

Balkon

2012_11, 12

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



ISSN 1216-8890 1080 Ft



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Bukta Imre

● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest XI., Bartók B. út 11.
2012. 10. 30 – 12. 08.

[a felfüggesztés gyanúja] / [the suspicion of suspense]

● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2012. 11. 08 – 12. 09.

Pixelzalag Műhely

● MAI MANÓ HÁZ (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2012. 11. 08 – 12. 09.

Uglár Csaba

A Sorok közt
● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2012. 11. 23 – 12. 21.

Borsos Lőrinc

Kiállítás szüleinknek
● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
2012. 10. 27 – 12. 21.

Kicsiny Balázs

O. története / The Story of O.
● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2012. 11. 23 – 12. 28.

Mi mennyi? – Örkény István százéves

● PETŐFI IRODALMI MŰZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2012. 04. 06 – 12. 31.

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.

80-as generáció – Társadalom-helyzetkép-kiállítás

● ARTBÁZIS ÖSSZMŰVÉSZETI MŰHELY
www.artbazis.hu
Budapest VIII., Horánszky u. 25.
2012. 11. 22 – 2013. 01. 04.

Fridvolszki Markó, Markó Tadić, Pavla Smerenkova

A csillagok ma másnak tűnnek
● DOVIN GALÉRIA
www.dovin.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2012. 11. 17 – 2013. 01. 05.

Szűcs Attila

Planking
● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.hu
Budapest VI., Mozsár u. 1.
2012. 11. 23 – 2013. 01. 05.

Lakner Antal

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

A KÉPEK ÁLLÁSA / Zbigniew Rybczyński: A VÉLETLEN MINT STRATÉGIA

● VASARELY MŰZEUM
www.vasarely.hu
www.osas.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2012. 10. 19 – 2013. 01. 06.

Polgár Csaba

Fény-nyomatok–Leplek–Képek
● BTM – BUDAPEST GALÉRIA BUDAPEST KIÁLLÍTÓTERME
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2012. 12. 06 – 2013. 01. 06.

Világosan itt áll! – A Fiatal Művészek Stúdiója Egyesület éves kiállítása

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2012. 11. 10 – 2013. 01. 13.

Menesi Attila

[1-19] dokumentációs kiállítás
● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY) KÖZTES TEREI
www.kassakmuzeum.hu
Budapest III., Fő tér 1.
2012. 11. 29 – 2013. 01. 13.

Ámos Imre és a XX. Század – kortárs összművészeti kiállítás

● RÉGI MŰVÉSZETLEPI GALÉRIA
http://asztali.lutheran.hu
Szentendre, Bogdányi u. 51.
2012. 12. 07 – 2013. 01. 15.

Bartl József

Jel – Tranzit
● MŰVÉSZETMALOM
www.muveszetmalom.hu
Szentendre, Bogdányi u. 32.
2012. 11. 23 – 2013. 01. 16.

Volodymyr Kuznetsov

Polski Fiat 126P
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrassy út. 32.
2012. 11. 15 – 2013. 01. 18.

Újratöltve – Válogatás a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány gyűjteményeiből

● KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrassy út 112.
2012. 10. 18 – 2013. 01. 20.

Gál András & Robert Schaberl

Párhuzamos kiállítás / Parallel Exhibition
● VASARELY MŰZEUM
www.vasarely.hu
www.osas.hu
Budapest III., Szentlélek tér 6.
2012. 11. 23 – 2013. 01. 20.

Turcsány Villó

Inga – hangolás / Pendulum – tuning
● BTM – BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2012. 11. 29 – 2013. 01. 20.

Progresszív útkeresések – Fiatal Művészek Fotóművészeti Stúdiója (1970–2012)

● MAGYAR FOTOGRAFIAI MŰZEUM
www.fotomuzeum.hu
Kecskemét, Katona József tér 12.
2012. 11. 16 – 2013. 01. 27.

Birkás Ákos

Fotómunkák a 70-es évekből
● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2012. 11. 15 – 2013. 01. 31.

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.

Bukta Imre

Másik Magyarországi
● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2012. 11. 10 – 2013. 02. 10.

Kondor Béla

Forradalmár, proféta, melós
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2012. 11. 04 – 2013. 02. 17.

A hang szabadsága. John Cage a vasfüggöny mögött

● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2012. 11. 23 – 2013. 02. 17.

Svéd konstruktívok

● MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
www.vasscollection.hu
Veszprém, Vár u. 3-7.
2012. 11. 17 – 2013. 02. 28.

Válogatás a Ludwig-gyűjteményből

● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2012. 11. 23 – 2013. 03. 02.

Jeremy Deller

Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért), 2001
● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
www.kassakmuzeum.hu
Budapest III., Fő tér 1.
2012. 11. 24 – 2013. 03. 02.

Kemény Judit (1918–2009)

● COMMERZBANK GALÉRIA
www.commerzbank.hu, www.tatartgallery.com
Budapest V., Széchenyi rkp. 8.
2012. 09. 20 – 2013. 03. 20.

VILÁGMODELLEK – Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA C-ÉPÜLETE
www.mng.hu
Budapest I., Budavári Palota
2012. 11. 29 – 2013. 04. 29.

Kemény Judit (1918–2009)

● COMMERZBANK GALÉRIA
www.commerzbank.hu, www.tatartgallery.com
Budapest V., Széchenyi rkp. 8.
2012. 09. 20 – 2013. 03. 20.

Bolygó Bálint, Dohnál Áron, Horváth Erzsébet, Merksz Andor, Nagy Barbara, Németh Kassa Gábor, Szvet Tamás, Zielinski Tibor

● A 22 GALÉRIA
http://www.a22gallery.com
Budapest, VII. Akácfa u. 22.
2012. 12. 08 – 2012. 12. 30.

Hermann Ildi

Lányaink – játék a valósággal
● BÁLINT HÁZ
http://web.balintthaz.hu
1065 Budapest, Révay utca 16.
2012. 11. 15 – 2013. 01. 13.

Juhász Kinga, Pólya Zsombor, Szabó Eszter

Egy hónap két lap – kétség
● CENTRÁLIS GALÉRIA
http://osaarchivum.org
Budapest V., Arany János u. 32.
2012. 11. 24 – 2013. 12. 30.

Hardi Ágnes, Hitter Magdolna, Mátrai Erik, Szabó Ottó, Takács Szilvia, Tóth Márton Emil

Körösényi-szisztema
● FERENCVÁROSI PINCEGALÉRIA
http://fmcportal.hu
1095 Budapest, Mester u. 5.
2012. 12. 06 – 2013. 01. 16.

Erdélyi Gábor

Élek
● NEON GALÉRIA
http://galerianeon.hu/
1065 Budapest, Nagymező utca 47. II. emelet
2012. 12. 14 – 2013. 01. 25.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Counter-Production

● GENERALI FOUNDATION
http://foundation.generali.at
BÉCS
2012. 09. 07 – 12. 16.

Alex Katz

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.

BUSY Exhausted self / Unlimited ability21er Haus

● BELVEDERE
www.belvedere.at
BÉCS
2012. 09. 20 – 2013. 01. 06.

Judith Barry

Voice off
● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2012. 08. 24 – 2013. 01. 13.

Alejandro Cesarco

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2012. 09. 12 – 2013. 01. 13.

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.

Yael Bartana

Wenn Ihr wollt, ist es kein Traum
Liz Deschenes
Fiona Rukschcio
retaped Rape
● SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2012. 12. 07 – 2013. 02. 10.

Awakening the Night. Art from Romanticism to the Present

● UNTERES BELVEDERE, ORANGERIE
www.belvedere.at
BÉCS
2012. 10. 24 – 2013. 02. 17.

Chuck Close

Multiple Portraits
● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 10. 27 – 2013. 02. 17.

Che Guevara – Images of revolution. From the Skreinv Photo Collection

● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 11. 24 – 2013. 02. 03.

The Naked Man

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2012. 10. 26 – 02. 17.

Mike Parr

Edelweiß
● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2012. 11. 07 – 2013. 02. 24.

Sharon Lockhart | Noa Eshkol

● THYSSEN-BORNEMISZA AUGARTEN CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2012. 11. 23 – 02. 24.

Soviet Modernism 1955–1991

● ARCHITEKTURZENTRUM WIEN
www.azw.at
BÉCS
2012. 11. 08 – 2013. 02. 25.

Eberhard Haverkost

● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2012. 11. 11 – 2013. 03. 03.

Maria Lassnig

Retrospective
● NEUE GALERIE GRAZ
www.museum-joanneum.at
GRAZ
2012. 11. 17 – 04. 28.

Poetry of Reduction – Minimal, Concept, Land Art

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

Belgium

Marlene Dumas

Nudes
● PALAIS DES BEAUX-ARTS / PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
www.bozar.be
BRÜSSZEL
2012. 11. 20 – 2013. 01. 20.

ENSEMBLEMATIC

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

new art in antwerp 1958–1962 / # 5 but vision itself

● MUHKA
www.muhka.be
ANTWERPEN
2012. 12. 07 – 2013. 02. 10.

S.F. [Art, science & fiction]

● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
SITE DU GRAND-HORNU
2012. 11. 18 – 02. 17.

Csehország

Beyond Reality

British Painting Today
● GALERIE RUDOLFINUM
www.galerierudolfinum.cz
PRÁGA
2012. 10. 04 – 12. 30.

Jan Jakub Kotík

Forces of Resistance
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2012. 10. 11 – 2013. 01. 07.

AMOR PSYCHE ACTION – VIENNA. The Feminine in Viennese Actionism. Hummel Collection.

Forces of Resistance
● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2012. 10. 19 – 2013. 01. 14.

Cartographies of Hope: Change Narratives

● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org
PRÁGA
2012. 11. 22 – 2013. 02. 21.

Jan Švankmajer

● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)
www.gghp.cz
PRÁGA
2012. 10. 26 – 02. 23.

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

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

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

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

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:

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

Előfizetési díj:

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

Előfizetési ár:
590,-Ft

Árusítási ár:
880,-Ft

Összevont szám ára:
1080,-Ft

Készült a
Mester Nyomdában

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



2 Simon Zsuzsa

Nincs többé szabad szín, szabad forma
Rákóczy Gizella festészete / Második rész

12

Pekingi prizma / Nagy Mercédesz és Seres Szilvia beszélgetése Aj Vej-vej-ről és a pekingi szcénáról

18 Najmányi László

SPIONS / Harmincadik rész

23 Szarvas Andrea

Marina Abramović háromszor, a múlt, jelen és jövő

26 Cserba Júlia

A ceruza mestere és az álépítész

30 Hermann Veronika

A jelrendszerek magányossága / Szegedy-Maszák Zoltán: *Hardver tekintetében / In Terms of Hardware*

33 Somogyi Zsófia

Jobcenter East / Cseke Szilárd kiállítása

36 Sinkó István

Kristályok, achitektúrák / Bernát András kiállítása

38 Üveges Krisztina

Bullás József papírképei a Neon Galériában

41 Paksi Endre Lehel

Eggyé látott világ / Korodi Luca: *NGC 7293*

44 Horváth Ágnes:

Major János – a szógrafikus / Major János: *Önarcképek álarc nélkül*

46 Szűcs Luca

Perspektívaváltás / Rodolf Hervé 1989–1994 között készült képei és videói / Rodolf Hervé: *On the Ground 1989–94*

48 Szirmai Anna

„Felhőkarcoló” buborékváros / *Tomás Saraceno on the Roof: Cloud City*

50 Palotai János

Fókuszban a képalkotás / 9. Jameson Cinefest / 12. Képzőművészeti Filmfesztivál

52 Vas Viktória

„A város, ami nincs, létezett!” Avagy a tér szerepe
Artur Klinau *Minszk. Az álmok Napvárosa* című művében

55 Artur Klinau

Az Istenek városa

57 Palotai János

Maribor 2012 / Európa kulturális fővárosa

59 Vass Norbert

Képrablók, gépeltérítők / Szombathy Bálint: *A magyar elektrográfia rövid története* című könyvéről

Simon Zsuzsa

Nincs többé szabad szín, szabad forma

Rákóczy Gizella festészete

➤ Második rész

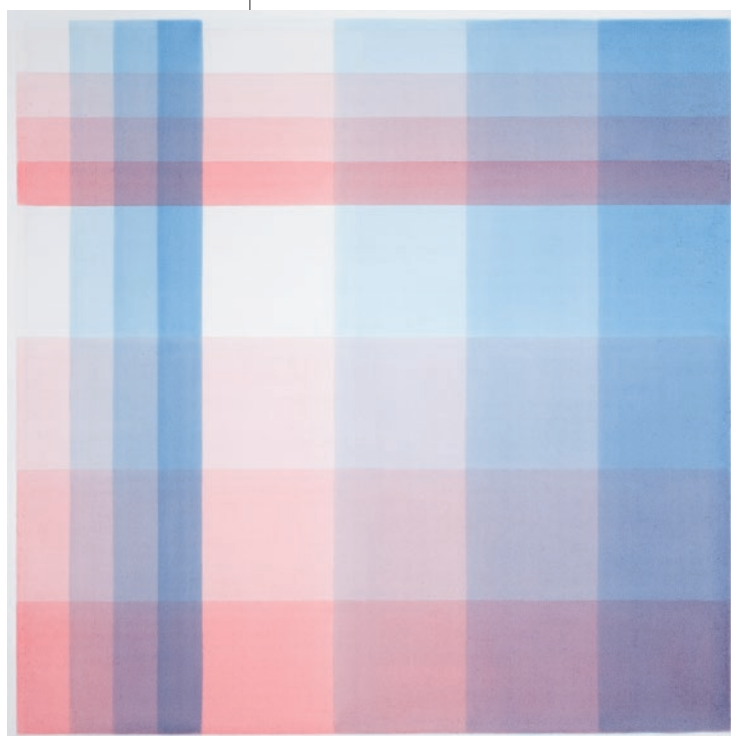
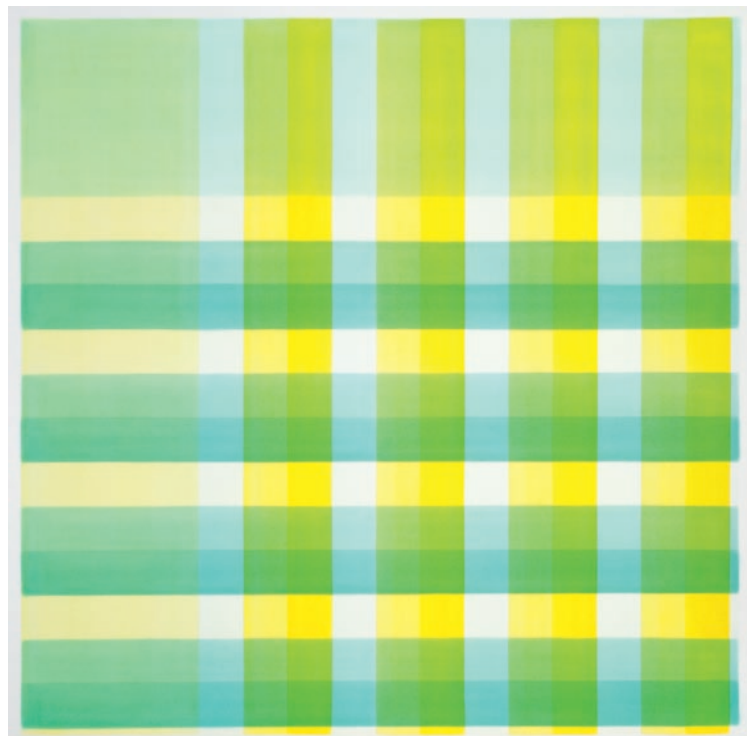
François Morellet, Vera Molnar, Julije Knifer és mások

Az ötvenes években, amikor éppen a tasizmus tartotta izgalomban a művészeti világot, François Morellet francia festő egészen a minimalizmusig leegyszerűsített, fehér alapon fekete vonalakkal körülhatárolt geometrikus ábrákat festett, amelyek egytől-egyig egy előzetesen meghatározott matematikai-geometriai szisztémát követtek. Egyszerű, a néző számára is átlátható szisztémát. A *Futó derékszögek* (Angles droits convergents, 1956) című képén az alapképlet a sorolás-ismétlés: derékszögű vonalak „futnak” kifelé a képből, minden irányban. Ez a végtelenül egyszerű szisztéma vizuálisan dinamikus hatást kelt, nincs a szemnek biztos fogódzója, nem lehet tudni, hogy a vonalak a kép közepe felé vagy a képből kifelé futnak. Egy másik képtípusan négyzetrácsokat helyezett egymásra 15, 30, 45 stb. fokkal elforgatva: az eredmény szép, sűrű szövésű, bonyolult mustra, amelyen a szem szintén nem talál fogódzót és nem találja a sűrűsödések-ritkulások szabályos visszatérését, ellenkezőleg, csak káoszt lát. A négyzet volt egyébként a kedvelt motívuma, mert azon a legkisebb mértékű változtatás is azonnal látható mindenki számára, és a sorozatos torzítás már a második-harmadik lépésnél „katasztrofális” eredményhez vezet. A nyolcvanas években áttért egy bonyolultabb, és nehezebben megfejthető kompozíció-sorozatra. Ezen végtelenbe futó vonalsort látunk, amely teljesen „szabad” firkának, kalligráfiának tűnik mindaddig, amíg meg nem tudjuk, hogy a rajz minden pontja számítás eredménye. Morellet

RÁKÓCZY GIZELLA

A 256 N sorozat egy lapjának szétbontása, I-II., 2011, akvarell, papír, egyenként 135×135 cm

© fotó: Haris László



itt nem érte be az ismert matematikai sorokkal, hanem saját maga kreált egy újat: leírta a π értéket néhány tizedes-számjegyre kiszámolva – 3,1415926535897...- azután az egyes számjegyekhez szög-értékeket rendelt, méghozzá úgy, hogy a szögek értéke a számok növekedésével 12 fokkal növekszik: $1=12^\circ$, $2=24^\circ$, $3=36^\circ$, $4=48^\circ$, $5=60^\circ$... és így tovább. Az algoritmus: a π érték számjegyeinek sorrendjében felrajzolni a szögeket, folyamatosan egymáshoz kapcsolva.

Az eredményt maga a művész is kíváncsian várja, és nem is csalódik, mert tagadhatatlanul érdekes, változatos mintát kap, amelyben semmiféle szabályosság nem fedezhető fel, az eleje éppoly váratlan, mint a vége. És a szisztéma megfejthetetlen. Erős a gyanúm, hogy Morellet, miután sok képén bemutatta a matematika geometriai megjelenésének szépségét, ebben az esetben ennek paródiáját prezentálta szellemes, maga kitalálta számsorával és annak megjelenítésével.

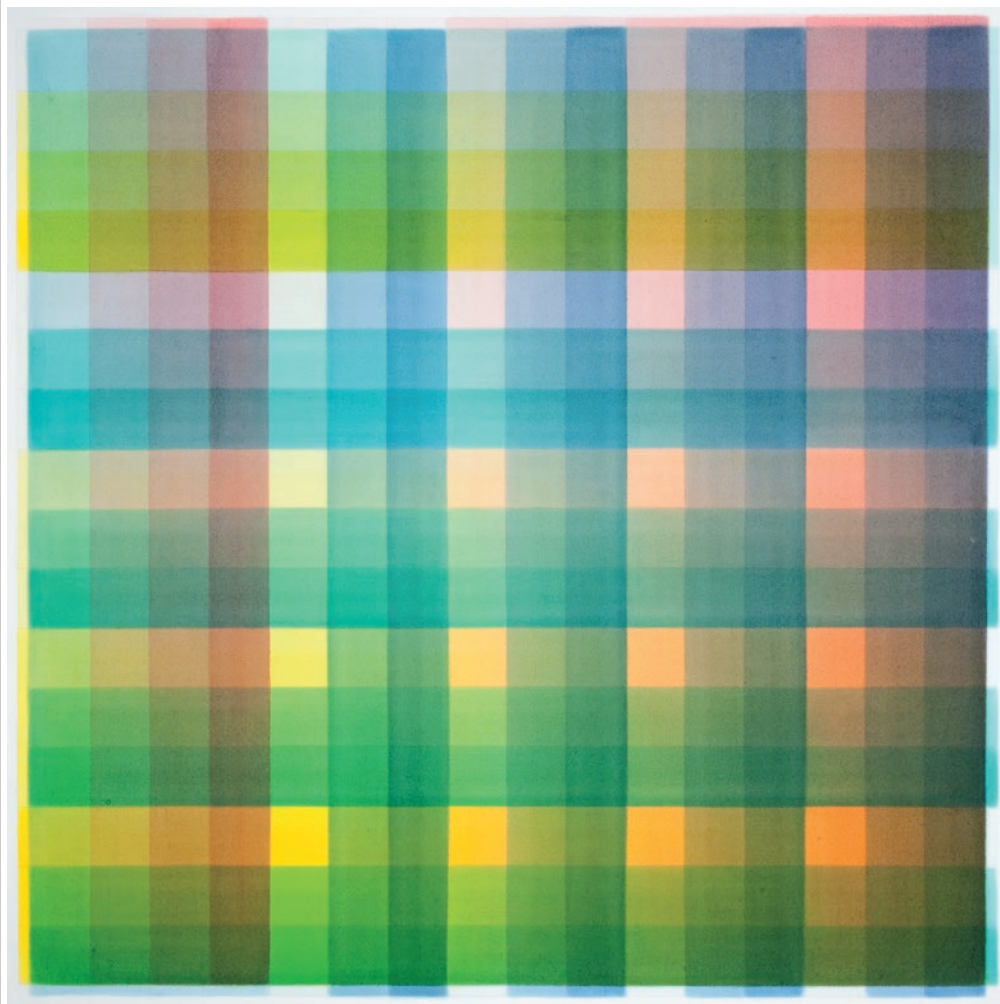
Molnár Vera ugyancsak egy életre elkötelezte magát a matematikai sorozatművek iránt.

A kezdő motívum nála is mindig egyszerű alakzat, négyzet, téglalap vagy alakzatok sora, és a sor szisztémája az elmozdulás vagy torzítás.

Ezek mértéke első lépésben igen csekély, de ahogy haladunk előre, a minimális elmozdulások-torzulások halmozódnak, így a változások a harmadik, negyedik lépésben igen jelentőssé válnak, olykor már a káoszhoz közelítenek.

Ez azonban szoroson kézben tartott „káosz”, és az eredet kis gondolkodással felismerhető. Itt van például a *36 négyzet 2 sorban és 18 oszlopban* címet viselő és azt is mutató képsora, amelyen egy négyzetráccal történik a kaland.

Ami nem más, mint minimális elmozdulás mind a négy irányban. A minimális elmozdulásból azonban a harmadik-negyedik lépésben maximális lesz, annyira, hogy a négyzetek szinte táncolnak a fehér papíron. Molnár Vera egyébként mindig fehér papíron vékony fekete vonalakkal dolgozik: vizuálisan szikár előadás ez, amely arra szolgál, hogy a mű tiszta racionalitását helyezze előtérbe. Őt csak a gondolati kísérlet érdekli: mi lesz az eredmény, ha nem csal, ha a kódnak megfelelően jár el. Tulajdonképpen a művészet epifániáját, születési pillanatát akarja meglesni ezen a sajátos módon – saját megfogalmazása szerint. Annyira a szisztémára koncentrált, hogy a „geometriai történetek” kézműves végigrajzolása nem is nagyon érdekelte, ezért már az első, kezdetleges komputer megjelenésekor felfedezte annak előnyét, azt, hogy a geometriai sorok hibátlan megjelenítésére ennél nincs alkalmasabb eszköz. Ettől kezdve már csak az algoritmust írta meg, és a gép elvégezte a műveletet. Ez sokkal érdekesebb volt számára, mint a kézi munkával végzett műveletek, mert az eredmény kevésbé volt előre látható. „Ez megszabadíthatja a festőt a kulturális ready-made-ektől és elősegítheti a sem a természetben, sem a múzeumokban még soha nem látott formakombinációk megtalálását. Segít az elképzelhetetlen képek létrehozásában” – írta egyik ars poeticájában, amelynek magyar változata 2008-ban, a Nyílt Stuktúrák Művészeti Egyesület kiadásában közreadott könyvben jelent meg. Ami a végeredményt illeti: szikár, légies, minimalista, ugyanakkor rendkívül mozgalmas képek; a vonalakkal határolt formák teljesen behálózák a felületet, és a fázisok minimális változása valósággal pulzáló mozgás illúzióját kelti, mintha egy élő organizmus bőrét látnánk. Vera Molnár valószínű tiltakozna az ilyen hasonlat ellen, ő minden írásában hangsúlyozza, hogy munkáinak nincs más jelentése, mint amit látunk, nem igényel más szöveges kísérletet, mint amit a készítés módjáról el lehet mondani. „Munkáimban nincs sem természeti, sem szimbolikus, sem metafizikus, sem misztikus tartalom, munkáimnak nincs semmiféle üzenete” – ez az ars poeticája, szabadversben. Julije Knifer, horvát születésű, Németországban, majd Franciaországban alkotó festő a geometriai absztrakción belül egyetlen motívumot fest 1960-óta. Ez a motívum a meander, az ókori művészet egyik ismert díszítőeleme, mozaikok, kerámiák végtelen szalagmustrája, amely a spirálmotívum végtelenített változata. Matematikai szempontból ez egy igen monoton sor: a változatlan ismétlésen alapszik. Knifer a meandernek mindig csak egy-egy elemét festi, képről-képre – a meander-szalag csak virtuálisan, ha úgy tetszik az életműben áll össze. És hozzá kell tenni, hogy ezek a leegyszerűsített meander-fragmentek szigorúan fekete-fehérek.



RÁKÓCZY GIZELLA
Egy lap a 256 N sorozatból, 2007–2011, akvarell, papír, 135×135 cm
© fotó: Haris László

Ez a monotónia, a ragaszkodás az azonos motívumhoz, a folyamatosság az egyes művek között, az ennek megfelelő aszketikus magatartás a festés konceptuális hátterét jelenti. Ugyanakkor képeinek mérete, egyszerűsége, nagyvonalúsága, monumentalitása az egyes képeket külön-külön is élvezhetővé teszi. A magyar művészetben az egyik legkövetkezetesebb matematikai-szeriális művész Kovács Attila. Ő is fekete-fehérben, geometriában dolgozik, és műveit legtöbbször a konstruktivizmus vagy a strukturalizmus körébe sorolják. Formai jegyeit tekintve mindkét besorolás illik rá, ő maga azonban világosan megmondja, hogy fekete-fehér négyzethálós művei mögött matematikai számítások rejlenek. „Maga a matematika nem szép, de a láthatóvá tett matematikát valamiért szépek látjuk” – írja „Az átalakuló plasztikusság” című, összegyűjtött írásait tartalmazó kötetében. Ezt a mondatot, amely a matematikai ihletésű művészet manifesztuma is lehetne, még 1975-ben írta, de műveinek tanúsága szerint ezt a mai napig így gondolja. Művei sorozatok, kétszeresen is: olykor a sorozat egy képen belül történik meg, olykor képek sora rajzolja ki a változást. Ez a változás, ahogy azt a fekete-fehér négyzethálós, és a hálón futó fekete „történekekből” kiolvashatjuk, növekedés-csökkenés (összeadás-kivonás), sűrűsödés-ritkulás (szorzás-osztás), amely műveletek végtelen variációkat képesek létrehozni. A változások folyamata mögött lévő pontos mennyiségeket nem tudjuk a képről leolvasni, legalábbis a közvetlen szemlélet ezt nem teszi lehetővé, de azt a felületes vizuális benyomásból is érzékeljük, hogy a képi történekek mögött pontos szisztéma, képlet van, érzékeljük, hogy a művész nem csal, a kompozíció nem intuitív módon jött létre. A rejtély részletes feloldását maga a művész sem tartja fontosnak, ars poeticájában az alapelveket adja meg csupán, a hatást rábizza a képek sorára. A kivitelezés módja – hófehér vásznon mérnöki precizitással, akrillal megfestett négyzetháló, feketevel kitöltött négyzetek – arról tanúskodnak, hogy nem a matematika, hanem a láthatóvá tett matematika szépségéről van szó.



RÁKÓCZY GIZELLA
256 N. 24 rész, 2007–2011, akvarell, papír, egyenként 135×135 cm
© fotó: Haris László

A fiatalabb magyar festők közül *Saxon-Szász János* az, aki szenvedélyesen a szisztematikus művészetnek kötelezte el magát. Az ő háttér-matematikája kissé bonyolultabb, mint a kollégáié. Bizonyos nem-lineáris matematikai sorokról van itt szó, amelyekkel a művészek aligha foglalkoztak volna, míg nem a hetvenes években, még a kezdetleges számítógépek idején számítástechnikusok felfedezték, hogy ha ezen nem-lineáris sorok matematikai formulájának, illetve azok bizonyos elemeinek a képernyőn színeket és formákat feleltetnek meg, akkor az iterációt elindítva fantasztikus ábrák jönnek létre. Ezek az úgynevezett fraktálok. Az elnevezés *Benoît Mandelbrot* matematikus-számítástechnikustól, a fraktál egyik felfedezőjétől származik, akiről el is neveztek egy fraktál-fragmentumot (Mandelbrot-halmaz). A fraktál is a „láthatóvá tett matematika” egyik fajtája. Az ábrák különös jellegzetessége, éppen a nem-lineáris alapból adódóan, hogy noha kétdimenziós képek, mégis azt az illúziót keltik, hogy mélységük van, még hozzá többféle irányban. Ezekbe a virtuális mélységekbe a képernyőn zoomolással be is tudunk hatolni, amikor is azt tapasztaljuk, hogy akármilyen irányban, akármilyen mértékben haladunk beljebb és beljebb, mindig ugyanazt a motívumot találjuk, illetve annak megszámlálhatatlan, de felismerhető variációját, mint egy végtelen tükörben. Ráadásul ezek az ábrák-motívumok-minták ismeretlen, soha nem látott, mégis a szerves anyagokéhoz nagyon hasonló formákat mutatnak. Amikor ez a „találmány” ismertté vált, nagy volt irántuk az érdeklődés, mindenki fraktált generált a számítógépén, és úgy tűnt, hogy segítségével a művészetben is egy új, ismeretlen út nyílik. Azonban hamarosan elapadt a lelkesedés, mert ami szépség ezekben a képekben található, az közelebb van a természeti mint az emberalkotta széphez, vagyis legfeljebb a megtalálás-felfedezés szenzációjáról beszélhetünk, de nem kreatív alkotásról. Van még egy áthághatatlan akadály a művészeti felhasználás előtt: a nem-lineáris sorok dinamikája, az, hogy már az első iterációknál olyan léptékváltás történik, amelyet a megszokott vizuális képpel megjeleníteni nem lehet, a fragment átlép a

láthatatlan „nagyágrendbe”. Itt nyilvánvaló a számokkal való operálás, illetve az elektronikus megjelenítés fölénye.

Mindezt Pernecky Gézától tudjuk a *Mire jó a fraktálfilozófia?* című könyvéből, és a *Gyenge káosz – erős grafika* című tanulmányából. Azt is ő fedezte fel, hogy *Saxon-Szász János* geometrikus absztrakt képei nem mások, mint fraktálképek. „A fraktálgeometria képzőművészeti alkalmazására *Saxon-Szász János* festészete az egyetlen sikeresnek mondható próbálkozás”, írta róla 2002-ben az egyik kiállítási katalógus-előszavában. *Saxon-Szász* nem egy teljes fraktál-sort fest meg, hanem annak első lépéseit, kinagyítva. Így a közvetlen szemlélő számára is követhető a sor logikája. Például a *Dimenziólépcsők 1-4.* címet viselő kép szisztémája jól látható-követhető: első lépésben egy négyzetből kimetszi annak egyharmad részét, a következő lépésben ugyancsak az egyharmadot, és így tovább. Ennek a sornak csak négy lépését tudja megcsinálni, mert a negyedik után olyan kisméretű lenne az eredmény, hogy azt kézzel nem lehet megcsinálni, és szabad szemmel nem is volna látható. A folytatást már csak a számítógép tudja elvégezni, a végtelenségig, egy teljesen új univerzumot hozva létre. A kézzel készített néhány lépésnek is van azonban

értelme: logikus, szép, dinamikus absztrakt képet eredményez. Annál is inkább, mert Saxon-Szász, eltérően kollégáitól, nem tartózkodik a színektől: szívesen használja a fekete, vörös, élénksárga kompakt színeket. Pernecky az utópikus konstruktivisták, Malevics, Mondrian utódaként értékeli Saxon-Szászt, de amiben különbözik az szerinte a tudományos háttér, a perfekter formai előadás, a dinamikus megjelenés és a sorozatban való előadás, amely végképp kivezet a konstruktivizmusból.

Rákóczy Gizella műtípusai

A matematikai alapú szeriális művek tehát viszonylag jól leírhatók, definiálhatók, és jól megkülönböztethetők más típusú művektől, művelőik mégsem alkotnak csoportot, művészetük nem állt össze irányzattá. Ez a fajta metódus időről-időre felbukkan a művészetben, mint olyan, ami mindig aktuális, és ami éppen ezért sohasem az. Művelői noha nagyon hasonlóan gondolkodnak, néhány kivételtől eltekintve nem keresik egymás társaságát, jószerevel nem is ismerik egymást, és ezért nem is inspirálják egymást. Magányosak.

Rákóczy Gizella is magányos, és ő sem keresi a hasonló gondolkodású kollégák társaságát. Amikor csoportos kiállításon vesz részt – a kurátorok, kiállításrendezők általában a geometrikus absztraktok közé sorolják – művésze belesimul az összképbe, de elveszik egyéni jellegzetessége, vagy ha nem, akkor az sem válik előnyére.

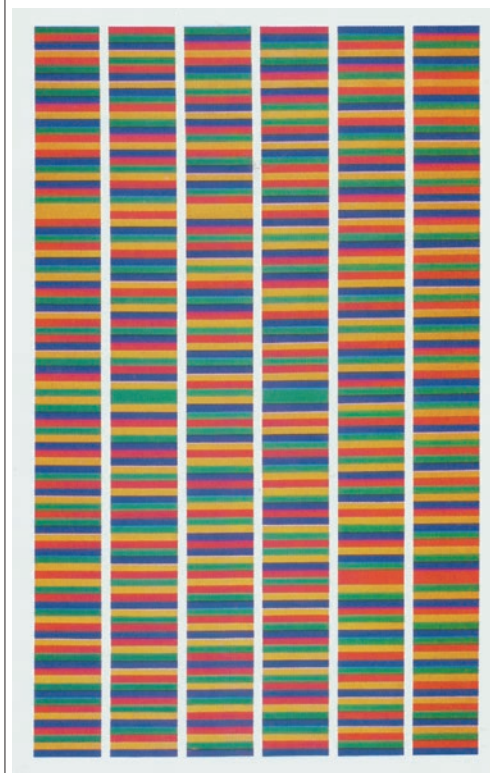
Elmondása szerint sajátos szisztematikus módszerének kialakításában nem követett semmiféle mintát, és nem kapott inspirációt hasonló gondolkodású művészekről. Saját maga, mondhatni tapasztalati úton talált rá erre a módszerre. Figurális képeket csinált, de egy idő után úgy érezte, hogy a hagyományos „képcsináláshoz” túl sokféle eszköz áll rendelkezésére – valósággal rémületet okozott számára a választható lehetőségek beláthatatlan sokasága. Ezért egy ponton úgy döntött, hogy mindent előlről kezd, és a bőség helyett az eszközöket a minimálisra redukálja. A minimum nála a *négy* lett, négy szín, és egy négy részre osztott négyzet, amely a négy színt hordozza. Ettől a radikális döntéstől, ettől az önként vállalt rabságtól azt várta, remélte, hogy az majd nem engedi elkalandozni őt a szertelenségbe, kordában tartja a festői féktelenséget. Hogy a választott szám miért éppen a négy, és miért nem kettő, három vagy öt, arról sokfelét gondolhatunk, de végül is a művésztől kapjuk meg a választ. Rákóczy Gizella már a nyolcvanas években foglalkozott a spirállal, annak is a négykarú fajtájával, mint matematikai formulával és egyetemes szimbólummal, és mivel ennek az alapformának a magja a négyesség, a számok végtelenjét erre redukálta. Maga a spirál azonban csak jóval később jelent meg munkáin.

Kezdetben volt tehát a négy szín: sárga, vörös, kék, zöld. Egész pontosan: kadmiumsárga, krapplakk, krómoxid zöld és párizsi kék. Ezen nem változtatott az évek folyamán, ezzel dolgozik a mai napig. Az, hogy képein olykor nagyon is sok színt és azok sok árnyalatát is látjuk, az már csak ennek az alpnégyesnek a következménye. Ami a formákat illeti, abban is szigorú korlátozást vezetett be: a színeket négyzetek vagy sávok hordozzák. És hogy ezek a színes formák mit csinálnak, azt végképp nem bízza „saját magára”, azaz önnön intuíciójára, hanem felállít egy szabályt és az majd elvégzi a többi. Az alapképlet: egy négy egyenlő részre osztott, a négy színnel kitöltött négyzet. Az ebből következő alapfeladat pedig, hogy hogy lehet a négyesen belül elhelyezni a négy színt a lehetséges legtöbb variációban. A sorrend változtatásával, valamint forgatással összesen 24 variáció hozható létre. Ez egy nagyon egyszerű matematikai-mértani feladat, amelyet ugyan képlettel is fel lehetne írni, de tapasztalati úton is megoldható, ahogy maga a művész csinálta. Ahogy a színek és formák száma korlátozott, úgy a variációk száma is meglehetősen csekély. Megnyugtatóan behatárolt. Ettől kezdve a festő ezzel a szisztémával dolgozik, bármilyen bonyolultnak látszó konstellációt hoz létre, mindnek ez az alapja.

Itt van először is a *4 szín, 4 tónus variáció* címet viselő, 6+4 nagyméretű táblából álló sorozat, temperával festve. A 10 tábla mindegyike önmagában is sorozatot hordoz, színes téglalapokkal négyfelé osztott négyzetek sorozata. Tarka felület, amelyen a szem elkalandozik, nem talál fogódzót, mert jóllehet az egész nagyon dinamikus, ugyanakkor nagyon egyenletes is, nincsenek rajta kiugró vagy disszonáns pontok. Mivel sejtjük, hogy itt valami szabály van, elkezdjük

elemezni a színek elhelyezkedését. A szisztéma a fentebb ismertetett „négyváltozós” alap-rendszer, azzal a különbséggel, hogy itt nem négy, hanem négyszer négy, azaz tizenhat változó van, lévén, hogy a négy színnek négy-négy árnyalatát használta a művész. A variálás módszere pedig az, hogy először végigveszi azokat a lehetőségeket, ahol az egyik szín és annak 4 tónusa azonos pozícióban maradnak, míg a többi helyzete változik. Majd ezt megismétli a másik három színnel is. A „feladat” az, hogy minden lehetőség ki legyen próbálva, de ne legyen ismétlődés. Ennek kiszámolása, az összes variáció kimerítése most sem bonyolult matematikai számolás eredménye, hanem lépésről-lépésre haladás, inkább a golyós számológéppel végzett művelethez hasonlít. De a matematika az akkor is matematika, és a végeredmény számít. A hat táblán bemutatott mustrán (a hat tábla összetartozik, lényegében egy mű) összesen 6×256 , azaz 1536 variáció, színviszonylat van. Sok vagy kevés, a hitetlen néző keresi az ismétlődést, szűrőpróbaszerűen, de nem talál. Nem talál olyan variációt sem, amely ne volna a táblákon. Ha veszi a fáradságot és elkezd a művész által használt módszerrel a számolást, akkor végül meggyőződik, hogy a művész jól végezte a dolgát, ennyi és csakis ennyi variáció lehetséges. Mindez azonban még csak a számosság; a dolog vizualitása, a már említett egyensúly a harmónia és a káosz között meggyőzi a nézőt, hogy érdemes volt a számolást ilyen pontosan végrehajtani. A képek további hatásához tartozik, hogy a színes

RÁKÓCZY GIZELLA
576 N, 1986, tempera, papír, 185×110 cm





RÁKÓCZY GIZELLA
Négy lap a *Labirintus* című sorozatból, 2007, akvarell, papír, egyenként 135×135 cm
© fotó: Haris László

a bejárható útvonal, hanem az útvonalat alkotó „falak” lettek a főszereplők, ezeket széles sávva vastagította, a köztük lévő utat pedig keskeny réssé szűkítette. A másik változtatás maga a szín. Az eredeti labirintusban a színnek nem volt szerepe, Rákóczy labirintusa viszont színes. A megvastagított falakat kiszínezte az ő négy alapszínével, méghozzá úgy, hogy a labirintus egy pontját, nem a középpontját, hanem azt, ahol a falak kereszteződnek, kinevezte középpontnak, és ebből a pontból indítja a négy színt,

a már ismert négyesség-szisztéma szerint. Ettől kezdve a szín uralja a kompozíciót, és teljesen megváltoztatja a labirintus képét, amely így inkább hasonlít egy középpontból kiinduló növekedési ábrára, mint bejárható útvonalra. A négy-szín szisztéma itt is alkalmat nyújt a variációkra és a számolásra, és a néző, aki már megtanulta a szisztémát, nem lepődik meg, hogy a variációk száma nem több és nem kevesebb, mint 24; a sorozat 24 darabból áll. Itt tért át Rákóczy az akvarellre, és ki is használja ennek „előnyét” a tempera kompakt hatásával szemben. Az idézőjel itt indokolt, mert a temperával sem könnyű bánni, de vízfestékkel sima, perfekt, egyenletes felületeket kitölteni sokkal nehezebb, egyenesen lehetetlen. De, amint látjuk, koncentrációval, odafigyeléssel lehetséges. És hogy még tovább nehezítse a saját dolgát, a festő

nem elégszik meg a négy szín előre kikevert változatával, hanem kihasználva az akvarell átlátszóságát, mind a négy színt több réteg, egészen pontosan 24 réteg egymásra festésével állította elő. A vörös például 21 réteg vörösből +1 réteg sárgából +1 réteg zöldből +1 réteg kékből tevődik össze, és ugyanez történik a másik három színnel is. Az eredmény: bársonyos, kompakt, telített, mégis átlátszó-könnyed színfelületek. Olyan könnyedek, mintha még további rétegeket is elbírnának; és a következőkben kiderül, hogy el is bírnak. A teljes sorozat kiállítása a falon a termet is átlátszóvá, légiessé, sugárzóvá varázsolja. Persze a méret sem közömbös, az egyes lapok mérete 135×135 cm., így a teljes mű több, mint 25 méter.

