

Balkon

2012_6

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Świerkiewicz Róbert
Hansaku-kjó / Fél-merőkanál híd / Half-dipper bridge
 ● ZB GALÉRIA
 www.pipacs.hu/2b
 Budapest IX., Ráday u. 47.
 2012. 07. 25 – 08. 17.

Hermann Ildi
Lányaink / Daughters
 ● RAIFFEISEN GALÉRIA
 www.raiffeisen.hu
 Budapest V., Akadémia u. 6.
 2012. 07. 09 – 08. 26.

Julita Wójcik
Hullám panel
 ● PLATÁN GALÉRIA
 www.polinst.hu
 Budapest VI., Andrássy út. 32.
 2012. 05. 31 – 08. 31.

SI-LA-GI with Ai Weiwei, Dróma, Sziráki
From ZERO to ZERO and Back (Vendég a Liget Galéria)
 ● BTM – BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest III., Lajos u. 158.
 2012. 07. 26 – 09. 02.

NAVIGÁCIÓS SZŰRKÜLET – In memoriam Déléczeg Katalin
 ● DOVIN GALÉRIA
 www.dovinalgaria.hu
 Budapest V., Galamb u. 6.
 2012. 07. 13 – 09. 05.

TÉR>pontok – II. Szobrász Biennalé / SPACE>points – II. Sculpture Biennial
 ● MŰVÉSZETMALOM
 www.muveszetmalom.hu
 Szentendre, Bogdányi u. 32.
 2012. 07. 07 – 09. 05.

Tót Endre
Nagyon speciális örömök (1971–2011) / Very special joys (1971–2011)
 ● MODEM – MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2012. 06. 02 – 09. 09.

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
 ● IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.imm.hu
 Budapest IX., Üllői út 33-37.
 2012. 06. 28 – 09. 09.

ÚJ SZERZEMÉNYEK a Szent István Király Múzeum képzőművészeti gyűjteményében (2003–2012)
 ● CSÖK ISTVÁN KÉPTÁR
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
 2012. 06. 16 – 09. 15.

Victor Vasarely, Denise René és a geometrikus absztrakt művészet kalandja Magyarországon
Konstruktív-konkrét, klasszikusok
 ● VASARELY MŰZEUM
 www.vasarely.hu
 www.osas.hu
 Budapest III., Szentlélek tér 6.
 2012. 05. 24 – 09. 16.

Ritkán látott képek – Utazás a vidéki múzeumok fotókincsei között
 ● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
 www.maimano.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 20.
 2012. 06. 21 – 09. 16.

Art deco és modernizmus – Lakásművészet Magyarországon 1920–1940
 ● IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.imm.hu
 Budapest IX., Üllői út 33-37.
 2012. 03. 01 – 09. 30.

Robert Mappelthorpe
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2012. 05. 25 – 09. 30.

Elmozdulás. Munkakultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában / Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban I.
 ● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
 www.kassakmuzeum.hu
 Budapest III., Fő tér 1.
 2012. 06. 22 – 09. 30.

Névelő növények – rajzoló szépirok
 ● MEDGYESSY FERENC EMLÉKMŰZEUM KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIÁJA
 Debrecen, Péterfia u. 28.
 2012. 06. 16 – 09. 30.

Soltész István
Vadak, halak, madarak
 ● MODEM – MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2012. 07. 14 – 10. 07.

Kilátás – Nemzetközi művészet Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteményéből
 ● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
 www.vasscollection.hu
 Veszprém, Vár u. 3-7.
 2012. 07. 21 – 10. 13.

A hős, a hősnő és a szerző / The hero, the heroine and the author
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2012. 07. 05 – 10. 23.

Frank Gaudlitz
Casa mare
 ● NÉPRAJZI MŰZEUM
 www.neprajz.hu
 Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
 2012. 06. 19 – 10. 26.

A párizsi Magyar Műhely öt évtizede
 ● PETŐFI IRODALMI MŰZEUM
 www.pim.hu
 Budapest V., Károlyi M. u. 16.
 2012. 05. 11 – 10. 28.

FÉNY, MOZGÁS, SZÍN
 ● LACZKÓ DEZSŐ MŰZEUM
 www.vmmuzeum.hu
 Veszprém, Erzsébet sétány 1.
 2012. 06. 23 – 11. 11.

Cseke Szilárd
A haladás illúziója / Illusion of progress
 ● PARK GALÉRIA (MOM PARK)
 Budapest XII., Alkotás u. 53.
 www.molnaranyagaleria.hu
 2012. 06. 07–12. 02.

Idegen anyag – „Szürrealizmus” a valóság vonzásában / Foreign matter – "surrealism" in the Attraction of Reality
 ● MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2012. 06. 15 – 12. 31.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria
Pop and the Sixties
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2012. 01. 19 – 09. 02.

The Circus as a Parallel Universe
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2012. 05. 04 – 09. 02.

Act together – effect together / Collaborations of Guenter Brus with friends since 1970
 ● NEUE GALERIE GRAZ
 www.museum-joanneum.at
 GRAZ
 2012. 05. 12 – 09. 02.

GROUP EXHIBITION: Mutatis Mutandis
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2012. 06. 29 – 09. 02.

Simon Starling in collaboration with SUPERFLEX
Reprototypes, Triangulations and Road Tests
 ● THYSSEN-BORNEMISZA AUGARTEN CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2012. 05. 30 – 09. 23.

Reflecting Fashion – Art and Fashion since Modernism
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2012. 06. 14 – 09. 23.

MADE 4 YOU / Design for Change
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2012. 06. 06 – 10. 07.

John Cage and...
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2012. 07. 14 – 10. 07.

Michelangelo Pistoletto
Self-Portraits, Mirrors, Minus-Objects
 ● NEUE GALERIE GRAZ
 www.museum-joanneum.at
 GRAZ
 2012. 06. 02 – 10. 14.

Merce Cunningham. Dance Company
Photographs of a Dance Movement
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2012. 07. 28 – 11. 11.

Belgium
Sense of Place – European Landscape Photography
 ● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
 www.bozar.be
 BRÜSSZEL
 2012. 06. 14 – 09. 16.

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

Sol LeWitt
Colors
 ● MUSEUM LEUVEN
 www.mleuven.be
 LEUVEN
 2012. 06. 21–10. 14.

Jimmie Durham
A Matter of Life and Death and Singing
 ● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2012. 05. 24 – 11. 18.

Csehország
David Černý
 ● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2012. 06. 13 – 09. 07.

Faces – Face as the phenomenon in videoart
 ● GALERIE RUDOLFINUM
 www.galerierudolfinum.cz
 PRÁGA
 2012. 06. 21 – 09. 16.

Brno Biennial 2012 Main Exhibition
 ● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ
 www.moravska-galerie.cz
 BRNO
 2012. 06. 22 – 10. 28.

Dánia
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.

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

Laurent Grasso
Uraniborg
Rosa Barba
Back Door Exposure
Eva Besnyo (1910–2003)
Sensuous Image
 ● JEU DE PAUME
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2012. 05. 22 – 09. 23.

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

The Lambert Collection in Avignon / A Festival in two acts
 ● COLLECTION LAMBERT
 www.collectionlambert.com
 AVIGNON
 2012. 07. 07 – 11. 18.

Hollandia
Martin Roemers
The Eyes of War
 ● ROTTERDAM KONSTHAL
 www.kunsthnl.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.

William Kentridge
Black Box / Chambre Noire
 ● JOODS HISTORISCH MUSEUM / JEWISH HISTORICAL MUSEUM
 www.jhm.nl
 AMSZTERDAM
 2012. 07. 16 – 11. 25.

Lengyelország
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
Damien Hirst
 ● TATE MODERN
 www.tate.org.uk
 LONDON
 2012. 04. 04 – 09. 09.

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.

Németország
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.

hu

en

fr

de

es

pt

ru

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szípócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

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



2 Perczel Júlia

Az egyéni szabadság védelme: egy kínai és egy holland olvasat
Ai Weiwei

7 Najmányi László

SPIONS / Huszonötödik rész

12 Pfiisztner Gábor

Ugye szép?
Július Gyula három kiállításáról

18 Heszky András

EIKE
Eike: *Proclamation (Kiáltvány)* / Eike: *Private View*

22 Véri Dániel

Több szólamban – verzió egy koncepció perre
Németh Hajnal: *Hamis vallomás (a Verzió egy verziója)*

24 Pilári Darinka

A emberi tér széttöbbantása
Schmal Károly: *Határ*

27 Faludy Judit

Látészólagos láthatatlanság

29 Fenyvesi Áron

Non-verbális regiszter
Halász Péter Tamás: *Solution*

31 Popovich Viktória

Kelemen, a pseudo-képromboló
Átfestett ikonok. Kelemen Károly kiállítása

33 Bartók Imre

A szemfogakkal rendelkező agy
„Az ördög a DNS-ben” / Györffy László képzőművész kiállítása

36 Hudra Klára

Altárna
Szász Sándor kiállítása

38 Palotai János

Kepes Egerben / Fény-Hang-Tér. Kepes György nyomában
Távmérő. Fotográfiai munkák és látásrendszerek az elmúlt 50 évben
Hang-On
Mengyán András: *Formázott fény*

40 Novotny Tihamér

„Cím nélkül”
Kéri Mihály festőművész kiállítása

42 Bakos András

Kulturális gyorsbűfé?
Az Unicredit Tehetségprogram díjazottjai

Az egyéni szabadság védelme: egy kínai és egy holland olvasat

Ai Weiwei

➤ De Pont Kortárs Művészeti Múzeum, Tilburg

➤ 2012. március 3 – június 24.

AI WEIWEI (1957) utóbbi tíz évének válogatott műveiből nyílt kiállítás 2012. március 3-án a tilburgi De Pont Kortárs Művészeti Múzeumban.¹ A dániai Louisiana Múzeummal társszervezésben megvalósult tárlat jól köthető ahhoz a mintegy tizenöt éve zajló kínai kortárs művészeti robbanáshoz, illetve felfutáshoz, amelynek során az érintett alkotók egyre nagyobb ismertségre tettek szert, immár nemcsak a műtárgypiacon, hanem a nagyközönség körében is. Ai Weiwei ennek a folyamatnak metszéspontjában áll: miközben a nemzetközi szinten az utóbbi évek egyik legkeresettebb kínai művésze, addig hazájában – nagyrészt abból adódóan, hogy generációja erősen rendszerkritikus művészei közé tartozik² – ellentmondásos és problémákat generáló személyétől tartózkodnak a gyűjtők. Így míg a nyugati világban folyamatosan nyílnak a kiállításai, 2011 végén pedig az *Art Review's Power 100* – „Az év legbefolyásosabb embere” – listájának élére került, addig otthon már régóta megfigyelés alatt áll, 2011 áprilisában pedig a kínai hatóságok majdnem három hónapra el is tüntették. Európai népszerűségét jól mutatja, hogy a tilburgi tárlattal szinte egyidőben a milánói Lisson Galériában,³ a stockholmi Kunsthalléban⁴ és a párizsi Jeu de Paume-ban⁵ is az ő művei voltak láthatóak.

A holland közönségnek sem ezzel a kiállítással mutatkozik be a művész,⁶ azonban jelenlegi (élet)helyzete, illetve a De Pont kivételes környezete különösen érdekessé teszi ezt a tárlatot. Tilburgban ugyanis nem elkülönítve, hanem a múzeum saját gyűjteményének mintegy 600 darabjából válogatott, kvázi állandó tárlat kontextusába helyezve jelennek meg az alkotásai. Olyan alkotók műveivel való párbeszédre nyílik így lehetőség, mint Christian Boltanski, Marlene Dumas, Anish Kapoor, Gerhard Richter, Arnulf Rainer, Richard Serra, Luc Tuymans, Bill Viola vagy Mark Wallinger.

Amellett hogy munkásságát hol egyértelműbb, hol rejtettebb formában, de folyamatosan átszövik a politikai utalások, Ai Weiwei nyíltan és aktívan politizál is. Erre a kettősségre reflektálva a tárlat két kurátora – ANDERS KOLD és HENDRIK DRIESSEN – kifejezetten magukra a művekre szándékozott a hangsúlyt fektetni⁷ hét, Hollandiában először installált munka és tíz film felvonultatásával. Kérdés persze, hogy Ai Weiwei művészete és (politikai) aktivizmusa milyen szempontok mentén és hogyan is határolható el egymástól. Ez a bizonytalanság a kiállított anyagban is megnyilvánul: a politikai kérdéseket *szubtilisebben* tematizáló műtárgyak mellett Ai Weiwei különféle művészeti projektjeit (*Fairytale*, 2007; *Ordos*

100, 2011), valamint a közte és a kínai rendszer öre között elmérgesedő viszonyt *expliciten* bemutató dokumentumfilmeket (*Lao Ma Ti Hua*, 2009; *One Recluse*, 2010; *So sorry*, 2011) is láthatunk. Ezt a kérdést végül is egyik legfőbb idoljára, Marcel Duchampra hivatkozva maga a művész teszi irrelevánssá, amikor azt állítja, hogy a művészet mibenléte nem konkrét alkotói tevékenységekhez, sokkal inkább gondolkodásmódhoz és egyéni attitűdhez köthető.⁸ Duchamp és Warhol nyomán úgy véli, hogy a művészet nem esztétikai kérdések megoldását, hanem elsősorban a művészettel és a kultúrával való bánásmódot, foglalkozást jelenti,⁹ s erre reflektálva a duchamp ready-made fogalmát a teljes szocio-kulturális kontextusra kiterjeszti.¹⁰ Ez az alapelv felszabadító erejű: olyan rendkívül termékeny és diverz pályákon mozgó tevékenységre teszi képessé Ai Weiweit, amely az egyébként a már korábban említett párhuzamos kiállítási projektjeinek alapjául is szolgál. A kurátorok a képzőművészet különböző területei mellett az építészeti, a szerkesztői, kurátori és kultúraszervező tevékenység, vagy akár az online jelenlét (blog, tweet) és a politikai aktivizmus területéről is kiemelhetnek és bemutathatnak életmű-szeleteket, -metszeteket. A jelenlegi kiállítás, úgy vélem, alapvetően – minden egyes kiállított művön megfigyelhető módon – a rész és egész viszony tematikája köré épül. Ai Weiwei úgy építi fel rengeteg hasonló elemből monumentális és látványos konstrukcióit, hogy az így kapott új formák mibenlétét egyben meg is kérdőjelezi: az egyes alkotóelemek (szék, bicikli) többnyire elvesztik az eredeti funkciójukat, megszűnnek egyéni entitásként létezni. Esetenként megcsonkítottan egy nagyobb egység részeivé válnak, ezt a struktúrát azonban a belső kohézió helyett már csak egy „külső hatalom” képes összetartani. Ezek az új formák akár egy új minőséget is hordozhatnának, amely az elemek egyedi karakterére szervesen építő hozzáállás nyomán fejlődhetne ki, Ai Weiweinél azonban legtöbbször a pusztán kontroll szimbólumaivá válnak. Talán a *Forever* (2003) biciklikonstrukciója a leglátványosabb példája mindennek: úgy vélem, hogy az idea e gigantikus művekben éppen létrejöttük jogosságát tagadja.

További lényeges elem az ősi kínai mesterségek technikáinak, valamint alapanyagainak újraértékelése: így például a porcelán vagy az ácsmunkák gyakori alkalmazása révén (is) beemelt kettősségek és ellentétpárok – a tradicionális mesterségek, valamint a 21. századi technika (blog, tweet, iPhone), az egyediség és a tömegtermelés, a

1 A kiállítás a társszervező humlebæki Louisiana Modern Művészeti Múzeumban rendezett tárlatot követte: *Ai Weiwei*. Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebæk, 2011. nov. 18 – 2012. febr. 12. (www.louisiana.dk)

2 <http://www.jingdaily.com/kaizhi/jing/wp-content/uploads/2011/05/internationalmainland.jpg>

3 Ai Weiwei. Lisson Gallery, Milánó, 2012. ápr. 12 – máj. 25. (<http://www.lissongallery.com>)

4 *Ai Weiwei*. Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, 2012. febr. 3 – jún. 10. (<http://www.magasin3.com>)

5 *Ai Weiwei: Interlacing. Jeu de Paume*. Párizs, 2012. febr. 21 – ápr. 29. (<http://www.jeudepaume.org>)

6 Több csoportos (2007: *El – Entity Identity – Beijing Series. Western Concepts – Chinese Drafts*. Stedelijk Museum s' Hertogenbosch, MB 's-Hertogenbosch, www.sm-s.nl; *China Now*. Cobra Museum, Amsterdam, <http://www.cobra-museum.nl>; 2006: *China Contemporary. Architecture, Art and Visual Culture*. Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, <http://www.nai.nl/>; 2005: *No 250. An Exhibition. Beauty and Waste in the Architecture of Herzog & de Meuron*. Netherlands Architecture Institute, Rotterdam) és egy önálló kiállításon is (*Ai Weiwei*. Groninger Museum, Groningen, 2008. márc. 2 – nov. 23., www.groningermuseum.nl) szerepelt már Hollandiában az elmúlt években.

7 De Pont: Ai Weiwei kiállítás katalógus, 2011, p. 5.

8 *Louisiana Talks* link: <http://www.youtube.com/watch?v=AwhDWgMF3x0G&feature=youtu.be>, letöltve 2012. április 10. (LT)

9 LT

10 LT

keleti és a nyugati kultúra viszonya, hagyomány és modernizáció kapcsolata –, illetve azok integrálása állandó jellemzői Ai Weiwei művészetének. Mindez pedig kiegészül azzal, hogy rendszerint egyszerű használati tárgyakat (asztal, szék, bicikli) használ fel munkáihoz, mivel ezekről már a – hétköznapi – kultúra részeként az emberek rengeteg eredendő tudással rendelkeznek.¹¹ Ebbe az irányba – akárcsak a rendszer áttételes és nyílt kritizálása felé – tizenkét éves New York-i emigrációja után fordult. Ettől az időszaktól kezdve – hiszen 1993-as hazatéréseivel egy meglehetősen éles váltással lépett vissza egy radikálisan individualista társadalomból a kollektívizmusa mellett diktatórikus Kínába – életében is megjelenik ugyanaz a kettősség, amely alkotásaiban is a fő feszültségteremtő erő, s ugyanakkor művészi tevékenysége is ekkor válik igazán szerteágazóvá. Mint azt a *Louisiana Talks*-ban elmondja, a tradíció kutatását azért tartja kiemelten fontosnak, mert az emberek megismeréséhez mindenképpen ezen keresztül vezet az út, csak erre támaszkodva lehet hiteles kritikát megfogalmazni és új jövőképet festeni.¹²

¹¹ Interview with Ai Weiwei. *Ai Weiwei Speaks with Hans Ulrich Obrist*, London, Penguin, 2011, 43–69.

¹² LT

S valóban, gyakran ironikus (ám sosem cinikus) gesztusain keresztül, a duchampi és warholi hagyomány mellett ez az avantgardista társadalomjobbító szándék is tetten érhető művészetében.

A kiállított művekben a felsorolt fő jellemzők – politikum, rész-egész viszony, valamint a tradícióra való reflexió – más és más módon jelennek meg: mintha egy téma eltérő nézőpontú olvasatait látnánk. Így például a hatalmas méreteik ellenére is aprólékosan megtervezett és kidolgozott munkák sokszor úgy építik be magukba a rész-egész kérdéskört, hogy explicit politikum helyett inkább rendszerszintű, jóval áttételesebb, de oda továbbra is visszacsatolható asszociációkat indítanak be. A *Tree* (2009–2010), amely korhadó farönkök sokaságából a régi templomácsok technikájával összeszerelt fát imitáló torzó, valóban a „fa ideája” lenne? És vajon miként reflektál a *Rock* (2009–2010), amely szintén egy hagyományos kézműves technikával létrehozott porcelán *kő*, nevével és látványával az anyagra, amelyből készült? Hogyan változik itt meg anyag és forma alá-fölérendelt viszonya? Sem a groteszk *Fa*, sem a *Kő* nem hasonlít természetbeni eredetijére, párjára. Mint ahogy a *Grapes* (2011) sem, amely tucatnyi Qing dinasztiai szék erőszakos egybekovácslása nyomán alkot fürtszerű formát: a székek így roncsolódva nemcsak funkciójukat, hanem korukból fakadó értéküket is elvesztik. Hasonló logikát követ a *Forever* (2003) is, amely 42 bicikli egyetlen szerkezeté alakítása annak árán, hogy egyéni dinamikusságuk, irányváltási lehetőségük a „nagy egység” statikus szerkezetében megfagy, mivel a „felesleges” részeit – például a kormányukat – leszerelték róluk.

A kiállítás látogatóit fogadó *Hanging Man in porcelain* (2011) különleges szerepet tölt be, tulajdonképpen egyfajta összegző képet ad Ai Weiwei szemléletmódjáról: a vállfából hajlított és porcelán háttérbe nyomott, képként keretezett Duchamp-profil a tiszteletadás – egyben talán kissé ironikus – gesztusa mellett művészete szinte minden hagyományos anyagát és azok hagyományostól eltérő használatát is felsorakoztatja. A porcelánba-ágyazás például megidézi Duchamp talán legis-

AI WEIWEI
Tree, 2009–2010, Dead tree trunks from southern China, Dimensions variable
Courtesy neugerriemschneider © photo: Peter Cox



mertebb művét, a *Forrást* (1917), ugyanakkor a két (anyag)felhasználás egymástól gyökeresen eltérő módját is: míg a hagyományos kínai kultúrában a porcelán a tökéletesség és a kifinomult gazdagság szimbóluma, addig ez az európai párhuzam az olcsó, hétköznapi hasznosításra utal.

A porcelán témája egyébként Ai Weiwei művészetében megnyit egy olyan, speciálisan a holland kontextusban olvasható jelentésréteget is, melyet a két ország kereskedelmi múltja hív elő. A 17. század hatalmas léptékű, európai porcelánimportja ugyanis azt követően indult meg, hogy a Qing dinasztia trónra lépésével 1644-ben a Holland Kelet-Indiai Társaság szerezte meg a porcelánkereskedelem kizárólagos jogát. Ráadásul nemcsak kínai porcelánt importáltak, hanem nagyszámú holland mintát is kiküldtek Jinghedzenbe, Kína porcelánkészítő központjába, hogy ott a kínai porcelánt holland mintákkal díszítve egy igen kelendő árucikket hozzanak létre. Mi több, maga a híres delfti „porcelán” létrejötte is arra a számos európai városban megjelenő törekvésre vezethető vissza, amely nagy erőfeszítéseket téve igyekezett felfedni a kínai porcelánkészítés technikáját (a 18. századig egyébként sikertelenül).¹³ Ai Weiwei mellett Ni Haifeng (1964), a szintén kínai, ám Amszterdamban élő és alkotó művész tematizálja még e cserekapcsolat rétegeit lenyűgöző munkáiban (pl. *Self-Portrait as a Part of the Porcelain Export History*, 1999–2001; *Of the Departure and the Arrival*, 2005).

A tilburgi tárlaton a konkrét művek kiválasztása mellett a kurátori koncepció két másik fontos aspektusára is felfigyelhetünk; egyrészt Ai Weiwei műveinek installálási módjára, másrészt arra, ahogyan e kiválasztott művek párbeszédbe lépnek a múzeum már említett, kvázi állandó tárlatának műveivel.

¹³ Schönfeld, M (1998): *Was there a western inventor of porcelain?* In: *Technology and Culture* vol. 39, nr. 4 pp. 716-730.

AI WEIWEI
Sunflower seeds, 2010, Porcelain, 5000 kg (2x), Installation at De Pont Museum, Tilburg, 2012
Courtesy Faurschou Foundation © photo: Peter Cox



Ai Weiwei munkáinak installálása egyszerű és szellős, egy térrészbe csak egy alkotást helyeztek el, ezért a művek – a határozott térelválasztások hiánya ellenére is – képesek elkülönülő látványként megjelenni. Mindez persze egyben térbeli alapadottság is: az 1992-ben alapított, egy textilgyárból múzeummal alakított De Pont 6000 m²-es, téglatest alakú, egybefüggő fehér terét csak változatos helyeken felhúzott álfalak törik meg. A határozott lezárások nélküli, eltérő méretű térrészekből összekapcsolódó, labirintuszerű szerkezet bejárat felőli egyharmadában installálták Ai Weiwei már említett öt munkája mellett a *Sunflower seeds* (2010) porcelán szotyihalmát is. A hetedik, a *III. Internacionálé emlékművéhez* készített tervet átalakító Tatlin-parafraízis, a *Fountain of Light* (2007) méreteinél fogva távolabb, az udvarra került: a monumentális szerkezetre aggatott üvegdíszek egy burzsoá estély csillárját idézik meg, az időjárás viszontagságai következtében egyébként folyamatosan erodálódva. A kiállításához kapcsolódó tíz film viszont – a középső három kamra kivételével – a keleti oldalon, a gyár idejében még tárolásra szolgáló, robosztus vasajtóval záródó kamrasorban pereg, Ai Weiwei kontextusában egyben a börtöncellák asszociá-

cióját is megidézve. A korábban kiemelt, direkt módon rendszerkritikus, illetve projekt-dokumentáló mozgóképeken túl az indító filmblokkban a művésszel a *Louisiana Talks*ban készített interjút láthatjuk (2010), majd az egymást követő cellákban – *Beijing 2003* (2003), *Chang'an Boulevard* (2004), a *Beijing: The Second Ring* (2005) és a *Beijing: The Third Ring* (2005) – főtűjain haladva utazhatjuk be a fővárost. E filmek megegyező kameraállású, egyperces snittek rengetegéből állnak: teljes megtekintésükhöz több, mint 250 órára lenne szükség. Ez persze felveti a „szándékolt befogadhatatlanság” gyanúját, amely nyomán új aspektusból kerül elő ismét a kiállítás visszatérő kérdése, hogy vajon szükségszerűen minőségi többlettel bír-e a teljes mű a részeihez képest.

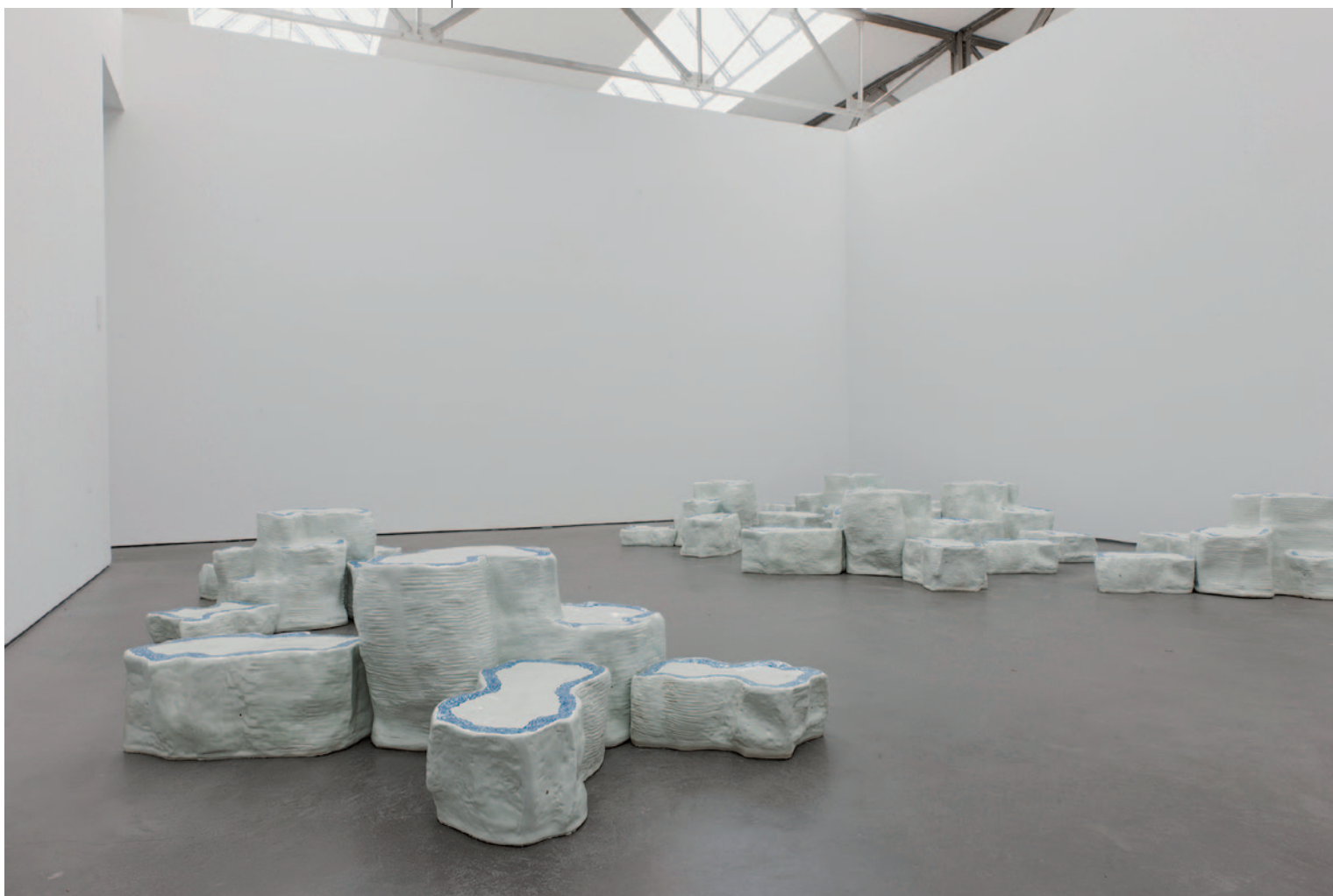
A falszakaszok végén elhelyezett táblák a címről, a készülés évéről, valamint az anyaghasználatról informálnak, esetenként pár sor angol és holland magyarázat kíséretében. Gyűjteményi adatokról nem értesülünk. Adódik a kérdés, hogy a kiválasztott néhány alkotás miként körvonalazza a művész utóbbi éveinek törekvéseit, valamint az is, hogy mindezt miként keretezi a kiállítás kontextusa. Az anyag és forma, egyén és csoport, szabadság és kontroll viszonyára épülő

művek ilyen, egyenként is kiemelt bemutatása vajon tovább nyomatékosítja-e Ai Weiwei személyiségének a médiából már jól ismert jellemzőit, valamint az egyéni szabadság szükségességét és védelmét hangsúlyozó törekvéseit. A holland látogatók számára a *Forever* biciklijei és a porcelánnal kapcsolatos jelentésrétegek mellett a múzeum gyűjteménye is segít európai párhuzamokat előhívni: csak pár lépést kell tenni ahhoz, hogy gazdag asszociációs rendszerre és viszonyítási pontokra leljenek a kiállítótérben. MARLENE DUMAS dél-afrikai származású, Amszterdamban élő művész *Name no Names* (2002) című több, mint 100 rajz alkotta tablója a sztereotípiák kapcsán az individuum sematikusvá válásának kérdését vizsgálja, GERHARD RICHTER *Absztrakt képe* (1992) pedig 120 megegyező színű és méretű kép különféle visszakapárasinak összességét tárja elénk, egyben a makro- és mikro-szerkezet párhuzamaival játszva. ANISH KAPOOR *Vertigoja* (2008) az észlelés torzulásaival és a látás viszonylagosságával, BILL VIOLA *Catherin's Room* (2001) című videoinstallációja pedig a rutin és a rítus kapcsolatával foglalkozik.

