatal művészekre jellemző, hogy sokkal fontosabbnak tartják a nemzetközi, mint a regionális tendenciák ismeretét – nem beszélve arról az eléggé elterjedt, sajnálatos jelenségről, amikor totális homály fedí az elődök tevékenységét –, de esetükben talán még időben orvosolható ez a probléma. A Magyar Képzőművészeti Egyetem fennállásának 140. évfordulójára megrendezett, a Grafikai Tanszék előtti folyosóra is „feltüremkedő” csoportos kiállítás ezt az áldatlan állapotot kívánja megváltoztatni: a környező országok hasonló intézményeiből (Bécsből, Prágából, Pozsonyból, Krakkóból és Zágrábból) érkezett anyag afféle állapotfelmérés, tágabb kontextusba helyezett szakmai megmérettetés, amely egyben azt is példázza, hogy miféle utakra fókuszálnak a fiatal grafikusok.

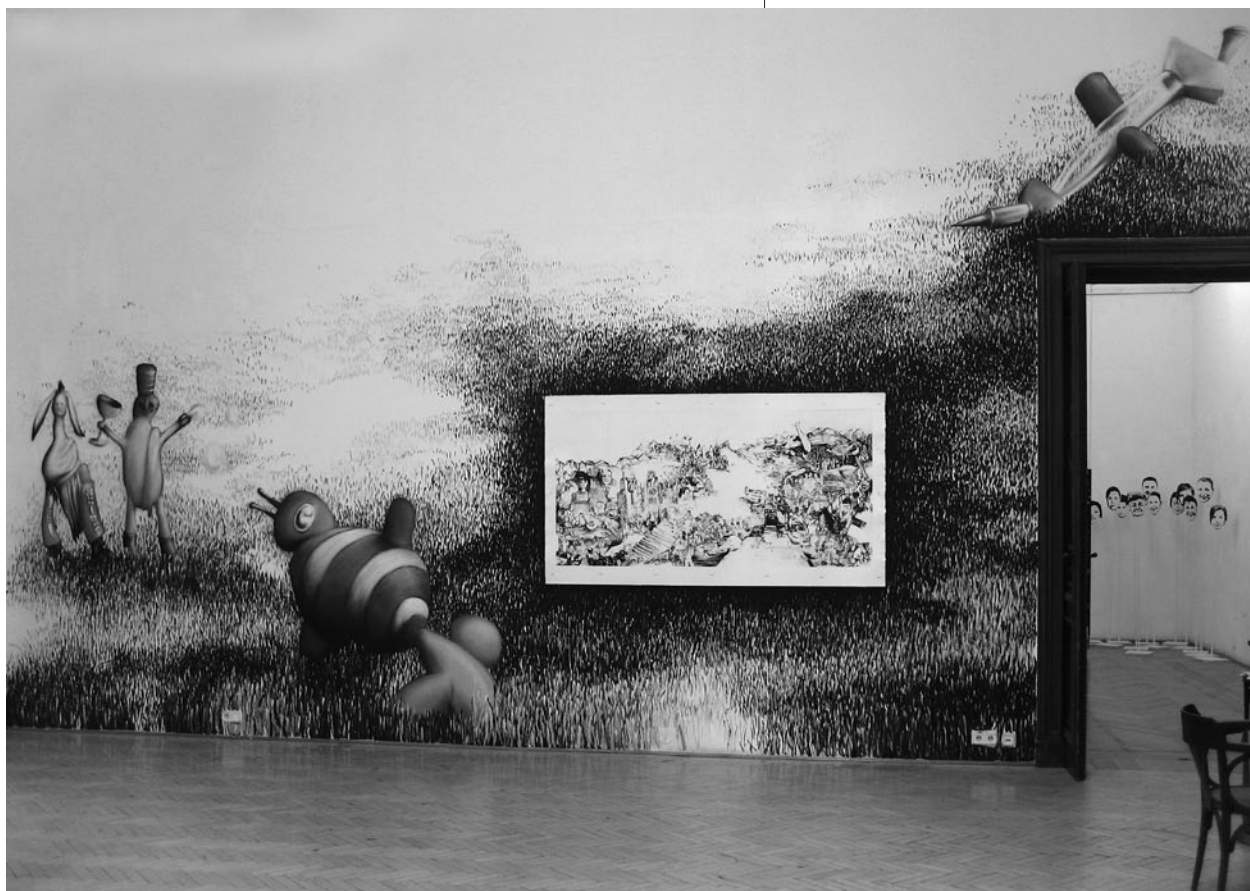
A kiállításból egyértelműen kitűnik, hogy a korábban szigorúan kabinetműfajként elkönyvelt grafika némileg megkésve, de követi a képzőművészetben már lejátszódott eseményeket, azaz kilép a két dimenzióból a térbe, folyamatosan tágítja önnön határait.

A határátlépés egyik aloszté az imitáció, amikor egy bizonyos technikával (például szitanyomás, maratás) készült munkák mintegy elrejtik és levetkőzik a rájuk jellemző jegyeket, s olybá tűnnek, mintha egészen más alkotási folyamat végeredményei lennének. IVANA MRCELA rézkarca (*Különbözünk I-III.*, 2010) például első pillantásra ceruzarajznak tűnik, míg JIŘÍ KRABAL *Ragyogó fák* (2010)

című sorozata számítógépes grafikának álcázza magát, pedig valójában linóleummetszet, JAKUB TVTYKALO linóleummetszete (*Cím nélkül*, 2010) pedig simán készülhetett volna magasnyomással, lapdúcon is. Kérdés persze, hogy a laikusok/művészettörténészek összezavarásán kívül ennek mi az értelme, hogy az efféle „álcázás” nem az invenció hiányát mutatja-e, másként: van-e ezen munkákban a pszeudó-léte felülíró, akár jelentésbeli többlet?

Szembetűnő, hogy az egyéni kézjegy kialakításán kívül a művek egy nagy csoportja „okkupálja” a teret. Az olyan installáció, mint például a zágrábi egyetememről érkező LIDIJA JANKOVIC *Szuperhősök* (2009) című munkája – amely egyetlen tablóban mixeli a pop-kultúra jellegzetességeit, a szocialista lakótelepek fényképeit, a kivágós gyerekjátékokat és a képregényeket, továbbá azokat a turistáknak szánt beállításokat, amikor a delikvens a kivágott lyukba illesztve fejét különféle korok festett ruházatába bújhat, majd mindezt kiegészíti posztamensre és vékony pálcikákra helyezett különféle férfi és női arcokkal – olyannyira híján van minden gondolatiságnak, hogy szinte fájdalmas nézni. (A „gyerekes”, tévéből, internetről, mesekönyvből ismerős motívumok és figurák használata sokszor afféle védjegy a fiatal művészek esetében, de idővel általában kinövik.)