A *4 szín 4 tónusvariáció* című és témájú akvarell-sorozat Rákóczy Gizella folyamatosan készülő főműve. A temperával készült műveknél a négy tónus még előre kikevert színekkel készült – de már a labirintus-képeknél kiderült, hogy a színeket is lehet „szisztematikusan” felépíteni, és hogy mire képes az akvarell, ha jól bánnak vele, illetve ahogy Rákóczy Gizella tud bánni vele. Innen már csak egy lépés volt, hogy a variációk nem állnak meg a tónusoknál, a tónusok egymással is „keresztezhetőek”, valódi és átvitt értelemben egyaránt. Ez vezetett a 4 szín 4 tónusa típusú művekhez, amelyeken mind a négy szín minden tónusa találkozhatott egymással. És nem ám csak úgy, találomra, hanem az eddigieknél is szorosabb szabályok szerint. Rákóczy most az ismert és népszerű matematikai számsorhoz, a Fibonacci-sorhoz (0,1,1,2,3,5,8,13,21,34 ...) fordult egy újabb szabályért. Matematikusok, zenészek, képzőművészek, biológusok, filozófusok, bankárok már sok mindent műveltek ezzel a számsorral, jelenlétét már kimutatták a biológiában, a fizikában, a műalkotásban, de még a tőzsdei árfolyamváltozásokban is. Az azonban valószínűleg még senkinek nem jutott egyébe, hogy színárnyalatokat állítson elő a számsor alapján. Nos, Rákóczy Gizella ezt tette. Egy színnek a négy tónusát úgy állította elő, hogy az alapszínt, illetve annak egy nagyon halvány, hígított változatát 5-ször, 8-szor, 13-szor és 21-szer, azaz a Fibonacci-sor négy egymást követő száma szerint festette egymásra. Azért kezdte az öttel, mert a számsor elejét alkalmazva (0,1,1,2,3) a tónuskülönbségek még igen kicsik lettek volna. Ezzel a művelettel, most eltekintve a dolog technikai kivitelezésétől, színekkel vizualizált egy matematikai sort, ami gyakorlatilag ugyanaz a művelet, mint amit Mandelbrot csinált, amikor matematikai képletet színes képernyő-pixelekkel tett láthatóvá. Csak a festőé szebb és elegánsabb. És ezzel még nincs is vége. Mert adva van ugyan, egyenlőre elméletben, az immár 4x4 szín előállításának „kódja”, de a színekkel való további műveleteknek, a keresztezéseknek is ki kellett találni a szisztémáját, matematikáját-geometriáját, ezt sem lehetett a bizonytalan intuícióna bízni. A festő először eltervezte a négy szín alap-megjelenését: ez egy 16 egyenlő sávra osztott négyzet; az első négy csíkra kerül majd a szín négy tónusa a Fibonacci-növekvény szerint, a fennmaradó 12 egységnyi területet hármassával összevonva, további négy szélesebb sávot kap, amelyekre ugyancsak a négy tónus kerül a már ismert növekvő sorrendben. Ezek az „alaplapok” kerülnek azután egymásra, az alaphelyzethez képest mindig 90 fokkal elforgatva: így a színsávok egymást metszve, egymáson átfutva hozzák létre a színkeveréseket. Ezzel kész az algoritmus, ettől kezdve a festőnek nincs más dolga, mint végrehajtani az előírt műveleteket. Az eredmény minden részlete számára sem látható előre, meg kell csinálni, hogy kiderüljön, mi minden rejtezik a kódban. Az bizonyára számára is előrelátható volt, hogy ami a nagy táblákat illeti, az elforgatások eredményeképp 24 és nem több olyan tábla keletkezik, amelyen nincs ismétlés. De a 24 táblán a színek, színvariációk, tónusok száma nem huszonnégy, hanem sokkal több – úgyszólván megszámlálhatatlan. Mivel az akvarell nem fedőfesték, a téglalapok mint átlátszó üveglapok kerülnek egymásra és a fedésben színeik összeadódnak. Az átlátszó festékek, az egymásra kerülő színeknek köszönhetően a csíkok fedésében és metszésében a legváltozatosabb kevert színek jönnek létre a narancstól a piszkos mélyszürkéig és mélybarnáig, amelyen adott esetben több mint 160 festékréteg van, egész pontosan 168, mert a 21-szeres legsötétebb tónus ezen a ponton nyolcszor fut egymás tetejére. Legszebbek a kevésbé sűrű találkozások, ahol a legképrázatosabb új, mármint a kiinduló ponthoz képest új színek elképzelhetetlen skálájait jönné létre. Ennek megfelelően a csíkok, és a csíkok találkozásából adódó négyzetek, hasábok ritmusa immár követhetetlenül változatos.

Ezzel a szisztémával a művész már sok-sok lapot készített, amelyek természetesen mind sorozatok, és amelyek a sorozatok számától, az egyes lapok méretétől függően más-más hatásúak. Legutóbbi, Fugában rendezett kiállításán (2012) viszont volt egy lap, egy magányos, majdnem fehér lap, egy nagy fehér monokróm festmény. Persze nem fehér volt ez, hanem a művész négy alap-színének négy halvány alapváltozata, az a bizonyos 1-es tónus egymásra festve. Hibátlan, egyenletes, megnevezhetetlen színű, színtelen, átlátszó monokróm festmény. Ez, ha úgy tetszik, a festő demonstrációs táblája, ha úgy tetszik, egyik főműve, de mindenképpen ritkán tapasztalható mosolya – vigyázat, nem csalok, ezt csináljátok utánam!

Rákóczy Gizella kritikai fogadtatása

Saját műveiről Rákóczy Gizella visszafogottan nyilatkozik. Ami az ismert motívumokat illeti – spirál, meander, labirintus – ezekkel kapcsolatban annyit mond, hogy ő hol talált rájuk. A négykarú spirálok című írásában, amelyet a Múcsarnokban rendezett kiállítása (1998) katalógusában adott közre, a spirál motívumáról annyit közöl, hogy azt egy régi skóciai sírábrán találta meg. Tudja, hogy a spirál mögött természettudományi és mitológiai jelentések erdeje rejlik, amelyek látenszen akkor is ott vannak, ha nincsenek szavakban deklarálva, de a nézőre, az értelmezőre bízva, hogy képei láttán a spirálnak mely és mennyi mitológiai jelentését idézik fel, de azt sem bánja ha már csak a szép ornamentikát látják benne. Ugyanez elmondható a másik nagyműtű és a spirállal rokon ábráról, a labirintusról: itt is megadja a forrást – az ókori mitológia krétai típusú labirintusáról van szó –, de mint láttuk, ezt a labirintus-rajzolatot oly mértékben átalakította, hogy itt is a nézőre van bízva, szüksége van-e az eredeti mitikus jelentésre, vagy beéri azzal, amit lát, az egymás után sorakozó körkörös ábrák szépségét. Ami művei „számítani” szisztémáját illeti, azzal kapcsolatban viszont minden információt megad. Ugyanabban az írásában részletesen ismerteti, hogy milyen szisztéma szerint készülnek a négy szám, négy szín, négyes osztás variációi, és milyen érdekes korrelációk jönnek ki ezen számítási műveletek során a nap 24 órájával és az év 365 napjával. Aki pedig ennyiből még nem érti meg, annak szóban szívesen elmagyarázza. Az esztétikai hatás – az már nem az ő dolga. Ezidáig kevés számú értékelő írás született Rákóczy műveiről – és azokról is elmondható, hogy nem sokat tettek hozzá ahhoz, amit maga a festő elmondott magáról. Az elemzők kivétel nélkül elfogadják, hogy a spirál, labirintus motívumoknak eredetileg valóban gazdag jelentéstartalmuk volt, de ezek mára feledésbe merültek. Abban is megegyeznek az írók,

hogy megemlíti a művek mögötti számtani-matematikai műveleteket, de azok részletes ismertetését nem tartják fontosnak. Ami az esztétikai hatást illeti, végül is ez az a terület, ahol az elemzőnek lehetősége van valamit olyasmittel közölni, amiről maga a művész nem beszélhet. Egyik első kritikus, GYETVAI ÁGNES a Duna Galériában rendezett Rákóczy-kiállításról (1986) írott cikkében három fogalom összefüggésébe ágyazta Rákóczy művészetét: „Egyszerre mítosz és varázslat, megnyerő vizuális élmény és a modern logikai gondolkodás találkozási pontja ez a művészi felfogás.” Találó és tömör összefoglalás, de ami a képek vizuális hatását illeti, azzal ő is adós marad. Mint ahogy BEKE LÁSZLÓ is, aki a „Szín és matematika Rákóczy Gizella művészetében” című katalógus-előszavában nagyon keveset mond erről: a kompozíció dinamikájában, a képek „szemet gyönyörködtető, meleg színharmóniáiban” látja a művészi teljesítmény jeleit. Volt olyan kritikus, aki nem tagadta a képek szépségét, de kétségbe vonta, hogy ez a teljesítmény az autonóm művészet körébe sorolható. VADAS JÓZSEF írta a Műcsarnokban rendezett, egyébként a művész egyik leghatásosabb kiállításáról: „Rákóczy jó érzékkel tapintott rá, hogy minden szépség – a meander formai tökélye – mögött rendszer húzódik meg. Meggyőzően, szellemesen szemlélteti is azt. A kérdés azonban az, hogy képesek vagyunk-e

a rendszer ismeretében újabb szépségek létrehozására. A válasz pedig – a kiállításon – ambivalens. Vonzó abrosz és kellemes szövetminta ilyen módon nagy számban produkálható. Tudnunk kell azonban, hogy a művészet új alkotásaiban mindig újraalkotja a maga törvényét. Az új szépség mögött pedig újrendeződik a világ. S mi nézők éppen erre volnánk kíváncsiak.”

Egyébként Gyetvai Ágnes és Beke László is mintha egy kicsit kevésnek éreznék a művész teljesítményét, mindketten azzal zárják írásukat, hogy keresik azokat a művészetén kívüli területeket, ahol a művek tanulságai vagy éppen maguk a művek hasznosíthatók lennének, illetve azokat, amelyek referenciául szolgálhatnak a művek igazolására. Gyetvai szerint az alkalmazott művészet területén – falképek, burkolatok, mozaikok – volnának hasznosíthatók a munkák. Beke szerint a művek gazdag színskálája például tanulságul szolgálhatna a színelméleti kutatásoknál, számítógépes színkeverési szisztémák módszereinek kidolgozásánál. A meander, spirál, labirintus motívumai pedig kapcsolatba hozhatók az archaikus ornamentikák elméleti és gyakorlati kutatásaival.

Ezidáig ZSUKLA MÓNIKA bizonyult a legértőbb és legérzékenyebb kritikusnak, amikor a festő 2010-es Fuga-beli kiállításával kapcsolatban röviden felrajzolta azt az ívet, amelyet Rákóczy Gizella kiállítása befog a matematika filozófiájától a festés gondos művességéig. Ernesto Grassi olasz filozófus találó megfogalmazását idézi, aki szerint az ókori bölcselek a számokat „határt szabó faktorként” értelmezték. Úgy tűnik, Rákóczy Gizella esetében ez valóban így van: festészetében a számok szabnak határt a festészet eszközeinek, a színek és a formáknak. Nincs szabad szín és nincs szabad forma. Ez a korlát valóban biztosságot, támaszt ad – egyfelől, de a kérdés az, hogy másfelől ad-e valamit az elvesztetett szabadságért cserébe?

Erre a teoretikus kérdésre, amelyet egyébként minden szisztematikus-racionális művészettel kapcsolatban fel lehet tenni, maguk a művek adnak választ. Rákóczy Gizella mindenestre töretlenül bízik a számok megtartó hatásában és abban is, hogy ez másfelől beláthatatlan szabadságra nyit ablakot. Ezért csinálja olyan elszántan, napról-napra, szerzetesi önfegyelmével, koncentráci-

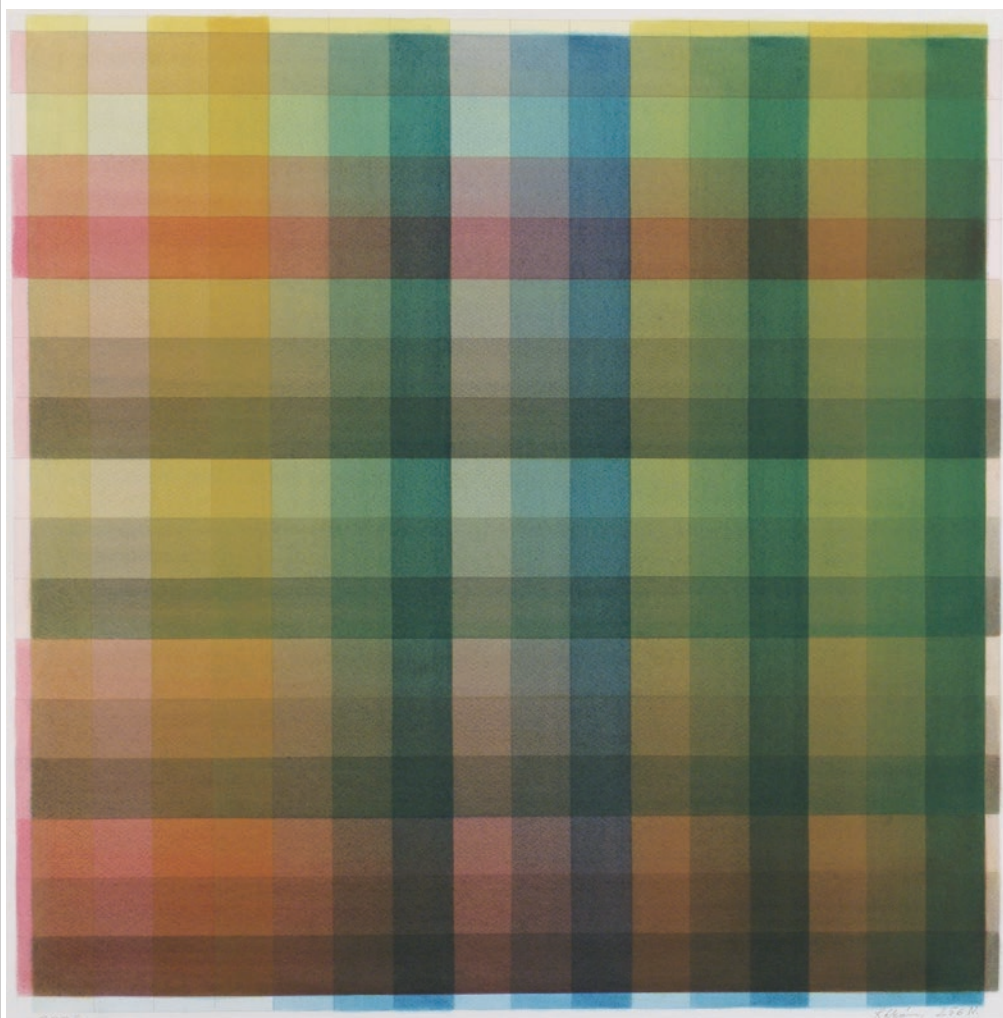
RÁKÓCZY GIZELLA
Labirintus, 2007, akvarell, papír, 24 rész, egyenként 135×135 cm, Fuga Építészeti Központ, 2010
© fotó: Haris László



beszél nyelv ritmusát kellett követni az egyes hangoknak. Ezzel a módszerrel már mindenki tudott komponálni, több szólamban is, hiszen az úr-hangok szavatolták a harmóniát. A „nincs többé szabad hang” formula innen származik, és a regény komponistái gyakran hivatkoznak rá, vágyakozva, mint olyan kötött komponálási módszerre, amely egyszer s mindenkorra megoldaná a modern zene válságát. Schönberg dodekafóniája mint módszer egyébként beteljesítette ezt a vágyat – a valóságban is ennek nyomán a regényben is. Schönberg is mindent előlről kezdett: a 12-féle hétfokú dúr-moll hangsorok helyébe egyetlen hangsort helyezett, azt a bizonyos 12 fokú hangsort, majd ebben az új hangsorban szabályozta a hangok sorrendjét, variációs lehetőségeit, egymáshoz való viszonyát. Tényleg „nem volt többé szabad hang”, olykor szabad ritmus sem, és egy időre valóban úgy látszott, hogy ezzel az új módszerrel megoldódott a zenei modernizmus válsága.

Mint láttuk, a modern képzőművészetben is időről-időre megjelent a szabadság csömöre és vágy a teljes kötöttségre; a szórványos kísérletek mellett teljes életművek épültek a számokkal behatárolt színekre és formákra. És azt is láttuk, hogy ezek a kötött módszerek milyen különböző és milyen meglepő eredményekhez vezettek.

Amikor Rákóczy Gizella teljes bizalmát behelyezte a számokkal megkötött színekbe és formákba, akkor ez a bizalom nem arra irányult, hogy majd okos algoritmusokat tud csinálni, és hogy azokat pontosan végig tudja játszani, hanem abban bízott, hogy az eredmény sokkal több lesz, mint a program, amely azt mozgatja. És ebben a bizodalomban nem csalatkozott. A kész darabokat befejezésük után még sokáig nézegeti, rakosgatja, elemzi, és mindig új összefüggéseket fedez fel rajtuk, olyan összefüggéseket, amelyekre ugyan számítani lehetett, de amelyek csak így, életre hívva, megcsinálva válnak nyilvánvalóvá. Ilyen örömteli összefüggéseket fedezett fel a variációs számokban, amelyek valamilyen rejtélyes módon megegyeznek az év napjainak, hónapjainak számával vagy a nap óráinak számával. De az igazi meglepetések a vizualításban vannak: egy halványsárga amint egy halványrózsaszín mellé kerül, erre a találkozásra senki nem számított, és talán most történik meg először a festészet történetében. Egy telített vörös, amint kíméletlenül átszánkázik egy zöldön, mindörökre megnevezhetetlen piszkos földszínűvé változtatva azt, vagy saját magát, ilyen drasztikus keveredés-rombolás talán még sosem történt meg a festészetben. Ezek miatt a lírai és drámai találkozások miatt kellett olyan pontosan kiszámolni a kiszámolnivalót és lefesteni a lefestenivalót. És mi másról volna a festészet, mint az ilyen találkozásokról. Rákóczy Gizella tehát a maga részéről megoldotta a



RÁKÓCZY GIZELLA

Egy lap a 256 N sorozatból, 2007–2011. akvarell, papír, 135×135 cm © fotó: Haris László

modern festészet válságát: nem ment tovább sem a figuralitás, sem az absztrakció útján, nem választotta sem a lírai, sem a konstruktív absztrakciót, egyszerűen megkerülte azokat, és egy másik, látszólag antifestészeti-rationális utat választott, ahol láthatólag mindazt visszakarta, amit ezen az úton el kellett volna veszítenie: a festészet alap-értékeit. Rákóczy kívül helyezte magát a történeten, látszólag, de éppen ezzel az időtlenséggel mindig is benne van az aktuális történetben.

A SZÖVEGBEN HIVATKOZOTT IRODALOM:

- Vera Molnar: *Elképzelhetetlen képek*. In Vera Molnar. Szerk. Maurer Dóra, Prosek Zoltán. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, 2008. p. 5-6.
- Molnar Vera ars poeticája eredeti nyelven: Dans mon travail / il n'y a pas / d'ingrédients de nature / symbolique / métaphysique / mystique / il n'y a pas / de message / aucun message. Forrás: Vera Molnar: Inventair, 1946–1999. Preysing-Verlag, 1999. p. 47.
- Kovács Attila: *Az átalakuló plasztikusság. Művészet és matematika. Alapelvek és következtetések*, 1967–2005. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2005. p. 31. A szövegrész eredeti megjelenése német nyelven: Heute Kunst, 1975. Nr. 12.
- Perneczky Géza: *Mire jó a fraktálfilozófia? A nyelvről, komputerről, a fraktálokról, a kószelméletről és a modernizmus válságáról a művészettörténész szemével*. Köln, A szerző kiadása, 1992.
- Perneczky Géza: Gyenge káosz – erős grafika. *Az Iskolakultúra* 1998/1 melléklete. pp. 2-16.
- Perneczky Géza: *Képzőművész a matematika és a „szép arányok” tartományai között*. In Perneczky Géza: Saxon-Szász polidimenziós mezői. Budapest, MADI, 2002. pp. 4-44.
- Rákóczy Gizella: *Négykarú spirálok*. In: *Négykarú spirálok. Rákóczy Gizella festőművész kiállítása*. Budapest, Műcsarnok, 1998. o.n.
- Beke László bevezetője. In: *Négykarú spirálok. Rákóczy Gizella festőművész kiállítása*. Budapest, Műcsarnok, 1998. o.n.
- Gyetvai Ágnes: Rákóczy Gizella munkái a Duna Galériában. *Magyar Nemzet*, 1986. március 6. 49. évf. 55. sz. p. 7.
- Beke László: *Szín és matematika Rákóczy Gizella művészetében*. In Rákóczy Gizella festőművész kiállítása, Budapest Kiállítóterem, 2005. Budapest, Budapest Galéria, 2005. o. n.
- Vadas József: *Négykarú spirál*. Rákóczy Gizella tárlata a Műcsarnokban. *Magyar Hírlap*, 1998. január 19. 31. évf. 15. sz.
- Zsikla Mónika: Krétaí vonalú labirintis=évkör. Rákóczy Gizella kiállítása, Fuga... 2010. *Balkon*, 2010. 5. pp. 24-25.

Pekingi prizma

Nagy Mercédesz és Seres Szilvia beszélgetése Aj Vej-vej-ről és a pekingi szcénáról*

✦ **Seres Szilvia:** *Hogyan kerültél Pekingbe és mennyi ideig éltél ott?*

✦ **Nagy Mercédesz:** 2002 és 2007 között éltem Pekingben, amikor részben tudósítónak és angol tanárnak dolgoztam. Bejártam a pekingi Csinghua (Qinghua) Egyetemre, ahol kínaiul tanultam. Már akkor is nagyon érdekelt a képzőművészeti szcéna. Az ember nap mint nap érezte a programajánlóból, hogy milyen forrongás van a művészeti életben, és el is mentünk ezekre az eseményekre a később híressé vált művésznegyedekbe, mint például a 798-ba. Visszaérkezésem után döntöttem el, hogy komolyabban szeretnék foglalkozni a kortárs kínai képzőművészettel, és legközelebb már kutatási szándékkal tértem vissza 2010-ben. Ekkor találkoztam személyesen többek között Aj Vej-vejrel is.

✦ **S. Sz.:** Milyen volt ez az öt év? Milyen volt az akkori Peking?

✦ **N. M.:** Nagyon izgalmas. Az első sokk mindjárt a megérkezés első napjaiban a Tienanmen tér volt. Amikor az ember odakerül a világ legnagyobb terére, egy kis semminek érzi magát. Ráadásul már sötét volt, a teret övező részben pagodás, finoman távol-keleti, részben birodalmian súlyos, kommunista épületek fényei egészen szürreálisan hatottak. Előtte nem volt ilyen élményem. Amit még ma is lehet érezni – de akkor még erősebb volt –, hogy nagyon erősen együtt él a jelenel a kommunista múlt. Például nagyon sok taxinak a szabadjelzője egy vörös csillag volt még akkoriban, de jellemző volt a régi tradicionális, nyugodt, kiegyensúlyozott úgynevezett távol-keleti harmónia, ami az emberekből is áradt az utcán. Ugyanakkor már tíz évvel ezelőtt is érződött az az őrült tempójú fejlődés, ami az utóbbi évekre nyilvánvalóvá vált.

A 22 Art Street és a Today Art Museum főterén, háttérben az Art Street-hez tartozó ingatlanberuházással, előtérben Jüe Min-csün (Yue Minjun) nagyméretű térplasztikájával, Peking
© fotó: Nagy Mercédesz



✦ **S. Sz.:** *Hogyan kerül a kínai kortárs képzőművészet a nemzetközi porondra, és mivel magyarázható a berobbanása?*

✦ **N. M.:** A legfontosabb 1989, ez talán az egyik alapja a globális térhódításnak. Az, ami a Tienanmen téri eseményekig bezárólag megtörténhetett a kínai kortárs képzőművészettel, az 1978-ban meghirdetett Teng Hsziao-ping-féle (Deng Xiaoping) nyitásnak köszönhető. Kína évszázadokig elzárkózott a világtól, aztán bejött a kommunista forradalom, ami még tovább eszkalálódott 1966 és 76 között. A Teng-féle konszolidációs időszak alatt a művészek, az értelmiségiek végre jobban körülnézhettek a nagyvilágban, és megérkeztek Kínába a külföldi áramlatok, például az avantgarde is. Ugyan volt már a 30-as években is lehetőség utazásra, de ekkora mértékű információ beengedésére nem volt mód.

Az egész lékör művészeti téren is sokkal nyitottabbá vált, és lehetőséget adott a kísérletezésre. 1979-től kezdődően komoly mozgalmak születtek, például a *Csillagok* (Hszing hszing hua-huj) nevű társulás – ennek Aj Vej-vej is a tagja volt –, melyek jelenlétét az állam egyre inkább tűrte és támogatta, mint tiltotta. 1985-ben alakult meg az Újhullám művészeti mozgalom, ami még a csillagosoknál is radikálisabb volt. 1989-re odáig jutott a kortárs művészeti fellendülés, hogy maga a Kínai Nemzeti Művészeti Múzeum (NAMOC) – melynek nemrég a Szépművészeti Múzeumban *Hagyomány és megújulás, Kínai művészet az ezredfordulón* címmel volt látható kiállítása augusztus 9. és szeptember 9. között – engedte be a falai közé a China/Avant-Garde nevű kiállítást 1989 februárjában, ahol már egészen észveszejtő dolgok történtek. Olyan performance-ok jöttek létre, amelyek miatt be is kellett zárni a kiállítást.

Sok történész, művészettörténész, politológus úgy gondolja, hogy ez a kiállítás már egyértelműen az áprilistól kezdődő Tienanmen téri megmozdulások előjele volt, ami után persze néma csend következett. 1992-ben az 1989-es avantgarde kiállítás anyagát Hongkongban mutatták be *Új kínai művészet 1989 után* címmel. A hongkongi kurátor sokat átmentett a korábbi kiállítás anyagából, de válogatott későbbi műveket is. Több kategóriába sorolta az alkotásokat. Ezek közül egyik volt a politikai pop, de volt egy cinikus realizmus kategória is. Ezek lettek a leg-híresebbek. A kiállítás óriási nemzetközi visszhangot kapott. Különösen a politikai pop címszó alatt összegyűjtött anyagok váltak jól eladha-

* A SÁRKÁNY SZEME – képzőművészeti hype a Nagy (Tűz) Falon túlról című beszélgetés szerkesztett és aktualizált változata. Elhangzott 2012. szeptember 21-én az Ernst Múzeumban az alábbi kiállítás kísérőprogramjaként: AJ VEJ-VEJ: *New York 1983–1993.*, Ernst Múzeum, 2012. augusztus 16 – 2012. november 25.

tóvá külföldön. Azonnal vitték is Ausztráliába tovább a kiállítás ezen részét.

✪ **S. Sz.:** *Mennyire volt a véletlennek köszönhető akkor művészek sztárrá válása?*

✪ **N. M.:** Szerintem nagyon sokban. Akkoriban kezdtek külföldi, nyugati kritikusok, művészettörténészek megjelenni Kínában, hogy feltérképezzék az anyagot. Aki akkor összetalálkozott mondjuk Karen Smith-szel – aki 9 fiatal művészről írt monográfiát Nine Lives címmel – vagy más, az angol nyelvű világ felé hangszóróként működő közvetítővel, nagyon gyorsan híressé és gazdaggá válhatott.

✪ **S. Sz.:** *Aj Vej-vej hogy került ki a nemzetközi porondra?*

✪ **N. M.:** A 90-es években Peking svájci nagykövete, a remek üzleti és mecénási érzékkel megáldott ULI SIGG felvásárolt egy jó adag kortárs képzőművészeti alkotást, köztük Aj Vej-vej-nek is több munkáját. Sigg beszélt a szintén svájci HARALD SZEEMANN-al, aki 1999-ben a Velencei Biennále kurátora volt, és felhívta a figyelmét a gyűjteményére, akinek nagyon megtetszett. Így került az 1999-es és a szintén általa kurált 2001-es Velencei Biennáléra számos munka közülök, így Aj Vej-vej alkotások is. Ez nagyon sokat hoztátett ahhoz, hogy beinduljon a kínai kortárs képzőművészeti boom. De Aj Vej-vejnek 1987-ben már volt egy kiállítása New York-ban, így neki lehettek más kapcsolatai is. Többek közt szintén ebben az időszakban, a kilencvenes évek legvégén ismerkedett össze Berlinben ALEXANDER OCHS-szal, akivel azóta is együtt dolgozik.

✪ **S. Sz.:** *Hogyan jutott el Amerikába?*

✪ **N. M.:** Az akkori barátnője kapott ösztöndíjat Philadelphiába, és az ő szülei intézték el, hogy vízumot kaphasson és utána mehesse még 1981-ben. Miután szakítottak, egy darabig a nyugati parton mozgott, aztán 1983-ban költözött át New Yorkba, ahol ugyan beiratkozott a Parsons School of Design-ba, de a kint töltött idő jó részében illegalitásban élt, egészen 1989-ig. Aj Vej-vej a Tienanmen téren levert tüntetésnek köszönheti a zöldkártyáját.

✪ **S. Sz.:** *Emlékszel még, hogy mikor hallottál először Aj Vej-vej-ről?*

✪ **N. M.:** Arra emlékszem, hogy amikor Pekingben éltem és bejártunk műtermekbe, ahol találkoztunk művészekkel, ott kifejezetten ciki volt Aj Vej-vej. Úgy volt elkönnyelve, hogy beszél angolul, és ezért az összes külföldi újságíró, aki Pekingbe megy, interjút készít vele, ami után azt gondolják, hogy mindent tudnak. Miközben mindent csak az Aj Vej-vej szűrőjén keresztül kapnak meg a pekingi szcénáról. Őszintén szólva nem volt osztatlan lelkesedés Aj Vej-vej bármilyen Peking külvárosában megszervezett eseménye iránt, legalábbis 2004–2005-ig biztosan nem. Én magam is sokkal később tudtam csak igazán komolyan venni, mint ahogy először



A 798 művészeti negyed egyik utcája, Peking
© fotó: Nagy Mercédesz



Plakát a Caocsangti negyedben: „művészet, harmónia, öröm, igazság, jólét, béke”
© fotó: Nagy Mercédesz

A Moma művészeti vállalkozás a 798 negyedben
© fotó: Nagy Mercédesz





Ai VEJ-VEJ
New York Photographs, 1983–1993 / Őnarckép, 1986
C print, változó méret

hallottam róla. Talán a nemzetközi és hazai szakmai közvélemény esetében is hasonlóan történhetett ez. Be kellett bizonyítania, hogy nemcsak a nevének és az angol tudásának köszönheti a hírnevét.

✦ **S. Sz.:** *Változott a megítélése mára Kínában a nemzetközi hírnévnek köszönhetően?*

✦ **N. M.:** Kínában még mindig nem annyira ismert. Nem volt saját önálló reprezentatív kiállítása, leszámítva a New York-i fotókat, melyeket az előhívó galéria, a Three Shadows Photography Art Center állított ki. A blogos szférában betöltött tevékenységét ugyan sokan követik, de az egész kínai lakossághoz képest az a néhány millió blog- és Twitter-követő kevés.

✦ **S. Sz.:** *Nagyon jól használja a kínai társadalmi viszonyok feltérképezéséhez, a rendszer kritikájához az új infokommunikációs technológiákat. Ez az egész blogos világ és aktivitás, illetve a mai személyisége mennyire táplálkozik az Amerikában töltött évekből, hangulatból?*

✦ **N. M.:** Művészegyénisége már az Amerikában is megmutatkozó apró részletekből tevődött össze, mint például a folyamatos dokumentálás, a New Yorkba érkező kínaiak organizálása, kapcsolattartás – angoltudásának köszönhetően – a New York-iakkal és a folyamatos ellenállás. Nagy érdeklődéssel követte az ottani tüntetéseket. Itt ismerte meg Andy Warhol munkásságát, aki abszolút hatással volt rá, akárcsak Marcel Duchamp és természetesen Joseph Beuys is. Amikor 1993-ban visszatért Kínába nem csak fordította a műveiket, de mint egy médium, szórta is az ígét.

✦ **S. Sz.:** *Mi teszi ennyire mániákus kommunikátorrá?*

✦ **N. M.:** A transzparencia a lényeg számára. Ami nem válik publikussá, az olyan,

Ai VEJ-VEJ
New York Photographs, 1983–1993 / Outside Tompkins Square Park, 1986
C print, változó méret



mintha meg sem történt volna. Ez el is hangzik a róla készült *Never Sorry*¹ című filmben.

A kommunikációnál ugyanígy látja: ha nem közlöd, amit gondolsz, benned marad, az olyan, mintha nem is lenne. És másokban ugyanígy eltűnhet a hasonló gondolat. A mai Kínában ez fontos és kényes ügy. Szintén a filmben említi, hogy neki azért kell most küzdenie, hogy a fia generációjának már könnyebb legyen, és egyben azért is, mert az apja generációja nem végzett elég jó munkát.

✦ **S. Sz.:** *Mennyire tartod hitelesnek az Alison Klayman *Never Sorry* című filmjében bemutatott *Ai Vej-vej*-t? Objektív ez a film?*

✦ **N. M.:** Alison Klayman filmje egy sikeres, szinte hollywoodi recept alapján készült, széles közönséget megszólító alkotás. Ennek megfelelően könnyen dekódolható, fekete-fehér, jók-rosszak narratívát használ. Egy ilyen jellegű film népszerűségének nem feltétlenül tesz jót, ha belemegy a részletekbe, ha bemutatja, hogy egy szecsuaní rendőr a magánéletében akár éppen szimpatikus is lehet, vagy nem kérdez rá olyasmire, hogy a pozitív főhős, Aj Vej-vej milyen pénzügyi háttérrel lát hozzá grandiózus munkáihoz, kik a támogatói, mind anyagilag, mind pedig a Kínában szokatlanul provokatív politikai szerepléseiben. Ezekről eltekintve nagyon fontos és jó filmnek tartom a *Never Sorry*-t, mert ha ugyan kicsit egyoldalúan is, de mindenképp bepillantást enged a kínai közéletbe, és az egész világnak szánt üzenete pedig pozitív és inspiratív. Mindemellet roppant szórakoztató film, akárcsak Aj Vej-vej szinte egész munkássága, akinek legújabbban a koreai sláger, Gangnam-style ihlette videója lepte el az internetet (persze Kínában betiltva), és amire szinte azonnal támogató klipet készített Anish Kapoor és csapata, valamint a Brooklyn Museum munkatársai.

✦ **S. Sz.:** *Ki tudnál emelni fontosabb projekteket a művészi „formálódásból”?*

¹ A filmet itthon a Magyarhangya forgalmazza, október közepétől több helyszínen is vetítették.

✘ **N. M.:** Rengeteg fontos projektje volt. Az Artinfo Magazin az utóbbi öt év 100 legikonosabb alkotása közé három Aj Vej-vej munkát is beválasztott. Közte van a *Napraforgó magok* (negyedik helyen), a 2008-as szecsuaíni földrengés áldozataira emlékező, iskolatáskák-ból a müncheni Haus der Kunst homlokzatára kirakott mondat, mely így szól „Boldogan élt e földön hét évig”. Ezt egy anyától vették kölcsön, miközben a földrengésben eltűnt gyerekek adatai után kutattak. Az *Állatkör/Zodiákusfejeket* is ide sorolták.

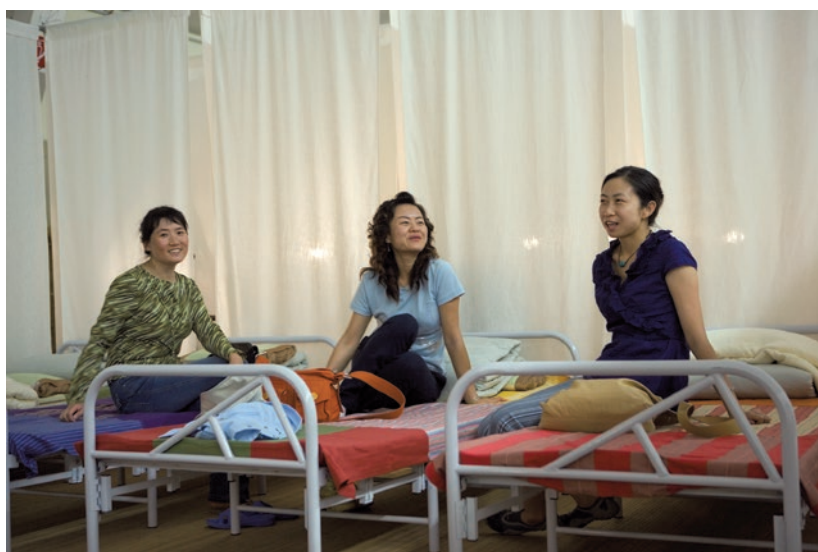
Én személy szerint a 2007-es Documentán bemutatott munkáját szeretem a legjobban, ahova kiutaztatott 1001 kínai embert, akik egy részét egészen távoli falvakból szedték össze a városi emberek mellé. Így olyan utazók is voltak, akik olyan szegény helyekről érkeztek, hogy a nőknek nem volt még saját nevük sem. Ahhoz hogy ki lehessen állítani az útleveleket, Aj Vej-vej és csapata nevet adott ezeknek az embereknek. Utána mindenki kapott egységes kis bőröndöt, és elutaztak Kasselba, a Grimm testvérek városába, és ezért Aj Vej-vej *Tündérmesé*-nek nevezte el a projektet.

✘ **S. Sz.:** A londoni Tate Modernben kiállított Napraforgómagok esetében webkamerákat helyeztél el, amelyen keresztül a kiállítás látogatói üzenhettek neked. Mennyire fontosak ezek a visszacsatolások? Ez a fajta kommunikációs gépezet, ami mögötte áll, mekkora stábot jelent?

✘ **N. M.:** A Fake irodában, ahol az interjút csináltam veled, az egyik teremben legalább 15 ember ült monitorok mögött. Ők végezték a Szecsuaíni földrengés utáni kutatás dokumentálásait is. A másik irodában, ahol egy óriási faasztalnál ülve adja az interjúkat, szintén keringtek körülötte a segítők. Érdekes módon sok fiatal és külföldi volt. Sok közülük művész aspiráns, vagy önkéntes segítő. A beszélgetésünk alatt ki is szólt egy nagyon fiatal kínai lánynak, aki szintén a teremben tartózkodott, hogy napok óta nem foglalta össze a Tate-es kommenteket, pedig az ő feladata lenne.

✘ **S. Sz.:** Egyszerűn el tudtad élni?

✘ **N. M.:** Jártam a pekingi művésznegyedeket, és tudtam, hogy melyik az ő területe. Sok művészt látogattam meg, és sok interjút készítettem el. A végére hagytam a Cao Csang-tít (Cao Changdi-t), mely az ő territórium. Többen jelezték, hogy nagyon problémás hozzá bejutni, és viszonylag komoly bürokratikus úton menne csak. Mivel kevés időm volt már, azt találtam ki, hogy egy ismerőssémmel odamegyünk az épülethez. Akkoriban pont háziőrizet alatt volt, és állt is egy autó a kapu előtt, amiben valószínűleg egy fiatal rendőr ült. Egyszer kijött valaki az irodából, aki nagyon hasonlított rá. Valószínűleg a testvére lehetett, aki nagyon nézett minket, ahogy mi is őt, majd megkérdezte tőlünk, hogy mi járatban vagyunk.



AJ VEJ-VEJ
Fairytale, 2007,
1001 kínai vendég
Kasselben a
documenta 12
első hónapja alatt
© Ai Weiwei, Galerie
Urs Meile, Peking-
Luzern
Támogatók: Leister
Alapítvány, Svájc;
Erlenmeyer
Foundation, Svájc
© fotók: Julia
Zimmermann /
documenta GmbH;
Julia Fuchs

Kínaiul mondtam neki, hogy egy egyetemi projekten dolgozom. Doktorandusz vagyok, és a pekingi művészeti szcénáról szeretném írni a disszertációm.

Aj Vej-vej személye pedig megkerülhetetlen a témában. Néhány másodpercig gondolkodott, majd odaadott egy mobilszámot, hogy hívjuk fel. Egy közeli kávézóból felhívtam, Aj Vej-vej vette fel, és másnap 11 órára adott nekem tíz percet.