CHRISTIAN BOLTANSKI *Les Concessions* (1996) valamint Anish Kapoor *Descent into Limbo* (1992) és *Untitled* (1992) című művei – a már korábban említett középső három cellába installálva – teljes egészében Ai Weiwei munkái közé ékelődnek. Boltanski munkája erős nyugati párhuzamot hoz az Ai Weiwei féle koncepcióra a teljes kamrát beborító számtalan fekete posztóval letakart printtel: a lepleket felhajtva különféle halálformák és halálesetek tanúivá válunk. A textilek csak addig mozdíthatók, ameddig a látogató felér, van, ahol fellebbentésükhöz több ember közreműködése is szükséges. Anish Kapoor két kamrájának installációi a vizuális illúziókkal, a szem és az egyén megtéveszthetőségével, a dolgok értelmezendőségével és mintha-jellegével foglalkoznak.

Anish Kapoor egyébként ugyanannak az *Unilever Series* felkérésnek köszönhetően valósította meg 2002-ben a *Marsyas*t a londoni Tate Modernben, mint aminek

AI WEIWEI
Rock, 2009–2011, Porcelain, 117,8 × 75 × 33,7 cm (per set)
Courtesy neugerriemschneider © photo: Peter Cox





AI WEIWEI
 Forever, 2003, 42 bicycles,
 275 × 450 cm
 Courtesy of Tiroche and de
 Leon Collection
 © photo: Peter Cox

kapcsán 2010-ben a *Sunflower seeds* létrejött.¹⁴ A hagyományos porcelán technikával készült és egyenként, kézzel festett, majd a hatalmas Turbine Hallban napraforgómag-szőnyegként installált 100 millió szemet csak egészen közelről szemlélve lehet megkülönböztetni az eredeti magtól: ez a teljesítmény 1600 jingdezheni porcelánkészítő két és fél éves munkájának eredménye. A már korábban is bemutatott rész-egész és anyag-forma viszony esztétikai és politikai vonatkozásain túl a mű megidézi Mao Zedong (Mao Ce-tung) hasonlatát, amelyben a napként tündöklő vezető felé népe napraforgóként fordul, s ugyanakkor csavar egyet a hamisítást és az olcsó, rossz minőségű tömegtermékek előállítását a jelenkori kínai gazdasággal azonosító asszociációinkon is. Ai Weiwei eredeti elképzelése szerint az installáció – annak minél teljesebb, a látogató minden érzékszervét felhasználó, igénybe vevő „megtapasztalása” érdekében – mint egy szőnyegen lehetett járni, ülni, fekdülni, a napraforgószemetet felvenni, az ujjak között pörgetni, szagolgatni, akár egy centi közelségből vizsgálni.

Mindez azonban hamarosan megváltozott, és így a De Pontban is egészen más arculatot öltött az installáció: itt száz helyett négy millió szemet fészültek két szabályos téglalappá, amelyre nemhogy ráfeküdni, de még hozzáérni sem lehet, két ór felügyel rá, hogy a látogatók közül egy méternél közelebb senki se merészkedjen.¹⁵ „Egészségügyi okokból” – szól az indoklás; az emberi lépések súlyának hatására felverődő porcelánpor árthat az egészségnek. Vajon mennyire lehet káros egy óra enyhe porcelánporban? 1600 kínai munkás mindenféle védőfelszerelés nélkül dolgozott két és fél évig benne.¹⁶ Ez a védő és eltávolító gesztus egyszerre helyezi vissza a művet az érinthetetlen – múzeumi – mű kategóriájába és cenzúrázza meg a művészi szándékot. Ezzel a gesztussal az Ai Weiweihez való viszonyulás egy másik rétegére is fény derül: miközben egyfelől – anyagilag, erkölcsileg és a megfelelő infrastruktúrát is biztosítva – messzemenőkig támogatják céljait és nagyszabású projektjeinek létrejöttét, majd kiállításának módjával hangsúlyozzák is azokat, személye közép-pontba állításával pedig a humanitás fénykörébe is vonják mindezt, másfelől piti egészségügyi okokra hivatkozva épp műve esszenciáját vonják ki, és még meg is hamisítják ezerhatszáz ember két és fél éves munkáját. A De Pontbeli kiállítás tehát úgy járja körül, értelmezi és gazdagítja kortárs európai asszociációs lehetőségekkel Ai Weiwei koncepcióját, hogy a bemutatás módjával egyben új határokat is szab annak. Rámutat arra, hogy a kultúráközi váltás nemcsak a művész és a művek, hanem maga a kiállítás kapcsán is problémákat vet fel.

¹⁴ *The Unilever Series: Ai Weiwei*. Tate Modern, London, 2010. okt. 12 – 2011. máj. 2.

¹⁵ http://www.youtube.com/watch?v=l4-6_1hGtVY

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkVW8>

Afterpunk és Metatron

„Wir bewegen uns
Und wir brechen das Glas...
... Wir treten heraus
Und streifen durch die Stadt
Wir sind Schaufensterpuppen“
Kraftwerk: *Schaufensterpuppen*¹

Az időutazás különösen komplex feladata a kémkedésnek. Kevesen térnek vissza a jövő távoli frontvonalai mögött végzett bevetésről. A múltból szinte senki. A megváltásnak ez a könnyű lehetősége csábít engem is most, amikor a 36 évvel ezelőtti Németországban barangolok lélekben, szellemtestvérem, a SPIONS frontembere társaságában.² Ahogy a Neckar hídjáról az örvénylő vizet csodálva Hölderlin költözött véglegesen a görög aranykorba azon a több mint kétszáz évvel ezelőtti, balzsamos délutánon, úgy tartok attól, hogy én sem fogok tudni visszatérni a számomra – mert átéltem összehasonlíthatatlanul felemelőbb időket – meglehetősen érdektelen, lélekgyilkos mába. Se pénzem, se otthonom nem volt, mégis 1978 májusában, a SPIONS németországi túsorájával kezdődött életem legboldogabb időszak, az ifjúságom.

1 „Megmozdulunk / És áttörünk az üvegen... / Kilépünk a kirakatból / És átsétálunk a városon / Kirakati babák vagyunk / Kirakati babák vagyunk” – Kraftwerk: *Schaufensterpuppen* (Kirakati babák – NL nyersfordítása). Dal a *A Trans Europa Express* (Trans-Europe Express) című albumról (1977, Düsseldorf, Kling Klang).

2 Németországi túsorán folytatott beszélgetéseink részleteivel három évtizeddel 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 közlésre: <http://spions.webs.com/library.htm#702642375>

888: Letter to=from Bardo – II/11 – Hommage to Kraftwerk



A múltba fordulás – az egyéneknél és közösségeknél egyaránt – az öregedés legnyilvánvalóbb jele. A fiatalokat nem érdekli a múlt, a jelen eseményei és a jövő víziói kápráztatják őket. Saját történetét, családfáját, törzsi emlékeit az idősödő, elmagányosodott, beteg ember, társadalom kezdi kutatni. Ahogy öregsünk, egyre kevesebbet élünk, rohamosan csökken a kíváncsiságunk. Hajlamosak leszünk azt hinni, hogy mindent láttunk, mindent tudunk már. Napról napra fontosabbá válnak számunkra az emlékeink. Lehet, hogy nem jut eszünkbe, hová tettük előző este a műfogsorunkat vagy merre vezet az út a fürdőszobába, de kristálytisztán villannak fel pusztuló agysejtjeinkben gyermekkorunk, ifjúságunk képei. Az emlékképek színesek, szagosak és tapinthatóan részlet-gazdagok. A tükörből ránk meredő iszonyat elől ezekhez a jelenünkkel elevebben élő emlékekhez menekülünk. Kortársaink többségének látása már elhomályosult, humoruk elveszett, egyre sükebbek, mogorvábbak, zárkózottabbak, ostobábbak, bolondabbak, gonoszabbak. Már csak a saját hangjukat és a közeledő, utolsó óra ólomharangját hallják, ahogy megpróbálják bűneiket elfelejteni, hőstettekkel fényezni. Nincs kívül beszélgetnünk, csak fekszünk az ágyon vagy ülünk a fotelben, a tévé előtt, a kikapcsolásra várva. Halálunk pillanatában elernyednek az izmok, megszűnnek a gátlások. Utolsó, jelentéshordozó gesztusként bevizelünk és beszarunk. Egy rock'n'roll kémnek persze tilos megöregednie. Tanulmányozhatja ugyan, de nem élheti át az elvényülés dicstelen, végtelenül unalmas, gusztustalan, minden részletében megjósolható folyamatát. Luciferi³ örökségünk, a lázadás zenéje az örökélet elixírje.⁴ A rock'n'roll a szabad Harmadik Világ a Mennysors és Pokol felett. Örökifjú halhatatlanok lakják. Aki tényleg volt

3 Lucifer eredetileg a kíváncsiság, kutatás, igazságkeresés római istene volt. Neve latin szóösszetétel a *lux, lucis* (fény) és *fero* (hozni) szavakból, jelentése „fényhozó”. A nevet a Jézust is szimbolizáló Vénusz bolygó (Hajnalcsillag) jelzőjeként használták a római költők. A Gonoszhoz, Sátánhoz először a Kr.e. első században kapcsolták az Őszövetség könyvének kanonizálása során apokrifnek minősített zsidó szövegek, mint például az *Ádám és Éva élete és Énokh Második Könyve*. A judaizmusban *Ezsaías Könyve* a Hajnalcsillagot Babilon bukásra ítélt királyával azonosította.

4 A politika balkáni és távol-keleti diktatúráival ellentétben a polgárok szellemi egészségével is törődő skandináv országok kormányai tisztában vannak a rockzene örökifjúságot adó erejével. A SPIONS Montrealban kémkedő frontembere nemrég küldött néhány, a jelenlegi kedvenc videó-klipjeihez vezető linket. A linkek egyike (http://www.youtube.com/watch?v=s00ebk_dkFo) az IMMORTAL (Halhatatlan) norvég black-metal különítmény *All Shall Fall* (Mindnek buknia kell) című opusának klipjéhez vezet. A műfaj legsötétebb hagyományait (köztük az eltökélt valláselleneséget és zombie-életérzést) büszkén továbbfejlesztő, az *Old Funeral* (Régi temetés) és *Amputations* (Amputációk) nevű bandák fúziójából létrejött együttes, Abbath Doom Occulta énekes/gitáros, Demonaz Doom Occulta gitáros, Apollyon basszusgitáros és Horgh dobos vérszövetsége a norvég állam bőkezű anyagi támogatásával működik. A Balkán sötétségéből csillagászati összegnek tűnő havi apanázst annak ellenére kapják, hogy a világ egyik legsikeresebb black-metal együtteseként évek óta dollármilliókat keresnek. A norvég kormány bölcs befektetésnek gondolja, hogy a zenekar az adófizetők pénzéből folyósított támogatásával megelőzzék a rajongók elöregedését.



888: Letter to=from Bardo – V/1 – Düsseldorf 01

fiatal, az is marad. Az emberek többsége, szüleikhez hasonlóan öregen születik, s csak vénül élete során. Akinek volt fiatalsága (tehát élt: nem csak munkatörténettel, hanem valódi, kalandokban, veszélyekben, mély sebekben és halálos szerelmekben gazdag élettörténettel is rendelkezik), annak van is. Ezzel a Dalai Láma is egyetért.

Németországról beszélve elkerülhetetlen a náciizmus és a bolsevizmus – mindkettő az életünket megnehezítő gravitáció debil szolgálóleánya – összehasonlítása. A leninista szocializmus, ahol a munka nem eszköz volt, hanem maga a cél, az önkéntes rabszolgaság minden korábbinál fejlettebb formájaként született: a „jobb” ember diadala. A nemzetiszocializmustól csupán internacionalista ideológiája különböztette meg, amely az osztályharcot a rasszista követelések elé helyezte. Mindkettő nagyon hasonló antropológiai hibát követett el, de Lenin sötét álma sokkal idealisztikusabb volt, mint Hitler naiv irracionálizmusa. A „munka a munka kedvéért” gyakorlatát nagyszerű tisztítószernek hirdették ugyan, de nem tisztított meg semmit. A szovjetek hamis uniójában brutálisan betiltották a fiatalok lázadását az intézményesült forradalom ellen. Se szex, se drogok, se a rock and roll nem volt kéznél. Minden Sztálinról, vodkáról és balalajkáról szólt a sarló és kalapács diktatúrája idején. Az Amerikát ritmusai jobban megrázták a világot, mint az Auróra cirkáló ágyú: az *Internacionálé* nem tudta kivédeni a csapást. A SPIONS a rock'n'roll születésének idejét, az 1950-es éveket az elitista diktatúra Vörös Októberének, a fogyasztói bolsevizmus időbeli bölcsőjének tartja. A nagy áttörés a Beatles színrelépésével kezdődött. A Vasfüggöny többé nem tudta megakadályozni, hogy a *teen spirit* a hang sebességével átkeljen a frontvonalakon. A Nyugat hadseregek, tömegpusztító fegyverek bevetése nélkül, zenével győzte le a nehézkedési erőt vakon szolgáló Keletet. Ez volt a legnagyobb győzelem Churchill diadala óta, amikor a bevehetetlennek hitt erődítmények rendszereként épített germán Siegfried-vonalat is zenével, a jazz laza szellemének bevetésével sikerült áttörni. A merev, szorulásos katonazene *sex appeal*-je gyengébbnek bizonyult a *swing* csábításánál. Kevesebb, mint két évtizeddel a fordított svasztika Birodalmának bukása után a balalajkát tette nevetségessé az elektromos gitár. A kapitalizmus, amelynek a rock az esszenciája, nem ideológia, hanem módszer. A zene sátáni ajándéka a mágikus fegyverünk az Isten adta gravitáció ellen folytatott háborúban.

Az vagy, amihez tartozol. Minden más önmeghatározási próbálkozás csak a gyávaság és féltékenységek obskurus katyvaszát eredményezi. Végzetünk irányításának saját kezünkbe vétele csak édes álom a dokumentálása kezdete óta nagy tragédiák sötét energiájából táplálkozó világban. Charles Bukowskitól Jack Kerouac-ig minden erős lélek az Uruk hatalmas városának lerombolhatatlan falait építő, a Mennyek Bikáját megölő, a halhatatlanság titkát haláláig kereső, azt

a győzedelmes lélek túlélésében megtaláló Gilgamest imitálta. Bármennyire elkötelezettek is valamilyen szívüknek kedves ügy vagy közöség irányába, a hősök csak önmagukhoz tartoznak. Ez az isteni kegyelem átka: a Szörnyeteg jele. Az Ítélet fölé emelkedve magad válhatsz törvénné. A rendszer kihasználása vagy elutasítása csak temperamentum kérdése. Csupán egyetlen megmentenivaló lélek van, és az mindig a tiéd, bárkit is szolgálisz.

MILAN KUNC festőművész és bájos felesége vendégei voltunk (a közeli francia kultúra erős hatásának köszönhetően) a többi német városnál puhább hangulatú Düsseldorfban. A prágai születésű Milan Kunc, Joseph Beuys és Gerhard Richter tanítványa éppen East Pop periódusát élte. Az orosz tájban, vörös zászlók keretében megjelenő Sztálin arcánál telefonkagyló lebeg. Rohamozó vöröskatona vadrózsákkal befutott téglafalon tör át. Csupa remek humorú, reprezentatív, narratív festmény. A fogalmi alapú gondolkodás és közlés irányába a végsőkig elkötelezett megfigyelő és informer,⁵ történetmesélő lévén mindig közel álltak hozzám a narratív művészetek. A képregények mindmáig erősebben érintenek meg, mint az absztrakt festmények. Milan Kunc művészetének ez a képregényekhez közel álló kvalitása, és persze a művész humora fogott meg legjobban. Számomra a humortalan művészet, legyen az absztrakt, impresszionista, konceptuális vagy naturalista, egyértelműen a patetikus, szálnalmas, vérszívó giccs kategóriájába tartozik. Milan Kunc tökéletes házigazdának bizonyult. Megérkezésünk estéjén nyitott, piros sportkoszijába ültetett bennünket és megmutatta a város nevezetességeit. Mindent tudott Düsseldorfról. Különösen II. Johann Wilhelm választófejedelem (1690–1716) és felesége, Anna Maria Luisa de' Medici történetét kutatta módszeresen. Ők hozták létre a város első műgyűjteményét, amelyet kastélyukban (*Stadtschloss*) helyeztek el. A házaspár rajongott a flamand és a németalföldi festészetért, övék volt koruk legnagyobb Rubens-gyűjteménye. Milan Kunc különösen a flamand mester, FRANS SNYDERS közreműködésével (Snyders festette a titán máját marcangoló sást), 1611–12-ben festett *Leláncolt Prometheus* című művéről beszélt csodálattal.⁶

⁵ Hip-hop terminológiájával: *motherfucker*

⁶ A mű számomra is fontos volt. Első dízlettervem Aiszkhülosz *Leláncolt Prometheus* című, a budapesti Ödri Színpadon, Valló Péter rendezésében, 1972. március 5. bemutatott darabjához készült. A tervezést megelőző kutatás során minden Magyarországon akkoriban fellelhető, a témához kapcsolódó képet, reprodukciót igyekeztem megkeresni és tanulmányozni. Az megvizsgált több száz közül Rubens és Snyders festménye volt rám a legnagyobb hatással.

Düsseldorf Németország egyik legfontosabb kulturális energiaközpontja. A helyi művészeti akadémián (*Kunstakademie Düsseldorf*) a modernista és kortárs művészet legnagyobb mesterei, Paul Klee, Albert Bierstadt, Joseph Beuys, Emanuel Leutze, August Macke, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Andreas Gursky és mások tanítottak. Látogatásunk idején borult virágba a város kirakatrendezőinek művészete. Az üzletek tulajdonosai a legfrissebb, legmerészebb helyi művészeket kérték fel áruikat bemutató vitrinjeik megtervezésére. Mi, a kommunizmus manökenjei éjszakánként hosszú időket töltöttünk a kivilágított kirakatok tanulmányozásával. Kégett csatamezőket láttunk, a legújabb divat szerint felöltöztetett, véres sebekkel borított kirakati bábuk lövészárkokban, bombatölcsérekben feküdtek. Az elit- és a popkultúra végleges összeolvadását szemléltették ezek az installációk.

Düsseldorf az 1940-es évek óta az elektronikus zene egyik központja is. Nyolc évvel látogatásunk előtt, 1970-ben itt alakult meg a Kraftwerk. *Schaufensterpuppen (Showroom Dummies – Kirakati bábák)* című számukat, amelynek egy szövegrészletét e fejezet mottójául választottam, a város kirakatai ihlették. Düsseldorfban nemcsak a kortárs képzőművészet virágzott az 1970-es években (innen indult el az amerikai „új festészetet” évekkel megelőző *Junge Wilde (Ifjú vadak)* festészeti irányzat), hanem azzal összefonódva, gyakran rivalizálva a *beat*, *mod*, *glam*, punk és poszt-punk⁷ mozgalmak német variánsai is. Sok művész – például az Oehlen testvérek vagy Walter Dahn – mindkét szférában aktív volt. Az elitművészettől a popig vezető vonal – az angol művészeti iskolához hasonlóan – Düsseldorfban is szellemi lázadáshoz vezetett. A metamorfózist eredményező információk Nyugat-Berlin mellett ezt a legvadabb másságot is bölcsen toleráló, imázsába beépítő várost tették a legerősebb spirituális energiaközponttá a korabeli Németországban. A legfrissebb brit zenék a BFBS (British Forces Broadcasting Service), az ország egy részét megszálló angol hadsereg rádiója révén jutottak el a német hallgatósághoz. Milan Kunc társaságában látogattuk meg az „új mozgalmak” (*Fehlfarben*) szülőhelyévé, később a modern német zene Mekkájává vált Ratinger Hof nevű punk klubot, amelynek gyakori látogatói közé tartozott Joseph Beuys és egyik legismertebb tanítványa, Jörg Immendorf is. Megismerkedtünk a két alapítóval, Carmen Knoebel és Ingrid Kohlhöfer képzőművészekkel. A pislákoló neonokkal megvilágított egykori, lepusztult hippibár WC-je falán elhelyezett nyilvános telefon mellett a csempékre kézzel írt felirat figyelmeztetett, hogy a telefont lehallgatják

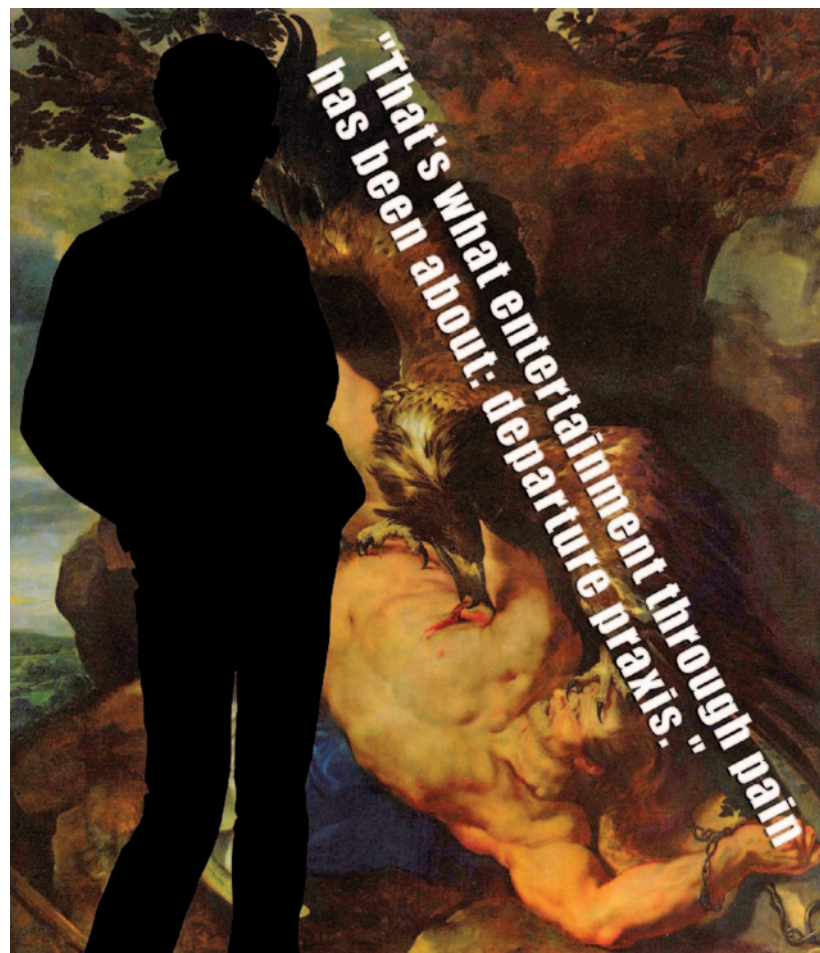
7 A SPIONS terminológiájában *afterpunk*.

a hatóságok. Ez volt az egész Németországot akkoriban mesmerizáló Roten Armee Fraction-paranoia egyetlen jele a városban. A pincében névtelen zenekar játszott, nem igazán punk, nem igazán disco, de nagyon különös, izgalmas, minimalista zenét, amely hamarosan EBM-ként (*electronic body music* – elektronikus testzene) vált ismertté. A koncert után Milan Kunc bemutatott bennünket Gabi Delgado-López énekesnek és Robert Görl dobosnak. Az elektronikus berendezéseket kezelő Kurt 'Pyrolator' Dahlke, valamint Michael Kemner basszusgitáros és Wolfgang Spelmans gitáros társaságában, három hónappal megismerkedésünk után alapították meg a poszt-punk német új hullámot (NDW – *Neue Deutsche Welle*) elindító Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF – Német-Amerikai Barátság) nevű, változó felállásokban mindmáig működő, az elektronikus tánczene kialakulására a Kraftwerkhez hasonlóan erős hatást gyakorló együttest. Robert Görl aktív volt a DER PLAN (A Terv – eredetileg Weltaufstandsplan, Világlázadástervezet), ugyancsak befolyásos elektronikus zenekarban is, míg Gabi Delgado-López a MITTAGSPAUSE (Ebédszünet) nevű, hasonló stílusú együttes társalapítója volt. A *Kebabträume (Kebabálmom)* mellett az ugyanazon a lemezen megjelent, nagy nemzetközi botrányt kiváltó számuk, a *Der Mussolini* még ma is az egyik örökzöld kedvencem. „Dance the Mussolini, move your behind, clap your hands, and now the Adolf Hitler, and now the Jesus Christ” („Táncold a Mussolinit, mozgasd a hátsód, tapsolj kezeiddel, és most az Adolf Hitlert, és most a Jézus Krisztust”)⁸. A Kraftwerk és a D.A.F. után később számos más, világhírűvé vált zenekar – például a DIE TOTEN HOSEN punk-együttes, az electronic/industrial stílus útját törő DIE KRUPPS, vagy a *power metal*t játszó Warlock – alakult a második világháború idején alaposan megbombázott Düsseldorfban.

„I ain't gonna tell to nobody, but you are Isaac” („Nem mondom el senkinek, de te vagy Izsák”⁹), szólalt meg egy rekedtes hang mögöttünk, ahogy Milan Kunc társaságában söreinket ittuk a Ratinger Hof bárpultjánál. Megfordulva kopasz, homlo-

8 Dalszövegrészlet az *Alles ist gut* című lemezről (1981, Virgin Records – NL nyersfordítása).

9 A mondat azért hangzott kísértetiesnek számunkra, mert a néhai Kovács István Stúdió egyik, a budai Várban lévő Bercsényi Kollégiumban, 1973-ban bemutatott darabjának a SPIONS későbbi frontembere által adott címe *Ne mondd el senkinek, Izsák vagyok* volt.



888: Letter to=from Bardo – XV/12 – Düsseldorf 02



888: Letter to=from Bardo – XIV/7 – Ratinger Hof 01

kán a sátánista pentagramot ábrázoló tetoválást viselő figurát pillantottunk meg, aki a SPIONS frontemberét fixírozta. „A nevem Metatron.¹⁰” Metatron közkedvelt figura volt a klubban, rajongói egymás után hozták neki a söröket és spanglikat. Megtudtuk, hogy a Sons of Cain (Káin fiai) nevű *blutmetal* (vérmetál) zenekar dobosa, lábszárcsontokkal játszik olajshordókból készített dobokon. Egyoldalú beszélgetésünk során – csak ő beszélt – nem vette le szemét a SPIONS frontemberéről. Búcsúzáskor gyűrött névjegyet adott át, és nyomatékosan a lelkünkre kötötte, hogy feltétlenül látogassuk meg.

Másnap délelőtt a Düsseldorftól 40 km-re délre fekvő Köln (Cologne) ősi városa felé vettük az irányt. 1926-ban itt mutatták be először Bartók Béla *A csodálatos mandarin* című balettjét. Konrad Adenauer, a város akkori főpolgármestere, a későbbi német kancellár a darab obszcénnek minősített jeleneteire hivatkozva betiltotta a botrányos bemutatót követő előadásokat. A náció uralma idején a város nagy lélekszámú zsidó közösségének nagy része a haláltáborokban pusztult el.¹¹ A II. világháború idején Köln 262 légitámadást élt át. Az 1942. május 31-i, éjszakai légitámadásban például a brit légierő 1000 bombázója vett részt.

¹⁰ A Metatron (Meetatron, Megatron, Merratron, Metaraon, Metatdon, Metatetron, Metathronon, Metattron, Metdatton, Methatton, Methratton, Metratton, Mattatron, Mitatron, stb.) egyaránt jelent „őrzőt” és „Isten trónja mögött álló szolgát” héberül.

¹¹ Nagy Konstantin 321-ben kibocsátott dekrétuma Köln az Alpoktól északra fekvő települések közül a legrégebbi, a Nyugat-római birodalom idején létrejött zsidó közösségnek otthont adó városként említette. A középkorban a kölniek a zsidókat okolták a pestisjárvány terjedéséért és kiűzték őket a városból.

Kölnben található Észak-Európa legnagyobb gótikus katedrálisa, amelyet 70 bombatalálat ért. A templomot, amelynek csupán ikertornyai maradtak állva, lögyakorlatokra használták a várost elfoglaló amerikai katonák.

A düsseldorfi Ratinger Hofban előző este megismert punk enigma, Metatron a városi levéltár melletti épület második emeletén lakott. A tőle kapott, gyűrött névjegyen csak a kapucsengő száma állt. A nyomógomb elegáns, csillogóra pucolt réztábláján vésett bárói korona és a Gutenberg név hirdette a lakás tulajdonosának nevét és rangját. A csengetésre lágy surrogással kinyílt a kapu. Belépve márvánnyal borított előcsarnokban találtuk magunkat. A liftből előkelő lakás előszobájában léptünk ki. Márvány padló, a falakon aranyozott keretekben rizsporos parókat viselő ősök olajportréi. A házigazda brokát házikabátban fogadott bennünket. A valódi hajhoz tökéletesen hasonlító vörös parókat és fekete, szögletes keretű szemüveget viselő disztिंगvált úriemberben alig ismertük fel a részeg, betépett punkot, akivel az előző éjszakán összekakadtunk. Homlokáról eltűnt a sátánista szimbólumot ábrázoló tetoválás, szájából a foghíjak, kezei tiszták voltak, jobb keze középső ujján család címerrel ékesített, feketeköves, arany pecsétgyűrű. Zavarunkat láthatóan élvező vendéglátónk finoman mosolyogva meghajolt és bemutatkozott: „A nevem Enoch zu Guttenberg.”¹², mondta, „a barátainak Metatron”.