Az installációk között több, posztkonceptuális indíttatású munkát is találhatunk. Akad közöttük, amelyben az egyébként is nehezen dekódolható gondolati magot ráadásul számunkra



JEREMIAS ALTMANN &  
LINDA BERGER  
Hibrid, 2012, vegyes technika



Graphics Open 2012 – kiállítási interiőr balra Koós GÁBOR *Torony* (2012) című munkájával

nehezen értelmezhető személyes elemek szövik át – PETER JANOŠIK *Pillanatok, amiket átéltem vagy át szeretnék élni* (2011–2012) című installációjában nem valós, inkább hibridnek tűnő tárgyak és papírlapok ötvöződnek apró fotókkal és vattapamacsokkal –, de akad olyan is, amely a nyelvismeret hiányában többnek tűnik önmagánál – MARICA VITAS gyümölcsfákról készített fényképein (*Kert*, 2010) maga a fiatal művésznő látható, amint éppen felolvassa a fákról szóló enciklopédia-cikkeket, mely utóbbiak (már amennyiben azok) szintén ott lógnak a térben. MAYER ÉVA *Diagnózis* (2008) című kiállításának anyaga értelemszerűen csak részleges állapotában látható (az üvegek közé zárt fotogramok eredeti kontextusát és jelentését csak a falra applikált projektleírás fedi fel), MARTIN ŠEVČOVIČ három tértagoló oszlopa (*Szondák*, 2010) pedig a kiállításon belül inkább szépelgő esztétizálásnak tűnik. Mindezek ellenére egy szellős és ütős, jól megrendezett kiállítást láthatunk (az anyagot MADÁCSI IMRE és LENGYEL ANDRÁS válogatta), amelyben ráadásul sok

JAKUB JENČO  
*Trófea*, 2012, installáció (részlet)



jó vagy látványos munka is található. Ez utóbbi példázza Jeremias ALTMAN és LINDA BERGER monumentális, egy egész falat betöltő falfestménye (*Hibrid*, 2012), amelyet csak minimálisan „ront le” a közepére helyezett, kissé slendriánul kivitelezett hidegtűmunka, és azok az op-arttal kacérkodó forgó korongok, melyek kísértetiesen emlékeztetnek Szíj KAMILLA munkáira (Andreja Vivoda: *Mobil I-III.*, 2008). Egészen egyszerű és kis méretű, finoman satírozott papírgyűrűből épül fel JACUB JENČO „faliképe” (*Trófea*): a falra gombostűvel feltűzött sokféle – köztük Möbius-szalagra, masnira, nyolcas számra vagy görög keresztre emlékeztető – formából összeállító látvány leginkább egy pillangógyűjteményre hasonlít. S ha már állat: a szintén Pozsonyból érkező PAVOL TRUBEN számítógépes grafikáiban egyes földrészek településnevekkel tarkított térképeit „takarja ki”: a létrejövő végeredmény Afrika esetében a szkarabeusz, Indokína és Thaiföld esetében pedig az imádkozó sáska lesz. (A mű összefoglaló címe – *Uroborosz*, 2009), amely egy mitologikus lény, az önnön farkába harapó sárkány neve – feltehetően arra utal, hogy az élet örök körforgásában az emberi civilizáció húzza majd a rövidebbet. De lehet, hogy egész másra...)

A horvát, a cseh és a szlovák anyaggal szemben a lengyelek jóval konvencionálisabb, leginkább unalmas munkákat küldtek, mintegy megálltak a kabinetműfaj határánál, ráadásul a művek néha az absztrakció fáradt kódéba vesznek, néha meg borzasztó a különböző színek kontrasztja. A képzeletbeli dobogón viszont igen előkelő helyezés jutna a magyar válogatásnak. Köztük SZABÓ GERGELY 2011-es diplomamunkáinak (*Orfeusz a Közlekedési Múzeumban, Kódfejtés az Erőd parkban*), melyek a valóság és a szurrealizmus határmezsgyéjén táncolnak (az előbbin például egy lebegő Buddha figura és néhány UFO zavarja meg a szerelmesek „idilljét”, az utóbbin pedig egy harcias dinoszaurusz támad rá az andalgó párra; a várható küzdelmet pedig egy nagyfülű, valamelyik Teletubbyra emlékeztető plüsslány figyel). Messziről ornamentális motívumfűzérnek tűnik JUHÁSZ TAMÁS hatalmas linóleummetszete (*Űrhajó*, 2011) – közelről megnézve azonban egymás mellé szorított, fekvő fekete figurákat és egy rabszolgahajóra emlékeztető formát látunk. Ennek a munkának igen széles a politikai olvasata: a gyarmatosítás kérdése, a fehér „faj” által lenézett, emberszámba sem vett arctalan tömeg feláldozhatósága, a törzsi kulturális identitások felszámolása és még sorolhatnánk. A kiállítás legjobb műve KOÓS GÁBOR monumentális, *A Torony* (2012) című, fametszeten alapuló, lenyűgöző alkotása, melyet minden további nélkül sikerrel lehetne kiállítani bármilyen csoportos képzőművészeti kiállításon. Főként, ha már a határok ennyire átjárhatóak.

Debreceni Boglárka

# Paradicsompürés málnaszörp – bizarr horrormesék

Nyári István kiállítása

➤ Virág Judit Kortárs Galéria, Budapest

➤ 2012. március 7–31.

Kevés olyan alkotót ismerek, akinek a művei akár pszichoaktív szerként is működ-  
nének. Tim Burton, Lewis Carroll és NYÁRI ISTVÁN fanyar humorral ábrázolt, külö-  
nös szabályokkal, szereplőkkel telezsúfolt, szürrealisztikus, vonzó és félelmetes  
kisziválgai azonban olyan hatást gyakorolnak rám, hogy képessé tesznek kilépni a  
mindennapok unalmas, kétségbeejtően monoton, néha sivár világából egy másik,  
számtalan meglepetést tartogató, izgalmas, pezsgő, szatirikus, abszurd közegbe.  
Eltúlzott emberi jellemvonásokkal rendelkező, olykor giccsesen szép, máskor visz-  
szataszító mesefiguráik, karaktereik olyannyira valóságosak – elbűvölően kegyetlen-  
nek, de mégis szerethető –, hogy észrevétlenül, szinte egy pillanat alatt az életem  
részeseivé válnak, formálnak és alakítanak, mint a barátaim, a szomszédaim vagy a  
családtagjaim, nélkülük kimondhatatlanul egyedül érezném magam.