S. Sz.: *Hajlandó volt együttműködni az interjú során? Vagy inkább ő irányította a kommunikációt?*

N. M.: Úgy vettem észre akkoriban, hogy hatalmas divatja lett a hagyományos dolgok, anyagok újrafogalmazásának. Például rengeteg papírból készült fantasztikus alkotással találkoztam. Ezért a kérdésem az volt, hogy azáltal, hogy Kína gazdasági és világhatalmi pozíciója ennyire megváltozott, milyen identitásváltozás történt, illetve történt-e identitásváltás a képzőművészeknél. Erre az volt a válasza, hogy nincsen semmilyen identitásváltás, itt folytonosság van, hagyomány van és kész. Ebben igaza is van, de erről nem akart többet beszélni. Azt is megkérdeztem tőle még, hogy mit szól ahhoz, hogy egész Nyugat-Európa tulajdonképpen kritika nélkül behódol Kínának csak azért, mert gazdaságilag szüksége van rá. Emiatt nagyon csalódott volt, és azt mondta, hogy az, aki elnézi a jogsértéseket, maga is részesükké válik. Akoriban írt is egy nyílt levelet David Cameronnak ezügyben, amit lehozott a Guardian.

S. Sz.: *Számos műfajban alkot, és az éppen adott lehetőségekhez képest változtatja is ezeket. Definiálható ennek ellenére, hogy mi is ő valójában?*

N. M.: Csinált egy saját karaktert, egy „Gesamkünstlert“, aminek nagy része a kommunikáció, nagyon nagy része a hagyomány és most az emberi jogok is. Értékek szintjén tradicionális, de azokhoz képest „másként” gondolkodó.

S. Sz.: *Ennek köszönhető hogy a svájci Herzog & de Meuron építészeti iroda őt kérte fel a Madárfészek tervezői csapatába?*

N. M.: Akkor már jól ismert művész volt és építészeti projektjei is sikeresnek számítottak. Nyilván jó érzéke van a hagyományhoz, illetve a hagyomány

kreatív kezeléséhez, ezért kérték ki a tanácsát a svájciak a Stadion tervezésénél, ami ezzel a tradicionális ételhez hasonlítható dizájnnal tényleg siker lett.

S. Sz.: *Ezt a típusú állandó és határokat átlépő kommunikációt, rendszerkritikát másnak is szabad? Mennyire egyedüli jelenség ezzel a kortárs hazai szcénában?*

N. M.: Nagyon sok olyan történetet hallottam, hogy neves pekingi helyszíneken, akár a Caocsangti-ban vagy a 798-ban, ha olyan előadást, performanszt tartanak fiatal művészek, melyet lehet rendszerkritikusan is értelmezni, utána eltűnnek. Minél kisebb a név, annál kisebb a védettsége. Láthattuk, hogy Aj Vej-vejt is nagyon megverhették Szecsuánban, és később, amikor letartóztatták 2011 áprilisában, talán épp csak megúsza. Úgy eltűnt 81 napra, hogy senki semmilyen információt nem tudott róla.

S. Sz.: *A szecsuáni ügy után – a rendőrök verték és megakadályozták fogvatartásával, hogy tanúskodhasson egy földrengés-aktivista perénél – agyműtétje is volt, amire valószínűleg a bántalmazások következtében kialakult sérülés miatt volt szükség. Változott a provokatív ereje ezután?*

N. M.: Amikor én 2010 októberében jártam nála, akkor már túl volt az agyműtéten, de még nem tartóztatták le. Nekem úgy tűnt, hogy

Ai VEJ-VEJ
Fairytale, 2007, 1001 db restaurált fa szék a Qing-dinasztia (1644–1911) idejéből, documenta 12
© Ai Wei-wei; Galerie Urs Meile, Peking–Luzern
Támogatók: Leister Foundation, Switzerland; Erlenmeyer Foundation, Switzerland



fenyegetve érezte magát, de azért még nagyon szerette kimondani és megosztani különösen a kormányt bíráló véleményét. Azon a BBC-s videón, amit akkor vettek fel éjszaka, amikor hazaérkezett a rendőrségtől, látható, hogy nagyon meg volt törve. Nyilván még sok alatt állt, és közölte, hogy nem nyilatkozhat, mindenki élje a saját életét. Néhány hónappal később, amikor nyilvánosan megszólalt, nekem úgy tűnt, sokkal visszafogottabb lett. Ugyanúgy artikulálja a véleményét, de már kevésbé radikálisan. Abból, amivel nagyon szeretett operálni, hogy minden fekete-fehér, minden igaz és hamis, hogy jókra és rosszakra ossza fel a világot és ezen keresztül üzenjen, ebből mintha visszavett volna kicsit. Persze még az is közrejátszhat, hogy közben született egy kisfia, aki mostanra lett akkora, hogy igazán közel kerülhessen hozzá.

✘ **S. Sz.:** *A helyi társadalmi viszonyok legnagyobb kritikusaként meddig védheti a nemzetközi hírnév? Megvédheti egyáltalán?*

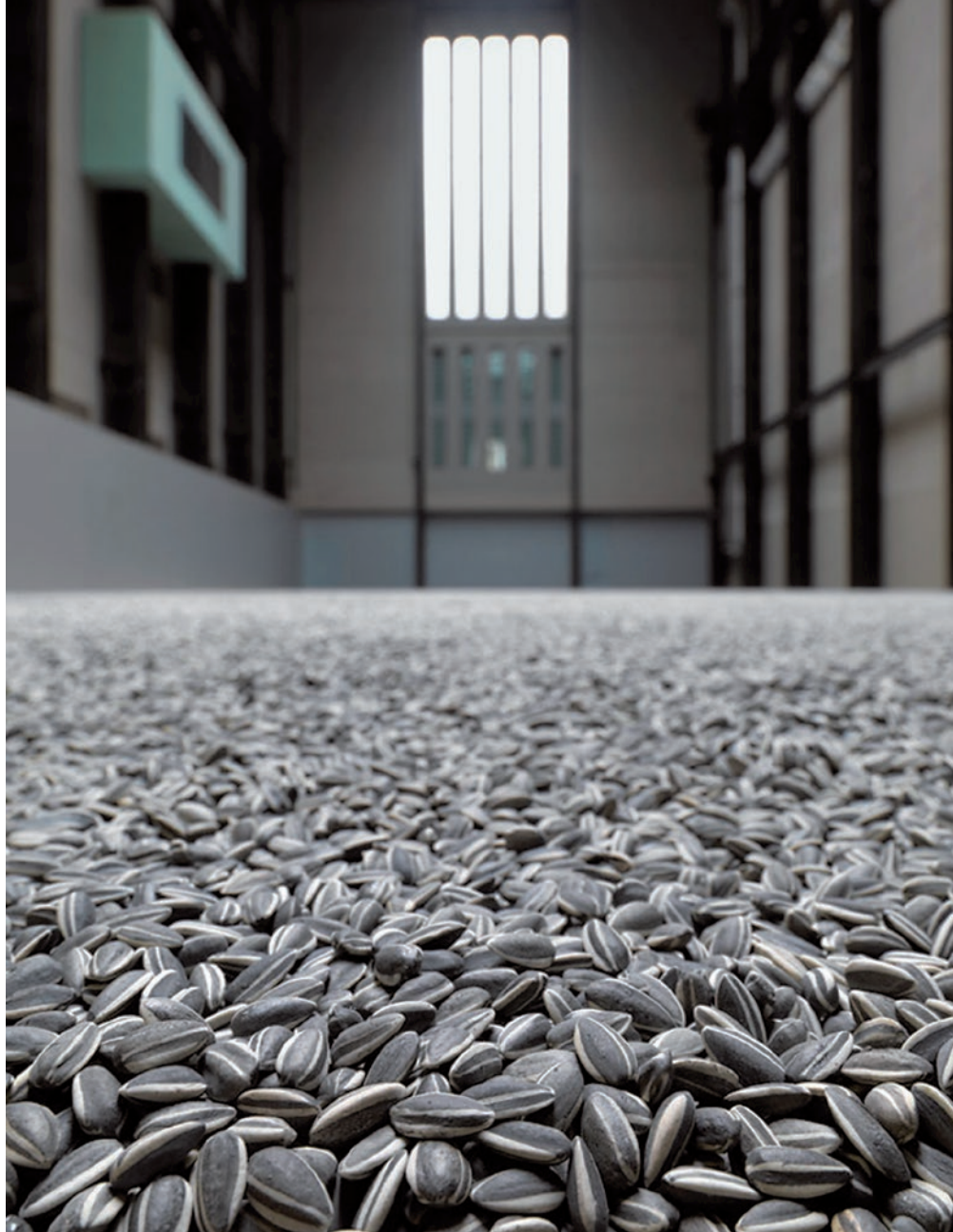
✘ **N. M.:** Úgy néz ki, hogy igen. Most a kínai belpolitikában is óriási zavar van. Ősszel kellene megtörténnie a vezetőcserének, ami nemcsak az elnököt és a miniszterelnököt, Hu Csin-taót (Hu Jintao) és Ven Csia-paót (Wen Jiabao) érinti, hanem az országot irányító kilenctagú politikai bizottság állandó bizottságának sok tagját is. Emiatt is próbálnak mindenféle kormányt bíráló dolgot visszafogni, nehogy megzavarják ezt az eseményt, ami már így sem zavartalan. Például maga az elnöki várományos Hszi Csin-pin (Xi Jinping) – akit nemsokára ki kellene nevezni –, teljesen érthetetlen módon, hivatalos magyarázat nélkül tűnt el két hétre a nyilvánosság elől. Ráadásul most zajlik ez a ki tudja, pontosan honnan irányított Japán-ellenes felfordulás, ami hozzánk is elért. Nagy zavar van, és emiatt még erősebb a kontroll.

✘ **S. Sz.:** *2007-hez képest milyen volt Peking 2010 végén? Érzékeltél változást akár trendek szintjén?*

✘ **N. M.:** Erősebb lett a Tibet-mánia, ami nemcsak negatív, hanem onnan merítő értékeket is jelent. Tibet nagyon összetett dolog. Amióta megépült a Peking-Tibet közvetlen vasútvonal, azóta nagyon felerősödött az amúgy is kellemtelen belföldi turista-invázió, ami tönkreteszi Tibetet. Miközben az évtizedek óta tartó leigázás történik, párhuzamosan felerősödött a Tibet-romantika is. Nagyon szeretnek tibeti tárgyakat vásárolni a kínaiak. Ez a művészeket mind a két vonalról megihletti. Van az a művész, aki sok képet szeretne eladni, és ezért tibeti idillt fest, és van az a művész, aki Tibet fájdalmas helyzetét fejezi ki valamilyen módon a képein.

✘ **S. Sz.:** *Mit gondolsz, milyen lesz Peking, amikor újra visszatérsz?*

✘ **N. M.:** Ugyanaz a nyüzsgés, talán nagyobb idegességgel, feszültséggel a levegőben. Már amennyi levegő marad egyáltalán.



Ai WEI-WEI
Napraforgó magok, Tate Modern, 2010. október 12 – 2011. május 2.
© pullpusher; <http://www.flickr.com/photos/pullpusher/5132183679/sizes/l/in/photostream/>



Ai WEI-WEI
New York 1983-1993., Ernst Múzeum, 2012. augusztus 16 – 2012. november 25.

Reims legendái 01. – Tangerin Dream, Szent Ampulla, fejhordozók, labirintus

„...The Jackdaw sat in the Cardinal's chair!
Bishop and Abbot and Prior were there;
Many a monk and many a friar,
Many a knight and many a squire...”
*The Jackdaw of Reims*¹

„Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies
Occultum Lapidem Veram Medicinam”
*VITRIOL*²

1974. december 13-án a Tangerin Dream³ nevű, elektronikus pszichedelikus zenét játszó német együttes koncertet adott a Reims-i (Rheims) katedrálisban. Nagyon német, nagyon kozmikus zene a leghíresebb francia székesegyházban! Elektronikus meditáció, popkultúra, riasztó külsejű, önfeledt, kontrollálhatatlan fiatalok tömege, szex, alkohol, drogok! Lobogtak a katedrális gyertyái, a színes ólomüveg ablakokon beszűrődtek az épületet kívülről megvilágító reflektorok fényei, színes árnyékokat varázsolván a mennyezetre és falakra. A levegőben a tömjénszag keveredett a marihuána és hasis összetéveszthetetlen illatával, és az izzadó emberi testek ezreinek kipárolgásával. A zenekar tagjai, Edgar Froese, Christopher Franke és Peter Baumann mozdulatlanul ülve játszottak a saját maguk konstruálta elektronikus oltár előtt. A hangok hipnotikus kavaró falait kilövellő szintetizátoraik vihara betöltötte a hatalmas, ódon, a halál és szenvedés imádatára komponált teret, fenyegetően rázta a csillárokat és ablakkereteket. A 2000 hívő befogadására épített székesegyházban 5000 megváltásra váró fiatal zsúfolódott össze. „Szörnyű helyzet volt. Az emberek nem tudtak mozogni, kénytelenek voltak lepisálni a falakat. El tudod képzelni a templom padlóját borító szeméthegegyeket a koncert után. Mi több, bennünket okoltak mindezért!”, nyilatkozta⁴ később a zenekar-alapító Edgar Froese. A katedrális koncertet követő, napokig tartó takarítás, a

1 „...A csóka a kardinális székén ült! / Ott volt a püspök és apát és prépost; / Sok remete és sok barát, / Sok lovag és sok fegyverhordozó...” *A Reims-i csóka* (történet részlete a *The Ingoldsby Legends – Az Ingoldsby legendák* – című legendagyűjteményből, (NL nyersfordítása). A legendagyűjteményt a Tappington Manorban élő Thomas Ingoldsby-nek tulajdonítják, de a valóságban Richard Harris Barham (1788–1845) tiszteletes írta. A Reims-i csóka legendája szerint a város kardinálisának értékes gyűrűje eltűnt egy pompázatos ceremónia során. A kardinális a korabeli egyházi szabályoknak megfelelően, háromféle módon megátkozta a tolvajt (megszóltatta a lélekharangot, amellyel szimbolikus halál bocsátott a bűnösre, becsukott egy szent könyvet, jelképezve a nyájba tartozásra méltatlanná vált személy kizárását – exkommunikáció – az egyházból, és elfújta, majd a padlóra dobott egy gyertyát, jelképezve a célszemély lelkének kialvását és eltávolítását Isten fényéből). A csóka megbetegedett, ami bűnösségét bizonyította. Miután megtalálták a gyűrűt a madár fészékében, a kardinális visszavonta az átkot. A csóka meggyógyult és buzgó, ájtatos hívő lett. Halála után szentté avatták.

2 „Látogasd meg a föld belsejét, ahol többszörös lepárlás (alt.: helyreigazítás, helyesbítés, javítás, rektifikálás, görbe vonal kifejtése síkba, görbe felület kifejtése síkba, kiigazítás, stb. – a fordító megjegyzése) útján meg fogod találni az elrejtett követ, amely a valódi gyógyyszer” *VITRIOL* (az alkímisták mottója – NL nyersfordítása)

3 A nyugat-berlini underground szférában, 1967-ben alakult Tangerin Dream az elektronikus zene úttörőinek egyike volt. Moog és EMS szintetizátorokat, dobgépeket, sequencereket, elektronikus orgonát és zongorát, Mellotron fuvalót és elektronikus effekt-berendezéseket használtak a hippie életérzést kifejező, improvizatív, hangszönyegekkel operáló zenéjük előállításához. A zenekar alapítói közé tartozott a Kraftwerk későbbi tagja, az elektronikus dobgepeket programozó zeneszerző, Klaus Schulze is. Álomszerű, LSD-utazásokat idéző zenéjüket változatos forrásokból – Jimi Hendrix, Karlheinz Stockhausen, Terry Riley, Steve Reich, György Ligeti, Johann Sebastian Bach, Maurice Ravel, Arcangelo Corelli, Mozart, Beethoven, Franz Liszt, Sztravinszkij, Wagner, stb. – érkező hatások alakították

4 *Melody Maker*, 1994. október 8.

padló és a falak lemosása, fertőtlenítése után újraszentelték. VI. Pál pápa bullában átkozta ki az együttest, örökre megtiltva, hogy a Tangerin Dream felléphessen katolikus templomban, bárhol a világon. Az ilyen tiltások nem túl gyakoriak, nem csoda, hogy a nyilvánosságot legendásan kerülő, a sztár-státustól és az önreklámzás minden formájától irtózó zenekar óriási médiafigyelmet, hatalmas publicitást kapott a kiátkozás révén. Akkor már leáldozóban lévő csillagok néhány évre újra felemelkedett, lemezeik (92 albumot adtak ki még most is tartó pályájuk során) eladási rátái megsokszorozódtak. A Reims-i katedrálisban tartott koncert rádiófelvételét (a koncertet élőben közvetítették a német és francia közszolgálati rádióállomások) tartalmazó lemezüket mindmáig sokan vásárolják.

Újabb idegesítő tévelygések után,⁵ késő délután érkezünk a Párizstól 129 km távolságban, a Champagne-Ardenne régióban fekvő Reims-be. Bár az addig tanulmányozott gótikus katedrálisok már alaposan elvették a kedvünket az antik szépségektől (gyakorlatilag a hányinger kerülgetett bennünket minden, a mi minimalista ízlésünknek sziruposnak, édeskésnek, túlcizellátnak tűnő régi épület, rom, emlékmű láttán⁶), kötelességünknek éreztük, hogy meglátogassuk Franciaország legfontosabbnak tartott templomát, a francia királyok hosszú sorának koronázóhelyét.

Mivel már napok óta kizárólag kenyéren és vízen éltünk, a helynek megfelelő, szélsőséges lelkiállapotban léptük át Reims katedrálisának küszöbét. Perselyével azonnal elének ugrott a szenteltvíztartó mögött rejtő templomszolga. „Sátánisták vagyunk, nem adunk!”, hessegette el a kellemetlenkedőt tört franciasággal a SPIONS lélekjelenlétét a legkritikusabb pillanatban mindig megőrző frontembere. A pattanásos, vastag keretes szemüveget viselő, halálrasápadt fiatalember ijedten hőkölt hátra, hosszú ideig nem tudta, mit tegyen. Előbb tisztes távolságban, a padok között megbújva követett bennünket, majd elfojtott nyögést hallatva berohant a sekrestyébe. Kisvártatva gondterhelten pap kíséretében jött elő. A front-

5 Ha minden ellenkező tapasztalatom ellenére mégis működne az isteni igazságszolgáltatás, akkor a korabeli francia autópályák útmutató tábláinak kihelyezőit most biztosan a katolikus pokol legforróbb bugyraiban sütik roston az őket közben nyílméreg békák (*Phyllobates terribilis*) fáradt olajban kisütött combjaival tömő, náci egyenruhába öltözött, a Sex Pistols *Anarchy in the UK* című számát (dal a *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* című albumról – 1977, Virgin Records) üvöltő angol punkok.

6 Ez a múlt-fóbia esetemben kb. egy év után múlt el, megvilágosodás-szerűen, amikor a SPIONS időépítészeti projektje (*The Building*) szükségessé tette számomra előbb a párizsi Notre Dame, majd a Chartres-i katedrális, végül a catharok dél-franciaországi erődítményei romjainak tanulmányozását.

ember németül elmagyarázta a feljebbvalónak, hogy szolgálja bizonyára félreértette szavait. Kelet-Németországból érkezett teológusok vagyunk, a katedrális történetét és építészetét jöttünk tanulmányozni a Lipcsében felépítendő új székesegyház tervezésének előkészítése céljából. A megenyhült pap előbb körülkalauzolt bennünket a templomban, majd behívott a sekrestyébe, ahol rajnai miseborral és ezüst tálcan szervírozott sajtokkal kínált meg mindkettőnket. A beszélgetés németül folyt. Mivel én alig beszéltem abban az időben a nyelvet, a frontember közölte a pappal, hogy némasági fogadalmat tettem, addig nem fogok megszólalni, amíg hazánk ki nem szabadul az istentelen bolsevikok karmai közül. A németet tökéletesen beszélő pap egy idő után latinra akart váltani, de a frontember közölte, hogy az NDK-ban a teológusok számára is betiltották a latin nyelv elsajátítását, így mi sem értünk a Vatikán államnyelvén. A pap, miután megszerezte a rólunk szóló alapinformációkat, a következő két-három órában egyfolytában, szünetek nélkül beszélt. Először a felszolgált sajtkülönlegességeket mutatta be egyenként. Melyik mikor, hol, miképpen, miért készült, ki készítette. Illatának milyen összetevői vannak, s azokat mely kemikáliák egymásra hatása, illetőleg bomlása okozza. Kitől származik a receptje. Milyen élettani és elmeélesítő hatásai vannak. Mennyit tanácsos fogyasztani belőle napi, heti, hónapos és éves lebontásban. Hol lehet az adott sajtkülönlegességhez a legkedvezőbb áron, a legjobb minőségben hozzájutni. Milyen módon, milyen hőfokon, milyen páratartalom mellett kell tárolni. Milyen ételekhez, milyen italokhoz, mely társalgási témákhoz illik leginkább. És így tovább, a lelki sajtmérgezésig. A sajtokról tartott előadás után, időnként egy-egy utalás erejéig visszatérve a témára, Reims városa és a katedrális történetét kezdte ismertetni. Nem igényelt kérdéseket, reakciókat, sőt, kissé meg is zavarta, ha bólogattunk, vagy a frontemberből kicsúszott egy-egy „Ach ja”.⁷ Láthatóan, hallhatóan élvezve önnön orgánumát, ékesszólását, szellemességét, lexikális tudását, megállás nélkül nyomta. Mivel az én szegényes német tudásom nem tette lehetővé a hosszú, szerteágazódó körmondatokban ömlő információáradat megértését, kérésemre a Párizsi hátralévő autótúrán a SPIONS frontemberre összefoglalta, és kommentálta a Reims-i

7 Két évet töltöttem Franciaországban, munkát szereztem, egzisztenciát teremtettem, megnősültem, új családot, barátokat szereztem úgy, hogy csak néhány szót voltam képes megtanulni az ország nyelvén. Ha szükséges volt valamit elintézni, angolul beszéltem, amit szinte minden francia megértett, de kevesen voltak hajlandók angol nyelvtudásukat beismerni. Társaságban nem volt szükséges megszólalnom, francia „beszélgetőpartnereim” lelkesen áriáztak, monologizáltak, a véleményemre senki sem volt kíváncsi. Ha éreztem, hogy csillapul a csicsérgés lendülete, elég volt a „*Bien sûr*” („*Persze*”) kifejezést bedobnom, azonnal újraenergilódtak.

888: Letter to=from Bardo – III. I (Reims 01)



katedrális ügyeletes papjától hallottakat⁸. Az önmaga hangjába szerelmes pap mindent elmondott, ami Reims városával és katedrálisával kapcsolatban nem érdekelt bennünket. Viszont meg sem említette, vagy – pofazacskóit jellegzetesen francia módon felfúva, majd a levegőt lassan, puffogás-szerű hanggal kiengedve – lényegtelennek minősítette mindazokat az eseményeket, személyeket, legendákat és tényeket, amelyek kutatása céljából az ősi, sajtuszagú városba látogattunk.

A mai Reims területén először a *parisii* és *semones* gall törzsekkel folyamatosan harcban álló, a *germán* népekkel fegyverbarátságot ápoló *belgae* népcsoporthoz tartozó *remi* törzs épített állandó települést *Durocorteron* (latinul *Durocortorum* – *Kerek erőd*) néven. Miután Julius Caesar Kr.e. 58–51 között elfoglalta Galliát, a rómaiakkal szövetkezett, félelmetes lovasok hírében álló remik római polgárságot kaptak. Fővárosuk 260-ra kereszténnyé vált és a Reims nevet kapta. Ebben az időben alapította meg a Rómából küldött Szent Sixtus (*Sixte de Reims*) a Reims-i püspökséget. 406-ban a *vandálok* elfoglalták a várost és megölték Nicasius püspököt.⁹ 451-ben a jellegzetes keresztény mazochizmusal „Isten ostorának” (*Flagelum Dei*) becézett Attila *gepidákkal*, *osztrogótokkal*, *rugiánokkal*, *szkíránokkal*, *herulokkal*, *tüningiakkal*, *alánokkal* és *burgundiakkal* szövetkezett hun hordái rabolták ki és gyűjtötták fel Reims-et, a lakosságot lemészárolták. 496-ban Remigius püspök a Szent Remi apátság templomában felkente és

8 A Reimsbe, majd onnan Párizsba vezető utunk 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>

9 Szent Nicasius (*Saint-Nicaise*) 400–406 között volt Reims püspöke. Egyes források szerint a várost elfoglaló vandálok, mások szerint Attila hunjai ölték meg templomában. A mártírságát elbeszélő legenda szerint kivégzése előtt a 118. zsoltárt olvasta. Amikor az „*Adhaesit pavimento anima mea*” („*A lelkem a porhoz csatolatott*”) szövegrészhez ért, lefejezték. Padlóra hullott feje tovább mondta a zsoltárt: „*Vivifica me, Domine, secundum verbum tuum*” („*Élessz engem újjá szavaiddal, Uram*”). Így a mártír püspök a *cephalophores* (fejhordozók) egyike lett, akik Szent Déneshez hasonlóan fejüket a kezükben tartva néha beszélnek is azon keresztül. Legendája szerint Párizs védőszentje, Szent Dénes folyamatosan prédikálva, hét mérföldön át, a Montmartre-től a mai Saint Denis bazilika helyén ásott sírjáig vitte kezében levágott fejét. Émile Nourry néprajzkutató 134 hasonló esetről talált említést egyedül a francia *hagiografikus* (a szentek életével, halálával foglalkozó) irodalomban. A fejhordozók glóriájának ábrázolása komoly gondokat okozott az őket megörökítő művészeknek. Némelyikük a levágott fej helyére illesztette a glóriát, mások a levágott, a szent kezeiben tartott fej felett lebegve mutatták. Mivel a szentek nagyrészt, templomoknak, kolostoroknak jó pénzért eladható földi maradványai ellopása igen gyakori volt a régi Európában – a legújabb korban inkább halott politikusok, mint például Mussolini vagy Kádár János csontvázának, koponyájának eltulajdonítására szakosodtak a sírablók – elképzelhető, hogy a fejhordozók legendáit egyházi illetékesek találták ki és terjesztették a tolvajok elriasztása céljából.



888: Letter to-from Bardo – IX. 3 (Sainte Ampoule 01)

megkoronázta a ravaszságáról, álnokságáról és kegyetlenségéről hírhedt Clovis-t (*Chlodowech, Chlodovechus*), minden frankok kereszténységet felvett királyát. A francia királyok Istentől közvetlenül kapott hatalmának bizonyítására évszázadokig használt legenda szerint a felkenéshez a koronázási szertartás során az égből alászálló galamb által hozott *Szent Ampulla (Sainte Ampoule)* tartalmát, illatos balszámot használta a püspök.

Moribund megkeresztelésének legendája¹⁰ más magyarázatot ad a Szent Ampulla és ritkábban emlegetett párja eredetére. A haldokló pogány megkérte Szent Remigius püspököt, hogy kereszteljék meg. Amikor kiderült, hogy sem a kereszteléshez szükséges balszam, sem a szentelt vízbe csepegtetendő mirha-olaj nem áll rendelkezésre, a püspök két üres fiolát helyezett az oltárra, majd imádkozni kezdett. Imája hatására a fiolák megteltek a szükséges anyagokkal. Egy későbbi legenda szerint a Szent Ampullát, egy kb. 3-4 cm magasságú római üvegfiolát

¹⁰ Jacques Brel belga sanzonénekes *Le Moribond* címmel dolgozta fel a legendát. Verzióját, Brel dalának szarkazmusát és a csalfa feleségre való utalásokat elhagyva, Rod McKuen amerikai költő-énekes ültette át angolba. McKuen átdolgozása Terry Jacks kanadai énekes előadásában, 1999-ben vált karácsonyi világszlágerrel. A dalt számtalan énekes és együttes formálta a maga ízlésére az idők során. A The Kingston Trio, The Fortunes, Coachmen és Beirut angol nyelven énekelték, de készült spanyol, német, olasz, finn, sőt vietnami verzió is.

888: Letter to-from Bardo – V. 11 (Cephalophores 02)



a másik, mirha-olajat tartalmazó üvegcsével együtt a sírbolt felnyitását elrendelő Kopasz Károly (Charles le Chauve, II. Károly, 823–877) király és Hincmar (806–882) Reims-i hercegprímás¹¹ megtalálták Szent Remi szarkofágjában.¹² Ezzel a szent balszammal és olajjal kenték fel 1774-ig, XVI. Lajos megkoronázásáig – három kivételével – az összes francia királyt. A Szent Ampullát a Szent Remi apátságban őrizték, s a koronázási szertartások során, éneklő tömeg élén Laon püspöke vitte meztláb a súlyos aranyláncon a nyakába akasztott, nehéz szentségtartót a katedrálisba. 1793-ban a francia forradalom vezetői által Reims-be küldött Philippe Rühl szabadkőműves kalapáccsal nyilvánosan darabokra törte a XV. Lajos szobrának talapzatára helyezett szent edényt, amelynek tartalmát nem sokkal korábban titokban egy másik fiolába töltötte két városi tisztviselő, Jules-Armand Seraine és Philippe Houelle. A széttört ampulla két, balszam-maradványokat tartalmazó darabját egy szemtanú, Louis Champagne PrévotEAU mentette meg. Az ampulla és a balszam maradványait 1825-ben új szentségtartóba helyezték. A balszámot X. Károly megkoronázása során használták újra. 1906 óta a Szent Ampullát és balszámának maradványait Reims hercegprímása őrzi.

Reims katedrálisát (*Notre-Dame de Reims*), a francia királyok¹³ koronázási templomát az egykori római fürdő helyére épített, Clovis 496-os megkeresztelése során használt, a Karoling-dinasztia idején újjáépített, majd 1210 július 6-án leégett bazilika romjain emelték. Építése 1299-ben fejeződött be, de homlokzatának felső részén még a 14. században is dolgoztak. A hosszan elnyúló építkezés a magyarázata a katedrális díszítő szobrok eltérő stílusának. Az európai katedrálisok közül egyedül a szürrealisták kedvenc, korall-képződményekre emlékeztető épületét, Chartres katedrálisát díszíti több szobor, mint a Reims-i székesegyházat. A katedrális számos alkalommal leégett vagy súlyos károkat szenvedett az elmúlt évszázadok

¹¹ Legendája szerint Kopasz Károly fia, Dadogós Lajos (Louis le Bègue, II. Lajos, 846–879) 877-ben történt megkoronázásakor a súlyosan beszédhibás leendő uralkodó nem tudta elmondani az eskü szövegét, amelyet végül az őt ügyesen arra az időre eltakaró, az egybegyűlteknek háttal álló, a megkoronázandó hangját utánzó Hincmar hercegprímás recitált helyette. A biztonság kedvéért egy évvel később VIII. János pápa is megkoronázta Dadogós Lajost. Ezúttal a trón mögé elbújtatott, Bidgauti Wigerich ögróf mondta az eskü szövegét, míg a szertartás alanya ajkait a trónja mögül kiszűrődő hanggal szinkronban mozgatva playbackelt (*jipsync*).

¹² Szent Remigius halála idején még nem gyártottak parfümököt, illatos kenőcsöket Európában. Ez az ipar csak négy évszázaddal később, a Karoling birodalom idején született meg. A szarkofágban talált balszam és olaj illata ezért meglepte a püspök sírboltjának felnyitói. A fiolákat valószínűleg azért helyezték a napokig tartó temetési szertartás során a halott mellé, hogy tartalmuk illata elfedje a püspök bomló holttestének bűzét.

¹³ Az Orleans-házból származó francia királyok eredetileg szerint ősök Jézus és prostituáltból lett szeretője, legközelebbi lelki társa, Mária Magdaléna Jeruzsálem elpusztítása után Galliába menekült fia volt.

során. Az egyik legsúlyosabb katasztrófa az első világháború során érte. A németek ágyúzása következtében meggyulladt az éppen renoválás alatt álló templomot körülvevő állványzat. A tűz megolvasztotta a tető ólomlemezeit, az olvadt ólom a szörnyalakat ábrázoló vízköpők szájából a püspöki palotára folyt, felgyújtva azt. A 81 méter magas tornyokat eredetileg 120 méter magasra tervezték. A legenda szerint azért lettek alacsonyabbak, mert a katedrális építésének befejeződését adókedvezmény-nyel lehetővé tévő Szép Fülöp (Philippe le Bel, IV. Fülöp, 1268–1314) francia királynak álmában megjelent a Szent Szűz, aki arra kérte az uralkodót, hogy az ő tiszteletére emelt Reims-i katedrális tornyainak további magasítása helyett inkább az angolok ellen folytatott háború sebesültjeinek gyógyítására építsen kórházat. A kórház ugyan nem épült meg, de a király elrendelte a tornyok magasításának leállítását.¹⁴ A katedrális csaknem 140 m hosszú, 30 m széles és közepén 40 m magas belső terét számos világhírű gobelin díszíti. Az ólomüveg ablakok a 13. és 20. század között készültek, a bejárati ajtó felett nyíló Rózsaablak mintázata páratlan szépségű. Az apszis axisában elhelyezett festett üvegablakot Marc Chagall tervezte, 1974-ben került a helyére.

Reimsben 1945. május 7-ének hajnalán kapta Eisenhower amerikai tábornok kézhez a németek feltételek nélküli kapitulációját bejelentő dokumentumot.

A SPIONS munkásságának a szerény kezdetektől fontos részét képezte a labirintusok, útvesztők kutatása, és a labirintus-szerű szerkesztési módszerek alkalmazása. Engem 10 éves koromban, Győrben, a titkosírás-kutatásaim elindulásával egyidőben kezdtek foglalkoztatni a labirintusok, miután a tanítványait vasárnap délelőttként kirándulni vivő Kráhl Géza tanár úr Révfülöp határában megmutatta nekünk a valószínűleg a kelták által épített, addigra már elmosódottá vált körvonalú földhányás- és árokrendszert, amelyet később egyedül is többször meglátogattam. Titokban végzett ásatásaim

14 Az állandó pénzavarral küzködő király 1307-ben feloszlatta a templomos lovagok (*Pauperes commilitones Christi Templique Solomonici*) addig adófizetési kötelezettség nélkül működő rendjét, mert az angolokkal folytatott háborúskodások költségei és fényűző életmódja miatt nem tudta visszafizetni a tőlük kapott tetemes kölcsönt. Egy évvel korábban, 1306-ban ugyanezen okból kiűzte birodalmából az ott élő, kb. 100 ezer zsidót, vagyonukat elkobozta. Mivel nem jutott további kölcsönökhöz, 1315-ben visszahívta őket. A Templomos Rend feloszlátását és a zsidók kiűzését jóváhagyó V. Kelemen pápa szörnyű halálát (a testét szétrohasztó bőrbetegség végzett vele), és a Szép Fülöp életét kioltó vadászbalesetet (és a Valois-ház halála után hamarosan bekövetkező kihalását) egyes legendák a kiűzött zsidók, más legendák a templomosok 1314-ben, lassú tűzön megégetett Nagymesetre, Jacques de Molay máglyán mondott átká, illetve a Reims-i katedrális tornyainak befejezetlensége következményének tulajdonítják.

05. 888: Letter to=from Bardo – V. 11 (Cephalophores 03)



során itt találtam azt az önmaga farkába harapó kígyó (*Dourobos, Uroboros*) motívumával díszített bronz gyűrűt, amelyet 1985 tavaszán, a kanadai Torontóban, lakbértartozásom fejében, audio-archívumommal együtt privatizált magyar lakótársam¹⁵, Axeff furulyaművész. Gondosan feltérképeztem a kelta labirintust, majd annak alaprajzából éveken át útvesztő-variációkat fejlesztettem ki. A SPIONS Párizsba érkezése után az idő-labirintusok problematikája kezdett foglalkoztatni. Ezirányú kutatásaim legfőbb eredménye, dokumentuma Új Jeruzsálem 5 évig tartó munkával elkészített térképe.¹⁶ Többek között Hamvas Béla *Karneváljának*,¹⁷ David Bowie dalszövegeinek és a SPIONS frontembere írásainak¹⁸ példája nyomán egy ideje hosszabb szövegeimet (köztük ezt a rock'n'roll memoárt is), könyveimet,¹⁹ valamint zeneműveimet²⁰ ugyancsak a gondolkodásra, önálló vélemények kialakítására serkentő labirintus-szerű struktúrákba rendezve szerkesztem.

Az idősebb Plinius *Naturalis Historia* című, Kr.u. kb. 77-79-ben publikált enciklopédiájában négy ősi labirintust említ.²¹ Rajtuk kívül számtalan útvesztő épült az ősidőkben. A legrégebbi labirintus-ábrázolást, egy kőrajzot az indiai Goa közelében találták meg. A krétai labirintussal egyidőben az arizonai sivatagban élő hopi indiánok *I'itoi*, a kukoricaisten tiszteletére építették a *Tohono O'odham* labirintust. Az ősi labirintusoknak kettős funkciója volt. A gonosz szellemek csapdába ejtésére és a rituális táncok nyomvonalának kijelölésére konstruálták őket. A 12-13. században épült gótikus katedrálisok – Chartres, Reims, Amiens és a toszkánai Siena székesegyházai – padlózatába illesztettek labirintus-mintázatot. Ahogy az ősi labirintusok a rituális táncok nyomvonalát jelölték ki, úgy ezek a katedrálisok padlójára került útvesztők a vallásos ember megtisztulásának a szellemi, erkölcsi eltévedés állandó veszélyével fenyegető útját, valamint a zarándoklatokat szimbolizálták. Ha énekelve, imádkozva végigsétáltak a padló-labirintusba rejtett ösvényen, azok a hívők is részesülhettek a zarándoklás áldásaiban, akiknek nem tellett a Szentföld meglátogatására.

A Reims-i katedrális padlójába épített, a francia forradalom idején, 1779-ben a múltat végképp eltörölni akaró forradalmárok által megsemmisített labirintus abból a szempontból volt szokatlan, hogy a 16. századból fennmaradt rajzok sze-

15 Ezt a történetet a SPIONS-eposz kanadai missziókat ismertető fejezeteinek egyikében fogom részletesen elmondani.

16 <http://spions.webs.com/eden.htm>

17 Hamvas Béla: *Karnevál I-III.* (Medio Kiadó, Budapest, 2008)

18 <http://spions.webs.com/library.htm>

19 <http://wordcity.webs.com/writingsrsok.htm>

20 <http://wordcitizen29.webs.com/concerthall.htm>

21 1. A Daidalosz által Minosz király megrendelésére konstruált krétai labirintus; 2. A Hérodotosz által is leírt, a hawarai piramistól néhány kilométerre, az egykori Krokodilopolis (Krokodilok városa) közelében, a 19. században megtalált egyiptomi labirintus; 3. A Szűmillosz, Rhoikosz és Theodorosz által Lémnoszban épített, 150 oszlopra helyezett görög labirintus; 4. Az etruszk Lars Porsena tábornok síremléke részét képező, a mai Chiusi olasz település fölött magasodó Poggio Gajella domb mélyében rejtőző itáliai labirintus.



888: Letter to=from Bardo – I. 11 (Cephalophores Labirynth 01)

rint tartalmazta a katedrális építészeinek – Jean d'Orbais, Jean-Le-Loup, Gaucher de Reims és Bernard de Soissons – nevét és közreműködésük dátumát. Korábban, a középkor szellemiségéhez ragaszkodó megrendelők, akik az individualitás minden megnyilvánulását ördögtől valónak tartották, nem tartották szükségesnek az építészek, kőművesmesterek nevét feltüntetni az általuk alkotott épületeken. Az, hogy a Reims-i katedrális (a krétai Minosz király palotáját és labirintusát megalkotó Daidalossal kapcsolatba hozott) építőinek nevét a megrendelő fontosnak látta megjeleníteni az épületben, az építőmesterek társadalmi rangjának emelkedésére utal. Ezt a feltételezést erősíti, hogy a mai katedrális helyén egykor álló Szent Nicaise bazilika építész, az 1268-ban elhunyt Hugues Liberger sírján nem csak a nevét tüntették fel kőtáblán, hanem a tudósok köpenyét viselő, az általa tervezett templom makettjét kezeiben tartó figuráját is belevésték a kőtáblába. Míg a legtöbb észak-franciaországi katedrális padlójába épített labirintus-ábrázolást az egyház illetékeseinek, vagy később a francia forradalom vezetőinek utasítására megsemmisítették, a Chartres-i székesegyház – az egyetlen katedrális, amelybe nem temettek királyt, püspököt, kardinálist, szentet, papot, senkit – labirintusa mindmáig épen maradt. Elképzelhető, hogy félték hozzányúlni a sok évszázaddal Jézus születése előtt is szent helynek, zárandokutak célpontjának számító, az Anyaistennő otthonaként tisztelt lokáció épített templom titkához. Az eredeti keresztény oltárt a Druidák Grottója (*Grotte des Druides*) fölé építették. A grottóban a Föld Méheként tisztelt dolment helyeztek el varázsló építői.

Besötétedett, mire sikerült kiszabadulnunk a Reims-i katedrális bőbeszédű papjának agyszikkasztó vendégszeretetéből. Búcsúzóul megajándékozott bennünket saját kiadású, Szent Nicasius püspöknek ajánlott, *Rimes Faibles Prosopopee* című verseskötetével. A verseknek az volt a különlegessége, hogy a költő kizárólag a sorok utolsó szavának utolsó mássalhangzójára rímelt. Továbbá mind a 108²² (az autentikus Rózsafüzér gyöngyeinek száma) vers ugyanazt a mártír levágott fejének szájába adott, Szent Gemolónak címzett fohászt tartalmazta, 108 változatban megfogalmazva.²³ Erre a kompozíció megoldásra utal a kötet címében szereplő „Prosopopee” szó, amely a francia költészetben élettelen vagy megsze-

22 A 108 misztikus szám, egyik kódnevként használok. A SPIONS kanadai missziójáról beszámoló fejezetek egyikében fogok róla bővebben írni.