A barokk bútorzattal, kristálycsillárral, aranyozott falikarokkal díszített szalonban beszélgettünk. Az intarziás padlón süppedős bársonyszőnyegek. Hangtalanul közlekedő, libériás inas ezüsttálcán kávé és édességeket szolgáltat fel. Alighogy leültünk, kipattant az egyik szárnyas ajtó, és aranyozott mellvértet és rostélyos sisakot viselő, 7-8 évesnek látszó fiúcska rohant be a szobába, kivont karddal hadonászva. Csatakiáltásokat hallatva körbefutott a falak mentén, majd kivihozott a teremből. „A fiam, Karl Theodor”, mondta

¹² Évtizedekkel látogatásunk után, a SPIONS születéstörténetét vizsgáló kutatásaim során tudtam meg, hogy a híres, arisztokrata származású karmester, teljes nevén GEORG ENOCH ROBERT PROSPER PHILIPP FRANZ KARL THEODOR MARIA HEINRICH JOHANNES LUITPOLD HARTMANN GUNDELOH FREIHERR VON UND ZU GUTTENBERG, a német Keresztény Szociális Unióban (CSU) politizáló KARL THEODOR VON UND ZU GUTTENBERG fiának vendégei voltunk. A Guttenberg Ház 1158 óta játszott jelentős szerepet a német történelemben.

A bárói címet 1700-ban, I. József német-római császártól kapták. A karmester feleségével, az ugyancsak arisztokrata családból származó (apja, JAKOB GRAF UND EDLER HERR VON UND ZU ELTZ-KEMPENICH GENANNT FAUST VON STROMBERG – horvát nevén JAKOV GROF ELTZ-VUKOVARSKI – a horvát politikában játszott jelentős szerepet Horvátország függetlenlése után) CHRISTIANE ZU ELTZ grófnővel nem volt alkalmunk megismerkedni látogatásunk során, mivel éppen a család Rajna-vidéki szőlőbirtokán (Weingut Reichsrat von Buhl), Deidesheimben tartózkodott. 31 évvel később, 2009. március 3-án a kölni városi levéltár és a vele szomszédos két épület, köztük az is, amelyben látogatást tettünk, összeomlott. Szerencsére a karmester és családja nem volt otthon a katasztrófa idején, de személyzetük néhány tagja életét veszítette, s bútoraik, műtárgyaik, könyvtáruk nagy része megsemmisült.

Ugye szép?

Július Gyula három kiállításáról*

A Lajos utcai kiállítóteremben 2011 nyarán *Juxtapozíció*, majd idén tavasszal a székesfehérvári Csók István Képtárban *Leidenfrost-tünetemény* címmel megrendezett kiállítások egyik központi eleme az a régi bútorokkal berendezett tér volt, melyben egy nagy ruhásszekrény, dohányzóasztal, fotelek, könyvespolc, lámpa, vitrin, valamint egy kinyitható heverő állt. Az elrendezés alapján akár egy valódi lakóhelyiség is lehetett volna, egy szoba, ahonnan elillantak az ott lakók, hogy helyüket átvegyék az arra járók, a nézők. A tér JÚLIUS GYULA szülei szobájának rekonstrukciója volt. A ruhásszekrényhez kapcsolódott a megnyitó keretében lezajlott akció; egy gyerekkori esemény felidézése. A szülők távollétében a fiú, akárcsak a Lajos utcai kiállítás megnyitóján, hintőpor és víz keverékéből készült eleggyel festette be a szekrény alsó részét. Ebben az akcióban – miközben előrevetíti a majdani alkotó kreatív energiáinak sajátos kitörését is – egy alapvető gyermeki vágy nyilvánul meg: beavatkozni a világba, a minket körülvevő dolgok viszonyaiba, annak érdekében, hogy megváltoztassuk. A változtatásnak nincsen előzetes terve, nincs végső elképzelés arra vonatkozólag, hogy milyen irányt is vegyen. Fontos a cél, de legalább ennyire lényeges az ok is: a kíváncsiság, amelyből a kísérletezés vágya fakad. Hiszen mindeközben az hajtja, hogy örömet leli abban, amit épp csinál, az újban, amit felfedez, ami feltárul, alakot ölt előtte és kiváltja belőle az ujjongó kiáltást, amikor eldicselkedhet az eredménnyel: ugye szép?!

Öveges József az egykori magyar állami televízió egyik fontos szereplője, a nézők – gyerekek és felnőttek – körében népszerű és kedvelt személyiség volt. Ezt a szimpátiát játékosan bemutatott kísérleteinek és szórakoztató, néha kifejezetten mókás előadási stílusának, az „öregecske, de nagy tudású professzor” személyéhez tapadó, népszerű képzetéknek köszönhető. A hangfrekvencia rezgésszám változásának hatását például egy előre preparált kutyaházon szemléltette, amelyből a – Heki névre hallgató – kutya csak a megfelelő hangmagasság esetén volt hajlandó előugrani. Egyszerű, bár látványos kísérleteivel, a bárki által gyorsan és könnyen elkészíthető szemléltető eszközökkel mindenki számára érthető módon ismertette a fizika törvényszerűségeit. A kísérletezés valójában játék volt, az eszközök pedig játékszerek. Öveges kísérleteinek a szépséghez nem volt sok közük, sokkal inkább az örömhöz, amit a jól sikerült játék okozhatott benne és nézőiben egyaránt.

Douglas Adams kultikussá vált ötrészes trilógiájának (*Galaxis útikalauz stopposoknak*) harmadik könyvében szerepel Bumfi a Flugtalan, aki korábban John Watsonként Los Angelesből nem messze, a tengerparton élt. Akkoriban a delfineket figyelte, viselkedésüket kutatta, próbálta őket megismerni és megérteni. A delfinek azonban eltűntek, ő pedig belátta, hogy vissza kell vonulnia ebből a „gyengeelméjű civilizációból”, ahol még ahhoz is használati utasításra van szükség, hogy valaki alkalmazni tudja a fopiszkalót. Arra a következtetésre jutott, hogy a világ megbolondult. Ezért önmagát, mint épelméjűt, nem-bolondnak nevezi, a világot

pedig egy elmés megoldással kizárja az életéből. Kifordította a házat – mintegy szanatóriumba zárta a világot –, s így megváltoztatta kint és bent viszonyát. A gyermeki gondolkodás logikájához való vonzódás amúgy is jellemző volt rá. Úgy vélte ugyanis, hogy az igazi tudósnak mindig meg kell őriznie magában valamit a gyermekből, aki először mindig az érzékein keresztül szerzi a tapasztalatait. A gondolkodás csak ezt követi, hogy utoljára maradjon a kísérletezés. Aki ezt elfelejti – mondja látogatóinak –, az „többé csak azt fogja látni, amit látni akar”.

A három történetben látszólag nincsen semmi összefüggés, mégis szorosan összekapcsolódnak. A kapcsolatot közöttük a tudás megszerzésének, átadásának és az ehhez rendelkezésre álló eszközöknek a sajátos használata adja. Az alkotó gyermek a játszó művész, Öveges professzor a játszó tudós, míg Bumfi a tudományos gondolkodás kritikusának archetípusa ezekben a történetekben. Ezek azok a vonások, amelyek áthatják és meghatározzák Július Gyula egész művészeti tevékenységét.

A másik motívum, amely összeköti hármukat, az az eszközválasztás módja, majd azok használata. Bumfi a világ rajta kívül álló részét – amelyről nem akar tudomást venni – elzárja magától úgy, hogy egy saját világot barkácsol magának tárgyakkal, fogalmakkal és elméletekkel. Öveges József ezermesterként, megannyi, fizikai kísérletek végzésekor általában nem használta, hétköznapi tárgy segítségével támasztja alá a tudományos állításokat. Július Gyula, az egykori gyermek pedig szintén a barkácsoló jellegű, áthidaló megoldást talál arra, hogy alkotói vágyát kiélhesse, amikor a kéznél lévő, a „pillanat ihletében” talált dolgokat lényegíti át a célnak megfelelően, és ad nekik olyan funkciót, amely eredendően nem kapcsolódik hozzájuk.

Claude Levi-Strauss a *La pensée sauvage*-ban (Vad gondolkodás) foglalkozik a bricolage-zsal,¹ amely számára a közvetlenül rendelkezésre álló dolgok, jelek vagy események előre nem meghatározott, új struktúrákba rendezését jelenti. A bricoleur így az ezermesternek vagy a barkácsnak felel meg, aki kézzel végzi munkáját, és a mesteremberrel ellentétben sajátos eszközöket használ céljai eléréséhez. Olyan anyagokkal és szerszámokkal dolgozik, amelyek nem állnak közvetlen kapcsolatban azzal a munkafolyamattal (vagy akármilyen más munkafolyamattal), amelyet éppen végez. Rendeltetésük általában korábbi események, tevékenységek esetlegesen elért eredményeire vezethetők vissza, amelyek pedig részben azt a célt szolgálták, hogy gazdagítsák a bricoleurnek a korábbi munkafolyamatok során kialakított eszközkész-

* *Juxtapozíció*, BTM – Budapest Galéria Lajos Utcai Kiállítóháza, Budapest, 2011. júl. 7 – aug. 7.; *Rezgőkör*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Kondor Terem, Miskolc, 2011. szept. 28 – okt. 22.; *Leidenfrost-tünetemény*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 2012. ápr. 6 – jún. 3.

1 Claude Levi-Strauss: *The Savage Mind*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1966

letét. Az egyes dolgokat, amelyeket használ, a „biztosan jó lesz még valamire” elve alapján szerzi be vagy gyűjti össze – jegyzi meg Levi-Strauss. Ezek azonban épp csak annyira különösek, hogy használójuknak ne kelljen egyetlen szakmában sem specializálódnia, viszont nem kielégítőek egyetlen meghatározott használati módhoz sem.

A bricoleur tehát – folytatja Levi-Strauss – olyan furcsaságok gyűjteményével dolgozik, amik egyéb emberi vállalkozásokból származnak, a kultúra részegységei, s tegyük hozzá, egyfajta maradványok.²

Levi-Strauss kihangsúlyozza, hogy a naiv vagy „nyers”, ösztönös művészetek síkján gyakran utaltak a bricolage mitikus költői természetére. A művész egy kicsit olyan, mint a tudós és a bricoleur (az ezermester, a barkács) együtt. A párhuzamok a mitikus gondolkodás és a bricolage között elméleti, valamint gyakorlati síkon is jelentősek. A művészi alkotás pedig – állapítja meg – félúton van a tudomány és a mitikus gondolkodás meg a barkácsolás között.³ Hasonló relációkat lát a játék és a rítus között is. Minden játékot szabályok határoznak meg – mondja –, amelyek a gyakorlatban lehetővé teszik megannyi játszma lejátszását. A rituálé viszont, amelyet szintén ‘eljátszanak’, a játék menetének egy kedvelt, különös formája, amelyre a sok lehetséges forma közül azért emlékeznek, mert ez az egyetlen, amely az elméleti és a gyakorlati megvalósítás közötti egyenlőség különös esetéből fakad.⁴

A bricoleur – aki Levi-Strauss szerint nem lehet komoly, csak naiv művész – elsősorban abból a cselekvésből vezeti le költészetét, amely során nem korlátozza magát valaminek az elérésére vagy kivitelezésére: nem csak a dolgok révén szól – teszi hozzá Levi-Strauss –, de a dolgok médiumán keresztül is.⁵

Július Gyula alkotói módszere sok hasonlóságot mutat az alkímista stratégiáival, akinek a tevékenységét épp a játék szabályok általi meghatározottsága, valamint az újrajátszás, az ismétlés motívuma fűz össze azzal a rituáléval, amely része a barkácsoló ténykedésének is. Az alkímista – szintén korábbi tapasztalatokra alapozva – meghatározott szabályszerűségeket szem előtt tartva igyekszik már sikeresnek bizonyult eljárásokat megismételni. Arra törekszik, hogy a már megszerzett ismeretek birtokában a korábbi próbálkozásokon túlmutató, új eredményekre jusson. Marcel Mauss, akinek írásai szintén hatással voltak Július Gyula művészetére, arra mutatott rá, hogy a korábbi vélekedéssel ellentétben, az alkímisták felfedezései nem annyira a véletlenen múltak, mint inkább rend-



JÚLIUS GYULA
Kódasztal II., 2012,
videoinstalláció

szeres kutatások eredményei voltak. Állításuk szerint – írja Mauss – tevékenységük tudományos törvényeken nyugvó racionális levezetésekben alapult. A mágikus jelek, amelyekkel rendszerint összefüggésbe hozzák tevékenységüket, egykor valóban fontos képletek vagy valós matematikai műveletek sémái voltak, amik csak később alakultak át, amikor már elvesztették eredeti céljukat és nem használták őket a kísérletek elvégzéséhez.⁶ Július Gyula hasonló módon viszonyul korábbi időszakok egykor meghatározó jelentőségű műszaki eszközeihez, berendezéseihöz. Ezek immár nem használatosak tudományos tevékenységek során: furcsa vagy érdekes, esetleg csodálatos tárgyakká, összefüggéstelen, strukturálatlan elemekké alakulnak át, amelyek csak a barkácsolás során találják meg új helyüket (és jelentésüket) egy másik (a mágiához közelebb álló) rendszerben. Minden mágikus rendszer – akár primitív, vagy népszerű – az erejét az egykori kísérletekből vezeti le, írja Mauss.⁷ A mágikus rendszer pedig, teszi hozzá (hasonlóan a mágikusnak tekintett jelekhez) objektív eredettel bír: kutatásokból és egykori kísérletekből alakult ki. Levi-Strauss – Mauss-hoz hasonlóan – a mágiát nem a tudomány szerényebb, kezdetlegesebb formájának tekinti, hanem a tudomány mellett a tudás megszerzésének másik, az előbbivel párhuzamos módjának.⁸ Levi-Strauss kiemeli, hogy a tudomány és a mágia ugyanazt a fajta mentális műveletet igényli, és nem a minőségben, hanem inkább a jelenségek-

2 Levi-Strauss, i. m. 18. o. ff.

3 Levi-Strauss, i. m. 29. o.

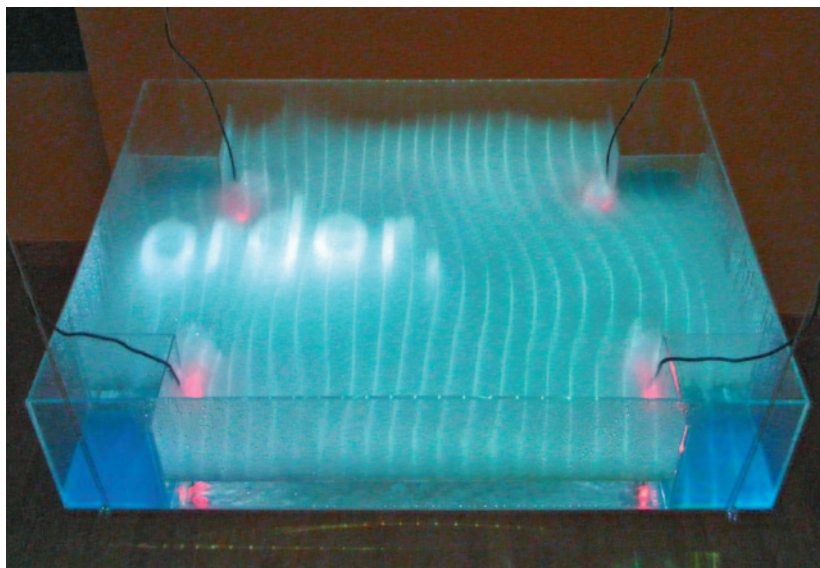
4 Levi-Strauss, ibid.

5 Levi-Strauss, i. m. 21. o.

6 Marcel Mauss: *A General Theory of Magic*. Routledge, London-New York, 2001, 123-128. o.

7 Mauss: ibid.

8 Levi-Strauss: i. m. 22. o.



JÚLIUS GYULA
Kódasztal II., 2012, videoinstalláció, részlet

ben különböznek egymástól, amelyekre alkalmazzák őket.⁹ Az alkímiának mint a mágia egy sajátos formájának a végét azonban nem a tudomány fejlődése, hanem a könyvnyomtatás elterjedése (és azzal együtt pedig a mágiaellenes tudományos gondolkodás, mondja Flusser) alapozta meg, miként arra Neil Postman is rámutatott *Technopoly, The Surrender of Culture to Technology* című könyvében.¹⁰ Neil Postman – sokak mellett – az egyik jelentős képviselője annak a konzervatív kritikai felfogásnak, amely (pl. Paul Feyerabendhez hasonlóan) kétségbe vonja a tudományos haladás mindenhatóságát, mi több, értelmét, és arra törekszik, hogy kimutassa: a tudományos kutatás „áldásos” eredményei és azok hatásai legalább annyi kárt okoztak, mint amennyi előnyt biztosítottak. Ugyanakkor lényegesnek tartja, hogy rámutasson arra az ideológiai meghatározottságra, amely elválaszthatatlan a technikai eszközök használatától. Heideggerrel és Flusserral szemben ő nem ideológiamentes apparátusoknak látja ezeket a rendszereket, hanem olyasvalaminek, ami éppenséggel arra ösztönöz, hogy figyelmen kívül hagyjuk ideológiai tartalmukat. Postman meglehetősen ironikusan fogalmaz akkor, amikor hangsúlyozza, hogy a tudomány és a technológia módszerei legalább annyira csodálatosak és titokzatosak (kifürkészhetetlenek), mint Isten útjai.¹¹ Lényegében csak Heidegger 1949-ben tartott előadásának¹² egyik kulcsmozzanatát idézi fel, továbbá Flusser gondolatmenetét követi akkor, amikor rámutat arra, hogy az általunk használt technológia nem semleges eleme az ember tevékenységének: nemcsak alkalmazzák, de igénybe is veszi használóját. A technológia megalkotja saját parancsait, és olyan társadalmi rendszert teremt ezáltal, amely azokat elfogadja, támogatja és egyben meg is erősíti. A technológia pedig – teszi hozzá Postman – megváltoztatja a dolgokat azáltal, hogy új jelentést kölcsönöz azoknak, akik működtetik, továbbá módosítja figyelmük irányultságát, és újradefiniálja azt, miként nézzük a dolgokat és miként tekintünk a velük való foglalatosságra.¹³ A modern természet- (és tegyük hozzá, társadalom-) tudományok, valamint a posztmodernnek nevezett különféle gondolkodási sémák másik jelentős bírálója Bruno Latour, akinek kritikai megállapításai szintén fontos szerepet kaptak Július Gyula több munkájának koncepciójában. Ő is határozottan bírálja a tudományos kutatás és technológiai fejlesztés a jelenlegi, kritikusnak ítélt helyzet kialakulásában játszott szerepét. A tudományos kutatásra vonatkozó kritikáját lényegi

9 Levi-Strauss: i. m. 13. o.

10 Neil Postman: *Technopoly, The Surrender of Culture to Technology*. Vintage Books, New York, 1993

11 Postman: i. m. 58. o.

12 Vö: Martin Heidegger: *Die Technik und die Kehre*. Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1962. Heidegger 1949-ben *Einblick in das was ist* címen tartott négy előadást (*Das Ding, Das Gestell, Die Gefahr, Die Kehre*) Brémában. A kérdéses szöveg *Die Frage nach der Technik* címen, kibővítvé megjelent a *Vorträge und Aufsätze* című kötetben (Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1954), majd a fenti kiadásban is.

13 Postman: i. m. 105. o.

eleme, hogy az a tudományos szempontból releváns tényeket laboratóriumi körülmények között konstruálja meg, amelyeknek így kevés köze van a valós viszonyokhoz, ezen tények természetét pedig csak azért ismerjük egyáltalán, mert olyan körülmények között jönnek létre, amelyek teljességgel a kutató ellenőrzése alatt állnak.¹⁴

Latour szerint azonban nem csak a tudományok válnak problematikussá, hanem a közöttük zajló diskurzus is. A jelen problémái nem ragadhatók meg a maguk teljességében, ha a világot a hagyományos modern értelemben természetre, társadalomra (politika) és diskurzusra (párbeszédre) osztjuk fel. Ugyanis mind az ismeretelmélet, mind a társadalomtudományok, de a „szövegek tudománya” is rendelkezik saját nézőponttal, és ez egészen addig így marad, ameddig elkülönülnek egymástól.¹⁵ Július Gyula több munkájában is éppen ezt a különállóságot igyekszik felfüggeszteni: rámutat a szép álcák mögötti struktúrák működésére, s úgy igyekszik a „hibrid” természet (Latour kifejezése) képzetét uraló párbeszédbe beavatkozni, hogy közben rejtett politikai üzeneteket is megfogalmaz. Július Gyula művészetében egyrészt a tudományos eredmények technológiai alkalmazásának szemléltetésére, vizuális megjelenítésére és „kritikájára” vállalkozik azzal, hogy egyszerű alakzatokba fordítja át a komplex rendszereket. Másrészt a „mű” létrehozásának módjával, a technika megválasztásával – ami az ő esetében valóban a modern értelemben vett technika alkalmazását jelenti – valójában az abban rejlő, de a hétköznapi használatban lévő, attól radikálisan eltérő potenciált használja: ez fejeződik ki a bricoleur és az alkimista alakjára való utalásban. Harmadrészt pedig a szépség egy új meghatározására vállalkozik azáltal, ahogyan ezeknek a technológiáknak a jelenvalóságára hivatkozik, rámutatva arra, ahogyan megváltoztatják, de még inkább megcsalják az érzékeinket-érzékelésünket, félrevezetnek minket, miközben persze egy újfajta szépség lehetőségét is megteremtik, amely azonban már nem a természet, de nem is a művészet vonatkozásában, hanem a technológia viszonyrendszerében tapasztalható meg. Mi lenne tehát a technológiai szép? Nem a természet „szépségét” csodáljuk, de nem is a művészi alkotásban manifesztálódó „szépséget”. Hanem azt, ami lenyűgöz a technológia által létrehozottban, az, amit Barthes „fotográfiai sokknak” nevez, aminek forrása a ritkaság, a szemmel nem látható, a technika sajátos alkalmazásából következő, a trouvaille (szerencsés lelet) és annak a – tegyük hozzá – váratlanul adódó fotográfiai rögzítése. Amit itt Barthes

14 Bruno Latour: *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993. 18. o.

15 Latour: i. m. 15. o. ff.

a fotográfiával kapcsolatban vet fel, az természetesen vonatkoztatható más olyan technikai eszközökre is, amelyek valamiképp hatnak a látásunkra vagy arra építenek. A technológiai eszközökben ekképp nem a használhatóságot látjuk, nem a funkciót csodáljuk és nem is a működés tökéletességéből fakad az, amit szépek gondolunk. A tudományos eszközök számtalan „technikai képet” produkálnak, amelyek a barthes-i terminológiával „sokkolják” a nézőt, a szemlélt. Július Gyula munkáiban ilyenek például a miskolci kiállítás címében is megidézett rezgőkör keltette kisülések, de a hangrezgésektől különféle alakzatokba összeálló fémhigany is a folyadékban, vagy az oszcilloszkóp monitorán a rezgőmozgást láthatóvá tévő zöld görbe, a fluoreszkáló damilon pörgetett halak fotográfikus képe. És ilyen hatást ér el az írásvetítő segítségével a falra projektált mozgókép vagy a főzólapon csillagalakzatba összefutó víz-csepp látványa is. A „csillagködök” a fotópapíron, amelyek valójában olajfoltok képei (*Olajfolt nebulák*, 2011), ugyanúgy lenyűgözik a nézőt, mint a „szép tájba” helyezett szappanbuborékok (*Szférák-sorozat*, 2009–2010), illetve a különféle „szövegek” és azok utólag módosított, manipulált változatai (*Üres szavak*, 2007; *Korrektúrázott üres szavak*, 2010). Mindezek technikai eszközökkel létrehozott, nem valódi tudományos kísérletek során kialakult-kialakított – bár egyes esetekben akár azok is lehetnének – látványok. (Nyilván nem véletlenül nevezi Július Öveges Józsefet, aki tévésorozatával ténylegesen is a tudomány szépségére kívánta ráirányítani minden korosztály figyelmét, az assemblage magyar úttörőjének.)

A szép feletti tetszésnek a tárgytól való, valamilyen fogalomhoz [...] elvezető reflexiótól kell függenie [nem az érzeten alapul], írja Kant az *Ítélelőerő kritikájában*.¹⁶ A szép az, mondja, ami a pusztta megítélésben tetszik (tehát nem az érzéki érzet révén és nem is egy értelemben megalkotott fogalom által). A szép arra készít elő, hogy érdek nélkül szeressünk valamit, magát a természetet is [...].¹⁷ Öveges professzor bemutatói pedig bizonyos értelemben valóban érdekmentes tetszést idéznek elő, hisz a néző nem kíván semmiféleképp belebonyolódni a tudományos problémák mélyebb összefüggésébe, és vélhetően nem is a tanulásvágy készíti az egyes részek megtekintésére. Kant ugyanakkor arra mutatott rá, hogy a természeti szép egy szép dolog, a művészi szép pedig egy dolog szép képzete. Ennek értelmében a szépséget sokáig a természet látványával, az arról hozott ítélettel hozták összefüggésbe, vagy a művészettel, mint a természet szándékolt

16 Immanuel Kant: *Az ítélelőerő kritikája*. Osiris, Gond-Cura, 2003. 117. o.
17 Kant i. m. 180-181. o.

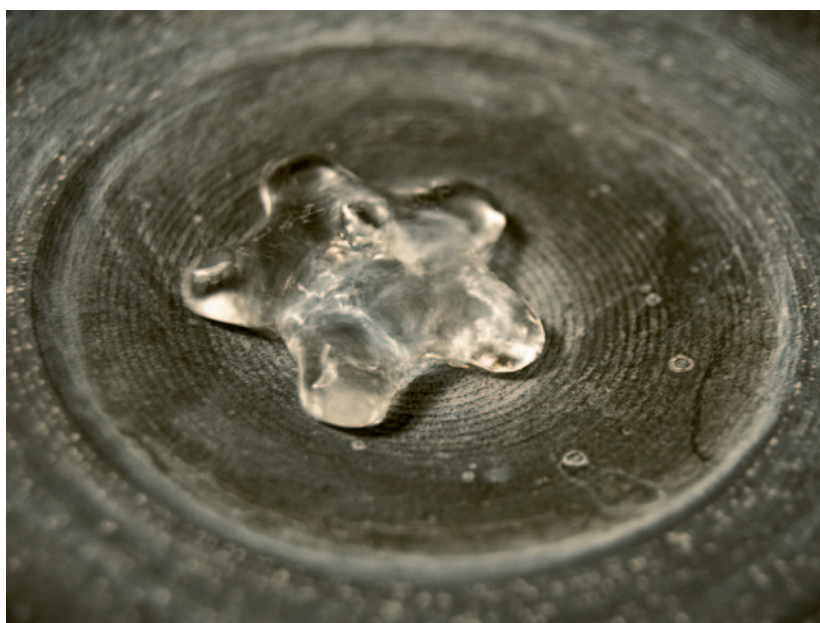
JÚLIUS GYULA
Korrektúrázott üres szavak, 1-2, 2010

megjelenítésével. Az azonban elkerülte a figyelmet, hogy sem az ember maga, sem az általa létrehozott tárgyak nem (vagy nem teljes egészében) tartoznak a természethez, hanem valójában a kultúra részei, sőt, maga a „természet” is fokozatosan elveszíti azon jellemzőit, ami miatt természetnek nevezhetnének, és egyre inkább olyasmivé válik, amit Latour kultúra és természet keverékének, egyfajta sajátos hibridnek hív.

A technológia semmiképpen sem a természet része, bár lehetnek olyan összetevői, amelyek valamiképp még kapcsolatba hozhatók a természettel. Miféle tehát a technológiai szép, szemben a művészi szépséggel és a természet szépségével? Ez is – miként fent már utaltam rá – a tetszéssel hozható összefüggésbe, amely az érzéki tapasztalást követően jut kifejeződésre. De kérdés, hogy valóban érdek nélkül való-e? Amennyiben pedig igen, akkor vajon van-e tényleges különbség a művészi széphez és a természeti széphez képest? És ha van, akkor miben áll ez a különbség? Július Gyula legutóbbi kiállításainak már említett központi darabja a szülői szoba és benne a szekrény volt.¹⁸ A szekrény nyilván nem a természet

18 Az installáció részét alkották a szoba bútorain túl Július Gyula művészeti díjai csokoládéból kiöntve, pálcikára erősítve, továbbá az édesanyjára utaló palacsinták, amelyeken a tésztaból kiszaggatott „negatív” szövegek voltak olvashatók: olyan latin idézetek, amelyek apja kedvenc mondásai közé tartoztak. Az idézetekkel díszített palacsinták csipketerítőként feküdtek a bútorokon, sajátos prezenciát biztosítva a szülőknél is a térben.





JÚLIUS GYULA
Leidenfrost tünemény, 2012, videó, részlet

része, de nem is műalkotás. Kant terminológiáját használva a mechanikai művészetek termékei közé sorolandó: nem érvényes rá az érdek nélkülség. De abban a pillanatban, amikor Július médiumként használja, amelyet „továbbgondol”, azaz „ráfest”, lényegét tekintve változik meg: a mechanikai művészet alkotásából egy műalkotás médiumává válik, bár ez utólag (legalábbis az eredetit tekintve) kétséges lehet, hisz egy gyerek hajtja végre a cselekedetet, amely esetében a tudatosság kétségbe vonható. Ugyanakkor az, ami a gyereket motiválja, hogy „szépet” alkosson, túlmutat az ösztönösségen vagy a véletlenszerűségeken, illetve az esetlegességeken. A gyerek itt ugyanis nem feltétlenül a „belső szemléleti képet” (Mérei és V. Binét kifejezése¹⁹) akarja megjeleníteni, hanem korábbi benyomások alapján eljátszsa azt, ami számára később majd a „művészt” jelenti. De visszatérve a technológiai szépre: itt is érdek nélküli tetszésről beszélhetünk, hisz nem a technológiát csodáljuk, annak funkcionális mivoltában, figyelembe véve a hasznosságot és a produktivitást, hanem azt a látványt, amely a technológiai eszköz segítségével kialakul. Ez ugyan nem természet, de nem is művészet,

19 Mérei Ferenc, V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1975, 181. o. idézi Vass Zoltán: *A projektív rajzvizsgálat szótára*, in: u.ő.: *A rajzvizsgálat pszichodiagnosztikai alapjai*, Flaccus, Budapest, 2006, 833. o.

hanem valami, ami mindkettőtől különbözik (például a dagerrotípiá vagy a kallotípiá), bár az, amit látványa felett érzünk, ugyanúgy összefüggésben állhat azzal, amit „szépségnek” nevezünk.