Nyárinak nem kellene véletlen találkozások fehér nyuszikkal vagy a társművé-  
szek fantazmagóriáival ahhoz, hogy „otthonra leljen”, bárhol megteremti közegét.  
Szemethy Orsolya 2008-as izgalmas cikkében<sup>1</sup> a „kegyetlenül konkrét csendéle-  
tek” kifejezést használja munkáival kapcsolatban. Nyári kommentjében tiltakozik  
a csendélet műfaji megnevezés ellen, reakciójából pontosan kiderül, mit gondol  
az általa megmintázott alakokról, tárgyokról. „Számomra ezek a lények, figu-  
rák, szobrok valóságosak, életük van, mozgásban vannak, velem laknak, együtt  
élünk. (...) halálosan komolyan gondolom, hogy ezek a teremtmények szorosan itt  
vannak velünk, és mindenkire hatással vannak, vagy pozitív, vagy negatív irány-  
ban, aki tagadja ezt, az abnormális!!!” És tényleg, vasárnaponként Tinky Winky  
Teletubby tanítja, szórakoztatja a gyerekeket társaival, Dipsy-vel, Laa-Laa-val

<sup>1</sup> Szemethy Orsolya: *Borzalmak kis keltetőgépe – Gondolatok Nyári István munkáiról*. Artmagazin, 2008/1., 70–76.

NYÁRI ISTVÁN

Zárás előtt a múzeumban, 2001, akril, vászon, 150 × 200 cm



és Po-val (*Zárás előtt a múzeumban*, 2001), Barbie-k formálják a nők testképről alkotott felfogását (*Horgász party a Brokeback hegyi tónál*, 2006), Mannequin Pis babák emlékeztetnek az elmúlásra (*Mannequin Pis baba Hamletet játszik*, 2006), G. I. Joe-k grasszálnak az utakon (*Éjjeli blues*, 2008). Képeinek szereplői mindenki számára ismerősek: egy adott korszak ikonikus teremtményei, nemcsak önmaguk, hanem kulturális közegük jelölői is egyben.

A fröccsöntött játékokon, dísz tárgyakon és plüss kacsatokon kívül a kultfilmek jellegzetes elemei is megjelennek nála, például fia barátjának portréján, aki egy igazi reklámarc imitátor, Ben Stiller (*Derek Zoolander*) eladható arckifejezését utánozza a *Szt. Sebestyén felveszi a hihetetlen Magnum arcot* (2009) című vásznon, melyen a szent vértanúságát nyilak helyett az izmos testbe fúródó, véres krátereket vajú takker szögek hirdetik. A *Sötétség angyala* (2007) előterében, kerubok, gumimalackák és marcipánvirágok között a texasi láncfűrészes gyilkos fegyvere uralja a teret. A *Gyilkossági helyszínen* (2004) pedig a felkoncolt, paradicsompürés málnaszörpben úszó gumibaba élettelen, katéterekkel hátra-kötözött karja mellett a *Pulp Fiction* plakátokról, DVD borítókról jól ismert, számtalanszor reprodukált, hasalós-cigizős Uma Thurman-fotóját megidéző szex-hirdetésnél nyílik ki az Aranyoldalak. Ki gondolná, hogy a „véres” jeleneteket ábrázoló művész gyerekkorában hemato- és tripanofóbiában szenvedett, vérvétel vagy oltás közben öt ápoló fogta le? Persze, Nyári hasonló jellegű képein minden – az áldozatok, a nyomozók, a testnedvek, a bizonyítékok, a díszletek – mű, pszeudo, többek között ez is erősíti a filmes érzetet, a színházi jelleget: olyan vizuális hatást teremt, mely pszichésen gyengíti a jelenetek brutalitását. A Virág Judit Galériában tartott rendezvény tárlatvezetésén a művész ez utóbbi képe kapcsán mesélte el, hogy miután diagnosztizálták nála a cukorbetegséget, az injekciós tű látványa mindennapi dologgá vált számára, a fóbiái elmúltak, a rituálét egyfajta játékként fogja fel. Ennek ellenére, amikor a *Gyilkossági helyszínt* festette, rosszul lett a rendőrségi, bűnügyi helyszíneken készült felvételek láttán, melyeket fia szerzett neki be munkájához, ezért inkább megteremtette a saját krimijét. Majd még hozzátette: „Aki ettől rosszul lesz, színházba se menjen.”

Kapcsolata a filmvilággal egyébként meglehetősen régre nyúlik vissza az időben: főiskolás korában kezdődött, az Iparművészeti elvégzése után pedig látványtervezőként is tevékenykedett. Nyári olyan, mint egy rendező, sőt manager, mecénás, stylist, sminkes, kellékes, forgatókönyvíró, operatőr, vágó és producer is, egy személyben. Hosszú hónapokon keresztül készíti elő munkáit. A precizitás mindig is jellemző volt rá, de ma már más alkotói módszereket alkalmaz, mint a hetvenes évek végén és nyolcvanas évek



NYÁRI ISTVÁN  
Cyillkossági helyszín, 2004, akril, vászon, 200 × 300 cm



NYÁRI ISTVÁN  
Benjamin, a gyűrűk ura, 2010, akril, vászon, 150 × 200 cm

NYÁRI ISTVÁN  
Merci New Yorkban, 1985, tempera, papír, 18 × 22 cm



elején: az előkészítő munka során (nála is) előtérbe kerültek a digitális technika előnyei, illetve azok kiaknázása. Miután beszerzi a „modelleket”, beállítja a jeleneteket, rengeteg fényképet készít (az apró részletekről is), válogat ezek közül, Photoshopban összerakja a kompozíciót, majd ezt kirajzolja s végül megfesti. Akrillal dolgozik, ami köztudottan nehéz technika, mivel a festék gyorsan szárad és hosszadalmas, macerás folyamat egymásra felvinni a rétegeket, úgy, hogy elérje a megfelelő hatást. Sokszor nullás ecsetet használ, így akár négy-öt hónapig vagy még tovább is eltarthat a munkafolyamat, de Nyári azt vallja, hogy egy mű sosem készül el teljesen, az alkotó döntése, mikor hagyja abba a vele való foglalkozást. A technikai változásokon túl fontos különbséget jelent a korai és a kései munkái között az is, hogy a fiatalkori, szenttelennek ható hiperreál előbb magyar, majd amerikai „ízű” vonulataitól érdeklődése a képzőművészet és a giccs kapcsolata felé fordult, bár már a nyolcvanas évek közepén rögzített nyilatkozatából is kiderül, hogy akkoriban sem pusztán a részletek felnagyítása, valóság-hű megjelenítése izgatta. „A részletek hidegen hagynak, számomra nem a tárgyak, hanem a tárgyak manipulálása az érdekes”, hangzik el egy nyolcvanas években készült interjúban, melyet Lóska Lajos idéz 2005-ben, amikor MEO-beli retrospektív<sup>2</sup> kiállításáról ír.<sup>3</sup> Sajnos a különböző korszakai közötti hasonlóságok nem igazán tűnhetnek fel és a változások sem követhetők nyomon a Falk Miksa utcai kiállítótérben. Hiába hirdette az ajánló, hogy a galéria Nyári István munkásságának három évtizedét mutatja be, a kihelyezett festmények nagy része az ezredforduló után készült, egy, a kilencvenes (*Tini Nindzsa Technóc Madonna*, 1993), és két, a nyolcvanas (*Merci New Yorkban*, *Mercédész* – mindkettő 1985) évekből származó alkotást leszámítva. Mindhárom jelentős az életmű szempontjából, a *T.M.T.H's Madonna* fekete-fehér festményeinek egyik fontos, kiemelkedő darabja, a *Mercédész*-képek pedig a karakterábrázolást, illetve a portrékat tekintve képeznek összehasonlítási alapot.