23 A kötetet évekkal később anyám egykori apáca-tanárnőjének, a kanadai Torontóban élő Filoména nővérnek ajánékoztam hálából, mert beajánlott egy helyi magyar gazdálkodónak, aki trágyaszállításhoz keresett rakodómunkást. A felajánlott munkát végül nem fogadtam el, mert a gazdálkodó csak természetben (napi 20 deka szalonna és fél kiló kenyér) akart fizetni. Az esetről a SPIONS kanadai misszióját ismertető fejezetek egyikében fogok részletesen beszámolni.

mélyesített tárgyakhoz, halotthoz, távollévő személyhez intézett beszédet jelent.

A legenda szerint két Skandiáviában működő hittérítő, Himerius (Imerio, Imier) és Gemolus (Gemolo) püspökük kíséretében el akart zárandokolni Szent Péter és Szent Pál sírjához Rómába. Az olaszországi Lombardia tartományban lévő Valganna városának közelében pogány rablók támadták meg őket. Mindkettőjüket megölték. Himerius utolsó leheletével gyilkosai bűneinek megbocsátását kérte Istentől. Gemolus megkereste levágott fejét, majd visszaült lovára és fellovagolt a hegyre, ahová nagybátyja, a püspök menekült a rablók elől. A hegy tetejére érve levágott feje elénekelt a Dávid király által élete legsötétebb órájában írt 23. Zsoltárt – „...*Még ha a halál árnyékának völgyében járok is, nem félek a gonosztól, mert te velem vagy; a te vesszöd és botod, azok vigasztalnak engem. Asztalt terítesz nekem az én ellenségeim előtt; elárasztod fejem olajjal; csordultig van a poharam...*” – majd a püspök áldását kérte, s miután az a kereszt jelét rajzolta homlokára, becsukta szemeit, szelíden elmosolyodott és visszaadta lelkét teremtőjének.

A Szent Nicasius fiktív fohásza variációt tartalmazó verseskötet szerzője sajnos nem vette figyelembe, hogy Szent Gemolus 641 évvel Reims püspökének lefejezése után, 1047-ben szenvedett mártírhalált, így meglehetősen hiteltelen, hogy az ugyanazt a sorsot kapott püspök hozzá fohászkozhatott volna. A kötet borítóját a Harley-Davidson motorkerékpáron ülő, bal kezét a kuplungon, jobb kezében saját bukósisakos fejét tartó, szemüveges szerző modernista felfogásban stilizált képe díszítette. „*Változnak az idők, alkalmazkodnunk kell a fiatalok ízléséhez, de a hit ugyanaz marad*”, mondta a pap-költő, amikor átadta művét a SPIONS azt percekkel később nekem ajándékozó frontemberének. A verseskötettel együtt halványkék szalaggal átkötött, aranyszínű selyempapírba csomagolt sajt-válogatást is kaptunk, ami biztosította táplálkozásunkat Párizsba érkezésünkig.

Mivel még nem tudtuk meg mindazt, amiért Reims-be látogattunk, elhatároztuk, hogy a városban maradunk és másnap folytatjuk kutatómunkánkat. A katedrális közelében, egy mellékutcában leparkolva a Zsiguliban töltöttük az éjszakát. Beszélgettünk és Iggy Pop *The Idiot*²⁴ című lemezét hallgattuk kazettáról. „...*I'd stumble into town / Just like a sacred cow / Visions of swastikas in my head / And plans for everyone...*”²⁵

Folytatása következik

24 Iggy Pop: *The Idiot* (LP, 1977, RCA Records)

25 „...*Bebotorkálnék a városba / Mint egy szent tehén / Svastikák víziói a fejemben / és tervek mindenki számára...*” (Iggy Pop: *China Girl* – dalszövegrészlet az azonos című albumról, NL nyersfordítása)

Szarvas Andrea

Marina Abramović háromszor, a múlt, jelen és jövő

1/ a kiállítás:

Marina Abramović: *With Eyes Closed I See Happiness*

📍 Krinzinger Galéria, Bécs

📅 2012 október 26 – november 24.

Könnyeink fekete kristályokat mosnak Könnyeink fekete kristályokat mosnak Könnyeink fekete kristályokat mosnak

MARINA ABRAMOVIĆ már a hetvenes évek közepétől kapcsolatban áll a Krinzinger Galériával.¹ A kezdeti idők nehézségeiben a performansz-művészetbe fektetett támogatás és bizalom hatása mára felbecsülhetetlenné vált. Így a kölcsönös támogatás és közös munka folytatódott, amelynek eredménye közel tíz évvel később egy újabb egyéni kiállítás. A Bécs belvárosában fekvő lakásgaléria impozáns, részekre tagolt terei előrebocsájtják azt az elegáns és kifinomult letisztultságot amerre a Belgrádban született művésznő életműve is tart. A megnyitó-beszéd a zegzugos galéria egyik termében, a közönség által szorosan közrefogva kezdődött, távolság nincs. Valie Export,² Marina Abramović és Ursula Krinzinger határok nélkül jelen van. A kiállítás őrzi ezt a jelenléteket, felkészíti a közönséget a művész hiányára. Abramović főleg fotódokumentációt és *Transitory Objects* című

1 Thomas Lips, Krinzinger Galéria, Innsbruck, 1975; *Transitory Objects*, Krinzinger Galéria, Bécs, 1992.

2 Abramović újra előadta a Guggenheim Múzeumban 2005-ben nála csupán hat évvel idősebb Valie Export Action pants: *Genital Panic* című 1968-as munkáját.

MARINA ABRAMOVIĆ

With Eyes Closed I See Happiness, 2012, (részlet a kiállításról), Krinzinger Galéria, Bécs



sorozata részeit mutatja be. A fényképek befelé figyelnek, mély összpontosításról tesznek tanúbizonyságot. A képek összességében egy hosszú belső utazás termékei, amelyek alapjukban 2010-ben, a New York-i Museum of Modern Art-ban (MoMA) rendezett életműkiállítás során,³ azt követően fogalmazódtak meg. Abramović tiszta, monokróm háttérből rajzolódik ki, frontálisan, egyenesen szembe fordul a nézővel. Alak-talan ruhája, a korábbi munkáiban sok esetben hangsúlyozott nőiség minden vonását tagadja és elrejt, ikonikus, profétikus alakká változik. A teste metaforává válik, mindent megtestesít, alany, tárgy, a gondolatoknak eszköze, a befelé figyelés, a spirituális utazás és a belső béke felé törekvés reprezentánsa. Mozdulatainak nyugodt kimértsége, a visszafogott gesztusok hatalmas belső erőt rejtnek. Lényegre csupaszított, irányított, koncentrált figyelem, el nem térített összpontosítás jellemzi. A nézők pedig épp úgy tükröződnek a fotókon, hogy maguk is elkerülhetetlen részeseivé válnak a folyamatnak. Az alapokhoz visszatérve olyan alapvető eszközökhöz nyúl, mint egy egyszerű, robosztus szék.⁴ Bár az anyagok használata elsősorban funkcionális, hatásuk az emberi testre és szellemre azonban meghatározó. A szék megjelenik a *Measuring the Heat of Objects*, valamint a *Chair for Human Use with chair for Spirit use* című fotón. Az egyikben a szék – alakíthatósága, állíthatósága ellenére is – mint viszonyítási pont jelenik meg, míg a másik esetben a puritánabb megmunkálás és a hozzá illesztett kristályok által a föld eleme, a stabilitás válik hangsúlyosabbá. A *Water Study*-ban a víz, az *Artist Portrait with a Candle*-ben a tűz, míg a *Holding Emptiness* sorozat a levegő, a végtelen tér megtapasztalásához közelít, valami olyan felé, ami nem látszik, mégis jelen van. Az energia, amely körülvesz, ezek kicserélődése – áramlása a közönség felé és vissza –, valamint saját képességeink fejlesztése mozgó eleme Abramović performanszainak.

A megnyitón a kiállítás „használatba kerül”, a *Chair for Human Use with chair for Spirit use-on* fiatalok váltják egymást. A soron lévő fehér köpenyt vesz fel,⁵ felteszi a fülhallgatót, becsukja a szemét, akármilyen történet, húspercig jelen van. Majd jön egy következő ember

3 Marina Abramović, *The Artist is Present*, MoMA, New York, 2010. március 14 – május 31.

4 A *The Artist is Present* performansza harmadik, utolsó hónapjában eltávolította a közte és a vele szemben ülő között lévő asztalt, szabadabb teret és perspektívát nyitva a kölcsönös nonverbális kommunikációra, kapcsolatra. *Chair for Man and His Spirit*, MoMA PS1, 2010. február 27 – május 10.

Az *Eight Lesson on Emptiness with Happy End* szintén főként az alapvető berendezési tárgyakat használja (asztal, szék), bár azok egy reálistól kissé elnagyolt, felnagyított változatai jelennek meg.

5 A fehér köpeny visszatérő, kiegészítő elem a közönség, illetve a résztvevő segítők számára, például *Soul Operation Rooms*, Kapatos Gallery, Athén, Görögország, 2000. Valamint a *Silent Cocktail* résztvevőinek is kötelező viselete.

és így cserélik, vigyázzák egymást. Míg egy másik teremben, a többi két kiállított „objekt”⁶ mellett egy hasonlóan rendezett, ám a megnyitó közönségében elvegyülni és bizonytalanságot kialakítani képes megmozdulás kezdődött. A szobor meghatározást kikérik maguknak a tárgyak, elsődleges funkciójuk pedig a közvetlen interakció által mentális és fizikai kapcsolat építése. A tömegeből látszólag hirtelen elhatározásból valaki kilép, és feszes, koncentrált testtartásban figyel a kiállított tárgyat, ez egyik esetben Abramović keze, másikban lába öntött mása, kristályokkal kiegészítve. Kezénél, mint az ujjak meghosszabbításai türemkednek tovább a kvarckristályok, lábába pedig belehasít a turmalin. Rövid idő alatt spontán kör jön létre és marad fenn az őrző és az általa figyelt tárgy között. A váltás itt is folyamatossá válik. Első pillanatra spontán gerillaakció érzése merül fel, amely tökéletesen illeszkedne Abramovićnak a közönség tudatosságának és figyelmének a fejlesztésére tett kísérleteihez, illetve azok eredményeként is értékelhető lenne. Valójában előre kitalált és megbeszélte terv bontakozott ki, amely azonban nem von le annak értékéből. Nem kizárt, hogy kellő bátorság és elszántság esetén, akceptálva a művész nézeteit, az akció valóban spontán megtörtént volna. A performanszok hatása tehát inkább megbabonázza a közönséget, nagyobb erővel hatnak a statikus alkotásoknál.

2/ a beszélgetés

Marina Abramovićcsal beszélget Szarvas Andrea

📍 Krinzinger Galéria, Bécs

📅 2012.10.25. / 12:20

✦ **Szarvas Andrea:** Most, hogy már több mint harminc éve elhagyta a hazáját, mennyire határozza meg még a kelet-európai múlt?

✦ **Marina Abramović:** Belgrádban születtem, de montenegrói útlevelem is van. Nagyon mérges vagyok a szerbekre. Nem fordították le a könyveimet, nem készítették monográfiát. Mégis nagyon fontos számomra a múlt, nem lennék az, aki vagyok. A problémákkal lehet dolgozni, a boldogságot nem kell átalakítani, a problémák azonban kreatívvá tesznek. A boldogságban csak boldog vagy, az másra inspirál, abban az állapotban nem szükséges kreatívnak lenni. Külföldön hittek bennem, akkor is, amikor az országom őrültnek tartott.

✦ **Sz. A.:** A kelet-európai művészet most ismét fókuszba került. Hogyan látja ezt a művészeti színteret, miben lát akadályokat?

✦ **M. A.:** A probléma nagyon egyszerű, ez pedig a kelet-európai melankólia. Akik elhagyják a hazájukat, azok mindig együtt maradnak, így igazán soha nem integrálódnak. Valójában mindig ugyanabba a szituációba kerülnek, ugyanazt reprodukálják, amin tovább akartak lépni. Én elvágtam a kötelek, hosszú évekig nem látogattam haza, ha ez az elszakadás nem történik meg, akkor folyamatos a boldogtalanság. A másik probléma a kelet-európai művészettel, hogy határokat állít fel maga előtt. A határokat át kell törni, nyugaton senkit nem érdekelt, hogy meztelen vagyok-e vagy sem. Teljesen át kell alakítani és újragondolni a problémákat, különben soha nem születik megoldás és soha nem változik semmi, nem történik valódi kímódulás. Már nem gondolkozom az anyanyelvemen, elmehetek bárhová a világon, nem kell már visszatérnem. Többször jártam Brazíliában, egyszer, amikor ott voltam, találkoztam két sámánnal, akikkel több napot töltöttem egy speciális elvonuláson az erdőben. Ez a pár nap jobban stabilizált, megerősített, mint három év pszichoanalízis. Olyan mélyebb tudatalatti szintre jutottam,

ami terápiával évekig tart. A felfedezés mindig nagyon fontos, a megszokások ellenben megölik a művészetet.

✦ **Sz. A.:** A mostani kiállításon fotók és objektumok láthatóak, hogyan viszonyulnak ezek a statikus dolgok az időhöz, ahol a cselekvés és a történések más síkon jelennek meg?

✦ **M. A.:** Most fotókat és tárgyakat mutatok be, de ezért nem kell csodálodniuk lenni, egyszerűen most ismét más eszközöket használok. Az itt látható munkám a MoMA (Museum of Modern Art) kiállításom⁷ élménye után kezdett megfogalmazódni bennem. Ez egy olyan üzenet, amit mindenképpen át akartam adni. A boldogság belül van és nem kívül, bele kell menni a szituációkba, megtapasztalni a teret, az ürességet. Én 100%-ban beleteszem magam abba, amit csinállok, és akkor nincsenek bennem kételyek, mert tudom, hogy én mindent megtettem, amit csak tudtam. Egy művész szabadon tesz, amit csak akar. Eddig is több médiumban dolgoztam, most újra váltottam, és itt a fotót használom arra, hogy érzéseket fejezzek ki.

A képeken a szemem sokszor csukva van, energiákban gondolkodom, az idő belsővé válik, ez egy belső világról szól, arról, hogy befelé haladsz, hogy a boldogságot belül keresed. Alakítsd át a testedet, a művész egy szabad emberi lény, aki azt csinál, amit akar. El kellett mennem egészen a színházig, mert meg kellett találnom a saját identitásomat. Mindent megcsinálok, ami fontos, az az idea és a helyes út.

✦ **Sz. A.:** Sorra születnek az életművet feldolgozó, megőrző művek. Könyvek, színdarab (The Life and Death of Marina Abramović), dokumentumfilm (Marina Abramovic, The Artist is Present). Hogy érzi, megkezdődött a kanonizációja, végre célba ért?

✦ **M. A.:** Az, hogy ez a film elkészült, nagyon fontos volt számomra, mert a performansz-művészet mindig is háttérbe volt szorítva. De most már be kell, hogy lássák, ez nagyon is komoly ügy. Úgy érzem, ehhez az áttöréshez tényleg hozzájárultam. Én még mindig dolgozom, míg a generációim többsége felhagyott már a performanszokkal. Hagyományt szeretnék teremteni ennek a műfajnak. Amikor újra előadtam darabokat,⁸ akkor engedélyt kértem rá, fizettem az engedélyért és megcsináltam a saját verziómat. Ez az útja annak, hogy felülbírálhassuk a performanszokat, ez a továbbélésük útja, ezt csinálták a tanítványaim is a MoMA-ban. A válság mindig jót tesz a performansz-művészetnek, mert az emberek nem engedhetik meg maguknak, hogy művészetet vásároljanak. A performansz általában

⁷ Marina Abramović, *The Artist is Present*, MoMA, New York, 2010. március 14 – május 31.

⁸ *Seven Easy Pieces*, Guggenheim Múzeum, New York, 2005. november 9-15.



Marina Abramović és Szarvas Andrea

alacsony költségvetésű, többet tud éreztetni abból, hogy milyenek kéne lennie a művészetnek.

✳ **Sz. A.:** *Komoly szerepet vállal a megőrzésben, milyen további tervek vannak még erre vonatkozólag?*

✳ **M. A.:** Montenegro bocsánatot kért tőlem,⁹ most egy gyárépületen dolgozunk, ami a nevemet viseli majd¹⁰ (előveszi az iPad-jét, hogy képeket mutasson). 2014-ben nyílik egy központ New York-tól csupán kétórnyira.¹¹ Kizárólag hosszú, legalább hatórás produkciók befogadására rendezkedünk be, és a nézők „oktatása” is a program részét képezi majd. Úgy érzem, hogy a fiatal generáció tagjai szeretnek, de a saját generációm tagjai nem igazán tudnak elfogadni. Azt mondják, kommercializálom a műveimet és ezért lettem sikeres. De nézzék meg, mennyi munka van abban, hogy most ott vagyok, ahol, és talán egy kis tehetség is kellett. A jó művészet mindig több rétegű kell, hogy legyen, mindig a megfelelőt, épp aktuális választ tudja adni az embereknek. Éberséget adni a közönségnek, új útját találni a kommunikációnak, valódi változásokat elindítani.

3/ a film

Marina Abramović: *The Artist is Present* (2012)

📍 **Viennale – Vienna International Film Festival, Gartenbaukino, Bécs**

📅 **2012.10.26. / 14:00**

„Ez a film rendkívül fontos számomra. A csendről, a meditáció egy formájáról, a tudatosságról szól. Nem rejtettem el semmit” – vallja Abramović. Az osztrák premiert az egyik legrégebbi német ajkú filmfesztivál, a Viennale keretei között tartották meg. A Gartenbaukino-ban jelen volt Francesca Habsburg, akinek alapítványa az egyik fő támogatója volt a filmnek,¹² a rendező Matthew Akers és maga Abramović is. Először a Sundance filmfesztiválon bemutatott dokumen-

tumfilm, a 62. Berlinálén a Panodrám Audience Awards díját is elnyerte. A stáb több mint egy éven keresztül követte nyomon a New York-i életműkiállítás előkészületeit és a kiállítás mindennapjait. 736 óra alatt 1565 emberrel ült szemben az azóta a performansz-művészet nagymamájává előlépett művésszel. A tekintet volt az interakció egyetlen formája, amely mégis mély benyomásokat hagyott a nézőkben, akik akarva-akaratlan éreztették, hogy a meg nem kapott figyelem és az emberi kapcsolatok szerepének és minőségének változása nem hagyja érintetlenül őket. A látogatónak ugyan szabad kijárásuk volt ebből a szituációból – pár percet, de akár egy napot is ott tölthettek a széken –, a köztük lévő „energia dialógus” esztétikai egyszerűségében azonban fizikai és pszichés megterhelést jelentett mindkét fél számára.

Korábban Ulay-jal a *Nightsea Crossing* (1981–1986) című sorozatuk részeként ültek egymással szemben, amelyet hol hétnapos (Documenta 7, Kassel, 1982) hol kétnapos verziójában adtak elő (New Museum, New York, 1986).

Ez egyenes előzményének tekinthető a mostani performansznak, ami így még elevebbé teszi azt a pillanatot, amikor a második hónapban Ulay foglal helyet Abramović-csal szemben. Bár közös előadásuknál a helyszín és a terek folyamatosan változtak, az asztal és a székek ugyanazok maradtak. A mozdulatlan test részé lett az épített környezetnek egyfajta csendéletet hozva létre. A 2010-es pillanat döbbenetes hatással bír, és maga Abramović sem tudja kontrollálni az érzéseit, holott azok elrejtése az előadás szerves részét képezi. A vele szemben ülők cserélődésére ő csupán egy le-, majd felpillantással készül fel.

Megszólal Klaus Biesenbach kurátor, Arthur C. Danto, Ulay, tanítványok és barátok. A hangsúlyok azonban mégis eltolódnak néhol, központi szerepet kap a régi szerelem¹³ és a múlt feldolgozása. Ahogy ez az első hivatalos újrajátzása, újra előadása a saját performanszainak is. Az utánpótlást pedig saját birtokán komoly tréningek során képzik ki, amelyet hivatalosan „Cleaning the House” projekt névre keresztelt el. A gépezet tehát mozgásban van.

Abramović hivatalos bécsi tartózkodását, egy elsősre zártkörűre tervezett partit végül nyilvánosan is bejelentették a vetítést követően. A *Silent Cocktail / Abramović Method* (TBA-Augarten, Ausztria, Bécs, 2012.10.26. 19:30–20:30) során a résztvevők fehér köpenyt és egy fülhallgatót kapnak, hogy ne halljanak semmit, ne tudjanak beszélni. A kommunikáció egyéb formáit kell alkalmazni, már amennyiben ez feltétlenül szükségessé válik. Kiüresedett párbeszéd helyett megfigyelés kívül és belül.

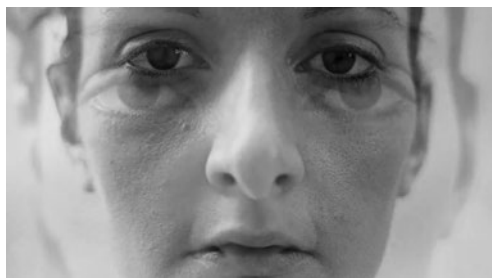
9 A 47. Velencei Biennálén 1997-ben visszamondták Abramović szereplését, aki végül a holland pavilonban állított ki és megnyerte az Arany Oroszlánt, a legjobb művészeknek járó díjat.

10 Marina Abramović Community Center Obod Cetinje (MACCOC)

11 Marina Abramović Institute for the Preservation for Performance Art

12 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

13 Ulay (Uwe Laysiepen) német performansz-művész, aki Abramović alkotó- és élettársa 1976-tól egészen 1988-ig.



MARINA ABRAMOVIĆ
The Artist is Present, 2012, állókép a filmből

Eltűnnek a felszínes, külső megkülönböztető jegyek, de még a gondolatok, vélemények mélysége is másodlagossá válik, minden, ami egy partin számít, itt feloldozásra kerül. Abramović hosszú évek munkája során megke- rülhetetlen, ikonikus alakká nőtt. Már 2003-ban, a londoni TATE-ben tartott nyilvános előadásá- ban is maga emelt ki általa jelentősnek tartott művészeket, nemcsak a régi, de hangsúlyosan az új generációból is.¹⁴ Előadásában érzék- szervek, testrészek szerint csoportosította a művek körét, amely szempontok a performansz művészetének eszköztárát is lehatárolják. Az utánpótlás és a közönség „kiművelésére” nagy hangsúlyt fektet, tanító tevékenysége az *Abramović Method* megszületésében csúcso- dott ki. A New York államban fekvő Hudsonban pedig 2014-ben nyílik a *Marina Abramović Cen- ter for the Preservation for Performance Art*. Itt kizárólag hosszú, hat óránál hosszabb produk- ciók befogadására teszik alkalmassá az épü- letet, művészeti ágak kizárólagossága nélkül. A kanonizáció már megkezdődött, Abramović életének feldolgozása a kortárs művészet több területét sem hagyta érintetlenül. Abramović töretlenül tovább fáradozik a műfaj jogi és eti- kai tisztázásán, így próbálja életben tartani a mulandó, pillanatnyi események esszenciáját. Mi következhet még ezek után? A végső választ már csak a „tudni kell meghalni” felelősség és tudatossága adhatja meg. A legszemleesebben talán Robert Wilson prezentálja ezt a *The Life and Death of Marina Abramović* című darabjá- val. De a vég még korántsem jött el, sőt egyre inkább úgy tűnik, hogy Abramović közremű- ködésének is köszönhetően a performansz- művészet a főáramba került, és nem csak a művelőit, hanem nézőit is hosszú távú kihívá- sok és változtatások elé állítja.

¹⁴ 2003. március 29-én *Live Cultural Talk* program keretei között tartott nyilvános előadása [http://www.tate.org.uk/ context-comment/video/marina-abramovic-live-culture-talk](http://www.tate.org.uk/context-comment/video/marina-abramovic-live-culture-talk) Később 2010. október 16-án a *Talking Art* vendégeként már az életmű kiállítását követően <http://www.tate.org.uk/ context-comment/video/talking-art-marina-abramovic>

Cserba Júlia

A ceruza mestere és az álépítész

Ez a rövid beszámoló két Párizsban dolgozó fiatal, de már nem egészen kezdő francia képzőművészről szól. Műtermükbe látogatva, elsősorban arra voltam kíváncsi, hogy vajon mi foglalkoztatja a mai, harmincas éveikben járó képzőművé- szeket, milyen eszközökkel dolgoznak, és nem utolsósorban arra, hogyan sikerül beverekedni magukat a képzőművészeti közélet túltelített, galériák, intézmény- vezetők, üzletemberek, hivatalnokok és más, befolyással és döntési joggal rendel- kező szereplők által felügyelt és irányított színterére.

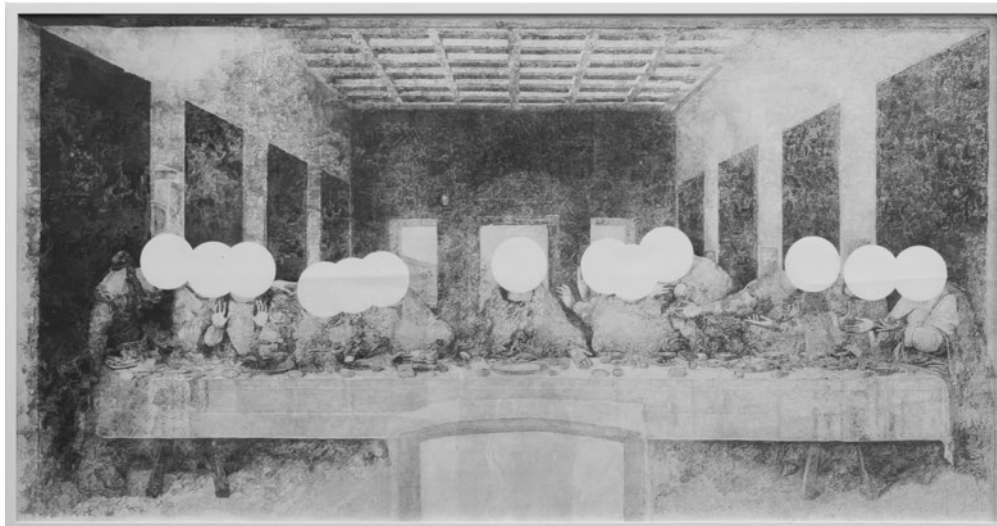
VINCENT LAMOUREUX 1974-ben, JEAN BEDEZ 1976-ban született. Mindketten többirányú képzésben részesültek, Lamouroux művészettörténeti és archeológiai tanulmányai után, Bedez a nancy-i Ecole nationale des Beaux Arts-on szerzett diplomájával került a párizsi Ecole nationale supérieure des Beaux Arts-ra. Jean Bedez a közelmúltban a nemzetközileg is jól ismert Galerie Suzanne Tarasiève művésze lett. Ennek tudatában optimistán tekint a jövőbe, úgy véli, hogy a galé- ria támogatásával könnyebb út vezet a nemzetközi érvényesülésig. Vele ellentét- ben, Vincent Lamouroux három éven át tartó együttműködés után szakított a Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois-val. Azóta önállóan építi kapcsolatait, bonyolítja kiállításait, megbízásait, egyelőre úgy tűnik, eredményesen. Egyre szé- lesedő hálózata jól működik: független kurátorok, művészeti központok, múzeu- mok keresik meg ajánlataikkal, nemcsak Franciaországban, de külföldről is. Most éppen az Egyesült Államokba készül egyik alkotásának megvalósítására. Párizs más-más külső kerületében, de mindketten a nyolcvanas években épült lakótelepi épületben kialakított, a várostól bérelt, kényelmes, világos műterem- ben dolgoznak.

Jean Bedez műtermében három életnagyságú, aranyozott oroszlánfej fogadja a látogatót, tátott szájukban egymással összeölelkező öt karikával. Az elrendezése alapján egyértelműen az olimpia szimbólumaként értelmezhető öt karika Bedez- nél a földrészek összefonódása helyett a franciaországi kapukon ma is gyakran megtalálható kopogtatókra utaló, elsősorban a kínaiaknak – de a világgazdaság



JEAN BEDEZ
CITIUS – ALTIUS –
FORTIUS, 2008
mügyanta,
aranyfűst lemezek,
220×14×35 cm
© fotó: Ludovic
Jecker, Courtesy
Galerie Suzanne
Tarasiève, Paris

más meghatározó szereplőinek is – címzett figyelemztetés. A szoboregyüttes, melynek címe CITIUS – ALTIUS – FORTIUS, (Plus vite, plus haut, plus fort) ugyanis a 2008-ban Kínában megrendezett olimpiai játékokra készült, és egyebek mellett a nagyhatalmak sportvetélkedésben kikristályosodó harcára kíván utalni. „A testvériességet, a nemzetek közötti békét hirdető olimpiai eszme igencsak sérült az emberi jogokat legkevésbé sem tisztelő, Tibetet uralma alá hajtó Kínában, de az egymással versengő nemzetek sportpályákon túlnyúló győzni akarása, egymás teljesítményének túlszárnyalása sem ártatlan vetélkedés, hanem a gyengébbet maga alá gyűrő, könyörtelen gazdasági harc. Az olimpiai játékok napjainkban már nem egyszerűen az egyéni és csapatteljesítmények sikerére szorítkoznak, hanem a nemzetek között zajló komoly politikai, gazdasági és kulturális téttel is rendelkeznek” – mondja. Egy másik falon óriási méretű kép hívja fel magára a figyelmet: távolról egyenletes felülete miatt digitális printnek gondoltam, és csak egészen közről nézve derült ki, hogy bizony a legegyszerűbb és leghagyományosabb módon, ceruzával papírra készített rajz, az *Apokalipszis Lovasai* (Cavaliers de l'Apocalypse) előtt állunk. „Az egymásra felvitt grafitrétegek eredményezik ezt a textúrát. Mindig a legkeményebb ceruzával kezdem, és fokozatosan egyre puhábbra térek át. Így sok-sok réteg kerül egymásra, és amikor újra és újra végigmegegyek a rajzon, a már felvitt grafitrétegek összetömrőlnek.” A földön álló dobozt megszámlálhatatlan mennyiségű, különböző finomságú ceruza tölti meg, sőt katonás rendbe sorakoztatva jut belőlük a doboz mellé is. Bedez egy-egy rajzán hetekig, hónapokig dolgozik. A 2011-ben készült, négy részből álló Apokalipszis lovasai-sorozatban, sajátos interpretációban jeleníti meg a képzőművészetben Dürertől id. Pieter Brueghelen (és tegyük hozzá, Anton Prinneren) át Turnerig számtalanszor feldolgozott, halált és pusztulást hozó bibliai lovasok legendáját. Az első rajz helyszíne egy konferenciaterem Heiligendammban, ahol a G8-ak képviselőinek 2007-es találkozóját tartották, és amelynek egyik fontos témája Afrika gazdasági fejlődésének megsegítése volt. Az élethűen, aprólékos precizitással megrajzolt enteriőrből hiányoznak a tárgyalófelek, helyüket üresen álló karosszékek jelölik. Középen, az asztalon, mint egy feláldozásra váró áldozati állat, az éhínséget szimbolizáló fekete ló fekszik. „A rajzomon felidézett csúcstalálkozóra egy évvel a 2008-as pénzügyi összeomlás előtt került sor, ami az egész világot válságba döntötte, és ami a mai napig tart. A élelmiszerárak folyamatos növekedése komoly aggodalomra ad okot, mert igaz ugyan, hogy a világ nagy részén visszaszorult az éhínség, de Afrikában egyre nagyobb teret nyer.” Ugyancsak az Apokalipszist dolgozza



JEAN BEDEZ
Le Cenacle (Az Utolsó vacsora), 2010
ceruza, papír, 280×140 cm, © fotó: Marc Domage, Courtesy Galerie Suzanne Tarasiéve, Paris

fel az az installáció, ahol Dürer tizenhat, fehér fürdőlepedőkre nyomott, jócskán felnagyított fametszete sorakozik a falakra szerelt törülközőtartókon. Bedez itt egyszerre nyújtja számunkra a felnagyítással jól láthatóvá tett Dürer-metszetelek részleteinek élvezetét és az elemek összességéből létrejött látványt. Tükröt állít a jelen történéseihez mindig a múlt fényében közelítő egyház elé, egyúttal felhívja a figyelmet a gazdasági krízissel párhuzamosan erősödő miszticizmus iránti igényre is.

Bedez több munkájában is kemény kritikát fogalmaz meg az országok vezetőivel szemben, akik az emberiség sorsára kiható politikai döntéseiket nem mindig a szükséges szempontok alapján hozzák. Ezt a témát több művében, így a



JEAN BEDEZ
Collection Leaders
01, 2007, ceruza,
papír, 350×140 cm,
© fotó: Marc
Domage, Coll.
du FRAC (Corse)

Collection Leaders-sorozat monumentális méretű rajzaiban is feldolgozza, ahol a nagyhatalmak arc nélküli, de öltözékükről, testtartásukról könnyen felismerhető vezetői, így például Chirac, Putyin, Bush, Berlusconi ülnek, állnak együtt. Szinte minden képen jelen van az asztal, a szék, és sokszor feltűnnek a nemzeti zászlók is. „Gyakran használom fel a hatalom különféle kellékeit, az asztal és a székek is ilyenek. A személyeket pedig, akik azt képviselik, fehér keretbe foglalom, közvetlen referenciaként a vallásra, a fakeret pedig referencia a politikára. Lényegében a vallás is politikai erővel rendelkezik.” Bedez-t különösképpen foglalkoztatja a vallás és a politika kapcsolatának, napjainkban újra egyre időszerűbbé váló kérdése. „A vallások minden időben alibiként szolgáltak újabb területek meghódítására, hatalmak kiterjesztésére. Ma újra Isten és az új »vallás«, a gazdaság és a pénz nevében háborúznak.”

A klasszikusokhoz szívesen visszanyúló művész szinte tökéletes hűséggel reprodukálta Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját* a reneszánsz mester rétegezõ, sfumato technikájához hasonló eljárással, de mivel nem festéket, hanem ceruzát használt, így az eredeti színek helyett fekete-fehérben, az arcokat pedig fehér foltokkal takarta. A személyeket akár mai szereplõkkel is behelyettesíthetjük, de mint Bedez elmondta, az arctalansággal az is célja volt, hogy „kétségbe vonjam a humanista gondolkodók emberközpontú szemléletének igazát, valamint az ilyen típusú, politikai dimenziókhoz kötõdõ ábrázolást”.

Vincent Lamouroux mûtermében néhány maketten kívül csak egy nagyteljesítményû, a legkorszerûbb programokkal és az átlagosnál nagyobb méretû képernyõvel ellátott számítógép fogad. Valamennyi munkáját ezen keresztül ismerhetem meg, kivéve az *Aire 24*-et fehérre festett növényeivel a Buttes-Chaumont parkban, amely a II. Biennale de Belleville keretében kapott ott helyet. Lamouroux a legegyszerûbb természetes ragasztóanyag, liszt és cukor keverékét, illetve a fehér színt adó oltott mészet elegyét locsolta rá tûzoltõtõmlõvel a park néhány kiválasztott fájára, bokrára. A növények kerámia hatását keltõ, megszi-

lárdult leveleikkel fehér szoborrá váltak. A Biennale rendezõinek elsõ gondolata az volt, hogy kis táblán jelzik, hogy ez a romantikus építészeti környezetben kialakított, lírai hangulatú parkrészlet „V. L. alkotása”. „Végül mégsem tették, mert tapasztalatból tudják, hogy a »kortárs alkotás« fogalom elijeszti az embereket, jelzés nélkül viszont a szokatlan látvány felkelti érdeklõdésüket, megpróbálják kitalálni, mi az, keresik a magyarázatot, gondolkodnak róla” – idézi fel a történetet a mûvész. Néhány hét leforgása alatt a mû lassan elveszítette fehérségét, a bevonat fokozatosan elhalványodott, majd eltűnt. „Van-e jogunk végleges nyomot hagyni a természetben?” – veti fel a kérdést Lamouroux, amire alkotásaival a választ is megadja. Legtöbb munkáját a befogadó tér és az alkotás közötti dialógust keresve, egy adott helyhez készíti. A múlt évben a Loire menti Clôître de l'abbaye de Fontevraud belsõ udvarában állították fel ideiglenesen a mi Vidámparkunk hullámvasújtjára erõsen emlékeztetõ, kanyargó, lejtõ, emelkedõ faszerkezetet, a *Belvédère-t. Egy fahíd, ami nem vezet sehova*, de aki végigmegy rajta, egészen új perspektívából láthatja a több száz éves kolostor épületegyüttését. Az a körülmény pedig, hogy a 650 lépcsõfok egyike sem azonos méretû, szélességük, magasságuk lépésről



VINCENT LAMOUREUX
AR.07, 2008, farost, fehér festék, változó méretben
Fabricateurs d'espaces, IAC – Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, France
Courtesy de l'artiste



lépésre változik, lelassítja az előrehaladást, időt ad a mű és a környezet szemlélésére, a „beleélésre”. Lamouroux, ahogy több más munkája kivitelezésénél, ezúttal is mesteremberekkel működött együtt. „Szeretek asztalosokkal, lakatosokkal és más iparosokkal dolgozni. A kézműves tudásból már eddig is sok minden elveszett, és jó lenne megőrizni, ami még fennmaradt. A műhelyekben sorozatgyártás folyik gépekkel, az iparosoknak nincs szükségük arra, hogy problémák megoldásán gondolkozzanak. Amikor viszont együtt dolgozunk, felhasználhatják tudásukat, és ez számukra is, számomra is gazdagító. Sokat tanulok tőlük, ők pedig nemcsak az azonnali fizetségért dolgoznak. Amit elkészítenek, az a szakmájuk büszkesége lesz, és ellentétben az alkatrészekkel vagy éppen a háztetők ácsolataival, amit senki sem lát, ezt mindenki láthatja.”

Vincent Lamouroux első jelentős sikerét a *Sol* hozta meg, amelynek eredeti változatát még főiskolai hallgatóként, 2002-ben készítette el. Már ebben a munkájában is megjelenik több olyan elem, amellyel a későbbiekben, így a már említett *Belvédère*-ben is találkozunk: az architektúra, a közönség bevonása és destabilizálása. (Lamouroux szinte minden alkotásával arra törekszik, hogy a nagyközönséget megbarátoztassa a kortárs művészettel.) A terem skatebord-pályához hasonló technikával készült fapadlójának hullámos felülete mozgásba hozza a testet, az agyat. A rajta járók bizonytalanná válnak, előrehaladásuk hol lelassul, hol felgyorsul. A *Sol* „egyszerre játék a destabilizációval, és a test és a másik test, a test és a tér viszonyának tanulmányozása”. A *Sol* a művész akarától függetlenül sorozattá vált, mivel felkérésre – egyebek mellett az indianapolisi Museum of Contemporary Art és a metz-i Centre Georges Pompidou számára – hét, némileg különböző változata készült. „Nem akartam ismételni magamat, és el akartam kerülni, hogy beskatulyázzanak. Újabb dolgokon akartam gondolkodni, ezért elhatároztam, hogy nem fogadok el több felkérést. Az utolsó *Sol*-t 2009-ben a párizsi Centre Georges Pompidou-nak készítettem el.” A háromszögű modulok ismétlődéséből álló, bejárható, megmásítható *AR.7* (2008) egyszerre tömbszobor és utópista építmény. A kiállítótér hatméteres belmagasságát a szociális bérlások méretére csökkentő *Grounded* (2005) mennyezeti rácsrendszerét tekinthetjük háromdimenziós geometrikus kompozíciónak, de építményváznak is. Lamouroux szobrásznak tartja magát, aki szeret azzal a látszattal játszani, mintha építész is lenne, de sohasem akar igazán azzá válni: „Álépítész akarok maradni, mert ez a pozíció szabadon, a megvalósíthatóság korlátai nélkül hagyja szárnyalni a képzeletet.” Mint napjaink fiatal művészei közül is sokan, úgy Jean Bedez és Vincent Lamouroux is



VINCENT LAMOUROUX
Belvédère(s), 2011, fa, 8,5×50×50 m
Jardins du Cloître de l'Abbaye de Fontevraud, Pays de la Loire, France, Courtesy de l'artiste

„touche-à-tout”: sokféle eszközzel dolgozik, és olyanokkal is bátran kísérleteznek, amelyekhez nincs meg a speciális képzettsége. Így azután eszköztárukból nem marad ki a videó sem. Jean Bedez 2006-ban készített videójában, az *Ange bleue*-ben, mint egyéb alkotásai esetében, ezúttal is klasszikus témából indul ki. Az egyik legkorábbi hangosfilmet, Josef von Sternberg 1930-ban forgatott *A kék angyalát*, (főszerepben Marlène Dietrich-hel) dolgozza fel. Az elhomályosított arcok, akárcsak rajzain, a videón is láthatatlanok, a néző figyelmét a kísérőhangokra és a párbeszédre, megkérdőjelezve ezzel az képi ábrázolás fontosságát, értelmét.