Július Gyula munkái esetében azonban valami másról is szó van. Egyrésztől valóban megjelennek azok a látványok, amelyek kapcsán kijelenthetjük, hogy szépek. Ugyanakkor a mű lényegét nem ez a szépség adja, sőt, ez nem „véletlen-”, de szükségszerű velejárója. Szükségszerű, mert törekszik arra, hogy ez a „szépség” megjelenjen, tehát konstitutív eleme a műnek. Nem csak úgy történik, hanem tudatosan létrehozta ezeket a látványokat, de olyanként, mint ami kényszerűen a technológiai determinációból adódik. A szépség itt olyasmi, amit nem a művész „alkot”, hanem olyasvalami, ami a technológia függvényében jelenik meg és válik láthatóvá addig, amíg a kérdéses technikai eszköz működésben van (vagy a fénykép esetében valamivel tovább). Azaz nem része magának az eszköznek, a tárgynak. A szépség a dolog által van, de nem tartozik szorosan semmihez. Július Gyula ezzel rámutat arra az ellentmondásra, ami abból fakad, ahogy a technikai és optikai médiumok láthatóvá teszik azt, amivel a szépséget kapcsolatba hozzuk. Jó példa erre akár az oszcilloszkóp képe vagy az olajfoltok, mint nebulák, a pörgetett halak stb. Mondhatnánk úgy is, hogy játékba hozza a „szépség” fogalmát abban az értelemben, ahogyan Gadamer a fényjáték vagy a hullámok játéka kapcsán beszél a játékba hozásról.²⁰ De itt a játéknak van egy egészen más jelentése is, ha látszólag nem vesszük túl komolyan a tudományt és nem vesszük túl komolyan a művészetet, hanem csak a játékot, amelynek része a tudomány, akárcsak a művészet.

A játék itt kettős értelemben van jelen. Egyfelől úgy, ahogy a gyermek játszik: vannak ismeretei a világról és ezek rendszerezése érdekében játszik, ugyanakkor a játékon keresztül sajátít el bizonyos formákat, illetve tanul meg bizonyos sémákat. Másfelől a gyermek is tisztában van már azzal, hogy mi a különbség a játék közege és a világ között, amelyet a „komoly célok” határoznak meg. Ez a tudás azonban nincs jelen a játékban, mivel a játészó „feloldódik a játékban”.²¹ Aki viszont nem veszi komolyan a játékot, az el is rontja a többiekét. A gyerek pedig általában nagyon is komolyan veszi.

A felnőtt játéka annyiban más, mint a gyermeké, hogy ő már nem a tanulás és elsajátítás, a begyakorlás vagy éppen a tapasztaltak feldolgozása, megértése miatt játszik, hanem azért, hogy feloldódjon a játékban, hogy felüdüljön

20 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 90. o.

21 Gadamer, i. m. 88. o.

a játék során, idézi Gadamer Arisztotelészt.²² De, amiként Gadamer fogalmaz, „a játszásban is sajátos, sőt szent komolyság rejlik”.²³ Tehát a játék önmagában nem jelenti azt, hogy kigúnyolunk valamit vagy valakit, kifigurázunk, szórakozunk rajta, vagy éppen vele. Éppen ellenkezőleg, nagyon is komolyan vesszük a játékot és ezzel együtt azt is, amiről az szól; az egész tevékenységet.

Július Gyula installációinak, bricolage-ainak lényegi mozzanata a játék, amely során eljátszsa a művészt, azaz hétköznapi emberből változik, lényegül át művésszé. De ugyanígy eljátszsa a kísérletező tudóst is, akinek esetében több köze van az alkímistához, mint a szigorú értelemben vett tudományos kutatóhoz, és mindezt teljes komolysággal teszi. Kísérletezik, illetve a „kísérletezés” eredményeit teszi közzé művek formájában. Eközben pedig játékba hívja az érzékeinket, amelyeket megcsal, de ez a játék része, nem rosszindulatú, álságos manipuláció. Mozgásba hozza az érzékszerveket, olyan ingereknek teszi ki őket, amelyekkel azok a hétköznapi percepcióban nem találkozhatnak: beleavatkozik az érzékelés folyamatába, befolyásolja azt, azért, hogy a néző is kritikus viszonyuljon saját tapasztalataihoz. Így vonja be a nézőt is a játékba, aki csak akkor képes igazán érteni és értékelni a tapasztaltakat, ha elfogadja a játékszabályokat, és teljes komolysággal vesz részt a társasjátékká váló tevékenységben. Július Gyula éppen a játék gesztusa révén mutat rá arra, amiről J. M. Bernstein ír *The Fate of Art* című kötetében. „A modern művészetnek burkoltan utálnia kell arra az óhajára, hogy több akar lenni művészetnél; magában kell foglalnia az anti-művészet mozzanatát, azt, amelyben a művészet tétje a művészet ígérete.”²⁴ Bár a bricolage-t a posztmodernnek nevezett művészet egyik meghatározó technikájaként határozzák meg, a mód, ahogyan Július Gyula képes a játékon keresztül mozgásba hozni a művészetet, az – miközben reflektál is magára – túlmutat önmagán: nem vonja kérdőre a művészet modern hagyományát, de nem is adja föl a kritikai viszonyt sem ehhez a művészeti tradícióhoz. Nem szakít vele, nem tagadja meg, de nem is csupán folytatója, hanem kritikus is egyben. A szakértők tudománya a 18. században háttérbe szorította a kísérletező szemléltetést, amely ily módon, utóbb pedig a technikai médiumok közvetítésével, a tömegkultúra részévé vált. Július Gyula éppen ezt a „szemléltetést” emeli vissza a tömegkultúrából azáltal, hogy a kortárs művészet kontextusába helyezi, de ezzel egyben túl is lép annak keretein. Mindazt

22 Gadamer, *ibid.*

23 Gadamer, *ibid.*

24 J. M. Bernstein: *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1992. 248. o.

mozgásba hozza, ami ezzel a kísérletezéssel összekapcsolódik: az alkímista alakját, a bricoleur figuráját és jelentését, valamint azt a fajta mágiát, amit a laikusok mégiscsak a tudományos eredményeken alapuló technikai eszközökhöz kapcsolnak. Nem értik, hogyan működnek, csak használják, de még inkább csodálják őket. Lenyűgöznek, elvarázsolnak (ezt nevezi Flusser „másodlagos mágiának”, amikor a technikai képek által visszatérünk a varázstalanított világból a mágia és a varázslat új birodalmába), Július Gyula azonban leleplezi a mágikus mozzanatot ezekben az eszközökben, mivel egyedi barkácstechnikájával egyúttal láthatóvá is teszi a működési mechanizmust, betekintést enged a szerkezetek belsejébe. A videó- és fényképek esetében viszont látszólag ragaszkodik ehhez a mágikus hatáshoz. Munkái akarva-akaratlanul szemléltetik azt, amit Flusser a technikai képek megjelenésével kapcsolatban felvetett: összefüggést feltételezett a tudományos fogalmak elképzelhetetlensége és a technikai képek készítését lehetővé tevő eljárások kidolgozása között. Az előbbieket a 18. századra olyan absztrakttá váltak, hogy nem voltak többé megjeleníthetőek, azaz kísérletekkel sem lehetett szemléltetni őket (bár pl. Maxwellnek, a színlátás problémájával foglalkozó, kísérletei még ismertek a 19. századból). Flusser úgy vélte, hogy a technikai képalkotó eszközök éppen azt a célt szolgálják, hogy ezeket a „képtelen” tudományos fogalmakat képekké kódolják át,²⁵ mint ahogyan az oszcilloszkóp láthatóvá teszi a hangrezgést vagy Heki kutya a hangmagasság változását. A nem láthatót teszik tehát képként megragadhatóvá.

Július Gyula utóbbi években készült munkáinak értelmezését ilyen korlátok közé szorítani persze egyértelmű redukció lenne. Az egyes műveknek sokkal tágabb az értelmezési horizontja: számos további lehetőség tárulhat fel a befogadó előtt, ha eleget téve az általuk sugárzott, közvetített felhívásnak különféle nézőpontokat alkalmazva gondolkodik el rajtuk. Lehetnek ezek politikai, tudományelméleti, nyelvi aspektusok, vagy épp a létezés legalapvetőbb kérdései, amelyek váratlanul ronthatnak rá az elővigyázatlan szemlélőre. De ezeket a felfedezéseket tegye meg ki-ki maga, én pusztán csak kereteket szeretnék mindehhez kínálni néhány meghatározó szempont bemutatásának segítségével.

25 Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám, Belvedere, ELTE-BTK, Budapest, 1990. 11. o. f.

JÚLIUS GYULA
Wave, fényinstalláció



Heszky András

EIKE

Eike: *Proclamation (Kiáltvány)*

→ Kiscelli Múzeum, Budapest

→ 2012. április 12 – május 15.

Eike: *Private View*

→ Deák Erika Galéria, Budapest

→ 2012. május 11 – június 16.

Amikor EIKE Kiscelli Múzeumban rendezett kiállítása bezárt, a Deák Erika Galéria már megnyitotta a videóművész legújabb tárlatát. A két helyszín nyilvánvaló eltéréseinek tudatában is érdemes mérlegelni a tér konstitutív szerepét a műalkotásokban, bár tény, hogy az óbudai kiállítótér adta lehetőségek olyan mértékű sajátosságot kölcsönöztek a *Kiáltvány* című tárlatnak, amellyel egy belvárosi galéria természetesen nehezen kelhet versenyre. A két kiállítás időbeli közelsége (átfedése) tehát nem is valamiféle versenyre, sokkal inkább a különbségek, az egyedi vonások meg- és feljegyzésére szolgáltathat alkalmat. Ebben az értelem-

ben a Kiscelli Múzeumban egy rendkívül egybe-függő, sajátos löktetésű kiállítást, míg a Deák Erika Galériában egy személyesebb, másképp végiggondolt, ugyanakkor sokkal tagoltabb, eltérő megoldásokkal dolgozó tárlatot tekinthettünk meg.

Az óbudai kiállítás jól átlátható részekre oszlott: három, természetében különböző, ugyanakkor egymással szükségszerűen dialógust folytató installáció kapott helyet a templomtér három részében. Belépéskor, elsőként a *Proclamation (Kiáltvány)* címet viselő installáció fogadott, amely egy 25 darabból álló, 5 x 5-ös elrendezésű, négyzetes reflektormezőből, és egy ezt gombnyomással működtető pultból állt. A pult gombjaihoz az ABC betűi voltak hozzárendelve, így, bár a néző maga választhatott a kupolát illumináló reflektorfények formái közül, az írás legelemibb részeinek valamiféle kombinációja, vagy komplikáltabb üzenetek kézbesítése nem vált lehetségessé. Tekintve, hogy a cím, valamint a függőleges tengely ég-föld-fény szimbolikája az installáció metafizikai, illetve kommunikatív jellegére hívta fel a figyelmet, maga a médium mindezek iróniájaként, és az apszis deszakralizált jellegére való reflexióként értelmeződött. A *Kiáltvány* reflektorainak működtetésekor olyan érzés támadt a nézőben,

EIKE
Alteration (Változás), 2012, 6 csatornás videóinstalláció, zene: Szőnyi András © fotó: Kerekes Zoltán



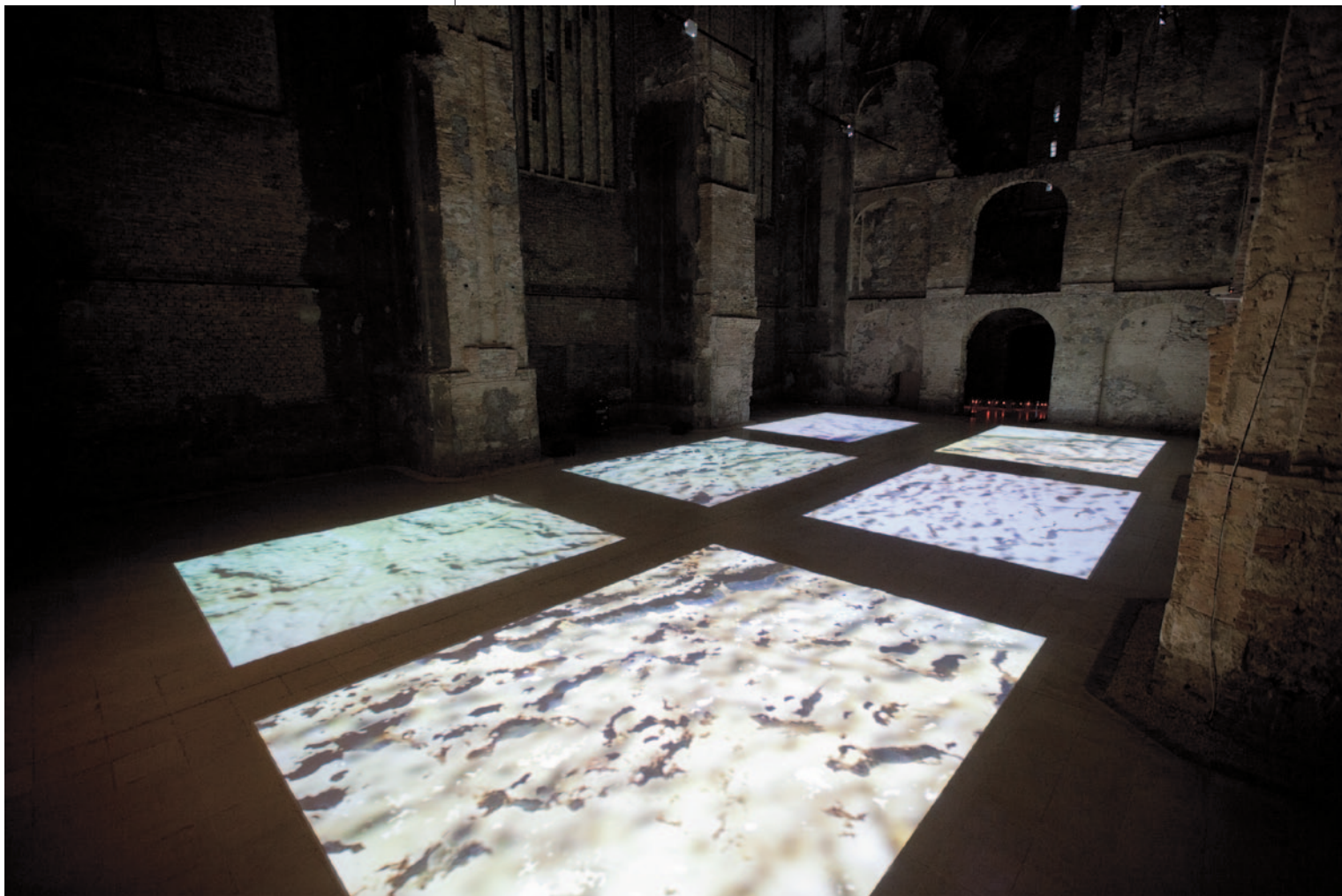
hogy bár technikailag képessé tehetette magát valamilyen transzparenciára és ezzel együtt kommunikációra (lényegtelen, hogy földönkívüliekkel, istenekkel vagy egyszerűen a világ-egyetemmel), a szerény eszközök által folyton folyvást korlátozódott, bezárult a lehetőségek köre. Gyorsan érdemes hozzátenni, hogy erre is csak a különleges kiállítótér kettőssége képes: bár a grandiózusság hozzájárul a monumentális cél *elképzeléséhez*, fizikai végességében legjobb esetben is csak szimulálni képes a vállalkozást. Ennyiben a *Kiáltvány* cím kifejezetten találó volt, hiszen a műfaj jellemzője, hogy az elhatározás és a megfogalmazott program megelőzi magát a cselekedetet, és így mint tiszta absztrakció marad meg.

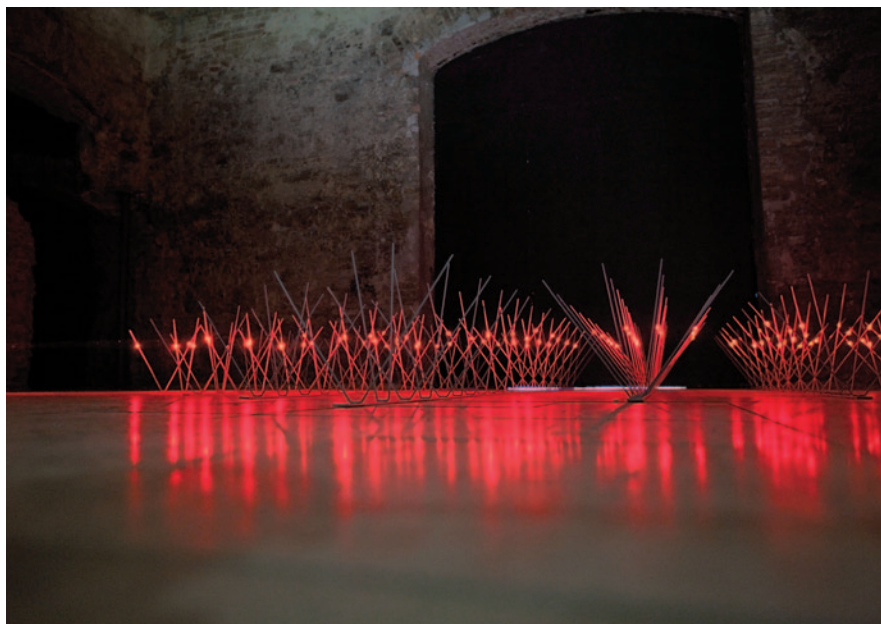
A templomhajó terében az *Alteration* (Változás) című térinstalláció, amelynek monitoros adaptációjával a Deák Erika Galériában találkoztunk, továbbítve, ugyanakkor módosította a vertikális jelleget. A mennyezetről lelógatott projektorok vetítették a padlóra EIKE érdekes, végtelenített vizuáljait, amelyeket SZŐNYI ANDRÁS megnyugtató, minimálra hangolt zenéje kísért. A hat darab 5 x 4 méteres vászonra érkező kép valóságnak tűnő, sziklák-kövek erezetére emlékeztető struktúrák közelijeinek lassú váltakozásait mutatta. Az installáció

által megelevenedett a padlószint, mindazonáltal éreztük, hogy a videók teljes befogadásához egészen egyszerűen nem elégséges a talaj ilyenfajta dinamikájának érzékelése: nézőpontunk a szemmagassághoz kötött, a vetített felületek pedig nem emberléptékűek, így nem volt lehetőségünk a szokásos kép-néző viszonyt kialakítva átlátnunk, áttekintenünk a teret. A *Változás* félrevitt, „eltérített” abban az értelemben, hogy a süllyedő képek megszedítették a nézőt, józan szemlélésükre pedig nem volt lehetőségünk: nem bírtuk a néző külső – ez esetben szinte madártávlati / mennyezeti – pozícióját felvenni. (A Deák Erika Galéria szemmagasságban elhelyezett kis monitorjain újra látható videók már sokkal inkább a fókuszált képektől való [el]távolodásként hatottak, mintsem örvénylő, gravitáló erők reprezentációiként.) A néző a kiscelli térben egy olyan installációt járhatott be, amelynek egyetlen egy pontján sem volt képes elnyerni a kívülről – maga a tér változott meg; a padlóra érkező képek vízszintes szétterjedtsége érzelmi vákuumba szorított: ránk nehezedett, jelen volt és hatott, de mégse hagyta belakni magát, így egyben el is idegenített. A *Kiáltvány* vertikálisára való felelet, a metafizikai „gyökök” utolsó dekonstrukciója ez – ha úgy tetszik: egzisztenciális bolyongás, magányos szédület a bizonytalan felszínen –, hogy néhány lehetséges olvasatra utaljunk. Anélkül, hogy komolyabb jelentőséget tulajdonítanánk az installáció címének, a *Változás* magának a kiállítás belső dinamikájának kommentárjaként is érthető, s ezáltal egy helyzetmegjelölésnek is, amely a hármas tagolású tárlat narrativitását értelmezné.

A harmadik, a *Scan* (Fütkészás) című alkotás egy vízszintes, a padlóhoz közel, azzal párhuzamosan, körülbelül 45 fokban pásztázó lézersugárból és fémvillák soraiból állt, amelyeken a vörös fény játszik, megtörik, végigszalad, átverekszli magát, hogy azután végigcikázzon a falon. Az installációt nem lehetett megközelíteni – zugszerű, visszahúzó, fenyegető, hektikus, paranoiás jellegét nem csupán a hátsó templomrész elzártsága és sötétsége adta, de az installációt kísérő csilingelő hang és maga a cím is. Az installáció tökéletes ellen-

EIKE
Alteration (Változás), 2012, 6 csatornás videóinstalláció, zene: Szőnyi András © fotó: Kerekes Zoltán





EIKE
Scan (Fürkészés), 2012, lézerinstalláció (vastüskék, lézer) © fotó: Kerekes Zoltán

EIKE
Proclamation (Kiáltvány), 2012, helyspecifikus fényinstalláció (25 lámpa, vezérlőpult, elektronika, magas boltíves térben) © fotó: Kerekes Zoltán



EIKE
Observation 2+3, 2012, printek, 298 x 268 cm / db, House of Cards (Kártyavár), 2009, 2 csatornás videoinstalláció © fotó: Kerekes Zoltán



téte a *Kiáltványnak*, egyrészt homályossága, másrészt a reflektormező átláthatóságának ellentmondó sűrűsége révén, amelyet a fémvilág keltette benyomás is sugallta. A *Fürkészés* ütemes hangja távolról, akárha csengettyű lett volna: barlangszerűségében, távoli rejtettségében mintha újabb utalás lenne a hely valaha volt, egykor élő szakralitására. A zaj tökéletes ellentéte volt az *Átalakulást* kísérő zenének, egyre éledő hangja az installáció megközelítéseként betöltötte a kis templomrészt, felülírva a nézőnek a másik két installáció kapcsán szerzett emlékeit, tapasztalatait. A műalkotás ugyanakkor folyamatos ismétlődésében, puritán mechanikusságában egész egyértelműen tagadása volt a templomhajó hasonlóképpen vég nélküli nyugalmának. Nem olyan tagadásról van szó, amely nyíltan szembemenne valamivel (egyáltalán, mivel is lehetne szembemenni, mikor nincsenek állítások sem), sokkal inkább egy motívum változásáról van szó, amely önmagában képes különböző variánsokká alakulni, saját lehetőségei révén. Ez a mozgás, ez a nagyon absztrakt, figurális dinamika EIKE kiállításának egyik legérdekesebb tanulsága. A kiscelli után EIKE a *Private View* című kiállításával tért vissza a Deák Erika Galériába. A tárlat két nagyobb műcsoportra osztható – négy, videókat felhasználó műre, és négy printre. A kiállítás összetartó ereje – olvashatjuk – egy „személyes nézőpont, egy olyan megfigyelés mely különböző tér- és időbeli síkon jelenik meg. Eike különleges virtuális tereket hozott létre, szinte elmosva a különbségeket a privát és a publikus terek, a valós és a képzeletbeli terek között.” A videómunkákban valóban érezni ezeknek a dichotómiáknak a konfliktusát. A *Terjedés* című installáció egy tömeg (fel)vonulását örökíti meg, ahol egy-egy személyt, míg ki nem megy a képből, végigkísér és kiemel egy piros karika. A végtelenített installáció felépítése (monitork fél-piramisszerű elrendezésben) szimulálja a tömeg hömpölygését, fizikalitását és súlyát, biztosítva egyúttal a piros karika vándorlását – amely balról-jobbra mozog együtt a csoport menetirányával –, s ugyanakkor tapadását egy-egy személyhez. E mesterséges elem egyrészt, ha ragaszkodunk a kiállítás szövegének értelmezéséhez, egyéníti az (egyébként a transzparenszek segítségével beazonosítható) demonstráció résztvevőjét, és privát jelenlétét konfrontálja az örökös mozgás implikálta terjedelmesebb, nagyobb volumenű egységgel, a tömeggel. Az installáció elrendezése izgalmas és találó – kialakítása őriz magában egyfajta gondolatíságot, amely a lehető legtermészetesebb módon kristályosodik ki a formában. A másik három videómű (a kiállított printekkel együtt) számomra kevésbé érdekes módon analizálja a fenti ellentétpárokat, ami persze nem jelenti azt, hogy szükségszerűen ez lenne

a feladatuk. A kiállításnak címet adó, hatcsatornás videóinstalláció, amelyen a művészt láthatjuk beszélni életének egy-egy állomásán – hasonló szerepben és szituációban –, rögzíti az egyén éveken átívelő, központi pozícióját és változó fiziognómiáját, kiegészítve a hallgatóság által megosztott közös élménnyel. A terem közepén egymásnak döntött vásznak (*Kártyavár*) egyik oldalára egy szórakozóhely/koncert tömegéről érkeznek a felvételek. A beállítás hasonló a *Terjedés* perspektívájához, mindazonáltal ez a reflexív nézőpont nem képes olyan finoman analizálni a statikus tömeg vizuális látványát. A másik vásznon egy nőt láthatunk, aki a kamerába nézve néha halkán beszél, de többnyire inkább csendes, a mimikája pedig esetenként bizonytalanságot tükröz – amennyiben a két videó dialógusából kiolvasható nyilvánvaló ellentmondás állna itt a fókuszban, akkor a megoldás ez esetben sokkal szerényebbre sikerült a másik két műhöz képest. A kiscelli kiállítás központi térinstallációjának videós adaptációja (*Változás II.*) – ahogy ezt a kiállítási szöveg is sugallja – a valós-fiktív ellentét irányába bővíti a kiállítás lehetséges értelmezését. Amellett persze, hogy a látvány valóságosságának vagy konstruált, mesterséges, képzeletbeli jellegének játéka figyelnünk, érdemes észben tartani a templomtérre szabott installációtól a kis monitorokig tartó út léptékváltását is. A tárlat másik műcsoportja két közepes (*Stronghold / Erődítmény; From the train*), valamint két óriási méretű nyomat (*Observation 2., 3.*), amelyek valós helyszínek (például a Szépművészeti Múzeum és a Műcsarnok megfigyelőkamerával ellátott részleteinek) felismerhető, beazonosítható képeit mutatják. A printek ugyanakkor eléggé manipuláltak ahhoz, hogy egyidejűleg képzeletbeli, futurisztikus, távolinak tűnő jellegüket is közvetítsék: a fotókra (félíg átlátszóan) rá van applikálva a helyszín – a művész személyes (érzékszervi) benyomásait is alapul vevő – geometrikusan redukált képe.

EIKE két kiállítása közül a Kiscelli Múzeum templomterébe készült installációk egymás közötti dialektikája – számolva természetesen a helyszín különleges adottságaival is – egy olyan, regisztereiben változatos, sokrétű, (mű) elemeiben egymásra utalós és épülő rendszert hoz létre, amelyben a művek formai összefüggései tartják izgalomban a nézőt. A Deák Erika Galériában bemutatott videómunkák és printek is a koherencia felé húznak, azonban inkább tematikai hasonlóságukban, mintsem egymáshoz fűződő kapcsolatukban bontakoztatják ki közös természetüket. Azt gondolom, hogy az első tárlat kivételes bonyolultsága révén a művész egyik legemlékezetesebb megmutatkozásaként őrződik meg majd az emlékezetünkben.



EIKE
Spread (Terjedés). 2012, 1 csatornás videó installáció több monitoron © fotó: Kerekes Zoltán

EIKE
Kiállításenteriór (Deák Erika Galéria); előtérben: House of Cards (Kártyavár), 2009, 2 csatornás videóinstalláció © fotó: Kerekes Zoltán



Véri Dániel

Több szólamban – verzió egy koncepció perre

Németh Hajnal: *Hamis vallomás (a Verzió egy verziója)*

➔ tranzit.hu (KIRÁLY 102.), Budapest

➔ 2012. május 18.

Úgy tűnik, Tiszaeszlár divatba jött. MUNDRUCZÓ KORNÉL tavalyi, a Trafóban tartott bemutatója után ugyanis újabb, vérvádat feldolgozó munkát láthattunk Budapesten.¹ Az eseménynek különös aktualitást ad egy országgyűlési képviselő felszólalása, aki Ónody Géza parlamenti beszéde után 130 évvel hozta elő újból az ügyet, tanúbizonyságot téve a szélsőjobb oldali mitológia kissé avított jellegéről.² Maga a történet közismert: 1882 áprilisában Tiszaeszláron eltűnt egy cseléd lány, Solymosi Eszter. A középkori vérvádat felelevenítve a helyi zsidókat vádolták meg azzal, hogy vérét vették a lánynak. Egy, koncepció elemeket sem nélkülöző vizsgálat során a templomszolga fiát, Scharf Móricot hamis vallomásra kényszerítették. Az ügy 1883-ban került a bíróság elé, ahol a vádlottakat végül felmentették. Ebben kulcsszerepe volt Eötvös Károlynak, a korszak neves liberális politikusának, aki a védelmet vezette.³

1 Mundruczó Kornél: *Tiszaeszlári Solymosi Eszter – Egy per története Krúdy Gyula regénye nyomán* 2011. okt. 10–11., Trafó, a Staatsschauspiel, Hannover előadása.