A kiállítás egyébként nem tematikusan és nem is időrendben kívánja bemutatni Nyári munkásságát: váltakoznak a korszakok, az időszakok, mindössze a galéria középső szintjén lévő terem tematikus, oda kerültek a 2009–2011 között készült, nagyméretű portrék. Ezek közül kiemelkedik a *Benjamin, a gyűrűk ura* (2010), melyen fiát festette meg. A festmény bekerült a londoni National Portrait Gallery 2011-es kiállítására,<sup>4</sup> melynek anyagát, mintegy

2 Nyári István: *Retrospektív*. MEO – Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest, 2004. október 19 – november 14.

3 Lóska Lajos: *Művek a jelenből. Virtuális hiperrealizmus*, Új Művészet, 2005/1., 17.

4 *BP Portrait Award 2011*. National Portrait Gallery, London, 2011. június 16 – szeptember 18.

ötvenöt „eredeti” arcmást, a rangos, nemzetközi megmérettetésen résztvevő több mint kétezeröt száz induló alkotásaiból válogatták. (Fia különben más képein is szerepel, így többek között a *Fekete-fehéren*, 2007.)

A középű terem mellett több szempontból is izgalmas lehet: Nyári egyrészt érdekes társadalmi jelenségeket mutat be az ide csoportosított vásznanon, másrészt olyan egyéneket, akik egy bizonyos embertípust jelenítenek meg. Benjamin például a fiatal generációs fellángolások képviselőinek megtestesítője. A kevesebb elemből felépített képeken alkalmazott „kép a képben” technika, valamint a feltűnő ékszerrek és egyéb kiegészítők magukra vonják a nézők tekintetét és folyamatosan elterelik a figyelmet magáról az emberről. Különösen jól érzékelhető ez a *Nem kínai vagyok, hanem taiwani* című vásznon (2011), melynek főhőse egy, a személytelen metropolisz fölé tornyosuló, magas toronyház teraszán álló fiatal ázsiai lány, aki magasba emeli bal kezének sérült, leukoplasztal beragasztott, vérző ujját, a jobb csuklóján pedig markáns, vastag fémkarórát, illetve szoroson feltekert, krokodilveretes nadrágszíjat visel. A *Wow, de jól felboncoltad magad!* (2009) történetét szintén a rendhagyó tárlatvezetésen ismerhettük meg: Nyári modellje itt közvetetten egy fiatal, gyönyörű nő, Y-alakú vágással a mellkasán. A lány, aki megihlette, öngyilkos lett, fotóját egy „nyomozás”, vagyis hírvadászat közben találta. A festmény létrejötté egy, „az én testem csakis az enyém, nem másé” szemlélettel rendelkező ember számára sokkoló információnak köszönhető: annak, aki életét veszti valamilyen balesetben, és korábban nem rendelkezett önmagáról, illetve nincs olyan családtagja, aki nyilatkozhatna a nevében, annak a felboncolását automatikusan elrendelheti a rendőrség, belső szerveit pedig egészségügyi létesítményeknek ajánlják fel. Ebben a teremben látható Nyári *Önarcképe és Izomagy – Önarcképe* (mindkettő 2010-ből) is. A self-portrait sorozat a felső teremben látható *Megtámadott egy ezüstmedve* című (2008), kisebb méretű munkájával kezdődött. Az ezüstmedve extrém támadási jelenetének riadt tekintetű áldozata idővel át- és átalakult, előbb beletörődő, narancsdzsekis Róbert Gidává, majd rúzszozott, erotikus szájakkal díszített rablókendőt viselő, önbizalomtól duzzadó szamurájja, míg végül – a 60. születésnapjára készített képén (*3D-ben a világ – Magyar szépség*, 2011) – csupas� hasú, borotvált mellkasú magyar szépséggé változott, aki a vörös rózsaszírmokkal teleszórt fürdőkád türkizkék, langymeleg vize fölött, 3 D-s szemüvegben lebegve próbálja átélni, mit érezhet egy Angelához hasonló, tizenhat éves lány az amerikai szépségben, miközben, mint egy elítélt, megadón emeli fel a kezét: ártatlan vagyok!

Sárréti Gergely

## A néző részvételére épülő gyakorlat

Orosz Klára: *Pixelbuborék*

📍 Levendula üzlet, Pécs

📅 2012. március 23 – április 21.

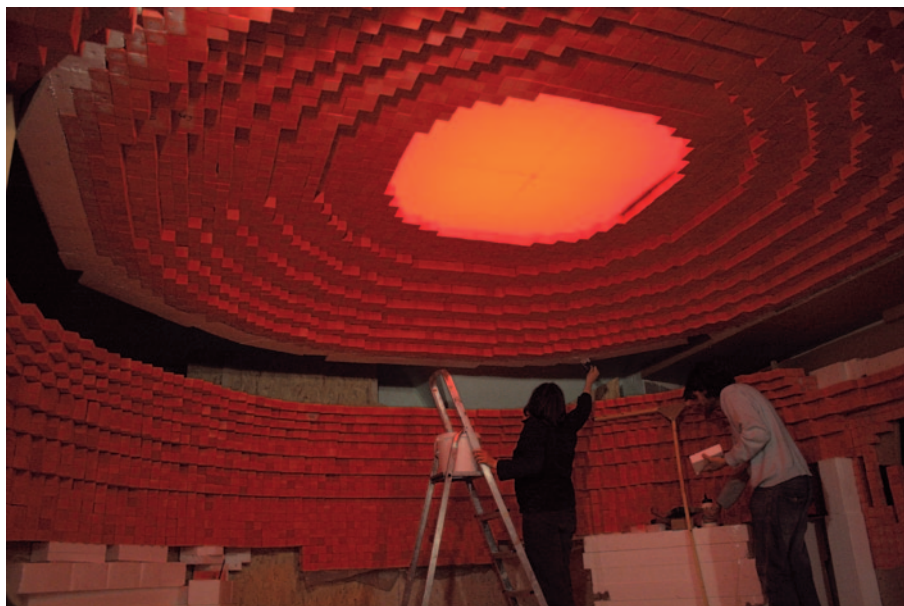
Magyarországon a *public art* kezdeményezések egyre gyakoribbak lettek az elmúlt évtized során, azonban ez a „nyilvános művészet” nagyban különbözik a tradicionális „köztéri művészet”-től.<sup>1</sup> Napjainkban a kortárs művészet nagyobb figyelemre tarthat számot a nyilvánosság közegében való terjeszkedésével és adaptálódásával. A helyspecifikus és a közösségi térben megvalósított műalkotás vagy esemény esetében a művész nagy fontosságot tulajdonít a nem szakmabeli befogadó aktív részvételének, a mű demokratizálódásának, hátat fordítva a hagyományos múzeumi helyszínek és a művészorientált fogyasztói rétegek. OROSZ KLÁRA munkásságában meghatározó momentum a néző részvétele; munkássága a kollektív szemléletre épít, fontos számára a néző bevonása, tudatos aktivizálása. Installációi nem mindig illeszthetők a helyspecifikus mű kereteibe. Legutóbbi, *Pixelbuborék* című munkája szinte bárhol felépíthető, ahol egy kisebb, körülbelül 15 négyzetméternyi, négyzet alaprajzú teret ki lehet alakítani. A mű ezúttal egy használaton kívüli üzlethelyiségben, a Levendula üzletben volt megtekinthető.