Vincent Lamouroux *Pentacycle* (2002) című alkotása egyszerre foglalja magában a szobrot, valójában egy járművet, a performanszt és a szobrász, fotós, videóművész RAPHAËL ZARKÁVAL közösen készített videót. Az ötletet egy használaton kívül helyezett vasúti próbapálya adta. A hatvanas években fejlesztették ki a TGV elődjét, a nagy sebességű légpárnás aerotraint. „A korra még jellemző volt a hit a technika és a szociális vívmányok együttes fejlődésben. Napjainkban a technikai fejlődés továbbra is cél, de a szociális már nem szempont. Azt is be akartam mutatni, hogy a technikai fejlődés nem lineáris, hanem hol megugrik, hol megreked.” Az aerotrain kipróbálására használt 18 km hosszúságú betonpálya Orleans mellett ma is létezik. „Elkezdődik valahol és egyszer csak véget ér a bozótban. Nincs se kiinduló-, se célpontja.” Ezen kerekedett végig a speciálisan ehhez a pályához tervezett, ötkerekű járművén Lamouroux, és a 12 órán át tartó performanszt Raphaël Zarka az előre kiválasztott pontokról filmezte. A nyolc méter magasan lassan karikázó művésszel ellentétben a viadukt alatt nagy sebességgel robog el egy vonat, egy másik helyen száguldó autók hagyják le, miközben különböző tájakon halad át, s a háttérben ipari épületek, füstölő kémények, temető, erdő, szántóföld váltják egymást. A performanszról készített 6 perc 19 másodperces videó a FRAC Franche-Comte gyűjteményébe került, a kerékpár történetének különböző időkből származó találmányait egyesítő jármű pedig galériában szereplő kiállítási tárgy lett.

Politikai és társadalmi megközelítésből mind Bedez, mind pedig Lamouroux élénk figyelemmel kíséri szűkebb és tágabb környezete eseményeit, a világ alakulásának gazdasági, geopolitikai, ökológiai folyamatait. A korábbi generációk festőivel, szobrászaival ellentétben, akik többnyire annyit mondtak műveikről, hogy „néztek és értelmezték”, vagy „mindenki azt lát benne, amit akar”, vagy „ha szóban ki tudnám fejezni, író lennék és nem képzőművész”, addig a mai generációhoz tartozók többsége szívesen és részletesen beszél munkájáról, és az ideológiai fejtegetések legalább olyan fontosak számukra, mint maga a megvalósított, kézzelfogható, látható, hallható mű.

Hermann Veronika

A jelrendszerek magányossága*

Szegedy-Maszák Zoltán: *Hardver tekintetében / In Terms of Hardware*

📍 Kisterem, Budapest

📅 2012. szeptember 13 – október 26.

SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN új képsorozata az eddigi munkákhoz hasonlóan ötvözi a technológiai bravúrt (sőt, újítást) a finoman és szellemesen átgondolt, több rétegben működő metaforikussággal. A Kisterem nevének megfelelően kicsi, de világos és letisztult térben első látásra néhány fényes fotósorozatot és egy számítógépes installációt látunk, közelebb lépve azonban világossá válik, hogy az utóbbi idők egyik legfrappánsabban összerakott koncepciójáról van szó. Az egyik falon a már több helyen kiállított *Legszebb nyári élményeim* (2007) című sorozatból kettő, míg a *Mit jelent fényképezni?* (2010) című sorozatból egy fotó látható. A sorozatok darabjai analóg technikával készült képek, amelyek valóban a fényképezés alapvető technikájára és ontológiai státuszára kérdeznak rá, illetve felhívják a figyelmet a médiumok különbözőségeire. A *Mit jelent fényképezni* esetében „Az egyenként alulexponált fotók önmagukban előhívhatatlanok, csupán együttesen alkotnak képeket. Hasonló módon elektronikus eszközökkel nem lehet fénylenyomatokat készíteni.” Az analóg fényképtekercsek negatívjai megőrzik az

információt, vagyis emlékeznek, míg a digitálisnak éppen a gyorsaság és a törölhetőség a lényege. A gesztus önmagában is ironikus, hiszen jelenünk épp a digitális megoldásokat favorizálja, s ez nemcsak felgyorsította, de át is alakította a fényképezési szokásokat mind alkotói, mind befogadói oldalról. Egy kis ügyességgel bárki képes manipulált fényképeket létrehozni. Amikor a világ egyik legnépszerűbb mobil alkalmazása az Instagram, amely digitális úton idézi meg a régi fényképek analóg hangulatát, bátorságra és – valljuk be – humorérzékre vall az analóg technológiával való kísérletezés a kiállítóterben. A névadó sorozat, vagyis a *Hardver tekintetében* (2012) egy olyan fotósorozat, amely nemcsak analóg technikával, de egy teljesen új módszer alkalmazásával is készült. Szegedy-Maszák a lenticuláris eljárás új fajtáját fedezte fel: a negatív elé vékony lenticuláris lemezt helyez, így számos térbeli információt rögzítő (azaz térhatású) kép belesűrítendő egyetlen negatívba. A képek nagyszerűen fénylenek, megidézik a gyerekkori „kacsintós pénztárcák” és hologramos kártyák világát, s ugyanakkor – az ipari jelleg miatt –, a modernista fotók hangulatát is. Közelebb lépve azonban felfedezi a látogató, hogy elképesztően aprólékos és átgondolt munkafolyamatról van szó. A lenticuláris optika valójában parányi henger

* Köszönettel tartozom Szegedy-Maszák Zoltánnak a szöveg írásakor nyújtott segítségéért.

1 SZEGEDY-MASZÁK Zoltán, *Műleírás*, a XXV. Miskolci Grafikai Triennálé katalógusából, Miskolc, 2011



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Mit jelent fényképezni?
2011, zselatinos ezüst
fotó, 70×100 cm
Somló Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye

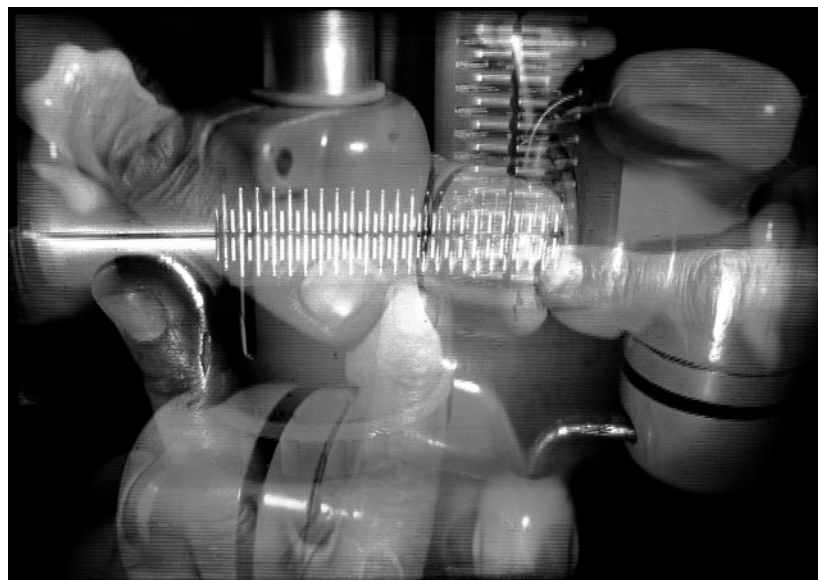
alakú lencsék sorozatából áll, s egyfajta analóg információ-tömörítési eszközként viselkedik: segítségével aszimmetrikus felbontású képek készíthetők, melyben a hengerekre merőleges irányban a térbeli információ részben kiszorítja a képi részletezettséget, míg a másik dimenzióban a képi információ teljes felbontásban van jelen. A kétdimenziós képi és a háromdimenziós térbeli információ kiegészítik egymást, s az analóg információ-tömörítési eljárásnak köszönhetően itt az egymásra exponált képterek bőségesen megférnek egymás mellett – ellentétben a *Mit jelent fényképezni?* sorozat kétdimenziós képcsatatereivel. A képeken alkalmazott lenticuláris lencserendszer a kiállítóterem fényeit is sajátos, térbeli, nézőpont-függő módon vetíti a képekre illetve a néző felé: ebből adódik a sorozat fényes, csillogó, pontosabban hullámzóan világító felület-együttese. Mindebből az is nyilvánvaló, hogy a sorozat valójában reprodukálhatatlan: sem fényképen, sem mozgóképen nem adható vissza a leképezett terek villódzása, mely csupán a kiállítóteremben sétálva tapasztalható meg. A cím többszörösen ironikus, hiszen a hardver egyrészt digitális technológiát feltételezne – amely nincs jelen a képekben –, másrészt pedig a képeken szó szerint hardverek, vagyis különböző kéziszerszámok láthatóak. Ugyanakkor mindegyik képen látható egy emberi kéz is, ez pedig – ütköztetve őket a testrész természetességével – megtöri a szerszámok hideg és ipariális összhatását. A művész kezének, a műalkotás szakrális és megkérdőjelezhetetlen státuszának is többletjelentést ad, vagy éppen elvesz belőle, miközben felidéri a kézrátétel, kézlennyomat gesztusát is. Az egész kiállítás egyik kulcsszava lehetne a *megkérdőjelezés*, amelyet a fotósorozatok mellett megtekinthető interaktív számítógépes installáció még inkább aláhúz. Az alapszituáció hasonló, mint korábban a *Vizuális kommunikáció – Jonathan Swift tiszteletére* című 2008-as interaktív installáció esetében.² A befogadónak az asztal mögé kell ülnie, a monitorral szemben. „Az asztalhoz telepedve a monitoron saját tükörképe tűnik fel, amit a fényképezőgép helyén álló videokamera mutat. A kamera felé tartva az asztalon fekvő lapokat azonban azt tapasztalja, hogy a videokamera látásmódja kiegészül valami szokatlannal: az egyszerű fekete-fehér ábrák előtt virtuális háromdimenziós tárgyak jelennek meg, melyek a lapok forgatására, elmozdulására úgy reagálnak, mintha valós testek volnának.”³ Az installáció hangszerként is működik, minél közelebb tesszük ugyanis a képi kódot tartalmazó lapot, a Google-fordítóból ismert személytelen géphang annál hangosabban mondja a szöve-

² Erről bővebben ld. Hermann Veronika: *A szavak és a dolgok – Szegedy-Maszák Zoltán: Magányos és társas művek*, in *Balkon* 2009/2., 9-11.

³ Szegedy-Maszák Zoltán, *Magányos és társas művek* című kiállítás vezetőjéből, Paksi Képtár, Paks, 2008.



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Hardver tekintetében, 2012, nagyítás a lenticuláris optikán keresztül többszöri expozícióval létrejött képről, zselatinos ezüst fotó, 43×60 cm



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Hardver tekintetében, 2012, nagyítás a lenticuláris optikán keresztül többszöri expozícióval létrejött képről, zselatinos ezüst fotó, 43×60 cm



SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Hardver tekintetében, 2012, nagyítás a lenticuláris optikán keresztül többszöri expozícióval létrejött képről, zselatinos ezüst fotó, 43×60 cm

get. Az idézetek Gilbert Keith Chesterton *Watts' Allegorical Paintings* című munkájából hangoznak el, amely voltaképpen arról szól, hogy az allegória képes megjeleníteni – bizonyos értelemben narratív kontextusba helyezni – az elmondhatatlant. A mondatok a nyelv és kép viszonyáról szólnak, illetve arról, hogy a technikai eszközök mennyivel megbízhatóbban mutatják meg a valóságot.⁴ Egy furcsa csavarral az egész kiállítás az elmondhatatlanság allegóriájává válik, hiszen éppen a jelrendszerek magányosságára, változékonyságára és megbízhatatlanságára hívja föl a figyelmet. Az 1960-as években lezajlott ún. „nyelvi fordulat” óta világos, hogy a nyelv nem a legmegbízhatóbb médium, hiszen bárhogyan alakítható, és nemcsak a beszélők, de ideológiák és hatalmi struktúrák is befolyásolják. Sokáig tartotta magát az a felvetés, hogy ezzel szemben a kamera megbízható, hiszen pontosan rögzíti a pillanatot, amely így nemcsak tartóssá, de elemezhetővé is válik. A kép objektivitásának eszméje nemhogy záró-

4 Pl: „Az igazság egyszerűen az, hogy a nyelv nem olyan megbízható eszköz, mint egy teodolit vagy egy kamera.” (*On Lying In Bed And Other Essays By G.k. Chesterton*. Bayeux Arts, 2000: http://books.google.hu/books?id=QtWvMclBRgYC6pg=PA155&hl=hu&source=gbs_toc_r6cad=4#v=onepage&q&f=false)

SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN
Hardver tekintetében, 2012, kiállítási enteriőr
Kisterem Galéria

jelbe kerül, de összeomlik Szegedy-Maszák munkáit nézve, amelyek ironikus cáfolatokként működnek. Természetesen a kép (is) a végtelenségig manipulálható, és nem kellett hozzá digitális robbanás, hogy ez egyértelmű legyen. Walter Benjamin a *Műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* (1936) című ismert szövegében⁵ éppen amellet érvel, hogy amikor a kamera a szem pozíciójába lép, képes pontosabban látni, mint a szem: képes új látványok létrehozására is. A Photoshop-trányok korában belátható ennek a tételnek az igazságtartalma. Az instrumentális installáció előtt ülő látogató az utolsó pillanatig nem tudja, hogy a következő képen mit fog látni, az ábrák között ugyanúgy van 19. századi sztereókép az utolsó szíű törzsfőnökről vagy egy aranyásóról, mint néhány korábbi installációban is megjelenő, emberi szemekről készült ábra. A saját kamera visszairányul a monitorra, amely így egy loopban ismétlődő, végtelenített kép-alagutat hoz létre a monitoron, miközben a szerszámos képekhez hasonlóan a képet tartó kéz folyamatosan jelen van. A *Vizuális kommunikáció és a Nyelv nem egy megbízható eszköz* (2011) című installációk a nyelv kritizálhatóságára, illetve önkényességére hívják föl a figyelmet, míg a *Hardver tekintetében* ennek logikus folytatásaként a kép megbízhatatlanságára reflektál. Szegedy-Maszák Zoltán eddigi munkái is kombinálták a technikai újítást és a vizuális csalásokat a konceptuális tartalommal, a *Hardver tekintetében* azonban bizonyítja, hogy íve van az egymást követő munkáknak. Míg esztétikailag megkérdőjelezhetetlenül „szépek”, a koncepció nemcsak ironikus, hanem olykor nyugtalanító is. Amellett, hogy olyan alapvető kérdéseket tesznek fel, hogy mit jelent fényképezni, vagy mennyire objektívek a fényképek, a jelrendszerek struktúráinak alapvetéseit is firtatják. Ha gondolkodás nélkül természetesnek vesszük a jelrendszerek sugallta igazságokat, nem csupán a tekintet válik becsapottá.

5 Ld. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html



Somogyi Zsófia

Jobcenter East

Cseke Szilárd kiállítása

➔ Molnár Ani Galéria, Budapest

➔ 2012. október 4 – december 3.

Rendkívül aktuális témával foglalkozik CSEKE SZILÁRD *Jobcenter East* című tárlatában, s nem először. *Reményfutam* című 2010-es kiállításának¹ anyaga figuratív festmények sora volt, amelyeken külföldön szerencsét próbáló magyar munkavállalók jelennek meg tipikus munka-helyzeteikben. A mostani kiállítás mintha feljebb emelné a tekintetet az emberi dimenzióról, az emigrációt megélt egyénről, és rendszer szinten, jelenség-szinten, az egyéntől elvonatkoztatva vizsgálná a témát. Mint valami nagyon cool, minimalista cégér áll a kiállítótér bejárata fölött a vaslemez tábla, belevágott, világító betűkkel: Jobcenter East – ide lépünk be tehát. A cím szójáték, egy angol munkakereső intézmény-hálózatra utal, és hozza be annak jelentésrétegeit a játékba. A XX. század elején jött létre Angliában Winston Churchill és William Beveridge irányításával a Jobcenter Plus hálózat, amely a munkakeresést segítette elő – éppen ezért vált aztán a 70-es évek munkanél-

külségének paradox, keserű szimbólumává. A hálózat az utóbbi időkben újfajta jelentőséget nyert: kiváló technikai felszereltségükkel nagy segítséget nyújtó központjai az emigránsok kiindulópontjaivá váltak. Órákig lehet bennük álláshirdetéseket böngészni, hosszú szalagokon kinyomtatni őket, és a többiekkel megbeszélni az életet, a helyzetet – ez utóbbi is rendkívül fontos megerősítést ad azoknak, akik hit és perspektíva híján kirúgták maguk körül a korábbi „szoba” falait, és biztos alapok nélkül vágtak bele azok meg- és/vagy újjáéremtésébe. Egy idegen helyen, amely a kapcsolati háló hiányával, a kulturális különbségekkel együtt (vagy éppen ezeknek köszönhetően) sokkal több esélyt kínál. Ráadásul, van olyan hely, amely nem is annyira idegen: Londonban jelentős magyar kolónia él, saját pubbal, fellépőkkel. A munkakeresés szentélyei nyilván rengeteg magyarnak, keletről a nyugati horizont felé igyekvőnek adtak már segítséget, rengeteg, itthon munkanélküli ember kezdte angliai karrierjét éppen azon a helyen, amely egyszerre szól a munkáról és annak hiányáról is. Cseke művei mobil objektumok, installációk, amelyek szinte kizárják az ember jelenlétét, sőt, az ember magát képzetét is, aki pedig főszerep-

¹ *Reményfutam. Cseke Szilárd kiállítása*, Molnár Ani Galéria, Budapest, 2010. december 2 – 2011. február 11.

CSEKE SZILÁRD

A növekedés határa, 2012, solflex, ventilátorok, plexi üveg, 105×303×303 cm

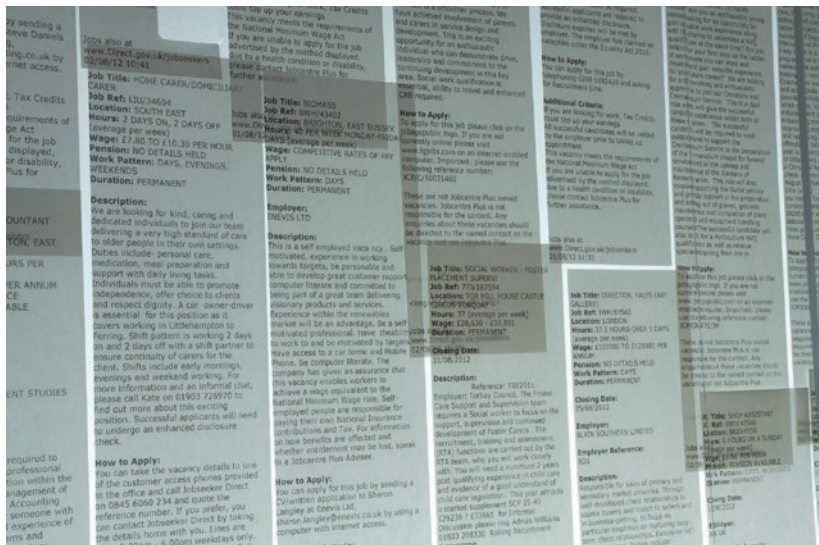
© Fotó: Sulyok Miklós, a Molnár Ani Galéria engedélyével





CSEKE SZILÁRD
Rögzített árfolyam, 2012, acél, fénycsövek, plexi üveg, 72×158×12 cm
© Fotó: Sulyok Miklós, a Molnár Ani Galéria engedélyével

CSEKE SZILÁRD
Jobcentre I, 2012, plexi üveg, fénycső, papír, acél, MDF, 85×191 cm
© Fotó: Sulyok Miklós, a Molnár Ani Galéria engedélyével



lője a témának. Mindössze két installáció, a plexilapok közé fogott Jobcenter plus-szalagok tablói idézik meg az egyént: ezeket a szalagokat valaki kikereste, elolvasta, kinyomtatta. Mégpedig olyan valaki, aki vagy a takarítói, vagy az ennél magasabb „pozíciókat” érezhette a magáénak. Akinek az egyik vagy másik órábér volt tűnt szimpatikusabbnak, elérhetőbbnek. Aki már attól is jobban érezhette magát a bőrében, hogy ennyi és ilyen profin körvonalazott, tiszta feltételekkel tárgyaló hirdetés között válogathatott. Az ő tapasztalatainak tárgyi lenyomatai állnak előttünk, kézzelfoghatóan, arról a helyről, amely a kiállítás központi motívuma. Mi, nézők beleolvassunk kicsit másvalaki életébe, ám a folyamat egy ponton óhatatlanul személyesbe fordul. Véleményünk lesz, saját érzéseink: melyik állás tetszik nekünk, értjük-e, mit is jelentenek a pozíciót jelölő szavak, vajon milyen életet jelenthet egyik vagy másik hirdetés (hol laknék, mikor kéne kelnem, kikkel találkoznék, hol vásárolnék be stb.)? Az efemer papírszalagok a rajtuk olvasható, folyamatosan változó, aktualitásokat vesztő hirdetésekkel együtt a plexik közé fogva rögzülnek – éppen ennek a folyamatnak, a változásnak állít mementót a művész. S ahogy megdermeszti az időt ebben az installációban, ugyanúgy merevít ki egy másik állandóan, minden pillanatban változó folyamatot, viszonyrendszert egy másik műben: a céggel egyező stílusú másik táblán az európai valuták átváltási árfolyamait ábrázoló táblázat ismerős képe rajzolódik ki, akár egy trendi neon-dekoráció. Ahogy a pénzvilág helyzete lényegében hit kérdése, ugyanúgy virtuális tényezők határozzák meg az egyes nemzetek egymáshoz képest való pozícióját, amely egyebek mellett az egyes pénznemekben, pontosabban azok árfolyamviszonylataiban is testet ölt. Mennyit érünk x vagy y ország pénzéhez képest? Na, annyira vagyunk rosszabb anyagi helyzetben, annyival gondol rólunk több negatív dolgot a pénz- és politika világa, annyival több negatív energiát, aurát látnak, képzelnek körénk stb. Cseke installációjában ez a hol finomabban, hol meg drasztikusabban, de állandóan pulzáló, változó arányrendszer kívül meg, dermedt bele a vasba. Mintha kiderülne, hogy bár ugrálhat le-föl egy vagy két tizedesjegyet az árfolyam, a lényeg nem változik. Az egymáshoz való viszony, az alá-fölé rendeltség alapjai megingathatatlanok, kőbe/vasba (árfolyamba) vannak vésve/öntve. Kemény diagnózis és tiszta szembesítés. A művek egy része talált tárgyakból, az ipar, a közlekedés területén használt anyagokból és tárgyakból építkeznek: a kamionkerekekből épített torony és a hatalmas „párna” is ismerős Cseke korábbi kiállításaiából. Ezek az alapelemek Cseke folytonosságát, s ugyanakkor egy erős, szu-

rén művészi világot jeleznek, ám az ezekből létrehozott művek egymástól függetlenül (is) értelmezhetők és értelmezendők.

A gumiabroncsból készült torony mintha *A haladás illúziója* című installáció² átalakítása, annak darabjainak újfajta összeállítása lenne csupán: ám amíg a Park Galériában (MOM Park) körben a fejünk felett elhelyezett abroncsok a bennük körbefutó fehér golyókkal, az azokat megvilágító neonsövekekkel a kerekek jellegéből, a golyók mozgásából asszociálható haladás-képpzellettel ellentétben statikusak, önmagukba záródók, s adnak így nagyon erőteljes értelmezési lehetőséget, például, mint világmodell (Mélyi József),³ addig jelen kiállításon más jelentésrétegekkel van dolgunk. A torony tetejéhez kis létrán tudunk felmenni, és csak úgy tudunk belenézni – kicsinységünk hangsúlyozott, a látvány pedig high-tech, űrbéli –, akár egy modern alagút vagy ipari csarnok részlete tárulna elé. A kerekekben futó fehér gömbök a neonfényben mintha a sötétben az autópályán elhúzó fénycsíkokat, a kamionok reflektorainak fénycsóváit idéznék meg – olyan kerekekben, amelyek amúgy már használhatatlanok, már nem kapnak új, az útra keléshez alapvető gumi-profil. Már kiszolgáltak, már mentek-gurultak, rengeteget. Valódi mobilitást idéz így a mű: a kamion a tárgyak és javak folyamatos áramlását, mozgásban levését, cseréjét idézi párhuzamba hozhatóan az emberek áramlásával.

A nyitó mű foglalja össze legtágabb szinten a kérdést, adja a legtágabb kontextust. Hatalmas, felfújódó párnát már láthattunk Cseke Szilárdtól, de itt és most, megint csak mást jelent a korábról már ismert forma. A pontos technikai kivi-

² Cseke Szilárd: *A haladás illúziója / Illusion of progress*. Park Galéria (MOM Park), 2012. szeptember 7 – december 2.

³ Cseke Szilárd *A haladás illúziója* című kiállítás megnyitóján Mélyi József művészettörténész elhangzott beszéde. Park Galéria, MOM Park, Budapest, 2012. június 7. <http://www.molnaranigaleria.hu/htmls/20122.html>

CSEKE SZILÁRD

Pillantás a mélybe 2012, abroncsok, polisztirol gömbök, ventilátorok, fénycső, elektronikus vezérlés, fém, fa, 182×184×95 cm
© Fotó: Sulyok Miklós, a Molnár Ani Galéria engedélyével



telezés, a kidekázott elhelyezés hoz létre itt egy (kvázi-) világ- és társadalom modellt. A mű címe: *Bonyolult bölcsesség*. Egy 3x3 méteres hatalmas párnát látunk, belül tükörfólia és neonfény, kívül fehér, bolyhos borítás, közepén egy plexitábla, két ventilátorral. A kisebb és a nagyobb ventilátor csak együttes erővel képes felemelni, felfújni az egészet – ám amikor elérik a csúcst, akkor a nagy csak forog tovább, fújná be a levegőt, ahogy addig is tette. És ekkor győzi le a kisebbet, amely, hogy az egyensúly megmaradjon, elkezd ellentétes irányba kifújni. A párna leereszt, teljesen. S amint leér, az egész kezdődik előlről. Csak az erők összjátéka, valakinek a bölcs feladása, engedése, avagy legyőzete árán tartható fenn a harmónia, amely valójában nem is harmónia – nincs állandó helyzet, egyik állapot sem tud állandósulni: örök mozgásban van a társadalom, a felemelkedés és a lesüllyedés körforgásában. Óraműpontossággal működő erők viszonyrendszere ez: uralják, meghatározzák és befolyásolják egymást, s mindig a kisebb az, akinek váltania kell – látszólag veszít, gyakorlatilag rajta múlik, hogy nincs robbanás. Ha olyan áron is, hogy kilép a helyzetből.

Sinkó István

Kristályok, architektúrák

Bernát András kiállítása

➤ A38 Hajó, Budapest

➤ 2012. október 8-28.

„Könnyeink fekete kristályokat mosnak,
Nincsen szavunk, amit kimondhatnánk.”

(József Attila)

Válasszuk szét a kiállítás címében szereplő kristály-architektúrák szókapcsolatot. Kezdjük talán a kristályoknál. Kristályok-e a Bernát András képein látható formák? Kristálynak véljük-e őket, vagy csupán optikai csalás (csalódás) az egész? Szándékában állt-e a művésznek kristályokat festeni (s majdan abban az architektúrát felfedezni)?

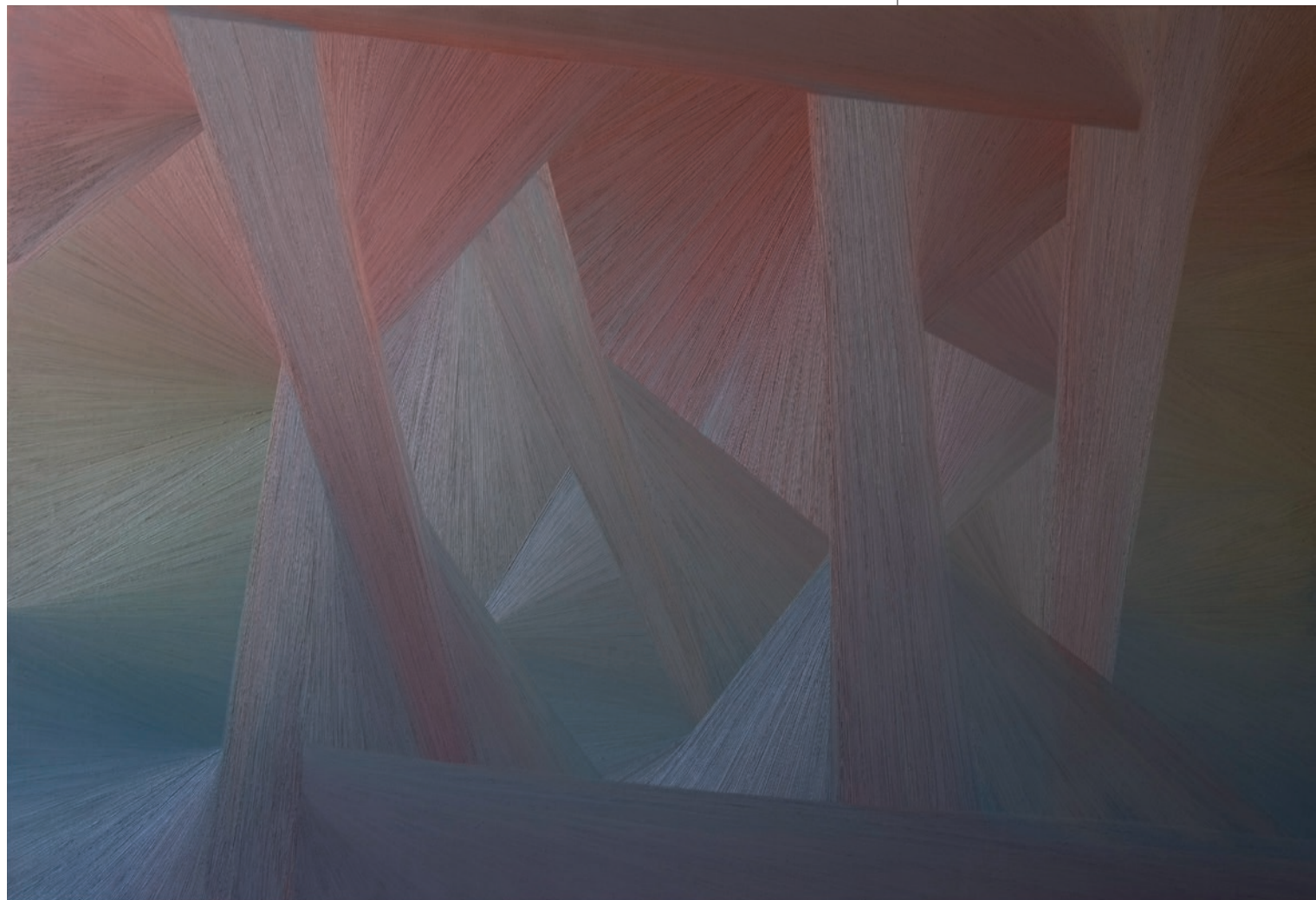
Válaszom: nem. Bernát András rendszerelvű képeket fest, melyek akár a kristályok világát is megidézhetik. Épp úgy, mint korábbi (2007 körül kiállított) munkái, melyek hullámszerű mozgásokkal, örvényekkel teli látványok voltak. Bernát képfestő, témát, címet legfeljebb képeinek menetében, azaz a munkafolyamat közben szokott adni. Nem akar tehát a nézőnek érdekes kristályalakzatokat mutatni, nem fest bravúrosan mikroszkopikus ábrákat. Nem, Bernát „par excellence” festő,

aki új programjában a szerkezet geometrikus részét vizsgálja. Technikája – a lassú száradás révén finoman borzolható és alakítható olaj felületbe finom ecsetvonásokkal létrehozott vonalak, seprőszerű felületkötegek – alkalmassá teszik arra, hogy a képeken az anyag (olaj) egy másik anyag (ásvány) felületeit idézze.

Ehhez még hozzájárul a bronz- és alumínium por, melyet belekever a festékbe, s ami látványos (értsd: elegánsan izgalmas) felületté varázsolja a festékanyagot. Így a barnás-zöldes-acélszürke varázslatos, fémszerű csillogást kap. A szem mozgása, a helyváltoztatás, a fénytörés révén újabb-és újabb szín együtteseket hoz létre. Valóban, mint a kristályok, de nem mint a kristályról festett képek (fotók). Tehát nem leképezés, nem értelmezés folyik, nem az olyan, mintha pszeudo-képe (Isten nyugosztalja Pauer Gyulát), hanem belső dinamika és elszánt tudatossággal használt technika találkozik a képmezőn, s hoz létre – most épp koncentrált geometriát. Ennek tér-mélységei, drámai, alagútszerű látványai, apokaliptikus architektúrája aztán odavonzza az építmény (architektúra) fogalmát is a képbe. Bernát nem tesz mást, mint fest, persze nem ösztönösen, és nem úgy, mint egy építőmester. Hagyja az anyag, a felület, a szín játékát is érvé-

BERNÁT ANDRÁS

Tér tanulmány No. 113, 2012, olaj, vászon, 90x130 cm



nyesülni. Színhasználata már régóta monokróm. Nem véletlen, hogy kedvenc „hősei” közt említi Morandit („Rembrandt, Morandi, Ad Reinhardt, Rothko, Lucian Freud. Magyarok közül Ferenczy Károlynak van egypár nagyon szép képe és Farkas István. Bullásnak szeretem a nézhetetlen szemrontós képeit.”¹

Bernát felsorolása jelzi, hogy inkább „romantikus”, mint geometrikus alkot. Nyugodtan felidézhetjük tehát Bernát képei kapcsán az architektúra-fogalom esetében Piranesi börtön-rejtekeit, C. D. Friedrich jégbefagyott hajóját, Pieter Jans Saenredam templombelsőit is. Van tehát kapaszkodó szép számmal. Ugyanakkor Bernát András kristályképeinek sorozata egészen más problémákat fejtet, mint Molnár Sándor *Yoga* festészeti sorozatának kristályképei. Ott a filozófia, a „sacra geometria” érvényesül, Bernát a festészet szín- és formai oldaláról keresi a megoldást.

A kristály-architektúrák képsorozat ugyanolyan hömpölygő áradat, mint korábbi, hasonló felfogású hullám képei. Erről maga Bernát nyilatkozik a Neon galéria honlapján: „Az egyenes vonal

¹ Szűcs Júlia interjúja Bernát Andrásal. *Secret-areas*, 2012. január; <http://www.secret-areas.com/hu/content/interviewee/andr%C3%A1s-bern%C3%A1t>



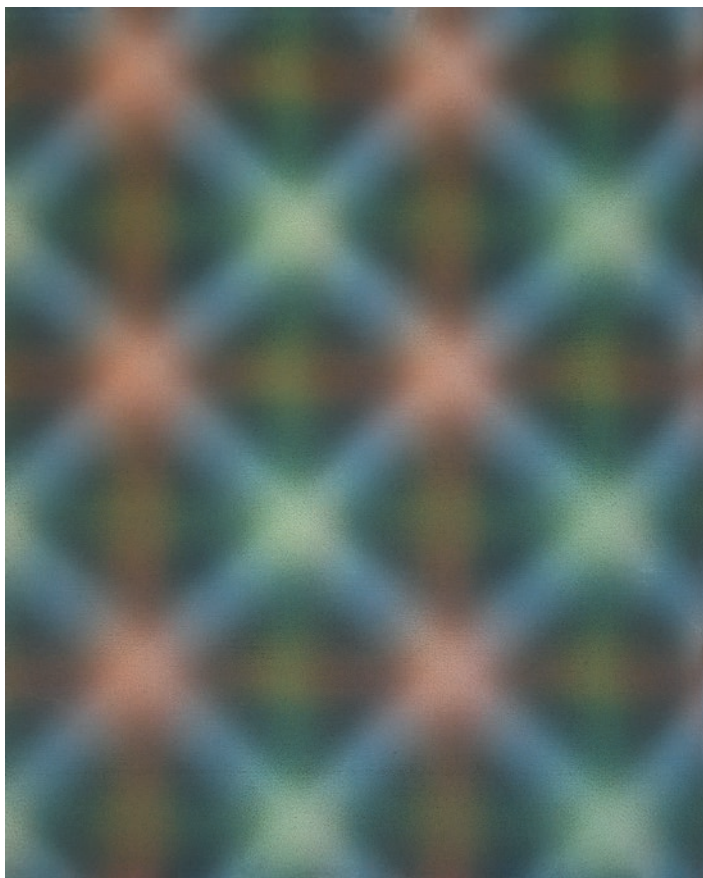
BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány
No. 98, 2012, olaj,
vászon, 50x70 cm

mint festészeti alapelem egyszerűbbnek tűnik a hullámvonalhoz képest, ugyanakkor nagyon bonyolult téri szituációkat lehet vele elérni. A párhuzamos egyenes ecsetvonások egyszerű síkot képeznek, ha az egyenesek egymáshoz képest kisebb nagyobb szögben jobbra-balra dülöngélnek, akkor csavart felületet kapunk, amely már a harmadik dimenzióban kanyargó szalag illúzióját kelti.

Az egyenesek legyezőszerű terítésével kristályalakzatokat hozhatunk létre. Ezeket a síkokat más síkokkal metszhetjük, és még újra behozhatjuk a képbe a görbéket is.

BERNÁT ANDRÁS
Tér tanulmány No. 116, 2012, olaj, vászon, 90x130 cm

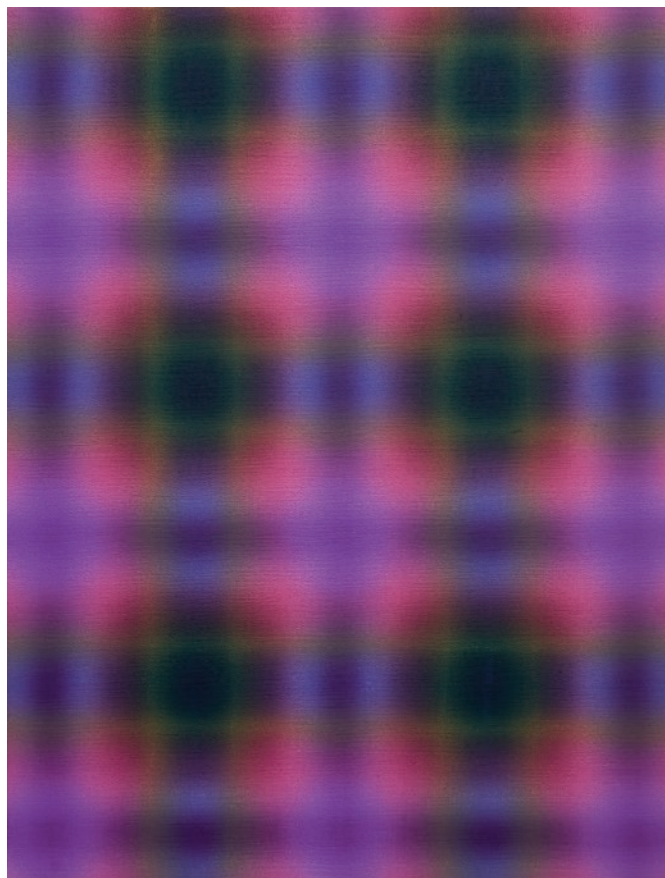




BULLÁS JÓZSEF
110622, olaj, akril, papír, 64 × 50 cm

rácsaiban. Hengereléses technikájával úgy teszi egymásra a rács-rétegeket, hogy a színdinamika törvényszerűségeit kihasználva mozgásillúziókat, utóképeket hoz létre a néző retináján. A Deák Erika Galériában² már láthatóak voltak e kutatás olaj-vászon verziói. A papíron végrehajtott kísérleteket azonban a Neon Galériában nézhette meg először a nagyközönség, mert – mint Tóth Árpád tulajdonos a megnyitón elmondta – neki nagyon megtetszett frissességük, lendületük, ezért javasolta, hogy állítsák ki őket. Papírképeket régóta készít Bullás, számára ezek gondolatsorok, előtanulmányok a nagyobb kompozíciókhoz, munkamódszerének integráns része az oda-vissza csatolás a nagy volumenű művek és a jegyzetfüzet között. Vászonra emlékeztető papírt használ, ez a kalandozás terepe, előre el nem határozott, közvetlen érzelmi-intuitív folyamatok nyomát rögzíti. A festékek maguk alakítják a képet, a festő, mint Bullás mondja, csak megteremti a lehetőséget. Először felfesti a motívumot, majd rámegegy a felfestékező gumihengerrel, ami olyan hatást kelt, mintha szórópisztollyal fújná a rétegeket. A henger összepasszírozza a pigmentet, így létrejön egy optikai színkeverést és a valós színkeveredés, az íriszezés. Sok kísérleti fázis történik

² H OP GEO, Bullás József kiállítása, Deák Erika Galéria, Budapest, 2011. december 2 – 2012. január 7.



BULLÁS JÓZSEF
120704, olaj, akril, papír, 64 × 50 cm

a papíron, van, ami vázlat szinten marad, van, ami önálló művé alakul, ezeket mutatta be a Neon Galéria.