2 „A tiszaeszlári vérvádról beszélt a Jobbik.” *Index*, 2012.04.04. http://index.hu/belfold/2012/04/04/a_tiszaeszlari_vervadrol_beszelt_a_jobbik/

3 Az eset történeti feldolgozását adja Kövér György kitűnő monográfiája. Kövér György: *A tiszaeszlári dráma. Társadalomtörténeti látószögek*, Budapest, Osiris, 2011

NÉMETH HAJNAL – REINHARD HOFFMANN
Hamis vallomás (a Verzió egy verziója) © Németh Hajnal

NÉMETH HAJNAL közel 20 perces videóját, a *Hamis vallomás*t (zeneszerző: Reinhard Hoffmann) 2012. május 19-én mutatta be a tranzit.hu Király utcai helyiségében.⁴ A mű alcíme, „a Verzió egy verziója” számot ad elsődleges forrásáról, amely ERDÉLY MIKLÓS *Verzió* című filmje (1979–1981).⁵

Az utóbbi időben megszorodó, a neoavantgárd művészetét és alkotóit feldolgozó tendenciába illeszkedik Németh filmje is. A Major János személyét és munkáit elemző Kis Varsó (*Fogyóeszköz*) és Andreas Fogarasi (*Vasarely Go Home*) után Németh Hajnal egy Erdély Miklós által is elmondott történetet dolgoz át.⁶ Németh eredetileg egy mai koncepció per szövegét szeretne volna felhasználni, a keresés közben mintegy véletlenül talált rá Erdély filmjére.⁷ Az új munka legközelebbi párhuzama mind a dokumentum-szövegek felhasználása, mind a kortárs opera-

4 Szerző: Németh Hajnal, zeneszerző: Reinhard Hoffmann, asszisztens: Annette Wiegand, előadók: Tobias Müller-Kopp (bariton), mint Péczely Kálmán, törvényszéki írnok, Christian Miebach (tenor), mint Scharf Móric, koronatanú, a Jazzchor Berlin Vokal, mint a vívódó psziché, kórusvezető: Michael Betzner-Brandt, kamera: Imreh István, hangfelvétel: Fabien Leseure, utómunkálatok: Yensin Jahn – PlanetRoc Studio. A felvétel készült: 2012, David Chipperfield Architects Studio, Berlin.

5 Az 1979-es forgatás után, 1981-re készült el a sztenderdizált változat.

6 Erdély filmjét egyébként megelőzte Major János rézkarca, a *Scharf Móric emlékezete* (1966), amelytől a film egyes motívumai sem teljesen függetlenek.

7 A kielii egyetemen tartott *Verzió* című óra során vetítette Németh a hallgatóknak Erdély azonos című filmjét. Bár korábban is ismerte a művet, de felhasználására ekkor, 2011 októberében gondolt először.





NÉMETH HAJNAL – REINHARD HOFFMANN
Hamis vallomás (a Verzió egy verziója) © Németh Hajnal

forma tekintetében a 2011-es Velencei Biennálén Németh Hajnal által bemutatott *Összeomlás – Passzív interjú*.

A filmet egy berlini építészirodában forgatták, a szereplők is mai ruhát viselnek. A képsíkból a néző felé kinyúló asztal összeköttetést teremt a filmvásznon zajló események és a nézőtér között. Az asztalfőn, velünk szemben ül Scharf Móríc, jobbra az írnok, Péczy Kálmán. A háttérben kapott helyet a fiú vívódó pszichéjét megtestesítő kórus – olyan irodai alkalmazottak képében, akik énekelt és beszélt szerepük közben sem hagyják abba az irodai munkát. A mű német nyelvű, de magyar felirat kíséri, akárcsak Mundruczó Krúdy-adaptációját.

Maga a szöveg a vallomás soronkénti betanítását adja vissza az írnok, a kórus és a fiú közti, ritmikusan ismétlődő, énekelt párbeszédként.⁸ A *Verzió*hoz képest Németh elhagyja a csendbiztos figuráját, helyette az Erdélynél passzív szerepet játszó írnok lép Recsky helyébe. A tanúvallomás hamis voltát és az eljárás koncepciój jellegét hangsúlyozza, hogy Péczy az előtte lévő szövegeknyvet követve tanítja be az előre megírt vallomást.

Erdély filmjében hangsúlyos a két felnőtt férfival, a passzív Péczyvel és az erőszakos Recskyvel négy fal közé zárt fiú drámája, a levegőben lévő feszültség tapintható. Talán a monotónia megtörése érdekében Németh is a *Verzió*val egyező módon mozgatja a fiút a színpadon, aki a vallató utasítására változtat helyet, ül le és áll fel. Az Erdélynél jelen lévő drámai feszültség itt hiányzik, a fiút játszó színész mozgása és mimikája nem sokat segít a kényszerhelyzet átélésében.

A művész intenciója szerint a kórus Móríc lelkének vívódását jeleníti meg. A darab során kialakuló összkép azonban ettől eltér: a kar sokkal inkább sulykolja a vallomás megjegyzendő részleteit, mintsem hezitálna a szöveg felmondásakor. A háttérben megjelenő, szenttelen irodai dolgozók a színpadi sűgő szerepébe lépve talán

inkább a külső társadalmi nyomást személyesítik meg. A mű következő, júniusra tervezett bemutatója is ezt az értelmezést látszik erősíteni, a kórustagoknak a nézők közé helyezését.⁹

Eötvös Károly kérdezte ironikusan a tárgyaláson Scharf Mórícot, hogy versben is el tudná-e mondani vallomását. Saját bevallása szerint Németh valami hasonlót valósít meg, amikor énekelt formában mutatja be a tanulási folyamatot. A hamis vallomás magolását jó ritmusban szétosztott, vissza-visszatérő mondatfoszlányok teszik átélhetővé. Ennek során szép megoldás, amikor Móríc éneke néha hajlításokkal teli, zsidó imákra emlékeztető dallamra vált át, talán éppen a hazugság elfogadásának, a hamis vallomás interiorizálásának jeleként. Az akadozva tanult vallomás végül folyékony szövegmondássá vált át. Itt teljesen eltűnik az ének, Móríc a kórusal együtt mondja fel a hamis vallomást. A „miért”-re is csak itt kapunk választ. Vallomása attól a résztől válik folyékonyvá, ahol a szöveg apját a gyilkosság helyszínén kívülre helyezi. Innen, egészen anyját érintő megjegyzéséig a fekete képernyőt látjuk, a kórusban mondott vallomás kivetített szövegével.¹⁰

A Németh Hajnal által „performansz-videó”-ként meghatározott darab újabb eleme az Erdély-féle *Verzió* recepciótörténetének. Nem az első azonban e sorban. A kilencvenes években különösképpen egy dokumentumfilm volt az, amely elsőként nyúlt vissza Erdély munkájához. Az 1994-es *Midőn a vér...* már címében is a *Verzió* hangsúlyos szövegrészletére utal.¹¹ Az újabb magyarországi vérvádakkal foglalkozó munka több hangsúlyos ponton is részleteket idéz a *Verzió*ból. Különös műfajkeveredésként Erdély fikcionált történetmesélése itt egy dokumentumfilm illusztrációjává válik.

Németh mai koncepciój pereket követve jutott el a tiszzaeszlári per történetéhez, ahogy a *Verzió*ban is erős a közelmúlthoz való kapcsolódás. (Erdély a csendbiztos szerepét ifj. Rajk Lászlóval, a Rajk-per vádlottjának fiával játszatta el.) Elsőként azonban nem ők, hanem egy író figyelt fel a koncepciój per technikával való párhuzamokra. SÁNDOR IVÁN 1967-ben, Miskolcon bemutatott drámája volt az első mű, amely ekként értelmezte a tiszzaeszlári eseményeket. További párhuzamot jelent, hogy Sándor darabjának mögöttes témája maga a Rajk-per volt.¹² Vetítés előtti bevezetőjében Németh említette, hogy eredetileg olyan vallomást szeretett volna feldolgozni, amelyben valaki olyan bűnt vállal magára, amelyet nem követett el. A maga részéről Sándor Iván a hamis vallomásnak ezt a típusát is bemutatta említett darabjában, az egyik fogvatartott zsidó vallomásánál. A Tiszzaeszlár-történet minkét újabb feldolgozása Németországban készült, Mundruczóé Hannoverben, Németh Hajnalé Berlinben. Az emberi dráma, a szélsőséges határhelyzet minden bizonnyal érthető külföldön, de Krúdy vagy éppen Erdély ismerete nélkül a sokrétű utalások közül nem egy bizonyára elsikkad. Ennek ellenére sem itthon készültek ezek a művek! Lehetséges lenne, hogy a német közönség fogékonyabb a magyar történelem egyik neuralgikus epizódjának művészi feldolgozására?

8 A kórus és Móríc az előírt dallamot követve énekel, míg az írnok improvizál.

9 Korábban csak egy bemutatóra került sor, az NGBK-ban, egy másik kórusal.

10 A német szövegmondás alatt a vágókép magyarul mutatja a vallomást.

11 *Midőn a vér...* (1994), rendezte: Kőszegi Edit, írta: Pelle János.

12 A szerző interjúja Sándor Ivánnal, 2011, kézirat.

A emberi tér szétrobbantása

Schmal Károly: *Határ*

→ Pintér Sonja Galéria, Budapest

→ 2012. május 10 – június 6.

Az utcafront megszokott horizontális látványát át kell törnöm ahhoz, ahogy ebbe az ismeretlen térbe lépek; a pinceszintre ereszkedem le, kimozdul az érzékelésem, ami a fizika törvényei miatt általában behatárolt távolságokat és magasságokat jár be. Az alászállás kíváncsiságot ébreszt, a mesterséges fény és az odalent talált műtárgyak mint a megismerhető, de rejtett tér közhelyes kellékei azonban nem önmagukban okoznak meglepetést, nincsenek hatáskelő belsőépítészeti megoldások, az elszigeteltségre rájátszó installáció. Semmi szín, csak neutralitás, semmi idő, csak az idő hiánya, semmi tér, csak forma, »Semmi forma. „A végső szépnek nincs alakja már»”.¹ Egy cím és ezáltal egy szó az, mely felkelti önmaga iránt a gondolati éberséget, a rácsodálkozást és az újbóli keresés iránti vágyat. *Határ*. SCHMAL KÁROLY „rajzfestményei” a „lehetséges átjárások helyei a valós

1 Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)*, Balkon, 1999/11, 12., 4-8.



SCHMAL KÁROLY
Kitérítve, 2011, papír, akril, akvarell, kréta, 45 × 45 cm

és a virtuális tér között”,² mely mozgás szavak vezényletével történik, de nem is lehetne másként, erről győz meg a tárlat, hiszen az emberi tér a beszéd – mint a mindent átszövő textualitás – nélkül csupán a csendet visszhangozná.

A Schmal Károly-féle rajzfestmény, ahogy ő nevezi, a szemünk előtt „lebontja a „valóságot”,³ az imaginárius és a valóság viszonyát feszegeti addig, amíg a képek mint tárgyak maguk is a művészi önkifejezés korlátaiá válnak, a vászon pedig térbeli formája és kiterjedése által a határtalanság befogására tett meddő kísérletté. Míg Ferdinand Léger szerint a táblakép „elvetette a nagy témát, azt a tárgy váltotta fel, majd az absztrakció (itt tartunk most)”,⁴ ebben az esetben mintha az absztrakció és a tárgy egymásnak feszülésének lennének szemtanúi, a konstruktivista képi tér vetélkedésének a vászon, mint egy meta-kép tárgyának vonatkozásában.

Schmal Károly a látható és láthatatlan valóság határát keresi, az ember lehetőségét arra, hogy a világhoz kapcsolódni tudjon. Ez a filmrétegnyi vékonyságú választék a valóságtapasztalatok között a képzőművész képein a közelség-távolság, illetve a sík-tér dichotómiájában nyer kifejezést, kiegészülve az amorf és a szabályos formák hasonlóságának keresésében.

„Az új meglátása és létrehozása (...) metafizikai szükséglet: az ember megkísérli igazolni önmagáról bírt képét.”⁵ Az észlelés viszont egy hiányállapot leküzdésére tett kísérletként fogalmazódik meg, az érintés-érintkezés szükségletének, a tárgy és a szem (illetve a szubjektum) közötti távolság megszüntetésének szimbólumaként. A vásznon megjelenő kép nem mondható könnyelműnek, ugyanis nem fogható be egyetlen pillantással, ahogy azt a mai néző megszokta, a vászon és a néző mint különböző médiumok, az ábrázolt és nézett (össz)képet egymáshoz való viszonyukban tudják csak értelmezni.

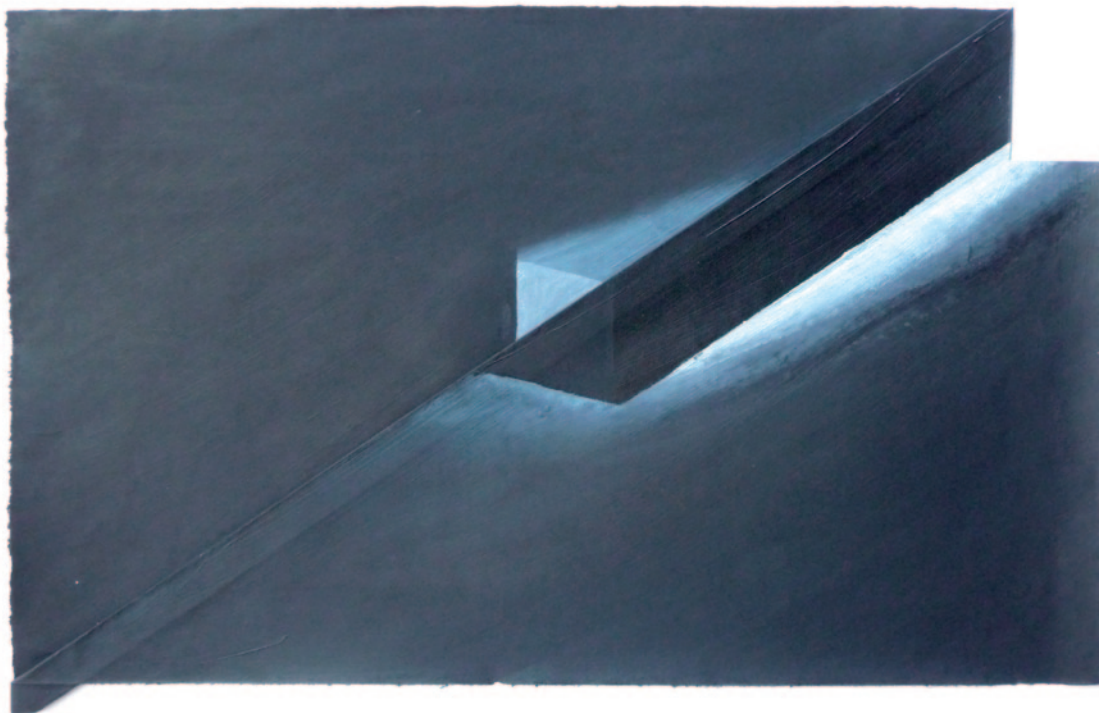
Schmal Károly rajzfestményein elvetette a tárgyi ábrázolást annak érdekében, hogy az maga is tárggyá válhasson. Így elsődlegesen a vászon, a papír, az akrilfesték mint tárgyak lépnek dialógusba egymással, primér szinten megteremtve az anyagok narratíváját. A materiák – mint a képi teret alkotó elemek – felépítenek egy új tártapasztalatot, melyben a kép mint háromdimenziós tárgy önmaga kétdimenziós képére kérdez rá. Ezen felül a tér a térben konstrukció az ember szimbolikus reprezentációjává is válhat, mint a test térbelisége, melynek térbe

2 Gelencsér Rothman Éva: *Beszélgetés Schmal Károly képzőművésszel*; www.artportal.hu

3 Schmal Károly ugyanitt.

4 Fernand Léger: *A festő szeme*, Gondolat, 1976., 27. o.

5 Hans Blumenberg: *A természet utóznása*. In: *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat Kiadó, 1997. 193. o.



SCHMAL KÁROLY
Suvvadás, 2011, papír, akril, akvarell, 31 × 47 cm

vetettsége hasonló kettősséget hordoz magában, mint amit a festmény képvisel.

Egy másik hasonlattal megvilágítva a párhuzamosságot: a beltingi képanropológiai elméletet véve elmondható, hogy az emberi test, mely magán viseli önmaga képét (hasonlóan a festményt hordozó-viselő médiumhoz) a térben válik létezővé.

Schmal Károly „rajzfestményein” erős építészeti áthallások fedezhetők fel, amikor az alkotó tudatos térszervezéssel, ontológiai kérdéseire tervrajzszerű válaszokat ad.

A konfliktus feltárásához, mely az alkotások háttérül szolgál, Erwin Straus-ra támaszkodva Merleau-Ponty megfogalmazását kölcsönzöm, aki a mélységet a „legegisztenciálisabb” dimenzióként tárgyalja, mert „a mélység egy feloldhatatlan kötöttséget teremt a dolgok és mi magunk mint testileg szituált észlelés-szubsjektumok között.”⁶ Ez a mélység-problematika szervezi meg Schmal Károly művészetét (a fentebb kifejtett tág térelméletekhez köthető kérdéskör mellett).

A *Sík és sivatag* (2003) és a *Csuszamlás* (1998) című festményei például a fentiek tükrében úgy értelmezhetők, hogy az anyag képszerűségét kihasználva rétegeket hoz létre saját felületén, elsődlegesen a vászon gyűrődéseit, majd a ráfestett képet, amelyek összhatása olyan mélységet ábrázol, amely a vászon fizikai mélységének és a kép optikai mélységének különb-

sége. Az optikai mélység itt, mint csillagászati fogalom, az átlátszóság mértékét hivatott kifejezni a vászonra festett kép esetében, amely Schmal Károly képein kitértetett szereppel bír. A kép médiumának felsejlő textúrája vagy éppen a kép hasadékában előtűnő médium folyamatos párbeszédet indukál. Többek között ez az a folyamat, amelyben a művész létfilozófiai válaszkérésére láthatóvá válik: amikor a sivatagot síkként és a síkot sivatagként tünteti fel, minthogy ábrázolásaikban a kettő különbsége minimálisra csökkenthető.

Emellett (valóság)észlelésünk megtéveszthetőségére is rávilágít, hiszen a mélységet mint a tér legelembb dimenzióját a kép megtévesztően tudja ábrázolni, hiába tudjuk, hogy a sivatagnak mint topográfiai fogalomnak melyek a tulajdonságai, ha szemünk számára mint vonalakkal és színekkel konstruált (sík)felület tűnik fel. A síkszerűség ugyanakkor értelmezhető a perspektíva kritikájaként is, ahogy ezt El Liszickij állította az avantgárd művészetek virágzásakor. „A perspektíva kritikája szükségszerűen magával hozta az axonometria felértékelését”,⁷ amely Schmal Károly *Hová* (2012), *Ház III.* (2008), *Ellentmondás* (2009), valamint *Gyűrt és síma* (2009) képein is érvényesül. A képeken stilizált házak, félig nyitott külső és belső tér, homlokzat, torzój jelenik meg, a képi tér homogenitásával, axonometrikusságával fenntartva azt a tézist, hogy a perspektíva „nem a közös valóság utánczásának titkos műfogása, sokkal inkább az uralt világ kitalálását jelenti, ahol mindaz egybeesik, amit a természetes pillantás hiábavalóan próbál összehozni.”⁸ Ha pedig „egy épület térbeli formája olyan gesztusok és mozgások eredménye, amelyek az emberi világhoz való viszonyát, óhajait és vágyait fejezik ki”,⁹ úgy a vonalak, formák, képi terek tükrözik a szubsjektum világhoz való viszonyát a festményeken.

A rajzfestmények esetében a perspektíva hiányával a művész a többértelműségbe csúszik át, miközben a képi médium „megfelel” a háromdimenziós tárgynak.

A modern perspektíva Panofsky kifejezésével élve „a szubsjektív objektiválásának szimbolikus formája”,¹⁰ míg a korábban már említett rétegződés a klasszikus pers-

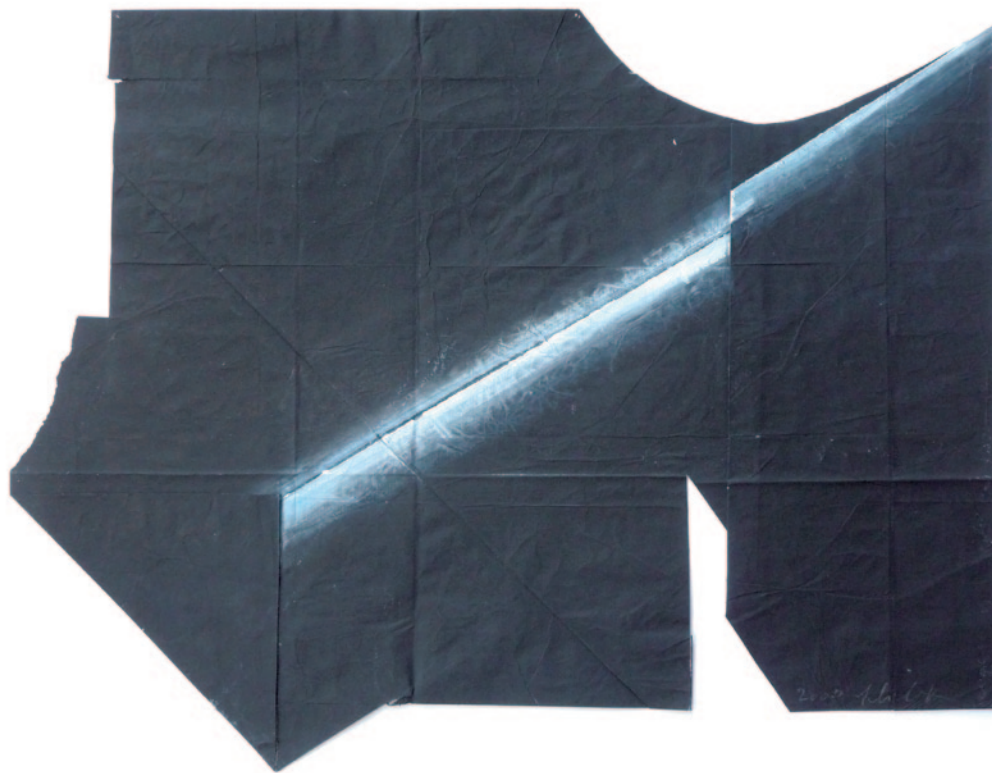
7 Moravánszky Ákos: *A tér fogalma az építészetben*. In: *A tér, kritikai antológia*, szerk.: Moravánszky Ákos, M. György Katalin, TERC, Budapest, 2007., 24. o.

8 Waldenfels, 182. o.

9 Moravánszky, 5. o.

10 Louis Marin: *A reprezentáció*. In: *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat Kiadó, 1997., 224. o.

6 Bernhard Waldenfels: *A lét szétrobbanása*. In: *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat Kiadó, 1997., 180. o.



SCHMAL KÁROLY
Szabásminta, 2008, papír, akril, 38 × 50 cm

pektíva eltűnéseként is megmutatkozik, és „a termélység helyett az egymást átfedő rétegek válnak a meghatározókká.”¹¹

A perspektíva efféle „átfordítása” egymásra rakódott képek síkjaiá szintén az optikai mélységet hívja elő, és a következőkben már az válik kérdéssé, hogy a kilátszó vászon- és papírdarabok, gyűrődések és hajtások vajon összeállnak-e történeté, eseményé.

Schmal Károly képein, ha van esemény, úgy azok „önmagukat mesélik el”,¹² mégpedig a műalkotások és az „észlelés-szobjektumok” fizikai kiterjedése közötti auratikus térben. (Földényi F. László Szűcs Attila festményeit nevezte auratikusnak, és bár kifejezőmódjában különböző festészeti nyelvről van szó, a filozófiai háttérrel közösen érzem Schmal Károlyéval.)

Ezek a rajzfestmények, akár egy posztmodern irodalmi mű, nem képviselnek egzakt módon közvetíthető eseményt, de megszólalnak és indukálják az esemény létrejöttét azzal, hogy önmaguk és a néző között – aki szintén „megszólal” azzal, hogy jelen van – egy történet létezését feltételezik. Így éppen ebben áll „a megnyilatkozás (énonciation) történeti (vagy narratív) modalitása a diskurzusával szemben. A történet narratív – képi vagy nyelvi – reprezentációjában „az események úgy jelennek meg, mintha a történet horizontján való feltűnés mértékében jönnének létre”.¹³

De van más körülmény is, mely a narratíva jelenlétéről tesz tanúbizonyságot, csupán el kell szakadnunk a klasszikus – reneszánsz festészet által megteremtett – narratíva szerkezetétől, amely a képi térben a háttértörténet ismerete nélkül is ábrázol egy jól kivehető eseménysort. A kortárs narratíva időbelisége Schmal Károly képeiben, amely semmiképp sem szerveződik koherens egészé, kétféleképpen értelmezhető. Egyfelől a kép inherens időszerűségét vonalak,

a festői gesztusok intenzitása, a rétegek egymásutánisága, illetve a vászon és kép viszonyrendszere olykor direkt, olykor indirekt módon jelzi. A festmények címe ezen a ponton ismét lényegessé válik, például a *Leválás* (2011), vagy a *Nem papír végéig I-II.* (2011) című festmények esetében. Utóbbinál az önmagába forduló tér, a körfolyamat érzékeltetése, akár a MADI-képek teljesség iránti kielégíthetetlen vágya, maga a leíró mozzanat a képi térben. És bár nem eldönthető, hogy a szín mutat a forma irányába vagy fordítva, a mozgás irányának megkérdőjelezése megszervezi a festményt, amely a színek és a formaválasztás (kivágott téglalap a vásznat jelentő szabályos felületből) eszközével láthatóvá válik.

Az időbeliséghez tartozóan talán fontos megjegyezni azt is, hogy a festményeken az elbeszélő maga a műalkotás, vagyis a műalkotás mint tárgy az, amely a „magán hordozott” kép elsődleges mediátori szerepében előlép. Vajon nem annak következménye-e mindezt, hogy Schmal Károly megkérdőjelezi a festő és alkotása, valamint a festmény és kép között húzódó határt, hogy aztán a távolságot a lehető legkisebbre zsugorítsa?

A gondolatmenet további kibontása során az a létontológiai fogalmi pár is felbukkan, amely az ember és tárgya viszonyára kérdez rá. Ebben az értelemben a képek az örök jelent ábrázolják, a „semmi időt”, és csupán a vászon az, amelynek másik idődimenziót kell keresnünk.

Itt két dolog jut még eszembe. Moravánszky Ákos szavai, hogy „a térnek mindig az emlékek adnak időbeli dimenziót”,¹⁴ amely kapcsán felvetül: hordoznak-e emlékeket Schmal Károly alkotásain a kétségtelenül determináló címek? Hordoz-e egyetemes emléket a *Leválás* (2011), a *Hiány II.* (2009)? Nem, abban az értelemben semmiképp, hogy a szavak által keltett asszociációk a befogadó saját emlékképeivel találkoznak. És igen – akkor, ha feltételezzük a néző rákapcsolódását egy egyetemes narratívára, mely akár a modernitás, a posztmodernitás, a konstruktivizmus, az ember biológiai fejlődéstörténetének vagy a biblikus narratívának is megfelelhet. Ezek azonban az absztrakt festészet estében (vagy épp a festészet egésze esetében is) mindenképp kiegészülnek olyan meta-narratívákkal, amelyek épp annyira rugalmasan kezelendők, mint magának az elbeszélés történetnek a határai. Ha ugyanis „még a tegnapi napról sem lehet egy koherens történetet elmesélni”,¹⁵ akkor miért várjuk el

¹⁴ Moravánszky, 29. o.

¹⁵ „...humanista vagyok, és szerintem a humaniorák lényegében az olvasásról szólnak.” Beszélgetés Hayden White történésszel (készítette: Kisantal Tamás, Krommer Balázs), Budapest, 2004. október 19., forrás: <http://server.filozofia.bme.hu/~kerekgyarto/Tarsadalomtortenet/Sz%F6vegek/white.pdf>

¹¹ Moravánszky, 27. o.

¹² Marin, 224. o.

¹³ Marin, 224. o.

a kortárs festménytől, hogy koherens narratívával álljon elő?

A történész Hayden White különbséget tesz narráció és a narrativizáció között, amely különbségtétel szerinte „az egyik lehetőség, hogy megkülönböztessük az olyan modern szövegeket, mint mondjuk Proust, Joyce, Virginia Woolf, Nádas Péter vagy Danilo Kiš művei, a Balzac-, Dickens-, Scott-féle, sokkal konvencionálisabb regényektől. A modern szerzők kísérleteznek a narratív formával, méghozzá úgy, hogy megpróbálják elidegeníteni a realista írók által használt és örökül hagyott elbeszélő formát. E törekvés Flaubert-rel és a nagy 19. századi premodern szerzőkkel kezdődött. A történelem eredendően valamilyen történet formájában mutatkozik meg? Nem. Nincs magától értetődő, adott diskurzusforma, minden azon múlik, mi a cél: a kísérletezés, a szóban forgó elbeszélés felnyitása vagy éppen lezárása.”¹⁶

Nem arról van-e szó, hogy az absztrakt festészet leszámolt az „örökül hagyott elbeszélő formával”, és helyette témák köré építi magát, miután ez a fajta reprezentáció közelebb áll jelenkori önképéhez?

Schmal Károly „nem tényállásokat helyez el a felület feltételei közé, hanem jelenségeket fest a látás – történelmileg legkülönbözőbb feltételeinek és útjainak megfelelően”. A feltételek szerint megteremtődnek a képek fényforrásainak nevezhető színek is, amelyek akár az arisztotelészi protetikusan test, az észleléshez minimálisan szükséges közeget adják.

A reinhardti majdnem semmi fényt és színt. Ha azonban jelen van a fény, akkor potenciálisan a sötétség is jelen van, amelynek szimbolikus jele a fekete és sötét árnyalatok használata. A sötét pedig – mint a térélmény eltűnésének metaforája – a bizonytalanság érzeteként értelmezhető, melyben az emberi test felszámolódik. A két tónus kontrasztjában fejeződik ki élet és halál küzdelme (*Eltérő irányban*, 2010), valamint a létezés azon keresztmetszete, amely sem az élet (kezdet), sem a halál szélsőséges irányába nem mozdul el.

