

# Balkon

2012\_9

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000



© fotó:MTI

PAUER GYULA • 1941–2012

## MAGYARORSZÁG

### Elek Is (Kada) emlékkiállításai

*A valóság barátságos ellenfelei*

● LIGET GALÉRIA  
www.c3.hu/~ligal/  
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.  
2012. 08. 31. – 09. 22.

### Sorsszépítő szerek

● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA  
www.obudaitarsaskor.hu  
Budapest III., Kiskorona u. 7.  
2012. 09. 13. – 10. 07.

### Érzelmi gyarmat

● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA  
www.magyarmuhely.hu  
Budapest VII., Akácfa u. 20.  
2012. 09. 26. – 10. 19.

### feLugossy László

*HALLUCINÁCIÓ nem HALLUCINÁCIÓ*  
● GODOT GALÉRIA  
www.godot.hu  
Budapest XI., Bartók B. út 11.  
Ericsson Galéria  
Budapest IX., Könyves Kálmán krt. 11/B.  
2012. 09. 17. – 10. 20.

### Szabó Dezső

*Magasfeszültség / High voltage*  
● TRAFÓ GALÉRIA  
www.trafo.hu  
Budapest IX., Liliom u. 41.  
2012. 09. 06. – 10. 21.

### In duplo – az egyformaság látszata

● STÚDIÓ GALÉRIA  
http://studio.c3.hu  
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.  
2012. 09. 25. – 10. 21.

### Czigány Ákos

*A művészet fénye*  
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Országházszóló tér 3.  
2012. 09. 08. – 10. 23.

### Körösényi-szisztéma

● FERENCVÁROSI PINCEGALÉRIA  
Budapest IX., Mester u. 5.  
2012. 09. 26. – 10. 24.

### Halász András

*Modellek és növendékek*  
● MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜM – BARCSAY TEREM  
www.mke.hu  
Budapest VI., Andrassy út 69-71.  
2012. 10. 03. – 10. 25.

### Szegedy-Maszák Zoltán

*Hardver tekintetében / In Terms of Hardware*  
● KISTEREM  
www.kisterem.hu  
Budapest V., Képiró u. 5.  
2012. 09. 14. – 10. 26.

### Nathalie Daoust

*Tokyo Hotel Story*  
● KARTON GALÉRIA ÉS MŰZEUM  
www.karton.hu  
Budapest V., Alkotmány u. 18.  
2012. 09. 27. – 10. 26.

### Ruttkai Bori

*És mégis lapos a Föld!*  
● LIGET GALÉRIA  
www.c3.hu/~ligal/  
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.  
2012. 09. 27. – 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.

### MalomKörzés

● MŰVÉSZETMALOM  
www.muveszetmalom.hu  
Szentendre, Bogdányi u. 32.  
2012. 09. 14. – 10. 28.

### Eperjesi Ágnes

*Az ehető Én / The Edible Self*  
● RAIFFEISEN GALÉRIA  
www.raiffeisen.hu  
Budapest V., Akadémia u. 6.  
2012. 09. 17. – 10. 28.

### Megyik János

*Tárgy fotogramon / Object on photogram 1981–1988*  
● VINTAGE GALÉRIA  
www.vintage.hu  
Budapest V., Magyar u. 26.  
2012. 10. 11. – 10. 31.

### Bullás József

*Papír*  
● NEON GALÉRIA  
www.galerianeon.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 47. 2. em.  
2012. 10. 04. – 10. 31.

### Kuba Bąkowski

*A fiú és a kutyája*  
● PLATÁN GALÉRIA  
www.polinst.hu  
Budapest VI., Andrassy út. 32.  
2012. 09. 20. – 10. 02.

### Swiss positions

● PONTON GALÉRIA  
www.pontongaleria.hu/  
Budapest I., Batthyány u. 65.  
2012. 10. 04. – 11. 10.

### Elmozdulás. Munkáskultúra 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. – 11. 04.

### Rodolf Hervé

*On the ground 1989–94*  
● CENTRÁLIS GALÉRIA (OSA ARCHIVUM)  
www.osaarchivum.org  
Budapest V., Arany J. u. 32.  
2012. 09. 18. – 11. 04.

### Nadja Massun

*Alice Zapata országában*  
● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTÓGRÁFUSOK HÁZA)  
www.maimano.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 20.  
2012. 09. 20. – 11. 04.

### Szvet Tamás 2011. évi Smohay-díjas képzőművész

● ÚJ MAGYAR KÉPTÁR  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Megyeház u. 17.  
2012. 09. 28. – 11. 04.

### Történetek Közép-Európából II.

● BLOOD MOUNTAIN FOUNDATION  
www.bloodmountain.org  
Budapest II., Vérhalom u. 27/c.  
2012. 10. 05. – 11. 07.

### Ferenczy Zsolt

*Hinterland*  
● INDA GALÉRIA  
www.indagaleria.hu  
Budapest VI., Király u. 34. II./4.  
2012. 09. 26. – 11. 09.

### János Ber, Klimó Károly

● FRANCIA INTÉZET  
www.inst-france.hu  
Budapest I., Fő u. 17.  
2012. 10. 05. – 11. 09.

### PARIS WIEN BUDAPEST TRANSFER – magyar műhely 50

● VASARELY MŰZEUM  
www.vasarely.hu  
www.osas.hu  
Budapest III., Szentlélek tér 6.  
2012. 09. 14. – 11. 11.

### Peter Fischli & David Weiss

*Elmozdulások / Shifts*  
● MÉLYCSARNOK (MŰCSARNOK)  
www.muicsarnok.hu  
Budapest XIV., Hősök tere  
2012. 09. 27. – 11. 11.

### Szombathy Bálint

*Városjelek / Signs of the City 1971–2012*  
● MŰVÉSZETMALOM  
www.muveszetmalom.hu  
Szentendre, Bogdányi u. 32.  
2012. 09. 28. – 11. 11.

### FÉNY, MOZGÁS, SZÍN

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

### Várnai Gyula

*Vélemény barát termék*  
● SZÍJ KAMILLA  
*Szüntelen vonal*  
● PAKSI KÉPTÁR  
www.paksikeptar.hu  
Paks, Tolnai u. 2.  
2012. 09. 21. – 11. 11.

### Real Time Players

● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT  
www.fuga.org.hu  
Budapest V., Petőfi S. u. 5.  
2012. 10. 24. – 11. 12.

### CITOVEN –

0100101110101101  
● DOVIN GALÉRIA  
www.dovin.hu  
Budapest V., Galamb u. 6.  
2012. 09. 29. – 11. 14.

### Lord Flyetly Collection

*Budapest*  
● TAT GALÉRIA  
www.tatartgallery.com  
Budapest V., Semmelweis u. 17.  
2012. 09. 04. – 11. 15.

### Vitaly Pushnitsky

*Point of View*  
● DEÁK ERIKA GALÉRIA  
www.deakgaleria.hu  
Budapest VI., Mozsár u. 1.  
2012. 09. 27. – 11. 17.

### Elekes Károly

*Tuning táj*  
● MEMOART GALÉRIA  
www.memoart.eu  
Budapest V., Balassi B. u. 21-23.  
2012. 09. 09. – 11. 18.

### Jari Silomäki, Tibor Zsolt, Tranker Kata

*TST – VILTIN Projekt*  
● VILTIN GALÉRIA  
www.viltin.hu  
Budapest V., Széchenyi u. 3.  
2012. 09. 15. – 11. 24.

### Vivian Maier

● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTÓGRÁFUSOK HÁZA)  
www.maimano.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 20.  
2012. 09. 20. – 11. 25.

### Kortársak

● RIPPL-RÓNAI TEREM  
Kaposvár  
2012. 08. 15. – 11. 30.

### Cseke Szilárd

*Jobcentre East*  
● MOLNÁR ANI GALÉRIA  
www.molnaranigaleria.hu  
Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.  
2012. 10. 04. – 11. 30.

### Fiktív történetek

● FISE GALÉRIA  
www.fise.hu  
Budapest V., Kálmán I. u. 16.  
2012. 11. 06. – 11. 30.

### Vojnich Erzsébet

● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR  
www.szikm.hu  
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.  
2012. 09. 22. – 12. 01.

### Asztalos Zsolt

*Két hidrogén atom közösbe adta elektronjait*  
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ  
www.miskolcigaleria.hu  
Miskolc, Rákóczi u. 2.  
2012. 10. 04. – 12. 01.

### Cseke Szilárd

*A haladás illúziója / Illusion of progress*  
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)  
Budapest XII., Alkotás u. 53.  
www.molnaranigaleria.hu  
2012. 09. 07. – 12. 02.

### FISE 30

● IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM  
www.imm.hu  
Budapest IX., Üllői út 33-37.  
2012. 10. 06. – 12. 02.

### Regős István, Regős Anna

● BTM – BUDAPEST GALÉRIA  
BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME  
www.budapestgaleria.hu  
Budapest V., Szabad sajtó út 5.  
2012. 10. 04. – 12. 02.

### Faust II. – Realitás és fikció a kortárs fotográfiában

● BTM – BUDAPEST GALÉRIA  
KIÁLLÍTÓHÁZA  
www.budapestgaleria.hu  
Budapest III., Lajos u. 158.  
2012. 10. 25. – 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.

### Lakner Antal

*Munkaállomás / Workstation*  
● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM  
www.ludwigmuseum.hu  
Budapest IX., Komor M. u. 1.  
2012. 09. 20. – 2013. 01. 06.

### Progresszív útkeresések – Fialat Művészek

*Fotóművészeti Stúdiója (1970–2012)*  
● MAGYAR FOTÓGRÁFIAI MŰZEUM  
www.fotomuzeum.hu  
Kecskemét, Katona József tér 12.  
2012. 11. 16. – 2013. 01. 27.

### Alkony – A figuratív festészet nemzetközi tendenciái / Nightfall – New Tendencies in Figurative Paintings

● MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT  
www.modemart.hu  
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.  
2012. 10. 07. – 2013. 02. 03.

## KÜLFÖLD / EURÓPA

### Ausztria

#### Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs – The Art of William S. Burroughs

● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2012. 06. 15. – 10. 21.

#### Merce Cunningham. Dance Company

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

#### Katie Paterson

*Inside ten Desert*  
● BAWAG FOUNDATION  
www.bawag-foundation.at  
BÉCS  
2012. 09. 13. – 11. 11.

### Wim Wenders

*Places, Strange and Quiet*  
● WESTLICHT. SCHAUPLATZ FÜR FOTOGRAFIE  
www.westlicht.at  
BÉCS  
2012. 10. 06. – 11. 17.

#### Kerry James Marshall

*Who's Afraid of Red, Black and Green*  
● ANNE HARDY  
● ANJA KIRSCHNER und DAVID PANOS

*Ultimate Substance*  
● SECESSION  
www.secession.at  
BÉCS  
2012. 09. 11. – 11. 25.

#### The Body as Protest

● ALBERTINA  
www.albertina.at  
BÉCS  
2012. 09. 05. – 12. 02.

#### BUSY Exhausted self / Unlimited ability

● 21ER HAUS  
www.belvedere.at  
BÉCS  
2012. 09. 20. – 2013. 01. 06.

#### Judith Barry

*Voice off*  
● ALEJANDRO CESARCO  
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)  
www.mumok.at  
BÉCS  
2013. 01. 13-ig

#### XTRAVAGANZA / Staging Leigh Bowery

● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2012. 10. 19. – 2013. 02. 03.

#### Gardens in the Exosphere / Poems and Picture-Poems by Günther Brus

● NEUE GALERIE GRAZ  
www.museum-joanneum.at  
GRAZ  
2012. 10. 06. – 2013. 02. 03.

#### Dan Flavin

*Lights*  
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)  
www.mumok.at  
BÉCS  
2012. 10. 13. – 2013. 02. 03.

#### Poetry of Reduction – Minimal, Concept, Land Art

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)  
www.mumok.at  
BÉCS  
2012. 09. 17. – 2013. 05. 05.

### Belgium

#### Jimmie Durham

*A Matter of Life and Death and Singing*  
● new art in antwerp  
1958–1962 / # 3 creating totally new media  
● MUHKA  
www.muhsa.be  
ANTWERPEN  
2012. 05. 24. – 11. 18.

#### ENSEMBLEMATIC

● STEDLIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)  
www.smak.be  
GENT  
2012. 09. 15. – 02. 10.

**Balkon**

Budapest

főszerkesztő

**Hajdu István**

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

**Százados László**

szazados.laszlo@mng.hu

**Szipőcs Krisztina**

szkriszta@c3.hu

design

**Eln Ferenc**

elnfree@c3.hu

fotó

**Rosta József**

jozsef.rosta@gmail.com

[www.balkon.hu](http://www.balkon.hu)

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



**Terjesztés:**

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

Kiadja és terjeszti a

**Poligráf Könyvkiadó**

**Poligráf Kft.**

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

Felelős kiadó:  
**Hermann Péter**

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

**Előfizetési díj:**

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

**Előfizetési ár:**  
590,-Ft

Árusítási ár:  
880,-Ft

Összevont szám ára:  
1080,-Ft

Készült a  
**Mester Nyomdában**

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



**2 Szipőcs Krisztina**

Egy meteorit szerint a világ  
Széljegyzetek a DOCUMENTA (13)-hoz



**12 Perenyei Monika**

A Mester  
Robert Mapplethorpe



**22 Horváth Csaba Árpád**

Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása



**28 Oravecz Júlia**

Egy elmozdíthatatlan labda dinamikája  
Kurt Perschke – Red Ball Project (2005–)



**31 Najmányi László**

SPIONS  
Huszonnnyolcadik rész



**36 Véri Dániel**

A Maus árnyékában – Art Spiegelman kiállítása  
a Centre Pompidou-ban  
Art Spiegelman: CO-MIX – Une rétrospective de bandes  
dessinées, graphisme et débris divers



**39 Máthé Andrea**

A Schaulager és a 43. Art Basel

**42 Kádár Krisztina**

Révész László László művészete, ahogyan egy nyugati  
művészet-teoretikus látja

# Egy meteorit szerint a világ

## Széljegyzetek a dOCUMENTA (13)-hoz

→ Kassel, Németország és további helyszínek

→ 2012. június 9 – szeptember 16.

Néhány száraz tény: a nemrégiben bezárt dOCUMENTA (13) száz nap alatt 860 000 látogatót vonzott Kasselbe, amihez további 27 000 látogató járult Kabulban.<sup>1</sup> Az elemzések szerint a látogatók egyharmada 29 év alatti volt, amit figyelemre méltó tendenciaként hangsúlyoznak a híradásokban. A kasseli kiállítás a tradicionális helyszíneken kívül (Fridericianum, documenta-Halle, Neue Galerie) birtokba vette szinte az egész várost, így a természettudományi és technikai múzeumot (Ottooneum, Orangerie), az előttük elterülő Karlsuae parkot, illetve a közeli rozsdazónában az egykori főpályaudvart és számos egyéb épületet, amelyek különféle történeti és kulturális háttérként szolgáltak az egyes műveknek. A kiállítást szemináriumok, továbbá megszámlálhatatlanul sok esemény – akciók, előadások, vetítések, beszélgetések – kísérték, és nem utolsósorban megjelent a „könyvek könyve” (*The Book of Books*) is, amely a maga 700 oldalnyi szövegével valószínűleg elegendő olvasmánnyal szolgál számunkra az elkövetkezendő néhány évre. A kötet a kiállításra vonatkozó tartalmakon, műleírásokon, életrajzokon túl magában foglalja azt a „100 jegyzetet és gondolatot” (*100 Notes – 100 Thoughts*), amelyek a documentát megelőző időszakban, mintegy az események felületeként különálló kis színes füzetekben jelentek meg. A szövegek közt művészeti írások, tudományos, filozófiai, gazdasági, nyelvészeti és irodalmi tanulmányok egyaránt találhatók, olyan szerzőktől, mint MICHAEL TAUSSIG, BORIS GROYS, DONNA HARAWAY vagy GRISELDA POLLOCK (továbbá LUKÁCS GYÖRGY, TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS és GYÖRGY PÉTER, hogy a magyar szerzőket is említsük). Az írások szerteágazó tematikájuk révén egyfajta „címkefelhőt” alkotnak, vissza-visszatérő, térben és időben egymásba hurkolódó – a meghívott művészekhez és kiállított műtárgyakhoz lazán kapcsolódó – fogalmakkal és kérdéskörökkel, valamint általában a földi életre, valamint ennek nehézségeire és szépségeire vonatkozó tudományos és költői meglátásokkal.

Az amerikai-olasz-bolgár művészeti igazgató, CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV és „ügynököknek” nevezett tanácsadói – művészek, kutatók, kurátorok, írók, tudósok, köztük PÁLDI LÍVIA, aki egy hangjátékkal járult hozzá a programokhoz – kétségkívül gondolatébresztő, sokszínű, komplex, helyenként azonban a nézők befogadóképességének (és tudásának) határain járó anyagot állítottak össze a dOCUMENTA (13)-ra. A documenta idén globális nézőpontból, összefüggéseiben próbálja meg láttatni a 21. század fontosnak ítélt jelenségeit, a tudománytól a művészetig, a gazdaságtól a politikáig. Az interdiszciplináris szemlélet és az itt feltáruló tágabb szellemi horizont igazán üdítően és inspirálóan hat az unalomig ismert (és épp befuccsolóban lévő) hatalom- és profitorientált észjárás sivársága ellenében.<sup>2</sup> A pénz és a siker hajhászása az utóbbi évtizedekben nemcsak a műtárgypiacra, de a nonprofit szférára és a művészi produkcióra is rányomta bélyegét, újra árucikké silányítva a helyenként és időnként már szabadnak hitt művészetet. A többek között az arte povera mozgalomról könyvet<sup>3</sup> író kurátor és kiállításának célja ezzel szemben nem a sztár csinálás, hanem – amint azt közleményeiben visszatérően hangsúlyozza – a jelenre irányuló művészeti kutatás,

a „képzelet formáinak” felmutatása, gyakran a művészet hagyományos formáin kívül eső tárgyakon, meditációs objektumokon, tevékenységeken, dokumentumokon, attitűdökön keresztül – ami negyven év múltán ismét a művészet elanyagtalánításának irányába hat. Ennek szép példái lehetnek a kerti szcenárió részeként bóklászó kutya,<sup>4</sup> az önmagukból hülyét csináló önkéntes szendvicsemberek a városban,<sup>5</sup> a művészetként tételezett, folyón úsztatott répaültetvények<sup>6</sup> és az üres kiállítóteremben hajunkat borzoló hús fuvallat.<sup>7</sup>

A dOCUMENTA (13) másfelől leginkább egy izgalmas, de helyenként nehezen olvasható jegyzetfüzethez hasonlítható, amelybe a világra vonatkozó fontos megfigyelések vannak összegyűjtve, akárcsak egy „Wunderkammerbe” a megőrzésre és tanulmányozásra méltónak ítélt földi – és földönkívüli – tárgyak, a préselt növénytől a pusztába zuhant meteoritig, a porcelánszobrocskától a törzsfőnök nyakláncáig – asszociatív módon, némiképp összefüggéstele nélkül (avagy rejtett összefüggések alapján), a dolgokra és történetükre való rácsodálkozás lelkes örömeivel. A kurátor nem kevesebbet, mint a jelenre vonatkozó kortárs tudás feltérképezését tűzte ki céljává, messze túllépve a documenta eredeti céljain – a feladat nyilvánvalóan erőn felüli, azonban a cél és mindenekelőtt a diszkurzív módszerek és a nyitott szemlélet kétségkívül rokonszenvesek. És ezen a ponton nyeri el értelmét a címbeli meteorit is mint valós tárgy és metafora: az eredeti elképzelések szerint a 37 tonnás, *El Chaco* nevű meteorit, egy kozmikus „alreadymade” is Kasselbe utazott volna Argentínából GUILLERMO FAIVOVICH és NICOLÁS GOLDBERG intenciója szerint, ami még a documenta költségvetéséhez képest is eltűzött ötletnek tűnik. Az akciót végül meghíúsították a földönkívüli objektumot tisztelő helybeliek; meteorit maradt több évezreddel ezelőtt elfoglalt helyén Argentínában, hogy onnan szemlélje tovább a földi lét gyorsan pergő változásait.

A globális perspektíván belül 2012-ben egyes helyszínek értelemszerűen nagyobb hangsúlyt kaptak, így Afganisztán és annak fővárosa, Kabul; az arab tavasz nyomán Egyiptom vagy a tágabban értelmezett „Kelet”; Kassel városa sajátos helyszíneivel, illetve a német történelem és a Holokauszt; ugyanakkor világméretű – ökológiai, gazdasági, politikai – probléma is akadt bőven. A dOCUMENTA (13) látogatói így különböző narratívák mentén járhatták be a kiállítást, fűzhatték fel saját történetüket,

1 A dOCUMENTA (13) további helyszínei: Kabul (Afganisztán); Alexandria / Kairó (Egyiptom); Banff (Kanada)

2 Christov-Bakargiev például az *Occupy Wall Street* mozgalom mellé állva fejezte ki nyílt ellenérzéseit a pénzvilággal és általában mindenhatóan hitt gazdasági növekedéssel szemben – egyes kritikusai szerint ez csak színjáték, valójában ő is egy jól ismert kereskedelmi galéria szekerét tolja. A kiállítást mindenestre a globális pénzvilág erős kritikája uralja.

3 Carolyn Christov-Bakargiev: *Arte Povera*; Phaidon, London, 1999

4 Pierre Huyghe: *Untitled*, 2012

5 Ida Applebroog mondataival

6 Christian Philipp Müller: *For Swiss Chard Ferry (The Russians aren't going to make it across the Fulda any more)*, 2012

7 Ryan Gander: *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, 2012

hiszen a csaknem 300 művet megnézni és befo-  
gadni szinte lehetetlen, pláne egy rövid, néhány  
napos látogatás alatt. Ez a cikk sem a teljesség  
igényével íródott, csak néhány fontosnak érzett  
témát és művet villant fel, amit várhatóan újabb  
szempontú szövegek követnek majd.

A dOCUMENTA (13) kurátora a Fridericianum  
rotundájában berendezett mini-kiállítással, az  
ún. „aggyal”,<sup>8</sup> „a kutatás asszociatív terével”  
segítette a látogatók tájékozódását az eszmék  
és művek között, miniatürizált verzióban vil-  
lantva fel témáit és egyben elemezve a – régi  
és kortárs, ártatlan és beszennyezett, sérült és  
elrejtett, traumatizált vagy átmeneti – tárgyak-  
hoz való speciális viszonyunkat. Az itt össze-  
gyűjtött objektumok modellezték mintegy a  
„nagy” kiállítást, ám sajnos a „makettben” egy-  
más sarkára (néha a műtárgyakra) tapostak a  
nézők, ami nagyban akadályozta a tudományos  
elmélyülést. Alaposabb megfigyelés és szöveg-  
olvasás után azonban izgalmas történetek bon-  
takoztak ki az egyes tárgyakkal kapcsolatban:  
néhány unalmas tájképről kiderült, hogy azokat  
MOHAMMAD YUSUF ASEFI festette át a kabuli  
Nemzeti Galériában, vízfestékkel takarva le az  
ember- és állatfigurákat, ily módon mentve meg  
a képeket a megsemmisítéstől. Néhány pipere-

8 Kívülről Lawrence Weiner betűkivágott feliratával is  
jeleztve: „The Middle of the Middle of the Middle of” („a  
közepének a közepének a közepe”)

cikkről megtudtuk, hogy Adolf Hitler lakásából és fürdőszobájából valók, innen  
hozta el magával LEE MILLER amerikai modell, fotós és háborús tudósító 1945.  
április 30-án, Hitler és Éva Braun öngyilkosságának napján. Miller ezen a napon  
megjárta Dachaut is, majd a müncheni lakásban Hitler fürdőkádjában pózolt fotós  
társa kamerája előtt. A képeken felbukkannak az itt eredetiben kiállított, amúgy  
semmitmondó tárgyak és a klasszikus szépségű nő – Man Ray szeretőjének és  
múzsájának – bakancsa, rajta a koncentrációs tábor sara.<sup>9</sup>

A közlekedési akadályt képező, földön heverő, egymásra kísértetiesen hasonlító  
két kődarab közül az egyik valódi folyami kő, a másik egy GIUSEPPE PENONE által  
carrarai márványból készített élethű másolat (*Essere fiume 6*, 1998); a „művészett  
mint áru” téma továbbgondolásán túl itt szó lehet a természeti és mestersége-  
sen létrehozott tárgyak különbségéről és/vagy azonosságáról, esztétikájáról is.  
A vitrinekben további, önmagukon túlmutató tárgyak sorakoztak: olajfestékkel  
lemázolt, a híres csendéleteken visszatérően szereplő vázák, a rezisztencia és  
morális tartás jelképei GIORGO MORANDI műterméből; az ún. baktriai hercegnők  
szobrocskái, egy elfeledett nyugat-közép-ázsiai civilizáció emlékei az i.e. har-  
madik-második évezredből; ANTONI CUMELLA a spanyolországi modernizmust  
megalapozó kerámiai a negyvenes-ötvenes évekből, vagy a taskenti VYACHESLAV  
AKHUNOV háromezer rajzzal megtöltött depresszív jegyzetfüzete, a szocialista  
és poszt-szocialista létállapot (1974–2000) lenyomata. Ezt a szekciót gazda-  
gítja ST.TURBA TAMÁS *Csehszlovák rádiója* is, azaz két beképezett téglát, amelyet  
a művész „Varsói Szerződés tagállamainak 1968-as csehszlovákiai invázióját  
követően, 1969-ben az ellenállás és a szolidaritás jegyében készített”.<sup>10</sup> A váloga-  
tás határozottan jelzi, hogy itt valami másról és többről van szó, mint az úgyne-  
vezett művészetről – a tárgyak nem elsősorban esztétikai objektumok, inkább

9 Miller ezt követően járt Bécsben és a háború utáni nyomorúságos viszonyokat fényképezte  
Magyarországon is. A háborúban, a koncentrációs táborokban és Kelet-Európában szerzett élményei  
később depressziós és poszt-traumatikus tüneteket okoztak nála, amelyből haláláig nem tudott  
kigyógyulni.

10 Részlet az ACAX honlapján megjelent szövegből.

Fridericianum, Rotunda / The Brain © fotó: Roman Maerz

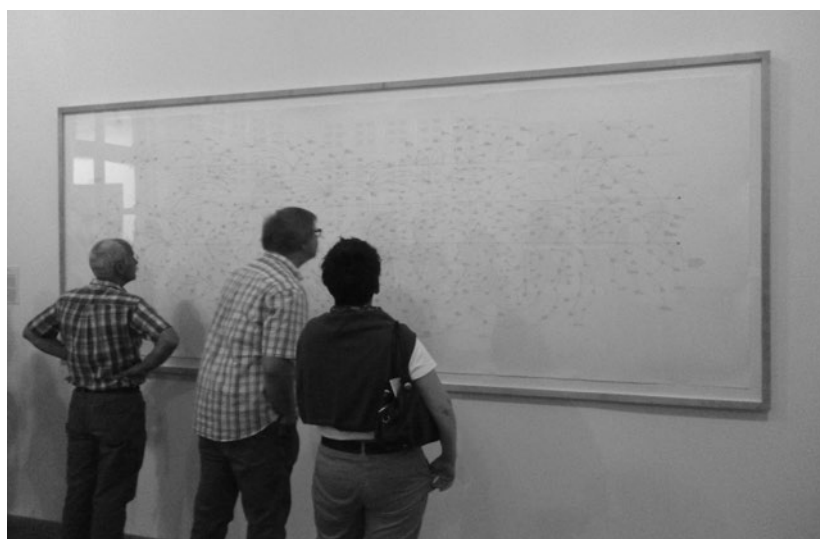




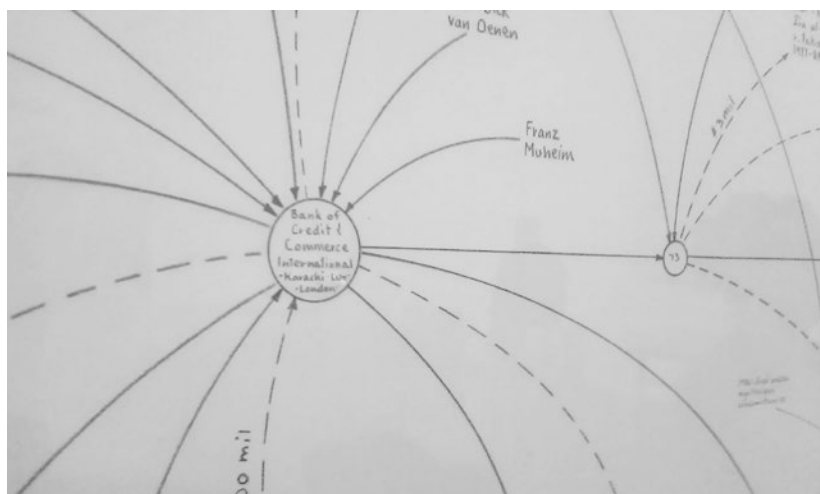
ST.TURBA TAMÁS  
Csehszlovák rádió,  
1968, 1969–2012  
© fotó: Eln Ferenc

a mögöttes tartalom, a létezésre vonatkozó különféle elgondolások kreatív jelzései, megnyilvánulásai.