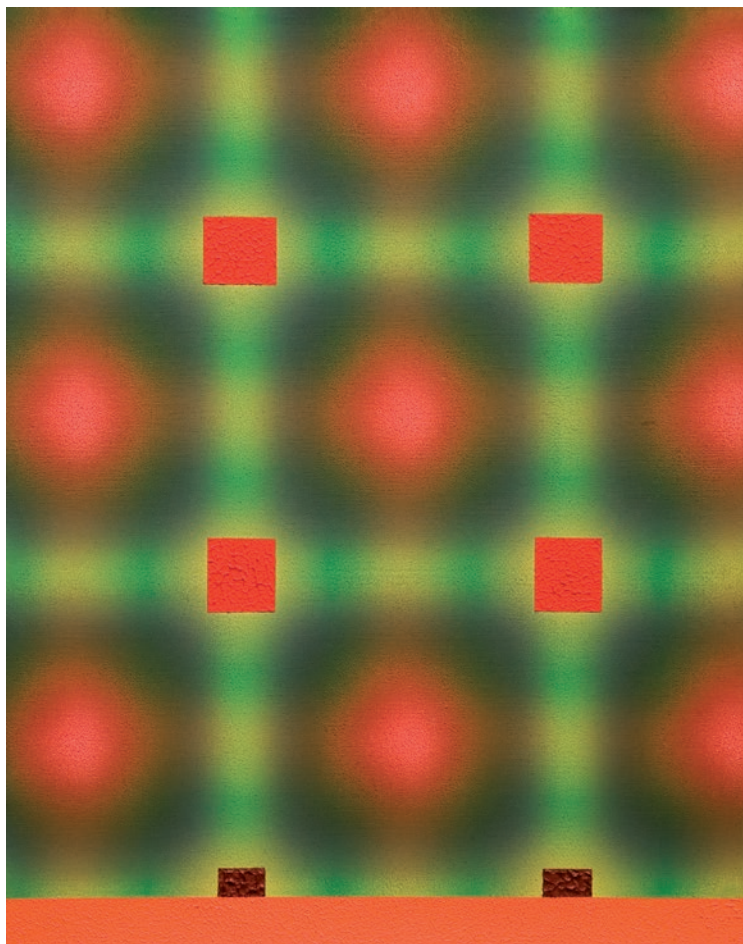
A kiállítás jól szemléltette Bullás kísérletező kedvét: az első ötdarabos sorozat a kiindulópontot mutatta be. A lendületes gesztusok mint Newton-gyűrűk örvénylenek tobzódva a komplementer színkeverés és az interferenciák játékában.

A pszichedelikus féktelenséget a szemközti falon a második ötös sorozat rácsos képei ellensúlyozták. Ez egy fegyelmesebb látványvilág. A színkeverés és a hengereléses technika fókuszátlan látványt hoz létre, a pulzáló rács-rétegek csalóka játékot üznek a néző szemével, úgy tűnik, mintha mozognának egymáshoz képest. A fej megmozdításával újabb síkok és színek tűnnek elő, s e játék tovább mozgatja a nézőt. Bullás egy további trükköt is alkalmaz: a szigorú, geometrikus rács-struktúrát a vászon széleihez képest elcsúsztatva rakja fel, ettől úgy tűnik, mintha maga a kép is oldalazó mozgást végezne.

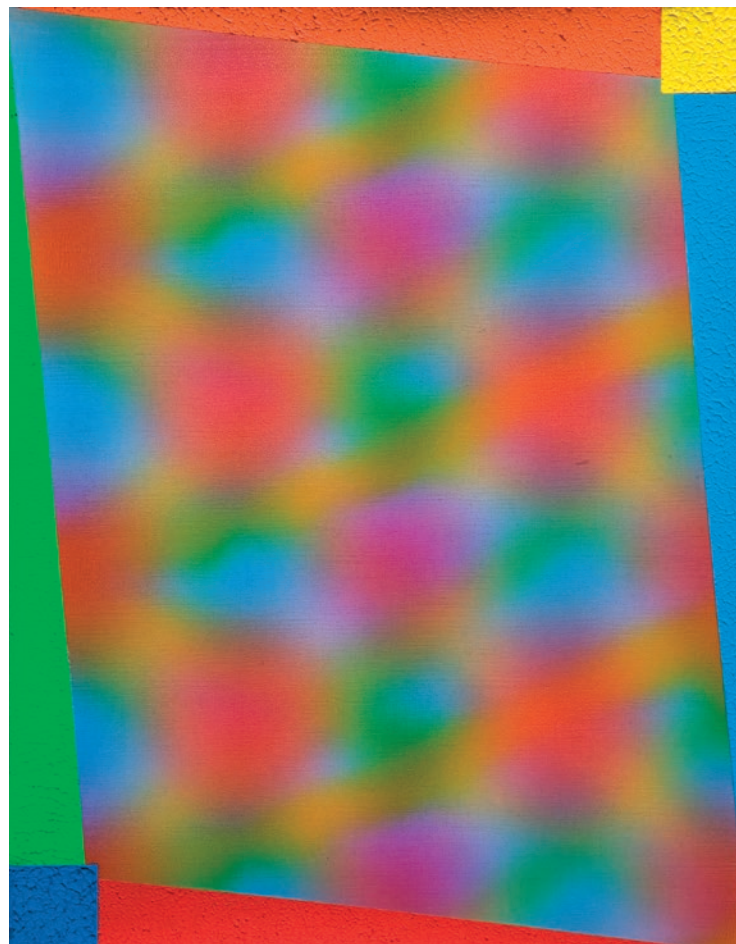
Bullás mint a magyar op art képviselője állított ki Párizsban a Musée en Herbe Vasarely kiállításán³ egy párhuzamos kamara-kiállításon, azonban nem op-art művész. Esetében az optikai eszköztár használata arra való, hogy egy nem tárgyiasult dimenzióra irányítsa nézője figyelmét. Munkásságán végigtekintve jól kirajzolódik az a parabola, ami a figurális, narratív origóból tart a képi elemek felszámolása felé. Hasonló folyamatot ír le Alois Riegl, egy motívum metamorfózisát görög palmettából római akantusszá, és a mór arabeszkkel való összekapcsolódását, mint a természeti megfigyelésen alapuló, hű ábrázolástól való elszakadást a forma saját belső törvényszerűségéből fakadó fejlődésként, miközben a motívum jelentéstartalma szüntelen redukálódik.⁴ Ez az egyik tendencia, ami Bullás műveit jellemzi, a másik irányú a redukált elemek jelentéstartalmának kibővítése. A friss festékekbe való belekint gesztusok sorozatán már jelentkezett az a kontemplatív művészi magatartás, ami megelőzi az akciót, a megismételhetetlen gesztus kivitelezést.

³ József Bullás: *Eblouissement*. Le Musée en Herbe, Párizs, 2012. március 16 – április 9.

⁴ Alois Riegl: *Az ornamentika története*. In: Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. Beke László. Balassi Kiadó. Budapest. 1998. 125-130.o.



BULLÁS JÓZSEF
120920, olaj, akril, papír, 64×50 cm



BULLÁS JÓZSEF
120921, olaj, akril, papír, 64×50 cm

Ennek a mentális folyamatnak látjuk most egy állomását. Hosszan lehetne idézni a példákat az emberiség őstörténetétől kezdve, miként fordult az ember az absztrakcióhoz és a díszítő funkción túlnövő ornamentikához, azzal a céllal, hogy a transzcendens, elmondhatatlan tartományokat érzékeltesse.⁵ Bullás sem szimbólumként értelmezi saját képi elemeit,⁶ azt szeretné, hagyjuk hatni az agyunkba érkező képeket, színeket.

Keserü Ilona így ír saját utóképeiről: „az utókép látványok mozgó, hemzsegő, elúszó, világító, törtéző folyamatok. Mindez kábítóan szép mámorít, de egyben valóság, ami létezik. Nem biztos, hogy megragadható, tárgyiasítható, ábrázolható.”⁷ Bullás képei is így csúsznak ki az értelmezés, a befogadás hálójából. Geometriai szerkezetekből és csillag formájú szín-pásmákból felépülő univerzuma valóban nem a tárgyiasult világra mutat. Az irizáló hatásoktól a kép felett egy fényfátyol lebeg, a megszokott kapcsolatok eltűnnek, a vonalak átlényegülése pulzáló ritmust hoz létre, e ritmus a rétegek váltakozását. Minden eltávolodik egy titokzatos szférába, ez az abszolút csend, a semmi keresése.

De többről is szól Bullás festészete: Johannes Itten a színekről szóló alapvető könyvében arra figyelmeztet, hogy a színek esztétikájának hármias

tagolásából (érzéki-optikai=impresszív; pszichikai=expresszív; intellektuális-szimbolikus=konstruktív) legalább kettőnek kell együtt teljesülnie, hogy az alkotó elkerülje a vértelen formalizmust vagy a sentimentalizmust.⁸ Bullás nem esik hasonló csapdába. A kiállítás záróakkordjaként négy „belenyúlt” képet rakott ki, ahol az irizáló képeknek keretet festett, vagy más verzióban négyzeteket festett a felületre. A spaklival cuppogtatott formák új térbeli viszonyokat eredményeznek és visszahozzák a festék anyagszerűségét. Ezek az elemek a tudatos befogadásra irányítják a figyelmet, arra készítik a nézőt, hogy a látvány hatása alatt állva se higgyen a szemének, legyen tudatában, hogy képet lát. Így válik láthatóvá műveinek valódi témája: az alkotófolyamat, illetve az alkotó és befogadó közötti folyamat.

⁵ Kernács Gabriella: *Az ornamentikán túl*. In: *Ornamentika és modernizmus*. Ernst Múzeumi Füzetek 2. Ernst Múzeum. Budapest. 2006. 89-92. p.

⁶ Publikálatlan interjú, Bullás Józseffel beszélgetett a szerző. 2012. szeptember 18.

⁷ Ilona Keserü Ilona: *Közelítés, gubanc, áramlás. Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában*. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum. Szerk. Dr. Baksa-Soós Vera. 2004. Budapest. 64. o.

⁸ Johannes Itten: *A színek művészete*. Göncöl-Saxum. Budapest. 2002. 16-17. o.

Paksi Endre Lehel

Egyé látott világ

Korodi Luca: *NGC 7293*

➤ Rumbach Sebestyén utcai Zsinagóga, Budapest

➤ 2012. október 25.

Mindig nagy öröm, amikor a kortárs művészet fölvilanásszerűen bekéredzke-
dik már használaton kívüli, vagy akár még közösség által is élőként megtartott
templomba; akkor pedig különösen nagy az öröm, amikor ez Magyarország talán
leginkább eltalált arányú enteriőrjében, a Rumbach Sebestyén utcai zsinagógá-
ban történik. Az ég kupolája a föld fölött emberi léptékre szabva, ahol ottho-
nosan érzi magát a látogató e testben a Földön; ez az enteriőr egy ilyen, mára
a többi bejárható mellett egyre vadabb kontrasztként elűtő élmény számomra,
amióta oda tettem a lábom. Mint ahogyan a Kiscell templomtere is lehen-
gerlő keret, s csak vele együttműködni érdemes, ezért KORODI LUCA ide készült
installációja is egészen sajátos értelmeket nyer e helyen.

Nem kell tudnunk, hogy a kiállítás címe, a csillagászati katalógusszámú objek-
tum népszerűbb nevén éppen az „Isten szeme” planetáris köd. Elég, ha az épü-
let kupolájának mondanivalójából az alatta elterülő talajszintet annak tudjuk
be, ami: azaz a mi szféránk, a Föld, ami a padló. Ezen a felületen jelenik meg a
Föld képe. Korodi festészetében kedvelte az esetleges kivágatokat az erdőben,

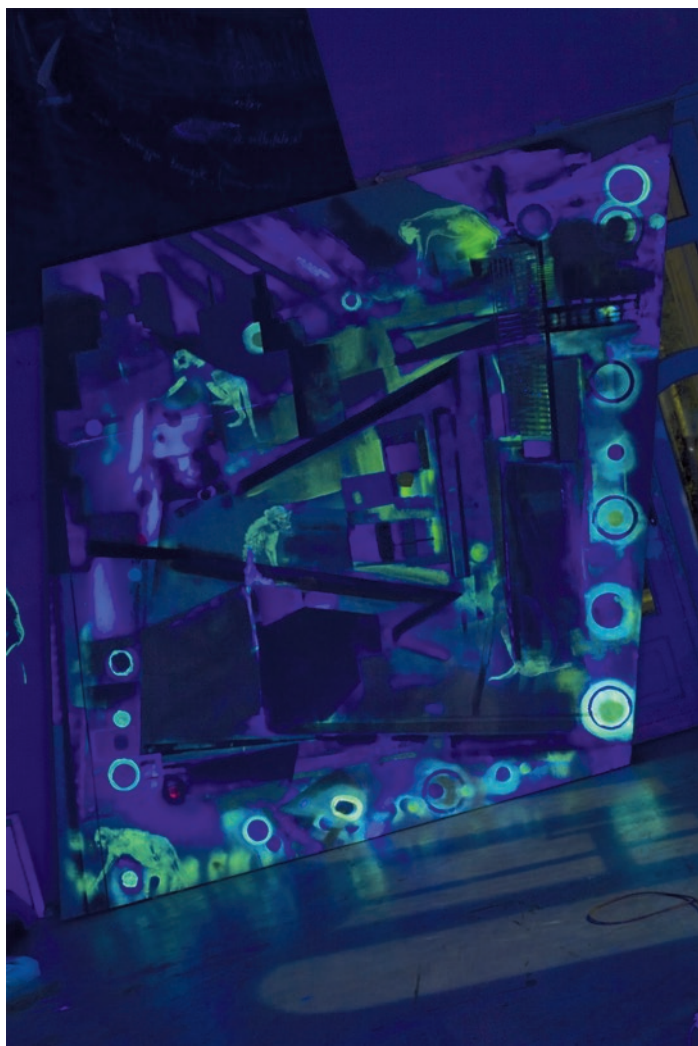
a középpont nélküli kompozíciókat; tájaiban
pedig a motívumszerűségek is domináltak,
noha voltaképpen mindig az egy képbe sűrített
élet volt a célja velük, azaz nem a részletek-
ben elveszés, hanem a részletek összességé-
ből egybelátott világ. Itt ez egészen konkrét
– intellektuális tornamutatványt, előzetes
tudásokat nem megkívánó – egyszerű meg-
fogalmazást nyer. A kupola alatti tér padlóza-
tán egy 4-5 méter nagytérű ellipszis által
körülhatárolva üvegcserepek rétegét látjuk,
alóluk ki-kibukkan – színeivel modulál – jó pár
használaton kívüli színházi lámpához való szín-
szűrő. Fehér üvegek cserepeiből a vízzel borí-
tott részek, zölddel a szárazföldek, előző alatt
kék főlíák, utóbbiak alatt barnák. Egyes szá-
razföldeken a zöldből a barna felé játszó üveg
cserepei. Mandala fakíroknak. Veszélyes, bántó
tapintású töredékek halma, amelynek darab-
jai fényt vernek vissza és fényt eresztenek át.
Nappali sétában a templom színes ablakai által
szűrt fények tovább gazdagítják a látványt.
Ebben a fölhasználásban Korodi nyilván-
valóan egy olyan szemlélet mellett foglal
állást, ami ellentétes az autizmus központi
problémájaként is leírható, lévén összefü-
géseket nélkülöző hozzáállással. Ez egy tele-
ologikus értelem – avagy önkény – nélküli

KORODI LUCA
NGC 7293, 2012 (részlet a kiállításról)





KORODI LUCA
Csiki csuki természetes- és UV fényben



KORODI LUCA
Clóbusz, mandala, üvegszilánk, 2,5x4,5 m





KORODI LUCA
Pano ráma céltábla, textil, fólia, led, fa

dologhadat portrettíroz a képzőművészetben, tehát ismert elemeket de- és rekontextualizál. Ez egy nagyon erős és kedvelt trend, sok kiváló képviselője Magyarországon is úzi (KATARINA SEVIĆ, TIBOR ZSOLT, SZÖRÉNYI BEATRIX, stb.), és a tudományos közmegegyezés konstruktivista fenomenológiai hivatkozásai ezt a szerző-kiiktatást nem is cáfolják, sőt. A világ egybelátását művésznek, nem művésznek csak a szerző egyfajta föltámadása, legalábbis az önmagára vonatkoztatott világának önmaga által adott korlátaira való tudatos reflexióval fogadnák el.

Ezzel az installációval viszont Korodi véleményem szerint megtalált egy olyan minimumot, amely nem korlátozható az egyénére, vagyis bármely embertársunkra vonatkozatható; tehát identitás- és kultúrafüggetlen. Végző soron pedig tagadja azt, hogy a neurotipikusan túli a legcsekélyebb mértékben otthonos világleírás lehet. Itt éppen tudjuk, hogy az e világot egybelátó szemén keresztül is kimondatlanul kimondatik, de eme irodalmi címadás nélkül is a fönt leírtak értelmében az installáció a posztmodern parttalan önkényén túli gondolkodásra való igényt fogalmazza meg. Ezt új emberközpontúságnak szeretem nevezni, ami az együttműködésre alkalmasak új nyelvén való beszélés. A néhány napig esti sétában élvezhető tárlat további érdekessége, hogy a tengerentúlon (New York egyik piacán) az afrikai ornamensekkel kebelbarátságot kötő képzőművész négy képét egy vadul dekoratív falborítású térben láthattuk kiállítva. Noha csak az egyik kép őrzött egy darabot a már ismert, vizuálisan hasonlóképpen ingergazdag textilekből. Rajta a mind az installációban, mind a további képekben használt színszűrők fóliáinak applikációi – egy furcsa, kísérleti hulladék-kollázs, nagyon erős, hiánygazdaságban létrehozott képzőművészeti hivatkozásokkal (Merzbau vagy konstruktivizmus), ami kompozíciójának arányai és irányai révén absztrakt tájképekre emlékeztet. A vászon felületén lyukak, amelyek másféle asszociációkat hoznak: a háborús anyagszűke mellé a közvetlen erőszak nyomainak is tudhatjuk be őket. Avagy ez a perforáció már a fölfelé fordított, széttrozdált üst égbolt-hasonlata?

A további képek egyike a legkevésbé távolodott el Korodi legutóbb bemutatott munkáitól, ez a városképi sorozat egyik irányú továbbfejlesztése: a trapéz

alakú vásznon kis és nagyléptékű metropolisz-elemek ismerhetők föl, olyanok, amelyek egyszerre nem szoktak látszani: felhőkarcolók és bádoggvárosi viskók. Mintha majmok (régebbi ornamentika-örökség) közlekednének e városi dzsungel két át nem járható, itt azonban egybelátott szegmense közt, egészen illuzionisztikus, levegőperspektívában megfestve. Ennek – mivel nem távoli objektumról van szó, kimondottan az ornamentikává komponált egyszerre elő- és háttérretegen aktívak – az olvasata hagyományainkban a szellemlény. Ezt fokozandó, a kép ultraviola fényre gerjedő pigmentek foltjait is tartalmazza, természetes és UV-fényű nézete egyenrangú.

Korodi további kísérletei a fényvel a következő képeken átveszik a főszerepet – éjjeli város fényei ismét –, akár a Budapest otthonos metáját megjelenítő sorozatban. Ez azonban Mexikóváros, és a nem saját közeg nem is az itthoni hangulatok, életsűrűség megfogalmazásának terepe lesz – távolságtartóbb a kompozíció. Naturalista képkivágot és perspektíva éjjeli utakról, illetve más egyéb színű fénylő objektumokról, amelyet leleményesen nem külön-külön fényforrásokkal, hanem az imént már látható színszűrőkkel oldott meg a művész. Roger Malina fénydobozai a soha nem látottat, kvázi sci-fit jelenítettek meg; Korodi a hellénisztikus-fotografikus képhagyományt termékenyíti meg a fénydoboz elvével.

Horváth Ágnes:

Major János – a szógrafikus

Major János: *Önarcképek álarc nélkül*

➔ 2B Galéria, Budapest

➔ 2012. október 15 – november 10.

Az öröm – egy.
A nevetés viszont
egy kettős, vagyis ellentmondásos
érzés megnyilvánulása;
innen a görcsös rángás.¹

A mottóul választott Baudelaire-idézet élményszerűen fejezi ki azt, amit Major János képei láttán érzünk: a látvány szintjén is megjelenő ellentmondást és ellentmondásos érzést. De miben áll ez az ellentmondás, és milyen művészi eszközök révén jelenik meg? Az alábbiakban ezekre a kérdésekre fogok válaszolni. Major János művészete tömören a következőkben foglalható össze: erőteljes grafika, azaz rajzosság, *vonalszerűség*; a *groteszk*, vagyis az ironia, a tragikomikum állandó jelenléte, ehhez – szemléletben és technikailag a kettő itt, újabb koincidenckiént, egybeesik! – szorosan hozzátartozik a *hamis perspektívával* való játék. A kettősség ábrázolásának egy újabb technikája, hogy a képeken gyakran találunk kísértő szövegeket, amelyek aláfestő zeneként a képi tartalommal hol harmonizálnak, hol karikatúrisztikusan ágálnak ellene. Valóban csupa kettősség, megkettőzöttség jellemzi a műveket.

A képzőművészetben a színnel szemben talán a *vonal* áll legközelebb a szóhoz. Mert a vonal abban az értelemben nem tud hazudni, hogy akkor is ott van benne az ön-azonosság, amikor illúziót kelt. Persze a síkot térré tágító vonalat nem szabad összetéveszteni a rajzossággal, a feszes vonalat fellazító megannyi technikával. A vonal ugyanis beszédes, mert – a színnel ellentétben – határozott, egyértelmű, kontúros.

A vonal lehet halkán szóló, finom, szellemi, mint Vajdánál, akinek képei egész világokat képesek megjeleníteni. Szabó Lajos a Vajda-oeuvre-t kozmogrammatikus művészetnek írja le.² Vagy lehet hangosabb, élesebb, mint Szabó Lajosnál, aki a „denken-dichten-zeichnen” (gondolkodás-költészet-rajz) hármas egységében élt, razolt, gondolkodott.³

Major János vonalai inkább harsányak, tegeződő-közvetlenek. Részben ez adja a karikatúra-jellegüket. Rajzai mind személyesek, privát-individuálisak. Ebben az értelemben mind: ön-arc. Ha Szabó meghatározása szerint a Vajda-képek kozmogrammatikusak – legjelentősebb képei egy-egy világ, univerzum piktogrammjai –, akkor Major grafikáját mono-grammként határozhatjuk meg. Major „morális művész”,⁴ aki közvetve vagy közvetlenül „mondani” akar, magát akarja elmondani. Művészete ebben az értelemben „anekdotikus”, mesélő művészet. Mint a tőle látszatra nagyon távoli francia romantika karikatúristái, például Daumier vagy Guys. Ahogy náluk tolvaj kispolgárt, kéjencet, bankárt, uzsorást, Balzac-figurákat látunk, Majornál zsidó öncsúfolást. Hogy Ady szavát idézzük, aki így fordítja le a francia „pastiche” szót.⁵ Ám a valódi öncsúfolás soha nem támadja meg önmagát: elszabadult vadhajításait nyesegeti: paródiával enyhítve a fájdalmas műveleten. Major öncsúfolásának azonban épp az a lényege,

hogy az antiszemita álláspontot elfogadva mutat föl egy korcs, kiherélt, mert szellemi magjától, a *raison d'être*-jétől megfosztott „zsidót”, egy Stürmer-zsidót! Mintha rajzai-val helyeslő választ akarna adni a személyes tapasztalataiból született kérdésének: Az emberek miért nem szeretik a zsidókat?⁶ Aminek, tudjuk, épp az ellenkezője volt az igaz.

Majornál talán éppen a szellemi ivartalanítás következtében *nem a struktúra*, hanem a részletek, a *technika* mozgatja, élteti-értelmezi a képet. Úgy is mondhatnánk: a Major-képek struktúráját egy látásmód szülte technika, a hamis perspektíva adja. Hogyan lehet hamis a perspektíva? Úgy, hogy a perspektíva-tan nem ellentmondásmentes: „a koincidenckiencia, egyes tárgyak olyan együttállása, ami félreértésre készítt, és megmutatta a klasszikusban a groteszkot”.⁷

És itt van már is a groteszk, amelyik Major művészetének másik sarkalatos pontja.⁸

„Az öröm – egy. A nevetés viszont egy kettős, vagyis ellentmondásos érzés megnyilvánulása; innen a görcsös rángás.” A mottóul választott Baudelaire-szöveg az önmagából mindig csúfot úzó Major önarckép-művészetének leglényegére tapint rá. Az örömet, vagyis az Édent, az ártatlanságot, a gyermekkort száműző grafikák, amelyeken az alkotó önmaga hóhéreként mutatja magát, valóban csupa kettősséget mutatnak. Az önarcképek *per definitionem* reflektívek: alany és tárgy, művész és modell hasadt, kettős egységet alkot. Ezt a hasadt-ságot a nagy önarcképek úgy oldják egységgé, hogy tágabb kontextusba helyezik az alkotás tárgyát: önmagukat. Ilyen Leonardo körbe írt, *feszületes* önarcképe; az önmagát vagy százszor megörökítő Rembrandt – nyomában pedig majd Chirico – mindig más és más ruhában, életkorban festi meg önmagát, így ölt testet saját én-kutatása; Vajda korai önarcképei az elszánt akarat kisugárzásai, az ikonos önarcképek pedig a perspektívát nem ismerő örökkévalóság távlatába helyezik az alkotót.

A rajzokhoz, mint mondtuk, csaknem mindig kapcsolódik szöveg is; a szövegek bárgyú stílusukkal hol a konyhai falvédőket idézik, hol szójátékba fulladnak-tágnak, de mindenképp kesztyűt dobznak az ábrázolásnak. Ez a kettősségek, ellentétek kiváltotta görcs, görcsös

6 „A háború után egy-két évvel megkérdeztem az anyámat, hogy mondd anyu, az emberek miért nem szeretik a zsidókat.” Önnéző, Hajdu István beszélgetése Major Jánossal, in Balkon, 2009, 11/12, 2-12.

7 Vö. Körner Éva, *Groteszk áldozat*. Új Művészet, 1997/5-6, 30.

8 Önnéző, uo. „Amellett, hogy groteszk elemek is vannak a borzalom képei között, s a szöveggel egyértelműen a groteszk felé megyünk, ráadásul a koincidenckiencia használata –, ezek mind az én ötleteim, mind eredeti dolgok. És amikor megjelent az *Üvöltés* című kötet, akkor fedeztem fel, hogy Ginsberg a Kaddish-sal hasonlóképpen kezel valamit, mint én, s ez hitelesítette számomra, hogy jó, amit csinállok.”

1 Charles Baudelaire: *De l'essence du rire* (A nevetés mibenlétéről), in *Critiques d'Art*, Paris, Gallimard, 1976, 194.

2 Szabó Lajos: *Tény és titok*, Veszprém, Pannon Panteon, 1999, 435.

3 Tábor Béla: Jelenlét és spekulatív grafika, in EIKÓN, Ernst Múzeum, Budapest, 1997, 15.

4 Karátson Gábor: *Major János grafikai munkássága*. Művészet 1974/7, 21-22.

5 Ady Endre: „À la manière de...”, in *Publicisztika*, III, 267.



A kintornás

MAJOR JÁNOS

A kintornás, 1990-es évek második fele – 2008 között
vegyes technika, karton, 593×420 mm; magántulajdon

vonaglás jellemzi a végletekig eltorzított, korcs férfi-figuráit, amelyek többnyire a művész görbetűkör-képei.

Ilyen *A kintornás*, avagy *A művész (Major János)* című, szintén anekdotikus, groteszk és a hamis perspektívára épülő kép. A képen az ún. *temetői sorozat* darabjaként egy tisztító férfialak (Major) és egy csodás női akt szobra látható. A sorozat jellemzői: a hamis perspektíva következtében a férfi és a nő csak „látszólag” érintkezik; a nem-találkozást, az életteleniséget hangsúlyozza egyrészt a fák, az egész táj kopársága és a temetőkre nem jellemző, a reneszánsz palotákat idéző sakkasztala-szerű kövezet; ennek ellentétjeként a kövek között szerényen bár, mégis fű sarjad.

Képünkön is a szöveg rendkívül egyszerű, már-már szájbarágós, Major maga magyarázza el a sírsztélére „vésett” szövegben:

Lelked örök vágyban égett
Szomjazta a tiszta szépet.

És a képaláíráson pedig:

Az „örök vágy”, a „szomjúság” és a „tiszta szép” a keresztény Európa, a zsidó-görög kultúra alapfogalmai: sóvárgás, kép és ideál. Trubadúr-líra, reneszánsz, imádság. *Látni* azonban nem ezt látjuk. A látvány mindennek a groteszk kifordítása. A látvány a hollywoodos-barbibabás, a görög szépségideáltól teljesen idegen, azt kifejezetten tagadó, közhelyes megjelenítése. A képaláírás *mondja el*, bontja fel szurrealista módon azt, amit a kép *mutat*: „Le vagyunk mi szarva/zva!”. A „művész-kintornás” is csupa szójáték, ennek képi megfeleltetése maga a kép. Major láthatóan szereti a népetimológiákat. A kintorna = kintorna megfe-



LELKED ÖRÖK VÁGYBAN ÉGETT
SZOMJAZTA A TISZTA SZÉPET

A MŰVÉSZ (Major János) ÉS EMBERTÁRSAI KAPCSOLATÁT SZIMBÓLEIZÉLŐ RAJZ

MAJOR JÁNOS

A művész (Major János) és embertársai kapcsolatát
szimbóleizelő rajz, két papír, kartonra ragasztva,
vegyes. technika, 521×297 mm; magántulajdon

lelés valamennyiünk fejében megfordult már: kínban élünk, de azért bohóckodunk. Ez volna a művész-lét. Ám a „kintorna” valójában egy öthúros hangszer, meg egy eszköz, amellyel kínnal-keservvel keressük meg a mindennapi betevő falatot. Akárcsak a művész. Még mindig a címválasztáshoz, idézzük újra Majort: „Én viszont nem sokat tudtam a szürrealizmusról. Először 14–15 évesen hallottam ezt a szót [...], s én akkor azt hittem, hogy ez valami magyarkodó, nacionalista dolog a szűr szó miatt.”⁹

Hát ugyanígy hallja félre, fordítja ki, fordítja lefelé a „szimbóleizelő” szót is. Ahogyan a képen folyik le a – mi is? a Ceres-Barbi fenekéből a maga-magára locsolta víz a Córesz-Major-művész szájába.¹⁰

Egy groteskké vált ihlet-szimbóleon volna?

9 Önnézó, uo.

10 A temető-sorozat darabja. *Córesz* (1997). Ceres a római mitológiában a vetés-aratás istennője, akit egy *gabonainőség* után Déméterként, azaz termékenység-istenként kezdenek tisztelni. A zsidó steti-világból jött Córesz pedig inséget, nyomorúságot jelent. A figurában a Hamvas Béla kifejezésével „öntörpésítő”, megnyomorító gettótól szimbolikus alakját láthatjuk. In Balkon, Horváth Ágnes, *Avantgárd perspektíva*, 2008/6. 26.

Perspektívaaváltás. Rodolf Hervé 1989–1994 között készült képei és videói

Rodolf Hervé: *On the Ground* 1989–94

➤ **Centrális Galéria (OSA Archívum), Budapest**

➤ **2012. szeptember 18 – november 4.**

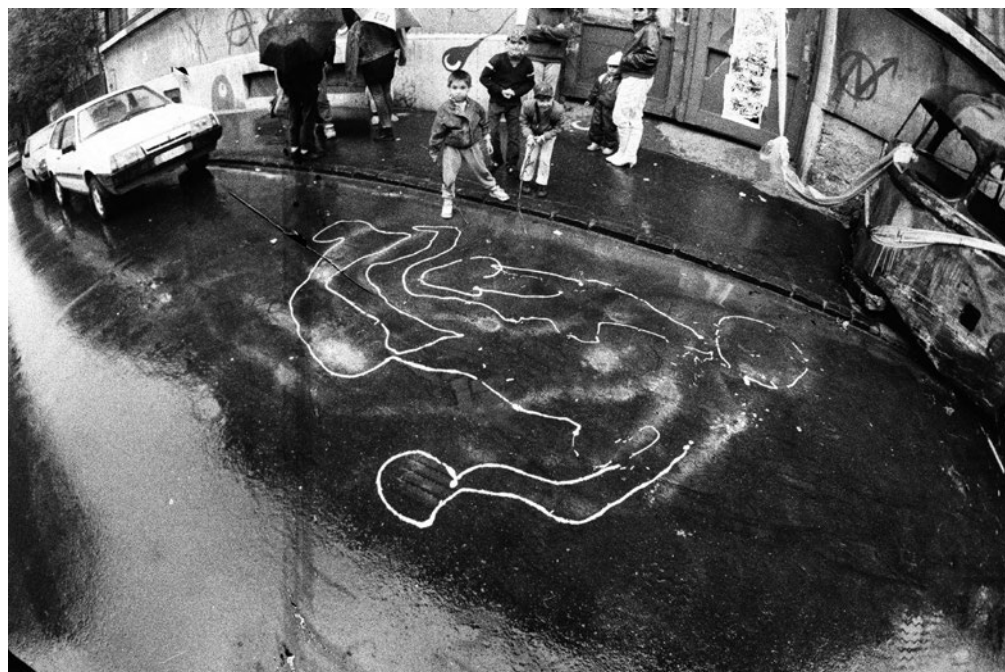
Az elmúlt években jól megfigyelhetően megnövekedett az érdeklődés és az igény a rendszerváltás „kibeszélésére”: élénk vita bontakozott ki a különböző értelmi-ségi körökben a rendszerváltás, valamint az azt követő időszak újragondolásáról és kritikai vizsgálatáról. Jól illeszkedik ebbe a diskurzusba az OSA Centrális Galéria jelenlegi, *On the Ground* című kiállítása is, amely RODOLF HERVÉ 1989 és 1994 között készült képein és videómunkáin keresztül idézte meg a rendszerváltást és az azt követő időszak társadalmi és kulturális közegét.

Rodolf Hervé (1940–2000),¹ a világhírű fotográfus Lucien Hervé (Elkán László, 1910–2007) fia, a szocializmus végnapjaiban – 1989 legvégén – érkezett Budapestre a Vasarely Múzeumban rendezett kiállítására, ami után majdnem egy évtizeden át az országban maradt, s így lehetősége volt megélni és művészi attitűddel dokumentálni az „átmenet” éveit, a magyar társadalom efemer, forradalmi eufóriáját.

A kiállításon bemutatott videómunkák, valamint a 100 színes és fekete-fehér, részben polaroid fénykép két jól elkülöníthető csoportot alkot: az egyik a rendszerváltás utáni Magyarország első négy évének társadalmi és politikai változásait örökíti meg, míg a másik Budapest szubkulturális életét, annak kultikus helyeit, és jellegzetes, hírhedt személyiségeit mutatja be. A fotókból és videókból

¹ <http://rodolfherve.com> (ld. még: Balkon, 2010/9., 42-43.)

RODOLF HERVÉ
Squat, Liliom utca, Budapest, 1991



kibontakozó „helyzetkép” elevenen és érzékletesen jeleníti meg a rendszerváltozással felszínre kerülő és addig tabunak számító politikai, gazdasági és társadalmi problémákat, illetve azt a folyamatot, amely alatt az addig egységesnek tűnő, ellenzéki szerepbe kényszerült neoavantgárd szubkultúra hirtelen differenciáltta, a második nyilvánosság pedig elsődlegessé vált.² A rendszerváltás sok tekintetben átrajzolta Budapest szubkulturális térképét, és nagyban megváltoztatta a neoavantgárd csoportkultúra³ szerkezetét, vagy másképp, Mérei Ferenc szavaival élve: a „közösségek rejtett hálózatát”. Megszűnt a hatalom, a hivatalos kultúra és az ellenállás kultúrájának dichotómiája, és ezzel együtt szertefoszlott az ellenállás szubkulturális kerete is, ami a különféle csoportok és közösségek közötti társadalmi integrációt biztosította, illetve szorosabbá tette az egyének közötti összetartást és kommunikációt.⁴ A nyolcvanas évek végén ez a szubkulturális keret már lazulni kezdett, majd 1990 után a megváltozott politikai környezet, az internacionalizálódás, kommercializálódás és a generációs kifulladás hatására felbomlott, ami a különböző áramlatok szétválásához és a személyes különbségek manifesztációjához vezetett.⁵ Hervének sikerült gyorsan beilleszkednie az éppen átalakuló, budapesti underground közösségbe, így lehetősége nyílt arra, hogy egyszerre átélje, és belülről, szubjektíven, mint „résztevő megfigyelő” dokumentálja a különféle nyilvános, művészeti vagy privát eseményeket. A fotókon és videófelvételeken Hervé életén és élményein keresztül kapunk betekintést Budapest első sikeres kulturális vállalkozásainak életébe, ismerjük meg annak figuráit, így a kultikus Tilos az Á-t, Király Tamás extravagáns szülinapi divatbemutató party-ját, vagy a felszabadult-félmeztelen Bárdos Deák Ágnest a legendássá vált Zanzibárban, a Billiárd fél 10-t, a Fiala Művészek Klubját, vagy a Ganz-Mávag Vörösmarty Műve-

² Ezzel a témával foglalkozik SERES SZILVIA *Konzerv* című 2006-os filmje is, amely a rendszerváltás kori magyar underground kultúra metamorfózisát mutatja be Rodolf Hervé hagyatékán keresztül. (*Konzerv*, színes magyar dokumentumfilm, 51 perc, rendező: Seres Szilvia). A film megnézését az Artpool Művészetkutató Központ tette lehetővé. (Ugyanez a film volt a kiindulópontja a művésznek nemrég bemutatott *Laza optimizmus* című videóinstallációjának is: Mélycsarnok, Budapest, 2012. január 12 – február. 12.)

³ Havasréti József szerint Magyarországon a neoavantgárd alapvetően csoportkultúra volt, egy „hálózat”, ami több kisebb közösségből tevődött össze, és amelynek határai nyitottak voltak egymás felé, így megvalósult a csoportok és közösségek közötti átjárás és kommunikáció. Ezen „háló” csomópontjai a személyiségeken túl megragadhatóak voltak helyszínek, társadalmi terek használatán keresztül is. In: Havasréti József: *Alternatív regiszterek, A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest 2006, 99.

⁴ Havasréti József: i.m. 71–76.

⁵ Ezt a problémát járta körül az egyik, a kiállításhoz kapcsolódó, *Underground above the Ground* című beszélgetés. Résztevők: Menyhárt Jenő, Szőnyi Tamás, Trencsényi Balázs, Vágvolgyi B. András, Wessely Anna és Klaniczay Gábor (Centrális Galéria, 2012. szeptember 27.)

lődesi Házának pincelabirintusában működő hírhedt Fekete Lyukat.

A kiállításon egy sor, szociofotóként kategorizálható fénykép is bemutatásra került, amelyeket – szemben az előzőekkel – egyfajta távolságtartó, leíró attitűd jellemez. Hervé képein objektíven igyekezett leképezni Budapest poszt-szocialista mindennapjait. Az 1989-ben Franciaországból megérkező Hervé egy valóban „multikulturális” országban találja magát, ugyanis még soha annyi külföldi állampolgár nem tartózkodott egyidőben Magyarország területén, mint a rendszerváltás idején. 1990-tól, a határ megnyitásoktól kezdve, gazdasági menekültáradat érkezett az országba tömeges migrációs hullámok formájában, eleinte a volt Szovjetunió területéről, illetve jórészt Romániából, majd 1993-tól a fölbomló Jugoszlávia területéről a Nyugat irányába.⁶ Hervé képei érzékletesen ábrázolják az említett migrációs mozgások a város akkori arculatát átrajzoló hatását: az utcák és aluljárók illegális árusokkal, koldusokkal, és hajléktalannokkal teltek meg, és „KGST-piacok” jöttek létre Budapesten és más vidéki városokban is. Hervé munkái az átmenet pillanatának, annak a nagyon keskeny időszávnak a kiváló dokumentációi, amikor még párhuzamos realitásként álltak egymás mellett a szocialista közelmúlt szobor- emlékei és a kortárs köztéri megnyilvánulások, mint például a demokratikus szabad választások kampányplakátjai és Varga Imre 1986-os, akkor még a Vérmezőn álló, de 1992-ben onnan eltávolított és a Szoborparkba átszállított *Kun Béla emlékműve*.⁷ Hasonlóan ezt az átmenetet vagy párhuzamos létezést jeleníti meg szimbolikus formában a kiállítás egyik ikonikus képe is, amelyen a III. kerületi áthúzott „Zamercev-tér” utcanévtábla látható négyzetes oszttásban, felette az új, Miklós utca felirattal, ami szó szerint „felülírja” a múltat. Végül szeretnék kitérni Hervé két, figyelemreméltó videómunkájára, a *Langyos víz* (1992) és a *6-os villamos* (1992) címeket viselő alkotásokra, amelyek jelen kiállításon egykori munkatársa, Szűcs Tamás operatőr és rendező válogatásában, tabló formátumban tekinthetőek meg. A Széchenyi-, a Dagály-, és a Lukács fürdőben forgatott *Langyos víz* címe és képei reflexszerűen felidéznek Méhes László azonos című, 1970–1973 között *Langyosvíz* címen alkotott satirikus élő, hiperrealista sorozatát. Hervé képein megjelennek a hazai fürdőkultúrának szinte már archetipikusnak nevezhető idős, kissé molett, jókedélyű

6 Tódor János: *Aluljárók népe. Szociográfiaik. 1989–2004*, Árgus Könyvkiadó, Székesfehérvár, 2004, 282.

7 <http://www.mementopark.hu> (A Kun Béla emlékmű eltávolításáról 1991-ben született döntés, majd 1992-ben került sor a szétszerelésére és átszállítására, azonban a monumentális szobor talapzata még 1997-ig a Vérmezőn maradt. Varga Imre szoboremlékművével Rényi András foglalkozott behatóbban: lásd: A légből kapott monumentum, *Mozgó Világ*, 2000/2, 99–113.)