A galéria falain belüli interakciós kísérletek Orosz Klára korábbi installációira is jellemzőek voltak. A *Meat Channel* (2003), *Relax* (2005) és a *Konténer* (2006) című munkáknál a plasztika a saját belső terébe „vonzza” a nézőt; a különféle anyagok (matrac, szilikongumi, szivacs) kipróbálásra, belefekvésre, megtapasztalásra csábítanak. Az *Urban Gardens* (2007) és a *Falkamodul* (2009) plasztikák variáns elemeiből állnak össze (puha, könnyen tolató, alakítható darabok, pl. műfűvel beborított hullámos formai kialakítású faplasztikák [*Urban Gardens*], vagy

<sup>1</sup> A két elnevezés magyar viszonylatban máig vita tárgya, viszont a nemzetközi értelmezésben a *public art* terminológiába minden mű idetartozik, ami a múzeumi intézményrendszeren kívülre esik. Suzanne Lacy használja először a *new genre public art* fogalmát 1994-ben a *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* című könyvében azokra a műalkotásokra, amelyek a nyilvános tereken változásokat hoztak a 90-es évektől.

OROSZ KLÁRA  
*Pixelbuborék*, 2012 (építési folyamat) © Fotó: Orosz Klára





OROSZ KLÁRA  
Pixelbuborék, 2012 (építési folyamat) © Fotók: Orosz Klára, Rádóczy László

OROSZ KLÁRA  
Pixelbuborék, 2012 © Fotó: Kalmár Lajos



különböző műszörmékkal bevont habzivacs idomok [*Falkamodul*]), melyeket a látogatók rendezhetnek be és mozgathatnak, ezáltal szociális miliővé alakítva át a kiállítóteret. A néző bevonására tett kísérlet rendhagyó helyzetet hoz létre a galéria környezetén belül: a művek nem a konvencionális módon vannak bemutatva, „kitéve” a befogadó előtt, hanem funkcionális szerepet töltenek be.

A partícipatív kísérlet maga a műalkotás (ahogy azt Orosz doktori disszertációjában is ismer-teti),<sup>2</sup> a befogadó aktívan részt vesz, interve-niál a művészeti tárgyban, ugyanakkor meg is változtathatja azt. A gyakorlat megszünteti a befogadó hagyományos „képnézegető” szere-pét, azaz megszűnik a határ néző és résztvevő, fogyasztó és termelő közt. Megszűnik a spek-tákulum külsődlegessége (Guy Debord szín-házelméleti hasonlatával élve), a szemlélődés folyamata, amely látszat-kontempláció során a néző elválasztódik önnön lényegétől, saját akti-vitásától.<sup>3</sup> A partícipatív gyakorlat kommuniká-ciót és interakciót hoz létre a műtárgy és a néző közt a művészeti térben, átlépve ezzel a *high culture*, a magaskultúra tradicionális szabályait. A kiállított produktum egyúttal egy létrehozási folyamatként is érthető – az alkotóművész-néző viszonya közvetlen dialógusra épül, azaz a létrehozó-szemlélő szerepe tudatosan felcseré-lődik, hatnak egymás pozíciójára.

Orosz projektjei közül az egyik legszemléle-tesebb példa a fentiekre a Pécsen 2010-ben megrendezett *In Between* című művészeti prog-ramban<sup>4</sup> bemutatott *3D Logo* performansa. Négy köbméternyi, öt centiméteres piros poliur-etán kockát ömlesztett a város négy különböző terére, ahol az arra járók kedvük szerint csatla-kozhattak a projekthez – az elemeket építhet-ték, dobálhatták, belefeküdhetnek stb. Az akció – amellet, hogy egy szociális közeget alakított ki – tulajdonképpen egy kísérleti koncepcióra épült, amellyel a sokféle habitust és a reakciók különbségeit lehetett vizsgálni. Ugyanílyen fon-tos volt azonban a közösségtudat, a résztvevők közötti személyes és kollektív megélt élménye is. A műalkotás formailag és szellemileg illékony volt: alkotóik „hazavihették” a kockaelemeket, változtathatták, bármit kialakíthattak belőlük. Ugyanebből a negyvenezer habzivacs kocka-elemből épült fel a *Pixelbuborék* a pécsi sétáló-utcában lévő *Levendula* üzletben. A koncepció hasonló az *Urban Gardens*, a *Relax* vagy a *Kon-téner* munkákhoz, ahol az objekt saját organikus

2 [http://www.art.pte.hu/files/tiny\\_mce/File/dla/2012/ertekezesOK.pdf](http://www.art.pte.hu/files/tiny_mce/File/dla/2012/ertekezesOK.pdf)

3 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, In: *A felszabadult néző*. Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011

4 *In Between: Displaced Harmonies / Dissonant States*, 2010. szeptember 23. és október 7. között, a Közéltetés Művészeti Egyesület szervezésében. Kurátorok: Christian Gracza és Allan Siegel, <http://vimeo.com/16562120>

belső terébe invitál: puha és kényelmes felülettel nyugalmat, kikapcsolódást kínál a látogatók számára. Itt egy gömbben találhatta meg nyugalmát a néző, ahol a különböző generációk más-más módon próbálták ki a meditatív atmoszférájú teret. A frekvenciált helyen (Király utca, a belváros szíve) lévő installációt már messziről látni lehetett, az üzlethelység kirakataiból be lehetett kukucskálni a mű „gyomrába.” A gömb mennyezetén világító, halovány vörös-sárga fény tovább segítette a relaxációt. A mű spontán párhuzamba hozható olyan nemzetközi példákkal, mint ERNESTO NETO tavaly Buenos Airesben (Faena Arts Center) kiállított interaktív hálós-szövevényes műve, amelynek bonyolult, ingatag folyosójába ugyancsak „csatlakozhattak” a galéria látogatói (*Crazy Hyperculture in the Vertigo of the World*),<sup>5</sup> vagy ANISH KAPOOR a párizsi Grand Palais-ben bemutatott grandiózus installációja (*Leviathan*) a Monumenta 2011 szervezésében.<sup>6</sup> Utóbbival annak óriási méretei miatt nehéz bármit is

5 <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/19301/ernesto-neto-crazy-hyperculture-in-the-vertigo-of-the-world.html>

6 <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/14562/anish-kapoor-monumenta-2011-leviathan.html>

párhuzamba vonni, ugyanakkor Orosz Klára műve koncepciójában szinte azonos vele: a *science fiction* világot idéző belső tér olyan érzetet kelt a látogatóban, mintha egy ismeretlen dimenzióban találná magát.