Az ember Schmal Károly rajzfestményein statikus és állandó mozgásban lévő, meghasadt, megtört, megosztott, szent és profán, akiről csak az nem derül ki számunkra: hol van? Hol van az az itt? „Ez a kérdés felesleges, ha létezik az „általános és igaz horizont” (vö. Kant, KrV B 687), amelyen belül fény és árnyék megfelelően eloszlik, a követelmények hierarchiájához mérten, mely minden dolognak kijelöli a helyét, és aztán végül ott Istennel egészül ki az, ami itt még hiányzott.”¹⁷ (*Horizont táj nélkül II., IV.*, 2008, 2009).

¹⁶ White, ugyanott.
¹⁷ Waldenfels, 184. o.

Faludy Judit

Látszólagos láthatatlanság

2012. március 28–29-én *Jewish Heritage in the Digital Era / Zsidó örökség a digitális korszakban* címmel igen izgalmas konferencia zajlott az felújított Goldmark teremben, mely a Magyar Zsidó Levéltár új, interaktív kiállítóteréhez kapcsolódik. A hivatalos MAZSIHISZ bevezető után KLEIN RUDOLF szabadkai építész nyitó előadásában áttekintette néhány fontos zsinagógának a városszerkezetben elfoglalt helyét és a zsidó közösség imahelyeinek belső térszerkezetét is. Teljes kutatómunkájának eredményeit 2011 végén megjelent könyvében részletezte.¹ Kutatásainak kiindulópontját GAZDA ANIKÓNAK a településképet, az abban meghatározó szerepet játszó vallási csomópontokat regisztráló országos szintű felmérése jelentette. A Gazda-féle fotódokumentáció,² mely az ország összes településének építészeti értékvizsgálatát célozta, máig fontos része a zsidó épített örökség tanulmányozásának is. A határokon kívüli munkálatokba Klein Rudolf még a nyolcvanas években bekapcsolódott. Gazda Anikó felmérései már a könyv³ megjelenésekor kiegészítésre szorultak, tipológiai megjegyzéseit DÁVID FERENC – bár a teljes folyamatot követte – kritikusan véleményezte, mindezek ellenére a mostani konferencia első napjának délelőtti szekciójában a legtöbb előadás megkerülhetetlen forrásként hivatkozott a Gazda Anikó munkájára.⁴ Klein Rudolf kutatásainak kiemelkedően fontos eleme a zsinagógákról naprakész információkat tartalmazó tipológiai besorolás. Itt a korábbi eredményekhez képest újdonságokat is kimutatott.

TORONYI SZUZSA, a konferencia szervezője, a Magyar Zsidó Levéltár vezetője, a látványlevéltár, a családfa- és holokausztkutató központ, valamint az interaktív kiállítás koncepcionális megálmodója rövid történeti áttekintést adott arról, hogy miképp változott a zsidóság örökségének kulturális kontextusba helyezése, ezt mennyire befolyásolta a zsidóság megítélése, identitása, a többségi társadalmi oldalról való elfogadása és saját értékeinek feldolgozása iránti igénye. A judaika fogalmát körüljáró előadás az örökség, az építészet, a szokások, a tárgyak szerepét analizálta mind a liturgia, mind pedig a család, az otthon szempontrendszerét követve. Toronyi fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a 19. századi „nemzeti” tudományok és a „Wissenschaft der Judentum” tartományába sorolható identitást, vallást és tárgyakat is érintő kérdésekkel a közösség az első zsidó múzeumok 20. század eleji létrejöttkor kezdett csak foglalkozni. Toronyi beszámolt az örökség felmérésére tett első jelentős kísérletekről, az összeírásokra szólító, közvetlenül a vészkorszakot megelőző felhívásokról, az országépítés periódusának gondjairól, a közösség nélkül, üresen maradt épületek lehangoló sorsáról is.

RUTH ELLEN GRUBER a Jewish Heritage Europe weboldal⁵ szerkesztője a teljes nemzetközi kutatócsoport mozgósításáról adott összefoglalást a most záruló, több éves pályázat kapcsán. Szerbia képviseletében NEGYELA LÁSZLÓ a szabadkai zsinagóga történetéről és megújulásáról számolt be. JAROSLAV KLENOVSKY a Cseh Köztársaság zsinagógáit mutatta be külső és belső fotók alapján. Ugyancsak erre a területre – Bohémia, Morávia, Szilézia – fókuszált ZUZANA BERANKOVA, aki inkább a temetők védelmét és megóvását tekinti fontos feladatnak. Magyarországi kollé-

¹ Klein Rudolf: *Zsinagógák Magyarországon 1782–1918*, Terc Kiadó, Budapest, 2011

² *Gazda Anikó fotódokumentáció*, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fotótára, Gazda Anikó-hagyaték, 1991

³ Gazda Anikó a VÁTI keretei között a nyolcvanas években kezdett és 1990-ben lezárult, hosszú, több évtizedes műemléki dokumentációs, feltáró munkája során felmért, illetve csak dokumentált zsinagóga-épületekről 1991-ben jelent meg az önálló, alaprajzokat és térképeket tartalmazó kötet, ahol ezek a speciális épületek először kerültek egymás mellé kronologikus és tipológiai elrendezésben. Gazda Anikó: *Zsinagógák és zsidó közösségek Magyarországon*. Térképek, rajzok, adatok. Budapest, MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1991.

⁴ Gazda Anikó és Ferenczy Károly neve az ICOMOS 2012. május 18-i tisztújító közgyűlésén felkerült „ICOMOS Műemlékvédelmi Panteon” tablójára. Örökség, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal folyóirata www.koh.hu – ISSN 1786-7894, p.23 – letöltve: 2012. június 12. 16:00 http://www.koh.hu/download/orokseg_2012_06.pdf

⁵ <http://www.jewish-heritage-europe.eu/>

gája, BALOGH ISTVÁN, az OR-ZSE doktorandusza az itthoni temetők sáralmas állapotáról számolt be. A Magyar Zsidó Múzeumból inkább a téma iránti elkötelezettségét, mint a hivatalos partnerséget bizonyítva GÁBOR ANNA a tokaji régió népi építészeteinek egy speciális emléktípusáról tartott előadást: a szukkothi (sátrak ünnepe) ünnepkörnek az égboltra nyílás kötelezettségének eleget tevő, elcsúsztatható vagy felnyitható tetőszerkezetű épületeiről; a témát 2010-ben megvédett doktori disszertációjában⁶ elemezte részletesebben.

MAROS BORSKY, a Slovak Jewish Heritage Center vezetője a szlovákiai zsinagógák jövőjét vázolta, tekintettel a felújításra, a turisztikai, oktatási, közösségszervezési, vallási célokra és lehetőségekre. Vele szemben ELEONORA BERGMAN, a Varsói Zsidó Múzeum visszavonult igazgatója a lengyel helyzetet elemezve leginkább azt kifogásolta a helyreállított, de a helyreállításra váró zsinagógákkal kapcsolatban is, hogy közösség hiányában a települések nem tudnak olyan elfogadható tartalmat adni az épületnek, amely sem a vallásos érzületet nem sérti, sem pedig a kultúrától nem áll távol. A konferencia második paneljét, a digitalizálás köré csoportosított előadások sorát Kenesei Marcell nyitotta. A Centropa 2000–2008 közötti 'oral history' módszertanának eleget tevő adatrögzítéseiről tudósított. Előzményként az 1990-ben a SOA-alapítvány kezdeményezésére Holocaust-túlélőkkel készített videointerjúkat említette, de megjegyezte, hogy SOA-alapítvány munkatársai szélesebb körben keresték alanyait és nem csak fotókkal rendelkező tanúságtevők adatait vették föl. A Centropa-életűnterjúk elkészítésekor hangfelvételt készítettek és fotókat is kértek. Céljuk a dokumentáció, az élet központba helyezése volt a halállal szemben. Az anyagokat az interjúkészítés szakaszának befejezését követően teljes mértékben digitalizálták. Kiegészítésként minden esetben elkészítették az adott család családfáját.

GORDON ÁKOS az IWIW alapító tagja az interaktív internetes adatfeldolgozás lehetőségeit vázolta. LANGH RÓBERT, a MOME tanára pedig a 3D-s fotózással kiegészített kiállítások megoldásait mutatta be, köztük a Magyar Zsidó Levéltár RAJK LÁSZLÓ építésszel és Toronyi Zsuzsával közösen tervezett új kiállítását is. A konferencia harmadik része volt talán a legfontosabb a hazai múzeumok aktuális problémáinak tekintetében. *Restitúció – proveniencia-vizsgálat a mai magyar múzeumokban* címmel PERESZTEGI ÁGNES, a Commission for Art Recovery európai igazgatója, az elmúlt tíz év tapasztalatait összegezte, amelyeket a nemzetközi konferenciákon tartott hazai kutatások eredményeit közlő elő-

adásai alapján állított össze. Ezután részben beszámolt a Hatvány- és a Herczog- gyűjteményekre vonatkozó kutatások mai helyzetéről is. A második világháború során rettenetes, példa nélküli, szisztematikus népiirtás és fosztogatás történt. Mindezt háborús bűnként kell értékelni. Peresztegi hangsúlyosan elemezte azt a restitúciós folyamatot, amely már 1945 után elindult, de máig befejezetlen. 1990-ben a nemzetközi egyeztetéseket megelőzően itthon is foglalkoztak vele. A kárpótlási törvények kidolgozására azonban a kilencvenes évek elején politikai érdekek miatt került az előtérbe: a Független Kisgazdapárt az ingatlanok sorsának rendezésére törekedett, ez indította el a folyamatot. Eleinte a zsidóság üldöztetése és vagyonának sorsa egyáltalán nem volt téma, csak alkotmánybíróági döntések után került bele a törvénybe, amely a sok foltozás után is hiányos maradt. A kárpótlási törvényből kimaradtak a bankbetétek, biztosítások és az értékpapírok. A műkincsekre sem vonatkoznak a kárpótlási törvények, mert azokat sosem államosították. Sokáig a témáról semmit sem lehetett tudni, csak MRÁVIK LÁSZLÓ – a magyar műgyűjtemények kutatásában elmélyült szakember – munkájának „melléktermékeként” volt tudható, hogy mely műtárgy kié volt. Ma is az ő kutatásait „használjuk”. Az 1990-es évek elején egy szovjet-magyar egyezmény alapján állami támogatással felállt egy kutatócsoport, s önálló weboldal épült, ami viszont mára sajnos teljesen elérhetetlenné vált. Az elkészült *Sacco di Budapest*, minden hiányossága és hibája ellenére alapmű a témával foglalkozóknak, nagyon nagy kár, hogy nem engedték Mravik Lászlónak, hogy az eredetileg 3 kötetre tervezett tanulmányt befejezze. 1998-ban Washingtonban 44 ország képviselője határozta el, hogy megalkotják a Holokauszt alatt elrabolt műkincsek restitúciós irányelveit, amelyeket Washingtoni Alapelvek néven a magyar állam is elfogadott. A Vilniusban, később Prágában tartott tanácskozásokon ezeket az alapelveket egészítették ki. A washingtoni konferencián még hivatalosan volt jelen Magyarország. A vezetők elismerték, hogy Magyarország Németország szövetségeseiként vett részt a II. világháborúban, és 1944 márciusa és 1945 áprilisa között fokozódott a zsidóüldözés, elkobozták a zsidó vagyonokat. Azóta az új Alaptörvény már felülírta a korábbi hozzáállást. Bár 2000 májusáig a tárgyalások még mutattak ugyan valamilyen meg egyezés felé, azóta negatív irányba változott a helyzet megítélése, a párbeszéd szinte teljes mértékben abbamaradt. Korábban állami szinten ígéretet tettek egy kormánybiztos kinevezésére, de ez máig késik, nem történt meg. A magyar állami szerveknek nincs joga tárgyalni – csak a bíróságnak (ez már több mint tíz éve így van). 2009-ben a Prágában megrendezett konferencián a Magyar Kormány részéről még informális módon sem jelent meg hivatalos állami képviselő, igyekeznek nem tudomást venni a problémáról, pedig tény, hogy lopott tárgyakból nem lehet közgyűjteményt építeni. Az sem megoldás, hogy egy átlagos múzeumlátogató egyre kevesebb információt kap a tárgyak eredetét illetően: például a Szépművészeti Múzeum Nemes Marcell-kiállításának katalógusában például provenienciáról nem jelent meg adat, így nemcsak a kérdéses provenienciák maradtak le, hanem maga a műtárgytörténet is sérült, hiszen az sem jelent meg, ha például valamely tárgy ajándékozás útján került a gyűjteménybe. Peresztegi Ágneséhez kapcsolódott MARC MASUROVSKY előadása is, aki az adatbázis-építésről, az adatok nyilvánosságra hozásának fontosságáról szólt. MISHA SINDENBERG, a Prágai Zsidó Múzeum kurátora pedig a sokszor csak jogi képviselők számára, gyakran a kriminalitás égíse alatt megnyíló művészeti adatbázisokban végzett kutatásairól számolt be. A prágai zsidó múzeum látóterébe bekerült képzőművészeti alkotások eredeti tulajdonosait próbálták megtalálni, felderíteni a háború utáni sorsukat. A kutatás legfontosabb elemének azt tartja, hogy nyilvánvalóvá vált: a közönséggel is párbeszédbe kell kerülni. Megállapítható, hogy a kutatás során rengeteg lopott műtárgy is előkerült. Egy-egy adatbázis megnyitásának oka lehet oktatási cél is. Az információk megosztásának, megoszthatóságának tekintetében kétségtelenül két világ ütközik egymással. Cél, hogy a történetileg megszakadt tulajdonosi láncot most ne hasítsuk tovább, tegyük nyilvánossá a korábbi tulajdonosokra vonatkozó adatokat is, ezzel tiszteletet is adunk nekik. A mai múzeumi átalakítások küszöbén nagyon sajnálatosnak tartom, hogy a konferencia szinte teljesen légtüres térben, visszhang nélkül zajlott. Nagyon fontos, hogy szélesebb szakmai körben is újra beszédtémává váljanak ezek a kérdések és ne csak a politikai akarat szülessen meg a megoldás keresésére, hanem az elvek mögött jelenjen meg a cselekvés is, ugyanakkor a tisztább jogviszonyok a művészettörténetész szakmának is elemi érdekét kell, hogy jelentsék.

⁶ Gábor Anna: *A zsidók betelepülése és építkezési emlékei Északkelet-Magyarországon*, ELTE, Történettudományi Doktori Iskola, Néprajz, Európai Etnológia Doktori Program, Budapest, 2010, letöltve: <http://doktori.btk.elte.hu/hist/gaboranna/tezis.pdf>

Fenyvesi Áron

Non-verbális regiszter

Halász Péter Tamás: *Solution*

➤ Art9 Galéria, Budapest

➤ 2012. április 4-29.

HALÁSZ PÉTER TAMÁS önálló kiállítása az Art 9 Galériában, a Ráday utcában megjelenő képzőművészet egy olyan érdekes szeletének tűnik, amely mellett nem lehet szó nélkül elmenni. Kezdjük talán kiinduló mondatunk egyszerűbben körbeírható komponensével: a galériával. Az Art 9 Galéria neve elsöre talán nem cseng ismerősen a kortárs képzőművészet kedvelői számára, holott már évek óta működik a IX. kerületi, ferencvárosi képzőművészeket tömörítő egyesület fenntartásában.¹ A galéria új program-struktúrája 2012 tavaszától kezdve, többek között olyan képzőművészek kiállításaira épül, mint Kovács Gergő vagy írásunk témája: Halász Péter Tamás. Ez a nyitás üde kivételt jelent a magyar kortárs képzőművészeti intézmények jelenlegi oxigénhiányos légkörében, amit leginkább a korábbi helyszínek megszűnése és visszatorzulása jellemez. Így, ha a galéria ragaszkodni tud az első bemutatókkal felvállalt színvonalhoz, akkor sikeresen újrapozícionálhatja magát a kortárs művészet térképén egy tagadhatatlanul nyo-

masztó időszakban, és egy olyan, egyre inkább szellemgalériáknak otthont adó budapesti térben – a Ráday utcában –, aminek néhány évvel ezelőtt még fényes kultúr-jövőt jósoltak. Témánk nehezebben definiálható komponense Halász Péter Tamás, aki – véleményem szerint – a magyar kortárs képzőművészet egyik legkövetkezetesebb művészeti nyelvén beszélő alkotója. Mivel a rá jellemző, többszörösen desztillált megnyilvánulási forma és precíziós munkamódszer azt is eredményezi, hogy nem tartozik a leggyakrabban kiállító és a legtöbb művet produkáló magyar művészek mezőnyébe; különleges alkalom, amikor új és nagyszabású művel lép közönsége elé.

Halász művészetéről nagy általánosságban elmondható, hogy rendkívül látvány- és tárgycentrikus. A művész produkciójának ún. konceptuális, vagyis kevésbé látványelvű vetülete éppen a látvány kiemelt szerepét eredményező munkamódszerben érhető tetten. Véleményem szerint generációjuk tagjai közül Halász Péter Tamás és Kokesch Ádám tárgy-központú munkássága illeszkedik a leginkább abba „az immár félénken akár lokális tradíciónak is tekinthető” művészeti gondolko-

¹ <http://www.art9.hu/>

HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Solution, 2012, részlet © fotó: Olajos Ilka





HALÁSZ PÉTER TAMÁS
Solution, 2012 © fotó: Olajos Ilka

dásmódba, amit András Gábor érzi, vagy *szenzuális konceptualizmus*ként definiált a 90-es évek elején.

Halász műveit csak és kizárólag primer vizualitásba ágyazott összetevőkre építi, és tudatosan zár ki minden másodlagos információhordozót és didaktikus elemet művészetéből. Erős és szinte egyedi gesztus ez egy olyan művésztől, aki bár a Magyarországon „kritikaként” definiált művészeti témakörökben is alkot, mindezt anélkül teszi, hogy annak kanonizált esztétikai dimenzióit használná. Halász „mutált” kritikai attitűdje olyan munkákon alapszik, amelyek tagadhatatlanul globalizáció-kritikusak és egyértelműen utalnak a jelenlegi társadalmi szisztéma a fenntarthatósággal szembehaladó, azt negligáló jellegére. Ugyanakkor, mint már említettem, Halász szándékosan szűri meg művei szöveg-alapú tartalmát: a jelentést deklaráltan a látvány dimenziójába sűríti. Halász voltaképpen vizuálisan, de még inkább szenzuálisan működő objektumokat hoz létre konceptuális munkamódszere segítségével.

Az mindenképpen kézzelfogható, kikapintható Halász Péter Tamás legújabb műve, monumentális méretű gumiabroncs-lánca esetében is, hogy az alapanyag nem pusztán banális és önjelölt forma. Ennek a műnek voltaképpen „műveleti helyszíne” az abroncs szimbolikus jelentése. A művész egy hétköznapi, használati tárgyából technikai, technológiai metaforát hoz létre: egy vizuális szimbólumot, melynek a jelentése nem a nyelviségbe, hanem a képességbe van beleágyazva. Halász műveiben épp az a különös, hogy a konceptualizmusra oly jellemző retorikai, (át)értelmezői játékokat

nem beszélt vagy az írt nyelv fordulatait kölcsönözve hajtja végre, hanem mindvégig a képek, tárgyak, vizuális formulák látványával operál. Halász művészete tehát a látogatók érzék(szerv)jeire van hangolva. Egy pillanatra sem engedi meg, hogy elfelejtkezzünk arról, hogy a kiállított abszurd tárgykombináció vagy objekt-assemblage a maga fizikai valójában jelenik meg. Halász legalább annyira szenzuális művész, mint amennyire konceptuális, s mint ilyen, rendkívüli ontológiai és ökológiai sűrűségű képtárgyakat készít. Non-verbális regiszterben képes ellentmondásokat vizualizálni, következetesen ütköztet funkciókat képek formájában. Vagyis a vizuális jelentésben, és így a nézők érzékelésében megy végbe a jelentések konfliktusa: itt teljesedik be a voltaképpen Halász-mű, mely – ha akarjuk – kritikai, pontosabban talán analitikus, de leginkább mindkettő egyszerre...

Ezen az úton „rövidre zárható” kép-tárgy a *Solution* kiállítás monumentális gumiabroncs-lánca is. Halász eddigi műveinek ismeretében nyilvánvaló, hogy ezen alkotása is alapvetően az ökológiai kritika felől olvasható: nagyléptékű képi metaforája a globális, szénhidrogén-alapú technológia-függőségnek – valamiféle olajos mementója az ökológiai önpusztítás rabigájának –, hasonlóképpen a korábbi Halász Péter művek rezsókon melegedő hűtő-felhőkarcolóihoz.² De a *Solution* nemcsak a *Forró Tornyokhoz* (2009) kapcsolható. Megérne egy újabb elemzést az is, hogy Halász Péter Tamás eddigi kiállításai során miként szedte darabokra az *autót*, szálazta szét annak alkatrészeit és helyezte kutatásai központjába azok szimbólumrendszerét. Ez a másik komplex láncolat az 1999-es első *Út* című installációtól a 2006-os *Valódi szimuláció* című, a Stúdió Galériában megrendezett önálló kiállításon³ át a Domián Gyulával közös első *Forma*-projekteken⁴ keresztül a mostani kiállítás anyagáig tart. De további tematikus lehetőségeket rejt s kibontásra vár a nagyon széles spektrumban alkalmazott dekonstruktív attitűd éppúgy, mint a tükör alkalmazásának művészetelméleti és művészettörténeti vonatkozásainak, vagy a technológiai esztétikához fűződő viszonyának felfejtése Halász munkái kapcsán.

2 Tihanyi Lajos: *Kétszer kettő*. Balkon, 2010/1., 39-40. o.

3 *Valódi szimuláció – Halász Péter Tamás kiállítása*. Stúdió Galéria, Budapest, 2006. június 8-24.

4 *Első Forma – Domián Gyula és Halász Péter Tamás egyesítés kiállítása*. Tűzraktér, Budapest, 2006. május 6.; *Első Forma 2 – Domián Gyula és Halász Péter Tamás kiállítása*. K.A.S. Galéria, Budapest, 2007. augusztus 1-7.; *Domián Gyula és Halász Péter Tamás: LOPAKODÓ – Első Forma 3*. Irokéz Galéria, Szombathely, 2008. július 18 – augusztus 1. (utóbbi változat szerepelt még: *Outpost – A kritikai tér*. Trafó Galéria, Budapest, 2011. március 9 – április 23.)

Popovich Viktória

Kelemen, a pseudo-képromboló

Átfestett ikonok. Kelemen Károly kiállítása

➤ Ernst Múzeum, Budapest

➤ 2012. május 3 – július 15.

Képzőművészeti reminiscencia, felhasználás és idézés, eredeti és másolat viszonya – az appropriation art teljes témaköre éppúgy tárgyalható KELEMEN KÁROLY művei kapcsán, mint a dekonstrukció kérdései, a modern művészet kezdete és vége, a „retinafestészet” (Duchamp) létjogosultsága és fenntarthatósága. Kelemen évtizedeken átívelő, töretlen, fajsúlyos és megkerülhetetlen életműve már rég egy reprezentatív, Múcsarnok-kaliberű kiállítótérbe kívánczolt. (Vajon miért csak most és miért – csak – az Ernst Múzeumban került sor erre?)

Az Ernst Múzeum kiállítótere némi átalakítás után alkalmasnak bizonyult az életmű befogadására, ahol egy meghatározott útvonalon tekinthetők meg az oeuvre egyes stációi. A kurátori koncepció a műveket tematikus egységekre tagolja: a történelmi, személyes, uralhatatlan, dekonstruált, elvesző és megtalált ikonok a festői életmű sokrétűségét, a mindig megújulni vágyás igényét és képességét artikulálják. Az opusok a szó legtagabb értelmében vett „átfestett

KELEMEN KÁROLY

1956, 2001, grafit, radír, vászon, Győri Városi Művészeti Múzeum, letét



ikonok” – ahogy azt a kiállítás címe is deklarálja –, bennük a magyar és európai művészet tradíciói és tapasztalatai összegződnek.

Képrombolásnak nevezhető-e egy kép kiradírozása, vagy épp ellenkezőleg: a művészi kreativitás bizonyítéka? – merül fel a kérdést a *Radírképekkel* induló tárlatba lépve.

Az *iconoclash* kifejezést épp az ilyen és ehhez hasonló művészi indíttatású, pozitív előjelű képrombolás meghatározására használják.¹

A modern művészeti ikonoklasmus legfőbb ismérve a képek más képekkel való összekapcsolása, remixelése, reprodukálása, megidézése, paródiája, allúziója, el- és kisajátítása. Ennek a pozitív előjelű képrombolásnak konzekvens képviselője Kelemen.

Az első tematikus egység, a *Történelmi ikonok* radírképei talán a kortárs magyar művészet kontextusában a leginvenciózusabbak. Kelemen a „csengőfrász” korszakának történelmi ikonjait, az erőltetett iparosítás, a vas és acél országát tematizálja, egy olyan társadalmat, ahol ugyanazt az olcsó cigarettát szívta munkás és értelmiségi, nő és férfi, pártvezető és pártmunkás.

A kommunizmus jellegzetes szimbólumai, a gyárak, a szocialista munkaverseny sztahanovistái, hétköznapi hősök és hősnők, a Munkás cigaretta doboza lesznek művészi érdeklődésének alanyai és tárgyai.

Egy társadalom jelenéhez hozzátartozik múltjának tudata, a kulturális és történelmi emlékezet – a válogatott *Radírképek* ennek az emlékezetnek a kristálytisza letéteményesei. A vászonra készült grafitrajzokat a kiradírozás révén egy látszólag képromboló gesztussal dekonstruálja, ugyanakkor a radírozás nyomai kompozíciós, dekorációs elemként is funkcionálnak. A múlt kitörölésének és kitörölhetetlenségének ironikus játéka ez.

Az első radírképek, Kelemen (nem előkép nélküli)² stiláris újításai 1977–78 táján születtek; a sorozatot a 2000-es években olyan munkákkal folytatja, mint az *1956* (2001), vagy *A szénecsata hőse* (2001). Egy korábbi alkotás, a *Heroin és Heroína* (1984-1994) etruszk síremlék-kompozícióra emlékeztet, melyet kommunista hatalmi jelvényekkel és tipizált munkásarcokkal „aktualizál”. A *Történelmi ikonok* tehát egy politikai-társadalmi öntudattal rendelkező alkotó művei, mely attitűd a mai magyar képzőművészetben – néhány kivételtől eltekintve – nagyon ritka. A történelmi múlt és emlékezet termét elhagyva

¹ *Iconoclash – A tudomány, a vallás és a művészet képháborúin túl* a karlsruhei ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) egyik 2002-es kiállításának címe. Az *iconoclash* kifejezés jelentése az ikonoklasmus = képrombolással ellentétben itt „összecsapás”, „összeütkezés”. A kiállítás kurátorai, Peter Weibel és Bruno Latour az *iconoclash* kifejezést olyan művészeti beavatkozásként definiálták, mely egyszerre lehet konstruktív vagy dekonstruktív. Forrás: <http://www.iconoclash.de/>

² Lásd Robert Rauschenberg *Kiradírozott de Kooning-rajz* című művét mint korai előképet (1953).



KELEMEN KÁROLY
Barna barátnők,
2000, olaj, vászon,
a művész tulajdona

egy művészettörténeti allúziókkal teli blokk, a *Személyes ikonok* következik. A történelem, az irodalom és a művészet alakjairól készített portrészorozatnál fel sem merül a műfajból adódó élethűség vagy pszichologizálás igénye. Személyes példaképeit, Kandinszkijt, Wittgensteint, Mondriant sajátos popos-intuitív szemüvegen keresztül láttatja. A festészet töretlen hitű apologetája bátran kísérlete-



KELEMEN KÁROLY
Vasaló medve, 1985,
akril, vászon, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest

zik a digitális print műfajával, de a vérbeli festő nem hagyja ecsettől érintetlenül a képfelületet. A digitális technikával készült portrényomatokat felnagyítja, átfesti, átszínezi, szándékosan téríti el és hozza közel egy jellegzetes szempár vagy arcvonás hangsúlyozásával. A Petőfiről készített porté-printre preparált üvegszempár visszaköszön (néz) az absztrakt festészeti stílusokat sorra vevő *Preparált absztrakt festményeken* és az utcaköves installáción is. Az utcakö a magyar kritikai-forradalmi művészetben szintén nem előkép nélküli, emblematis, újra és újra visszatérő motívum. Kelemen a proletariátus fegyvereire szelíd üvegszemeket applikál, ezáltal fegyverzi le a művészeti-forradalmi remiszenciák egész sorát, a bazaltkockákat újabb jelentésrétegekkel ruházva fel.

Az *Uralhatatlan ikonok* termében az ösztön és a vágy – a szexualitás és a művészet motiválta kontrollálhatatlan érzelmek – képei alkotnak laza egységet. Itt látható a *Che Guevara feltámasztása* (1981) című olajkép, mely a halott és megcsonkított vezért ábrázolja rávetített, ismeretlen férfiarccal. A zavaró látvány előtt a be nem avatottak értetlenségével állunk. Az kép eredetije egy 1967-es dokumentumfotó a halott, megcsonkított Che Guevaráról. Erre fényképezte rá Kelemen a férfimodellt a vízszintes helyzetben lévő Che Guevara fejmagasságában, úgy, hogy arca, feje függőlegesen és transzparens módon metszi őt.³ Ha az eredeti dokumentumfotót a valóság (vagy a mindenkori hatalom) reprezentációjának tekintjük, Kelemen célja vajon az, hogy a történelmi eseményt saját képi eszközeivel relativizálja?

A *Barna barátnők* (2000) vagy a *Primavera* (2000) meztelen női alakjai az idomok plasztikussága, a jelenet idilli környezetbe helyezése révén érinthetetlenek, már-már idealizáltak, míg a *Szenvedélyvirágok* (1998) virágszirmokba applikált erotikus aktokat ábrázoló kollázsain a nőiség a testi vágyak ikonjaiként, a profán ösztönvilág kiszolgálóiként jelenik meg. A különböző technikával készült *Elvesző ikonok* a képi manipuláció és Kelemen sajátos művészeti megoldásainak prédái. Az *Yves Klein: Ugrás a semmibe* (2009) címet viselő digitális nyomtatás szintén a néző előismeretére apelál, de itt a sejtelmes vizuális megfogalmazással, a furcsa képkivágattal és az eredeti mű demontírozásával szándékosan homályosítja el a címben egyértelműen feltárt emblematis halálugrást.