A rotundában sűrűsödő gondolatok aztán nagyobb méretekben is kibontakozhatnak, nemcsak a kiállítóterekben és a Kasselen kívüli helyszíneken, de akár globális léptékben is, mint AMY BALKIN *Public Smog* című akciójában, aki a 186 UNESCO tagállamot érintő akciót indította, hogy a Föld atmoszférája felkerülhessen a védett világörökségi helyszínek listájára. Az itt felbukkanó, a művészeti intézményrendszeren kívülről érkező kiállítási darabokra általános-



Mark Lombardi  
BCCI, ICIC & FAB  
1972–91 [4th version],  
1996–2000, részlet  
<http://www.flickr.com/photos/stunned/7621175008/sizes/k/in/photostream/>  
© stunned



Mark Lombardi  
BCCI, ICIC & FAB  
1972–91 [4th version],  
1996–2000, részlet  
<http://www.flickr.com/photos/theismadsen/7595782636/in/photostream/>  
© Theis Vallä Madsen's photostream

ságban jellemző, hogy kilépnek a megszokott értelmezési keretek közül, és hogy időben és térben nagy távokat fognak át. Így például a Fridericianumban láthatjuk KORBINIAN AIGNER, a nemzeti szocializmust kritizáló, ezért a dachau koncentrációs táborba zárt és az ott töltött négy év alatt négy új almafajtát (KZ, azaz *Konzentrationslager 1-4*) nemesítő pap mintegy 900 festményét különböző almákról és körtékről, amelyeket a történelem viharai között rendületlenül festett az 1910-es és 1960-as évek között. (Az egyetlen fennmaradt almafajtából a kurátor JIMMY DURHAM-mal együtt egy csemetét is ültetett Kasselen, folytatva a szép Beuys-i hagyományokat.) Hasonlóképpen állhatatos, már-már mániákus hozzáállásról tanúskodik MARK LOMBARDI millió cédulája és nagyméretű diagramjai, amelyekben egyes nagyvállalatok és a hozzájuk köthető személyek kapcsolatait, elkötelezettségeit, tranzakcióit térképezi fel, vizualizálja az évek alatt a sajtóban elhangzott és onnan feljegyzett információk alapján (*BCCI, ICIC & FAB 1972–91 [4th version], 1996–2000*). A pusztá tények elemzésén alapuló, végtelenül kiábrándító, a művész szóhasználatával élve „narratív struktúra” elmondja, hogyan hálózza be a korrupció a politikát és a pénzvilágot, és hogyan vezetnek a gazdasági érdekek – az olaj – végül háborús konfliktusokhoz, invázióhoz a Közel-Keleten. (Míg Lombardi a szöveges hírekből akkumulálja művét, addig GEOFFRY FARMER a LIFE magazinból kivágott képek tükrében látatja az USA 1935 és 1985 közti, sűrített történetét [*Leaves of Grass, 2012*].)

A Lombardiéhoz hasonló kutatásra és szemléletre épül WALID RAAD installációja, amelyhez a művész, illetve munkatársa által tartott egyórás előadás is társult (*Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World*). A Libanonban született, New Yorkban élő művész az elmúlt években az arab világ művészetének történetét kezdte feldolgozni, párhuzamosan az arab öbölben születő új infrastruktúrával, a sorra nyíló, sztárepítészek által tervezett múzeumokkal, galériákkal, iskolákkal és alapítványokkal. Raad az arab művészek nemrégiben létrehozott nyugdíjalapja felől kezdi elemzését arról, hogyan veszi át az irányítást és a hatalmat a befektetők és a legfejlettebb IT technika az – arab világ – művészetete felett, egy kémsztorinak is beillő, személyes történeten keresztül, egy digitális ábra segítségével közzé téve nyomozásának eredményeit (*Pension Arts in Dubai*). Szuggesztív előadása végén az ember kénytelen önmagának feltenni a kérdést: vajon szívesen benne marad-e ebben a világméretű maffiában, egyáltalán, tudja-e magát függetleníteni ezektől a gazdasági és kulturális rendszerektől (mint az a német hölgy, aki 15 éve él pénz nélkül, az „adok-kapok” elv



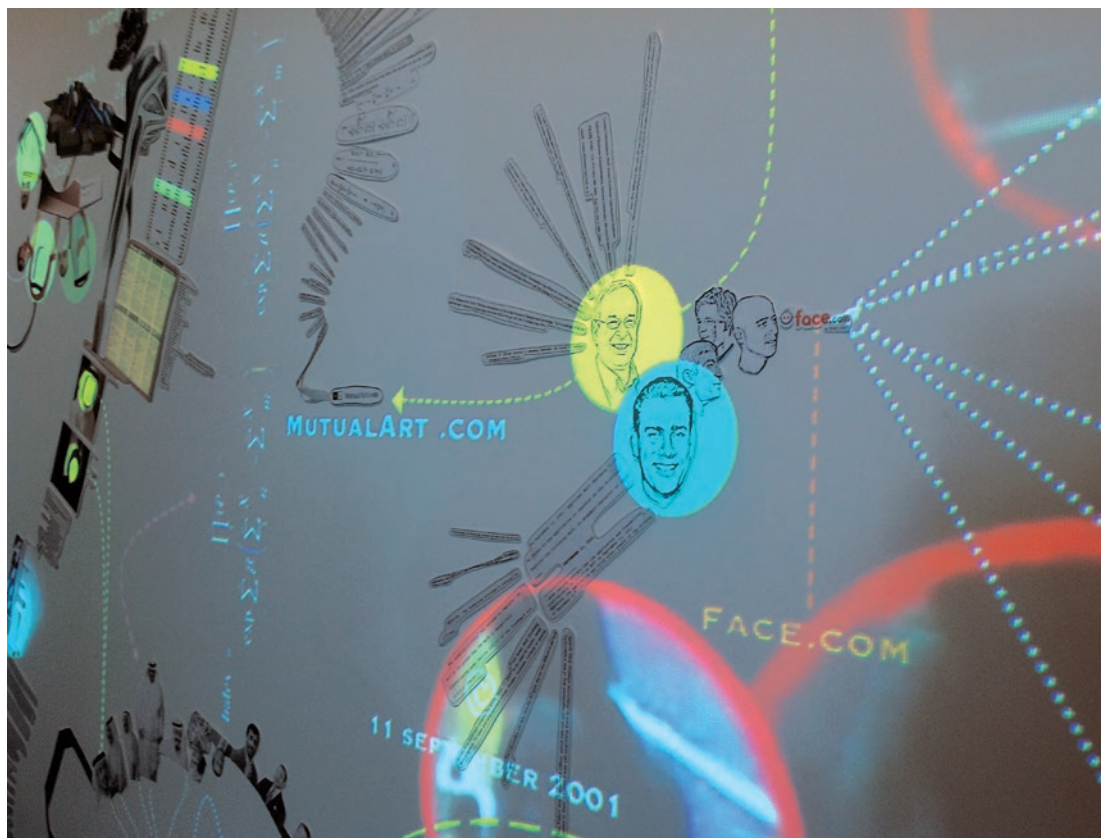
WALID RAAD  
Scratching on Things | Could Disavow, 2007-, részlet  
© fotó: Anders Sune Berg

alapján)?<sup>11</sup> Raad, úgy tűnik, egyelőre bizonytalan a kérdésben – sikeres művészként alighanem túl nagy kísértésnek van kitéve. Izgalmas történetet kerekít a mexikói MARIO GARCIA TORRES lassú, állóképekből álló, de szuggesztív erejű filmje is, amelyben az olasz ALIGHIERO BOETTI egykori kabuli szállásának, a *One Hotel* felkutatásának történetét láthatjuk. Boetti 1971-ben készítette Afganisztánban első hímezett világtérképét, amelyet a mindenkori politikai változásokra reflektálva folyamatosan aktualizált, évente néhány hónapot Kabulban töltve. Az eredetileg a documenta 5-re szánt<sup>12</sup> és most itt látható első „Mappá”-ja végül nem volt Kasselben kiállítva, mert 1972-ben késve érkezett Európába. A közelmúlt művészettörténetének fehér foltjai iránt érdeklődő Torres archívumok és az interneten talált képek, térképek segítségével kutatja Boetti kabuli életének ismeretlen részleteit, mozaikoként rakva össze a képet a hetvenes évek Kabuljáról. A nyomozás végül sikerrel

<sup>11</sup> [http://www.harmonet.hu/csalad\\_otthon/60477-egy-holgy-15-eve-el-penz-nelkul.html](http://www.harmonet.hu/csalad_otthon/60477-egy-holgy-15-eve-el-penz-nelkul.html)

<sup>12</sup> A tárlókban olvashatjuk Harald Szeemann és Boetti levelezését

WALID RAAD  
Scratching on Things | Could Disavow, 2007-, részlet  
© fotó: Eln Ferenc





KADER ATTIA  
The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012 © fotó: Kerekes Zoltán

zárul: Torres megtalálja és felkeresi az egykori szállodai szobát, leróva tiszteletét elődje előtt.

A Harald Szeemann nyomdokaiba lépő mai kurátor, Carolyn Christov-Bakargiev kérésére kereste fel Kabult a szemlélődő természetű, érzékeny, de úgy tűnik, kockázatvállalásra is hajlandó művész, a belga születésű, Mexikóban élő FRANCIS ALYS, akinek *Reel-Unreel* című 2011-es filmjének világpremierjét és az azt követő beszélgetést volt szerencsénk megtekinteni a szakmai napok alatt.<sup>13</sup> A húszperces film Kabul utcáin játszódik, ahol kislányok hajtanak véget nem érően két egymáshoz kapcsolt kereket, mint kiderül, két filmtekercset, közöttük a fel- és letekeredő, a játék végére lejátszhatatlanná váló, poros és karcos celluloidszalaggal. A sodró lendületű film asszociálható a Fridericianumban látott, az enyészettől megmentett afgán tájképekkel, de gondolhatunk azokra az egykor féltve őrzött tárgyakra is, amelyek a libanoni nemzeti múzeumból kerültek elő a két évtizedes polgárháború után, megégve, összeolvadva. A film záró kockáin mosolygó kislányok tanulmányozzák az elgyötört csíkokat, kíváncsian keresve a még felismerhető emberi figurákat, részleteket a megsemmisített, felégetett tudást jelképező filmekben.<sup>14</sup>

A háborús sebek gyógyítása, a javítás fogalma, valamint a kelet-nyugati transzfer, a gyarmatosító és a gyarmat kapcsolata, a köztük létrejövő anyagi természetű és szellemi hatások, áthallások állnak a francia-algériai KADER ATTIA nagyszabású installációjának középpontjában a Fridericianumban (*The Repair*, 2012). Attia észak-afrikai városokban találkozott azokkal a különleges, az etnográfia által figyelmen kívül hagyott, mert kategorizálhatatlan tárgyakkal, amelyekbe az egykori gyarma-

tosítók által hátrahagyott gombokat, tükördarabokat, töltényeket stb. építettek be az afrikai kézművesek. Ezeket, ill. a törött és lyukas, aztán megvarrt és befoltozott használati tárgyakat asszociálja első világháborús képekkel, plasztikai műtéten, „javításon” átesett katonák fényképeivel. Mindezt a fotók alapján készült „kortárs” afrikai szobrok, illetve a nyugati, klasszikus és az „egzotikus” szépségre vonatkozó könyvek, utalások egészítik ki egy polcrendszeren kiállítva, utóbbiak kissé már didaktikusan, mindenesetre ugyancsak a különböző kultúrák találkozását demonstrálva.

A „konfliktus, trauma, destrukció és összeomlás” tárgyai és képei után a felépülés legjobb terepe a Karlsaue park volt, ahol a szabad levegőn, a zöldben léphettünk a felejtés és gyógyulás útjára. Figyelmünket elsőként SONG DONG mesterséges dombja keltette fel (*Doing Nothing Garden*, 2012), amely nem más, mint civilizációs emlékmű, egy újrakultivált szemétdomb, szépen viruló gyomokkal. A park sarkában álló kis pavilonban különféle bio-élelmiszereket vehettünk magunkhoz<sup>15</sup> az AND AND AND művészkollektíva jóvoltából, akik a 2008-as válság nyomán kezdtek egy új gazda-

<sup>13</sup> Online megtekinthető a művész weboldalán: <http://www.francisalys.com/>

<sup>14</sup> „2001. szeptember 5-én a tálibok több ezer tekercsnyi filmet foglaltak le az Afgán Filmarchívumban, és elégették Kabul külterületén. Az emberek szerint a tűz 15 napig égett. Nem tudták azonban, hogy a filmek többsége pótolható kópia volt, nem eredeti negatív, amely pótolhatatlan.” (A film végén olvasható kommentár, a szerző fordítása.)

<sup>15</sup> Az ún. „solidarity economy organic food kiosk”-ban, azaz a „szolidaritáson alapuló organikus élelmiszer kiosk”-ban.



SONG DONG  
Doing Nothing Garden, 2010-2012 © fotó: Eln Ferenc

AND AND AND  
Solidarity Economy Organic Food Kiosk, 2012 © fotó: Eln Ferenc





PEDRO REYES  
SANATORIUM, 2012 © fotó: Kerekes Zoltán

sági paradigma, illetve rendszer kifejlesztésébe világszerte, kapcsolatokat keresve a lakosság és az élelmiszertudománnyal, illetve élelmiszertermesztéssel foglalkozó szakemberek között.<sup>16</sup> A nyugat-szaharai asszonyok barátságos sátrában is jól kosztolhattunk: a ROBIN KAHN jóvoltából Kasselig jutó, száműzött nép lányai kuszkusszal, teával és hennafestéssel várták ideiglenes otthonukba a látogatókat, hogy megismertessék őket hányatott sorsukkal és vágyukkal, hogy újra otthonra lellessenek.<sup>17</sup> Az Artifariti névre keresztelt misszió ezen népek önrendelkezési jogáért, szabadságáért harcol, többek között azzal, hogy láthatóvá teszi őket ezen a nemzetközi rendezvényen. A konfliktusoldás, gyógyítás, különféle terápiák színhelye volt PEDRO REYES utópikus, ideiglenes klinikája (*Sanatorium*, 2011–) is, ahol a városi léttel járó tüneteket (stressz, magány, szorongás, agresszivitás) lehetett kezelni. Sorstársaimmal együtt a feszültségoldó csoportterápián vettem részt, ahol néhány egyszerű, leginkább a tajcsira emlékeztető (ám mint kiderült, indiai eredetű) mozdulattal oldottuk a nyakunkban és hátunkban feszülő görcsöt, és kerestük közösen az életünket megkeserítő momentumokat, amelyektől ugyancsak szimbolikus mozdulatok (Mudras) segítségével próbáltunk megszabadulni. Tapasztalatom szerint pusztán az a tény, hogy a terápiára jelentkező látogatóknak kicsit le kellett fékezniük magukat, hogy egy rövid ideig csak önmagukra és a terapeutára figyeljenek, máris pompás hatással volt az örökös teljesítménykényszertől szorongó újságírókra, kurátorokra és más szakmabeliekre, mintegy kezükbe adva a hatásos önterápia kulcsát is. A Karlsau park természetesen nem pusztán az önfeledt szórakozás terepe volt – bár a pozitív élmények után az ember nehezen tűrte például a computer-generálta,

<sup>16</sup> Az Ottoneum előtt „nem-kapitalista” herbatea-kertet telepítettek, a városban pedig több helyen urbánus kerteket létesítettek.

<sup>17</sup> Kevésbé ismert, hogy mintegy 200 000 ember, elsősorban saharai nomádok élnek nemzetközi segélyekből egy algériai menekülttáborban, Tindoufban immár 37 éve. A spanyolok 1975-ben vonultak ki Nyugat-Szaharából, ekkor Marokkó és Mauritánia osztozott a nyugat-szaharai területek egy részén, amit fegyveres ellenállás és máig sem tisztázott hatalmi viszonyok követték. Az egykor nomád életmódot követő törzsek szabad mozgását többek között a Marokkó által épített 1600 km-es fal akadályozza.

hangos, atonális gépzenét (TAREK ATOUI: *Strategies of Surviving Noise*, 2009), a túlzott szellemi erőfeszítést kívánó vagy a látogatót fegyelmező pavilonokat. Véleményem szerint CSÖRGŐ ATTILA fényinstallációja – *Squaring the Circle* – sem került a legszerencsésebb helyre a parkban: a kinti és benti fényviszonyok közti kontraszt megnehezítette a műélvezetet, a Csörgőtől megszokott, filozofikus, de egyszerű eszközökkel kivitelezett vizuális poén („a négyzet körösítése”) megértését. Az egyik legellentmondásosabb objektumnak azonban SAM DURANT állványzata bizonyult a fasor végén, amelyről pompás kilátás nyílt úgy a park közepén húzódó sétányra, mint az annak végében található tóra (*Scaffold*, 2012). Alaposabb szemrevételezés után azonban kiderült, hogy a kilátóként is használható fakonstrukció pontos mása az akasztásos kivégzésekhez használt dobogónak,<sup>18</sup> ily módon az építmény része annak a társadalmi-politikai küzdelemnek, amelyet a művész a halálbüntetés eltörléséért folytat.<sup>19</sup>

Végül az egykori főpályaudvar területén látható néhány műről ejtek még néhány szót. Az első JANET CARDIFF és GEORGE BURES MILLER interaktív, hangon, képen és élő tapasztalaton alapuló 26 perces sétája, amely a pályaudvar területén vezet végig a nézőket egy iPod segítségével, hogy azok végül teljesen belemerüljenek a technikai eszköz által teremtett alternatív valóságba. A documenta szellemében a mű (*Alter Bahnhof Video Walk*) reflektál a helyszínrre, a német történelemre, miközben párhuzamosan egy szerelmi történetet is sző, több síkon mozogva a hang, a történet és a látvány segítségével. CLEMENS VON WEDEMEYER is a különböző idősíkokkal operál *Muster (Rushes)*, 2012 című háromcsatornás filminstallációjában, amelyet egy háromszögű vetítőfelületen mutat be. A filmet a szerző a Kassel közelében található egykori bencés kolostorban forgatta, amely az elmúlt másfél században helyet adott börtönek, koncentrációs tábornak, lánynevelő intézetének és pszichiátriának is. Az installációs verzióban a történetek ugyanazon a helyszínen, három állandó karakterrel, de három különböző, különös jelentőséggel bíró huszadik századi időpontban játszódnak. A történet a rabság és a szabadság fogalma körül forog; a profi filmes kivitelezés a művész szándéka szerint épp a történelmi valóság és az utólag rekonstruált, illetve konstruált filmes valóság különbségére kíván rámutatni.

CSÁKÁNY ISTVÁN nagy média- és közönség-sikert aratott installációja, a *Ghost Keeping*

<sup>18</sup> Egy ilyen állványzaton végezték ki Szaddam Husszeint.  
<sup>19</sup> Lásd bővebben: <http://www3.documenta.de/fileadmin/PDFs/sddponlinebklit.pdf>



CSÖRGŐ ATTILA  
Squaring the Circle, 2012 © Nils Klinger



SAM DURANT  
Scaffold, 2012  
(részlet)  
© fotó: Kerekes  
Zoltán

impozánsan áll a pályaudvar egyik melléképületében. A baloldali filozófia hagyományaira támaszkodva Csákány figyelmünket a termelésre, illetve a munkás személyére irányítja életnagyságú, fából kifaragott varrodájával és a mellette elhelyezett, finom szövetből varrt munkásruhába öltöztetett próbababákkal. A dOCUMENTA (13)-nak amúgy az erős kapitalizmus-kritikával együtt nincs túl sok mondanivalója az iparról vagy a munkásosztályról (a nehézipar legfeljebb érintőlegesen, mint a háborús célokat kiszolgáló démoni erő tűnik fel a művek utalásaiban); sokkal többet foglalkozik a pénzvilág, a kereskedelem, a mezőgazdaság vagy az energiatermelés reformjával, illetve a számítástechnika, a tudományos kutatás, a természettudományok vagy az ökológia történetével és jelenével. (Az egyetlen kivétel talán THOMAS BAYRLE hangsúlyos megjelenése a documentaHalléban, amit a művész hatalmas, repülőgépet ábrázoló kárpitja és autómotorokból épített, duruzsoló mobilszobrai uralnak – bár itt sem a munkás, inkább maga a gép a főszereplő.) Csákány „megfagyott”, kiürült műhelye, amelyet a „munkásosztály szelleme” tölt meg, így csak kevésbé kapcsolható a dOCUMENTA (13) többi történetéhez – de ez legyen a legnagyobb gondunk.





28

8

PLEASE DO NOT TOUCH THE MANNEQUINS  
OR THE CLOTHING ON DISPLAY

# A Mester

## Robert Mapplethorpe

➤ **Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest**

➤ **2012. május 25 – szeptember 30.**

„Nem a Halál érdekel, sokkal inkább a Szépség. Mert amikor tekinteted a Szépségre függeszted és megtapasztalod létezését, az maga a Halál. Úgy értem, intellektuálisan.”<sup>1</sup>  
(Luchino Visconti)

1981-ben, az *October* című folyóirat hasábjain megjelent beszélgetésben<sup>2</sup> BEN LIFSON (fotográfus, tanár, műkritikus) ROBERT MAPPLETHORPE fotómunkáit elutasító magabiztossággal divatfotográfiának (Soho News fashion photography), új sikknek látja és láttatja, s érvelésében a nézők egy részére sokkolóan ható alkotói megoldásokat mintegy leleplezi, ezzel egyben hatástalanítja, vagy legalábbis hatástalanítani véli. Meglátása szerint Mapplethorpe a divatfotó jellegzetes képi világáért felelős stílári konvenciórendszer (műtermi beállítások, a bevilágítás módja, sekély térmélység és a figuráknak a környezettől való elhatárolása) egész egyszerűen váratlanul felbukkanó, vagyis abba nem illő emberekkel és testrészekkel (sic!) tömkeledi tele. Az önjelölt művész nem jelentést teremt, hanem sokkol. Lifson mindennek szemléltetésére egy képzeletbeli reklámfilmlet vázol fel, melyben a mosáshoz készülődő háziasszony kinyitja a mosóporosdobozt (Tide), ám abból mosószer helyett varangyok (toads) buzognak elő. Erős és árulkodó kép, talán annak az iszonymnak a spontán megnyilatkozása, ami egy megszokottá vált – a mesteri képmutatás kultúrájában esztétizálódott és kisimult – képtípus felszakításával szembesülve keríthette hatalmába a kritikust. Vagy a rivális fotográfus pozícióféltésből fakadó felháborodása, aki megütközik a jobbára elkülönülten viruló, saját vizuális esztétikát kialakító terrénok nagyon is revelatív átmetszésén: ahol a testépítés „white” magazinkultúrája a kidolgozott izmok tömegében fiús-bánatosan mosolygó, klasszicizáló férfiakokkal találkozik a JIM JAGER<sup>3</sup> chicagói stúdiójából Black Sugar és Black Thunder (és a black-et még tovább variáló) címeken kiáramló – az underground szférájában különösen népszerű –, az afro férfiak hímtagjában leplezetlenül a szexuális öserőt fetiszáló szoft-pornó kiadványokkal, valamint a szadomazochista örömszerzés kiélésére alakuló klubok közönségének rekvizítumaival és vizuális kódrendszerével. Akárhogy is, de Lifson az ambíciózus kolléga témaválasztására utaló „varangy” metaforájával a lényegre tapintott: Mapplethorpe a dekódolhatóan homoerotikus vágyakkal flörtölő és azt kiszolgáló, de a testkultúra egy elfogadott gyakorlatával leplezett, a felfokozott külsőségekben a megélt hiányáról árulkodó, a túlhajtott esztétizálásban sompolygó vágyak vizuális konvencióját a szubkultúrák mélyéről, a kultúra infernális bugyraiból feltörő zabolátlan és „rút” életjelekkel frissítette fel. Mapplethorpe egy illusztrátor, folytatja bagatellizálva Lifson, aki kritikátlanul képviseli milieu-je érdekeltségeit, sikere pedig e szűk környezet beleegyezésén múlik. Ha nem élne ilyen látványos gesztusokkal, nem lenne több, mint egy új HOYNINGEN HUENE<sup>4</sup> vagy GEORGE PLATT LYNES.<sup>5</sup> Majd azt is felrója, hogy a fotográfusnak oda kell mennie, ahova legmélyebb szenvedélye vezérli, Mapplethorpe kicsiszolt képei azonban híján vannak az érzelmeknek.

1 Luchino Visconti: „as you know to put the eyes on beauty is put your eyes on death, this kind of death is an intellectual death.” in: *The Life and Times of Count Luchino Visconti*, rendező: Adam Low, BBC, 2002

2 *Photophilia: A Conversation about the Photography Scene*, Author(s): Ben Lifson and Abigail Solomon-Godeau, October, Vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), pp. 102-118.

3 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190036537>

4 <http://www.staleywise.com/collection/huene/huene.html>

5 <http://www.kinseyinstitute.org/services/dance/lynes.html>

A feltörekvő Mapplethorpe tehát összességében egy hideg és számító hatásvadászként jelenik meg egy szakmabeli 1981-ben rögzített vélekedésében. A beszélgetőtárs, ABIGAIL SOLOMON-GODEAU pedig, a művész Barbara Krugert is idézve, elfogulatlanul ugyan, de kérlelhetetlenül *udvari fotográfjának* minősíti a mapplethorpe-i működésmódot és fotográfiai termést: a fényképek szereplői és befogadói ugyanakkor a körnek egymást támogató tagjai.

Az éles kritikák ellenére azonban Mapplethorpe elismertsége egyre növekszik. 1988-ban a Whitney Múzeumban nyílik önálló kiállítása,<sup>6</sup> ott, ahová korábban fiatalkori élettársával, barátjával és a halálában is hűséges szövetségeseivel, Patti Smith-szel pénz szűkében csak felváltva juthattak be, egy-egy kiállítást így mindig csak a másik tekintetén és elmondásán keresztül megélve. A művész azonban ekkor már nagybeteg, teste rohamosan sorvad az AIDS szövődményeiben. *Perfect Moment* címen rendezett utazó kiállításának<sup>7</sup> (1989–1990) első felvonására már nem tud elmenni. A kiállítás-sorozat következtében kirobbanó cenzúra-perekkel és melegjogi demonstrációkkal, valamint az AIDS okozta morális pánikot oszlató aktivista mozgalomokkal vívott *culture war* azonban, mint egy jól ismert művészletrajzi toposz megelevenedése, az alkotót halálában az elismertség legmagasabb fokára, a művészeti világ kontinensek fölé boruló égboltjára röpítette. Mapplethorpe életműve rakétaként ívelt a magasba, a gyűjtőmotorját pedig a képekben rejlő politikum „fel-fedezése” indította be. Mára a Mapplethorpe-i életmű a test felszabadításáért, az identitás nyilvános megéléséért vívott küzdelem, a politikai döntéshozók cenzúrázó késztetésével szembemenő alkotói szabadság ikonja.<sup>8</sup> Éppen ezért a budapesti tárlat egy retrográd ideológiával terhelt politikai közéletben, a szakmai párbeszédet háttérbe utasító, arrogáns kinyilatkoztatásokkal vezérelt kultúrpolitikai közegben már önmagában is társadalmilag felelős tett. Illetve az lehetne, ha egy New Yorktól távol eső befogadói körben nem a képek formai-esztétikai aspektusa és az életműnek a glamour világgal érintkező vetülete tündökölne a leginkább, hanem hozzáférhetőbbek lennének az alkotópálya alakulását övező kontextusok és analógiák is. Erre azért is szükség lenne, mert az életmű ikonizálódásával összefüggésben rejtélyes is. Enigmatikussága, úgy tűnik, a New York-tól

6 *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art, New York, 1988. július 28 – október 23.

7 A kiállítás állomásai: Museum of Contemporary Art, Chicago; Washington Projects for the Arts, Washington, D.C.; the Wadsworth Atheneum, Hartford, CT; the University Art Museum, University of California, Berkeley; the Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH; and the Institute of Contemporary Art, Boston.