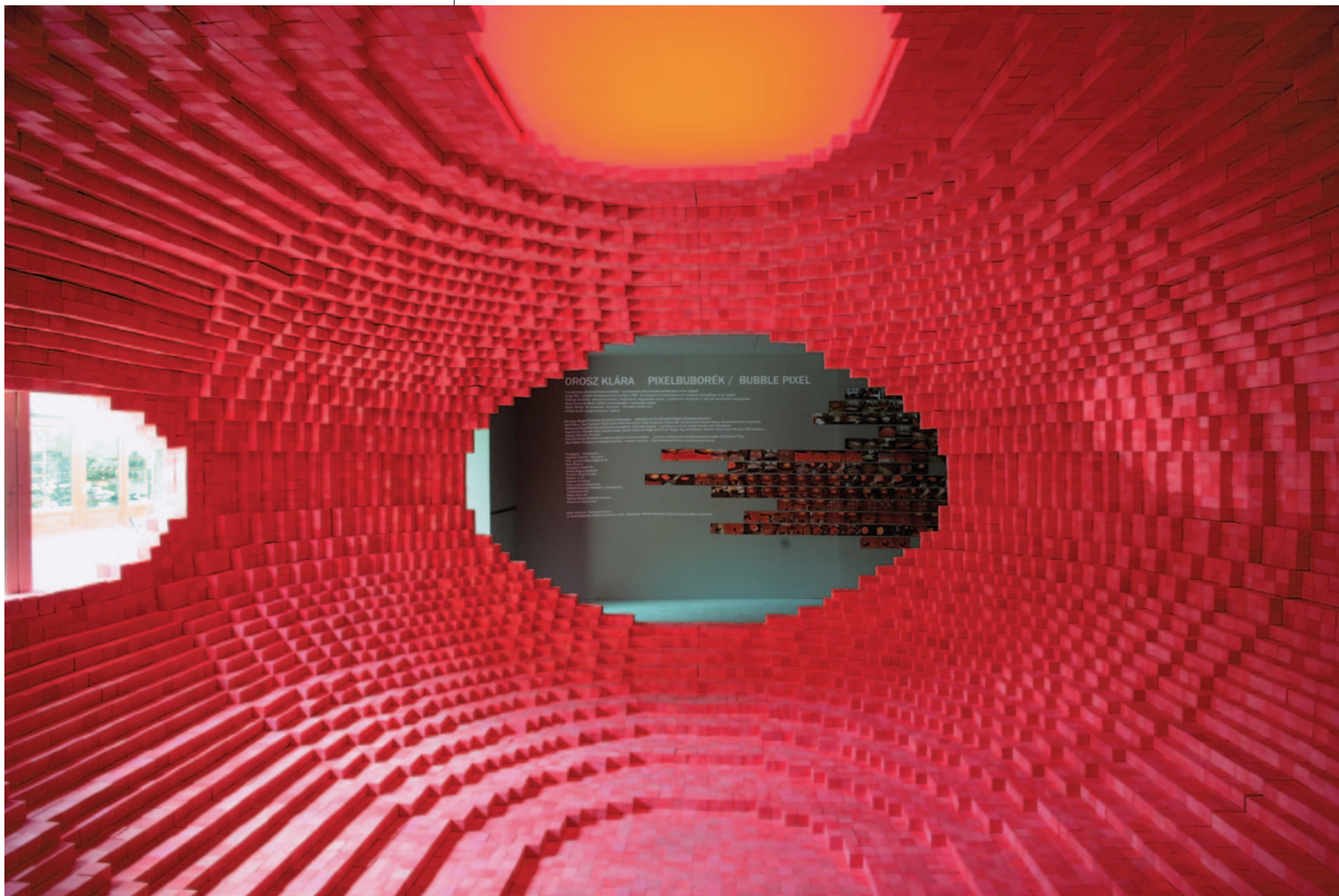
A *Pixelbuborék* kockáinak kivitelezésében, ragasztásában és összeépítésében, valamint az üzlethelységben felépített vázszerkezet kialakításában építészek, szakemberek, diákok, a művész ismerősei, továbbá a Baranya Megyei Önkéntes Centrum által delegált önkéntesek vettek részt. A közös munka, a kollaboráció megjelent a mű megszerkesztésénél, felépítésénél, de a mű bemutatásánál, „funkcióba” vételénél is.

A partícipatív és a kollaboratív alkotási szemlélet elkerülhetetlenül megkérdőjelezi a művész autoritását. BORIS GROYS elképzelései szerint az alkotónak nem feltétlenül kell kötődnie szerzői pozíciójához, ha a műalkotás elengedhetetlen feltétele a részvétel és az együttműködés. Az alkotóművész egy ilyen munkánál különös nagyvonalúsággal fordul a néző felé, kinek szerepe megváltozik a művel való kapcsolata folytán: nemcsak interaktív viszonyba kerül vele, hanem részesévé is válik annak. Mutatis mutandis, a mű semmit nem jelent a néző jelenléte és részvétele nélkül. A szerzőség megosztódik a partícipativitás mód-szereivel, valamint elmosódnak a megkülönböztető határok a mű, a néző és a művész között.

Orosz Klára művészetében fontos momentum a befogadók kommunikációja a művel. Műveivel nem a művészet szakmai rétegeit célozza meg, hanem a nem-beavatottakat, a laikusokat, az utca embereit. A múzeumok és a galériák falain belül kiállított művészeti tartalmak a nem szakmabeliek többségének számára érthetetlenek, ezáltal a művészet egyre jobban eltávolodik a közönségtől.

Orosz Klára ezzel szemben az alkotómunkában és a befogadásban is a kollektív stratégiára épít, ahol a siker érdekében ki kell törni a galériák fehér falai közül a nyilvános térbe, a forgalmasabb közterületekre.