Födényi F. László *A testet öltött festmény* című művében a következőket írja: „... az eltörlés, a kitörlés, a rongálás, azaz a tagadás során többet

3 Vö.: Németh Borbála: Che Guevara színeváltozása. Hajnóczy Péter: *Az unokaöcs* című elbeszélésének és Kelemen Károly: *Appropriation* című fényképének érintkezései, in: Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. (<http://apertura.hu/2005/osz/nemeth/indexo2.htm> ; 2012-05-31)

tudunk meg a műről, mintha a róla szóló pozitív kijelentéseket halmoznánk egymásra. Ezekből értelmezés helyett egy síremlék jön létre; az eretnekgyanus tagadás viszont szenvedélyesen élet- és művészetpárti.⁴

A *Dekonstruált ikonok* az eretnek művész szenvedélyének áldozatai, mely sorozat a művészet-történeti kánon paradigmaváltó alakjai előtti tiszteletadásaként értendő. Kelemen a „Rom-boljatok, hogy építhessetek” kassáki kijelentését szó szerint értelmezve parafrázeálja Marcell Duchamp *Rose Selavy* című önarcképét, Andy Warhol némafilmjének, a *Blow Job*-nak mondatait és Bortnyik *Kassák-portróját*. Duchamp antiművészeti tevékenységével köztudottan a tradicionális művészetfogalom egyik leg tudatosabb revizionistája, ready-made-jei (melyek a modern kori művészet-történet talán legelső kisajátításai) a művészet alapvető gondolati problémáira világítottak rá. Kelemen a Duchamp női alteregóját ábrázoló grafitrajzot lendületes gesztusokkal radírozza ki, kisajátítva és megsemmisítve az eredeti műalkotást. A másolás alapján történő reprezentáció vagy eltulajdonítás is teremtett már eredeti művészetet, ahogy erre számos példa adódik az appropriation art képviselőinél, Mike Bidlotól Sherrie Levine-on át Elaine Sturtevant-ig. Ezzel szemben Kelemen grafitképeinek szín- és méretbeli eltérése, illetve a kiradírozott vonalak jelentősen módosítják az eredeti látványt. A warholi mű „megszállása” (*Blow Job*, 2000) sem véletlen Kelemen részéről, hiszen a pop-art atyja óta a művészet olyan alapvető kritériumai, mint az eredetiség és a kreativitás fogalmi gyökeresen másképp tárgyalandóak.

A *Megtalált ikonok* című egység Kelemen magánmitológiájának hőisére, a teddy bear-re, a játékmackóra épül, aki a Cézanne, Gauguin és Picasso parafrázisok rendszeres szereplője.

A Picasso kék korszakából való *Vasaló nővel* Kelemen keze alatt valami olyasmi történik, mint Mona Lisa portréjával Duchamp-nak köszönhetően. A Kelemen-féle *Vasaló medve* (1985) nem csupán megmosolyogtató szerepcseré, humoros fricska, hanem egy művészet-történeti concetto: a kék korszak-béli festmény későbbi, kubista stílusjegyekkel való átírata. Egy par excellence remix-mű.

Kelemen Károly valódi intellektuel, ízig-vérig festő, képei egyszerre igényelnek értelmi erőfeszítést és nyújtanak „retinális” élvezetet. Kelemen a festészeti kihívások ugyanúgy foglalkoztatják, mint a gondolati, filozófiai problémák, festői retorikájának legfőbb jellemzője a reflexivitás. Úgy rombol, hogy közben épít – saját világát, saját nyelvén, saját szereplőkkel.

4 Földényi F. László: *A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 180. o.

Bartók Imre

A szemfogakkal rendelkező agy*

„Az ördög a DNS-ben” Győrffy László képzőművész kiállítása

➤ Szent István Király Múzeum Országházló téri épülete, Székesfehérvár
➤ 2012. május 19 – augusztus 26.

A retrospektív kiállítások, mint nevük is elárulja, visszatekintések, és ennyiben nem mentesek az inherens nosztalgiától. A művek előzetes szelekcióján és konceptuális döntéseken is múlik, hogy a kiállítás mennyiben igyekszik megteremteni valamiféle „lezártág”, és esetleg – az előbbi nem kizárva – a „nyitottság” élményét. GYÖRFFY LÁSZLÓ hatalmas anyagot bemutató tárlatán mindkét tapasztalatban részesülhetünk: egyrészt egy már mostanra is kiteljesedett és koherens életművel állunk szemben, másrészt ennek a három évtizedet átfogó alkotófolyamatnak majdnem minden mozzanata radikálisan nyitott, nemcsak az értelmezés számára, de mintegy saját maga előtt is. Vagyis Győrffy nem ritkán erőteljesen önreflexív műtárgyai intenzív belső életet élnek – érdemes megfigyelni például, hogy a képek sokszor *találkozások* színhelyeként szolgálnak –, úgy is mondhatnánk: a részleteik DNS-ében élő ördög folyamatos alakváltásokra képes. Győrffy László legfontosabb ismertetőjegye mindig is a groteszk iránti vonzódás volt: artisztikus freakshow-iban olykor magányos genitáliák kerülnek közeli kapcsolatba agyonhasznált kulturális szimbólumokkal, pop-ikonokat kap hátára a nukleáris sugárszél, azonban a humor, illetve a délutáni alkotószakköröket idéző

* A 2012. május 19-én, Székesfehérvárott elhangzott megnyitó-szöveg kibővített, szerkesztett változata.



GYÖRFFY LÁSZLÓ
Az elátkozott rész
(WTF), 2012, olaj,
vászon, 190 x 190 cm
© fotó: Illyés Kata

pszeudo-dilettantizmus és a néhol szembeötlő szatirikus kompozíciók ellenére tájai fölött érezhetően ott lebeg a Pusztulás Szelleme. Műveinek elő- és hátterei-
ben ritkán megfigyelt fajok ütök fel fejüket, ugyanakkor képein nemegyszer neve-
sítve is megidézett művészettörténeti kánonokat kerít körbe a penész. Fontos
azonban megjegyezni, hogy a jelen kiállítás (a látszat ellenére) tiszteli a higiéniai
kódokat. Győrffy már-már kínosan ügyel saját határaitra, egyszerre banális és
rejtélyes mítoszait gyermekeként táplálja emléjéről. De ezt mintha ő maga sem
tudná elviselni: egy saját Dorian Gray-féle önarcképre (*Én [Dorian Gray Alapítvány
a fiatal művészekért]*, 2009) van szüksége ahhoz, hogy egy pedofil pillantással
visszanézzen a szerteszt burjánzó életművön és kéjesen mérleget vonjon.
A művész a festmény címén keresztül maga idézi meg Dorian Grayt az időskori
önarcképen, melyen a wilde-i mítosz segítségével teljesedik be egyszerre zsigeri
módon működő, és ugyanakkor nagyon is konceptuális és rafinált, narcisztikus
romantikája. Az önarckép, melynek májfoltos fejbőrében apró vulkánként villog
a szempár, maga az ideális néző, aki visszapillant az eddigi életmű ígéretes ter-
mésére. Oscar Wilde regényében az ifjú, élvhajász Dorian Gray hedonizmusának
legfőbb gátját, vagyis saját, az időnek és az öregedésnek, a szenvedésnek és a
fájdalomnak kitett testét a festményre transzponálja, a vászonra bízva a testbe
zártág elkerülhetetlen gyötrelmeit. Dorian Gray fájdalomtól elgyötört és depressz-
zív arcképével szemben Győrffy öregkori önarcképe az élvhajász kéjenc időtlen
vígyorával pillant le, nem is nézőjére, inkább saját magára, gyermeki ártatlansá-
gának cinikus díszleteire.
Természetesen nem a művész privát sorsneurózisáról és annak dokumentáció-
járól van szó, hanem arról, hogyan a bensőségesség és a referencialitás létesül.
A Dorian Gray-festmény – amelyet mellesleg, hogyan Oscar Wilde történeté-
ben, senkinek sem szabad látnia, és ezért jelen kiállításon is csupán a meghívón

GYÖRFFY LÁSZLÓ
Facefuck II, 2011, kerámia, olaj, 21,5 x 20 x 18 cm © fotó: Győrffy László



keresztül „van jelen” – egyrészt annak kulcsa,
hogy a tárlatot a maga egységében szemléljük,
másrészt személyességet kölcsönöz az egyes
műveknek is.

Ebben az értelemben is kitüntetett vonat-
kozási pontot jelentenek a gyerekkori rajzok.
Ezen művek esetében persze a „gyerekkorosság”,
leszámítva az alkotás időpontjának mellé-
kes körülményét, szintén utólagos konstruk-
ció, hiszen itt egy, a sötét felvilágosodáson már
mindig is átesett gyermekkor látott munkához,
amely valójában már akkor véget ért, mie-
előtt elkezdődhetett volna. Ezek az álinaiv
rajzokon többek közt Bosch-t idéző eretnek
pandemóniumot, Picasso Guernicájára emléke-
tető szétdarabolt testeket, lángoló alakokat és
egy melankolikus, növényevő dinoszauruszt is
láthatunk.

Ezek a rajzok persze még nem „Műveknek”
készültek, ahogyan az életmű szempontjából
jelentős *Agytörmelék*-sorozat (1994-2012) sem
egyes műveket állít elénk, hanem inkább a kény-
szerképzetek terét hozza létre: ezekkel a raj-
zokkal van ugyanis kiplakátolva a kiállítóterben
felállított pszichotikus kabin. A jelentésség
egyszerre tapasztalható túlhabzása és ugyan-
akkor hiánya ezt a hideg lakást mintegy belülről
robbantja szét: ha az entrópia ábrázolására vál-
lalkozol, nem adhatod lejjebb az entrópiánál.
Az *Agytörmelékek* nyersessége mellett Győrffy
számos művében konceptuális oldaláról is
megmutatkozik: a talán Buñuel által ihletett
fekalomán-installáció mint Utolsó vacsora-
parafrázis zavarba ejtő címe (*Nem érzek hálát,
amiért részt vehetek a teremtésben*, 2009) már
felvillantja e művészet kriptoteológiai oldalát.
A tárlat végső tárgyának, egyúttal tanújának
az a négy szemű, homályba és feketeségbe bur-
kolózó, amorf lény bizonyul, amelynek arca – a
négy szemgolyó – egy lehetséges csillagképet,
egy még csak megálmodott asztronómiát is
kirajzol, az odvas száj pedig, akár a gyermekeit
felfaló, tébolyult Kronosz, a történelem előtti
vadságára, a *horror vacui* időtlen borzalmára
utal.

Ki és micsoda ez a lomhaságában is felkavaró,
egyszerre joviálisan primitív, ugyanakkor koz-
mikusan fenyegető háziszörnyeteg? Talán a
szerző mutációs játékainak egyik, még éppen
domesztikálható egyede, vagy olyan idegen
istenség, amelynek közelében nem árt óvatos-
nak lennünk? Az értelmezéshez mindenesetre jó
kiindulópontot jelent a festmény címe (*Az elát-
kozott rész [WTF]*, 2012). A kifejezést Georges
Bataille eredetileg egy olyan általános ökonómia
alapfogalmának kívánta megtenni, amely a lét
általános túlradására alapul. Minden, ami van,
inherensen több önmagánál, ez a többlet azon-
ban Bataille gondolatmenete szerint átokként
üli meg a létezőt, amelynek e többlettől önmaga
fenntartásának érdekében szabadulnia kell.

Az emberi civilizáció történetében e baljós fölösleg levezetését jelentik például a háborúk, de ezt jelenti a művészet is. Ezt figyelembe véve tehát a festményen látható amorf lény panoptikus tekintete arra az adósságra is emlékeztet, amelyet az élet egyedül a fokozatos önpusztítással képes visszafizetni – azt is mondhatjuk, azért vagyunk halandók, mert az életünk a legkevesebb, amivel tartozunk a halhatatlanságnak. Van azonban Bataille gondolatának egy másik olvasata is: az elátkozott rész mint művészet többé nem reprezentáció, hanem *tenyésztés*, egyúttal a megsokszorozódó én-állapotok torzulásainak vizsgálata. Gyórfy számos műve mutánsokat állít elénk. Ezek a mutánsok nem valamiféle poszthumán ideológia letéteményesei, és nem – vagy legfeljebb csak parodisztikusan és mellékesen – rendelkeznek társadalomkritikai potenciállal. Ezek a nem ritkán felnyitott koponyájú teremtmények a saját belső életüket mintegy a fiziológia nyilvánosságába helyezik. Ugyanakkor paradox gesztusról van szó, lévén a fejplasztikák közül némelyik a kitérülködés mellett egy ellentétes mozgást, önmaga befelé omlasztását is végrehajtja: a szobrokon úgy tűnhet, hogy a denaturált agy felfalja a fej többi szervét – szem, fül, száj, fogak –, létrehozva ezzel az expresszionista költő, Gottfried Benn utópisztikus álmát: „a kemény, masszív agy, a szemfogakkal rendelkező agy”.

A kitérülködés és az öndestrukción – szép ábrázolását látjuk ennek a kettősségnek az atomrobbanás anális gombafelhőjében (*CUM to Daddy*, 2012) – arra is utalhat, hogy ezek a mutáns teremtmények valójában nem a humanitás alternatíváját jelentik: inkább az ember társául szegődnek az ökonómiával folytatott küzdelemben, hiszen mindaz, amit embernek gondolunk, a bűn – ld. a *Hét főbűn* (2009) című sorozatot –, az élvezet, a fogyasztás, a termelés stb. elkerülhetetlenül nivellálódik az érzések, gondolatok, életutak cserekereskedelmében. Ebből a nagyon is humanista nihiltól, anélkül, hogy azt tagadná, kínál kiutat Gyórfy *Facefuck*-plasztikája, az a fejeket ábrázoló szoborsorozat (2011-2012), amelyeket a mutációs állapotok fiziognómiai tanulmányaiként, vagyis Franz Xaver Messerschmidt XVIII. századi, híres büsztsorozatának korabeli paranoia-variánsaiként is olvashatunk. Gyórfy világában a mutáns a valódi elátkozott rész: a hálátlan teremtés peremére szorult pária, amelynek vegetatív és némaságra kárhóztatott élete bizarr módon mégis zabolátlan elevenségében hívja fel magára a figyelmet.

Gyórfy eddigi életművéből a szubjektivitás rafináltan sokszínű elképzelése bomlik ki, amelyek megértéséhez egyelőre csak keresgélhetjük a szavakat. Érezhető azonban a *Lovecraft* götikus rémlátomásait is idéző, négy szemű démon



CUM to Daddy, 2012, kerámia, olaj, 34,8 x 29,6 x 30,2 cm © fotó: Gyórfy László



Agytörmelék, 1994-2012, installáció, golyóstoll, ceruza, papír, változó méretek © fotó: Gyórfy László

tekintetében – talán ez volna az ördög, amelyet mindannyian ott őrzünk többmilliárd DNS-spirálunk ostorcsapkodó tömegében – mégis rejlik valamiféle üzenet a biológiai leszármazottak számára. Mindannyian korunk gyermekei vagyunk ugyan, a cél azonban az, hogy korunk *mutánsaivá* váljunk. A modernitás tragédiája, és rajta keresztül Gyórfy művészete új kategorikus imperatívussal ajándékozta meg haldokló közönségét: tégy úgy, hogy anyagi-szellemi utódaid örökségében ne pusztán önmagad, hanem önmagad mutációja reprodukálódjon. Gyórfy műveinek finom textúrájában egyszerűségében is felkavaró tanmese rejlik: nem megváltoznunk kell, hanem mássá lennünk.

Hudra Klára

Altárna

Szász Sándor kiállítása

→ Fészek Galéria, Budapest

→ 2012. május 21 – június 15.

SZÁSZ SÁNDOR pályakezdőként, egyetemistaként állított ki először a Fészek Galériában, s az azóta eltelt időben egy-egy festményciklusát újra és újra bemutatja a Kertész utcában. Mostani, nyár eleji kiállítása több szempontból is rendhagyónak mutatkozott. Kettős művészi megnyilatkozás lett ez a tárlat; Szász Sándor és DRAGOMÁN GYÖRGY író egymásra találása egy egyszerre nagyon személyes, ugyanakkor hűvös tárgyilagossággal kezelt, drámai tematika mentén.

Szász eddigi pályafutása során a tájképfestészetnek, annak a műtípusnak kötelezte el magát, amelynek jellemzője lett esetében a 21. századi, ám a romantikában gyökeredző egyaránt realista és látomásos tájbrázolás. A közös origo az író és a festő számára Erdély, földrajzilag Marosvásárhely és környéke, időben pedig a kora ifjúság. Így történhetett, hogy aztán – tehetségüket a Kárpát-medencében kibontakoztatva – a két fiatal művész gyerekkoruk emlékeiből merítkező alkotói útja során egyszer csak összetalálkozott.

A találkozás „színhelye” egy elárasztott falu/város, a román diktatúra memóriája. Dragomán ennek kapcsán írta meg short story-jait, a novellányi rövid, csattanós elbeszélés-sorozatát, a *Gátat*. Abszurd, mondhatnánk műfajára tekintettel, de a tartalom ennél gubancosabb: a látszat-idillt, vagy legalábbis a békésnek tűnő felszín alatt felsejlő drámát és annak „valószínűségeit” mutatják meg ezek a novellák – s az sem véletlen, ha a tanult befogadónak ANTONIONI kultikus *Nagyítása* jut eszébe. A történet-fűzér főszereplői jó barátok: Brenner és Csekics doktor, akik egy városra épült völgyzárógát mellett élnek. Ez a település a valóságban Bözödújfalun, ahol a világhálón szemléltetett képek tanúsága szerint manapság a zöldellő völgyben hullámzó víztükrökből kimagasló templomtorony omladéka jelzi csupán, hogy a mélyben az egykori katolikus, unitárius, görögkatolikus és a székelly szombatos hívek fohászai vannak eltemetve. Európában páratlan ökumenikus közösség élt itt. „Legyen e hely a vallásbéke helye és szimbóluma.” (A mai

napig nem lehet tudni minek kellett a gát.

A vizet semmire nem használják 1989 óta, amikor is a forradalom előtt egy perccel megépítették a gátat, elűzve a lakosságot, akik közül sokan a közelben megépített gettóban tengődnek. Időközben a turisták és az öngyilkosjelöltek egyaránt megkedvelték a helyet.)

Szász kiállítása az író soraival indít, a *Gát* ciklus *Hal* című fejezetével, ahol arról olvashatunk, hogy az elárasztott falut/várost naphosszat bámuló Brennernek, az alibi-pecásnak a „lentiek” egy halat (csukát) küldenek, s megkérlik, menjen el. „Felnézett, a nő arcára, a nő biccentett, mosolygott: – Lentről küldik mondta. – Azt üzenik magának, hogy menjen el innen. Ne bámulja többet a vizet. Nagyon idegesítő a nézése.”

Dragomán literatúrája az érthetetlenül működő világ (a diktatúra és sajnos napjaink világa) díszletei között élhető élet empirikus szür-reáliája, amely mögött – konkrétan alatt – csak utalások, közvetítők által sejtethető a láthatatlanná vált borzalom. „– Azt ugye tudja, hogy van ott egy város a víz alatt? – kérdezte. A fiú bólintott. – Mesélték. Brenner belemarkolt a pulóverbe, maga felé húzta: – Na, és látott belőle valamit? – kérdezte, az ujjai között víz szivárgott a gyapjú rostjaiból. A fiú megrázta a fejét, próbált hátralepni: – Csak a vízre emlékszem...”

Szászt a földi post mortem állapot megjelenítése, láthatóvá tétele érdekli: „Ez a táj az enyém, ez az elb..., meggyötört táj” – mondja szűkszávúan. Nagyméretű vásznain mint egy alkímista lombikjában mérlegeli a common sense, a kollektív tudatalatti vizuális kultúránktól, s az ún. tömegkultúrától (katasztrófafilmek, komputerjátékok, sci-fi, képregény) megkülönböztetett formanyelvét, saját, kiművelt festőiséggel,

1 Dragomán György: *Gyógyulás* (a *Gát* ciklusból)



SZÁSZ SÁNDOR
Holtág, 2012.
olaj, vászon, 75 x 160 cm

kolorizmussal megfogalmazott természetvízióit. Vásznaí festőiek, a szó legjobb értelmében, az ábrázolt apokaliptikus, organikus és ipusztriális formák (pl. a *Fülke*, a *Lokátor*, a *Zsilip*, a *Tündérkert*, az *Ördögárok*, a *Holtág* című képeken), vagy az *Altárna* feketélló vízében felderengő férfi alakja, nos, ezek a formák a fekete-szürkében homályló, mégis színtónusokban kellően differenciált, pasztózusnak ható felületek perspektivikus középpontjában jelölődnek ki. Olajosan fénylenek a már-már absztrakt színmezők, melyeket bevallottan koncepcionálisan alakít ki a művész, hogy aztán keze nyomán a táj a romantika kialakította tájkép mint műtípus kortárs leszármazottjává lehessen.

(A modern analógiák Kiefer, Polke, Richter és a nyolcvanas-kilencvenes évek.) A táj a jelekből építkező művészi gondolkodás és a narráció között kreál közvetlen kapcsolatot, ami egy olyan paradoxont eredményez, amelyben a látható ábrázolás hihetően reálisnak, bevettnek tűnik, mint például az átitatott talaj, a sötétlő víz, az amortizálódó gépek, összetört jégtömbök, betontömbök(?), leszakadt lépcsősorok, elveszett horizontok. Mégis a részletmegoldások a nonszensz öntörvényűség irányába billentik a látszat szerint sztereotip élményt, furcsa módon magától értetődően.

MÁRTON LÁSZLÓ Dragomán első regényéről, *A pusztítás könyvéről* vélekedik úgy, hogy a mű egy térregény, egy szoros értelemben vett negatív utópia, melyben a tér által meghatározott rend zsarnoki módon működik. Szász Sándor képeire szintén alkalmazható a fenti tétel, miszerint a tér, a közlés és a festés tere definiálja a műveket. Az időtlenségbe merevedett, pusztulásra ítélt természet részleteiben azonban, miként Szász Sándor korábbi munkáin (*Atlantisz*, *Holdfolyósó*) az ember a végtelennel találkozik, a kép fragmentum a virtuális térben. Szász nyíltan is megidézi ezt a múltutazást, a romantikus attitűdöt, a művész szubjektumának a természeti erőkre kinagyító akarátát: az *Ördögárok* című festménye C.D. FRIEDRICH *Jeges-tengerének* (*A hajótörött Remény*, 1822) remake-je. A festő tehát visszavezet a romantika imitatív, ábrázoló és ugyanakkor expreszszív stílusához, egyrészt. Másrészt nyoma sincs annak a lelkesültségnek, amellyel a romantikusok (Rungétől Turnerig) a vélt vagy valós kihívások élvezetének adták át magukat (ld. Byront, miként átússza a Hellészpontoszt, majd életét áldozza a görög szabadságért). Az *Altárna* fekete folyamában keresgélő férfi nem pompás tengeri viharok adrenalin- és ego-növelő történetében lép fel, nem is az északi hegyormok fenyegető és fenséges kihívásaival néz szembe melankolikusan, hanem a sötétlő, semmivé lett veszteséggel és a túléléssel. A kiállítás képei az immanens – zsilipek (ténylegesen és képletesen) határolta – infernó megjelenési formái.



SZÁSZ SÁNDOR
Ördögárok, 2012, olaj, vászon, 125 x 185 cm



SZÁSZ SÁNDOR
Zsilip, 2011, olaj, vászon, 110 x 185 cm



SZÁSZ SÁNDOR
Tündérkert, 2011, olaj, vászon, 145 x 195 cm

Palotai János

Kepes Egerben

Fény-Hang-Tér. Kepes György nyomában

Táv mérő. Fotográfiai munkák és látásrendszerek az elmúlt 50 évben

Hang-On

- 📍 Kepes Intézet, Eger
- 📅 2012. június 3 – július 29.

Mengyán András: Formázott fény

- 📍 Zsinagóga Galéria, Eger
- 📅 2012. május 22 – július 22.

Egerben művészeti kísérlet zajlik: egy alapítvány több mint húsz év elteltével ismét múzeumot „épít” a városból elszármazott művész, KEPES GYÖRGY szellemiségének megőrzésére. A sétálóutca stílusosan felújított klasszicista palotájában a ma is népszerű teoretikus és alkotó hagyatéka mellett a mai kísérletezők is helyet kapnak. A márciusi nyitásra a párizsi „emigráns”, az absztrakt geometrikus VERA MOLNAR életműkiállítása érkezett,¹ mellette pedig a *Másodfokú egyenletek* című tárlat volt látható. A nyári turistaszezont ismét kettős kiállítás várja.

¹ Lásd: Kosinszky Richárd: *Bináris mondat szerkesztés*. Vera Molnar: Egy százalék rendetlenség, *Balkon* 2012_4, pp. 31-32.

KONDOR BÉLA
Csend V., 1970 körül, fotó, 300 x 430 mm, a Miskolci Galéria tulajdona



A *Táv mérő* az elmúlt ötven év látásrendszerét „dokumentálja”. A címadó tárgyat még az automatizálás előtt használták a kamera és a kép tárgya közötti távolság meghatározására, hogy a felvétel éles legyen. A fényképezőgép másképp lát, mint a szem: kiemel a térből egy sávot. Hasonlóan járt el mostani válogatásával a kiállítás kurátora, BÁN ANDRÁS is, aki ezáltal – BAKI PÉTER, a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum igazgatójának megnyitója szerint – „megírta” a hazai fotótörténet egy sajátosan értelmezett fejezetét is. Bán közel ötven alkotó 200 fotográfiai munkáját gyűjtötte össze, a Miskolci Galéria, a Petőfi Irodalmi Múzeum és a Panonhalmi Apátság anyagából merítve, a Nessim és a Vintage magángalériáktól, illetve SPENGLER KATALIN és SOMLÓI ZSOLT műgyűjtőktől kölcsönözve. Az alcím – *Fotográfiai munkák és látásrendszerek az elmúlt 50 évben* – a történetiségre utal, a „látásrendszer” és a látottak egyúttal Kepesre is.

A belépőt váratlanul KONDOR BÉLA fotói fogadják, mellettük VASS ALBERIK szerzetes transzcendens fényképe, majd LŐRINCZY GYÖRGY „absztrakt” *Ragacs* látható. Lőrinczy és társai – KONCZ CSABA és NAGY ZOLTÁN – megjelenésétől datálják a magyar fotótörténetben az új periódust a hatvanas években. Lőrinczy *Ragacs* annyiban utal Kepesre, hogy ő is kísérletezett különböző anyagok egybecsurgatásával és fotózásával. „Naturamorfi” toposzában az absztrakt művészeti és a természeti formák közötti hasonlóságot kutatta: a tudományos képanalógiát. Az amorfi és a geometriai formák kombinálása, harmóniája is foglalkoztatta, ahogy a maiakat is. Példa lehet erre BAK IMRE *Faluja* is: fotóján azok a formák jelennek meg, mint a festményein. Ez a kettősség Kepesnél is megfigyelhető. A fotó alkalmasabb az alaki, szerkezeti elemek feltárására, gyorsabb a festményénél, és ami mindennél fontosabb, alkalmas a tárgyról visszaverődő, plasztikus fény rögzítésére. A kiállított „lumináris” képek közül NAGY TAMÁS és BOROS GYÖRGY munkái teszik leglátványosabban vizsgálatuk tárgyává a fényt és a pupillát. A fény-kép kinetikus jellegének bemutatására több kísérlet is történik: MAURER DÓRA reverzibilis fotósorozata, pillanatfelvételei erős vizuális feszültséget teremtenek. De ezt érezzük SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN vagy LEPSÉNYI IMRE lenticuláris fotóinak, fotogramjainak többszörszörözését látva is: utóbbiak a testetlen fény artikulációi. A fény kettőssége, a sugárzás-elnyelés a fiatal „light(box)os” generációt – ASZTALOS ZSOLT, KUDÁSZ GÁBOR ARION, TASKOVICS DORKA – is foglalkoztatja.

A képzőművészek fotói mellett szólni kell a fotósok képzőművészeti tevékenységéről is. JOKESZ ANTAL korábbi „dokumentumfotóit” festette, deformálta nagyméretűvé. A kepesi gondolat, miszerint a tudományos kép a művészi

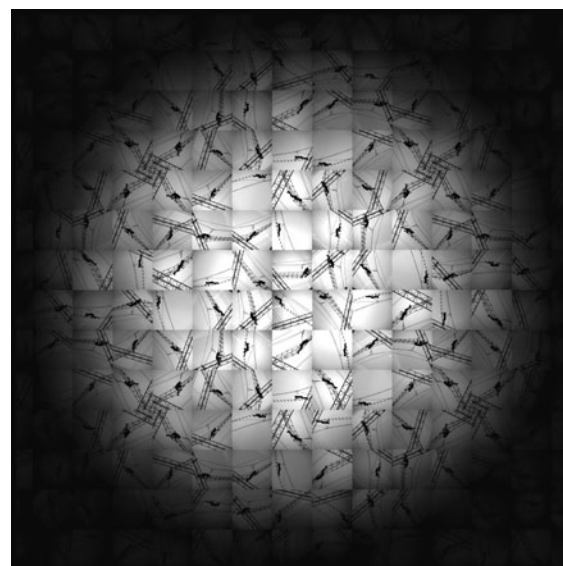


BAK IMRE
Falu V., 1974, ofszetkollázs, 150 x 390 mm, Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteményéből

fotózás példája lehet, DRÉGELY IMRE „óriás molekuláris” rácsos szerkezet-utánzatán figyelhető meg. A makroképekből kiemelésre méltó GÉMES PÉTER *Apokalipszise*, amely a mikroszkopikus kristálymintázatokra emlékeztet, egy archaikus világra, mely szinte kozmikussá nagyítva alapozó vászonként szolgál a ráfestett szavakhoz: „sator, arepo, tenet, opera, rotas”.