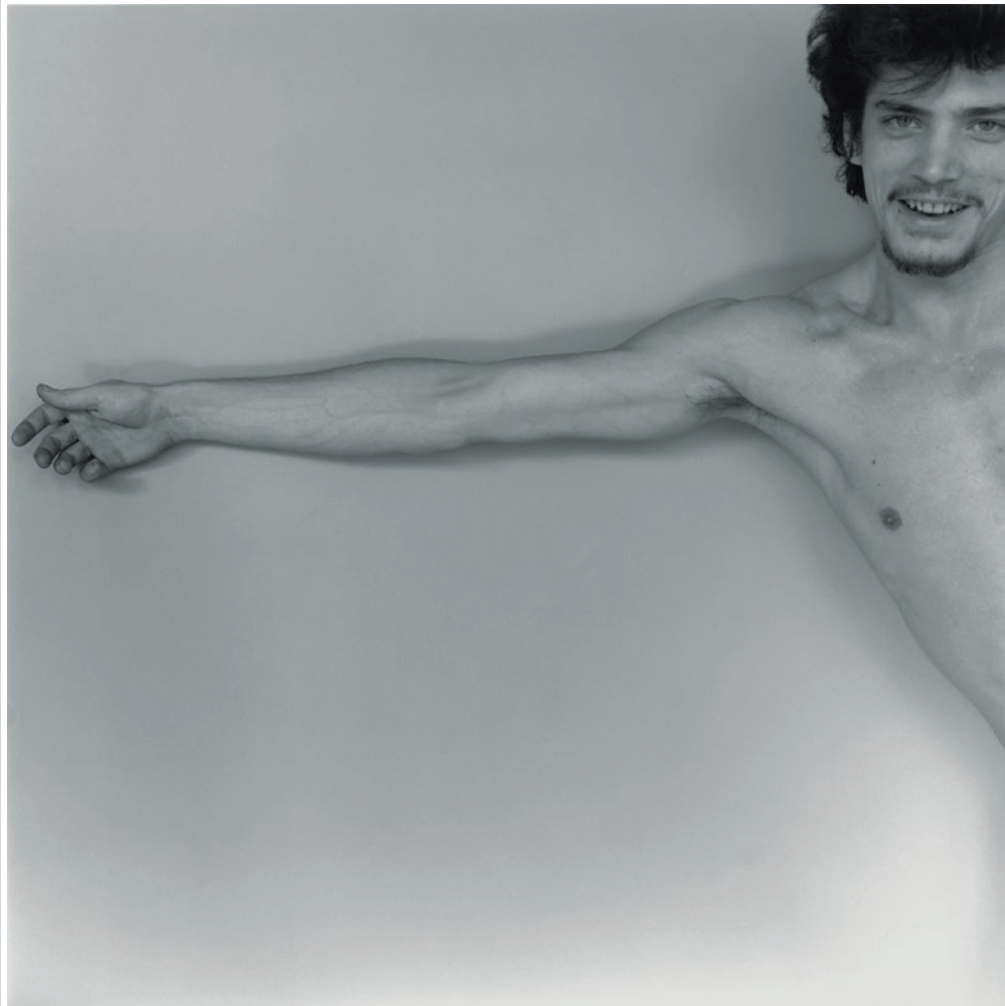
8 György Péter: *Klasszicizmus, névtelenség, pornográfia. Robert Mapplethorpe*. in: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon*. Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1995

való távolsággal és az idő múlásával egyenes arányban növekszik, megközelíthetlenségének auráját pedig még inkább sűríti a polarítások kontrasztjára hangszerelt méltatások ismétlődése. Ám az ördög-angyal, fény-sötétség, fekete-fehér, szentség-bűn és geometria-test ellentétpárjaiban lüktető, repetitív skandalás – mint devóciós képekhez tartozó rítusok – egyben a Mapplethorpe által útnak indított mágus-szerep kisugárzása is, melynek lételeme az izgalmat fenntartó ambivalencia, eszköze pedig a megismerhetlenségbe rejtőzés allűrje. Hiányérzetet hagy maga után, hogy a budapesti kiállítás szűken adagolja a képek létrejöttében szerepet játszó forrásokat, inspirációkat, amelyben azonban a földrajzi és kulturális távolságon, s ennek finánciális vonzatain túl vélhetően szerepe van a Mapplethorpe Alapítványnak<sup>9</sup> is. Az alapítvány egy-egy ilyen kiállítás végigkísérésével örködni látszik az életművével önnön kortársai fölé emelkedő, teremtő Művész brandje felett. Ennek a brandnek azonban PATTI SMITH is része. Az énekes-költő ma már nem egyszerűen az életmű megkerülhetetlen szereplője, *Just Kids* (2010) című memoárjában<sup>10</sup> nem „csak” emléket állít Mapplethorpe-nak. Az emlékező történetmesélésnek a jelen tudását is óhatatlanul visszavetítő bonyolult folyamatában, az idő múlásával értelmet nyerő ko incidenciák költői megragadásában a sikert és hírnevet vágyó két nincstelen gyermek, Robert és Patti a figyelemfelkeltő *public persona* megteremtőiként, az élet minden területén az önmegvalósítást üző, a művészetért áldozatra képes, bohém és romantikus alkotóiként jelennek meg. Ugyanakkor a helyszínek, a szereplők és a találkozások érzéletes felidézésében Smith, megőrizve saját alkotói önazonosságát, olyan nyomokat hagy, melyeken elindulva közelebb kerülhetünk Mapplethorpe alkotói szándékához, vonzalmaihoz és motivációihoz. A *Just Kids* hozzájárul a forrásoktól egyre inkább elszakadó és kikristályosodásában bezáruló Mapplethorpe-i életmű animálásához. Ezzel azonban mindkettőjük életművét áttelekesíti, megerősíti a halálban sem szűnő összetartozás romantikus mítoszát, de ne legyünk naivak, egyben felfrissíti a bejáratott brand-et is. Ám mégiscsak lehetővé teszi a Mágus életébe, az alkotófolyamatba való szelíd behatolást is.

A művészetvilág csúcán regnáló életműre érdemes messzebből, mintegy madártávlatból rátekinteni, és az alkotás közel két évtizedének idejét egyfajta művészetpolitikai vázlaton keresztül felidézni. A már említett, *Photophilia* címen megjelent beszélgetésnek csak egy részére érinti Mapplethorpe munkáit. A szöveg kontex-

9 <http://www.mapplethorpe.org/>

10 Patti Smith: *Just Kids*. Bloomsbury, London, New York, Berlin, Sydney, 2010 (*Kölykök*. Ford. Illés Róbert, Magvető Kiadó, Budapest, 2012)



ROBERT MAPPLETHORPE  
Önarckép, 1975

© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.

tusa a hetvenes és nyolcvanas években zajló, a fotóhasználatok burjánzásától besűrűsödő médiumelméleti és ideológia-kritikai diskurzus, valamint a szintén változóban lévő múzeumi gyakorlat. Ekkor, a nyolcvanas évek elejére válik a médiumelméletben és a művészettörténet-írás ideológiakritikai irányzataiban is határozottan artikulált kérdéskörre a fotóhasználat, illetve a fotografikus kép. Turbulens időszak ez a művészeti világban. A műkereskedelem vehemens felhajtóereje, a vintage kópiák múzeumi és műtárgypiaci felértékelése, ezzel összefüggésben a jelentős életművet maguk után hagyó fotográfusok művésszé avatása ugyanolyan szignifikáns tényező, mint a művészeti intézményrendszert éppen a szerzőség megkérdőjelezésével (appropriation art, a befogadói élményt hangsúlyozó és azt involváló hely-specifikus installációk), a bebástyázódott művészeti helyszínek elhagyásával (land art, happening) és a kiüresedett műtípusok kritikájával (body art, photobook) belülről bomlasztó és tágító alkotók szerepe. Szimultán zajlik a hajdanán nem művészeti céllal készült fotografikus képek kánonformáló beemelése, valamint a művészeti intézményrendszert éppen a fotográfia médiumán keresztül a kritika keresztüzébe helyező alkotói gyakorlatok kiforrása. A performance-ok és az alkotói processzust előtérbe helyező munkák esetében a fényképezés eleinte mint a dokumentálás eszköze jutott szerephez, ám nagyon hamar magát az alkotói cselekvés koreográfiáját is befolyásoló, vagyis nem csupán rögzítő, de magára a közvetítő médiumra is reflektáló képpalkotó eljárásként értelmeződik (Vito Acconci, Maurer Dóra, Hajas Tibor). A konceptuális és analitikus fotóhasználat pedig magával a kultúra minden szférájára átható fotografikus képpel elemzi a nézőség, az identifikáció, valamint a befogadói elvárások és vágyak rögzült konvencióit (John Baldessari, John Hilliard, Barbara Kruger). A műtermet elhagyó alkotó is kamerával indul felfedezésre. Az USA-ban az olcsó benzinnel köszönhetően autóból ülve, több kamerával, sík-filmrel és rengeteg tekerccsel, némi pénzzel, meg egy zsák szotyival felszerelve Nyugatnak indulnak (Joel Sternfeld, Stephen Shore topografikus képei),



ROBERT MAPPLETHORPE  
Cím nélkül,  
(Patti Smith és  
Judy Linn), 1974  
polaroid  
Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti  
Múzeum  
Budapest, 2012  
© Robert  
Mapplethorpe  
Foundation  
© reprodukció:  
Rosta József

a művészeti gyakorlat tradicionális vonulatát és a művészettörténet autonómiáját, vagyis egy emancipálódott tudományterület saját vizuális- és elméleti nyelvezettel bíró pozícióját. Éppen ezért, leegyszerűsítve, az ideológia-kritikát gyakorló kultúr- és művészettörténeti nézőpontból a táblakép-fotográfia könnyen a technológiai és műkereskedelmi hullámmot meglovagló, apolitikus látványosságnak minősülhet, művelői pedig – a „modern élet festői” – a modernitás intézményrendszere őrzőinek és haszonélvezőinek.<sup>12</sup> Pedig a szociális elkötelezettséggel és politikai érzékenységgel megáldott progresszív művész nem a múzeumba sietett, hanem onnan kifelé.

És ez az az időszak, a hatvanas évek végétől kezdődően a hetvenes éveken át, amikor a művészek – Jugoszláviától Kaliforniáig – a saját testüket viszik a színré. A művészeti produktum és az alkotó testének megfeleltetését azok a performance-ok egyértelműsítik, amelyekben maga a művész teste, haja vagy éppen anusa működik ecsetként, fröcsög és spriccel a festék. Mapplethorpe is a kioldó-zsinór-szerűen tekerdő ostort dugja a kép fókuszában feltáruló végbélnyílásába az egyik sátáni önbeállításán. Az alkotó és az alkotás testének összeolvadása zajlik: a fizikai sérüléseknek kitett test egyre inkább önmaga válik médiummá, a tradicionális műfajokra való utalás nélkül. A test sérülékenységét életveszélyes körülmények között demonstráló, sokszor a befogadót elkövetővé tévő helyzetek azok, melyeken keresztül a művészeti gyakorlat – az alkotó életének kockázatásával – visszatérni igyekszik a valós, eleven létezéshez. Ez az az időszak, amikor a művészek nyílt színen sebekből véreznek (Marina Abramović), ételben fetrengenek, majd öklendeznek és hánynak (John McCarthy), maszturbálnak, ürítenek, egymás szájába hugyoznak (Vito Acconci, Günther Brus és Otto Mühl), magnéziumrobban-

<sup>12</sup> Jeff Wall a modern élet festőjének vallja magát, hiszen, ahogy mondja, ma is a modernitás intézményi keretei között élünk, fotografikus táblaképeinek alakításában, a képi elemek összeillesztésében pedig a rajzolás hagyományához kapcsolódik.

vagy ki az utcára, a Fifth Avenue-ra, ahol a járókelők erotikus közelségbe kerülésével mindig történik valami izgalmas (Joel Meyerowitz).<sup>11</sup> Ugyancsak ez az időszak az, amikor a fotografikus képet a táblakép-tradícióval összefűző alkotói elképzelések is éledeznek (Jeff Wall: *Picture for Women*, 1979; *Destroyed Room*, 1978). A képhagyomány folytonosságát az alkotók a fotografikus képpel éltetik tovább, megteremtve a nagyméretű, részletgazdag színes nagyítások érzéki gyönyörűségének és a mediális reflexió intellektuális élvezetének delikát élményét. A kimondottan a (múzeumi) falra tehető, vagyis a lapozható kiadványokból határozottan kilépő, s ezzel a befogadói tekintetet a fotografikus kép matériájára és a felület-mélység paradoxonára irányító műtípus, a mára akadémiázódott táblakép-fotográfia megjelenése időszakában, a hetvenes évek végén igencsak megosztotta a kritikai irodalom szerzőit. A táblakép mint a modern művészettörténet írás belső narratívájának és a képalkotói fantázia folytonosságának kitüntetett locusa, belesimul a műterem-múzeum-műkereskedelem pilléreire nyugvó modernista művészeti intézményrendszerbe. Miközben él a művészettörténet biztosított terep otthonosságával, egyben meg is erősíti



ROBERT MAPPLETHORPE  
Cím nélkül, 1970/73  
© Robert  
Mapplethorpe  
Foundation. Used  
by permission.

<sup>11</sup> *The Genius of Photography*, rendező: Tim Kirby, BBC TV-sorozat, 2007

nással veszélyeztetik magukat (Hajas Tibor) és fegyver elé állnak (Chris Burden). Az individuális test egzisztenciális megismételhetetlenségét, a sérülések visszafordíthatatlanságát, a testiség felvállalását hirdető apostolok ők, a mazochista önmegalázásban magukat közszemlére tévő mártírok, akik testük marcangolásával gyötrik a lélek börtönét, s ezzel hergelik az elavultnak és fojtogatónak érzett szabályrendszerek vagy az észrevétlenül belsővé tett, az egyént elnyomó tömegkultúra megszokásai alatt szűkülő társadalom testét.

Ekkoriban, az ideológikritika fellegvárában, az *October* folyóirat városában, New York-ban Robert Mapplethorpe a múzeumba kerülésért küzd. Ambíciója nem kevesebb, mint bekerülni a *high art* és a *high society* egymást részben fedő köreibe.<sup>13</sup> A mára védjeggyé vált fényképezési stílusát, amely a fényvel való formázás klasszikus, a végletes tökéletességig feszített példája, a fény általi leképezés technikai mibenlétének megragadására irányuló kutató látásmódját eleinte a Metropolitan Múzeum fotóosztályának kurátora, JOHN MCKENDRY társaságában a Met raktáraiban érzékenyíti. Nem sokkal később, a fény-árnyék fotografikus törvényszerűségeit csiszoló, fanatikus érdeklődése szeretője és mecénása, a megjelenésével és felkészültségével, no meg a vagyonával tekintélyt szerző kurátor SAM WAGSTAFF fekete-fehérre hangszerelt fotógyűjteményében talál újabb impulzusokra. Ez a kollekció Wagstaff imagójaként a gyűjtő temperamentumának, látásmódjának és legmélyebb vonzalmainak tükrö, az emberben lakozó démon, a pusztító vágy, a halál erotikájának megszólaltatója.<sup>14</sup> Az eredetiség és a szerzőség kérdését elemző és oldó reflexiók időszakában Mapplethorpe a fotografikus táblakép műtípusát alakító művészekhez hasonlóan, de tőlük független úton járva az unikális, összetéveszthetetlen fotótárgyhoz ragaszkodik megingathatatlanul. Inkább manipulálja és noszogatja a szexuális vonzerejének érintésében elgyengülő McKendryt, hogy tegyen már többet a fotografikus kép múzeumi rangjának emelésé érdekében, de a technikailag pontosan kidolgozott fotóműtárgy létjogosultságában és sikerében nem bizonytalanodik el.<sup>15</sup> A kurrens elméletek, melyek egy valóságos diskurzussal bíró szintet jobbra átjárnak, mintha nem is érintenék stratégiája alakításában. A filmezés produkciós eszközeit elsajátító Jeff Wall táblaképei sokat köszönhetnek a gender-tanulmányokkal

13 Patti Smith: *Just Kids*. Bloomsbury, London, New York, Berlin, Sydney, 2010, pp. 57. (A szöveg írásakor még nem jelent meg a magyar fordítás, az angol nyelvű kiadással dolgoztam, ezért ennek oldalszámait adom meg.) „Yet Robert (...) was very ambitious. He held Duchamp and Warhol as models. High art and High society; he aspired to them both.”

14 *Black White + Gray: A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe*, 2007 (r.: James Crump)

15 Patti Smith: *Just Kids*. pp. 189-192.

felfrissülő filmelméleti kérdésköröknek, a filmes idézetként elterjedt, jelentéssűrítő film still-nek.<sup>16</sup> Mapplethorpe fotótárgyai viszont a plasztikai formálás iránti érzékenységben fogantak, vagyis egy archaikusabb készletéből, a fényvel és a fényképpel mint szobrászati alanyaggal való bánásmódból születtek. Az életművéből ízelítőt adó olyan tárlaton, mint a budapesti, nem látszik nyoma annak, hogy Mapplethorpe és képei miként lépnek párbeszédbe kortársai elképzeléseivel, s hogyan kapcsolódik miliője kulturális preferenciáihoz, még inkább megerősítve ezzel a környezetéből való kitűnés, a kortársak fölé emelkedés alkotói ambíciójának érzetét. Lehet, hogy ezzel nem járunk messze gondolkodásmódjától, de nagyon is félrevezető lehet megítélésében, ha e párját ritkító munkák csodálatá-

16 Alfred Hitchcock filmjeinek tanulmányokban elhelyezett stilljei például. David Campay: *Jeff Wall. Picture for Women*. Afterall Books, London, 2011

ROBERT MAPPLETHORPE  
Bírkózó, 1989,  
zselatinos ezüst  
nagyítás  
Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti  
Múzeum  
Budapest, 2012  
© Robert  
Mapplethorpe  
Foundation  
© reprodukció:  
Rosta József



ROBERT MAPPLETHORPE  
A lustaság, 1988,  
zselatinos ezüst  
nagyítás  
Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti  
Múzeum  
Budapest, 2012  
© Robert  
Mapplethorpe  
Foundation  
© reprodukció:  
Rosta József





ROBERT MAPPLETHORPE

Lisa Lyon, 1982, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

ban megfedezünk a hozzá hasonlóan gondolkodók támogató tevékenységéről, a populáris és underground produkciók ihlető szerepéről. A zenei, irodalmi és filmes kultúra horizontális és vertikális pásztázásával, a kortárs élményvilágokba való elmerüléssel Mapplethorpe-ot, mint minden érzékenyen figyelő embert, rengeteg impulzus érthette, ám kegyetlen pontossággal választotta ki, mire van szüksége, s egy mesterlövész éleslátásával mérte fel, hogy meddig mehet el. Kezdetben, portfóliójával járva a galériákat, számtalan visszautasításban részesült, bár Smith-szel közös, egyfajta installációként is elképzelhető otthonukból,<sup>17</sup> a *Vásott kölykök*<sup>18</sup> Paul és Elizabeth-jének beavatási rítuson átesve megközelíthető *szobájából*, majd minden galériás és asszisztens maradandó élménnyel, hol sokkolva, hol lenyűgözve távozott. Az eladás, a munkáiért pénzt is áldozó rajongó közönség létkérdés volt számára. Célt nem tévesztve látta, hogy merre kell tartania. Kimódolt öltözködési stílusa is a figyelemfelkeltés lázát hevítette, és munkájában is arra törekedett, hogy olyan eredeti műveket hozzon létre, melyekkel felülkerekedhet Andy Warholon, akit csodált, ám benuznak is érezte magát árnyékában. A legcélravezetőbb útnak az bizonyult, ha pénz nélkül is, de benyomulnak a Warhol dominálta „Bermuda-háromszögbe” (a Factory, a Brownie’s bioélelmiszer bolt és a Max’s Kansas City bár alkotta színtér), és addig járnak oda, amíg fel nem hívják magukra a figyelmet.<sup>19</sup> A stratégia, kitarással űzve, és persze közben a *Chelsea Hotel* „egyetemét” is kijárva, sikeresnek bizonyult. DOUGLAS CRIMP, aki a fotográfia különféle használati módozatain keresztül ásta bele magát a múzeumi intézményrendszer archeológiájába, szikrázó logikával oldja fel a látszólagos ellentmondást, ami Mapplethorpe alkotói beállítódásának az idők sodrásával ellenkező irányba haladó, apolitikus természete és a befolyásos művészeti berkekben növekvő sikere között feszült. SHERRIE LEVINE soro-

17 Patti Smith Robertet és saját magát Cocteau kisregényének testvérpárjához, Paulhoz és Elizabeth-hez hasonlítja. Történetük elmesélését áthatják az irodalmi és filmes referenciák, de Smith tájékozódására egyébként is jellemző, hogy európai, frankofón műveltségén keresztül értelmezi a mindennapi eseményeket, jelenségeket is. Patti Smith: *Just Kids*, pp. 200.

18 Jean Cocteau: *Vásott kölykök* (1929), Ford. Gyergyai Albert, in: Jean Cocteau: *Három kisregény*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985

19 Patti Smith: *Just Kids*, pp. 116.

zatával (*After Edward Weston*, 1979), EDWARD WESTON fiáról készített aktfotóinak (*Neil*, 1925) albumból kifényképezett másolataival összehasonlítva arra a következtetésre jut, hogy míg Levine magát Weston művét, s ezen keresztül a szerzőt, addig Mapplethorpe a férfitestek akt-torzóival magát a modernista képkészítési hagyományt sajátítja ki.<sup>20</sup> Zseniális érvelés. Mapplethorpe a kisajátítás, vagyis egy progresszív alkotói eljárás következetes működtetjeként értelmeződik, amit az is igazolni látszik, hogy pályája kezdetén például pornómagazinok kivágott oldalait darabolta fel, festette át, majd ragasztotta és applikálta össze doboztárgyakká. Ám ez a fajta kép-, illetve tárgyalakotói ötlet is inkább a modernista művészettörténet-írás által bekebelezett klasszikus avantgárd remiszenciáit kelti, s az alkotómódszer sokkal inkább folytonosságot teremt, nagyon is következetesen, a múzeumi művészettel, semmint annak egyfajta kritikáját adná a kisajátítással. Az érvelés persze logikus és szükséges. Mégsem lehetett akkor azt mondani – hiszen ez a kurrens, a feminizmus gondolatvilágától is érintett ideológia-kritika talaján állva maga a tudathasadás –, hogy Mapplethorpe azért remek, mert képei az alkotói perfekcionizmus, az összetéveszthetetlen egyediségében tündöklő fotóműtárgyak esetei. Vagy ha mégis, akkor mindez kisajátítás. De nem hiszem, hogy ez így lenne: Mapplethorpe végzetesen komolyan gondolta a hivatását, felvett szerepből pedig nem áldozunk fel magunkat és másokat, egyre mélyülőbb szenvedéllyel a tökéletesség, a maximalizmus oltárán. A humor ugyan tematikusan megjelenik egy-egy képi beállításában, de az alkotói megoldásokban a kisajátítással jobbra együtt járó iróniát és játékoságot felülmúlja a „szókimondás” szubverzív ereje. A nyíltság nyomában keletkező befogadói feszültség esetenként kitörő nevetésben, olykor pedig – például a szenátorfeleségek esetében – felháborodásban oldódhat. A cenzúra-perek idején felerősödő, esztétikai nyelvezetbe bújtatott védelem a kimondhatatlant rejtegette: Mapplethorpe – egy kompetitív, sikerorientált társadalomban – környezetét uraló férfiként az önreprezentáció, a gátlástalan önmegvalósítás megtestesülése, s lévén homoszexuális, a lány vagy bújtatott, számára elfogadhatatlan gay-reprezentációt a domináns maszkulinitás ismerveivel termékenyíti meg és magasztatja fel. Crimp interpretációja viszont az AIDS váratlanul tomboló pusztítása közepette nagyon is érthető. A riasztó, tragikus méretekben emberi veszteségeket hozó kór sorsot és szemléletmódot fordító helyzeteket teremtett nemcsak a betegségtől közvetlenül érintett emberek életében.

20 Douglas Crimp: *Photographs at the End of Modernism*, in: *On the Museum’s Ruins*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000 (első kiadás 1993)

Művészek és tudósok váltak aktivistákká, s a konkrét helyzetek, mint például a Mapplethorpe képei kapcsán kirobbant cenzúra-perek, állásfoglalásra és tettekre kényszerítették a civil társadalmat. Aligha vitatható, hogy az életmű védelme a meleg-jogok, a szexuális vonzalmak szabad megélésének, az individuális önkifejezés szabadságának védelmével volt egyenértékű, de mindezt a bíróságon eladható érvelésbe, vagyis esztétikai-formalista köntösbe kellett öltöztetni. Kritikával leginkább azt támadhatjuk, ami-ben otthonosan mozgunk. Mapplethorpe-nak mindenekelőtt be kellett jutnia saját identitásának nem csupán megélésével, de vonzóvá tételével is a legmagasabb művészeti körökbe. A művészeti/múzeumi elit (gyűjtők, kurátorok, magazinszerkesztők) felé vezető út a technikailag kifogásolhatatlan és mással össze nem téveszthető fotóműtárgyak létrehozásán, és e kör tagjainak személyes meghódításán keresztül vezetett. Érthető, hogy a képmutatástól sem mentes, egyre „kiretusáltabb” test-reprezentációt kitermelő társadalom számára a viszolyogtató, mert a testnedvekben és a szadomazochista élvezetekben elmerülő (homo) szexualitásnak, és ezen keresztül a szexuális identitásoknak és örömöknek a felszabadítását a morálisan kikezdehetetlen „zseni” cím kiérdemlésével, a tiszteletet parancsoló fegyelemmel és igényességgel kivitelezett művekkel lehet elfogadottá tenni. Hogy Mapplethorpe kiállítása a glamour világában járatosak kedvelt felvonulási helyszíne is, épp annak a következménye, hogy munkái, horribile dictu, a burzsoáz ízlést kielégítő, luxusértékű pompás tárgyak. NYIKOLAJ JEVREINOVNAK, a múlt század nagyhatású színház-teoretikusának, az élet minden mozzanatában a teatralizálást felismerő rendezőnek minden bizonnyal igaza van, abban hogy „az ember egy színházi állat”,<sup>21</sup> és így jobb, ha nem is kezdünk a maszkok le-, illetve megfejtésébe. Ám hadd éljek női gyanúmmal a perek lezajlása után születő Mapplethorpe interpretációkkal szemben, melyek általában a művész emberiességét, gyötrelmes életét, a bizalom meghatározta fényképezői módszerét méltatják.<sup>22</sup> Nekem úgy tűnik, mintha ezzel mégis csak mentegetni akarnánk a zseniális Művész küzdelmekkel teli szerepét „csak” magára öltő embert. Mert bizony a munkák és az életrajzi részletek is a dominancia és alávetettség hamar kibillenő játékról, a vibráló szexuális energia áramlásában lankadatlan figyelmet kívánó játszmájáról tanúskodnak. Mapplethorpe a tekintélyt sugárzó, magabiztos emberekhez vonzódott, és vonzerejével maga sem bánt csínján.

21 Alekszandr Etkind: *A lehetetlen Erősa. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999

22 Arthur C. Danto: *Boratvaélen. Mapplethorpe fényképezési vívmányai*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2004



ROBERT MAPPLETHORPE  
Kála, 1984, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum  
Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

Az atletikus kidolgozottságával a militáns testpolitikát is megidéző test bemutatásában pedig, de méginkább a képek minőségében, a könyörtelenségig feszített tökéletességben, a „mastering gaze” e lenyomataiban, akarva-akaratlanul, a test felszabadítása mellett az erőt is ünnepelem. A teremtő és irányító, elképzeléseit érvényre juttató, ünnepelem Zseni, maga a *Phallikus Zseni* előtt hódolunk. Ha pedig ez csak szerep, akkor egy homoszexuális férfitől vitatjuk el a láthatóságra törő uralkodói hajlam és a technikai szigorban és következetességben is megmutatkozó erő adottságát, amivel újra leszűkítjük a nemiség megélésének széles spektrumát, sőt, valójában a homoszexuális férfival szembeni elvárások és előítéletek alapján érvelünk. Még élő kortársak visszaemlékezései alapján nem úgy tűnik, hogy egy levethető kosztümként viselte volna a teremtő Művész mindenekfelett álló identitását, csak kisajátítva az individualista alkotó „eredetit” létrehozó eljárását. Ez főleg akkor tűnik fel, ha a *Tom of Finland* -i<sup>23</sup> örökséggel játszó, a bőrös-láncos homoszexualitás humoros aspektusát felvillantó, a befogadói képzeteknek és érzékelésnek nagyvonalúan teret adó, így a nézőnek magát alávető minimalista szobrász, ROBERT MORRIS *Artforum*-ban (1974) megjelent kiállítási plakátjára vetünk egy pillantást,<sup>24</sup> melyet egyébként a művészettörténész ROSALIND KRAUSS (az *Artforum*, majd az *October* szerzője és szerkesztője) fényképezett.