RODOLF HERVÉ
Körözöttes zsemlek, Lukács fürdő, Budapest, 1992



RODOLF HERVÉ
Peep show, Rákóczi tér, Budapest, 1993

fürdőzői. A *6-os villamos* című, Erdély Dániellel közösen forgatott munka a nagy körüti villamoson való utazás hangulatának esszenciáját nyújtja; a hajnali, és reggeli járatok fáradt és elgyötört utazóközönségének portréival és a város fragmentumaival a film totális életérzés-lenyomatot ad a korabeli Budapestről. A videómunka ekképp túlnő a pusztán dokumentáció-jellegen, és hasonlóan Sugár János *Perzsa séta* című 1985-ös kísérleti filmjéhez, a *Hatos villamos* a jelen kor percipiálhatóságának problémáját járja körül.

Hervé mindkét filmjének – jelenlegi formátumokban is – van egyfajta kontemplatív, repetitív, állandóságot sugárzó jellege; a *6-os villamos* képeit nézve döbbenettel konstatálja a néző, hogy hiába telt el a film készítése óta 20 év, a járatok közönsége, az emberek általános habitusa, az arcok és a mimikák változatlanok maradtak, talán csak a háttérben megjelenő budapesti forgalom autókínálata lett színesebb és változatosabb.

Szirmai Anna

„Felhőkarcoló” buborékváros

Tomás Saraceno on the Roof: Cloud City

→ Metropolitan Museum of Art (Tetőterasz), New York

→ 2012. május 15 – november 4.

Szappanbuborék, méhkaptár, kristályszerkezet, molekuláris kötés, csillagvizsgáló. Efféle asszociációkat kelt a New York-i Metropolitan Museumban (jobban mondva, annak is a tetőteraszán) lát(ogat)ható monumentális installáció. Az argentin származású TOMÁS SARACENO *Cloud City* című munkája a művész korábbi, nagyszabású projektjeihez hasonlóan építészet, képzőművészet és természettudomány határterületein „billeg” – ez esetben szó szerint.



TOMÁS SARACENO
Cloud City, 2012,
Metropolitan
Museum of Art
(Tetőterasz)

Speciális szabályzat szerint (kizárólag lapos cipőben, napszemüveg ajánlott), időpontra szóló belépőjeggyel tekinthető meg a New York felett „lebegő” szoborinstalláció. A szögletes, egymásra épülő buborék-sejtek bejárhatók és átláthatók, tükröződik bennük a látogató, a város, a múzeum és maga a mű is. Saraceno munkáira jellemző ez a sajátos interaktivitás, a közönség gyakran játékos formában történő aktivizálásával szinte bekapcsolja őket az alkotásba. Érdeklí a tér és a közösség kapcsolata, az építészet új dimenzióinak társadalomformáló ereje, mindez installációban emberi léptékű modellként jelenik meg.

Tomás Saraceno 1973-ban született Argentínában, ahol építészként végzett, majd Frankfurtban és Velencében posztgraduális tanulmányai során közelítette az építőművészetet a képzőművészethez. 2009-ben lehetősége nyílt három hónapot tölteni a NASA kötelékében működő International Space Studies Program keretében a kaliforniai űrkutató központban, ahol a gravitáció nélküli állapotokat vizsgáló kutatásban is részt vett.

Mielőtt a csillagközi ködök és a tejútrendszer inspirációs lehetőségeiben elmerült volna, a természet mikro-valóságának aprólékos pontossággal kialakított és ördögi tökéletességgel működő struktúráit tanulmányozta.

A természetben fellelhető egyik legösszetettebb statikai rendszer a pókháló. Ez a bonyolult térbeli szerkezet, összefonódások számunkra kibogozhatatlannak tűnő hálózata ihlette a 2009-es, az 53. Velencei Biennálén bemutatott munkáját is. A hosszú című (*Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web*) installáció a Biennálé központi kiállítóterében (Palazzo delle Esposizioni) szó szerint (be)fogadta a látogatókat.¹ A hatalmas termet keresztül-kasul átszövő fonalak egy-egy buborékszerű csomópontban futottak össze, hogy aztán újra minden irányban behálózzák a teret. Galaxist formáltak, átfogó hálózatot, amely biztosította a csomópontok közötti kapcsolatot. Ha óvatosan megérintettük, netán kissé megpöcköltük (szigorúan tilos művelni!) a rugalmas vezetékeket, finom rezgést észlelhettünk. Ez a vibrálás a pókháló-hatást erősíti, ugyanis a pók a háló rezgéséből következtet a csapdájába esett zsákmányra. Tágabb kontextusban vizsgálva, a hálózatok általános tulajdonságára tett utalásként, vagy közelebből szociometriai modellként is értelmezhető. A tökéletes mérnöki munka eredményeként létrejövő pókháló-szerkezet komplexitása a közösségi hálózatok térhódítására hivatkozik: minden és mindenki kapcsolatban áll egymással a globalizáció által szélesre tárgult virtuális közegben. Saraceno munkájának lényegi eleme

¹ http://www.youtube.com/watch?v=io_b16Fx1EY

a multi-dimenzió mellett az interakció. Statikus látvány helyett egy dinamikus, állandóan változó jelenség részese a látogató, ahogyan a hálón próbál átéckelni. Egyértelműen reflektál a globalizált kommunikációs társadalom szövevényes, szinte átláthatatlan hálózata, amelynek minden felhasználója egyben, annak alkotó résztvevője is.

Hasonlóan nagyszabású elképzelésekről és ugyancsak természettudományos ihletettségről tanúskodott a 2011-ben Berlinben, a Hamburger Bahnhof-on rendezett Saraceno kiállítás.² Víziószerű látvány fogadta a belépőket, hatalmas úszó buborékok hálózata lebegett felettük, néhányba be is bújhattak, míg másokba növények költöztek. A *Cloud Cities* című installáció a New York-i alkotás előképének is tekinthető, de más eszközökkel operál. Ezúttal a szappanbuborék szolgált a formai kísérletezés alapjául, amelyet a művész *bio-szférának* nevezett és élő növényekkel népesített be, erősítve azt az illúziót, hogy egy jövőbeli várostervező-laboratóriumba tévedtünk, ahol az élő környezethez igazodva adaptálják a terveket.

Valóban, Saraceno munkái kivitelezhető utópiák. A sejtyszerű kapszulákból felépülő, lebegő város terve a jelenkori építészet, az űrtechnológia és a még előttünk álló fejlesztések tükrében korántsem olyan lehetetlen, mint gondolnánk. Legalábbis Tomás Saraceno és a kiállítás látogatói számára.

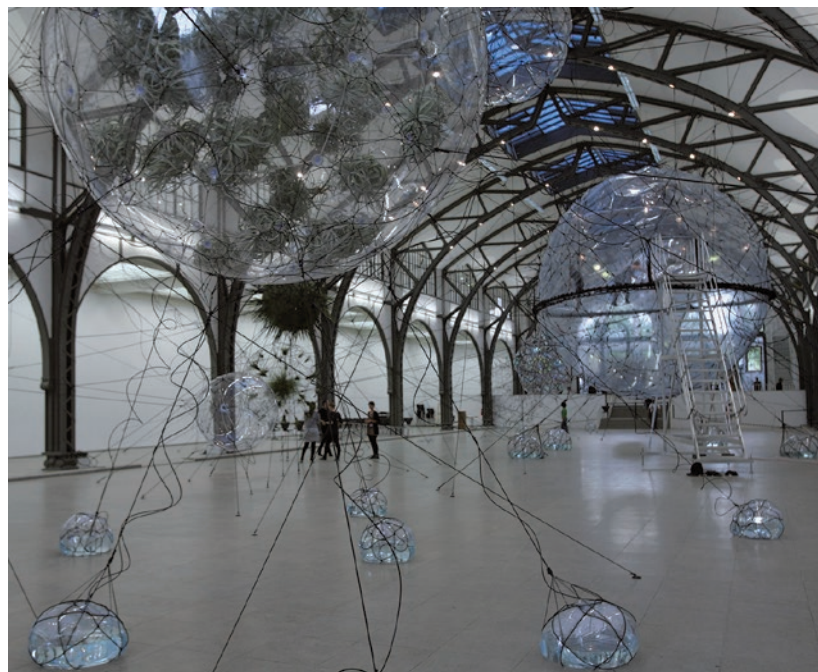
Több munkájában fellelhető a felhő, mint szubtilis matéria, ez a szimbólum az alkotói invenció metaforája, és a földrajzi területek, műfajok és tudományágak közötti határok elmosódására utal. Átjárható, könnyen összekapcsolódó és újratermelő anyag, amely itt az utópisztikus várostervezés – nem véletlen az ellentmondás – illékony alapjaként jelenik meg.

Ez a felhő-konceptió tér vissza a Metropolitan Múzeum kiállításán, immár átlátszó poligonokká alakulva, amelyek sejteket formálva, újszerű, légies térélményt hoznak létre.

Tomás Saraceno építészként gondolkodik, de művészként lát. Felhőkből épített városa egy valaha talán megvalósuló, de legalábbis elképzelhető világkép előfutára. Érdekes elmerengeni azon, hogy a túlnépesedés égető problémája, és az értékes földterületek megővése egyaránt megoldható lenne a „felhő-építkezés” módszerével. Kombinálható, mobil városok jöhetnének létre sokszögű buborék-sejtekből? Izgalmas, de ha a tényleges megvalósítás még várat is magára, a Metropolitanban kipróbálhatjuk a „prototípust”. A város felett, a felhők alatt.

² Tomás Saraceno: *Cloud Cities*. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2011. szeptember 15 – 2012. február 19.

TOMÁS SARACENO
Galaxies Forming
along Filaments,
like Droplets along
the Strands of
a Spider's Web,
installáció részlet,
2009, 53. Velencei
Biennálén (Palazzo
delle Esposizioni)



TOMÁS SARACENO
Cloud Cities, 2011,
installáció részlet,
Hamburger Bahnhof,
© Fotó: Tomás
Saraceno

Fókuszban a képközpont

9. Jameson Cinefest

↳ Miskolc

↳ 2012. szeptember 14-23.

12. Képzőművészeti Filmfesztivál

↳ Szolnok

↳ 2012. október 11-14.

A két jelentős nemzetközi fesztivál sajátos panorámát ad a világ filmművészetéről. Miskolcon első és második filmes rendezők munkái szerepelnek, ők határozzák meg a közeljövő látványvilágát. Tőlük korábban is lehetett látni újszerű, eredeti képi megoldásokat. Idén a sujet-nél és a rendezésnél nagyobb figyelmet kapott a látvány.

Feltűnő volt, hogy a filmek többsége zárt térben, redukált, „minimál-artos” tárgyi világban, monokróm színekkel játszódik, így jellemezve a szereplők helyzetét, a témát, illetve zsúfolt „enterioroket” láthattunk, ami általában nem a gazdagság jele volt, hanem a belső értékek hiányáé. Utóbbira utalt a luxuscsillogás, amit a *Babaházban* összetörnek. Az ír KIRSTEN SHERIDAN retró-filmjének „dühös fiataljai” feketére festik a panorámaablakot, jelképes gesztusuk, kilátástalan „absztrakt expresszionizmusuk” túl direktnek tűnik. A zsúfoltság különböző szintjeit látni RADU JUDE *Mindenki a mennybe megy* című filmjében: a régi nagypolgári milliőt és a szocialista típuslakást, melyekbe betelepülnek az új fogyasztói társadalom javai. A román filmek puritanizmusával szemben „ingergazdag” környezetet jár be ANDREI BUTICA kamerája, érzékeltetve, mindez a szűk térrel együtt hogyan fokozza az agresszivitást az örületig. A Hollywoodtól független amerikai film képviselője *A messzi dél vadjai*, mely a Mississipi deltában élők sorsát mutatja a Katrina-hurrikán idején. Ők a fogyasztói társadalom hulladékainak újrafelhasználói, barkácsolói. E brikolázsra épülnek BEN RICHARDSON szurreális képei. BENH ZEITLIN rendező balladai szerkezetű műve nem annyira roncsfilm, inkább nevezhető trashnek, mivel a helyszínt és a szereplők nagy részét ott találta. A dán

KRISTINA BUOŽYTĚ
Eltűnő hullámok (Vanishing Waves), 2012



Teddy Bearben a teret egy ember tölti meg, a testépítő, akinek a kapcsolatteremtés okoz nehézséget. A szögletesség dominál MADS MATTHIESEN filmjében, nemcsak a tárgyak, a főhős viselkedése, beszéde, alakja alapján, ám fejét is mintha rajzfilmből vennék át. LAUST TRIER-MORK képei a kubizmusra is emlékeztetnek, néhol a korai Gólem filmre, főleg a törpének akarnok anyjával közös jeleneteiben. Szokatlan témát, megoldást választott a brit PETER STRICKLAND. Filmjét, a *Barberian Sound Studios* Cathy Barberian avantgárd énekesnő, egy angol hangmérnök, valamint Ladik Katalin költő/előadó és a Tilos Rádió inspirálta. Főhősét egy olasz zugstúdió alkalmazza, melyben a 70-es években rémfilmeket gyártottak. Minderre csak a hangból következtethet a néző, csak a „rémes” körülményeket látni, melyek között kézművesként dolgozik a mérnök. A film az eltűnt technikának állít emléket önkritikusan, nem menti a manipulációt. STEVE HAYWOOD, JOAKIM SUNDSTRÖM „hangosok” munkája egyenrangú az operatőr, NIC D. KNOWLANDÉVAL. Míg itt a látható vált láthatatlanná, a litván *Eltűnő hullámok* a belső képeket akarja kivetíteni: vajon a neuronok ingerlése milyen képet vált ki az alanyban. (Korábban a japán Mariko Mori mutatott be hasonlót a Velencei Biennálén, illetve Beöthy Balázs Budapestben.) Az író-rendező, KRISTINA BUOŽYTĚ a tudomány, a kísérletezés felelősségét firtatja: hogyan változtatja meg az embert a technika, a frekvenciák milyen testi elváltozásokat okoznak. Mi irányít: a test? az agy? Ennek megfelelően váltakoznak a computergrafikák az épített-steril laboratórium és a természetes környezet képeivel; a geometrikusan szerkesztettek a „szabálytalan” formákkal, barokkos alakokkal. Operatőre FELIKSAS ABRUKAUSKAS.

Az új képközpont a tárgya MATUSIK SZILÁRD munkájának a *Vakondok 2*-nek. (Első filmje többek között a hazai zenei és vizuális undergrounddal foglalkozott, a graffitivel, street arttal.) Az algoritmusok művészetében a mérnök-rendező a számítógépes képközpont útját követi a rajzprogramtól a konverterig, a lézer-demóig, majd eljut az Avatar szintjéig. Ezek a munkák már nemcsak a high-tech újításokról szólnak, bár a játékipar és az animációs stúdiók. (Apple, Microsoft, Pixar) ebből merítenek, de gondolatokat is közölnek, a tudomány és a művészet határán járnak. E filmeknek Szolnokon lett volna helye, ahol két évente váltakozva tartják a tudományos és képzőművészeti filmfesztivált.

Szolnokon már az is sikernek számított, hogy megrendezték a fesztivált (persze, nem a filmek hiányoztak). Fontos, hogy többségük kortárs művészekkel foglalkozik, kezdik utolérni az életet, megelőzni a művészet-történetírás.

Mindehhez a régiekről készült is adhat újat, mint a *Nyolcak nyomában*¹. Deim Pálról GULYÁS JÁNOS, Kiss Györgyről ANTALA ZSUZSANNA, Csíkszentmihályi Róbertről BALOGH ERNŐ, Gáti Mariannról KONTRA MÁRIA, Kozsuharov Ognjanról AGÁRDI ELEKTRA, Pauer Gyuláról RUZSA DÉNES készített portrét. Ami vizuálisan, plasztikusan is értendő: alanyaik többsége szobrász, arcaik gyakran mérhetők szobraikéhoz, a munka alkotóikon is nyomot hagyott. Ez hitelesítheti a kamerával készült interjúkat, melyek visszatekintenek a pályára, az életmű leltárát adják, a befejezetlenségre pedig az utal, ahogy a művészt alkotás közben mutatják. SULYOK GABRIELLA festő-rendező monokróm, „keretes” film „festménye”, a *Filmetűd* megőrökíti a textilművész Gink Judit apjának, GINK KÁROLY fotósnak állított emlékművét.

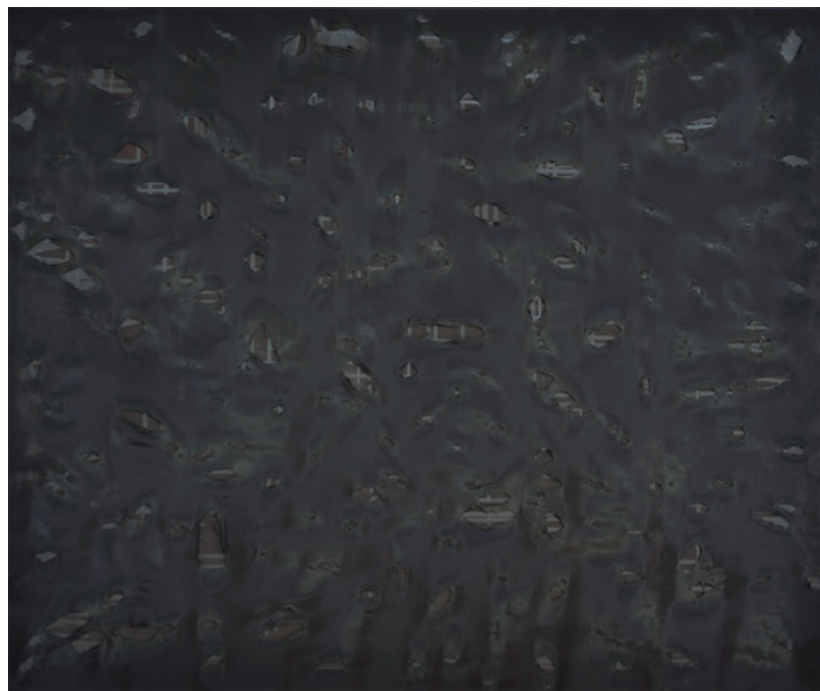
KARDOS SÁNDOR filmje Moholy-Nagy Lászlóról, nem lezár, hanem nyitott mű a jövő felé. Az *Örök mérték* több a többinél, ideértve a Moholyról készületeket is, mert a műelemzések mellé mai kísérletezőket talált, akik élővé teszik az anyagot. TELEK BALÁZS Moholy arcképét változtatja anamorffá, és a fotogram mai változatát készíti el. VETŐ JÁNOS, PETER OGI² pedig festményeket hangszerel át Moholy szellemében, akit a hang-kép viszony (fényzongora) is foglalkoztatott. A látással való kísérletezés Kardost is jellemzi, két éve Kafka *Átváltozását* képezte le szokatlan módon, de az írásműhöz híven, a történetet a bogár szemével láttatva,³ most Rilke *Sírásóját* rögzítette réskamerával,⁴ időben a teret. Más jellegű kísérlet a brit PATRICE GOLDBERG és SANDRINE MARY filmje, *A művészet és az orvostudomány találkozása*, amely a röntgen, CT-, MR-felvételek művészeti alkotássá válásával foglalkozik. Aktuális NICOLA GRAEF filmje is (*Ikon születik*) a „sokarcú” Kate Mossról, a bálványról. Művészettörténeti hiányt pótol nálunk is kedvelt lengyel plakátról forgatott film (MARCIN LATALLO: *A poszter másik oldala*). A filmben az 50 éves mozgalom nagy alakjai: Jan Lenica, Jerzy Tomaszewsky szerepelnek. Az elfelejtett amerikai festőről, Hyman Bloomról ANGÉLICA BRISK készített filmet. A fesztivál idején a Tisza moziban vetítették ULRICH GÁBOR filmjeit: a *Memoir* és a *Tulipán* mellett az állóképeit. Ulrich rendhagyó rajzfilmes és grafikus, rajzai nem a filmjei „storyboard”-jai, vázlatai, hanem önálló alkotások, jóllehet szálkás alakjai mindig éppen a változás pillanatában leledznek.

1 Szalay Péter dokumentumfilmjében találunk Czóbel Béla 1904-es rajzára.

2 Vető a 70-es évek avantgárd művésze; Ogi a Spions zenekar egyik alapítója, a Sírásó zeneszerzője.

3 Palotai János *Az aranykorszaktól a street art-ig. 40 éves a szolnoki képzőművészeti film fesztivál. 2010. szeptember 23-26. Balkon 2010/11-12.*

4 A célfotóhoz hasonlóan működik, de a rés mögött halad és rögzíti a film folyamatosan teret.



NAGY ISTVÁN
Paraziták, 2012, olaj, vászon, vegyes technika, 100 × 120 cm



PALKÓ TIBOR
Hangyás, 2010, olaj, vászon, 90 × 90 cm

A fesztivál fődíját JANKOVICS MARCELL filmje, *Az ember tragédiája* nyerte. Rajta kívül fiatal(abb) animációsok taroltak: a *Memoir*, a TÓTH-PÓCS házaspár *Bíborcsigója*; TARI ZSÓFI *Szofita Landja*; DELL'EDERA DÁVID *Játszótere*, duplázott HERMÁN ÁRPÁD *Sajnálomja*.

„A város, ami nincs, létezett!”

Avagy a tér szerepe Artur Klinau *Minszk. Az álmok Napvárosa* című művében

Nemrég magyarul is napvilágot látott a fehérorosz Artur Klinau könyve, mely Minszk városát egy megvalósult utópisztikus projektként, a Napvárosként mutatja be. A város leírásában elsődleges szerepe van a vizualitásnak, ezt a hatást a kötetben található minszki fotók pedig csak tovább fokozzák. Írásomban a tér fogalmának a szöveg struktúrájára gyakorolt hatását vizsgálom. Érdekes, hogy a lengyel fordítás címe műfajmegjelölést is tartalmaz, eszerint a könyv útikalauz, és valóban ez adja a narráció egyik alappilléret. Klinau körbevezeti az olvasót, a jelképesen vett turistát Minszk városában. A helyszínek szinte térkép szerint lokalizálhatóak, megismerhetjük minden utca, épület nevét, illetve funkcióját. Közben mindezt személyes reflexiók és emlékek szövik át. Ezáltal a város kétféle értelmezése, a várostervező és a városlakó különböző perspektívái találkoznak a szövegben: az egyik az, aki madártávlatból alkotja meg és szemléli a város szerkezetét, a másik pedig, aki használja azt, vagyis

ARTUR KLINAU
Minszk. Az álmok Napvárosa

benne él. A városi tér nyomán az emlékezésnek azonban nemcsak a személyes, de kollektív formája is megjelenik, magának a városnak a történetét is végigkövetjük egészen a kezdetektől napjainkig. Így idegenvezető-narrátorunk térben és időben – mely dimenziók természetesen szorosan összekapcsolódnak – egyaránt körbevezet minket. A tér magába sűrítve hordozza az időt, ezáltal központi szerepe van az emlékezés és a kulturális önreflexió folyamatában. A mű szempontjából maga a város mint térbeli egység a szövegstruktúra összetartó ereje. A tér itt az a kulcsfogalom, melyben összefonódik a történelem, a politika, a társadalmi kérdések, a művészet és az urbanisztika. Kiválóan megvilágítja ezt Merleau-Ponty gondolata: „a tér nem egy olyan közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, hanem médium, mely által elrendeződnek a dolgok.”¹

Emlékezés

Így hangzik a könyv első mondata: „A Napvárosban születtem. Az első emlékem róla egy hatalmas betontömb, amelyre megpróbáltam föl-

¹ FARAGÓ Kornélia: *Térirányok, távolságok: térdinamizmus a regényben*, Újvidék, Forum, 2001, 1-2.



*mászni.*² – vagyis a gyermek perspektívájából az épített környezet megmászdó betontömbök végtelen soraként jelenik meg. Ez a gyermeki perspektíva később is folyamatosan jelen van az elbeszélés során, és – ha a tér nyelvén kívánjuk megfogalmazni – fokozatosan tágul ki párhuzamosan azzal, ahogyan az olvasó is egyre jobban megismeri a Napvárost. A narráció fő írányát még egy mellékszál szövi át, ez a Napváros története, ami szintén időben halad előre történetének kezdetétől napjainkig, azaz a Boldogság országának bukásáig.

Mindenképpen fontos és jelentést hordoz, hogy a városról őrzött első emlékkép egy betontömb formáját ölti. Ezt olyan színekdochéként kell értelmeznünk, mely az egyén személyes élményén, érzéki tapasztalatán keresztül a város lényegét fogalmazza meg. A beton mint építőanyag egy egész korszak szimbólumát jelenti, valamint a megmászdó betontömb képe egyén és tér viszonyát is kifejezi. Később persze kiderül, hogy ez a betonpiramis nem más, mint egy bérház lépcsője. Érdekes, hogy ez a rész a látvány leírása után az emlékezés „furcsaságán” elmélkedik, vagyis, hogy egy-egy jelentéktelennek tartott kép mennyire meg tud ragadni az ember emlékezetében. Magát az emlékezet működését pedig a fekete-fehér filmhez hasonlítja: „*A kockák többsége a vászon fekete, fehér, vagy szürke alapján felvillanó rajzolat némi zörejjel a háttérben. De időnként megrázóan realista képek szakítják meg a fekete klisén villogó absztrakt fehér vonalak táncát.*”³ Tér és emlékezet összekapcsolása párhuzamba állítható azzal, amit Gaston Bachelard *A tér poétikája* című könyvében ír arról, hogy az emlékezés elsősorban a térrel és nem az idővel kapcsolatos.⁴ Nem tudunk időbeli folyamatokra, csak azok térbeli rögzüléseire emlékezni. Csak terekre és terek által tudunk emlékezni, mert a terek magukba sűrítik az időt. Érdekes adalékként szolgálhat mindehhez a klasszikus retorika egyik módszere, mely az ókortól egészen a XVII. századig használatos volt. Ezeknek a memóriaműveleteknek az a lényege, hogy a szónok elképzelt egy épületet, melynek különböző helyiségeiben jelképesen elhelyezte érvelésének főbb pontjait, majd a beszéd során tulajdonképpen képzeletben újra „végigjárta” ezt az épületet.⁵

Visszatérve a Napvároshoz, további példákat is találhatunk arra, hogy a város lényege, fontos sajátosságai a gyermeki tapasztalat egy-egy képében fogalmazódnak meg. Például amikor arról ír, hogy gyermekként a Napváros nagy, nyitott terei milyen félelemmel töltötték

el. Ezek a monumentális, felvonulásokra alkalmas terek a birodalmi építészet kulcsmotívumai.

Egy másik példa ennél még tovább vezet. A narrátor elmeséli, hogy gyermekkorában nagyon szeretett építőkockákból városokat építeni, háborúsat játszani és végül elpusztítani a felépített várost. De ha a várost mégsem pusztította el a háború, akkor is előbb-utóbb romlás várt rá, mert mint írja: „*A kész város már nem érdekelt. El akartam pusztítani, hogy újat építhessek.*”⁶ A pusztaságra visszaemlékezésen túl itt ismét olyan színekdochéval van dolgunk, mely magát a Napvárost jelenti, annak lényegét fejezi ki.

És ez a pont szorosan kapcsolódik a szövegben megjelenő emlékezés másik típusához, a közösségi emlékezéshez. Ez a város története, mely szerkezetileg epizódyszerűen szövi át az elbeszélés fő szálát. A narrátor a város történetét háborúk soraként értelmezi és írja le. A város újra és újra elpusztul, majd újjászületik, mindig gyökeresen új és más formában. De az egyes korszakok hiába is hagynak rajta nyomukat, stílusjegyeiket, időről-időre minden a nulláról indul, a hagyomány különböző rétegei nem tudnak organikusan egymásra épülni. És Klinau értelmezésében ennek a folyamatnak köszönhetjük a város mai arculatát is. Ugyanakkor nem csak a háborús károkat teszi ezért felelőssé, sokkal inkább a tudatos emberi pusztítást és a szemléletet, hogy ez az a hely, ahol bármit meg lehet csinálni, büntetésből bármit le lehet rombolni. Sokatmondó példaként hozza fel a katolikus és unitus templomok, kolostorok, illetve a városháza épületének lerombolását. A legmegdöbbentőbb mégis az, amikor arról van szó, hogy a hivatalos propagandával ellentétben nem a németek, hanem a szovjetek bombázták a várost, tudatosan felszabadítva ezzel rengeteg friss építési területet, ahol később megvalósulhatott a Napváros projekt. A bombázás efféle tervszerűségét támaszthatja alá az az érdekes tény is, hogy a háború előtti konstruktivista stílusban készült – vagyis a tervezett városképbe beilleszthető – épületek viszonylag jól átvészelték a pusztítást, ami több mint különös, hiszen épp ezek voltak a németek által elfoglalt épületek.

Klinau „*a háború méhében fogant város*”-nak nevezi Minszket, mely nem véletlenül ezen a területen épült fel.⁷ Az Igor-énekben is feldolgozott csata nyomán írja azt, hogy a Napváros története egy temetőben kezdődött és a Nyamigaparti csata a mai napig egyfajta átokként ül a folyton elpusztuló és újjászülető városon. És ebből levonja a következtetést: „*Volt-e ennél jobb hely, ahol megszülethetett az Utópia Napvárosa, a Sziget, ami nincs, mint az Ország, ami nincs, ahol a Nemzet él, ami nincs, a fővárosa pedig a Város, ami nincs? A Napváros mint fizikai test csakis eszményien testetlen városba költözhetett.*”⁸

Látvány

Az ideális utazó mindig nyugatról érkezik a Napvárosba, mert csak így érvényesülhet igazán az esztétikum által közvetíteni kívánt eszme. A Napváros a Berlinton Moszkváig vezető úton helyezkedik el, szimbolikus értelemben ez a Boldogság Országának kapuja. A szöveg fő szerkezeti szálát adja az, ahogy a narrátor jelképesen bevezeti az olvasót ezen a kapun. Az épített környezet egyszerre válik egy eszme, egy korszak reprezentációjává és szimbólumává. Sőt, most már emlékévé is. Klinau értelmezésében megfordul a megszokott sorrend: nem az eszme alapján magyarázza a látványt, hanem elsősorban a látvány a kiindulópont. Ennek azért lehet jelentősége, mert az egyszeri szemlélő perspektívájára alapoz, aki számára a Napváros valamiféle egzotikum vagy jobb esetben már csak a múlt része, díszletei pedig egy lezárult korszak maradványai.

A tervezők szándéka szerint a város építészetileg érdekes része elsősorban a központot jelenti, ami ezen kívül van, a panelházak és gyárnegyedek már nem számítanak megtekintésre érdemesnek. Az eszme szerint az ideális városnak a boldogság esztétikáját kell kifejeznie.

A szovjet építészetben jelenik meg először, hogy egész városok épülnek fel tervek alapján. Az építész a várost egységes művészi egészként kezeli. Az új városképek így elsősorban az ideológiai reprezentációt szolgálták. Ez általános értelemben

2 Artur Klinau: *Minszk. Az álmok Napvárosa*, ford. Pálfalvi Lajos, Budapest, Kairosz, 2012, 7.

3 *Az álmok Napvárosa*, 7.

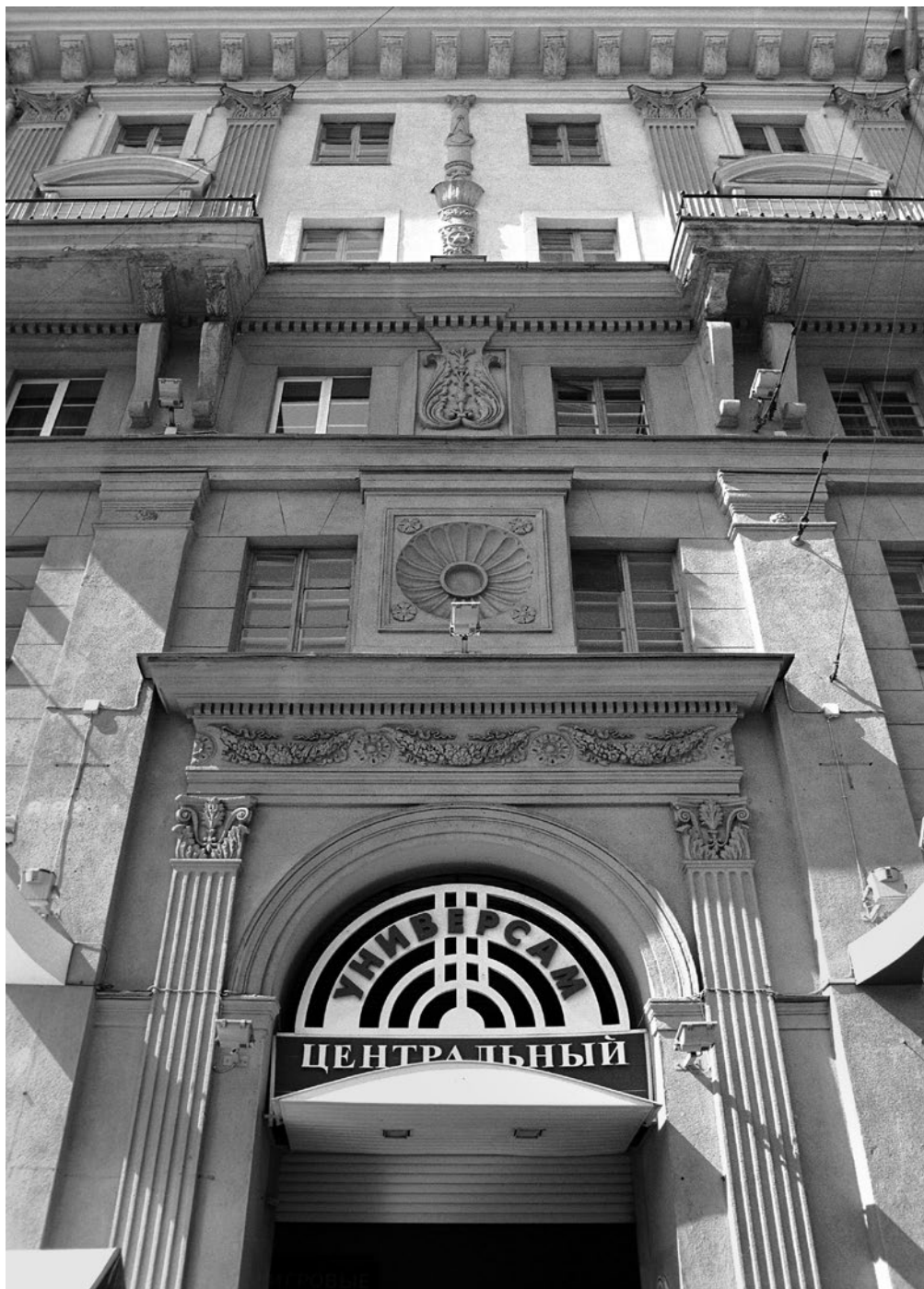
4 Gaston Bachelard: *A tér poétikája*, Budapest, Kijárat, 2011, 30-31.

5 Daniel Arasse: *Az emlékeztől a meggyőződésig*, in: *Festménytörténetek*, Budapest, Typotex, 2011, 133-142.

6 *Az álmok Napvárosa*, 37.

7 *Uo.*, 87.

8 *Uo.*, 89.



ARTUR KLINAU
Minszk. Az álmok Napvárosa

is az úgynevezett birodalmi építészeti jellemzője, de a sztálinista vonal esetében különösen igaz, itt ugyanis a köz- és a lakóépületek egyaránt reprezentációs szándékot fejeznek ki.⁹ Tipikus épületei a néppaloták, melyek díszes homlokzattal ellátott bérháztömbök, a homlokzatok mögött azonban vakolatlan falakat találunk. E stílus díszítőművészete minden korábbi korszak elemeit felvonultatja, gyakorlatilag összefoglalva az építészeti egész történetét, egyúttal meghaladva azt, hiszen a lakóépület pompája már nem csak egy bizonyos társadalmi réteg kiváltsága, hanem mindenki egyaránt részesülhet belőle. Más kérdés, hogy ez a pompa csak ott jelent meg, ahol látszania is kellett.

A város szerkezetét széles, felvonulásra és ünneplésre alkalmas sugárutak és terek tagolják. Fontos hangsúlyozni, hogy a város parkosított, sok pihenésre alkalmas zöldterülettel, ami szintén azt hivatott kifejezni, hogy ez az a hely, ahol jó élni.

A városon átvezető jelképes út ugyanakkor ennél többet is jelent, a narrátor számára folyamatosan emlékezésre ad okot, hiszen szemtanúja, részese volt a Napvá-

rosnak. A nyilvános terek így személyes térévé, az emlékezés terévé válnak. Mindenhez személyes emlék fűződik és ez otthonosságérzetet ad. Az idegenvezetés egy korszak valódi életének leírásává változik. És ez az élet gyökeresen különbözik attól az ideáltól, amit a Napváros tervezői megvalósítani és reprezentálni kívántak.

Utópia

Klinau könyvében a Napváros a szovjet rendszer metaforáját jelenti. De a fogalom a látszólag megvalósult Utópia, az ideális városban élő ideális társadalom szinonimájaként is használatos. Az utópia szó jelentése *a hely, ami nincs*.

A kifejezés Morus Tamás *Utópia* címen közzismert műve nyomán terjedt el, mely Tommaso Campanellát is inspirálta *Napváros* című, a tökéletes társadalmat bemutató államelméleti utópiájának megírásában.¹⁰ Mindkét művet később az utópista szocializmus fontos előképeként tartották számon. Klinau Napvárosa Campanella írásával folytat párbeszédet, és tőle kölcsönzi azokat a fogalmakat, amelyekkel Minszk városát és a rendszer működését a megvalósult Napvárosként írja le. Campanella művéhez hasonlóan a város bemutatása és megismerése a szövegben a térbeli közelítés formáját ölti. Először megismerjük a város szerkezetét, mely mindkét esetben gondos tervezés eredménye, majd működését és a város lakóinak mindennapi életét, szokásait. Campanellához hasonlóan Klinau írása is törekszik az élet minden területét átfogó leírásra. De a két művet összekapcsoló legfontosabb elem mégis az, hogy mindkét esetben az adott világ egy térben megragadható egységen, a városon keresztül kerül bemutatásra, tehát a város az, ami a szöveget összetartó struktúrát adja.

Klinau szerint az Utópia éppen lényegéből fakadóan nem válhat valóra. Csak álmodozhatunk az Utópiáról. Létrehozhatóak a díszletei, de ettől még nem lesz több, mint pusztán esztétikai konstrukció, illúzió. Egy módon válhat csak valóra, ha elhisszük azt, hogy a díszletek felépítése által maga az Utópia is megvalósulhat. Természetesen ehhez minden olyan zavaró elemet és személyt el kell távolítani, aki vagy ami kizökkenthetne az ideális társadalom megvalósulásának eufóriájából.

A Napváros projekt célja egy olyan társadalom létrehozása, amelyet az „Egyenlőség, Testvériség, Igazságosság” és „A mindenkit megillető Boldogság” jelszavai jellemeznék. Klinau szerint: „*Csak az Utópia merte definiálni és megvalósítani a Boldogságot*”¹¹, mely tulajdonképpen maga a földi paradicsom lenne. A Napvárost, vagyis az Utópia megvalósítását projektnek nevezi, rámutatva

9 Ferkai András: *A sztálinizmus építészetről*, in: *A művészet katonái: sztálinizmus és kultúra*, Budapest, Corvina, 192, 24-33.

10 CAMPANELLA, Tommaso, *A Napváros*, ford. Sallay Géza, Szeged, Lazi, 2002.

11 *Az álmok Napvárosa*, 12.

annak erőszakos tervszerűségére. Ugyanakkor különbséget tesz a projekt és annak gyakorlati megvalósítása között. Úgy véli, hogy a Szovjetunió esetében ez egy tipikusan orosz projekt volt, melyre más nemzetek nem is vállalkoztak volna. Feltételei adottak voltak: a falusi kollektívizmus erős hagyománya és a vágy az igazságos társadalomra. A projekt pedig „Rabság, Testvériség, Igazság” formájában valósult meg. Mivel „*a Boldogság Országát nem építik föl rabszolgák*”.¹² Az ideológiai alapon tervszerűen épülő városok mintájára megszületett a Napváros díszlete, melynek tulajdonképpen nem volt más funkciója, mint ideológiai dekorációként szolgálni a Boldogság Országának legszentebb városába vezető úton. Mert az ideális társadalom legideálisabb városának valójában Moszkvában kellett volna felépülnie, ott azonban a tervezők nem tudták rászanni magukat olyan mértékű rombolásra, mint ami Minszkben történt.

A szocreál ma

Klinau könyvét különösen fontosá teszi és érdekes keretbe helyezi az a tény, hogy az utóbbi években úgy tűnik, megkezdődött a szocialista realizmus átértékelődése. Magyarországon a köztudat szocreálhoz való viszonya az érzelmek széles skáláján mozog a diktatúrát kiszolgáló művészet teljes elutasításától a régi rendszer iránti nosztalgiáig, ami jól mutatja a kérdés politikai meghatározottságát. Ugyanakkor megjelentek olyan kiadványok, melyek művészeti, építészeti szempontból vizsgálják a szocreált. Felmerült többek között az is, hogy a szocializmus épített öröksége megérdemli-e a műemléki védettséget. A kérdés a „megértő művészet-történet-írás” jegyében látszik megoldódni, és a szocreál teljes elvetése helyett annak történetiségét értékeli és értelmezi, az arra érdemes műveket pedig védelem alá vonja. A téma politikai színezetű aktualitását (és érzékenységét) jól mutatja, hogy bizonyos köztéri szobrok, emlékművek „lecserelése” vagy az arról folyó viták jelenleg is zajlanak. A tét azonban nem kevesebb, mint annak eldöntése, hogy tulajdonképpen mit is kezdünk saját közös múltunkkal.