OROSZ KLÁRA  
Pixelbuborék, 2012 © Fotó: Kálmár Lajos



# ART MARKET 2012 | BUDAPEST

NEMZETKÖZI KORTÁRS  
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR

**Időpont:** 2012. november 8-11.

**Helyszín:** Budapest, Millenáris

*„Az Art Market Budapest nem csupán művészeti vásár, hanem olyan találkozóhely is egyben, ahol a szakma és a látogatók megtekinthetik és megvitathatják Közép- és Kelet-Európa művészetét, amely fejlett és szofisztikált, de sokak számára még felfedezésre vár.”*

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

|| MÉG.TÖBB.KORTÁRS ||

[www.artmarketbudapest.hu](http://www.artmarketbudapest.hu) | [www.facebook.com/ArtMarketBudapest](https://www.facebook.com/ArtMarketBudapest)  
[info@artmarketbudapest.hu](mailto:info@artmarketbudapest.hu)

**Edward Kienholz**  
*Five Car Stud*  
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST  
www.louisiana.dk  
HUMLEBÆK  
2012. 06. 06 – 10. 21.

**NEW NORDIC – Identity & Architecture**  
● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST  
www.louisiana.dk  
HUMLEBÆK  
2012. 06. 29 – 10. 21.

#### Észtország

**Undiscovered Masterpieces. Russian Art from the Collections of the Baltic Countries**  
● KUMU  
www.ekm.ee  
TALINN  
2012. 03. 22 – 08. 12.

#### Finnsország

**Georgia O'Keeffe**  
● TENNISPALATSI  
www.taidemuseo.fi  
HELSINKI  
2012. 06. 08 – 09. 09.

**Eyeballing! / The new forms of comics**  
● KIASMA  
www.kiasma.fi  
HELSINKI  
2012. 03. 09 – 09. 09.

**Camouflage / Contemporary art and design intertwine in Camouflage.**  
● KIASMA  
www.kiasma.fi  
HELSINKI  
2012. 06. 15 – 10. 07.

#### Franciaország

**Yutaka Takanashi**  
● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON  
www.henricartierbresson.org  
PÁRIZS  
2012. 05. 10 – 07. 29.

**Chiharu Shiota**  
*Labyrinth of Memory*  
● LA SUCRIÈRE  
www.lasucriere-lyon.com  
LYON  
2012. 05. 03 – 07. 31.

**Turbulence**  
● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON  
www.louisvuitton.com/  
espaceculturel  
PÁRIZS  
2012. 06. 21 – 09. 16.

**Histoires de voir: Show and Tell**  
● FONDATION CARTIER  
www.fondation.cartier.com  
PÁRIZS  
2012. 05. 15 – 10. 21.

**Buren, Merz, Rutault**  
*L'œuvre et ses archives.*  
● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX  
www.capc-bordeaux.fr  
CHÂTEAU-GONTIER  
2012. 02. 09 – 12. 09.

#### Hollandia

**Martin Roemers**  
*The Eyes of War*  
● ROTTERDAM KONSTHAL  
www.kunsthal.nl  
ROTTERDAM  
2012. 05. 03 – 08. 26.

**William Eggleston**  
*Before Color*  
● NEDERLANDS FOTOMUSEUM  
www.nederlandsfotomuseum.nl  
ROTTERDAM  
2012. 06. 16 – 08. 26.

**Chino Otsuka**  
*A World of Memories*  
● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY  
www.huismarseille.nl  
AMSZTERDAM  
2012. 06. 09 – 09. 09.

**'Topsy Turvy, Long live the upside-down world!'**  
● DE APPEL ARTS CENTRE  
www.deappel.nl  
AMSZTERDAM  
2012. 05. 25 – 09. 23.

#### Izrael

**Eugene Atget**  
*As Paris Was*  
● THE ISRAEL MUSEUM  
www.imjnet.org.il  
JERUZSÁLEM  
2012. 03. 23 – 06. 30.

**Third Show: The Urban Condition – Works from the Israel Museum, Jerusalem**  
● THE ISRAEL MUSEUM  
www.imjnet.org.il  
JERUZSÁLEM  
2012. 03. 22 – 07. 31.

#### Írország

**Anri Sala**  
*1395 Days Without Red, 2011*  
● IRISH MUSEUM OF MODERN ART  
www.imma.ie  
DUBLIN  
2012. 05. 31 – 07. 15.

#### Lengyelország

**Dmitry Gutov**  
*Selected video works*  
● GDANSK CITY GALLERY  
www.ggm.gda.pl  
GDANSK  
2012. 05. 11 – 07. 08.

**Art Everywhere – The Academy of Fine Arts in Warsaw 1904–1944**  
● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI  
www.zacheta.art.pl  
VARSÓ  
2012. 06. 05 – 08. 16.

**Theatre of life**  
● CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU  
http://csw.torun.pl  
TORUN  
2012. 05. 18 – 09. 16.

#### Luxemburg

**Canja Iveković**  
*Waiting for the revolution*  
**Emily Bates**  
*The sky is glowing with the setting sun*  
**Filipa César**  
1975  
**Simon Evans**  
*How to be alone when you live with someone*  
**Steven C. Harvey**  
*Vehicles*  
● MUDAM LUXEMBOURG  
www.mudam.lu  
LUXEMBOURG  
2012. 06. 12 – 09. 16.

#### Nagy-Britannia

**Doris Salcedo**  
● WHITE CUBE (MASON'S YARD)  
www.whitecube.com  
LONDON  
2012. 05. 25 – 06. 30.

**Cyprien Gaillard**  
**John Garrard**  
● MIDDLESBROUGH INSTITUTE OF MODERN ART  
www.visitmima.com  
MIDDLESBROUGH  
2012. 03. 01 – 07. 01.

**Sean Scully**  
*Change and Horizontals*  
● MIDDLESBROUGH INSTITUTE OF MODERN ART  
www.visitmima.com  
MIDDLESBROUGH  
2012. 03. 02 – 07. 13.

#### Out of Focus: Photography

● SAATCHI GALLERY  
www.saatchi-gallery.co.uk  
LONDON  
2012. 04. 25 – 07. 22.

**Eric Baudelaire**  
*The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images*  
● GASWORKS  
www.gasworks.org.uk  
LONDON  
2012. 05. 11 – 07. 22.

**David Claerbout**  
*the time that remains*  
● PARASOL UNIT  
http://www.parasol-unit.org/  
LONDON  
2012. 05. 31 – 08. 10.

**Migrations / Journey into British Art**  
● TATE BRITAIN  
www.tate.org.uk  
LONDON  
2012. 01. 31 – 08. 12.

**British Design 1948–2012 / Innovation in the Modern Age**  
● V&A  
www.vam.ac.uk  
LONDON  
2012. 03. 31 – 08. 12.

**Bauhaus: Art as Life**  
● BARBICAN – ART GALLERY  
http://www.barbican.org.uk  
LONDON  
2012. 05. 03 – 08. 12.

**Island Stories: Fifty Years of Photography in Britain**  
● V&A  
www.vam.ac.uk  
LONDON  
2012. 03. 16 – 09. 19.

**Transformation and Revelation: Gormley to Gaga. UK design for performance 2007–2011**  
● V&A  
www.vam.ac.uk  
LONDON  
2012. 03. 17 – 09. 30.