Mapplethorpe számára élet-halál kérdés volt, illetve azzá vált, hogy „varangyokból” tündöklő produkciót teremtsen. Fiatalsága drogparás, pszichedelikus miliójében a fekete mágia és az alkímia iránti érdeklődés egyáltalán nem számított ritka vagy elrugaskodott hóbortnak, elég, ha a sátáni karakter thriller-filmekben elinduló hódítóútjára gondolunk (*Rosemary gyermeke*, 1968 [r.: Roman Polanski]; *Ördögűző*, 1973 [r.: William Friedkin]). A Pratt Institute-ban, ahol növendékként művészeti tanulmányait végezte, a tanárok napra pontosan meg tudták mondani, melyik növendék mikor kezdett pszichedelikus kísérletekbe, mikor állt át a módo-

23 K. Horváth Zsolt: *Engedetlen testek a lélek uniformisában – Tom of Finland képei*. 2012.08.10. <http://tranzit.blog.hu/>

24 <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/lynda-benglisrobert-morris-19731974/>

sult tudatállapotban való rajzolás élményére. Az alkímia törvényszerűségeiben a *prima materia*, ami leginkább a meghatározhatatlan káosz, az esetenként „mocskos” massa, az arany előállításához nélkülözhetetlen feltétel, viszont nem magától értetődően kínálja fel magát, keresni kell.<sup>25</sup> A Sátánnal is kacérkodó „alkimista” Mapplethorpe számára, akinél nem múlt el nap, hogy ne éljen valamilyen szerrel, a *prima materia* az a cseppet sem veszélytelen, a sötétbe kényszerített homoszexuális kultúra, amiben fiatalon, még Smith-sel együtt élve, az éjszakába elinduló hustlerként – megélhetési okokból is – megmerítkezett. Patti Smithtől tudjuk azt is, hogy mennyire felkavarta Mapplethorpe-ot az *Éjféli cowboy* című film<sup>26</sup> bemutatója, melyben az önnön ellenállhatatlan szépségében kételyek nélkül hívő, naiv cowboy a nagyvárosba igyekszik, hogy pusztá külsejével egycsapásra meghódítsa a várost, s ezzel biztos megélhetéshez jusson. Tervei azonban fokozatosan romba dőlnek: napról-napra egyre mélyebbre süllyed, majd egyetlen barátja, „Patkány” halálával, a kitalizáltság és a teljes egyedüllét állapotában azzal kell szembesülnie, hogy betoppanása a városba észrevétlen maradt, nem omlik lábai elé egy lélek sem, mindenki nyűzsög tovább a maga útján. A csábításhoz a külső nem elég, az adottságok kimunkálásával és érvényre juttatásával formálódó produkció is kell hozzá, s a Mapplethorpe-ot kísérő és kísértő, a környezete csodálatát szomjazó nárcisztikus vágy áterotizált akktorzóiban és csendéleteiben, mint lény kiterjesztésében ölt formát. Bár Mapplethorpe méltatói általában kerülnek vagy kimagyarazzák a pornográf minősítést, érzésem szerint a befogadói tekintet vezetésében erotika és pornográfia összeér. A fényképezéssel, vagyis a fényvel történő leképezéssel elérhető plaszticitás illúzióját alighanem a fokozhatatlanságig feszítette, és ez fotói érzékiségének forrása. Képei azonban nem csupán

25 James Elkins: *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. Routledge, New York, London, 2000

26 *Midnight Cowboy*, 1969 (r.: John Schlesinger)

ROBERT MAPPLETHORPE

Ken Moody és Robert Sherman, Dennis Speight, 1982, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation  
© reprodukció: Rosta József

felkínálkoznak a mohó vagy félénk tekintetnek, de rabul is ejtik azt. A torzók, péniszek, virágok, gyümölcsök és csendéletek felületi részleteinek, a különféle anyagminőségeknek a látáson keresztül, leginkább tapintási érzeteket kiváltó, gondolat-kioltó megtapasztalása közben azon vesszük észre magunkat, hogy ebben a hosszasan kitarított nézésben már bármit elének tehet, végighaladunk rajta. Fogva tartja és vezeti a szemem: végigsimítom a bársonyos virágszirmokat, a szúrós tüskéket, a puhán rücskös békákat, a duzzadó nedves gyümölcsöket, a hideg és sima porcelánt és az ernyedtebb vagy keményebb, selymes faszokat. Nagyon is pornográf, a nézőt játékba hívó, de ki is használó módja ez a fényképezésnek, ám éppen ebben van az ereje. Kegyetlen, de minden egyes néző, aki igazán hajlandó belemenni a Mester vezényelte mágikus játékba, és vélt integritása védelmében nem csak átsiklik a képek felett, szexuális identitásában érintve van. Persze mindez akkor működik így, ha a fényképet a médiumon mintegy átnézve transzparensnek tekintjük, vagyis referenciájával, a leképezett jelenséggel azonosítjuk, illetve a fényképezés helyzetébe és idejébe átérzően belehelyezkedünk. Ez egy önfeledt, a mágiát áhító tekintet, de éppen erre játszik rá az alkotó, s ha ez többnyire nem így működne,



a cenzúra sem lépett volna közbe. Ez a befogadói gátlásokat felszabadító, a fénykép mágikus erejének megnyilatkozását előidéző alkotói eljárás feltépi az intellektualizáló, a fotografikus képet domesztikáló értelmezői hagyomány szövetét, melyben a képi ábrázolat ikonografikus és szimbolikus értelmezése a vezérszál, s melyet a fényképnek a mediális különösségeket kioltó terjesztése és rekontextualizálása folyamatosan megerősít. Ebbe az interpretációs gyakorlatba, a fényképek körüli kontextusok és értelmezések burjánzásába hasít bele a képei kapcsán a mágikus pillanat emlegetése mögé rejtőz Mapplethorpe, ahogy kortársa, SUSAN SONTAG is, aki az *Against Interpretation* (1964)<sup>27</sup> című esszé zárógondolatával a szenzuális befogadásra szólít fel radikálisan: „A hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.”<sup>28</sup> A szóban forgó évtizedekben ugyancsak nagyhatású ROLAND BARTHES-nak a fénykép mibenléte utáni „ontológiai sóvárgásában” papírra vetett írása is idekívánkozik. A toplistas referenciaszövegek feltördelésének közös sorsában osztozó, szerzője végzetes balesete következtében hatyúdallá váló *Világoskamra*<sup>29</sup> gondolatfűzése az aktorok és csendéletek befogadásának módjával nagyon is rokonítható. Mapplethorpe élményvilága pedig összeolvasható Barthes önlecsupaszító, egyre mélyebbre hatoló, nehezen megbontható gondolatörvényeivel: a fotografikus képet szerelmi szenvedést okozó, sebet ejtő és szálnalmat keltő, a szót elakasztó, eksztatikus örületként éli meg. Hogy Mapplethorpe képeit Barthes jól ismerte, tény. A *Világoskamra* egy-egy kiragadott állításának (studium – punctum, a Halál mint a fénykép eidosza, fotográfia mint szcenikus művészet) fotó- és művészetelméleti sarokpontként kezelése viszont kioltja azt a felkavaró élményt, mely a mély gyászában diszkrétan feltárulkozó tudós megrendüléséből fakad.<sup>30</sup> Abból a megrendülésből, mely a *Halál Velencében* című Thomas Mann-novellában, és hogy a képek világánál maradjunk, annak filmes adaptációjában (1971) is utoléri a zeneszerzőt. LUCHINO VISCONTI víziójában, az irodalmi szöveg hosszan kitarított filmes (fotografikus) megidézésében az ifjú Tadzio szépsége ejti rabul és sodorja magával a zene-tudós Gustav Aschenbachot. A Szépség vonzásában és követésében azonban maga a Halál érkezik el. A szó elakad, s ahogy Visconti mondja

27 Susan Sontag: *Against Interpretation*, Vintage books, London, 2001, pp 3-14.

28 „In Place of a hermeneutics we need an erotics of art.” Magyarul Rakovszky Zsuzsa fordításában: „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.” <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118>

29 Roland Barthes: *Világoskamra*. Alapkiadás: Európa Kiadó, Budapest, 2000, fordította: Ferch Magda

30 Köszönet Szilágyi Sándornak, hogy Barthes művének eme aspektusára felhívta a figyelmem és kéziratban lévő filológiai elemzését (*A fotográfia elméletei. Klasszikus és kortárs megközelítések*) a rendelkezésemre bocsátotta.



ROBERT MAPPLETHORPE  
Békák, 1984, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation  
© reprodukció: Rosta József

e filmje kapcsán a róla készült dokumentumfilmben: beáll az intellektuális halál. A *Világoskamra* 24 fényképe közül Mapplethorpe kitárt karú önarcképe az egyik a következő képaláírással: „...a fiú karja éppen a legjobb szögben tárul ki ... kedves odaadással...”

A mágia botrányából kijózanodva – Barthes szavaival folytatva – a fényképeket művészetté alakításukkal szelídítjük meg. Mapplethorpe-nak a tárgyát a médium engedte határokon belül végtelenül közelhező, ám azok különféleségét egyneműsítő látásmódja a fekete-fehér fotografikus leképezés egyszerre érzékeny közeli és az elvonatkoztatást is beindító eltávolító természetével (bármennyire is vágyunk ennek ellenkezőjére) nagyon is adekvát. Ez a már-már sterilen precíz technikai kivitelezéssel párosuló alkotói látásmód a kemény, hideg szobrok leképezésében éri el kifejezőerejének csúcspontját: a feketék és a fehérek skáláján keresztül a plaszticitás érzetét keltő „fény-formálással” a fényképnek az érzéki közelség és az áthatolhatatlan távolság szimultaneitásában lüktető paradoxona válik megtapasztalhatóvá. Ma már elmondhatjuk, hogy a Művész a szobortorzóiról készült képeivel mintegy hurokba fűzi a fényképezésnek a művészettörténet tudomány születésénél, majd annak lebontásánál és újragondolásánál is bábáskodó szerepét: az akt szobortorzókról készült Mapplethorpe-fotóműtárgyak múzeumba vonulásával a modernista művészettörténet írás agóniája (és újjászületése?) fonódik össze a szobor és a fotográfia paragonéjával induló diszciplináris kezdetekkel.<sup>31</sup>

Mapplethorpe rendkívül körültekintően és együttműködve bánt modelljeivel, életműve alakításának segítőivel. A homoszexuális szubkultúra részesei, a férfi modellek saját nevükön, saját jogon, vagy éppen kérésükre névtelenül, az azonosítást teljesen kizárva, arc nélkül jelennek meg. Azonban az S/M szubkultúra szerepjátékainak pozitívumait, tárgyi rekvizitumait láttató képek szereplőinek mozdatatlansága, fegyelmezettsége szembevetendő. A pillanatnyi hangulatokat elfedő bábuserű testtartás a kép élességéhez, a részletek pontos leképeződéséhez nélkülözhetetlen. Ám nem kerülheti el figyelmünket az sem, hiszen empátiával átélhető, hogy a beállításokból adódó kényelmetlenségek, a pozitívumok kitarításából, ismétléséből adódó kisebb fajta tortúrák – a kölcsönös bizalom viszonyrendsze-

31 A fénykép által közelhozott, szabad szemmel addig nem látható freskó- és épületrészletek fényképeinek sokat köszönhet a stíluskritika és az ikonológia.



ROBERT MAPPLETHORPE  
Mark Stevens (Mr.10.1/2), 1976, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

rében – kérlelhetetlenül alárendelődnek a képet formáló alkotói akarat szigorának. A szadomazochista szerepjátékokhoz szükséges feltétlen bizalom meglétét nem lehet vitatni. Csakhogy ezek koreográfiája magában a képet eredményező procedúrában, a fényképezés tartama alatt az alkotó és a modell viszonyában is megismétlődhet. A rezzenéstelen arckifejezések, az érzelmi viszonyok nyomát elfedő maszkszerű (ön)beállítások nem csupán lehetővé teszik, de kényszerítnek is minket arra, hogy a szadomazochista szerepjátékok örömszerző pozitívumait megjelenítő fényképek esetében elrugaszkodjunk a létrejöttükben segítő férfiak személyazonosságától. Kérdés, hogy a megnevezés, a nevek címként való feltüntetése a férfiak méltóságának megőrzését segíti, vagy inkább az alkotói birtoklás egy eszköze. A szexualitást már-már gépies fegyelemmel és robotszerű kimunkáltságában élénk táró képi helyzeteken túl maga a fotografikus kép paradoxona is a konkrét személyektől való eltávolodásért dolgozik. Ugyanis mihamarabb egy fénykép keletkezése ismerőinek szűk köréből, talánnyá válik.

A fényképezést Roland Barthes-ra is hivatkozva lehet szcenikus művészetként értelmezni. Számára a Színház és a Fénykép kapcsolata a Halálhoz való viszonyban ragadható meg, gyökerük az elmúlás folyamatos megidézésébe nyúlik vissza. Az érdekes azonban az, hogy éppen a scenírozással működtetett fényképezési módus az, ami nyitott a teremtett, a vágyott, s ezáltal az idő visszafordíthatatlan linearitásából kilépő, a valóságzférákat sokkal inkább gazdagító, semmint az elmúlt tér-idő egy szelvére referáló, vagyis a képzeletbeli, a jövőt is megjeleníteni képes fotografikus kép felé. CINDY SHERMAN és Mapplethorpe a beállítások lefényképezésével létrehozott performatív képein éppen az a trouville – mind fotóhasználati, mind identitáspolitikai értelemben –, hogy a képalkotók identitása meghatározhatatlan, feloldódik a folytonos változásban, mert lehetetlen azt egy bizonyos múltbéli szituációt őrző képben lehorgonyozni. A fénykép, annak ellenére, hogy pontosan rögzíti egy beállítást, nem referál az alkotók és szereplők konkretizálható identitására, mert az nem létezik, csak annak folytonos alakulása, s így a fénykép sem egy elmúlt realitás őrzője, hanem a lehetőségek széles skálájának felmutatója. Hajlok arra, hogy Mapplethorpe életművének e performatív képeit is, vagyis az önarcké-

peket és a szadomazochista szubkultúrát a barátok részvételével ikonikusan bemutató műveket, mint egy összefüggő képszekvenciát, szintén alkotói imágóként, önmaga arcúlatának megformázási folyamatoként lássam. A performance-okban a közönség elé álló kortársakhoz hasonlóan Mapplethorpe is színre vitte saját testét, ám, pár korai kivételtől eltekintve, közvetett módon. Ez a test a fotográfia médiumán, a barátok és ismerősök bevállalta helyzetek fényképein keresztül alakult és vált láthatóvá, olyan tökéletességükben kifogástalan képtárgyak sorozatában, melyek lehetnek csábítóak vagy megbotránkoztatóak, de soha sem alázzák meg a létrehozó aktus irányítóját, az alkotót, akitől távol állt a személyeskedés és a személyes feltárulkozás. Mapplethorpe közönsége előtt soha nem tárta fel, illetve élte meg közvetlenül mazochista hajlamait, s Mesterként nem tette ki magát az alávetettség veszélyes, csak a kölcsönös bizalom helyzetében bevállalható szerepének. Mert „aki engedi, hogy megostorozzák, az meg is érdemli”, vallja be a *Bundás Vénusz* Severinje saját története tanulságaként.<sup>32</sup> Mapplethorpe inkább uralni vágyta a nézőket, semmint bizalmába fogadni őket. Ilyen értelemben soha sem vetette le maszkját, és ebből adódhat a hidegséggel társuló okosság az az érzete, amit Lifson is az érzelmek hiányaként írt le. Mapplethorpe több önarcképén a felsőbbrendűség nemes szörméjébe burkolózva, nőiesre sminkelve, Bundás Vénusként jelenik meg. A 70-es évek dokumentarista street photography-jának terméséből kitűnik,<sup>33</sup> hogy New Yorkban a szadomazochista ostromozással járó frivol szexualitás átjárta az éjszakai életet, és a Velvet Underground számában is színre lép SACHER-MASOCH Severinje, aki erotikus vágyai megélésében az önmegalázó rabszolgaságig megy el. Mapplethorpe a női szereppel kacérkodva, bundájába burkolódzó dominaként néz ránk a kamerán keresztül. Ám az is lehet, hogy a női szereppel csak a nézőkkel űzött játék kedvéért azonosul egy kis időre, akikre szexuális orientációtól függetlenül kíván hatni. Ő ugyanis sokkal inkább a Sacher-Masoch regény Mestere, az ellenállhatatlan, a mindenki fölött álló férfi, akinek sugárzó szexuális energiája akadálytalanul átjárta a nemek közti határokat, s ennek bizonyosságául Párizsba érkezve nőnek öltözve szerzett magának férfihódolókat, s akinek maga Wanda, Severin kéjes kínozója is behódol.<sup>34</sup> A nemek közötti határok, illetve a sztereo-

32 „The moral of the tale is this: whoever allows himself to be whipped, deserves to be whipped.” In: Leopold Sacher-Masoch: *Venus in Furs*. Manor, Rockville, Maryland, 2008, pp. 118.

33 Allan Tannenbaum fényképeiről: <http://theselvedgeyard.wordpress.com/2010/04/15/hookers-hypodermics-new-york-in-the-70s/>

34 Leopold von Sacher Masoch: *Venus in Furs*, Manor, Rockville, Maryland, 2008

tip nemi szerepek határainak feloldásában, a nemek feletti korlátlan szexuális hatalommal való játékokban főszereplő androgün figura ott dübörgött a rockszínpadokon és a zenei klubokban, de a mozik vetítővásznán is ott csábított. Az 1970-ben készült, *The Performance* című filmben (r.: Donald Cammell, Nicolas Roeg) MICK JAGGER hol nőként bűvöl el, hol pedig macsó öltönyös gengszterként lep meg minket. A filmbéli barátnőjét alakító Anita Pallenberggel pszichedelikus révületbe ejtve „szedik szét” (sic! mint egy gépet) a heteroszexuális maskulinitásba keményedett, az ostorozássá fajuló, brutális kivégzéstől megmenekülő gengsztert, aki az oldódásban levetközve homo- és xenofóbiáját, végre felszabadultan éli át az intim testi szerelmet a fiús külsejű francia lánnyal. A képzőművészeti utalásokon keresztül dramatizált (akciófestészet, Francis Bacon festménye utáni élőkép), bár leginkább a sex, drog és rock&roll e kultikussá váló filmjének egyik rendezőjét, DONALD CAMMELLT baráti szálak fűztek Mapplethorpe első tartós kapcsolatához, David Crolandhez is.<sup>35</sup>

PATRICIA MORISOE, az életrajzíró szerint egyetlen ember, Patti Smith fölött nem volt Mapplethorpe-nak hatalma, s a róla készült fényképek ezt igazolni látszanak.<sup>36</sup> Smith jobbra maga választotta tárgyait, öltözetét a képekhez, vagy ha nem, a spontaneitásnak utat engedő performance végére szétszaggatta azokat, mint a Smith egy önálló kiállítására készült közös filmjükben a díszletként szolgáló lepleket (*Still Moving*, 1978). A fényképek beállításukban is oldottabbak Mapplethorpe performatív fotográfiáihoz képest: sokkal inkább portrék, érezhető a punk énekes-költő személyes jelenléte, a hangulatokkal, lélekállapotokkal nagyon is összefüggő gesztusrendszer mozgásban történő formálódása, a fotósnak inkább a modell szabad mozgását követő, megfelelő pillanatban exponáló, a másik érdekében működtetett önzetlen figyelme. Mély barátságuk nem csak az együtt töltött évekből fakadt, de abból is, hogy Mapplethorpe életében az egyetlen nő volt, akivel megélte a férfi-nő kapcsolat zaklatott drámáját, a teljes odaadásban való összeforrást, majd a fordulat után a szétszakadás folyamatában az elengedések és visszafordulások szenvedélyes, önmarcangolásoktól sem mentes hullámzását. Az érzelmek széles skálájának megéltsége leginkább a lázadó Patti Smith zenéjéből és költészetéből árad, ám életművük komplementer viszonyban is értelmezhető, vagy legalábbis nehéz ettől az érzéstől szabadulni, hiszen az együttélés alatt formáltak egymás elképzeléseit, kezdő lépéseit. Mapplethorpe

35 *Just Kids*. pp. 147-148.

36 Patricia Morrisroe: *Mapplethorpe: A Biography*. Random House, New York, 1995



ROBERT MAPPLETHORPE  
Dennis Speight, 1983, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

képeit lehet következetes kimunkálásuk miatt hidegnek és sterilnek látni, ugyanakkor nagyon is tudta, hogy a közönséget az érzékiségen keresztül lehet elcsábítani. A Smith áttörő sikerét meghozó *Because the Night* című dal megszületését nem kis részben annak az alkotói szempontból döntő, határon átlendítő ösztönzésnek köszönhetette, amit Mapplethorpe valahogy így fogalmazott meg: jó, jó Patti, de mikor írsz már olyan számot, amire táncolni is tudunk?!

E tanulmány elején Ben Lifson Mapplethorpe-értelmezését a kortárs vizuális kultúra képfajtáinak egymás mellé helyezésével szemléltettem. Ez csak egy, a lehetséges vizuális források feltárása közül, de tény hogy inspiráló és a határok kijelölésében orientáló képekként a populáris és pornográf magazinkultúra Mapplethorpe munkáinak alakulásában szerepet játszott. A lelki-fizikai fájdalommal járó gyötrelmeknek és kielégüléseknek az S/M szubkultúra megidézésén keresztül egy nemesre csiszolt képi világba emelése azonban mélyebbről is táplálkozhatott. A megalázások sérülését elszenvető test, a gyötrelmeiben magára maradt ember a zsidó-keresztény kultúrkör máig ható mítosza. Az elhivatással beállt fordulat után a vérségi kapcsolatokat eltépő, a hit azonosságán alapuló közösséget a családi kötelék fölé helyező, ezért gyötrelmes áldozatot is vállaló, majd a Törvény előtt és a kivégzés tortúrájában végzetesen magára maradó, ám a halálában megdicsőült megkínzott férfi, a *Vir Dolorum* a férfiak nagy története. De mit tehet a hivatásának alávetett férfitől magára maradt nő? Feloldozza a férfit haláltusájában, és hitet tesz a Mester mellett, mint Magdalai Mária, s ahogy teszi Patti Smith is költészete hangzatait megszólaltatva a *Just Kids* zárófejezetében. Vagy a magára maradtan gyötrődő test láttán lázad és beleüvölti a világba, ahogy Patti Smith Jézus elleni kirohanásában tette, amibe azért gyánítom, némi indulat a homoszexualitását megélt férfi mellett feldühödött és csalódott nő élményéből is vegyült a maskulin utak és élvezetek kizárólagossága láttán: „The great faggot of history having twelve men to lick his feet.”<sup>37</sup>

37 „A történelem nagy buzija, akinek tizenkét férfi nyalta a talpát.”

# Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása

Az angolszász terminológia meglehetősen széles spektrumban használatos, ide értendő mindennemű köztéri alkotás, a hagyományosnak mondható emlékművektől egészen a köztéri dizájn, társadalmi célú megmozdulásokon keresztül a *street* vagy *urban art* művekig. A kortárs művészeti diskurzusban leginkább azonban azokra – az urbánus terekben működő – közösségi művészeti stratégiákra értendő, amelyekről ez az írás is szól. Ebben az értelemben az elnevezés tartalmilag szűkítő, ami elsősorban a public art manifesztációjának háttérben szorgoskodó teoretikusok és művészek aktivista attitűdjének köszönhető. Az aktivista művészek és kurátorok egy része az általuk preferált jelenségek megkülönböztetésére igyekezett, igyekszik kisajátítani a kifejezést. „A zavar elkerülésére a szakma a klasszifikáció finomításával válaszolt, de az olyan terminusok használata, mint például a *socially engaged art*, *community arts*, *issue based art*, *new genre public art*... máig nem mutat tényleges konszenzust.”<sup>1</sup>

SUZANNE LACY 1995-ös,<sup>2</sup> a téma szempontjából jelentős esszégyűjteményében bevezeti a *new genre public art* fogalmát, ami már utal azokra a változásokra, amelyek a köztéri művészetet – vagy legalábbis egy részét – a '90-es évek után jellemezni kezdték. Az új típusú művészet fogalmát a késő 60-as évek óta használják azokra a művekre, amelyek különböző médiákat kevernek, és ezeken keresztül kutatnak experimentális tartalmak iránt. Lacy ugyanakkor bizonyos értelemben már szintén szűkített értelmezési mezőben használja, szinte kizárólag a közösségi művek kontextusában. Feltehetőleg ezért, valamint a könyv aktivista hangvételéből következő objektivitásdeficit miatt a nemzetközi szakirodalom sem vette át száz százalékosan az elnevezést.

A *new genre public art* elnevezés hagyománykövetőnek mondható abban az érte-

lemben, hogy a művészettörténeti linearitásra törekvő szemléletet folytatja, amely izmusokra fragmentálja a XX. század művészettörténetét. A public art terminus technikus összevetve az új típusú public art kifejezéssel nagyobb egységben, nagyobb ívű narratíván belüli, összességében nagyobb gondolkodásmódra utal, míg a „new genre” előtaggal visszatér a megszokott, különbségek alapján elválasztott szemlélethez, amely persze helyes abban az helyzetben, amely fókuszáltabb vizsgálat esetén megköveteli a különbségtételt. Összegezve a kérdést, a nemzetközi diskurzusban jelenleg elsősorban a kisebb egységekre való koncentráció jellemző, amelyben a public art olyan részterületeiről esik szó, mint például a döntően média- és hálózatalapú *hacktivizmus* és *tactical media*, a zöldmozgalom által inspirált *eco-art*, a *guerilla-art* és *gardening*, vagy a társadalmi témákra koncentráló *community-based*, *issue-based*, *socially-engaged art*.

## Az új típusú public art

Valójában miben is áll az új típusú public art újszerűsége? A kérdés egyszerűen és tömören két fő irányból válaszolható meg. Egyrészt a befogadóval kialakított viszony radikális megváltoztatása, másrészt a tematikai fókusz szűkítése felől, ami a helyspecifikusság jelenségén belül a közösség specifikusság irányában történt elmozdulást jelenti. „A hely fogalom, e szerint a felfogás szerint elsősorban nem a mű fizikai környezetére vonatkozik, hanem egy mentális teret jelöl, amely emberi és történeti tartalmak gyűjtőhelyét képviseli.”<sup>3</sup> Ezek a történeti tartalmak a reprezentáció logikájából következően láthatatlanok. Ennek az alapjában hierarchizált rendszer lassú demokratizálódási folyamatának produktuma a public art. A klasszikus avantgárd paradigmájában a műalkotás a befogadó, művész, műtárgy struktúrában hagyományosan a másik két szereplő felett pozicionált, valamint az információ a művész felől a befogadó felé zárt rendszeren keresztül és egyirányúan közlekedett. „Az az új típusú köztéri művészet megkérdőjelezi a hagyományos művészeti rendszer-funkciókat – a művészi autoritás, a kultúra és a művészet társadalomban betöltött hagyományos szerepét. A művészet elitista felfogásával ellentétben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúrateremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.”<sup>4</sup> A tulajdonságok tételszerű felsorolásán túl a műfaj teljes feltérképezéséhez, mélységében

1 Kertész László, Leposa Zsóka (szerk.): *Te itt áll*, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest, 2008. 9.o.

2 Lacy, Suzanne: *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press. Seattle, 1995



FRANCIS ALÿS  
When Faith Moves  
Mountains  
© <http://miradadialectica.wordpress.com/2010/01/11/when-faith-moves-mountains>

3 <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html> 2011.07.17.  
4 Süvecz Emese: *Ellentmondások kiállítása*. <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=366> 2011.07.16.

való vizsgálatához elsőként ismernünk kell az urbánus életformában és az azt vizsgáló diszciplínákban beállt változásokat.

### **Public art városkutató nézőpontokból**

A közösségi művészetek tulajdonképpen deskriptívnek mondhatóak abban az értelemben, hogy egy közösség etnográfiai és antropológiai sajátosságait modelleljék. A public art mű kísérletként értelmezendő, de nem mint egy mű létrehozására irányuló kísérlet, hanem sokkal inkább egy közösség profiljának megalkotási kísérleteként. Ebből következően a public art sajátosságait sem lehet a kortárs társadalomtudományok fejleményeit figyelmen kívül hagyva vizsgálni.

A XXI. század elejére a városok mérete hatalmasra nőtt, ennél fogva szerkezetük is átstrukturálódott. A metropoliszoknak a globális civilizációban betöltött szerepe, korrelálva fizikai méreteikkel, expanzív módon változott. „Kialakul egy új, immár nemzetközi városhierarchia, amelynek csúcán a »global city«-k találhatóak, a másik végpontot pedig a globalizáció gazdasági összefüggésrendszeréből kizuhant városok alkotják, a »marginalitás fekete lyukai«.<sup>5</sup> Ezek a globális megapoliszok sajátos, önálló kulturális identitással rendelkeznek, amelyek képét a reprezentációban részt vevő tömegek formálják. A hatvanas, hetvenes évek polgárjogi mozgalmi nyomán ezeknek a korábban lényegesen privilegizáltabb mezőknek az újraosztását mind szélesebb társadalmi rétegek követelték.

A korábbi általános állapottal szemben, amelyben „az építészet és művészet szerepe leginkább a központi helyeken megjelenő hatalmi igények reprezentációjára irányul”.<sup>6</sup>

A nyilvánosság újabb és újabb szintjei nyíltak meg egyre differenciáltabb szubkulturális csoportok előtt, ezzel párhuzamosan bővítve a nyilvános térhasználatlaltól összefüggő tevékenységek körét is.

### **„From frameworks to networks”<sup>7</sup>**

A köztér átalakulásának hátterében zajló folyamatok részeként, amelyben a korábban statikus reprezentációs potenciállal rendelkező nemzetállami, kizárólag architektonikus rendszerekben megtestesülő helyek piaci fontosságuknak megfelelően pozicionálódtak, a városoknak már egy új, globális virtuális térben kell definiálniuk önmagukat. Ebben a struktúrában dől el a láthatóságuk. A digitális technológia fejlődése ugyanis újraszervezte a vizuális reprezentáció hierarchiáját, eliminálva ezzel a fizikai tér távolságait, egyszersmind felerősítve a hálózatokban lévő folyamatos jelenlét jelentőségét. A kisebb egységek esetében, azaz a város-

5 Szijártó Zsolt (szerk.) *Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*. Gondolat, Bp./Pécs, 2010. 18. o.

6 Szijártó, 18. o.

7 *Keretekből hálózatokká*. György Péter: *A hely szelleme*. Magvető, Bp. 2007. 255. o.



ZLATKO KOPLJAR  
Timesquare  
© [http://www.beyars.com/de\\_minoritenkulturgraz-gestures-of-infinity-zlatko-koplj.html](http://www.beyars.com/de_minoritenkulturgraz-gestures-of-infinity-zlatko-koplj.html)

szerkezetben belül ugyanez a helyzet, amennyiben a város nyilvánosságát már nem valamiféle univerzális, mindenki számára olvasható és értelmezhető narratíva fűzi egységge: nem kultúrák olvasztótégelyeként funkcionál, hanem sokkal inkább szubkultúrák és résznyilvánosságok küzdőtereként. Végső soron a város belső szerkezetén helyet foglaló kisebb egységek láthatósága is a virtuális térben dől el.

MIKE FEATHERSTONE, angol kultúrszociológus egyik klasszikus tanulmányában így foglalja össze a változást: „Egyre inkább tudatában vagyunk a ténynek, hogy a város folyamat, a helyek folyamatok, azaz nem rendelkeznek egyetlen, változatlan identitással. A tér sem ragadható meg statikus realitásként, hanem olyan valóságként, amelyet különböző csoportok interakciói, elbeszélései, képei és reprezentációi aktívan hoznak létre és változtatnak meg.”<sup>8</sup>

„A új térelméletek... szakítanak azzal a korábbi – általában csak a »tartály metaforával« jellemzett – felfogással, miszerint a tér egy előre rögzített, objektív, statikus mérték volna, különböző kommunikációs kapcsolatok egyfajta kerete... Számos kutatás foglalkozik azzal a kérdéskörrel, hogy a különböző társadalmi csoportok nagyon is aktívan használják a városbeli életük színtereiként szolgáló fizikai-mentális tereket, jelentéseket kapcsolnak hozzá, értelmet tulajdonítanak neki, mindennapi gyakorlat során véghezviszik a tér társadalmi konstitúcióját.”<sup>9</sup> Az épített tér, az architektonikus közeg ilyenformán nem statikus keretként, hanem „hardware”-ként működik, amelyben a különböző társadalmi, kulturális csoportok interakciói és önreprezentációi jelentik a „software”-t. Ez a típusú hálózati struktúra analóg módon megjelenik NICOLAS BOURRIAUD-nál a kultúra területén is. Ő a populáris kultúrát a határtalanság, a magas kultúrát pedig a keret kultúrájaként definiálja.<sup>10</sup> A public art jelensége ezért nyilvánvalóan eredetében kötődik a városi nyilvánosság átalakulásával járó kulturális átstrukturálódáshoz, amelynek új kulturális formáihoz stratégiájában igazodva legalább annyira popkulturális, mint magas művészeti. Ennek megfelelően az urbánus nyilvánosság több szintjén is megjelenik. Egyrészt – és ezzel leginkább a szubkultúrák láthatóságában vállal szerepet – az alulról szerveződő mozgalmakban, úgymint a street és guerilla art, másrészt a hivatalos reprezentáció oldaláról, egyfajta kompenzációként.