¹² Uo., 14.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

Daniel Arasse: *Az emlékezettől a meggyőződésig*, in: *Festménytörténetek*, Budapest, Typotex, 2011, 133-142.

Gaston Bachelard: *A tér poétikája*, Budapest, Kijárat, 2011, 30-31.

Tommaso Campanella: *A Napváros*, ford. SALLAY Géza, Szeged, Lazi, 2002.

Faragó Kornélia: *Térirányok, távolságok: térdinamizmus a regényben*, Újvidék, Forum, 2001, 1-2.

Ferkai András: *A sztálinizmus építészetről*, in: *A művészet katonái: sztálinizmus és kultúra*, Budapest, Corvina, 1992, 24-33.

Artur Klinau: *Minszk. Az álmok Napvárosa*, ford. Pálfalvi Lajos, Budapest, Kairosz, 2012.

Artur Klinau

Az Istenek városa

Metropolitan Museum of Art (Tetőterasz), New York
2012. május 15 – november 4.

Minden nagyon gyorsan változott a Városunkban. Ha az üres telkek mellett ház állt, és újat kellett építeni, akkor nem a régi mellé építették, hanem lebontották, és a helyére építették az újat.

A. Klinau: A Napváros. Minszki útikalauz

A Zmenszk övezet

Tisztelt tudósok, kutatók és nagyközönség! Ha még nem jutottatok végső elhatározásra a Menszsk név eredetét illetően, és továbbra is meddő vitákkal vagytok elfoglalva, hagyjátok abba a céltalan okoskodást. Felejtsek el Menyeszket, az óriást, ne hivatkozzatok a Menka folyóra, egyszerűen csak fogadjátok el a tényt: a város neve a *zmena*, vagyis a változás szóból ered.

Sehol sem találtok még egy ilyen változékony, csalóka, bizonytalan és hűtlen várost Európában. Képzeltetek csak el egy olyan embert, aki a XVIII. század második felében született egy kicsi, de méltóságteljes városban a lengyel-litván közös állam



Artur Klinau
2011

keleti részén. Meghitt hangulatú utcákon sétált, gyönyörű barokk templomokat csodált meg, időskorában azonban az Orosz Birodalom teljesen elhanyagolt városában találta magát, mely tele volt lump kocsmákkal, sáros utcákkal. A korábbi katolikus templomok tornyait lerombolták, pravoszláv hagymakupolákat építettek a helyükre. Egy másik ember pedig itt, a zsidó negyedben nőtt fel, a zsinagóga és az öreg Jákob heringtől erősen büzlő halkereskedése mellett haladt el iskolába menet, mindenütt anyanyelvét, a jiddist hallotta, majd a Hruscsov-korszakban egy szűk, lepukkant panelben halt meg, nem messze a Tartar Traktorgyártól. Mintha csak gúnyolódni akarnának rajta, a temetés napján megnyíltak a gyár kapui, és huszonöt traktor bukkant elő, farkasszerű pofájukon kis vörös zászlókkal és *Belarusz* felirattal.

Néhány évvel később megint született valaki Menszkben, a Napvárosban. Parkok között nőtt fel, ahol extra finom csajok álltak, kezükben evezőkkel és antik vázákkal, megcsodálhatta a helyi Parthenon, más néven a Szakszervezeti Palota timpanonját díszítő különös gipsz isteneket, ión és korinthuszi oszlopsorokkal díszített utcákon sétálhatott. Mielőtt a haja megőszülne, megtudja, hogy szeretett Napvárosát lebontják. Nos, talán nem az egészet, de egy részét mindenképpen. Mindenféle pletykákat hallani arról, hogy a várost megvették a marslakók, akik valamiért asz-szíroknak nevezik magukat. A paloták helyére harmincöt emeletes, gigantikus falloszokra hasonlító, teleszkópszerű üvegtoronyokat építenek. A tornyokat szállodáknak fogják nevezni, a vendégeik alighanem asz-szír marslakók lesznek, hiszen jó ideje ők az egyetlenek, akik a Napvárost látogatják. Olyan pletykák is terjednek, hogy space asses, egyszerűbb nevükön repülő csészealjok szállnak a fallikus szállodák tetejére, hiszen ez a titkos asz-szír terv lényege: űrhajó kilövőállomást építeni a hadseregük számára, hogy az egész térséget meghódíthassák.

A háborús övezet

A háborús övezetben nincsenek városok. Időnként növekedésnek indulhatnak, de sosincs idejük teljesen kifejlődni, mert hamar lerombolják őket. A háborús övezetben nincs kultúra. A kultúra sosem a frontvonalak mentén húzódó lövészárkokban alakul ki. A háborús övezetben nem élnek emberek. Ezen a helyen nem lehet élni, csak túlélni. A háborús övezetben nincsenek értékek. Bármi lehet a legfőbb érték, ami segít abban, hogy ma életben maradj és megérd a hajnalt. A háborús övezetben nincsenek múzeumok, színházak vagy galériák. Itt még az atomerőművek is idegösszeroppanást kapnak és hatalmas gombafelhőket eregetnek. Ugyanez a helyzet

a könyvtárakkal. A háborús övezetben nincsenek műemlékek. Itt csak romok, kereszték és tömegsírok vannak.

Ötszáz éve élünk a háborús övezetben. A háború először keletről érkezett, lerombolva a városokat, legyilkolva a népesség felét, csak pusztulást hagyva maga után, semmi mást. Aztán újra meg újra megérkezett. Nemcsak keletről, de nyugatról is, majd északról és délről. Minden alkalommal városokat pusztított el, embereket ölt meg, de sosem távozott. Ez az ő területévé vált. Egyre hosszabb ideje figyelhettük, fokozatosan hozzászoktunk a látványához. Csavargók és lelencek lettünk, a háború nomádjai. A legismertebb fehér orosz mantra, mely szerint „Csak háború ne legyen!” - értelmét veszítette, ahogy a vérünkkelé vált a háború. Barbár hordákká, a háború hajléktalan gyermekeivé váltunk. Nincs többé szükségünk sem a keleti, sem a nyugati hódítókra. Mi magunk végezzük el helyettük a piszkos munkát, letapossuk a város törékeny hajtásait, melyeket eddig még nem sikerült teljesen eltörölni a föld színéről, vagy csak az utóbbi hat évtizedben kezdtek sarjadoszni. Végül is nomádok vagyunk, egy várost pedig nem pakolhatsz fel a szekérre, nem viheted titkos rejtekhelyre az erdőbe vagy a mocsárba. Minek nekünk város? Egyszerűen csak arra vágyunk, hogy megláthassuk a hajnal fényeit.

Az Istenek halála

Megszületett a döntés. Az Istenek városa halálra van ítélve. Tíz éven belül arra fogunk felriadni, hogy egy másik Zmenszkben vagyunk. Ez elkerülhetetlen. A bár hordák jó ideig csak távolról közelítették a Napvároshoz, bámulták klasszikus szépségét a bőséges zsákmány reményében, de most már a csatakiáltásaik törik meg a csendet, rohamra indulnak.

Néhány éve meghódították a főpályaudvart, és úgy tűnt, csendben megálltak a kapuk előtt. De ez a csend megtévesztő volt. Egy reggel az örök hatalmas lovat pillantottak meg a toronyból, az oldalán a kellemesen csengő *Befektető* felirattal. Az örök kinyitották a kaput, és behozták Napvárosba a *Befektetőt*. Akik ismerik az ókori történetet, tudják, mi történt ezután.

A történelem ismétli magát. Már itt vannak. Van még esély arra, hogy megvédjük a Napvárost? Igen, van. Mégsem védik meg a várost a nomádok a barbároktól. Nem tartanak ki, nem küzdenek meg minden egyes házért és utcáért. Csak a lakosai védik a várost. De a háborús övezetben kevesen vannak. Persze lesz néhány szélmalomokkal harcoló Don Quijote, aki szembeáll a teleszkópszerű üvegtoronyokkal. A túlélő polgárok maroknyi csoportja megpróbál majd megmenteni egy épületet, például a térség szimbólumául szolgáló Háború Múzeumát. De ez nem elég az egész város megmentéséhez.

Megint megváltozik Zmenszk. Tehát ne legyél meglepve, kedves olvasó, ha öregségedben egy nap kinézel az ablakon, és egy ferdeszemű, két csápot viselő zöld pofa bámul vissza rád. Igen, ezek lesznek a marslakók, a város valódi tulajdonosai. És te csak a „helybeli” gúnynévvel felruházott élődsi leszel. Hogy megszabadulj az átható tekintettől, nem tudsz mást tenni, mint behúzni a függönyt és bekapcsolni a tévét, miközben azt dűnnyögöd magadban: „Istenem, segíts, miféle ördögfajzat volt ez?”

A Napváros

A Napváros bennünk van. A tudatunkban zajlik a háború. Mi vagyunk a barbárok. Itt az ideje békét kötni és békeövezetté nyilvánítani a háborús övezetet. Meg kell állnunk. Itt az ideje letelepedni ezen a földön. Leszállni a lóról, lepakolni szerény holminkat a szekérről, és felépíteni egy házat. A saját házat. Nem annak a helyén, ami már felépült, hanem mellette. És élni kell ebben a házban, és egy napon ebben a házban kell meghalni. Hogy a gyerekeid és az ő gyerekeik is ebben a házban szülessenek meg. Hogy legyen egy másik ház a tiéd mellett. És még sok másik ház is. Hogy együtt alkossanak egy várost. És ha a barbárok, vagy az asz-szírok, vagy a Mars-béli befektetők jönnek, hogy elpusztítsák, megvédjük a házainkat és a városunkat.

A Napváros bennünk van! Mi vagyunk a Napváros!

Kedves olvasó! Amikor átfutja a szemed ezeket a sorokat, a barbár hordák talán épp szétzúzzák a kis Parthenon riadt istenfiguráit.

Palotai János

Maribor 2012

Európa kulturális fővárosa

A rendszerváltás sokaknak egyet jelentett a Gorenje hűtőszekrényvel, amit ugyan Ausztriában lehetett megvenni, de Szlovéniában gyártottak. Kevesen tudták, hogy az akkori új, szlovén művészet Neue Slowenische Kunstnak¹ nevezte magát, és rövidítése (NSK) a Német Szövetségi Köztársasáéhoz volt hasonló. Az IRWIN-CSOPORT 1996-os budapesti kiállításán a belépő egy „útlevél” volt,² ebbe ütötték be a „vízum” pecsétjét.

Tavasszal Mariborban, Európa egyik kulturális fővárosában járva, érdekelt, hogy van-e hatása az NSK-nak, s van-e újabb (Neues) szlovén művészet. A város főterén, egy ódon házon felirat figyelmeztetett: *Óvakodj a művésztől, mert pénzt kér a munkájáért.* Ennél meghökkentőbb látványt kínált a tér másik végén a Hesp Galéria. A jónévű intézmény 20 éve működik, a fővárosban is van fiókja. Számos művész tartozik a gyűjtőkörébe, köztük az ismertebbek: DUŠAN KIRBIS, LOJZE LOGAR, ŽIVKO MARUSIČ. Az Irwin-csoportból pedig ROMAN URANJEK, aki erre az alkalomra sokszor-7 törpét installált a galéria homlokzatára, „akik megtámadják a várost”. A játékoság mellett emlékeztetnek az NSK korábbi felvetésére: miképp süllyed a művészet a tömegizlés, az olcsó látványosság szintjére és a kereskedelem rendszerébe – amire a hely is utalhat: a főtér a piacok helye is. Egy másik ötlet forrása is lehet az NSK: a követségek szerepének újra értelmezése. A közeli Vetrijnska Mansionban van a Kulturne Ambassade: a magyarakat

¹ A képzőművészek – Dusan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnik-alkotta Irwin csoport mellett a Nővérek Színháza és a Laibach punkzenekar képezte az NSK-t.

² IRWIN: *A planit belseje.* Ludwig Múzeum Budapest, 1996. március 28 – május 19. Az útlevél a megosztott Európában művészeti eszköz volt, másrészt Szlovénia függetlenségének kikiáltásával egyidőben, 1991-ben az Irwin csoport szimulálta az NSK Államot, s követségeit. Így tett Moszkvában is, ahol erős neoavangard létezett.

Maribor, 2012
© fotó: Antal Tamás



a debreceni Modem képviselte,³ jöttek Izraelből, jöttek horvátok, svájciak, majd a fiatal brit művészek (YBA) nevében ALICE GALE bátorító videó-üzenetét lehetett látni, valamint BILL BALASKAS videó opuszát az athéni Parthenonról. A portugál ALEXANDRE FARTO falragaskollázsa a másik kulturális főváros, Guimarães „képviselésében” érkezhetett. Illeszkedett hozzá CANDY CHANG installációja (*The City speaks*), mely a metropolisok Babelét érzékeltet, STEFAN RIMMEL hanginstallációja pedig a város történetéről szólt. Maribor kisvárosnak számít, sok kis kiállítással, emberléptékű helyekkel, s ezeket mind molinókkal, installációkkal töltötték ki, ami a látottaknak kamara jelleget ad. Más kérdés, hogy a Szabadság téren – ahol SLAVKO TIHEČ fémgömbje emlékeztet a világháború áldozataira – látott kötélátancos mutatvány performansznak tekinthető-e, bár nagy siker volt. A követjárás később folytatódott a lengyelekkel, németekkel, kubaiakkal és japánokkal. És mit üzentek a fiatal szlovén művészek? Ők a „Művészet: most” kiállítás-sorozatban mutatkoztak be, melynek az egyetem adott helyet, ahol művészeti képzés is folyik. A cím szintén emlékeztet az Irwinre: *Az a művészet, ami éppen most.* (Vogelnik) – a látottak azonban kevésbé. A Kar vezetőjének, DRAGICA CADEZnek Giacomettire emlékeztető bronzfigurája a rektorátus épületében áll, szó és cím szerint *Tükör előtt.* A lépcsőfordulóban és a folyosókon látott képek beolvadtak az eredeti berendezésbe és sajátos kollázsá váltak. Az *Exteriors of Line* tárlat az alkalmazott művészetet mutatta be, főleg ruhákon. Megjelent a formatervezés a városi múzeum barokk kastély-épületében is. Itt kapott helyet a ljubljana-i építészeti és dizájn múzeum anyaga, *A csend forradalmi* címen. Egyszerű fatárgyaktól a „high tech”-ig húzódik a skála. A Gorenje saját stúdióval terveztet, ezúttal nem hűtővel, hanem villanytűzhellyel és felületburkolóval rukkolt elő. Az emblematis hűtőszekrény más kiállításon, Velenjében látható. Egyéni tervezések közül NIKA ZUPANC feketeszárú cseresznyéből készült lámpájának eredetisége volt figyelemre méltó. A művészet és a technika határán járva érdekelt volna a *Nano Art* kiállítás, ám a Kultur Inkubátor ház minden alkalommal zárva volt, a szemben lévő városi fotómúzeumban pedig nem tudtak segíteni, s az ott látottak sem kárpótoltak. Többet ígér őszi tárlatuk: a kelet-európai szocialista modernizmust ROMAN BEZDIAK épületfotói mutatják be. Ugyanekkor a Dráva-parti egykori víztoronyban a szlovén fotó trendjeit látni. A szűkebb régióról szólt a Népházban a Multi Médialis Center *Kibla* tárlata.⁴ Társadalom-

³ „Szürrealizmus”, a valóság vonzásában. Antal–Lusztig gyűjtemény, 2012. február 16 – április 15. között.

⁴ A kibla az iszlámban az imádkozás helyes irányát jelenti.

elemzésük/kritikájuk az erőszak, a traumák, a háborút okozó folyamatok, a nacionalizmus máig ható érvényére mutatott rá. A tárlat a Shadow Múzeum anyagára épült.⁵ A sötétbe burkolt térben a bosnyák ADELA JUSIČ és LANA ČMAJCANIN videón „beszél újra a háborúról, amiről már soha nem akar”, és installálta a pincét, melyben a majd 4 évig tartó szarajevói blokádot töltötték. A szintén bosnyák ALMA SULJEVIĆ öngyilkos női merénylete/szent harcosa kihívás az iszlámfóbiával szemben, amit ő is elszenvedett. A „másik oldalon” a szerb JAROSLAV SUPEK (+2009) performansa arról szólt, akit alvás közben öltek meg a háború képei. ŽIVKO GROZDANIČCSAL közös installációja az ortodox egyház pop artos kritikája, a horvát IGOR GRUBIĆ videói pedig a belgrádi gay parádé vérbefojtását mutatták be, a „felajzott” militarista nacionalizmus következményeként az intoleranciát a másággal szemben. A művek alapvető kérdése: megtalálja-e a nyelvet az ellenséges társadalmi, politikai kontextusban a kortárs művészet a háborús trauma megnyilvánulásainak értelmezésére? Lehet-e megfelelő formulát találni, sztereotípiák nélkül, hogy a művészet empatikus legyen a folyamatok megértésében? A traumákra a leggyakoribb reakció az amnézia és csend – a művészet néma marad-e, vagy csak a szimbólumok nyelvén szól?

A kortárs művészet és politikai aktivizmus találkozik az orosz NYIKOLAJ OLEJNYIKOV vegyes technikájú, narratív murálján is. Az avantgárd baloldali propaganda jegyében ex-jugoszláv helyzeteket ábrázol történelmi kronológiában. Műve része a *Sto Gyelat?* (Mi a teendő?) csoport munkájának, akik itt videóról partizán daljátékot adtak elő, elhagyott gyárban, brechti módszerrel. „A belgrádi sztori” elnyomott munkásai szemben állnak a háború vámszedőivel, a korrumpotikusokkal, az átmeneti kor bizniszmágnásaival. Tiltakoznak a bűnös privatizáció ellen, mely csődbe viszi a társadalmat. Az egység hiánya miatt azonban a harcuk gyászba fordul. A csoport Oroszországban alakult 2003-ban, a politika, az elmé-

⁵ Az alternatív, intézményrendszeren kívüli múzeumot a délszláv konceptualisták, Marina Abramović, Dragan Papić, Mladen Stiliновиć, Jaroslav Supek és Rasa Todosiević (részére) hozták létre.

REBECCA HORN és társai
Maribor Project, 2012, UMETNOSTNA GALERIJA MARIBOR, (részlet a kiállításról)
<http://www.flickr.com/photos/umetnostnagalerialjamaribor/8043363811/sizes/o/in/photostream/>
© UMETNOSTNA GALERIJA MARIBOR; fotó: Andrej Firm

let, az aktivizmus és a művészet egyesítésére. Célja a közös elképzelések hálózatát nemzetközi kontextusba helyezni, változatos művészeti projekteket, közös akciókat létrehozva, a városi terek művészi szempontú vizsgálatával, használatával, a mindennapi élet kritikájával.⁶ Ez a „retro-retroavantgárd” emlékeztet leginkább az NSK-ra, melynek alapja a 20. század elejének avantgárd retrója volt.

Az őszi idény bevezetője a 2. Nemzetközi Kerámia Triennálé (Dlum Galéria) volt, nagy eseménye pedig a *Művészet mindig győz* program keretében a német REBECCA HORN kinetikus szobrász, performer installációinak bemutatása és fellépése az Art Galériában.⁷ Ekkor rendezik a szlovén színházi fesztivált is, DRAGO JANČAR kult drámájával, a *Nagy briliáns valcerral*. Emellett lengyel és japán bábszínház, s a Tobaribhuto táncbemutató, valamint a francia Invisible circus is látható.

⁶ Olejnyikov mellett Olga Csaplja, Vladan Jeremics, Dmitrij Vilenszkij, Artyem Ignatov, Natalja Persina, Alexandr Skidan képzőművészek; Nina Gasteva koreográfus; Oxana Tyimofejeva, Alexej Penzin, David Riff filozófusok a csoport tagjai. Kiállításai voltak New Yorkban, Londonban, Berlinben, Moszkvában, Párizsban és Amszterdamban.

⁷ Társai: Hayden Chrisholm zeneszerző, Antonio Paucar performer, Rod Mengham, Tomáš Salmun. 2012. szeptember 28-tól december 31-ig.



Vass Norbert

Képrablók, gépeltérítők

Szombathy Bálint: *A magyar elektrográfia rövid története* című könyvéről

A kiadvány matt borítója Bohár András *Reduktív költészet* című sorozatából használ egy darabot. Bohár jelkép- és képregényszerű fogalmazásmódja pontos lenyomatát – ha tetszik –, képi esszenciáját adja a honi elektrográfia eddigi történetének. Abban az értelemben mindenképp, hogy a történelem előtti ikonkészlet, amit megidéz időtlenné, a technológia azonban, amivel kivitelez, nagyon is időbe ágyazottá teszi munkáját. Hozzá hasonlóan több hazai elektrográfusnak – vagyis árammal rajzoló művészeknek, árnyékköltőnek – van dolga az idő összegubancolásával, megtekerésével.

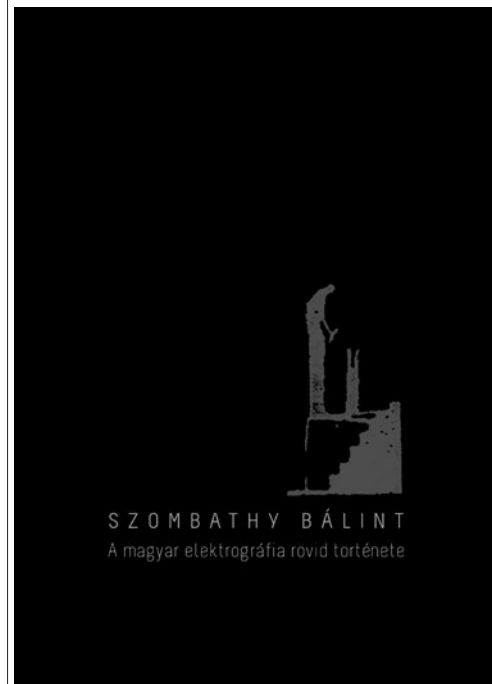
Innen indítja tanulmányát Szombathy Bálint is. Azt kérdezi: vajon hosszú vagy rövid-e az az idő, amióta Magyarországon elektrográfia létezik? A választ viszont – habár tulajdonképpen a kiadvány maga is felelet már –, az olvasóra bízta.

A magyar elektrográfia bő huszonöt éve hosszú időnek tűnik, ha a XX. század második felében fejüket csupán pár évre felütdő art-okhoz viszonyítjuk, roppant rövid viszont, amennyiben a folyvást bővülő technológiai apparátus, „géppark” állandó változása – s így megismerhetőségének a tökéletesig soha ki nem futtatható korlátai – felől tekintünk rá. A géppark Szombathy kifejezése. Ugyancsak ő beszél „munkaeszközök arzenáljáról” és az „alkotás frontvonaláról” is. S véleményem szerint jó oka van rá, hogy metaforáit a háború világából vegye.

A szövegen végigvonuló küzdelem-allegória ugyanis több szinten értelmezhető. Jelentheti egyrészt az alkotói tevékenység szolgálatába állított eszközökkel való harcot, de vonatkozhat a műfaj kanonizálása érdekében folytatott erőfeszítésekre is. A magyar elektrográfia eddigi története Szombathy olvasatában szüntelen harc tehát. Az underground-kiskorúságból a kiállítótermekbe való megérkezétségig, az alkotó munkában felhasznált gépek nyelvi készletének állandó finomodása miatt a lehető legadekvátabb dialektus birtoklásáért vívott háború. A masinák domesztikálása sikerrel lezajlott. A hetvenes-nyolcvanas évek nyekergő-sípoló monstremai halk, tenyerünkben elférő műtyürökké miniatürizálódtak mára. Ám a dizájnba csomagolt kezesbárányok olykor hajlamosak azért csökönyösen is viselkedni, komiszan rúgkapálni. Az elektromosságot munkatársául hívó művészek legnagyobb örömére. Az autonóm alkotónak elvégre – idézhetjük fel Bohár András gondolatát – a technika kelléke, kiszolgálója csak, nem pedig meghatározója. Az eszközöket nem rendeltetésszerűen használó elektrográfusnak újra meg újra fel kell fedeznie, lépnie kell csálnia, el kell térítenie a gépeket.

Úgy sejtem, a másolásművészet – ebből származtatja ugyanis a honi elektrográfiát Szombathy Bálint – hazai kezdeteinél technika-, művészet- és társadalomtörténet kapcsolódott egymással szorosan össze. 1985-ben alig voltak még az országban elérhető fénymásolók, ezért csak alternatív utak bejárása által, úgy is csak igen keveseknek adatott meg, hogy ezek felhasználásával készítenek képzőművészeti alkotásokat. A másolásművészet nemzetközi alapjait – írja Szombathy – Bruno Munari, egy olasz futurista fektette le. Munari úgy fogalmaz, a művészeknek ki kell zökkenteniük a gépeket a szabályos működés megszokott menetéből. Mintha csak az ő roncsolt fax-üzenetét rekonstruálta volna Bohár is, s ezúttal Szombathy.

A másolásművészet Nyugat-Európában a nyolcvanas években a zenitre ért, intézményesült, míg nálunk a korlátozott hozzáférés következtében később kezdett csak kibontakozni. A műfaj magyarországi kezdeteit bemutató részben



Szombathy érezhetően – és a személyes részvétel miatt érhetően – szubjektívebb hangnemre vált. Tények, emlékek, történetek keverednek narrációjába. Kitér a Xertox csoport tevékenységére, méltatja az Árnyékkötők jelentőségét, illetve az elektrográfia hazai ügyét végérvényesen kivívó Magyar Elektrográfiai Társaság érdemeit is. Majd megállapítja: „(a) magyar elektrográfia eredendően az alternatív szféra másolásművészetéből bontakozott ki, alapszöke pedig a fénymásoló volt.”

Egy rövid fejezetben felvillannak a műfaj elméleti erővonalai, a befejező rész pedig arra ad alkalmat a szerzőnek, hogy bemutasson néhány jellegzetes sorozatot, pár markáns alkotót, s mikro-elemzéseket adjon a honi elektrográfia egyre bővülő arcképcsarnokának fontosabb szereplőiről. A tanulmányt huszonnégy oldalas képmelléklet követi, aztán angol nyelven ismétlődik meg a szöveg.

Szombathy összegzése nem csak könnyed stílusban megírt, ezért jól olvasható, könnyen átlátható szöveg, ami a kint és bent szemszögét váltogatja ügyesen, de fontos forrása lehet egy jövőben készítenő monográfiának is. Kívánok a harchoz a szerzőnek és a műfajnak is erőt! Abban bízom, jön majd egy kor, amelyben a szövegszerkesztő program nem húzza már alá értetlenül az elektrográfia szót.

SZOMBATHY BÁLINT: *A magyar elektrográfia rövid története*
A Szigetvári Kultur- és Zöld Zóna Egyesület kiadása, 2012.

ERDÉLYI Gábor | Élek / My Edges

NEON GALÉRIA | 2012. december 14 – 2013. január 25.

1065 Budapest, VI. ker., Nagymező utca 47. II. emelet | Nyitva: hétfőtől péntekig 14–18 óráig



trafo
galéria

TRAFÓ KORTÁRS MŰVÉSZETEK HÁZA, Trafó Galéria
TRAFÓ HOUSE OF CONTEMPORARY ARTS, Trafó Gallery
1094 Budapest, Liliom utca 41.
tel/fax: +36 1 456 2044, fax: +36 1 456 2050
gallery@trafo.hu, www.trafo.hu
Nyitva: keddtől vasárnapig 16–19h, előadási napokon 16–22h
Open: Tuesday to Sunday 4–7pm, performance days 4–10pm

2012/12/14-2013/01/27
**MINDEN ESZIK
MINDEN MEGETETIK
EVERYTHING EATS
EVERYTHING IS EATEN**

Komoróczy Tamás kiállítása
Exhibition of Tamás Komoróczy



metropol

FUZINE

PORT.hu

Klubrádió

HAGYRANRANCS

<p>The Ph Factor / Photography and Fine Art in the Second Half of the 20th Century</p> <p>● MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ www.moravska-galerie.cz BRNO 2012. 12. 07 – 2013. 03. 03.</p>
<p>Dánia</p>
<p>A Human Echo</p> <p>● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM www.aros.dk ÁRHUS 2012. 08. 31 – 12. 30.</p>
<p>INDIA: ART NOW</p> <p>● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART www.arken.dk ISHØJ 2012. 08. 18 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Self-portrait</p> <p>● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST www.louisiana.dk HUMLEBÆK 2012. 09. 14 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Észtország</p>
<p>IRWIN. Construction of the Context</p> <p>● KUMU www.ekm.ee TALINN 2012. 09. 28 – 2013. 01. 28.</p>
<p>Finnország</p>
<p>Toby Ziegler <i>Alienated Objects</i></p> <p>● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2012. 09. 28 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Reality Bites</p> <p>● KIASMA www.kiasma.fi HELSINKI 2012. 11. 02 – 2013. 03. 10.</p>
<p>Franciaország</p>
<p>Buren, Merz, Rutault <i>L'œuvre et ses archives.</i></p> <p>● CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX www.capc-bordeaux.fr CHÂTEAU-GONTIER 2012. 02. 09 – 12. 09.</p>
<p>About Menocchio we know many things</p> <p>● BÉTONSALON www.betonsalon.net PÁRIZS 2012. 09. 26 – 12. 22.</p>
<p>Ci-Contre</p> <p>● FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON www.henricartierbresson.org PÁRIZS 2012. 09. 12 – 12. 23.</p>
<p>Adel Abdessemed <i>I am Innocent</i></p> <p>Marcel Duchamp Prize 2011: Mircea Cantor</p> <p>● CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2012. 10. 03 – 2013. 01. 07.</p>
<p>Photography in France 1950–2000</p> <p>● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE www.mep-fr.org PÁRIZS 2012. 11. 14 – 2013. 01. 13.</p>

<p>Manuel Álvarez Bravo <i>A Photographer on the Watch (1902–2002)</i></p> <p>Muntadas <i>Entre / Between</i></p> <p>Filipa César <i>Luta ca caba inda (The struggle is not over yet)</i></p> <p>● JEU DE PAUME www.jeudepaume.org PÁRIZS 2012. 10. 16 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Charles Fréger <i>Seconde Peau / Portraits photographiques et uniformes</i></p> <p>● LE POINT DU JOUR www.lepointdujour.eu CHERBOURG-OCTEVILLE 2012. 09. 23 – 2013. 02. 23.</p>
<p>Yue Minjun <i>L'ombre du fou rire</i></p> <p>● FONDATION CARTIER www.fondation.cartier.com PÁRIZS 2012. 11. 14 – 2013. 03. 17.</p>
<p>Mirages d'Orient, grenades et figures de barbarie / Chassé-croisé en Méditerranée</p> <p>● COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2012. 12. 09 – 2013. 04. 28.</p>
<p>Hollandia</p>
<p>Ian The <i>Dark Clouds</i></p> <p>● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2012. 09. 01 – 12. 09.</p>
<p>VIEWPONT / A closer look at showing</p> <p>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huisarseille.nl AMSZTERDAM 2012. 09. 14 – 12. 09.</p>
<p>Dutch Masters in the 21st century</p> <p>● ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2012. 05. 18 – 12. 31.</p>
<p>Lewis Hine</p> <p>● NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Diane Arbus</p> <p>● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2012. 10. 26 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Anish Kapoor</p> <p>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2012. 10. 13 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Viviane Sassen <i>In and Out of Fashion</i></p> <p>● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huisarseille.nl AMSZTERDAM 2012. 12. 15 – 2013. 03. 17.</p>

<p>Zarina Bhimji</p> <p>● DE APPEL ARTS CENTRE www.deappel.nl AMSZTERDAM 2012. 11. 17 – 2013. 03. 30.</p>
<p>Lissitzky – Kabakov <i>Utopia and Reality</i></p> <p>● VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2012. 12. 01 – 2013. 04. 28.</p>
<p>Horvátország</p>
<p>Dan Perjovschi <i>News from the Island</i></p> <p>● REYKJAVIK ART MUSEUM www.artmuseum.is REYKJAVIK 2012. 09. 15 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Írország</p>
<p>Alice Maher <i>Becoming</i></p> <p>● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2012. 10. 06 – 2013. 02. 03.</p>
<p>Lengyelország</p>
<p>József Robakowski. <i>My own cinema</i></p> <p>● CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU http://csw.torun.pl TORUN 2012. 10. 25 – 12. 30.</p>
<p>Tropicalisms</p> <p>● GDANSK CITY GALLERY www.ggm.gda.pl GDANSK 2012. 09. 22 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Anna Baumgart <i>Synecdoche</i></p> <p>● CSW ŁAŻNIA www.laznia.pl GDANSK 2012. 11. 17 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Jiří Kolář <i>Collage with an Ermine</i></p> <p>The lunatics are on the loose... Fluxus european festivals 1962–1977</p> <p>● MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE www.mocak.pl KRAKKÓ 2012. 10. 18 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Anna Molska <i>The Sixth Continent</i></p> <p>● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2012. 11. 24 – 2013. 02. 03.</p>
<p>Litvánia</p>
<p>PANORAMA 14: selected works from Le Fresnoy Art Centre annual exhibition</p> <p>Šejla Kamerić</p> <p>● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2012. 11. 30 – 2012. 01. 20.</p>
<p>Luxemburg</p>
<p>ATELIER LUXEMBOURG – The Venice Biennale Projects 1988–2011</p> <p>● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2012. 10. 13 – 2014. 02. 24.</p>

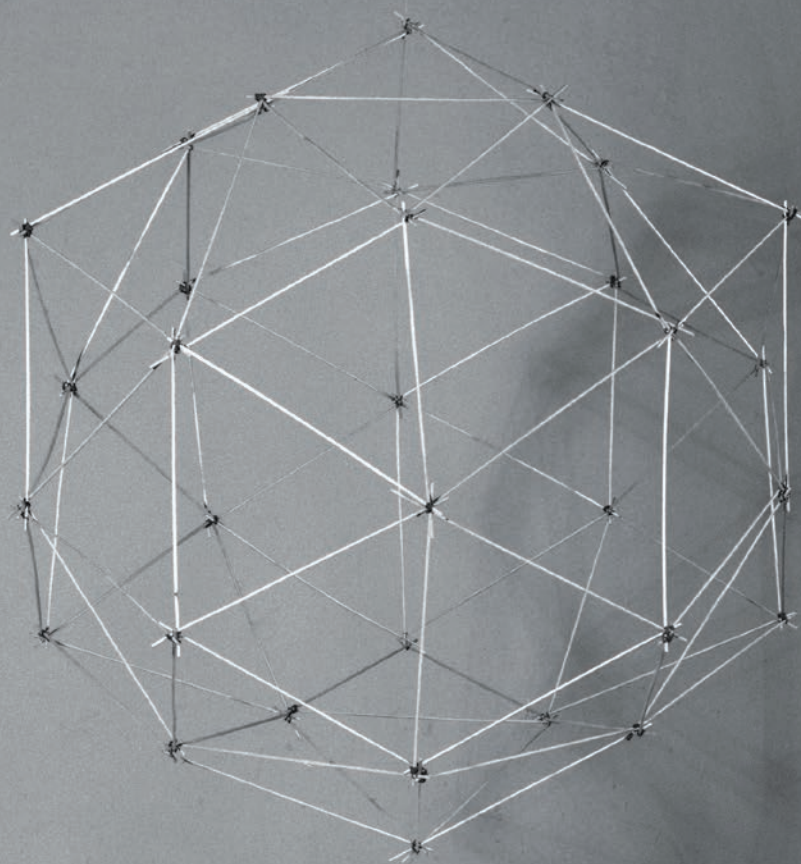
<p>Nagy-Britannia</p>
<p>Everyday Selves: Contemporary Self Portraits</p> <p>● BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2012. 10. 25 – 12. 21.</p>
<p>Turner Prize 2012</p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2012. 10. 02 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Everything Was Moving: Photography from the 60s and 70s</p> <p>● BARBICAN – ART GALLERY http://www.barbican.org.uk LONDON 2012. 09. 12 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Artists Film International: Karim Debbagh, Ben Hagari, Sefer Memisoglu, Nguyen Trinh Thi</p> <p>● WHITECHAPEL GALLERY http://www.whitechapelgallery.org/ LONDON 2012. 10. 13 – 2013. 01. 13.</p>
<p>William Klein + Daido Moriyama</p> <p>● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2012. 10. 10 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Tracing the Century: Drawing as a Catalyst for Change</p> <p>● TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LONDON 2012. 11. 16 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Jonas Mekas</p> <p>● SERPENTINE GALLERY www.serpentinegallery.org LONDON 2012. 12. 04 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Taylor Wessing Photographic Portrait Prize</p> <p>● NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.npg.org.uk LONDON 2012. 11. 08 – 2013. 02. 17.</p>
<p>BREAKING THE ICE: MOSCOW ART, 1960-80s</p> <p>● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2012. 11. 21 – 2013. 02. 24.</p>
<p>Jannis Kounellis</p> <p>● PARASOL UNIT http://www.parasol-unit.org/ LONDON 2012. 11. 28 – 2013. 02. 24.</p>
<p>Island Stories: Fifty Years of Photography in Britain</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2012. 03. 12 – 2013. 03. 19.</p>
<p>A Bigger Splash: Painting after Performance</p> <p>● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2012. 11. 14 – 2013. 04. 01.</p>
<p>Light from the Middle East: New Photography</p> <p>● V&A www.vam.ac.uk LONDON 2012. 11. 13 – 2013. 04. 07.</p>

<p>GAIIETY IS THE MOST OUTSTANDING FEATURE OF THE SOVIET UNION – New Art From Russia</p> <p>● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2012. 11. 21 – 2013. 05. 05.</p>
<p>Németország</p>
<p>Kís Varsó <i>Lélekben tomboló háború</i></p> <p>● GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST www.gfzk.de LIPCSE 2012. 10. 06 – 12. 09.</p>
<p>Dennis Hopper <i>The Lost Album / Vintage Photographs of the 1960s</i></p> <p>● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2012. 09. 20 – 12. 19.</p>
<p>Sounds Like Silence</p> <p>● HMKV IM DORTMUNDER U www.hmkv.de DORTMUND 2012. 08. 25 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Show 'My shaving-mirror – From Holthuys to Beuys'</p> <p>● MUSEUM KURHAUS KLEVE www.museumkurhaus.de KLEVE 2012. 09. 09 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Joel Sternfeld <i>Retrospective</i></p> <p>● C/O BERLIN www.co-berlin.com BERLIN 2012. 11. 10 – 2013. 01. 13.</p>
<p>The Shuttered Society – Art Photography in DDR 1949–1989</p> <p>● BERLINISCHE GALERIE www.berlinischegalerie.de BERLIN 2012. 10. 05 – 2013. 01. 18.</p>
<p>PRIVACY</p> <p>● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2011. 11. 01 – 2012. 02. 03.</p>
<p>White Feathers, Black Fur. Animals in 20th-Century Art</p> <p>● SPRENGEL MUSEUM www.sprengel-museum.com HANNOVER 2012. 09. 02 – 2013. 02. 10.</p>
<p>ARTandPRESS / Art. Truth. Reality.</p> <p>● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2012. 09. 15 – 2013. 02. 10.</p>
<p>Vidéo Vintage 1963–1983 / A Selection of the New Media Collection, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris</p> <p>● ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2012. 09. 22 – 2013. 02. 10.</p>
<p>Visions of Modernity</p> <p>● DEUTSCHE GUGGENHEIM www.guggenheim.org BERLIN 2012. 11. 15 – 2014. 02. 17.</p>

<p>Norvégia</p>
<p>To Be With Art Is All We Ask</p> <p>● ASTRUP FEARNLEY MUSEET FOR MODERNE KUNST http://afmuseet.no OSLO 2012. 09. 29 – 2013. 01. 27.</p>
<p>Olaszország</p>
<p>Francis Bacon and the Existential Condition in Contemporary Art</p> <p>● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2012. 10. 05 – 2013. 01. 27.</p>
<p>L'Italia di Le Corbusier</p> <p>● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2012. 10. 18 – 2013. 02. 17.</p>
<p>William Kentridge <i>Vertical Thinking</i></p> <p>● MAXXI www.fondazionemaxxi.it RÓMA 2012. 11. 17 – 2013. 03. 03.</p>
<p>Oroszország</p>
<p>Jake and Dinos Chapman <i>The End of Fun</i></p> <p>● THE STATE HERMITAGE MUSEUM www.hermitagemuseum.org Szentpétervár 2012. 10. 20 – 2013. 01. 13.</p>
<p>Portugália</p>
<p>Julião Sarmiento <i>White Nights</i></p> <p>● MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES www.serralves.pt PORTO 2012. 11. 24 – 2013. 03. 03.</p>
<p>Románia</p>
<p>SubREAL <i>Retrospect</i></p> <p>● MNAC www.mnac.ro BUKAREST 2012. 05. 31 – 12. 31.</p>
<p>Spanyolország</p>
<p>Specters of Artaud. Language and the Arts in the 1950s</p> <p>● MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2012. 09. 19 – 12. 17.</p>
<p>Nasrin Tabatabai i Babak Afrassiabi <i>Seep</i></p> <p>● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2012. 10. 26 – 2013. 01. 20.</p>
<p>Svédország</p>
<p>Grant recipients 2012: Maria Bonnier Dahlin Foundation</p> <p>● BONNIERS KONSTHALL http://www.bonnierskonsthall.se STOCKHOLM 2012. 12. 02 – 2013. 01. 06.</p>
<p>Sterling Ruby</p> <p>● BONNIERS KONSTHALL http://www.bonnierskonsthall.se STOCKHOLM 2012. 12. 15 – 2013. 03. 17.</p>

PUKLUS PÉTER

2012. december 12 – január 25.



TRAPÉZ

1055 Budapest
Henszlmann Imre utca 3.

www.trpz.hu