**Kitty and the Bulldog: Lolita fashion and the influence of Britain**  
● V&A  
www.vam.ac.uk  
LONDON  
2012. 04. 23 – 2013. 01. 27.

#### Németország

**7th Berlin Biennale**  
www.berlinbiennale.de  
BERLIN  
2012. 04. 27 – 07. 01.

**Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915–1935**  
● MARTIN-GROPIUS-BAU  
www.gropiusbau.de  
BERLIN  
2012. 04. 05 – 07. 09.

**Oh, My Complex. On Unease at Beholding the City**  
● WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART  
www.wkv-stuttgart.de  
STUTTGART  
2012. 05. 17 – 07. 29.

**the name is BURROUGHS – Expanded Media**  
● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST  
www.zkm.de  
KARLSRUHE  
2012. 03. 24 – 08. 12.

**Anthony McCall**  
*Five minutes of pure sculpture*  
● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART  
www.hamburgerbahnhof.de  
BERLIN  
2012. 04. 20 – 08. 12.

**Choreographie der Massen. / Im Sport. Im Stadion. Im Rausch**  
● AKADEMIE DER KÜNSTE  
www.adk.de  
BERLIN  
2012. 6. 06 – 08. 12.

**The lunatics are on the loose ... – EUROPEAN FLUXUS FESTIVALS 1962–1977**  
● AKADEMIE DER KÜNSTE  
www.adk.de  
BERLIN  
2012. 07. 13 – 08. 12.

**The State of Image. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy**  
● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST  
www.zkm.de  
KARLSRUHE  
2012. 01. 28 – 08. 19.

**Alfredo Jaar**  
*The way it is. An Aesthetics of Resistance*  
● NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST)  
http://ngbk.de  
BERLIN  
2012. 06. 15 – 08. 19.

**Larry Clark**  
● C/O BERLIN  
www.co-berlin.com  
BERLIN  
2012. 05. 26 – 08. 22.

**Faktor, Robakowski, Sandfort, Walther – Pioneers of the Social Media**  
● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST  
www.zkm.de  
KARLSRUHE  
2012. 06. 15 – 09. 09.

**DOCUMENTA (13)**  
http://d13.documenta.de  
KASSEL  
2012. 06. 09 – 09. 16.

**Alfredo Jaar**  
*The way it is. An Aesthetics of Resistance*  
● ALTE NATIONALGALERIE  
www.smb.spk-berlin.de  
BERLIN  
2012. 06. 15 – 09. 16.

**Alfredo Jaar**  
*The way it is. An Aesthetics of Resistance*  
● BERLINISCHE GALERIE  
www.berlinischegalerie.de  
BERLIN  
2012. 06. 15 – 09. 17.

**Jeff Koons**  
● SPRENGEL MUSEUM  
www.sprengel-museum.com  
HANNOVER  
2012. 06. 20 – 09. 23.

**Diane Arbus**  
● MARTIN-GROPIUS-BAU  
www.gropiusbau.de  
BERLIN  
2012. 06. 22 – 09. 23.

**Cy Twombly**  
*The School of Fontainebleau*  
● HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART  
www.hamburgerbahnhof.de  
BERLIN  
2012. 04. 04 – 10. 07.

#### Olaszország

**American Dreamers – Reality and Imagination in Contemporary Art**  
● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA  
www.strozzina.org  
FIRENZE  
2012. 03. 09 – 07. 15.

**Kaarina Kaikkonen**  
*Towards Tomorrow*  
● MAXXI  
www.fondazionemaxxi.it  
RÓMA  
2012. 04. 14 – 07. 15.

**Plamen Dejanoff**  
*The Bronze House*  
● MAMBO  
www.mambo-bologna.org  
BOLOGNA  
2012. 06. 01 – 09. 09.

#### Oroszország

**Leonid Sokov**  
*Point of View*  
● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART  
www.mmoma.ru  
MOSZKVA  
2012. 05. 04 – 07. 01.

**Touch the Music**  
● GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART  
http://garagecc.com/eng  
MOSZKVA  
2012. 06. 28 – 07. 24.

#### Románia

**PUNK, ASH and HOLOCAUST – Participants: Punk Movement from Craiova, Cristian Comosteanu, Romeo Tiberiade**  
● CLUB ELECTROPUTERE  
www.clubelectroputere.ro  
CRAIOVA  
2012. 05. 25 – 07. 06.

**BUCHAREST BIENNALE 5 – Tactics for the here and Now**  
http://bucharestbiennale.org/  
BUKAREST  
2012. 05. 25 – 07. 22.

**SubREAL Retrospect**  
● MNAC  
www.mnac.ro  
BUKAREST  
2012. 05. 31 – 09. 30.

#### Spanyolország

**Hans Haacke**  
*Castle in the air*  
● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
www.museoreinasofia.es  
MADRID  
2012. 02. 15 – 07. 23.

**Centre International de Fotografia Barcelona (1978–1983)**  
● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA  
www.macba.es  
BARCELONA  
2012. 01. 26 – 08. 22.

**The Inverted Mirror: Art from the Collections of "la Caixa" Foundation and MACBA**  
● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO  
www.guggenheim-bilbao.es  
BILBAO  
2012. 01. 31 – 09. 02.

**Rosemarie Trockel**  
*a cosmos*  
● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
www.museoreinasofia.es  
MADRID  
2012. 05. 23 – 09. 24.

**Mona Hatoum**  
● FUDACIÓ JOAN MIRÓ  
http://fundaciomiro-bcn.org/  
BARCELONA  
2012. 06. 22 – 09. 24.

**David Hockney**  
*A Bigger Picture*  
● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO  
www.guggenheim-bilbao.es  
BILBAO  
2012. 05. 15 – 09. 30.

#### Svájc

**Raymond Pettibon**  
*Whuytuyt*  
● KUNSTMUSEUM LUZERN  
www.kunstmuseumluzern.ch  
LUZERN  
2012. 03. 24 – 07. 22.

**STATUS – 24 Contemporary Documents**  
**Rosângela Rennó**  
*Strange Fruits*  
● FOTOMUSEUM WINTERTHUR  
www.fotomuseum.ch  
WINTERTHUR (ZÜRICH)  
2012. 06. 09 – 08. 26.

**Pieter Hugo**  
*This must be the place / Selected works 2002–2011*  
● MUSÉE DE L'ELYSÉE  
www.elysee.ch  
LAUSANNE  
2012. 06. 08 – 09. 02.

**Rosa Barba**  
*Time as Perspective*  
● KUNSTHAUS  
www.kunsthau.ch  
ZÜRICH  
2012. 06. 06 – 09. 09.

**Jeff Koons**  
● FONDATION BEYELER  
www.beyeler.com  
BASEL  
2012. 05. 13 – 09. 13.

The New Contemporary  
20–23 Sept 2012

# VIEN NAFAIR