A public art lényege abban van, hogy a társadalmat nem csak a globális politika szintjén értelmezi, hanem az olyan elemekért, közösségekért is harcol, akik vagy amelyek kevésbé látható tagjai a társadalomnak. Ebben a kontextusban

8 Szijártó Zsolt, 18. o.

9 Szijártó Zsolt, 24. o.

10 Bourriaud, Nicolas: *Utómunkálatok*. Műcsarnok, Budapest, 2007. 25. o.



Blue House Project  
IJburg © <http://www.hartel.com/misionneering/amsterdam/?p=593>

kompenzáció a politikai láthatatlanságért és a társadalmi erő hiányáért.

Ennek megfelelően a tér, ahol a public art megjelenik, nagyban különbözik az olyan univerzális narratívákban gondolkodó nyilvános helyektől, mint például a galéria vagy múzeumtér. Ezek a helyek reprezentációs politikájukban még mindig – bár ebben lassú elmozdulás látható – homogén közeggel állnak kapcsolatban. A public art lényegi eleme azonban az olyan művészeti formák keresése, amelyek alkalmasak a társadalmi szerepvállalásra, interaktívák és különböző társadalmi rétegeket szólítanak meg. Ennek megfelelően a public art effektív esetben nem a konfliktusmentes eszmecsere terepévé változtatja a nyilvános ságot, hanem éppen ellenkezőleg, demokratikus attitűdjének fontos részeként értelmezi a konszenzusos állapot folyamatos megtörését. Ebből a szempontból kapcsolható a JÜRGEN HABERMAS által megfogalmazott nyilvánosságelmélet kritikai revíziójához. Habermas szerint ugyanis a különböző résznyilvánosságok által felvetett konfliktushelyzetek a nyilvános térben zajló racionális érvelés mentén oldódnak fel. A nyilvánosságelmélet kritikusai viszont azt állítják, hogy az ilyen típusú konszenzusos állapot éppen ellentétes a demokratikus törekvésekkel. Ennek megfelelően, ha a művészet demokratikus alapállásból cselekszik, a JACQUES RANCIÈRE által javasolt úton kell haladnia.

„Rancière szerint a művészetnek is az érzékelhető és az »érzékelés« (pl.: a politikai és a kulturális mezők meghatározása) újrafelosztására kell törekednie. Vagyis nem a konszenzus (van, ami politika és van, ami művészet) fenntartására, hanem disszenzusra, a reprezentációs rendszerek konfrontációjára.”<sup>11</sup>

## A lokalitás

A nyilvánosságban való részvételnek van a public art szempontjából egy harmadik rétege is, amely azonban már nem kizárólag az urbánus létvilághoz kötődik. Ezzel kapcsolódik az ezredforduló utáni, a lokális jelenségek iránt egyre fogékonyabb társadalmi kutatásokhoz. A public art fejlődése szempontjából logikus lépés a lokális közösségek felé fordulás, miután a XX. század monstruózus, ideológiával átitatott narratíváiban, eszmében való kollektív hit kiürült. Ezeknek a tartalmaknak a legfőbb vizuális hordozója az építészet, annak is a hivatalos, hatalmi reprezentációban részt vevő objektumai. Ezek, bár a nyilvánosság szempontjából mind fizikailag, mind szimbolikusan csomópontokban helyezkednek el, kikerültek a public art érdeklődésének homlokteréből. Előtérbe kerültek viszont azok a városrészek, esetleg települések, amelyek ezidáig láthatatlanok voltak. A public art e területei összefonódtak a rehabilitáció és a cultural masterplanning területeivel. Azáltal, hogy egy a nyilvánosság számára láthatatlan topográfiai elemet igyekeznek komplex tervezési folyamatokon keresztül láthatóvá tenni, hasonlóképp járnak el, mint a fentebb említett, a marginális társadalmi csoportok kompenzációs megjelenítésének esetében. Mivel mindezt csak részben konceptuális, más esetben viszont érzéki, atmoszférikus elemekkel igyekeznek elérni, céljaikban ismételten párhuzamosságokat mutatnak az ezredforduló utáni társadalomtudományi kutatásokkal.

„A kétezres években a városszociológia és antropológia érdeklődésének homlokterébe a lokális folyamatok kerültek. A város kulturális karakterével, a városszociológusnak, a városatmoszférának a kutatása. A cél a város milyenségének, érzékszervekkel felfogható valóságának komplex megismerése, és ennek a karakter profiljának a megrajzolása.”<sup>12</sup>

## TÉMÁK ÉS STRATÉGIÁK

### Eszme, nyelv, kép és esztétika

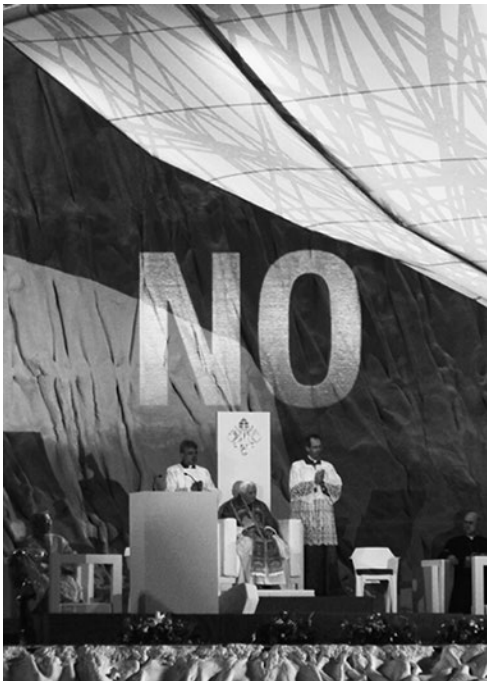
Visszakanyarodva a művészetelmélethez, rövid ideig még el kell időznünk a public art művészettörténeti előzményeinél. Minden látszólagos ellentét ellenére a public art legfőbb törekvéseiben történetileg is a modernség művészeti hagyományába illeszthető. Egyfelől a már említett avantgárd utópia szempontjából, amely törekedett élet és művészet határainak összemosására. Másfelől a CLEMENS GREENBERG által inkriminált, de a modernitás hagyományának szerves részét képező művészeti mozgalmak örököseként, mint amilyenek a dada és a szürrealizmus eseményművészeti akciói voltak. Művészettörténeti szempontból a public art művészek ugyanis nem igazán érznek kapcsolatot a hagyományos köztéri művészettel, sokkal inkább a klasszikus avantgárd társadalmi ihletettséggel dolgoival; a művészetnek az életbe való integrálásával, azaz a historikus avantgárd hagyomány újraélesztésével. Ez az örökség a háború utáni fluxus és eseményművészeti mozgalmakban is éppen úgy jelen van, a különbség pusztán a mű egzisztenciáját érintő kérdésekben különül el markánsan. A hagyomány továbbélését azért is tartom fontosnak hangsúlyozni, hogy a public art-nak szerves részét képező, egészséges, progresszív és jobbitó szándékú modernitáskritika képe semmi esetre se mosódhasson egybe a 9/11-es terrorcselekmény, majd gazdasági világválság nyomán kialakult diabolizált modernitásképpel. Ennek a kritikai attitűdnek az elsődleges célja az, hogy rámutasson azokra a modernitásban kezdetektől fogva jelen levő belső ellentmondásokra, amelyek mögött W. J. T. MITCHELL szerint a modernitásnak a nyelvvel szembeni averziói húzódnak. A jelenség szempontjai szerint ez azért kulcsfontosságú, mert ez az a műveket körülölelő mechanizmus, amely a kommunikációs potenciálon keresztül a befogadóval szembeni viszonyért részben felelős.

Az absztrakt művészet igazi ellenfele a literális giccs volt: „A giccs olyan művészet, amely még nem tagadta meg az irodalomban való bizodalmit, amelyet megtöltenek az ismert, hétköznapi és szentimentális történetek...”<sup>13</sup> Az igaz-

<sup>12</sup> Ezeknek a kutatásoknak a legtöbbet idézett példái az Anthony Ledds amerikai szociálandropológus személyéhez köthetőek.

<sup>13</sup> Mitchell, W.J.T.: *A képek politikája. Válogatott írások*. JATE Press. Szeged, 2008. 236. o.

<sup>11</sup> Hornyik Sándor In.: Index. no.84. 2011. július-augusztus



JULIUS VON  
BISMARCK  
Image Fulgurator  
© <http://www.juliusvonbismarck.com/bank/index.php?/projects/image-fulgurator/>

ság azonban az, hogy az absztrakt művészet háttérben ugyanúgy rendelkezésre állt a nyelvi-történeti konstrukció. Sőt, amennyiben a lecsupaszított jelrendszer igényelte, annak tárgyiasságán messze túlmutatott az interpretáció. Éppen ebben a sajátos viszonyban állt egyik lényegük. Más kérdés, hogy a műveket körülölelő nyelvi interpretáció a művészet társadalmi és kulturális státuszából következően arisztokratikussá vált. Az absztrakt mű – bár puritán jelrendszere miatt könnyen nyelvi jelekben is értelmezhető –, mégsem lett széles rétegek számára verbalizálható és befogadható. A művekhez kapcsolódó sajátos nyelvhasználatot az építészet kontextusában DEVAN SUDJIC a következőkkel magyarázza: „A rejtélyes, közönséges halandó számára érthetetlen nyelvhasználat a szakmának a más kulturális formákkal szembeni kisebbségi érzéséről tanúskodik.”<sup>14</sup> A public art azzal a gesztussal, hogy a színeket, formákat, tárgyakat, tehát minden képalkotó vizuális elemet visszaemelt a valóság fizikai összefüggésrendszerébe, voltaképpen nem távolodott túl messze a modern művészet ideológiailag telített gyakorlatától. A különbség csupán abban mutatkozik, hogy míg az absztrakt művészet a saját tematikáját és kontextus rendszerét a szűk és kissé okkultnak tűnő „modern művészeti papságon” keresztül kívánta verbalizálni, addig a „szociális plasztika” és az új típusú public art jellegeből és helyszínéből fakadóan integráns nyelvhasználattal és nem obskúrus rituálék mentén teszi azt. A public art mű ugyanis tulajdonképpen az a nyelvi konstrukció, kommunikációs struktúra, amelyet a mű cselekménye/folyamata generál. Ez a *beuysi* szociális

<sup>14</sup> Sudjic, Devan: *Épület-komplexus*. HVG könyvek. Budapest, 2007. 240. o.

plasztika elméletével is összecseng, amelynek lényege a feltevés, mely szerint a művészetszínvonalban elkövetkezett az az antropológiai pont, „ahol a gondolkodás már kreáció és műalkotás, tehát plasztikai folyamat, és képes egy konkrét formát létrehozni, legyen az bár csak egy hanghullám, amelyik eljut a másik füléig. A plasztikai gondolkodás fogalma ezt az evolúciós elvet jelöli, amely a »gondolati formáktól« (eszmeiktől) a »nyelvi formákon« (fogalmak) át a »szociális plasztikáig« (kép) vezet.”<sup>15</sup> Nem csak az alapelemek szintjén, hanem az azokat használó operatív funkciók terén is: „A modernista művészet öröksége ebből a szemszögből nézve nem abban rejlik, ahogyan az a tárgy formális helyzetével és állapotával foglalkozik, hanem inkább abban, ahogyan az esztétikai tapasztalat szembe képes szegülni a tudás konvencionális felfogásával és rendszerével.”<sup>16</sup> Ez a művészeti alapállás és a belőle kibontakozó stratégiák látszólag konfrontációba kerülnek azokkal, akik ebben a felállásban az esztétikai szempontokat teljességgel kiiktatottak tekintik. Ők azonban figyelmen kívül hagyják azt az ellentmondást, amely a művészetről való gondolkodásban a romantika óta fundamentumként szerepel. „...Friedrich Schiller és a romantikusok által bevezetett, máig érvényes esztétikai rendszer – pontosan a művészet autonómiájának (az instrumentális racionalitástól egy lépésre való elhelyezkedése) és heteronómiájának (művészet és élet összemosása) összszavaráására épül.”<sup>17</sup> Egyfelől a mozgatórugóként működő belső dichotómiát kérdőjelezi meg tehát mindazok, akik a művészeti tevékenységet csak ideologikusan, vagy kizárólagosan esztétikai szempontok alapján szeretnék értékelni. Másfelől az esztétika szerepét értelmezik félre; „hiszen az esztétika Rancière szerint az ellentmondásos gondolkodásra való képesség, mint amilyen a művészet társadalmi változással való kapcsolatának ellentmondásossága, amit éppen a művészet autonómiájába, illetve a művészetbe, mint egy eljövendő jobb világ letéteményesébe vetett hit között feszülő ellentét jellemez. Rancière számára az esztétikát nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán, mivel inherensen már benne foglaltatik a jobb világ ígérete.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Joseph Beuys. In.: [http://balkon.c3.hu/balkon\\_2000\\_11/beuys\\_text.htm](http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm) 2011. 07. 21.

<sup>16</sup> Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic: *Köztes terek*. IMPEX. Budapest, 2008. 43. o.

<sup>17</sup> Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic, 51. o.

<sup>18</sup> Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic, 53. o.

AHMET ÖCÜT  
Somebody Else's Car © <http://www.ahmetogut.com/>



## Közösség és public art

„Mi mind különböző háttérrel, de egyforma előtérrel rendelkezünk.”<sup>19</sup>

Az új típusú public art közösséggel kialakított viszonyának leglényegesebb ismérve a dia-  
logikusság, tehát a közönség bevonása nem metaforikusan értendő, hanem nagyon is ké-  
zelfoghatóan és valóságosan, végig az alkotási  
processzus alatt. Tehát míg a neoavantgárd  
művész a közönség bevonásának bármennyire  
is intenzív formáját választotta, az mindenkép-  
pen egyfajta monológoknak hatott. A distinkció  
megtételét egyébként általánosabb értelemben  
Habermas is megteszi a diskurzuselméletében,  
amennyiben különbséget tesz az „instrumen-  
tális és kommunikatív”<sup>20</sup> racionalitás közt. Az ő  
elméletét felhasználva, már művészeti kontex-  
tusban Grant H. Kestner a klasszikus neoavant-  
gárd közönségorientált műveivel kapcsolatban  
megállapítja: „Bár nem ritka, hogy egy műalkotás  
párbeszédet indítson a nézők között, ez általában  
a kész tárgyra való reakció.”<sup>21</sup> Ezzel szemben az új  
típusú public art már más; dialogikus stratégiát  
alkalmaz, amelynek esetében a közönségkapcso-  
lat maga képezi a műalkotást.

A jelenség gyökere abban keresendő – mint azt  
már jeleztük –, hogy a public art nem elsősor-  
ban a köztéri művészetben látja saját előképeit.  
Az USA-beli gyökerek a '60-as, '70-es, '80-as  
évek polgárjogi mozgalmához vezetnek, melyek  
a különféle kisebbségek (így a feketék, a nők,  
kisebbségek) liberalizációs törekvéseit szolgál-  
ták, minthogy nyilvánosságot biztosítottak a  
láthatóságból kirekesztett csoportok számára.  
Ezek a kulturális termelés újrafelosztását célzó  
mozgalmak képezik az alapját a new genre  
public art-nak. Az eltérő gyökerek biztosították  
tehát az alapokat ahhoz az állásponthoz, amely  
önmaga identitását markánsan elkülönítette a  
public art addigi tendenciáitól.

Lacy<sup>22</sup> a jól körvonalazható, aktivista attitűddel –  
a hetvenes, nyolcvanas évek társadalmi mozgal-  
main, az újbaloldali marxizmuson, feminizmuson  
keresztül – írt új történelmet a public art-nak.  
Az esztétikai, műfaji vagy intézményi kategóriák  
kevésbé érdekelték, főképp az ideológiai kötő-  
dések voltak meghatározóak. Ebben az értelemben  
az új típusú public art egyfajta posztmodern  
szocialista-realizmus, amely nem a közösség  
számára, hanem a közönséggel képzeletben a mű  
létrehozását. Ennek megfelelően módosulna az  
intézményi háttér szereplőinek a feladata is: „A  
kritikus szerepe terjeszteni a szavakat, pro-  
pagálni az ideákat, konceptualizálni, valamint

kapcsolatot keresni a művész számára a közönséggel. Médiumok vagyunk. Szük-  
ségünk van komplex és változatos utakra, hogy összekapcsoljuk a személyeset a  
közzel, a személyeset a politikaival.”<sup>23</sup>

Ennek a meglehetősen ideál-utópisztikus törekvésnek természetesen voltak bíráló-  
i, akik felhívták a figyelmet a strukturális önellentmondásokra. Az így felvetett  
kérdéseknek egy része jogosnak bizonyult, még akkor is, ha látszólag ellentétes  
oldalról közelítették meg a problémát. Kifogásolták a láthatóságért folytatott  
politikai küzdelemben a képzőművészetnek tulajdonítható csekély befolyást.  
Erőtlennek tartották a társadalmi folyamatok elindításához, úgy gondolták,  
ebben a formában csak megerősítik a már rögzített társadalmi szabályokat.  
Politikai változás elindításához pedig elengedhetetlen a láthatóság, ahogy azt  
Ranciere is világossá teszi: „A politika a láthatóról szól, és arról, ami a látható-  
ról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás  
jogával a terek birtoklásáról és az idő lehetőségeiről.”<sup>24</sup> Ugyanakkor úgy gondo-  
lom, hogy az ellenzők, akik elenyészőnek titulálják a public art politikai effekti-  
vitasát, ezzel a megállapításukkal a romantikus művész ideáihoz nyúlnak vissza.  
Ahhoz az elképzeléshez, amelyben a művész, mint teremtő személy, mint „kozmi-  
kus tényező” van jelen. De éppen a túlzottan utópisztikus igényeik takarásában  
nem látják azt a valós – ha nem is mindenre kiterjedő – politikai hatalmat, ame-  
lyet a művészet egésze a látható felett gyakorol.

Az ellentétes, azaz a túlzott befolyás oldaláról feltételezett veszélyt a magam  
részéről sokkal reálisabbnak találom. Ez a kolonizáló attitűd veszélye; a domi-  
náns kultúra gyarmatosító törekvése a társadalmilag negligált kisebbségi csopor-  
tok felett.

A kortárs társadalomban ugyanis erőteljesen él a vágy az autentikus történe-

23 Lippard, Lucy, In.: Szerk: Lacy, Suzanne: *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995. 39. o.

24 Rancière, Jacques: *Esztétika és politika*. Műcsarnok, Budapest, 2009. 10. o.



HORVÁTH CSABA  
ÁRPÁD  
Szóbborok  
© http://  
varosimaz.blogspot.  
hu/2009/01/urn-  
city.html

19 Lacy, 39. o.

20 <http://www.c3.hu/~szf/Szof97/Sz97-03/Sz97-03-Area-4.htm> 2011.08.03.

21 Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic, 43. o.

22 Lacy, 39. o.

tek és identitások iránt, mely vágnak a kielégítésére gyakorta próbálkoznak az aktuális problémakörök szellemében. Itt nyilvánvalóan felvetődik a kérdés, hogy milyen felhatalmazása lehet a művésznek arra, hogy egy minoritást reprezentáljon. Mennyire lesz az inkább a saját ön-reprezentációja, mintsem az adott közösségé? Milyen alapon állítja a művész, illetve milyen képességek teszik megfelelő választássá őt mint autoritást, hogy morális és politikai értelemben kiálljon a közösségért? HAL FOSTER<sup>25</sup> kritikája szerint a művész az etnográfusi pozíciót használja ki, annak mélységi használata nélkül, az önpromotálásra. Ennek a kérdésnek az eredőjén is a mű egzisztenciális pozíciója foglal el központi helyet. Ugyanis a mű csak fizikailag szabadult meg a tárgyasulástól, metaforikus értelemben nem. A mű által pedig meglehetősen tárgyasul az adott szociális csoport, mint ahogy a problémájuk is tárgyasult formában kerül bemutatásra. Ez pedig elkerülhetlenné teszi azokat a hierarchikus relációkat, amelyek egy ilyen szituációban fent állnak a közönség és művész között. De legalább ekkora a felelőssége a kurátornak vagy a meghívó intézménynek, ugyanis helyszíni szereplők lévén, az ő feladatuk a projektek előkészítése. Részben az előkészítésnek ebben a szakában dől el, hogy a mű majd milyen kontextusba kerül a közönséggel. Amennyiben az intézmény, a kurátor, valamint a művész is törekszik a hosszan és tudatosan előkészített, a közösséget mélységében bevonó projekt létrehozására; csökkenhet a public art akciókkal sajnálatos módon együtt járó kolonizációs hatás.

### Eredetiség és dematerializáció

Hogy az új típusú public art mű identitásával kapcsolatos problémákat érzékletessé tegyem, idéznék egy, a szobrászat és környezet viszonyát boncoló tanulmánykötetből. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a tanulmánykötet ezen írását nem a magyar diskurzust jellemző cítdalom ide. „A szociálisan legérzékletlenebb – a projekt képviselői szerint legsikeresebb – BÖF-ARC mű a Blaha Lujza téri bokszzsák volt. Egy nap alatt szétverték. Másnapra pótolták. Harmadnap a köz egymást üti. Paralel (sic!) a városban van békés párnacsata, és szólnak a meccsek »vonatkozó kórusai«. Mi különbözteti meg az utóbbi kettőt a fent vázolt ún. köztéri akciótól? Válasz helyett egy felfedezést szeretnék megosztani Önökkel: A király meztelen!”<sup>26</sup> Ha a figyelmünket eltereljük a megjegyzés, vagy

25 Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, H. D. Buchloch, Benjamin: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson, London, 2005

26 Bordács Andrea (szerk.): *Szobrászat és környezet*. Műcsarnok, Budapest, 2006. 109. o.

a mű intellektuális minőségeitől, fókuszálhatunk a public art egyik legfontosabb jellemzőjére; amennyiben az szándékolatlan és tudatosan nem kíván művészetként definiálódni a közösségi tereken. A célja éppen az, hogy megszüntesse a tradicionális különbséget a produkció és a percepció között. Ezt pedig kétféle stratégia örökösésként teszi: egyrészt a már sokat emlegetett ideologikus/utópisztikus kísérlet felől, amely a művészet és élet különbségeinek eltörlésére irányul, másrészt egy még régebbi, a mű dematerializálására tett *duchamp*i kísérlet nyomán. „Egy útja az elmozdulás megértésének, amely az új típusú public art irányába történt, hogy lássuk, hogyan alkalmazza a dematerializációt a közösség kontextusában, amelyben a közösségi művészet leváltotta a régi típusú köztéri művészetet, főleg a monumentális szobrászatot. Grant Kestner is támogatja az elmozdulást a személyes entitástól a nézővel folytatott dialógus irányába. Kapcsolva ezzel az új dialógikus művészeti formákat a dematerializáció örökségéhez.”<sup>27</sup>

DAVE BEECH az új típusú public artot már egyenesen dematerializált emlékműnek definiálja. „A dematerializált emlékmű; emlékmű a közösségnek, a saját szociális kapcsolataikból felépítve. Az idő monumentalizálódik a művész tartós elkötelezettségén keresztül. A hangsúlyozásban, amely többre értékeli a társadalmi értékét a műnek, mint az esztétikai teljesítményt. A dematerializált emlékmű gyakran a művész hozzáállása által, amely a – műből sugárzik – ítéltetik meg, nem pedig a művészek közössége által.”<sup>28</sup>

A dematerializációval szoros összefüggésben áll a mű eredetiségének kérdése, amely ebben az esetben nem köthető kizárólag művészként identifikálható, megnevesíthető személyekhez. A változás lényegének legérzékletesebb leírását Bourriaud-nál találjuk, aki az új művésztypust a különböző hangminták mixeléséből új művet konstruáló DJ figurájával azonosítja. „Esetükben tehát nem arról van szó, hogy valamely nyersanyagból alakítanak ki új formát, hanem arról, hogy a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyakkal dolgoznak, azaz olyanokkal, amelyeket mások már megformáltak. Az eredetiség fogalmát, de

27 O' Neill, Paul és Doherty, Claire (szerk.): *Locating The Producers. Durational Approaches To Public Art*. Antennae Valiz. Amsterdam, 2010, 319. o.

28 O' Neill, Paul és Doherty, Claire, 319. o.

HORVÁTH CSABA ÁRPÁD  
Szóbuborék

© <http://artificialpecs.blogspot.hu/2011/09/ket-pelda-szobraszat-pecsi.html>



az alkotását is lassan elhalványítja az új kulturális tájképen a Dj figurája.”<sup>29</sup> A műalkotás ilyesfajta gyakorlatának vizsgálata a public art kontextusán túl már nem feladata az értekezésnek, annyit azonban megjegyezhetünk, hogy a folyamat hátterében, a történelemben eddig soha nem tapasztalt gyors technológiai fejlődés, valamint ebből következő kulturális túltermelés áll. Az új metodika egyfajta önszabályozási reakcióként értelmezhető. Mivel a technológiai háttér egyre többeknek áll rendelkezésére, ezeket a maga módján minden ember igyekszik kihasználni. Az alkotás priviligiuma tehát megszűnt, mindenki művészé vált. Sőt, egy lépéssel tovább, mindenki gyűjtő és katalógizáló muzeológus is egyben. De a *beuysi* minőségre vonatkozó kitétel itt is érvényes lehet: azaz attól hogy mindenki művész, még nem jelenti azt, hogy mindenki festő is egyben. Ennek ellenére leszögezhető, hogy a termelés és fogyasztás folyamatainak összemosódása kétségkívül a demokratizálás irányába mutatnak. Pontosabban a kiválasztódás szempontrendszer alakult át, amely kétségkívül szélesebb társadalmi rétegek számára csillantja fel a kánonba való illeszkedés lehetőségét. Ugyanakkor könnyen előfordulhat, hogy a demokratizálódás most is utópisztikusnak bizonyul, ami esetünkben egy átmeneti időszak állapotát jelentheti. Mindenesetre a változás biztos jele, hogy – a több mint száz éven keresztül – a kiválasztódást szabályozó innováció fogalma elvesztette kanonizációs hegemoniáját. BORIS GROYS a következőképpen írja le a folyamatot: „Az utóbbi időben mindenesetre egyre gyakoribb az újdonság által legitimált elitképződés elleni demokratikus lázadás. Az új fogalmát elméleti és gyakorlati síkon egyaránt aláaknázzák: a giccs és a tömegkultúra keltette öröme mellett kardoskodnak, a triviális és a popkultúra előtt hódolnak. S mindenekelőtt, kérdésessé teszik azt az univerzális történelmi kontextust, ami az új meghatározója. S valóban, amikor már nem rendelkezünk általános kulturális kontextussal és történelmi vízióval, akkor többé már azt sem tudjuk megítélni, mi új, s mi nem az. Az innováció fogalma szétporlad, mivel egy parciális történelemben az is újnak számít, ami más kontextusban és más parciális történelemben nem az. A radikális pluralizmus efféle előfeltételei közepette szó szerint minden új lehet, hiszen mindig akad valaki, aki bizonyos dolgokról, amelyekről mások hallani sem akarnak, még mit sem tud.”<sup>30</sup>

29 Bourriaud, Nicolas, 5. o.

30 Boris Groys: *Az utópia természetrajza*. Ford.: Sebők Zoltán. Kijárat Kiadó. Budapest, 1997. 85-86. o.

Oravecz Júlia

## Egy elmozdíthatatlan labda dinamikája

Kurt Perschke – *Red Ball Project* (2005–)

„Például a játszó macska azért választja a gombolyagot, mert az együtt játszik vele, s a labdajáték halhatatlansága azon alapul, hogy a labda minden irányban szabadon mozog, és úgyszólván magától művel meglepő dolgokat.”

H. G. Gadamer

„Ötvennégy éve lakom ezen a bolygón, de eddig még csak háromszor zavartak. Először huszonnégy éve egy cserebogár; isten tudja, honnét pottyant ide. Iszonyatos zajt csapott, úgyhogy négy hibát is ejtettem a számadásomban. Másodszor tizenegy esztendeje köszvényrohamot kaptam. Keveset mozgok, nincs időm lófrálni; én komoly ember vagyok.”

Az Üzletember, 328-as kisbolygó

A KURT PERSCHKE gigantikus piros gumilabdája és Gadamer gombolyaga között vont párhuzammal nem pusztán egy magas labda könnyed lecsapásának engedek. A *Red Ball*nak ugyanis – annak ellenére, hogy legtöbbször esetben ellenáll bármiféle arrébblokésnak, odébrúgásnak, eldobásnak és gurításnak – dinamikája van, s dinamikáját részben a tárgy formájában eleve adott lehetőségekből nyeri. A forma explicit módon utal a játékcsaládok egyik legelemibb fajtájának, a labdajátéknak egyedül játszott verziójára, amikor a labda nem két vagy több résztvevő számára jelenti a különböző szabályok által meghatározott interakció nélkülözhetetlen elemét, hanem egyetlen embernek kínál egy sokkal kötetlenebb, ám a képzeletet annál erősebben megmozgató játékot. Ez a forma – a projekt más elemeivel együtt – szimbólumként hordozza művészet és játék elválaszthatatlanságának gondolatát: Perschke a befogadó, mű és művész hármaskapcsolatrendszerének legmélyebb rétegeihez nyúl, mégpedig megoldásában annyira

KURT PERSCHKE

Red Ball Project, 2011, Abu-Dzabi,  
Egyesült Arab Emírségek, Madinat Zayed © Kurt Perschke



nyíltan, hogy a munkát könnyű volna jópofa, középszerű köztéri gegként értelmezni. Az üzletember – azt gondolván, hogy senki sem figyel – titokban hozzáérinti mutatóujját a gömb ruganyos felszínéhez: egy komoly ember azt gondolja, hogy komolyságának látszatát sértené meg, ha nyíltan reagálna a játék kihívására. Konceptióink a komoly dolgokról néha bizony önmagukban is meghazudtolják komolyan vehetőségünket. Igaz ez, legalábbis a legtöbb felnőtt esetében, ahogy ezt Saint-Exupéry Kishercege is megállapítja a maga gyermeki komolyságával, mikor halkán megjegyzi: „Szó, ami szó: ezek a fölöttök fölöttébb furcsák.”