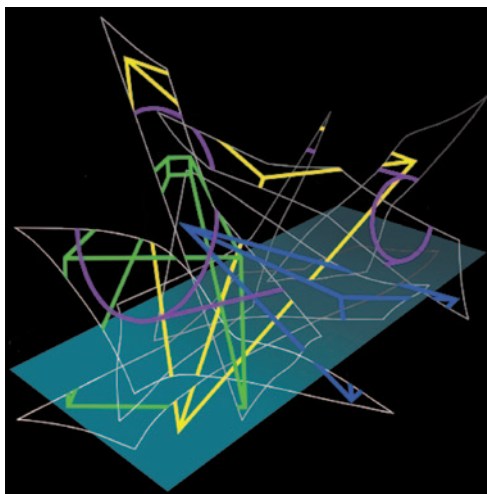
Az előzőt kiállítástól csak látszólag idegen a Miskolci Művésztelep X. kiállítása, a *HangOn*, ahol a szó második tagja a hanghordozók bekapcsolására utal. A láthatatlan hangok optikai kivetítése Kepest is foglalkoztatta, de másként, mint SZABICS ÁGNES és a többi bemutatkozó művészt.² Hasonlóan gondolkodnak arról is, hogy a kiállítást a vakok számára is tapinthatóvá, így élvezhetővé tegyék. TURCSÁNY VILLŐ maga által szoborrá formált gömbjeiben a rizs és a magvak a hangképzők. KOMORÓCZKY TAMÁS belső hangja monológ, rögzített sugallat: a daimón szól, fülhallgatón. EIKE utcai „montázs”, VÁRNAI GYULA bakelitlemezek „lovagolása” (disc-jockey-ként) artikulátlanná teszi a hangot. Szabics a kiállítótérhez rendeli a hangokat, ezeket hangsorrá „komponálja”, majd a zenemű által határoz meg képeket és kivetíti azokat az emeleti folyosó üvegkorlátjára.

² Eike, Komoróczy Tamás, Szécsényi-Nagy Lóránd, Turcsány Villő, Várnai Gyula



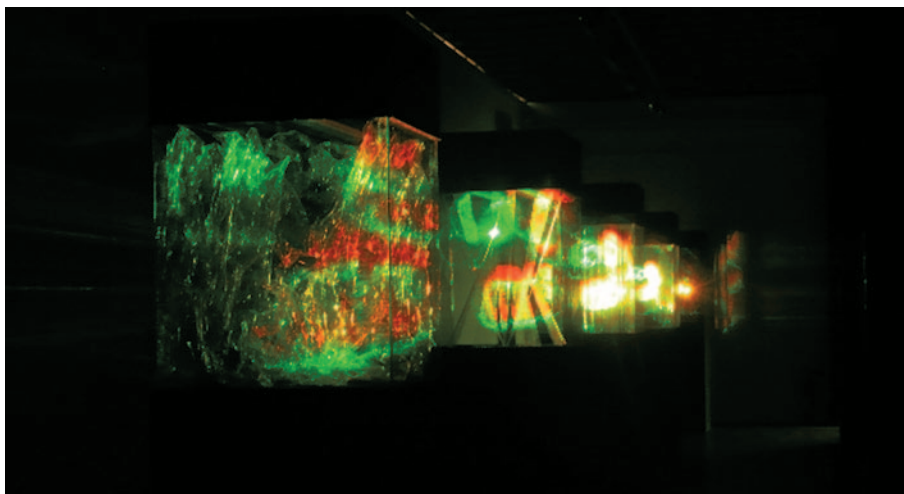
DRÉGELY IMRE
Sherpa, 2008, digitális kollázs, giclée print archiv papíron,
1000 x 1000 mm

MENGYÁN ANDRÁS
Üvegplasztika



MENGYÁN ANDRÁS

Formázott fény, 2012, (részlet a kiállításról)



Ezek alig láthatók, tapintással könnyebb őket érzékelni. A zene analógiájára képet „festeni” – ez volt a legmerészebb kísérlet az Intézetben látottak közül, tökéletes összhangban a „ház szellemével”.

Kepes munkásságához leginkább a néhány száz méterrel odébb, az egykori Zsinagógában látható *Formázott fény* című kiállítás köthető. MENGYÁN ANDRÁS kiállítása vélhetően a belső tér nagysága, kialakítása és az ebből adódó többféle nézőpont miatt került ide. Kepes ugyan nem foglalkozott a lézerrel, de az optoelektronikai forradalom megérintette: médiumként el tudta képzelni annak társadalmi felhasználását. A fény alakíthatóságába vetett hit és ennek innovatív felhasználása közös kiindulópontjuk Mengyánnal.³ Kepes az ötvenes években a dinamikus ikonográfiát tartotta az új képkötés eszközeként. Ezen plasztikusan elrendezett szimbolikus, szociálisan elkötelezett optikai üzenetet értett, amely a leghatékonyabb eszköz arra, hogy újra létrehozza az ember és a tudás harmonikus egységét. Köztéri munkái, világító „fényfüggönyei”, programozott kromatikus fényjátékai a fény mennyiség variációival, továbbá plasztikai és fénytornya is érdekes optikai hatásokat váltott ki. Térben függőlegesen lógó, izzó oszlopai és programozott installációja, a *Lángok kertje*, amelynek alapja a zenei hanghullámok vibrálása, már elvezet a hanghullámok és a lézerfény közötti összefüggések kutatásához. Ezekhez a művekhez mérhetők Mengyán András munkái: fényoszlopai, programozható LED plasztikai, színorgonái; „hangkertje”, hogy csak a legidevágóbbakat említsük. Folytatásuk a most látott „testetlen” fény formálása (artikulálása), anyagszerűvé változtatása. Az egykori szakrális tér kiváló helyszín ehhez a transzformációhoz. A templombelsőt a fekete bevonat és a sugárzó fény anyagtalanná teszi, átlényegíti. A keleti főablakot a két lézer fény sugárzó helyettesíti a karzatokon, vízszintesen sugározva a zöld színű fényeket a szemközti tükrökbe, melyek egy mozgó, sokszögű ezüsthólia „tükrön” találkoznak. Mengyán nemcsak „teremt és utaztatja” a fényt, mint új installációjában, de el is tünteti – a földszinti függőleges oszlopokban, a különböző folyadékszintek között. Az alkotó megküzdött az anyaggal; több éves kísérletezés után állította elő találmányát. A 3D-s lézeranimáció a nézőben azt az érzést kelti, hogy képes átmenni a fényfalon. Így nemcsak ez az installáció, de mindhárom egyidejű kiállítás a néző számára élményt adó módon, Kepes szellemében tesz eleget a fény-hang-tér szimultán összehatás elve alkalmazásának.

³ Mengyán András a Nemzetközi Kepes Társaság vezetőségének tagja is egyben.

Novotny Tihamér

„Cím nélkül”

Kéri Mihály festőművész kiállítása

➔ VLS Pinceműhely, Szentendre

➔ 2012. május 26 – június 23.

Az embernek mintha kitépnék a nyelvét, olyan az érzés, amikor az üres vásznon elé penderítik önnön Félisz Tábornokának parancsai, hogy villantson fel, mondjon ki, fogalmazzon meg, valljon be valamit a nagyérdeműnek. Egy fejet, mellkast, vesét és hátat ütlegelő verésről; egy éjszakában tüzet okádó fegyverdörrenésről; egy tóba hajtó művész fuldokolva bugyborékoló autójáról; egy kőszobor alá került barát halálos nyögéséről; egy halk sóhajjal elszálló aranyszőke lélekről. A haragról, méregről, gyűlöletről, elkeseredésről, ölelésről, barátságról, esdeklésről, szerelemről, szorongásról, önpusztításról, alkoholoról, drámáról, szeretetről, történelemről, politikáról, művészetről, nagy elődökről – csak színben, tárgynélküli formában és felületben, tértagadó alig-síkban és síktágító alig-térben előadva. Amikor a lélek a valóságot a képzelt világtól elválasztó ablak üvegfala mögé kerül, vagy inkább odahúzódik, először önként, aztán dacba kényszerülve, akkor elnémul a nyelv és ecsetért nyúl a kéz, hogy elfedje mindazt, ami: tér és mozgás; levegő

KÉRI MIHÁLY
Cím nélkül IV., 2012, akril, vászon, 180 × 140 cm



és széljárás; hang- és illat-tolulat; látvány és perspektíva; szemszög és horizont; cselekmény és eszköztár; történet és téma.

Csak a szín marad – meg a felület, a vonal és a sík geometriája; az érzéki világ jelszövévé, jelszobává, csend-rekesszé redukálása.

A kézzelfogható, hallható, tapintható, ízlelhető, szagolható, tagolható jelenségek egynemű és transzparens festékanyagokká tömörítése.

A test a vászon elé áll, de szemléletben hátat fordít a tapasztalati összfenoménnek. Bár a képzelete – mint egy lassított felvételen megörökített ragadozó madár – a zsákmányára repül, az élményraj az emlékezet szűrőjén landolva, lerakódva csak gesztusos színárnyalattá, monokróm fedőfestékké vagy rétegzett áttetszőséggé válik. A puszta vászonra tömörödik, sűrűsödik minden érzékelt dimenzió. A művész beszélni, vallani, perlekedni, vitázni akar valamiről, valakivel a festett vászon panaszfala előtt, és nem ablakot nyitni a természetre. Tabula rasája mégis olyan, mint egy fehérre alapozandó üvegfelület, amelyet színmatériáival elfedni igyekszik. Mindig és főleg céltudatból egy virtuális fal elé vezet, abba ütköztet bennünket, mert nem ábrázolni, hanem párbeszédre, diskurzusra vágynak a maga leszűkített vizuális eszközeivel, nyelvével.

Már egy ideje irtózom a tértől – mondja a művész –, holott régen ő is abban utazott és utaztatott minket. Tudniillik először expresz-szív figurákat és jeleneteket, majd egyre inkább elmosódó drámai emberi helyzeteket ábrázolt rajzos, grafikus szemlélettel, később pedig szenvedélyes jelekbe-jelzésekbe tömörítetten, mígnem eljutott a *Teljesen ismeretlen tájain* keresztül a címnélküliség állapotáig, a képfalteremtésig. Kezdetben még akadt néhány eligazító cím – olyan, mint például a *Törésvonal*, *Létra*, *Rekviem* –, ám a szín, a felület, a vonal és a síkgeometria redukcióját fokozatosan követték az olyan műállapotokra vonatkozó tautologikus meghatározások is, mint például a *Kobaltblau* vagy a *Fekete-sárga*, a *Fekete-vörös egyensúly*. A mű nem akar más lenni, mint ami.

Vagy talán mégsem?

Igen. Akkor inkább a mégsem!

És hogy miért nem csak a dekorativitás tetszetős és bravúros felületeiről és rétegeiről beszélhetünk KÉRI MIHÁLY képeivel kapcsolatban, azt elsősorban a színredukciók, színegyneműségek, színtömörítések, színrétegek, színviszonyok és színarányok kidekázó, kicentiző mértanában, frekvenciájában, valamint emberközpontú szín-szimbolizmusában találhatjuk meg. Tudniillik mindezeknek – mint tulajdonságoknak – óriási jelentőségük van a képépítés kifejezésrendszerének minimalizálásában.

Azonban a minimalizálás nála sokkal inkább a visszaépíthető teljességet jelenti. Mert ismétlem, a művész számára a vászon olyan



KÉRI MIHÁLY
Cím nélkül I., 2012, akril, vászon, 50 × 50 cm



KÉRI MIHÁLY
Cím nélkül III., 2012, akril, vászon, 180 × 140 cm

Bakos András

Kulturális gyorsbüfé?

Az Unicredit Tehetségprogram díjazottjai

➤ Dorottya Galéria, Budapest

➤ 2012. június 7–12.

A fiatal pályakezdő művészek helyzete bizonytalan. Ez a mondat szakmai körökben mára már közhelynek számít. Mégis van benne igazság, nem is kevés. A friss diplomás alkotók egzisztenciája néha tényleg egy-egy szalmaszálon múlik, amelybe kapaszkodva, szorgos munkával kibontakoztathatják tehetségüket. A szalmaszál lehet állami ösztöndíj (Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj), de érkezhethet művészeket támogató privát intézményektől, alapítványoktól is. Ahogy Boris Groys budapesti előadásán, a Ludwig Múzeumban¹ hallhatták az érdeklődők, az államilag támogatott művészeti intézmények jövője nyugaton is kérdésessé vált, hiszen tevékenységüket nehéz megkülönböztetni a galériák tevékenységétől: mindkettő sikeres művészek alkotásainak gyűjtésével, katalogizálásával, kanonizációjával foglalkozik. Csakhogy a kortárs galériák a szabad verseny szülöttei, míg a múzeumok egy felvilágosodás-korabeli kultúrideológia képviselői. Azt, hogy az adófizető állampolgárok zsebéből kiemelt összegeket a kortárs kultúra bizonyos elvek alapján összeválogatott képviselőinek „eltartására” fordítsák, azt egyre többen támadják. És mindez a kulturális identitására oly büszke, azt mindenáron megőrizni szándékozó nyugati kortárs szellemi élet egyik jelensége.

A helyzet itthon némileg prózaibb: a kimerülőfélben lévő állami tartalékok nem képesek a pályakezdő művészeket megfelelő támogatással ellátni, amely bizto-

¹ Boris Groys: *On Similarity*; A marginalitás elméleti és kritikai problémái napjaink művészetében művészetében (előadásorozat). Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012. május 22.

üvegfal, amelyet elfedni, betakarni akar a saját problémavilágának esszenciális és elvont képnyelvi kifejezési eszközeivel, amelyeknek absztrakt konkrétságai sokkal inkább hasonlítanak az alkotó belső univerzumának, azaz a leszűrt és kicsapódó élményeinek kivételéhez és kipárolgásaihoz, semmint a külső benyomások leképezéséhez. Kéri tehát – hogy ne lásson semmi külső zavarót ebben a dialógusban – táblaképeiben a panaszfal metaforáját alkotja meg, és elsősorban önmagával folytatott párbeszédet. Ám felületképző geometriáját (mint természetes és szertartásos szövetségesét) közvetítő közegként, liturgikus monumentumként, intellektuális és egyben érzéki képostyaként, meditációs tárgyként ajánlja fel a nézőknek.

Látszólag nem túl sok minden történik ezeken a festményeken. Távolról csak mértani arányrendszerekbe, alig rétegzett informel felületekbe és tubusszínbe kényszerített szín- és kompozíciós feszültségeket érzékelünk. Mégis micsoda dráma sűrűsödik bennük! Mindig dráma, mindig tragikus felhangokkal és végkifejlettel, stációs észjárású, mély, felkavaró érzelmekkel, szigorú tapasztalati sűrítvényekkel, komoly gondolatépítvényekkel, közelről ígész emlék-szövetekkel – sohasem az önfelelt játék ösztönével.

Kéri nem szokványos – olykor még azt is megkockáztathatjuk, hogy titokzatos – absztrakt kompozíciós arányrendszere, a kékekre, vörösekre, sárgákra, feketékre, fehérekre, szürkékre és barnákra redukált színvilága, valamint különféle nyomhagyó eljárásokkal gazdagított felületzilipjei összességében a klasszikus és modern művészettörténet tárházát, toposzait és izeit idézők. Érdekes, hogy a zöld színt ezidáig csak egyetlen egyszer alkalmazta.

Végezetül azt a kijelentést is megkockáztathatjuk, hogy Kéri Mihály – a festő – képeinek szertartásmestere. Mert kétségtelen, hogy művei hordoznak valamit az ikonfestés szemléletéből és természetéből is. Gondoljunk csak a színek önértékére, azok árnyalatok nélküli egymás mellé helyezésére, az ábrázolt valóságon túlmutatató jelképiségére, a kép magában álló, mégis helyettesítő mivoltára, mikro- és makrokozmosz jellegére, összpontosításában a majdhogynem mitikus és misztikus eksztázisára.

És ezzel a megközelítéssel már mintha meg is érkeztünk volna Szentendrére, a Vajda Lajos Stúdió Pinceműhelyébe, egy, az 1930-as években keletkező művészeti áramlat forrásvidékének a 21. századba átszivárgó, szerteágazó partjainak egyikére.

És talán jó, ha tudjuk, hogy Kéri Mihálynak 1989-ben volt utoljára egyéni kiállítása a festők városának Művésztelepi Galériájában. Akkor Somogyi György társaságában. Most önállóan, lelket emelően.

BERECZKI KATA

Képfotózók, 2012, akril, vászon, 50 x 70 cm



sítaná a művészek szellemi beéréséhez szükséges hátszelet. Elnézve a világ művészeti intézményeinek hangsúlyosodó problémáit, azt kell mondanom: ebben a tekintetben nem mi vagyunk lemaradva időben, fejlettségben, hanem az idő hagyott le bennünket, művészeket, kurátorokat és művészeti írókat. A szakma helyét fokozatosan az esztétikai kutatásokat, művészi kísérletezéseket árgus szemmel figyelő, azokra az értékesítés vagy a birtoklás szándékával lecsapó piac, a művészeti marketing és a magángyűjtemények foglalják el. Ezért lehet az, hogy míg a művészet intézményei látszólag őrzik pozícióikat, mint a „textuális és vizuális szemét” (Groys)² kiválogatása céljából fenntartott szervezetek, valójában egyre több művész folyamodik ún. gerillataktikákhoz, hogy a művészet intézményeinek megkerülésével közvetlenül szólhasson a művészet iránt érdeklődő közönséghez (pl. street art). Ilyen premisszák mellett természetes, hogy említést érdemelnek azok a magánkezdeményszervezetek, amelyek valamilyen formában hatni akarnak a kultúra itthoni fejlődésére, anyagi, de egyben szellemi támogatást is nyújtva a hazai művészet kibontakozásához.

Ilyen kezdeményezésként hirdették meg idén először az Unicredit Tehetségprogramot is. A fiatal alkotókat négy féléves ösztöndíjjal és további tíz egyszeri díjjal támogató kezdeményezés hiánypótló vállalkozásnak számít, amelynek bevallott célja a hazai kortárs művészet fellendítése. Hogy ezt a feladatát betölthesse, a pályázatnak nem elég anyagi támogatást nyújtania a választott művészek számára, szellemi csapást, irányt kell mutatnia a kortárs művészeti élet egésze számára. Ehhez a kortárs művészeti diskurzus iránt érzékeny, azt friss, egyedi szemszögből megközelítő alkotókat kell tudnia bemutatni.

A pályázat csak a festészetre irányult, ezért jogosan vetődik fel a kérdés: a szűkített monomediális keresztmetszet milyen képet „fest” a fiatal alkotók világképéről? Felfedezhetőek-e tendenciák, amelyek esetleg meghatározóvá, példaképekké válhatnak egy még egyetemi hallgató vagy friss diplomás művész számára?

Az Unicredit tehetségprogramja ezt a szellemi csapást végső soron nem jelöli ki. A műveket összefogó, egységes választási szempont hiánya miatt létrejövő szellemi vákuumot a művek sokszínűsége csak részben képes betölteni. Láthatunk itt Matisse parafrázisokat (ZÉKÁNY DIÁNA: *Anyra laza*), Gulácsy Lajos álmvilágát megidéző ködös, fiktív szobabelsőket (PINCZÉS JÓZSEF: Cím nélkül) Grant Wood *Amerikai gótiká-*



SZERDI GÁBOR
Bala-tone, 2012, olaj, vásznon, 100 × 100 cm

ját (1930) laza stílusban parafrázeáló, Jane Austentől címet kölcsönző *Büszkeség és baleyenesse* (Lakatos Áron) mellett. Kiemelném a második helyezett ORR MÁTÉ alkotását (*Az első csók*), amely szürrealis látványvilágával Hieronymus Bosch szörnyalakjainak domesztikált változatain keresztül idioszinkratikus megvilágításban mutat be bizonyos, társadalmi normák által elfojtott, de bújtatottan mindenkiben jelen lévő ösztönöket és vágyakat.

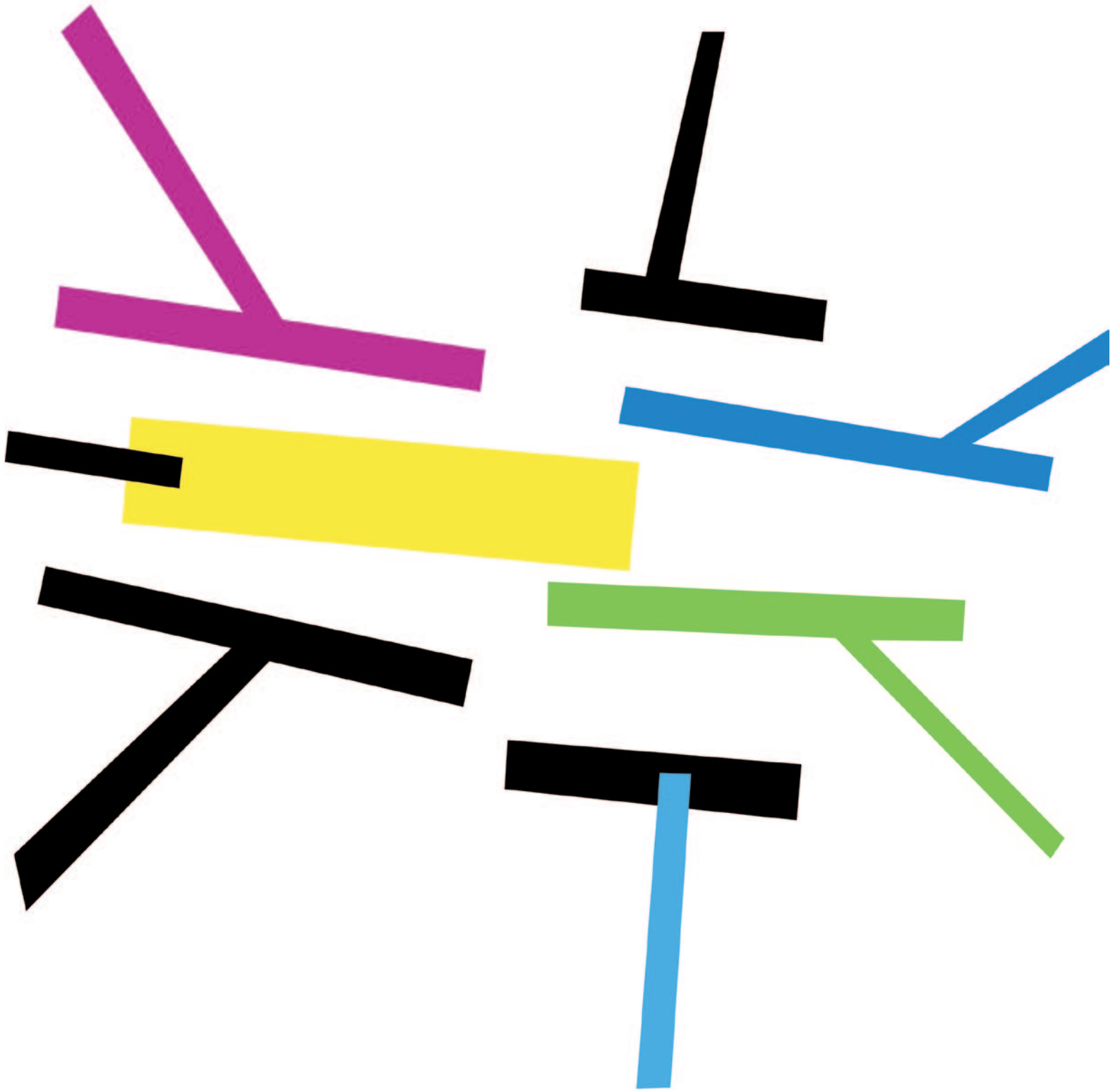
Úgy tűnhet a néző számára, a fiatal művészek kevés szállal kötődnek a kortárhoz, sokkal otthonosabban mozognak a művészettörténet szilárd talaján, azon belül is inkább a huszadik század első felének vibráló, kozmopolita és expresszív világában. Egymás mellett láthatjuk a Goya fekete korszakát megidéző, monumentális hatású, gyermekei felfalása után azonban elégedetten szunyókáló Szaturnuszra hajazó fejet (BETUKER ISTVÁN: *Az alvó*), a pop-art szabad szín- és formavilágát is felhasználó fotorealista portrét (SZERDI GÁBOR: *Bala-tone*) és Jean Dubuffet korai munkáiból is építkező monokrómot (CSABAI RENÁTÓ: *Meztelen lány*). Vajon trend lenne a fiatal alkotóknál a nyugati kultúra legviharosabb, és művészeti szempontból talán legizgalmasabb századának nagyjait idézni?

Vagy talán csak a mindent eldöntő, omnipotens piac választ ki a kulturális étlapról aktuális ízlésének megfelelő, némi nosztalgiával is megfűszerezett „ínyencségeket”? A kiállítás művei közül BERECKZI KATA munkája (*Képfotózók*) ragadja meg legjobban a rendezés szellemiségét. Papírmászerű profilban megfestett popalakjai Andy Warhol Marilyn-sorozatát és más huszadik századi műveket céloznak meg digitális fényképezőgépek objektívjeivel. Modern turisták ők, a kultúra turistái, akik LCD képernyők pixelei segítségével értelmezik a műveket, akik számára a kultúra szerves részét képezi a múzeumi gyorsbűfé választéka is, amely, valljuk be, gyakran könnyebben fogyasztható, mint az örökös önigazolással, öndefinícióval küszködő, a kortárs művészet helyzetére is reflektáló műalkotások. A Doroty-tya Galéria kulturális svédasztala legalábbis ezt látszik igazolni.

² Boris Groys: *Az utópia természetrajza*, ford. Sebők Zoltán; Kijárat Kiadó, Budapest 1997

The New Contemporary
20–23 Sept 2012

VIEN NAFAIR



SEJT

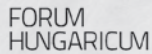
Az FKSE művészeinek csoportos kiállítása

Kiállító művészek: Albert Ádám, Antal Balázs, Antal István, Balázs József Tamás, Bada Emőke, Borsos Lőrinc, Camilla Englund, Ember Sári, Erdei Kriszta, Fátyol Viola, Fischer Judit, Follard Barbara, Fridvolszki Márk, GRUPPO TÖKMAG, Horváth Tibor, Kerekes Gábor, Keresztesi Botond, Kerecsi Nemere, Király Gábor, Kovács Balázs Kóbalov, Loránt Anikó, NEMIMIVOLTUNK!CREW [Brückner János, Filler Máté, Szabó Ottó], Navratil Judit, Orbán György, Papp Ramóna, Radics Márk, Ráskai Szabolcs, Siegmund Ákos, Szabó Eszter, Szemző Zsófia, Szigeti Árpai, Szigeti Gábor Csongor, Szinyova Gergő, Tangl Edit, the Randomroutines, Tranker Kata, Vécsei Júlia

A kiállítás kurátora: Zsikla Mónika művészettörténész – Hybridart

A kiállítás megtekinthető: 2012. augusztus 14 – szeptember 5.

Helyszín: MODEM, 4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.



Diane Arbus

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

Lia and Dan Perjovschi

● IFA-GALERIE
www.ifa.de
STUTTGART
2012. 07. 20 – 09. 23.

TO THE MUSEUM OF MODERN DREAMS. Artistic Concepts of the 1960s to the 1980s

● STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTTGART
2012. 06. 25 – 09. 30.

It's John Cage

● STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTTGART
2012. 07. 21 – 11. 11.

Olaszország

Plamen Dejanoff

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

Románia

SubREAL

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

Spanyolország

Centre Internacional 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

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'ÉLYSÉE
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.

Svédország

Social Fabrik

● LUNDS KONSTHALL
www.lundskonsthall.se
LUND
2012. 06. 09 – 09. 02.

Irving Penn

Diverse Worlds
● MODERNA MUSEET
www.modernamuseet.se
MALMÖ
2012. 06. 16 – 09. 02.

August Strindberg

Fotografiska
http://en.fotografiska.eu
● STOCKHOLM
2012. 05. 11 – 09. 08.

Painting as Action

● MODERNA MUSEET
www.modernamuseet.se
STOCKHOLM
2012. 06. 02 – 09. 09.

Törökország

Berlinde de Bruyckere

● ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART
www.arter.org.tr
ISTANBUL
2012. 06. 21 – 08. 26.

After Yesterday / From The Photography Collection Of İstanbul Modern

● ISTANBUL MODERN
www.istanbulmodern.org
ISTANBUL
2012. 02. 16 – 09. 23.

Ukrajna

Anish Kapoor

● PINCHUKARTCENTRE
http://pinchukartcentre.org
KIJEV
2012. 05. 19 – 09. 30.

KÜLFÖLD /AMERIKA

Argentína

Los Carpinteros

● FAENA ARTS CENTER
www.faenaartscenter.org
BUENOS AIRES
2012. 05. 15 – 08. 12.

Brazília

Deseando lo real / Austria Contemporánea

● MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORANEO (MUAC)
www.muac.unam.mx
MEXICO CITY
2012. 06. 30 – 09. 02.

USA

Impressionism in a New Light: From Monet to Stieglitz

● CARNEGIE MUSEUM OF ART / HEINZ GALLERIES AND FORUM GALLERY
http://web.cmoa.org/
PITTSBURGH
2012. 05. 12 – 08. 26.

Ecstatic Alphabets/Heaps of Language

● MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)
www.moma.org
NEW YORK
2012. 05. 06 – 08. 27.

Roy Lichtenstein *A Retrospective*

● THE ART INSTITUTE OF CHICAGO
www.artic.edu
CHICAGO
2012. 05. 22 – 09. 03.

Dance Works I: Merce Cunningham / Robert Rauschenberg

● WALKER ART CENTER
www.walkerart.org/
MINNEAPOLIS
2011. 11. 03 – 2012. 09. 08.

Janet Cardiff & George Bures Miller

THE MURDER OF CROWS
● PARK AVENUE ARMORY
www.armoryonpark.org
NEW YORK
2012. 08. 03 – 09. 09.

Christer Strömholm

Les Amies de la Place Blanche
● INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY
www.icp.org
NEW YORK
2012. 05. 18 – 09. 12.

Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949-1960

● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
www.guggenheim.org
NEW YORK
2012. 06. 08 – 09. 12.

Solo projects by Rey Akdogan, Edgardo Aragón, Ilija Karilampi, and Caitlin Keogh

● P.S.1 CONTEMPORARY ART CENTER
http://ps1.org
NEW YORK
2012. 06. 03 – 09. 17.

Edouard Vuillard *A Painter and His Muses 1890-1940*

● THE JEWISH MUSEUM
www.thejewishmuseum.org
NEW YORK
2012. 05. 04 – 09. 23.

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 ! www.facebook.com/ArtMarketBudapest
info@artmarketbudapest.hu