A *Red Ball Project* azoknak szól, akik tudnak játszani. A piros labda akkor tesz szert szabad mozgásra, ha talál egy játékost, aki képes válaszolni a jelenség nyílt, már-már provokatív kihívására. S bár látszólag egy végtelenül könnyed poénról van szó, a piros labda – épp ingerlő mozdulatlansága miatt – megköveteli, hogy belemenjünk a játékba. Perschke installációival a játék mechanizmusát tematizálja, s ezzel a művész, műalkotás és befogadó interakciójának működésmódjára is rákérdez. Mi az, amivel igazán be lehet vonni a járókelőt? Hogyan lehet vele aktív párbeszédet kezdeményezni? Hogy lehet rábírní a kérdésre? Miként zökkenhet ki megszokott gondolatmenetéből?

És tényleg, hogyan? Hogyan éri el ez a piros labda, hogy még egy öltönyös felnőtt férfi is kockára teszi komolyságának látszatát? Tüntető színe miatt lehetetlen nem észrevenni a jelenséget: aki rezzenéstelen arccal elsétál mellette, az szinte biztos, hogy csak tetteti az érdeklenséget. A gömbfelszín és a ruganyos felület váratlanságot, kiszámíthatatlanságot sugall. Az, aki kapható a játékra, részben ezekre a impulzusokra reagál, mikor valamilyen választ ad rájuk és egyszermind megkísérli megtalálni a módot, amivel viszonyulhat a jelenséghez. Hasonló felszólítást rejt a szokatlanul nagy méret is. A gömb a potenciális játékos fölé magasodik, s ha az engedi, uralma alá vonja – ahogy a játék is teszi azzal, aki magára veszi azt az alázatot, komolyságot és feltétel nélküliséget, ami a játék létrejöttének alapvető feltétele. Természetesen a másik lényegi aspektus a labda elhelyezésének módjában rejlik. Azáltal, hogy a labda elmozdíthatatlan, eleve kérdéseket vet föl egy valamennyire is kíváncsi természetben. Az ösztönösen felöltő, homályosan körvonalazott kérdések elsősorban a jelenség létrejöttét (a labda múltját) firtatják, és ezzel valamiféle történetet szönek köréje. Ez a narratíva és a bennragadás esetlen helyzete szinte emberivé teszi a tárgyat. (Bennragadtál? – kérdezhetnénk például, s egy bizonyos medvére gondolva torokossággal is vádolhatnánk a labdát.) A látvány egyszerre megmosolyogtató és megindító, s valakiben talán még a kárörvendés kisördögét is



KURT PERSCHKE  
Red Ball Project, 2002, El Bruc,  
Spanyolország, polgármesteri rezidencia © Kurt Perschke

főlébreszti, de a lényeg, hogy érzelmekkel kezdünk közelíteni a tárgyhoz. Ez pedig felettébb zavarbaejtő lehet az önmagát komolyan vevő, s a másoktól ugyanezt elváró felnőtt számára, de ahogy üzletemberünk lelepleződésének esete is példázza, nehéz kivonni magunkat a piros labda hatása alól.

A labdát nézve fantáziánkat nem pusztán a bennragadás (Mi történt itt?), de a bennragadottság kérdése (Mi történik itt?) is felpiszkálja. A közvetlen épített környezet örökkévaló, változtathatatlan szilárdsága és a belső energiáktól duzzadó labda kölcsönhatása feszült, várakozással teli légkört teremt. A közvetlen találkozási felületek gyűjtőpontok: nem szabadulhatunk az érzéstől, hogy az ellentétes fizikai tulajdonságokkal bíró testek közti feszültség elért legvégső határára – a nyomás legkisebb mértékű növelése is robbanáshoz vezethet. Az egymásra ható erők kiegyensúlyozott összjátékába beleavatkozni – a labdát megbökní, megütní, megrúgní – olyan kísértés, amelynek nehéz ellenállni.

Nem beszéltünk még Perschke helyszínválasztásairól és azok szerepéről a játékra való felszólításban. Hogy ezt hagytam a végére, annak oka van. Az installációk összességét tekintve ugyanis – sok helyspecifikus munkával ellentétben – a *Red Ball* projektnél ez az aspektus kevésbé jelentőségteljes. Felvéve a külső, kritikus szemlélő távlati nézőpontját – ami képes perifériára helyezni a művel való személyes konfrontáció élményét – a labda sokadik állomásánál a környezet és az installáció kölcsönhatásából fakadó feszültség veszít erejéből. Értékelhetjük ezt akár értékesztésként is, de a mű játékként való értelmezése felől szemlélve épphogy az ellenkezője történik. A helyszíntípusok ismétlődnek, s egy ponton túl már nem



KURT PERSCHKE  
Kollázs, 2008, terv egy meg nem valósult  
chicagói helyszínrre, a Lyric Operához © Kurt Perschke

is az adott szituáció lesz érdekes, hanem maga a sorozat, az ismétlődés és a mennyiség.

Nagyon jól mutatja ezt a labdáról készült fotósorozat,<sup>1</sup> ami számomra egy ugyan-csak haszontalan gyermekcsínynek tűnő, de önmagát és a játékszabályokat nagyon is komolyan vevő akciót idéz: a Kertitörpe Felszabadítási Frontot és az utazó kertitörpéket. Az antropomorfizálódott piros gömböcről készült felvételek erősen emlékeztetnek a különböző építészeti látványosságok előtt pózoló, felszabadított műanyagtörpékről készült képekre. A jelenséget feldolgozó legismertebb filmben (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain / Amélie csodálatos élete*, 2001, r: Jean-Pierre Jeunet) a feleségét gyászoló, fájdalmát egy kerti oltár felállításával és gondozásával tompítani kívánó apa egyik nap észreveszi, hogy a kegyhely köz-

1 <http://redballproject.com/>

KURT PERSCHKE  
Red Ball Project,  
2010, Norwich,  
Anglia,  
All Saints Green  
© Kurt Perschke



KURT PERSCHKE  
Red Ball Project,  
2011, Al Ain,  
Egyesült  
Arab Emírségek, Al  
Jahili erőd  
© Kurt Perschke



KURT PERSCHKE  
Red Ball Project,  
2010, Norwich,  
Anglia, Chapelfield  
© Kurt Perschke



KURT PERSCHKE  
Red Ball Project,  
2010, Tajpej, Kína,  
Kortárs Művészeti  
Múzeum  
© Kurt Perschke



ponti tárgya, egy kertitörpe, eltűnt. Nem sokkal később levél érkezik Moszkvából, benne egy polaroid, amin ugyanaz a törpe épp a Vaszilij-Blazsennij katedrális előtt áll. Az apa értetlenül áll a jelenség előtt. Megdöbbenése tovább mélyül, amikor hasonló fotók érkeznek Athénból, New Yorkból, Kambodzából.

A *Red Ball* esetében hasonló a helyzet: a látvány abszurditása minden egyes újabb képpel felerősödik, s minél több helyen látjuk felbukkanni a rejtélyes objektumot, annál meszeszerűbb, misztikusabb lesz a történet. Valamit meg akarunk fejteni, valamit, ami a dolog abszurditása mögött húzódik, de a megfejtés egyre távolabbinak tűnik, ahogy újra és újra megismétlődik ugyanaz a szcenárió. Elkezdünk játszani a gondolattal: és mi van, ha tényleg él? Ha tényleg csak világot akar látni? Ez a gondolati játék ugyanolyan, mint lényegében bármely más játék: tudjuk, hogy a labdának nincs önálló élete, de úgy kell tennünk, mintha volna – sőt, egyenesen meg kell próbálnunk megfélemezni erről a tudásról a játék idejére – annak érdekében, hogy az életben maradjon.

A helyszínválasztás kérdése a *Red Ball* esetében nem elsődleges: a mű eredetisége nem ebben rejlik, hanem felvállalt, el nem rejtett, nyílt játékoságában, ami a fotók segítségével, még a labdával való közvetlen találkozás nélkül is nyilvánvaló. Gadamer szerint a játék egyik elemi vonzereje annak újra- és újrajátszása, a tét, hogy vajon sikerül-e valamit sokadszorra is elérnünk. Ez a sorozatos újrajátszás a piros labda projektnél elsősorban a művész számára fontos. A fő kérdés ezúttal: be tudom-e ismét vonni az embereket a játékba? Meg tudom-e őket szólítani? Képes vagyok-e rábírní őket a kérdésre? Ki tudom-e zökkenteni őket megszokott gondolatmenetükből?

A projektet dokumentáló képek nagy részén embereket látunk, akik vagy fotózzák a labdát, vagy vele fotózkodnak. Ez a reakció (önmagában) nem nevezhető játéknak: a fotó eltávolít, ellehetetleníti a bevonódást, a játékot tárgyként szemlélhetővé, a fotóst pedig a játék elrontójává teszi. Az ilyen típusú válasz az akciót nemcsak mint játékot, de mint művészetet is megsemmisíti. A projekt akkor lép működésbe – a labda akkor lendül mozgásba –, ha olyasvalaki kezd vele dialógust, aki képes átadni magát a játéknak. A lényegi elmozdulás gondolati síkon történik, az installáció és a városi tér használatjának találkozása során. Egy hatalmas piros gumilabda a köztéren – meg lehetőségen könnyű szervának látszik. De azért tudni kell fogadni.

#### IDÉZETEK FORRÁSA:

Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003., 137., Bonyhai Gábor fordítása.  
Antoine de Saint-Exupéry: *A kis herceg*. Budapest. Móra Könyvkiadó, 1973., 51-52.

Najmányi László

## SPIONS

➤ Huszonnyolcadik rész

### Verdun és a Maginot-vonal – A háború képzőművészete 2.

„Háborúban az egyetlen biztos védekezés a támadás, amelynek hatékonysága a támadók harci szellemének erejétől függ.”

George S. Patton amerikai tábornok

„...Rohadni szétszóródni düh meghalni oszlódni darabok morzsák por hősiesség férges puskatúz pikk-pakk pum pan-pan mandarin homály gypájú golyószórók levelibéka bélpoklosok – menedéke sebek előre...”

Filippo Tomaso Marinetti: *Csata (súly + szag)* – részletek  
(Komját Aladár fordítása)

Az Autobahnról a francia autópályára kerülve háborús zónában találtuk magunkat. Az udvarias, toleráns, segítőkész német autósokkal ellentétben a francia sofőrök harci cselekménynek tekintették az autóvezetést. A személykocsik kiszámíthatatlan ritmusban váltogatták a sávokat, állandóan ránk dudáltak, életveszélyesen közel élénk vágtak. A kamionsofőrök élvezettel próbáltak leszorítani bennünket az útról. Éjszaka a szembe jövő járművek pilótái nem kapcsolták le a reflektorokat. Németországban egyetlen karambolt sem láttunk, a francia sztrádan viszont egymás után bukkantak elénk a szörnyű balesetekben összeroncsolódott kocsik. Míg az Autobahn információs táblái mindig a megfelelő helyen voltak elhelyezve, szinte lehetetlenné tette az eltévedést, a francia autópályán nem oda kerültek a táblák, ahol szükség lett volna rájuk, úgyhogy pár kilométerrel a határ átlépése után azonnal eltévedtem, ahogy ez többször megismétlődött a Párizsig tartó út során.

Hosszas tévelygés után érkezünk meg verduni Douaumont erdő közelében fekvő francia Nemzeti Temetőhöz<sup>2</sup> (*Cimetière National de Douaumont*), ahol az első világháború idején zajló csata körülbelül 130 ezer halottja nyugszik, katonás rendben elhantolva. Besötétedésig vizsgáltuk a környéket. Az *art-deco* stílusú háborús emlékművek mellett főleg a magas, szinte függőleges, fűvel benőtt, egyértelműen a *land art* műfajába tartozó földfalakra emlékszem. És arra a magányos, tömzsi figurára, aki rozsdás acélsisakot, gázmaszkot, első világháborús francia katonai egyenruhát és denevérköpenyt viselve, a *Marseillaise*-t üvöltve masírozott oda-vissza a legmagasabb földfal tövében. Hangja tompán szűrődött ki a gázmaszk alól. A földfal végére érve megtorpant, ivott a köpenye alá rejtett borosüvegből, majd haptákba vágva magát mereven tisztelgett kísérteteinek, aztán hátraarcot végezve folytatta a masírozást. Az erődítményrendszerrel távolodva sokáig hallottuk az agyagos talajt döngető csizmáinak hangját.

A 4. században püspöki székhellyé vált Verdunt a gallok alapították. A 9. században ez a város volt az Európa-szerte virágzó emberkereskedelem központja. Főleg fiatal fiúkkal kereskedtek itt, akiket az Ibériában működő Iszlám Emirátusnak

1 A *Tett*, 1916. 251-253.

2 A temetőről és a közeli háborús emlékműről remek, navigálható panoráma-fényképek találhatóak ezen a címen: <http://www.360cities.net/image/national-cemetery-verdun-lorraine-france#863.28,-18.76,70.0>

adtak el, ahol kasztrálták<sup>3</sup> őket, hogy eunuch rabszolgákként szolgálják a mór előkelőségeket. A város környéke a francia hercegek keresztelési szertartásai során osztogatott cukrozott manduláról (*dragées* – drázsé) is híres volt. A Meuse folyó partján épített Verdun évszázadokon át fontos szerepet játszott hátrország védelmében. A várost Attila, a hunok királya<sup>4</sup> sem tudta elfoglalni. Amikor Nagy Károly birodalmát a 843-as verduni szerződésben felosztották, a város a Szent Római Birodalom része lett. Az 1648-ban megkötött vesztfáliai békeszerződés csatolta Franciaországhoz. Az 1870-ben zajló porosz-francia háború után a Champagne-i síkságot és a Párizs felé vezető utat őrző város védelmét 22 sokszögű erődítménnyel, és a belső védelmi gyűrűt alkotó 6 erőddel erősítették meg. Az első világháború idején, 1916. február 21. és december 18. között, a várostól északra elterülő dombos vidéken zajló, csaknem 700 ezer halottat és több mint egymillió sebesültet eredményező verduni csata (*Schlacht um Verdun; Bataille de Verdun*) volt a háborúzás addigi történetének leghosszabb és legpusztítóbb ütközete. A szembenálló felek körülbelül 50 millió ágyúlövedéket küldtek egymásra a

3 A kasztráció gyakorlata jóval az írott történelem előtti időkben kezdődött, s a világ minden táján szokásos volt évezredek óta. Rutinszerűen kasztrálták a hadifoglyokat, és gyakran a megölt ellenséges katonákat is. Némely országban vallási okokból kasztráltak, másról a rabszolgákat tették engedelmessé az általában nemcsak a heréket, hanem a péniszt is eltávolító eljárással. Az ősi Koreában a fiúk nemiszervét emberi ürülékkel kenték be és külön erre a célra tenyésztett kutyákkal harapatták le. Kínában a lázadókat, fiúgyermeküket és unokáikat is rutinszerűen ivartalanították, alkalmanként egyszerre több ezer embert. A Tudor-kori Angliában előbb felakasztották, majd a még élő elítélteket a kötélről levágva kasztrálták, lemetszett nemiszervüket késsel felnyitott gyomrukba helyezték, végül felnegyelték őket. A korabeli Franciaországban is gyakran alkalmaztak ilyen és hasonló megoldásokat. A legtöbb esetben a nem kivégzési célú kasztrálás is az áldozat halálával járó fertőzést eredményezett, 10 esetből csak 1-2 kasztrált élte túl a „műtétet”. Nők évszázadokon át nem énekelhettek a katolikus templomokban. Szólamaikat kasztrált fiúk adták elő. A barokk zeneszerzők, karmesterek nagyra becsülték a kasztrált énekeseket. Mozart, Allegri, Handel és más korabeli komponista műveik szoprán és alt szólamait kifejezetten a *castrato* énekesek speciális képességeire írták. A bécsi Szent István katedrális fiúkórusában éneklő Franz Joseph Haydnt, a későbbi híres zeneszerzőt 1747-ben kasztráltatni akarta a kórust vezető Georg von Reutter karmester, amikor a gyermek elérte a hangja megváltozásával járó pubertás kort. A műtétet az utolsó pillanatban akadályozta meg Haydn apja. Az utolsó kasztrált olasz énekes a Sistine Kápolna kórusában éneklő Alessandro Moreschi (1858–1922) volt. A Római Katolikus Anyaszentegyház csak a 19. század végén ítélte nemkívánatosnak a templomi énekesek kasztrálását. A Wim Deetman vezette holland tényfeltáró bizottság 2011-es jelentése szerint az ország katolikus nevelőintézeiteiben az 1950-es évekig bevett gyakorlat volt azoknak a növendékeknek a kasztrálása, akik jelenteni merték, hogy a gondozásukkal, nevelésükkel megbízott papok megerőszkolták vagy szexuálisan zaklatták őket.

4 Bizonyos fanatikus hagyománykutatók szerint az összeszövetkezett világ azért akarja évszázadok óta elfoglalni, megsemmisíteni Magyarországot, mert annak idején itt rejtették el – egyesek szerint a Tisza valamikori medrében, mások szerint a Pilis hegység barlangjaiban, vagy a Balaton-felvidéki Káli-völgyben elásva – a hun vezér nem hadizsákmányként, hanem jogtisztá ügyletek révén megszerzett kincsét. Attila a magyarok (akiket e kutatók a hunok ikernépének tartanak) világuralmának megteremtése céljából felhalmozott hagyatéká a nemzetközi magyar-ellenes konspirációban hívók szerint – a kincsesládákban tárolt soktonnányi drágakő mellett – több aranyat tartalmaz, mint a világ összes országainak aranytartaléka együttvéve

mintegy 100 km<sup>2</sup>-nyi csatatéren. A kilőtt puszkagolyók száma ennek a sokszoros volt. A háborúk történetében először itt vetettek be számottevő mennyiségben mérgezőgázokat, elsősorban *könnygázt*, *klórgázt*, *mustárgázt*, *foszfént* és *difoszfént*. A gáztámadások gyakran mindkét oldalon katonák ezreinek a halálát okozták, mivel a szél pártatlanul terítette szét a mérgező ködöt. A vegyi fegyverrel először a franciák próbálkoztak, meglehetősen sikertelenül. A németek mintegy 200 ezer gázgránáttal válaszoltak. Az általuk bevetett harcigázok ellen a franciák ősi gázmaszkjai nem nyújtottak védelmet.

A viszonylag kis területen zajló verduni ütközet horrorfilmekbe illő volt. A tájat korábban borító erdőket és szelíd ligeteket teljesen megsemmisítette a folyamatos ágyúzás. A szinte állandóan zuhogó eső agyagos iszaptengerré változtatta a csatateret. Az iszappal vér és emberi testrészek keveredtek. Az elesetteket nem temették el. A levegő megtelt a rothadó testek lőporzaggal súlyosbított, soha meg nem szűnő bűzével. Egyes helyeken több volt az emberhús és csont a talajban, mint föld. A becsapódások krátereit megtöltötte a hullákból szivárgó folyadék, a roham közben véletlenül beléjük csúszó katonák gyakran a bűzös lébe fulladtak. Az ágyúzás elől a védelmet alig nyújtó lövészárkokban lapuló katonák többsége soha nem látta az ellenséget. Ezek örültek meg mindkét oldalon. Nehezen elképzelhető, hogy a verduni ütközet élményét megtapasztalók bármelyikében is továbbéltek volna a háború dicsőséges, hősiességére vonatkozó, nagyoperai illúziók. Persze, ahogy a második világháborút olyan lelkesen üdvözlő német veteránok tömegeinek példája mutatja, voltak kivételek.

Az emlékművek, temetők, védvonal-maradványok megtekintése után az egykori csatamezőt átszelő földút szélére parkolt kocsiban töltöttük az éjszakát. A vacsoránkat képező 2-2 kenyérszelet elfogyasztása után nehezen jött álom a szemünkre. A Stranglers angol punk együttes *No More Heroes*<sup>5</sup> és *Rattus Norvegicus*<sup>6</sup> című lemezeit hallgattuk kazettáról. „Whatever happened to all the heroes? / All the Shakespeares? / They watched their Rome burn / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes?...”<sup>7</sup>

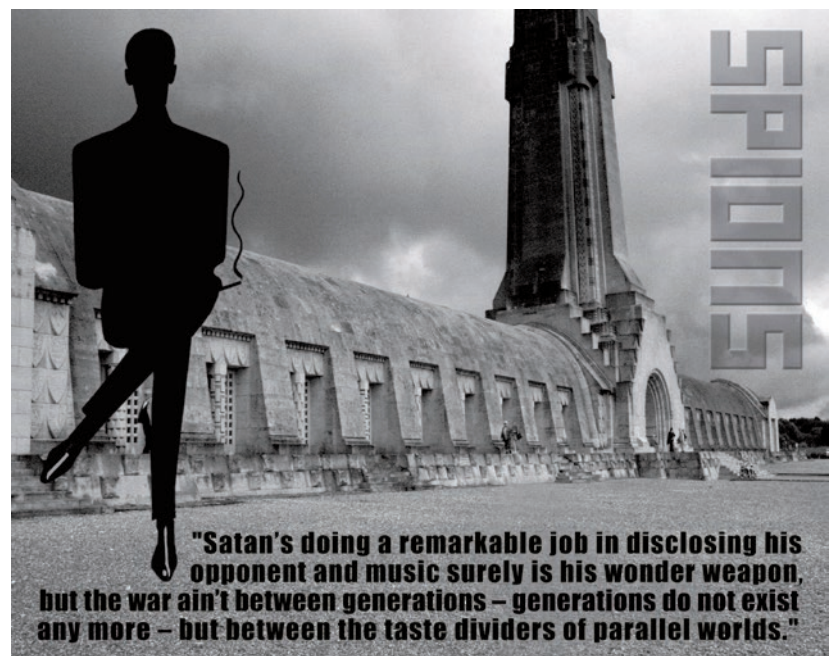
Hajnaltal kopogtatásra ébredtünk. Két fekete, denevérszárny-szerű köpenyt viselő francia zsarú (*flic*) állt a Zsiguli két oldalán, a harmadik a motorházat, a negyedik a csomagtartót feszegette. Előttünk is, a hátunk mögött is rendőrautó parkolt, villogó lámpákkal. Igazoltattak bennünket, átkutatták a kocsinkat. Mivel

5 Stranglers: *No More Heroes* (LP, 1977, United Artists)

6 Stranglers: *Rattus Norvegicus* (LP, London, 1977. április 15., United Artists)

7 „Mi történt az összes hőssel? / Az összes Shakespeare-kével? / Látták Rómájukat égni / Mi történt az összes hőssel? / Mi történt az összes hőssel?...” (Stranglers: *Nincs több hős* – NL nyersfordítása)

888: LETTER TO=FROM BARDO – I. 5 (VERDUN 01)



ők a francián kívül nem beszéltek nyelveket, mi pedig nem értettünk franciául,<sup>8</sup> nem igazán tudtuk elmagyarázni, hogy kegyeleti okokból aludtunk a csatatéren. A feszült helyzetnek az vetett véget, hogy megtalálták a SPIONS frontemberének vöröscsillag-készletét. Nevetni kezdtek, megveregették a vállunkat és nagyokat kurjongatva utunkra engedtek bennünket. Ekkor értettem meg, hogy a franciák, még a francia zsaruk is másképpen viszonyulnak a komcsi szimbólumokhoz, mint ősellenségeik, a németek. A rendőrautók az autópályáig kalauzoltak bennünket. A zsaruk megmutatták a Maginot-vonal (*La Ligne Maginot*) irányát, majd kezét rázva elbúcsúztunk. Búcsúzásakor egyikük befőttesüvegbe töltött libamáj<sup>9</sup> (*foie gras d'oie*) pástétommal ajándékozott meg, amit a SPIONS ugyancsak mérgezési szándékra gyanakvó frontemberével egyetértésben az utunkba kerülő első benzinkút szemétygyűjtőjébe dobtam.

\*\*\*

A német Siegfried-vonal<sup>10</sup> alapötletét adó Maginot-vonalat Metz közelében értük el, és Strasbourgig követtük. A kb. 4 milliárd régi frank (mai pénzben kb. 9 milliárd Euro) költséggel, 1930–39 között épült, a luxemburgi határtól 1500 km-en át Svájcig húzódó (1934-ben a doveri szorosig meghosszabbított) erődítményrendszer Kína Nagy Fala után a valaha épült legnagyobb állandó védvonal bolygónkon. A több mint 100 kilométernyi alagúttal és több ezer kilométer hosszúságú lövészárók-hálózattal összekötött, 142 erődítményből (*ouvrages*), 352 földalatti kazamatából, 78 óvóhelyből, megfigyelő tornyokból, lőszeraktárból, tankcsapdák, aknamezőkből, szögesdrótkerítésekből, géppuskafészek és ágyúállások ezreiből, hadikórházakból, valamint kb. 5000, részben ugyancsak a föld alá telepített katonai szálláshelyből álló, a német támadások kivédésére tervezett hadiépítészeti csodát 20–25 km mélységben építet-

8 Ahogy a későbbi fejezetekben erről bővebben fogok írni, a SPIONS frontembere Párizsba érkezve hetek alatt megtanult franciául, ezen a nyelven adott interjúkat, írt cikkeket helyi kiadványokba, és dalszövegeket nacionalista zenekarok felkérésére. Én, bár két évet töltöttem Franciaországban, francia családom is lett, képtelen voltam elsajátítani ezt a babiloni nyelvjárást, csak pár szót tanultam meg franciául, a helyiekkel angolul és mutogatással kommunikáltam.

9 E sorok írása idején tiltották meg a libamáj árusítását Kaliforniában. Mivel gyermekkoromban magam is tanúja voltam libatöméseknek – a szerencsétlen madarak torkába a kedves parasztnénikék éles peremű, rozsdás bádógtölcsért nyomtak, azon keresztül tömtek tele begyüket kukoricával – teljes szívből támogatom a tiltást. Soha nem értettem meg, hogy miért élvezik olyan sokan a tömészel krónikusán májbetegé tett libák kórosan megnagyobbodott, a betegség miatt nyilván mérgező anyagokat tartalmazó belső szervének felfalását. Ez a barbár szokás egyértelműen alapvető ízléshányról is árulkodik. Számomra nem különbözik a kínaiak – ősi „civilizáció!” – élő majmok agyvelejéhez, vagy emberi méhlepényekhez és abortált embriókhoz fűződő kulináris vonzódásától.

10 A Siegfried-vonalról a SPIONS-eposz 27., *A Siegfried-vonal – A háború képzőművészete 1.* című fejezetében írtam részletesen.

888: LETTER  
TO=FROM BARDO –  
II. 8 (VERDUN 02)



ték ki. Az erődítmény létesítését a verduni csata tanulságaira hivatkozva az első világháborúban híressé vált Joffre (1852–1931) tábornok javasolta. Javaslatát a francia hadsereg több, a modern hadviselés követelményeit jól ismerő főtisztje, köztük Charles de Gaulle (1890–1970) is ellenezte. Ők inkább páncélozott járművekre, harci repülőgépekre és hatékonyabb kémiszolgálatra költöttek volna az első világháború óriási költségei és a nagy világgazdasági válság következtében anyagilag alaposan meggyengült Franciaország szűkös forrásait. Ők is az első világháború tapasztalataira hivatkoztak: a legmasszívabb erődítményt is le tudja rombolni a korszerű tüzérség és légierő. Az állóháborúra való berendezkedés helyett gyorsaságra, mozgékonyaságra, és az ellenség szándékairól, előkészületeiről, erősségeiről és gyengeségeiről pontos, hiteles információkra van szükség. A józan ész diktálta érveket figyelmen kívül hagyva a látványberuházások iránt fogékony politika a Joffre marsall által javasolt, az építkezést kezdetben irányító André Maginot (1877–1932) hadügyminiszterről később elnevezett gigászi védvonal megépítése mellett döntött.



888: LETTER  
TO=FROM BARDO –  
I. 8 (VERDUN 03)

A kardvívóként is ismert Maginot ugyancsak az első világháború veteránja volt, s közlegényként kezdte katonai pályáját. 1914 novemberében megsebesült a verduni ütközetben, élete végéig sántított. Hadügyminiszterként ő volt az erődítményrendszer létesítése ötletének egyik lelelkesebb támogatója, aminek oka – verduni élményei mellett – az is lehetett, hogy a harcok során lerombolták a Lorraine tartományban fekvő Revigny-sur-Ornain községben lévő otthonát. Háza romjait látva megesküdött, hogy Lorainne-t többé soha nem foglalja el ellenség. A Versailles-i Békeszerződés szerinte nem adott teljes biztonságot Franciaországnak, és még akkor is gyanakodott a németekre, amikor kevesen gondolták, hogy bekövetkezhet egy újabb háború. Ahogy a védvonal építését először javasló Joffre tábornok, ő sem érte meg nagy művük elkészültét, tífusz vitte el 1932 januárjában. A munkálatok irányítását utóda a hadügyminiszteri poszton, a kétszer miniszterelnökként is szolgáló matematikus, Paul Painlevé (1863–1933) vette át. Ő tervezte a Maginot-vonal keleti szakaszát.

Az erődítményrendszert igazi francia szeszélyességgel tervezték meg. A francia Nagy Fal egyes szakaszait, nehezen érthető okokból túlzottan megerősítették, más, stratégiailag nyilvánvalóan fontos szakaszok védelmét elhanyagolták. Nem építettek például védvonalat a Belgiumból és Luxemburgból átnyúló Ardennes-i erdőben, mert azt a francia hadsereg főparancsnoka, a gyermekkorában egyszer ott eltévedő Maurice Gamelin (1872–1958) tábornok áthatalmatlannak minősítette. Ez a hiányosság az 1940 májusában bekövetkezett német invázió idején végzetesnek bizonyult a franciák számára. A tervezők nem vették figyelembe a talajvíz magas szintjét a Maginot-vonal által átszelt területeken. A mélyen a föld alá épített termeket, az egyes létesítményeket összekötő, többszintes alagútlabirintust gyakran öntötte el a talajvíz. Az ott szolgáló katonák többsége folyamatosan a kárelhárításon, az erődítményrendszer szigetelésén dolgozott. Az erődítmények Jules Verne könyveinek eredeti illusztrációira emlékeztető, süllyeszthető, forgó lövegtornyait mozgó mechanizmust túl bonyolultnak tervezték, gyakran elromlott, használhatatlanná téve a páncélkupolákba szerelt ágyúkat. És persze az erődítmények vasbeton falát könnyen áttörték az ellenség korszerű ágyúinak lövedékei. A sok millió tonna beton és acél felhasználásával, munkások és katonák százezrei által épített Maginot-vonalat bevehetetlennek hirdette a francia propaganda. A lapokban megjelent illusztrációk a valóságban nem létező földalatti vonatjáratokat, sőt, vidáman dohányzó, koccintgató katonákkal teli filmszínházakat mutattak. A propaganda hatására a francia lakosság teljes biztonságban érezte magát.



888: LETTER TO=FROM BARDO – I. 9 (MAGINOT 01)

A náci Németországtól ugyancsak rettegő Csehszlovákia kormánya szintén elrendelte saját védvonalának kiépítését. Az erődítményrendszert jórészt a Maginot-vonal tervei alapján létesítették. Az 1938 szeptemberében megkötött müncheni egyezményt követően Németország annektálta a Szudéta-vidéket, s vele az újonnan épített határerődítmények nagy része is a németek fennhatósága alá került. Így szakértők tanulmányozhatták a franciák építési módszereit, az egyes létesítmények összeköttetésekének számukra örültnek tűnő logikáját, megtalálhatták az erődök, bunkerek leggyengébb, legsebezhetőbb pontjait. Az itt szerzett információknak nagy hasznát vették Franciaország lerohanása során, különösen a Maginot-vonal sebtében épült nyugati szakaszának áttörésekor. A franciaországi invázió 1940-ben véglegesített német terve (*Sichelschnitt*) ugyancsak az első világháború, különösen a verduni ütközet tapasztalatain alapult. Az állóháború poklát maga is megjárt, a harcok során megsebesült és a gáztámadás következményeivel személyesen megismerkedett Hitler<sup>11</sup> gyors győzelemre törekedett, ezért birodalma hadseregét a mozgékonyság és tűzerő növelése irányába korszerűsítette. A franciák figyelmének lekötésére hadsereget vonultatott fel a Maginot-vonallal párhuzamosan, de annak katonái nem támadtak, miközben egy másik német hadseregcsoport lerohanta Belgiumot és Hollandiát, majd a védetlen Ardennes-i erdőn keresztül északról megkerülte a francia védelmi vonalakat. A légierő bombázóival és vadászgépeivel (a több tízezer repülőgéppel és 1 millió katonával rendelkező *Luftwaffe* volt a kor legkorszerűbb, legerősebb légiereje) támogatott német csapatok 1940. május 10-én léptek először francia területre és napok alatt elfoglalták az ország nagy részét. 1940. június 14-én Párizs német kézre került. Június 22-én, alig több mint egy hónappal az invázió megkezdése után a francia kormány képviselői Compiègne-ben, ugyanabban a vasúti kocsiban, ahol a németek kapituláltak az első világháború végén, aláírták a fegyverletéti szerződést. A Maginot-vonal erődítményei közül csak tízet foglaltak el harcban a német csapatok, a többi megadta magát. A francia

11 A futárként szolgáló Hitler 1918. október 15-én időlegesen megvakította a mustárgáz. Hónapokat töltött kórházban. Ott értesült a német kapitulációról, amelynek híre tovább súlyosbította állapotát. Saját visszaemlékezése szerint kórházi ágyán, a vakság sötétségében fekvő rajzolódott ki előtte minden részletében a Harmadik, legyőzhetetlen német Birodalom, s annak megteremtése módszereinek víziója.

Nagy Fal mintegy 500 ezer védője került német fogságba. A Franciaország védelmére alkalmatlannak bizonyult erődítményrendszernek a visszavonuló német csapatok vették nagy hasznát 1944-ben, segítségével egy időre meg tudták állítani a szövetségesek előrenyomulását.

Egy érdekes epizód a Maginot-vonal történetének végső szakaszából. Martin tábornok, a IX. amerikai hadseregcsoport parancsnoka utasítást kapott, hogy hagyja ott a már elfoglalt erődítményeket és támadjon meg egy visszavonuló német divíziót. A bunkereket lelakoltatta, a lakatkulcsokat egy beosztottjára bízta. Miután csapataival a németek után eredt, beosztottját a hátszögbe rendelték, hogy segítsen az ottani városok megerősítésében. Magával vitte a kulcsokat. Martin tábornokot és csapatait egy váratlanul megjelenő német tankhadosztály visszavonulásra kényszerítette, de a lakatkulcsok hiányában nem tudtak a lezárt Maginot-erődítményekbe menekülni. A tábornok kénytelen volt a közeli francia kisvárosból lakatosokat hozatni, hogy kinyissák a páncéltájkákat. Ezzel időt veszített, felkészületlenül érte a német tankok és lángszórókkal felszerelt gyalogosok támadása. Kénytelen volt a bunkereket feladni és a hátszögbe menekülni. A Maginot-vonal, amely a franciákat nem tudta megvédeni, sokkal hasznosabbnak bizonyult a saját Siegfried-vonaluknál a németek számára.

\*\*\*

A Metz és Strasbourg közötti erdőkben és mezőkön sétálva, a háborúk és a nacionalizmus természetéről beszélgetve<sup>12</sup> tanulmányoztuk a Maginot-vonal maradványait. Számos rajzot készítettem, míg a SPIONS frontembere a páncéltájkákon, betonfalakon ülve jegyzetelt. A hidegháború idején újraéledt az érdeklődés a pár évvel korábban tökéletesnek érzetlenné bizonyult francia erődítményrendszer iránt. A Lembach, Four-à-Chaux, Hochwald és Schoenenbourg települések határában lévő erődítmények egy részét 1951-52-ben felújították és *Môle de Haguenau* (*Hagunau-i hullámtörő*) néven a Varsói Paktum erőinek esetleges inváziója elleni védelmi rendszer egyik központjává tették. Némelyik erődben még látogatásunk idején is francia katonák állomásoztak, ezzel magyarázható, hogy a környéken többször megállította kocsinkat és igazoltatott bennünket a katonai rendőrség. Volt olyan erőd, ahonnan ordító, fegyverekkel hadonászó katonák ker-

12 A verduni csataterén és a Maginot-túránk során 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>

gettek el bennünket. Ha akkorra már kiépült volna az egész világot összekötő számítógépes rendszer, és a Német- és Franciaországban történt igazoltatásaink során felvett jegyzőkönyvek adatai bekerültek volna egy központi adatbankba, biztosan a nyugati védővonalak környékén szimatoló szovjet spionok profilját dobták volna ki a gépek. Az elemzőket talán egyedül a németországi Gräfenroda Kertitörpe Múzeumába tett látogatásunk<sup>13</sup> zavarta volna meg.

A Haguenau környéki erdőben sétálva angol punkokkal találkoztunk, akik békákat ábrázoló graffitiket festettek a fák között rejtőző francia bunkerek rozsdás páncéltájkájára, majd csoportosan leköpdösték és levizelték az erődítményeket. Úgy látszik az európai punkokat a világ- és öngyűlölet mellett a bunkerépítéssel iránti érdeklődés is összekötötte<sup>14</sup> abban az időben. A németekhez hasonlóan magukat felsőbbrendű lényeknek tartó angolok<sup>15</sup> megvetése a franciák iránt sok évszázadra visszanyúló hagyomány, amely olyan mélyen beépült az angol néplélekbe<sup>16</sup>, hogy még az elvileg nemzetek feletti léptékben gondolkodó brit punkok sem tudtak, akartak tőle megszabadulni. A Haguenau környéki erdőben megismert londoni punkokat (a brit punkokat általában) elsősorban a kifinomult ízlésről árulkodó öltözködésük, és nagy odafigyeléssel megkomponált hajvisele- tük különböztette meg a náluk sokkal slamposabb, ugyanakkor irányunkban jóval

13 A gräfenrodai Kertitörpe Múzeumban tett látogatásunkról a SPIONS-eposz 26., *Az alkalmazott törpológia alapjai* című, a Balkon 2012/6-os számában publikált fejezetében számoltam be részletesen.

14 A német Siegfried-line egyik, a hürtgeni erdő mélyén rejtőző bunkerjében csövező hamburgi punkokkal való találkozásunkról a SPIONS-eposz 27., *A Siegfried-vonal – A háború képzőművészete 1.* című, a Balkon 2012/7-8. számában publikált fejezetében számoltam be részletesen.

15 A náci birodalom szellemében élő, merev gondolkodású és viselkedésű németektől csak rugalmaságuk, és az különböztette meg az angolokat, hogy ők egyformán lenéztek minden más nációt (l. Winston Churchill indiaiakat becsmérlő beszédeit), gyűlöletüket nem fókuszálták egyetlen népcsoportra, ahogy a németek a zsidókkal tették, s kizárólag akkor adtak megvetésüknek hangot, ha őszinteségük nem járt valódi kockázattal. Sokat mondó tény, hogy a második világháború idején az olyan angolszász kultúrájú országok, mint az Egyesült Államok és Kanada, valamint az akkor brit fennhatóság alatt álló Palesztina hatóságai nem engedték a zsidó menekülteket szállító hajókat partjaiknál kikötöni.

16 Második terminusa idején, az 1990-es évek elején az akkor már súlyos rákbetegségben szenvedő François Mitterrand (1916–1996) francia elnök Londonba látogatott. A város utcáin összegyűlt tömeg „Froggie! Froggie!” („Békácska! Békácska!”) kiáltások kórusával gúnyolta a nyitott gépkocsiban az angol királynővel való találkozásra igyekvő, külsejében bizony erősen a brekekő kétélűre hajazó francia elnököt. Hogy ne emlékeztessék a kínos epizódra, a királynővel közös vacsora étlapjáról az utolsó pillanatban törölték a franciák kedvenc ételkülönlegességét, a rántott békacombot. Az angolok mindmáig lenézik a franciákat azért, mert a második világháború idején olyan gyorsan megadták magukat a németeknek, s mert mindkét világháború alatt csak angolszász segítséggel tudták országukból a germánokat kiverni.

888: LETTER TO=FROM BARDO – II. 5 (MAGINOT 03)



barátságosabb német bajtársaik többségétől<sup>17</sup>. Beszélgetés közben megtudtuk, hogy a Siegfried-vonal meglátogatása során megismert hamburgi punkokhoz hasonlóan ők is az egyik erdei bunkerben csöveznek. Német barátainkkal ellentétben ők nem hívtak meg bennünket ideiglenes lakóhelyükre, sőt, még azt sem voltak hajlandók elárulni, hogy vannak-e más, éjszakai szállásra alkalmas bunkerek a környéken. Pökhendi kommunikációjukból megértettük, hogy miután megtudták, kik vagyunk, miért és honnan jöttünk, konkurenciának kezdtek tekinteni bennünket. Bár egymás után gyújtottak rá a spanglikra, egyetlen slukkal sem kínáltak meg bennünket, mint ahogy kimeríthetetlennek látszó dobozos sörkészleteiket sem osztották meg velünk. Amikor egyikük leemelte nyakáról a bicikliláncot, mások pedig a bunker mellett heverő vasrudakkal kezdtek felfegyverkezni, jobbnak láttuk, ha elbúcsúzunk az angol kollégáktól. „Fuck you!” „Fuck you too!”, hangzott a búcsúzás. Ez volt a standard punk köszöntés abban az időben. Mindenesetre örültünk, hogy búcsúgesztusként nem köptek le bennünket, ami ugyancsak a kor punk szokásrendszeréhez tartozott.

Miután nem találtunk éjszakai szállásra alkalmas bunkert a közelben – a legtöbb viszonylag épen maradt erődítményt latrinának használták az erdőt járó franciák – továbbindultunk Strasbourg felé. A város határában egy benzinkútnál leparkolva a Zsiguliban töltöttük az éjszakát. Az Ultravox *Ultravox!* című lemezét<sup>18</sup> hallgattuk kazettáról. „...I stole a cathode face from newscasts / And a crumbling fugue of songs / From the reservoir of video souls / In the lakes beneath my tongue... / I want to be a machine / I want to be a machine...”<sup>19</sup> „...Meet beneath the autumn lake / Where only echoes penetrate / Walk through Polaroids of the past / Future's fused like shattered glass, the sun's so low / Turns our silhouettes to gold / Hiroshima Mon Amour...”<sup>20</sup>

Folytatása következik

17 Persze a rendkívül jól öltözött, összefogott külsejű düsseldorfi punkok ebben a tekintetben is egyenrangúak voltak brit mutáns-társaikkal.

18 Ultravox: *Ultravox!* (LP, 1977, Island Records)

19 „...Loptam egy katód arcot tévéhíradókból / És dalok marzsládó fűgáját / A videó lelkek tartályából / A nyelvem alatti tavakban... / Gép akarok lenni / Gép akarok lenni...” (Ultravox: *I Want to Be a Machine – Gép akarok lenni* – dalszöveg részlet, NL nyersfordítása)

20 „...Találkozz az őszi tó alatt / Ahová csak visszhangok jutnak el / Sétálj át a múlt Polaroidjain / A jövő összeolvadt, mint a széttört üveg, a nap olyan alacsonyan jár/Aranyá változtatja a sziluetteinket / Hiroshima Mon Amour...” (Hiroshima Mon Amour – dalszöveg részlet, NL nyersfordítása). A felvételen az Ultravox ugyanazt a Roland TR-77-es dobgépet használta, amellyel (az én kezelésemben) a SPIONS kísérletezett a megalakulását követő hónapokban. Ez a szám volt az egyik első brit zenefelvétel, amelyben dobgépet használtak.

Véri Dániel

## A Maus árnyékában – Art Spiegelman kiállítása a Centre Pompidou-ban

**Art Spiegelman: CO-MIX – Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers**

➔ Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou

➔ 2012. március 21 – május 21.

Nem véletlen, hogy éppen Párizsban nyílt meg ART SPIEGELMAN retrospektív kiállítása. Az országban a képregénynek óriási kultusza van. Jól mutatja ezt, hogy Angoulême-ben 1974 óta minden évben megrendezik Európa legnagyobb képregény-fesztiválját, ahol annak idején a *Maus* mindkét kötete elnyerte a legjobb külföldi képregény címet. Véletlen egybeesés ugyan, de a művész felesége, Françoise Mouly szintén francia.



ART SPIEGELMAN  
Raw n°7, The  
Torn-Again Graphix  
Mag, 1985 © Art  
Spiegelman © fotó:  
Béatrice Hatala

Spiegelman karrierje a hatvanas években indult a Los Angeles-i és New York-i underground körökben. A műfaj és a korszak iránti francia érdeklődést példázza, hogy kollégájának, a mára szintén klasszikussá vált amerikai képregény-rajzolónak, a közel két évtizede Dél-Franciaországban élő ROBERT CRUMBnak a Centre Pompidou kiállításával egyidőben rendeztek monstre tárlatot a Musée d'Art moderne de la Ville de Paris-ban.<sup>1</sup>

A retrospektív kiállítás jó lehetőséget nyújt arra, hogy áttekintsük az életmű főbb szakaszait a pályakezdéstől napjainkig. Ez különösen annak fényében fontos, hogy a szerzőnek általában csak leghíresebb (Pulitzer-díjas!) művét, a holokausztot képregény-formában, szimbolikus állatfigurákkal feldolgozó *Maust* ismerik, magyar fordításban is csak ez a könyve jelent meg.<sup>2</sup>

A kiállításon jó ritmusban elrendezett művek száma éppen megfelelő, nem teszi lehetetlenné a sok olvasást igénylő munkák befogadását. (Nem mondható el ez Crumb kiállításáról, melyen a grafikák mennyisége miatt napokba is telhet, mire sikerül végigolvasni az összes kiállított lapot.) Látogatóbarát megoldás az is, hogy a kiállítótér mellett kialakított olvasósarokban az érdeklődők végigböngészhetik a művekhez kapcsolódó könyveket.

Hogy egy közhellyel kezdjük, Spiegelman „már gyerekkorában is” képregényeket rajzolt. Tette ezt sok kortársa is, azonban nem mindegyiküknek vált hobbija később hivatásává. Azt, hogy a művész anyagi kötöttségektől mentesen dolgozhatott, egy kereskedelmi megbízásnak köszönhető. A Topps, egy rágógumit gyártó cég szerződtette nyári munkára 1966-ban Spiegelmant. Két évtizedes együttműködésnek lett ez az alapja, amelynek során csomagolások, kártyák és egyebek százait rajzolta a cégnek. Ennek a megbízásnak volt köszönhető, hogy közben szabadon tudott dolgozni saját munkáin.

1972-ben jelent meg a *Maus* első, háromoldalas változata a *Funny Animals*ban, ezt követte egy évvel később az édesanyja öngyilkosságáról szóló *Prisoner on the Hell Planet*, amely végül a *Maus*nak is része lett. Korábbi munkáinak első gyűjteménye 1977-ben jelent meg *Breakdowns: From Maus to Now* címmel. A „breakdowns” itt szójáték: egyszerre utal a képregényrajzó munkáját jellemző részekre bontásra és az idegösszeroppanásra. A *Maus* első kötete könyv alakban végül 1986-ban, a második 1991-ben jelent meg.

<sup>1</sup> CRUMB. *De l'Underground à la Genèse*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2012. április 13 – 2012. augusztus 19.

<sup>2</sup> Art Spiegelman: *A teljes Maus*, Budapest, Ulpius-ház Könyvkiadó, 2005.



ART SPIEGELMAN  
Előkészítő rajz a Maushoz © Art Spiegelman

A kiállításon a *Maus* termében szemmagasságban körbefutó reprodukciók időrendben követik a történetet. Az egyes lapokhoz kapcsolódó, több-kevesebb vázlat a reprók alatt és fölött kapott helyet.<sup>3</sup> A kutatás során apjával, Vladekkel készült interjúk is meghallgathatók a kiállítótérben.

A számos rajz, valamint a vitrinekben helyet kapó további vázlat betekintést nyújt az alkotófolyamatba. Egy dolog azonban mégiscsak hiányzik: érdemes lett volna legalább egy jelenet esetén végigkövetni a szöveg és a kép változását a különböző munkafázisokon keresztül. A kiállított, össze nem tartozó vázlatokból kiderül ugyanis, milyen óriási munka áll egy-egy kész lap mögött.

<sup>3</sup> 1991-ben a New York-i MOMA rendezett kiállítást a *Maus* előkészítő vázlataiból és végleges lapjaiból *Making Maus* címen. Az említett elrendezés is itt szerepelt először.



ART SPIEGELMAN  
Raw n°7, The Torn-Again Graphix Mag, 1985 © Art Spiegelman © fotó: Béatrice Hatala

Az egyes jelenetekhez és tárgyakhoz, figurákhoz számos előkészítő rajz tartozik, ezek legtöbbször nagyobbak, mint a végleges képkockák. A fejezetek szövege is számos esetben alakult át, mire az egyes részek megtalálták helyüket egy-egy szövegbuborékban. A lapok utolsó változata mindig a nyomtatott könyvvel egyező méretben készült.

A művész az évtizedek során számos kötetet illusztrált. 1978 és 1989 között Boris Vian műveinek német kiadásához tervezett címlapokat, míg Joseph Moncure March *The Wild Party* című, 1928-as verses elbeszélését – amelyre egy könyvesboltban akadt rá – ő emelte ki a feledés homályából és jelentette meg 1994-ben, több mint ötven illusztrációval kísérve.

1992 és 2000 között Spiegelman címlapokat tervezett a *New Yorker* számára, a kiállításon ezekből is láthatunk egy válogatást. A gyakran társadalmilag érzékeny témákat érintő művek közül nem egy nagy port vert fel, mint a legelső, ölelkező haszid zsidó férfit és fekete nőt ábrázoló, Valentin-napi borító.

A szeptember 11-i terrortámadást követően az 1993 óta a lap művészeti szerkesztőjeként dolgozó Françoise Moulyval együttműködve tervezte meg a *New Yorker* szeptember 24-i számának címlapját. A (szürkés-)fekete alapon emelkedő fekete ikertornyok egyikének antennája finoman metszi át a lap fehér fejlécét. Az Ad Reinhardt hatvanas évekbeli fekete festményeit idéző, gyász-színekkel kivitele-

zett lap Spiegelman talán legletisztultabb és – ha lehet ilyet mondani – legszebb munkája. A rá jellemző személyesség itt is érződik: a művész ugyanis saját szemével látta az első gép becsapódását és sietett lányáért, aki a Ground Zero közelében tanult. Szeptember 11. sokkjával és hatásával foglalkozik a 2004-ben könyv formában is kiadott *In the Shadow of No Towers*, amelynek lapjai eredetileg a *Die Zeit*-ben jelentek meg.

Spiegelman azonban a képregényeknek nemcsak rajzolója, hanem hozzáértő történésze és propagátora is. 1980-ban alapította feleségével együtt a *Raw* magazint, amely 1986-ig nyolc számot ért meg. A lapba szerzőként a legjobb amerikai és európai képregényrajzolókat dolgoztak. Nagy gyűjtője és ismerője a régi amerikai képregényeknek; gyakran emel át klasszikus figurákat saját műveibe vagy utal egyéb módon a műfaj előfutáira. Írásai mellett előadásokban is népszerűsíti a képregényt: 1997-ben *Comics 101* címmel tartott előadást műtermében fontos kurátoroknak és gyűjtőknek, ennek is köszönhető a 2005-ben Milwaukee-ban, 2006-ban Los Angelesben bemutatott *Masters of American Comics* kiállítás.

A mostani tárlatot kísérő kétnyelvű – angol és francia – katalógust a Flammarion jelentette meg.<sup>4</sup> A kötet formájában próbál a könyv és a képregény formátum között lavírozni: a kemény borítót két, a papírkötésre ragasztott vastag kartonlap adja. A túlnyomórészt Spiegelman műveinek reprodukcióit tartalmazó kötetben egy hosszabb tanulmány kapott helyet: Hoberman *Drawing his own Conclusions: The Art of Spiegelman* című írása. Ezt a művész 1974-es nyilatkozata vezeti be előszóként, míg Robert Storr rövid írásában az 1991-es MOMA kiállításra emlékszik vissza, amelynek rendezője volt. A könyv nagyszámú, az életművet időrendben bemutató illusztrációját számos rövid, de sok háttér-információt tartalmazó ismertetés kíséri. A kötetet részletes kronológia, válogatott műlista és kiállítási jegyzék zárja.

Mind a kiállítás, mind a katalógus jelentős lépést jelent a képregény és ezen belül Art Spiegelman életművének művészettörténeti kanonizációjában. Aki lemaradt volna a párizsi tárlatról, ezt még több helyen is pótolhatja, ugyanis utazó kiállításról lévén szó a következők egy év során Kölnben, Vancouverben és New York-ban is látható lesz.<sup>5</sup>

4 CO-MIX. *Art Spiegelman. A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*, Paris, Flammarion, 2012.

5 Angoulême, Festival international de la bande dessinée (2012. január 26 – március 5.), Köln, Ludwig Museum (2012. szeptember – 2013. január), Vancouver Art Gallery (2013. február 16 – május 20.), New York, Jewish Museum (2013. május – szeptember).

Máthé Andrea

## A Schaulager és a 43. Art Basel

Valószínűleg kevés olyan látogató jár kortárs képzőművészeti kiállításokra, akinek ne jutna eszébe, hogy vajon mi lesz bemutatásukat követően az egyes alkotások sorsa. Elgondolkodtató ez, főként akkor, ha efemer anyagból készült vagy talált tárgy, vagy éppen egy hatalmas és bonyolult installáció a kiállított mű. Ki az, aki gondoskodik róluk, és ha van ilyen, akkor vajon hogyan és miként teszi mindezt? Például ha 1917-ben Alfred Stieglitz, amikor a Független Művészek Társasága visszautasította, nem fotózza le műtermében és nem jelenti meg Marcel Duchamp *Szökőkút* című alkotását (a) *The Blind Man* című New Yorki dadaista

folyóirat második számában, akkor azt talán ma már csak legendaként, nem pedig valóságként és fordulópontként említené a művészettörténet, hiszen az eredetije elveszett. Pedig ezt az átlényegített piszoárt még nem is lett volna túl bonyolult tárolni valahol.

A Schaulager intézménye<sup>1</sup> – amely 2003-ban Dieter Roth kiállításával nyílt meg – épp a fenti problémákra is reflektálva jött létre 1999-ben a LAURENZ ALAPÍTVÁNY<sup>2</sup> létrehozásával, amelynek az egyik fő célja az volt, hogy eredeti állagában őrizze meg és tárolja, az elméleti és történeti kutatások számára pedig elérhetővé tegye a kortárs képzőművészeti alkotásokat. A háttérben az EMMANUEL HOFFMANN ALAPÍTVÁNY áll, amelyet 1933-ban hozott létre Maja Hoffmann-Stehlin (Maja Sacher) férje, Emanuel Hoffmann emlékére. Elkötelezetten

<sup>1</sup> [www.schaulager.org](http://www.schaulager.org)

<sup>2</sup> A Laurenz Alapítványt a Maja Oeri és Hans U. Bodenmann házaspár fiúk, a fiatalon elhunyt Laurenz Jakob emlékére hozta létre.

Schaulager® Münchenstein/Basel, Herzog & de Meuron, Architects  
© fotó: Heinrich Helfenstein, Zürich





Schaulager Satellite, Messeplatz Basel / Art Basel, 2012. június 4–17.  
© fotó: Tom Bisig, Basel

és értően gyűjtötte a kortárs alkotásokat, majd 1941-ben tartós letét keretében (permanent loan) átadta a gyűjteményt a Kunstmuseum Baselnek<sup>3</sup> annak érdekében, hogy az a nagyközönség számára is láthatóvá váljon. Mivel a kortárs művek gyűjtését egyre nagyobb intenzitással folytatta, Maja Sacher egy kortárs művészeti múzeum megalapítását is kezdeményezte, amely 1980-ban valósult meg (Museum für Gegenwartkunst); ekkor a Kunstmuseum Baseltől ide került az Emmanuel-Hoffmann Alapítvány anyagának nagyobbik része.

Maja Oeri, Maja Sacher-Stehlin unokája, az Emmanuel-Hoffmann Alapítvány műveire, tapasztalataira és tőkéjére alapozva teremtette meg az említett Laurenz Alapítványt, amely a Schaulager alapja és kerete; jelenleg mindkettőnek ő az elnöke, így a személyes érintettségű műgyűjtés – amelynek Maja Oeri az irányítója kis létszámú elnökséggel, de felkért szakértők is részt vesznek benne – folyamatossága és színvonalát biztosította. A Schaulager céljait röviden három szóban összefoglaló ars poetica is jelzi mindezt: megőrizni, tanulmányozni, megosztani. A restaurálás, a konferenciák rendezése, a kutatói munka biztosítása mellett mindebbe beletartozik az is, hogy ösztöndíjakat ajánl fel, évente pedig lehetőséget ad egy-egy meghívott művésznek arra, hogy alkotást hozzon létre a Schaulager épületének specifikusan egyedi terében. Ami a megosztást illeti, az a Schaulager épületében elsősorban a kutatás és az oktatás szintjén működik. Az intézmény azonban a nagyközönségtől sem zárkózik el, hiszen a művek a már említett Museum für Gegenwartskunstban láthatóak, ahol mindig bemutatják az újabb szerzeményeket is (Neue Sammlungpräsentation).

Ma a gyűjtemény megközelítően százötven művészől tartalmaz különféle képzőművészeti műfajú (rajz, festmény, szobor, installáció) alkotásokat. A kezdetet az 1920-as évek jelentik – pl. Paul Klee, Max Ernst, Picasso, Delaunay munkái révén –, az 1960-as 70-es éveket olyan alkotók nevei és művei fémjelzik, mint Joseph Beuys vagy Bruce Nauman –, a kortárs szcénát pedig – többek között – Jeff Wall, Katharina Fritsch, Fiona Tan és Andrea Zittel alkotásai képviselik.<sup>4</sup> Az alapcélból következő törekvésnek meglehetősen nagy a helyigénye, hiszen műalkotásokat – még a többféle, érzékeny anyagú alkotórészekből álló installáció-

okat is – nem becsomagolva raktározni, hanem kiállításszerűen az eredetileg szánt összeállításban vagy helyzetben bemutatni, és így szembeállítani a szokásos műtárgy-elérhetetlenséggel, nem egyszerű feladat. Mindehhez az Alapítvány vezetői egy nagyon sajátos épületet terveztek a HERZOG & DE MEURON építészirodával,<sup>5</sup> amelynek munkái világszerte megtalálhatóak és (el)ismertek. Jelenleg is zajló egyik átépítésük, az új kiállítócsarnok a Messeplatzot érinti, ahol az *Art Basel* is rendezték, és amelynek részeként a Schaulager is bemutatkozott egy, a főépülethez illesztett, szintén a neves építésziroda által tervezett ideiglenes, nagy hófehér felületekből és világos nyersfából készített szatellit-szárnyal,<sup>6</sup> amelyben ízelítőt adott a tevékenységéből. A bemutatkozó kiállítás kiemelt jelentőségét mutatta, hogy a Schaulager képviseletében a látogatókat MAJA OERI elnök fogadta BETTINE FRIEDLI kurátorral és CATHERINE SCHOTT kommunikációs vezetővel együtt. Ez azért számított kivételes lehetőségnek, mert a Schaulager egyébként nem galériaként vagy múzeumként nyitott a közönség számára – kizárólag előzetes bejelentkezés esetén látogatható, és évente egyszer rendeznek nyílt napot –, hanem inkább gondolkodásmódjában, a kortárs művészetekhez való egyedi megközelítés, út felvállalásában. Évenként-kétévenként egy-

3 [www.kunstmuseumbasel.ch](http://www.kunstmuseumbasel.ch)  
4 A művészek listája: [http://schaulager.org/en/index.php?pfad=eh\\_stiftung/sammlung/kuenstler](http://schaulager.org/en/index.php?pfad=eh_stiftung/sammlung/kuenstler)

5 [www.herzogdemeuron.com](http://www.herzogdemeuron.com)  
6 <http://schaulager.org/satellite/en>

szer rendeznek kiállítást,<sup>7</sup> időszakonként pedig művészetelméleti konferenciákat tartanak.<sup>8</sup> Az *Art Basel*-szatellit külső felületein is, de az auditóriumként, leülésre alkalmas lépcsősorral tervezett első kiállítótermében is folyamatosan filmeket vetítettek a Schaulager kiállításairól, művészeiről, műtárgyairól, koncepciójáról. Innen lehetett feljutni az emeletnyi magasságban lévő tagolt – de nem elválasztott – következő kiállítórészbe, ahol vitrinekben mutattak be gyűjteményük különlegesebb tárgyait (pl. Cindy Sherman-művek kellékeit), valamint rövidebb videókat oktatói, kutatói és restaurálási tevékenységükről. A hófehér szín és a meglepő tereosztások szellősséget, könnyedséget, átláthatóságot biztosítottak az egész kiállítótérnek. A szatellit szárnynak ez az építészeti megoldása egyébként kívülről is egyértelműen domináns szerepet vívott ki magának azáltal, ahogy az Art Basel viszonylag semleges főbejárata mellett képezett egy rendkívül hangsúlyos ellenpontot. A Messeplatz belseje felé törekvő szilánk- vagy ékforma a művészeti vásárra ellátogatók fő útvo-nalába esett, így szinte megkerülhetetlen volt. A Schaulager ezzel a gesztusával sem hagyott kétséget afelől, hogy a kortárs művészet közvetítéséhez a kifinomult és szofisztikált (köz)téri formálást-alkítást – mondhatni a világszínvonalú építészetet – mennyire lényegesnek tekinti. Nincs ez másként a Schaulager fő épülete esetében sem, amely Basel Stadt és Basel Land hatá-rán, Münchensteinben épült fel: belül ötszintes, árkádos, üvegfelületes megoldása kívülről egyáltalán nem látható. A Laurenz Alapítvány vezetői, Maja Oeri és HANS U. BODENMANN elképzelései alapján és megbízásából (szintén) a Herzog & De Meuron egy ötszögű házat tervezett a már meglévő modern, kortárs, valamint majdani műalkotások megőrzésére, illetve az ezekkel foglalkozó kutatások számára. Az ipari negyedben elhelyezkedő képzőművészeti központ kívülről zárt doboznak látszik, amely valójában egy igen trükkös megoldás: befoglaló formájával látszólag beáll az ipari csarnokok sorába, ám közeledve hozzá feltárul, hogy mennyire cizellált, soha nem látott egyedi megoldásokat vonultat fel: például az illesztések nélküli, utólag még kézi munkával is megfaragott betonhomlokzatot. Ez a „doboz” maga is műalkotás – önmaga és a Schaulager legjobb reklámja –, a befoglaló formán egy csíkban mintha hasadás futna körbe, falainak domborodó faktúrájú, a „természetes földhöz” hasonlító borítása pedig egyszerre kelt archaikus



Schaulager® Münchenstein/Basel, Herzog & de Meuron, Architekten  
TACITA DEAN: Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991–2006  
FRANCIS ALYS: The Sign Painting Project (1993–97): A Revision, 2006 © fotó: Tom Bisig, Basel



Schaulager® Münchenstein/Basel, Herzog & de Meuron, Architects  
HERZOG & DE MEURON. No. 250. An Exhibition, 2004  
© fotó: Ruedi Walti, Basel

PETER FISCHLI AND DAVID WEISS  
Tisch, 1992–1993  
Emanuel Hoffmann Foundation, on permanent loan to the Öffentliche Kunstsammlung Basel



7 Dieter Roth (2003), Herzog und De Meuron (2004), Jeff Wall (2005), Tacita Dean (2006), Robert Gober (2007), Monika Sosnowska, Andrea Zittel (2008), Holbein to Tillmans. Prominent Guests from the Kunstmuseum Basel (2009), Matthew Barney (2012), Francis Alys (2011). Utóbbihoz ld.: Balkon, 2011/7,8, 26–29.  
8 *eikones* címmel 2011-ben ötödik alkalommal rendeztek konferenciát.

Kádár Krisztina

## Révész László László művészete, ahogyan egy nyugati művészet-teoretikus látja

és újszerű hatást.<sup>9</sup> Bejárata – kis ház a nagy házban, rész az egészben megoldással – ezzel szemben nyitott, és már láthatóvá teszi, ahogy belső tere kitágul és egyben feltárul a belépő előtt. Hatalmas és változatosan elhelyezett falfelületei – kívül és belül is – kiváló lehetőséget nyújtanak a kivetések és a nagy művek számára, a kívülről beengedett fény és a belső világítás összhangja mindenre megfelelő rálátást biztosít. Ezen kívül könyvtár, olvasóterem, kutatószobák, restauráló terek, tanterem is rendelkezésre állnak a modern és kortárs művészetet tanulók és kutatók számára.<sup>10</sup>

A Schaulager szorosan együttműködik a bázeli egyetem művészetelméleti karával, követve azt a felismerést, hogy csak az képes törődni, foglalkozni a művészettel, aki érdeklődik iránta és értékeli, s így az élethez tartozóként fogja fel. Szükség van arra, hogy legyenek olyanok, akik folyamatosan továbbadják ezt a szemléletmódot, ezért helyez hangsúlyt arra, hogy az újabb generációknak átadja ezt a tudást. Egyik kiadványuk, s Gottfried Boehm<sup>11</sup> professzor is az *Art Baselen* bemutatott videók egyikén felteszi a kérdést: vajon hol kezdődik az élet és hol végződik a művészet? A válasz többek között utal arra az egzisztenciális-összefonódó ismeretelméleti problémára, ami ontológiai határokat feszeget: át kellene gondolni, hogy különválasztható-e egyáltalán az élet a művésztől, akár a művész, akár a befogadó számára? Amikor a művészetet a szórakozás, a politika vagy akár wellness és az élménylubickolás irányába terelik bizonyos érdekek, akkor nagyon fontos hangsúlyozni azt, hogy a művészet igazából egyáltalán nem azonos ezzel, nem egy placebo-hatást kifejtő szórakozás, hanem koncentrációt és figyelmet igénylő tevékenység, felelősségteljes munka, mint ahogy azt Boehm professzor is állítja. Semmi kétség afelől, hogy a Schaulager ennek jegyében fejti ki hármas tevékenységét, figyelve és gondot fordítva arra, hogy a gyakorlat mellett a felmerülő elméleti kérdésekkel is foglalkozzon. Az intézmény törekvéseit és beállítottságát pontosan jelzi vezetőinek az a meggyőződése, amely szerint „[H]a a művészet nem látható, akkor nem él. Törődés nélkül pedig a művészet veszélyeztetett.” Ezzel pedig minden kételkedés nélkül egyetérthetünk.

9 Ross Jenner: *Building Site: The Schaulager by Herzog & De Meuron and Zumthor's Field Chapel at Wächendorf*, Proceedings of the Theoretical Currents II: Architecture and its Horizons Conference – Lincoln, UK, 2012.

10 A könyvtári ismertető: [www.kunstgestaltungarchitektur.ch](http://www.kunstgestaltungarchitektur.ch); katalógusa elérhető: <http://aleph.unibas.ch>

11 Magyar nyelven megjelent könyve: Gottfried Boehm: *Paul Cézanne, Montagne, Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2005, válogatta és szerkesztette Bacsó Béla, fordította Csobó Péter et al. 2012. októberében épp Gottfried Boehm tiszteletére tartanak majd konferenciát *A kép és a képek* címmel: <http://schaulager.org/en/index.php?pfad=veranstaltung&veranstaltungId=248&archiv>

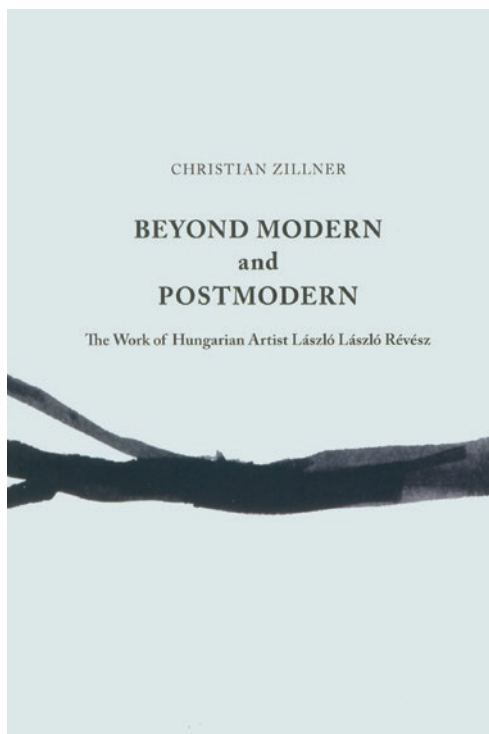
A római Pincio dombon a 19. század végén sétálgató Daisy Miller története azért ért szomorú véget, mert a fiatal amerikai nő nem ismerte föl az általa mélyen csodált európai kultúra álszentségét, kiüresedtségét. Henry James premodern regényének fiktív hősnőjétől eltérően az osztrák művészet-teoretikus, író, költő és képzőművész CHRISTIAN ZILLNER nagyon is valóságos, ő tényleg sétált a hírneves Pinciön, viszont lesújtó véleménye van saját kora kultúrájáról. Olyannyira, hogy festőművész barátjával Róma ismert, „történelmi” színhelyein folytatott beszélgetései egy könyv megírására ihlették, amiben a huszadik században szákcába jutott festészet új útját keresi. *A Beyond Modern and Postmodern* című kötetben, amint az alcím – *The Work of Hungarian Artist László László Révész* – sejtetni engedi, a reménytelen kiutat a magyar festőművész munkásságában meg is találja.

A modern és posztmodern művészetet, illetve leginkább talán jelen szerepét és recepcióját kárhóztató írása egyben éles társadalomkritika a modernitás koráról, melyet a szerző szemében a múzeum jelenít meg. Úgy látja, a kor mindent, amit autentikusnak ítél, „muzeumifikál” – még a Pincio halmára vezető lépcsősor, sőt a táj is múzeumszerű, maga a természet is mesterséges alkotás.<sup>1</sup> Az 'autentikus' tárgykból így létrehozott múzeumok nem egyebek, mint a mára csődbe jutott nemzetállamok – maguk is fiktív kreációk – jel(entés)bankjai. Műtárgyak transzcendenciától megfosztott raktárai, legfeljebb az alkotóknak emléket állító mauzóleumok, mint Zaha Hadid a kortárs művészeteket bemutató 2009-ben megnyitott római épülete, a modernitás infantilizmusát már a nevében is tükröző MAXXI.

1 Christian Zillner: *Beyond Modern and Postmodern, The Works of the Hungarian Artist László László Révész*, Kiadók: InnenBooks és Faur Zsófia Galéria, ISBN 9789638883469, 2010; 10. o.



RÉVEZS LÁSZLÓ  
LÁSZLÓ  
The Personal  
and the Sacred,  
11,7 × 7,2 cm ezüst  
gelatin, 1984,  
Erdély Miklós  
Alapítvány  
tulajdon



CHRISTIAN ZILLNER

## BEYOND MODERN and POSTMODERN

The Work of Hungarian Artist László László Révész

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ művészetét is egy fikatív modern állam és történelme határozza meg, a festészet megújulása szempontjából Zillner szerint azonban nem lényegtelen, hogy ez az állam nem nyugat-európai. Révész családjának múltja jól illusztrálja a nemzetállami szemléletmód kudarcát azáltal, hogy megmutatja, milyen nehezen megválaszolható a kérdés, mit is jelent, hogy Révész magyar festő. Néhány zsidó őseinek, akiknek karjára a koncentrációs táborban a náci számsort tetoválták, a modernitás szó szerint is beleégett a bőrébe.<sup>2</sup> Ők Bécsből érkeztek Magyarországra, s Révész fotográfus és optikus nagyapja vásárolta azt az elit övezetben levő házat, amit aztán a kommunisták elvettek, majd 1956 után visszaadtak, s ahol Révész felnőtt. De a gyerekkora egy részét Romániában, Brassóban töltötte, ahol nagyanyja született, s az apai ágon ősei közt német (szász) eredetű cipszerek is voltak; protestánsok, míg ő maga katolikus. Annyi bizonyos, hogy harminckét éves koráig, 1989-ig, amikor a Vasfüggönyt lebontották, annak keleti oldalán élt. Abban a térségben, amiről a Nyugat azt gondolta, „művészetmentes zóna”, ahol a nyugatias művészet művelése elé akadályokat gördítettek, s a műalkotások értékét nem pénzben, pontosabban csak aprópénzben mérték. És ez a közelmúltbeli – ám a művészeknek paradoxikusan mégis (kényszerű) szabadságot jelentő – hátrányos helyzet az, ami Zillner szemében a kelet-európai alkotókat alkalmassá teheti az árucikké váló, marketingfogásokkal márkanevekként eladott nyugati művészet meghaladására, aminek a befogadása

2 I.m. 20. o.

is mások által irányított, hiszen a kiállítások látogatói múzeumkalauzokból és brosúrákból tanulják meg, hogyan kell még Picasso vagy Giacometti szabadságot sugárzó műveit is értelmezni.

Révész a modernizmus (többek közt a fenti alkotók) által inspirált műveinek perspektívája azé az emberé, aki a Vasfüggöny mögül nézett a világra. Őszinte, áthatja a forma tisztelete és távol áll tőle a kommercializmus Műveit nem „megérteni” és megvásárolni kell, hanem nézni, s művészete nem róla magáról vagy nézőjének világnézetéről, vagyis nem az individuum autonómiájáról szól. Festészete tiltakozás a modernitás szubjektivitása ellen. Hiányzik belőle a posztmodern művészek gyerekes arroganciája. Nincs benne öncélú, narcisztikus vágy, hogy magával ragadja a nézőt – távolságtartó és személytelen, tehát e tekintetben a modernitás előtti korszakokhoz visszanyúló tradicionális művész. Nem intellektuális kihívás elé állítja a képeit szemlélőket, hanem megváltoztatja a módot, ahogyan ők az alkotásait nézik. „Révész képei hasonlóak a dokumentumokhoz, amennyiben azok a magyarországi mindennapokról őrzött emlékeinek nem érzelmes vagy kritikus ábrázolásai.”<sup>3</sup> Christian Zillner vélekedése szerint egy, a patriarchalizmust (a nemzetállamiságot) felváltó új történelmi korszak közelít, s Révész László László a modernitáson túlmutató művészete ennek a kornak az előfutára. Legyen mindebben igaza; annyi mindenestre máris valószínűnek látszik, hogy a kötet szerzője nem jut a kritikátlanul rajongó Daisy Miller sorsára.

3 I.m. 77. o.



RÉVÉSZ LÁSZLÓ  
LÁSZLÓ  
Instant Bribe, 1989,  
C-print, 35 x 45 cm



RÉVÉSZ LÁSZLÓ  
LÁSZLÓ  
Happy Tsunami, 1989,  
akril, papír

## HELYESBÍTÉS

Balkon 2012\_7, 8, 18-19. oldal\*

Dalszövegeinek egyedi jellegzetessége a nyelv-játékok kedvelése, így a dallamok egyfajta variálási elv alapján bővülnek: egyes szövegsorokat értelem nélküli szótagokkal („da da doo-doo-m”, „Rah, rah, ah, ah ah/ Roma, roma ma-a/ Gaga ooh la la”) egészít ki, vagy dadogásszerűen énekel szavakat („P-p-p-poker face, p-p-p-poker face”, „Papa-paparazzi”). A pályáját szövegíróként kezdő Germanottára – a *Black Jesus* című dal tanúsága szerint – hatással volt a konkrét költészet, ez érezhető is például a „Monster” szó feszületet formáló írásmódján; a *Just dance* egy részletének anagrammatikus inskripciói pedig az avantgárd halandzsa felé közelítenek, és előadott hangzásában a futurista-dadaista kezdetekig visszanyúló hangköltészetre emlékeztet:

„Dancing in my revelation  
Underground pop civilization  
Concrete poetry to feed my mind  
Old symbolism was left behind”  
(*Black Jesus † Amen fashion*)

„Half psychotic, sick hypnotic.  
Got my blueprint it's symphonic  
Half psychotic, sick hypnotic  
got my blueprint electronic.”  
(*Just dance*).

....

Emellett Germanotta nagy hangsúlyt fordít arra, hogy európai táborát is erősítse, az amerikai pop történetében ő volt az első, aki kvázi-német nyelvű dalt írt:

*Ich liebe an austa be clair  
Es kumpent madre monstere,  
Aus-be aus-can-be Flagen,  
Begun be uske but-Bär.*

*Ich liebe an austa be clair,  
Es kumpent üske monstère,  
Aus-be aus-can-be blasen,  
Fräulein we should be clair.  
(Scheisse);*

s számaiban vagy videóiban időnként francia (*Bad Romance, Marry the Night*), spanyol (*Americano*) és svéd szövegrészletek is elhangzanak. (A Jonas Akerlund rendezte *Paparazzi* klipben Gaga szeretőjét az az Alexander Skarsgård alakítja, aki 2011-ben Lars von Trier *Melankólia* című filmjében tűnt fel mint Justine [Kirsten Dunst] vőlegénye.)

## HELYESBÍTÉS

Balkon 2012\_7, 8, 48. oldal\*\*



BOGDÁN JÁNOS  
Egyedül

OMARA  
Cigányország, olaj, farost, 67 × 49 cm



\* BENKŐ KRISZTIÁN:  
Lady Gaga  
(Zeitgeist)

\*\* PALOTAI JÁNOS:  
Roma festők  
„konkrét” expresszi-  
onizmusa

A hibák miatt  
az olvasók és az  
érintettek szíves  
elnézését kérjük.

<b>Csehország</b>
<b>Brno Biennial 2012 Main Exhibition</b> ● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ www.moravska-galerie.cz BRNO 2012. 06. 22 – 10. 28.
<b>Josef Hoffmann, Stanislav Kolíbal</b> <i>Planes – Lines – Spaces</i> ● JOSEF HOFFMANN MUSEUM BRNICE 2012. 06. 05 – 10. 28.
<b>Beyond Reality</b> <i>British Painting Today</i> ● GALERIE RUDOLFINUM www.galerierudolfinum.cz PRÁGA 2012. 10. 04 – 12. 30.
<b>AMOR PSYCHE ACTION – VIENNA. The Feminine in Viennese Actionism.</b> ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART) www.doxprague.org PRÁGA 2012. 10. 19 – 2013. 01. 14.
<b>Jan Švankmajer</b> ● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE) www.ghmp.cz PRÁGA 2012. 10. 26 – 02. 23.
<b>Dánia</b>
<b>Eva Schlegel</b> ● GALLERI BO BJERGGAARD www.bjerggaard.com KOPPENHÁGA 2012. 08. 24 – 10. 20.
<b>Tony Matelli</b> <i>Fototriennale 2012</i> ● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDTS www.brandts.dk ODENSE 2012. 10. 03 – 10. 31.
<b>Larry Clark</b> <i>Brandts Exhibition Complex</i> ● KUNSTHALLEN BRANDTS www.brandts.dk ODENSE 2012. 09. 09 – 11. 18.
<b>A Human Echo</b> ● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM www.aros.dk ÁRHUS 2012. 08. 31 – 12. 30.
<b>INDIA: ART NOW</b> ● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHŌJ 2012. 08. 18 – 2013. 01. 13.
<b>Self-portrait</b> ● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2012. 09. 14 – 2013. 01. 13.
<b>Észtország</b>
<b>IRWIN. Construction of the Context</b> ● KUMU www.ekm.ee TALINN 2012. 09. 28 – 2013. 01. 28.

<b>Finnsország</b>
<b>Toby Ziegler</b> <i>Alienated Objects</i> ● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2012. 09. 28 – 2013. 01. 13.
<b>Reality Bites</b> ● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2012. 11. 02 – 2013. 03. 10.
<b>Franciaország</b>
<b>Histoires de voir: Show and Tell</b> ● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2012. 05. 15 – 10. 21.
<b>Pierre Bourdieu</b> <i>Images of Algeria</i> ● CHÂTEAU DE TOURS TOURS 2012. 06. 16 – 11. 04.
<b>Alice Springs Cédric Delsaux Dark Lens</b> ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE www.mep-fr.org PÁRIZS 2012. 11. 04-ig
<b>The Lambert Collection in Avignon / A Festival in two acts</b> ● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2012. 07. 07 – 11. 18.
<b>Buren, Merz, Rutault</b> <i>L'œuvre et ses archives.</i> ● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX www.capc-bordeaux.fr CHÂTEAU-GONTIER 2012. 02. 09 – 12. 09.
<b>About Menocchio we know many things</b> ● BÉTONSALON www.betonsalon.net PÁRIZS 2012. 09. 26 – 12. 22.
<b>Adel Abdessemed</b> <i>I am Innocent</i> <b>Marcel Duchamp Prize 2011: Mircea Cantor</b> ● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2012. 10. 03 – 2013. 01. 07.
<b>Manuel Álvarez Bravo</b> <i>A Photographer on the Watch (1902–2002)</i> <b>Muntadas</b> <i>Entre / Between</i> <b>Filipa César</b> <i>Luta ca caba inda (The struggle is not over yet)</i> ● JEU DE PAUME www.jeudepaume.org PÁRIZS 2012. 10. 16 – 2013. 01. 20.
<b>Hollandia</b>
<b>William Kentridge</b> <i>Black Box / Chambre Noire</i> ● JOODS HISTORISCH MUSEUM / JEWISH HISTORICAL MUSEUM www.jhm.nl AMSZTERDAM 2012. 07. 16 – 11. 25.

<b>Ian The</b> <i>Dark Clouds</i> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2012. 09. 01 – 12. 09.
<b>VIEWPONT / A closer look at showing</b> ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2012. 09. 14 – 12. 09.
<b>Dutch Masters in the 21st century</b> ● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2012. 05. 18 – 12. 31.
<b>Lewis Hine</b> ● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.
<b>Diane Arbus</b> ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2012. 10. 26 – 2013. 01. 13.
<b>Anish Kapoor</b> ● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2012. 10. 13 – 2013. 01. 27.
<b>Horvátország</b>
<b>Karim Rashid</b> <i>Ideology of Beauty</i> ● MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI www.msu.hr ZÁGRÁB 2012. 10. 20 – 2013. 01. 01.
<b>Izland</b>
<b>Dan Perjovschi</b> <i>News from the Island</i> ● REYKJAVIK ART MUSEUM www.artmuseum.is Reykjavik 2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.
<b>Izrael</b>
<b>Beuys   Kantor</b> <i>Remembering</i> ● THE ISRAEL MUSEUM www.imjnet.org.il JERUZSÁLEM 2012. 05. 22 – 10. 27.
<b>Írország</b>
<b>Alice Maher</b> <i>Becoming</i> ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2012. 10. 06 – 2013. 02. 03.
<b>Lengyelország</b>
<b>International Print Triennial – Krakow 2012 / Main Exhibition</b> ● BUNKIER SZTUKI www.bunkier.art.pl KRAKKÓ 2012. 09. 14 – 10. 31.
<b>Beyond Corrupted Eye / Akumulatory 2 Gallery, 1972–1990</b> ● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2012. 09. 15 – 11. 11.

<b>Different Worlds of Werner Herzog</b> ● CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU http://csw.torun.pl TORUN 2012. 10. 12 – 10. 26.
<b>Tropicalisms</b> ● GDANSK CITY GALLERY www.ggm.gda.pl GDANSK 2012. 09. 22 – 2013. 01. 06.
<b>Jiří Kolář</b> <i>Collage with an Ermine</i> <b>The lunatics are on the loose... / Fluxus european festivals 1962-1977</b> ● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE www.mocak.pl KRAKKÓ 2012. 10. 19 – 2013. 01. 27.
<b>Luxemburg</b>
<b>ATELIER LUXEMBOURG – The Venice Biennale Projects 1988-2011</b> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2012. 10. 13 – 2014. 02. 24.
<b>Nagy-Britannia</b>
<b>Runa Islam</b> ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) www.whitecube.com LONDON 2012. 09. 21 – 11. 03.
<b>Out of Focus: Photography</b> ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2012. 09. 27 – 11. 05.
<b>Thomas Schütte</b> <i>Faces &amp; Figures</i> ● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2012. 09. 25 – 11. 18.
<b>Collection Sandretto Re Rebaudengo: Maurizio Cattelan</b> ● WHITECHAPEL GALLERY http://www.whitechapelgallery.org/ LONDON 2012. 09. 07 – 12. 02.
<b>Everyday Selves: Contemporary Self Portraits</b> ● BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2012. 10. 25. – 12. 21.
<b>Turner Prize 2012</b> ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2012. 10. 02 – 2013. 01. 06.
<b>Everything Was Moving: Photography from the 60s and 70s</b> ● BARBICAN – ART GALLERY http://www.barbican.org.uk LONDON 2012. 09. 12 – 2013. 01. 13.
<b>William Klein + Daido Moriyama</b> ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2012. 10. 10 – 2013. 01. 20.

<b>Island Stories: Fifty Years of Photography in Britain</b> ● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2012. 03. 12 – 2013. 03. 19.
<b>Németország</b>
<b>Gabriel Orozco</b> <i>Asterisms</i> ● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2012. 07. 06 – 10. 21.
<b>Sounds Like Silence</b> ● HMKV IM DORTMUNDER U www.hmkv.de DORTMUND 2012. 08. 25 – 2013. 01. 06.
<b>Show 'My shaving-mirror – From Holthuys to Beuys'</b> ● MUSEUM KURHAUS KLEVE www.museumkurhaus.de KLEVE 2012. 09. 09 – 2013. 01. 13.
<b>Club Electro Putere</b> ● GALERIA PLAN B www.plan-b.ro BERLIN 2012. 10. 26 – 12. 15.
<b>The Shuttered Society – Art Photography in DDR 1949-1989</b> ● BERLINISCHE GALERIE www.berlinischegalerie.de BERLIN 2012. 10. 05 – 2013. 01. 18.
<b>PRIVACY</b> ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2011. 11. 01 – 2012. 02. 03.
<b>ARTandPRESS / Art. Truth. Reality.</b> <i>Vidéo Vintage 1963–1983 / A Selection of the New Media Collection, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris</i> ● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2013. 02. 10-ig
<b>Olaszország</b>
<b>Spacemaker / Common Ground – 13. Velencei Nemzetközi Építészeti Biennálé</b> ● HUNGARIAN PAVILION (GIARDINI DI CASTELLO) http://www.velenceibiennale.com/hu.html VELENCE 2012. 08. 29 – 11. 25.
<b>CARA DOMANI. opere dalla collezione ernesto esposito</b> ● MAMBO www.mambo-bologna.org BOLOGNA 2012. 09. 29 – 12. 02.
<b>Francis Bacon and the Existential Condition in Contemporary Art</b> ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2012. 10. 05 – 2013. 01. 27.
<b>L'Italia di Le Corbusier</b> ● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2012. 10. 18 – 2013. 02. 17.

<b>Oroszország</b>
<b>The Theater of Vera Mukhina: Unknown Chapter In the Career of a Sculptor</b> ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2012. 10. 17 – 12. 02.
<b>The New Directions: Young Chinese Contemporary Artists</b> ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2012. 11. 07 – 12. 02.
<b>Portugália</b>
<b>Nedko Solakov</b> <i>All in Order, with Exceptions</i> ● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2012. 07. 28 – 10. 28.
<b>Románia</b>
<b>Alexandra Croitoru</b> <i>Nu uita ca esti artist! / Do not forget you are an artist</i> ● GALERIA PLAN B www.plan-b.ro KOLOZSVÁR 2012. 10. 05 – 11. 10.
<b>Société Réaliste: Empire, State, Building</b> ● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2012. 09. 20 – 11. 01.
<b>Spanyolország</b>
<b>Specters of Artaud. Language and the Arts in the 1950s</b> ● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2012. 09. 19 – 12. 17.
<b>Explosion! The legacy of Jackson Pollock</b> ● FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundacionmiro-bcn.org/ BARCELONA 2012. 10. 24 – 2013. 02. 24.
<b>Losing the human form. A seismic image of the 1980s in Latin America</b> ● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2012. 10. 25 – 2013. 03. 11.
<b>Inhabited Architecture</b> ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2012. 09. 20 – 2013. 05. 19.
<b>Svájc</b>
<b>Amar Kanwar</b> <i>Evidence</i> ● FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch Winterthur (Zurich) 2012. 09. 18 – 11. 18.
<b>Freaks, the Monstrous Parade</b> ● MUSÉE DE L'ELYSÉE www.elysee.ch Lausanne 2012. 09. 26 – 2013. 01. 06.



HOTEL PRO FORMA: War Sum Up • Rendező: Kirsten Dehlholm • Nemzeti Színház, 2012. október 10. • © fotók: Kerekes Zoltán

