

# Balkon

2013\_4

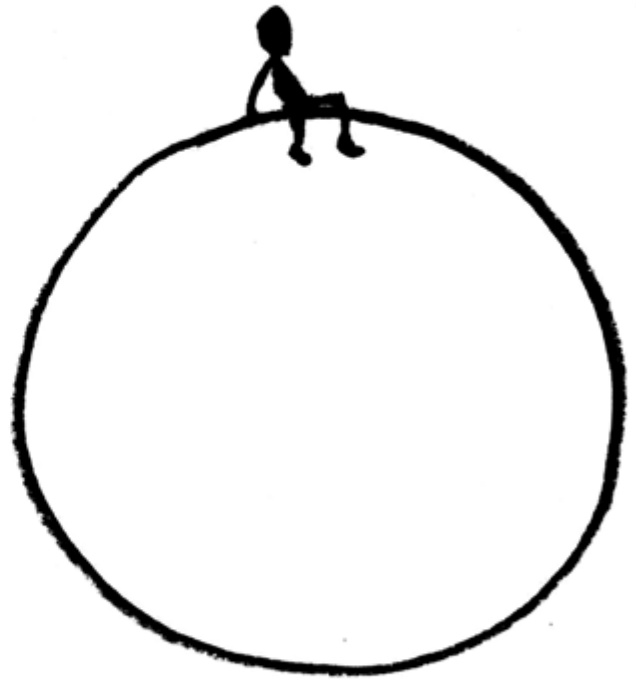
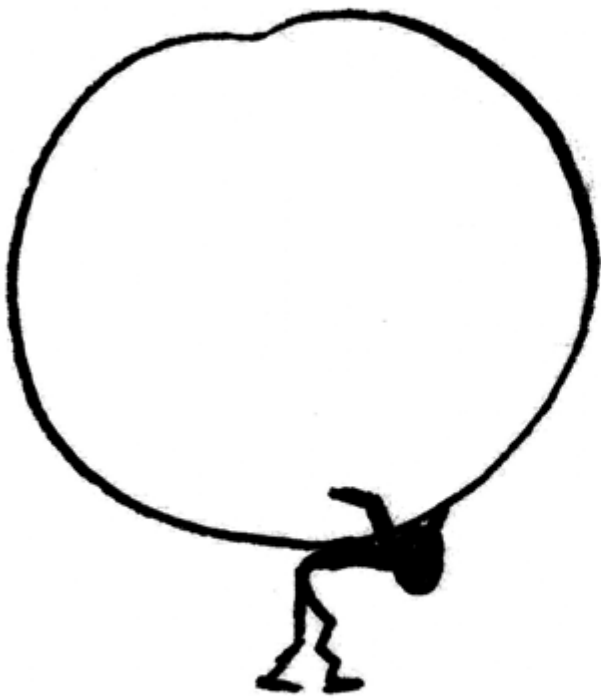
k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t ⊕ B u d a p e s t

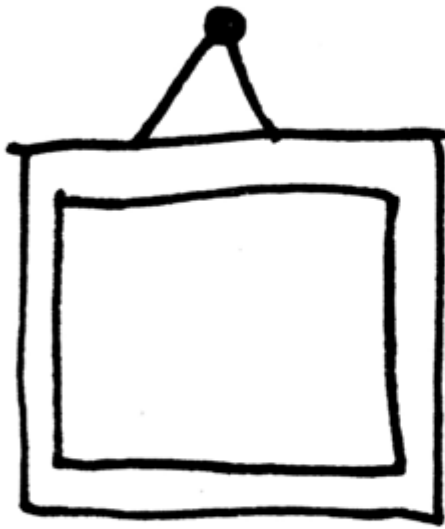


ISSN 1216-8890 880 Ft

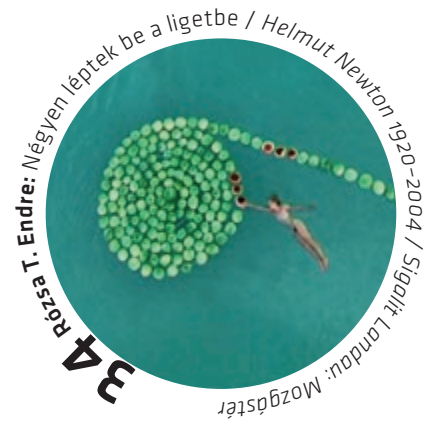


9 771216 889000





Csontó Lajos  
Vicces sztori, falrajz részlet, 2013  
MODEM, Debrecen  
© Fotó: Áfra János



Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület  
studio.c3.hu

\_007

GUTEMA DÁVID  
Life, 2011  
xerox paper, 210×297 mm  
Art and TV, 2012  
xerox paper, 210×297 mm

**Balkon**

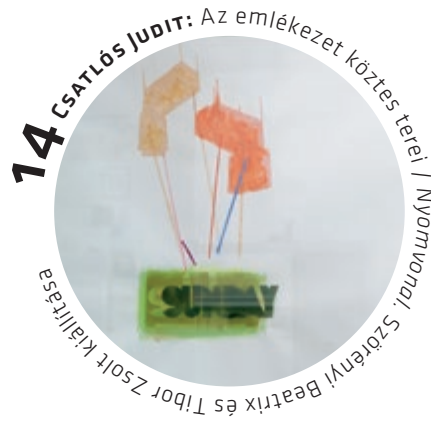
HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2. ✉ balkon@c3.hu  
www.balkon.hu

**Poligráf Kft.**

Felelős kiadó: HERMANN PÉTER  
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó  
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.  
Telefon: +36 27 547 825 ✉ Fax: +36 27 547 826  
e-mail: poligraf@invitel.hu

Főszerkesztő: HAJDU ISTVÁN ✉ ihajdu@c3.hu  
 Szerkesztők: SZÁZADOS LÁSZLÓ ✉ szazados.laszlo@mng.hu  
 SZIPŐCS KRISZTINA ✉ szkriszta@c3.hu  
 Grafikai terv: ELN FERENC ✉ elnfree@c3.hu  
 Fotó: ROSTA JÓZSEF ✉ jozsef.rosta@gmail.com



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

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft  
 fél évre: 3.540 Ft és negyed évre: 1.770 Ft  
 Árusítási ár: szimpla szám: 7.080 Ft és dupla szám: 1.770 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában  
 Arctic Volume White papírra.  
 Borító: Arctic Volume White 300 gr  
 Belív: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



Bódi Kinga

## Úszó tárlatok

### Beszélgetések egykori Velencei Biennálés magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

#### 1. rész – Kérdések Csorba Géza\* művészettörténészhez

Az ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola hallgatójaként doktori témámmal (*Magyar részvétel a Velencei Biennálén a kezdetektől napjainkig*) részt veszek a zürichi Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) keretei között megvalósuló *Fokus Projekt «Kunstbetrieb» – Biennale Projekt* elnevezésű nemzetközi művészettörténeti kutatásban (2010–2013). A kutatócsoportot Prof. Dr. Beat Wyss, a karlsruhei Hochschule für Gestaltung (HfG) művészettörténész professzora vezeti.

\* 1932-ben született Lőrinciben. Egyetemi tanulmányait 1950 és 1954 között az ELTE BTK magyar-könyvtár szakán végezte. 1954 és 1964 között a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában dolgozott. 1964 és 1980 között a Művelődésügyi Minisztérium (1974–1980 között Kulturális Minisztérium, 1980–1990 között Művelődési Minisztérium) Képzőművészeti (önálló) Osztályának munkatársa, 1973-tól osztályvezetője volt. A minisztériumban töltött évei alatt legfőbb feladata a magyar képzőművészek nemzetközi kapcsolatainak kiépítése és a nemzetközi magyar kiállítások megszervezése volt, többek között Csorba volt 1968-tól tíz éven keresztül a Cagnes-sur-Mer-i *Nemzetközi Festészeti Fesztivál* magyar szervezője. 1980-tól 1993-as nyugdíjazásáig a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyettese volt.

A kutatás a *Velencei Biennále* intézményét, s benne a nemzeti részvételt (nemzeti reprezentációt) megvalósító pavilon-rendszert alapul véve kívánja megteremteni az *összehasonlító művészettörténet-írást*. A kutatás első fázisában a kelet-közép-európai régió országainak (Lengyelország, Csehország/Szlovákia, Magyarország, Románia, ex-Jugoszlávia), valamint az Egyesült Államoknak és Svájcnak a Biennálés szereplését dolgozzák fel – azonos szempontok és egységes tematika szerint – a résztvevők. A velencei magyar képzőművészeti szereplés történetének rekonstrukciójához 2012 nyarán kezdtem el az utolsó harminchárom év legfontosabb – még élő – résztvevőivel interjúkat készíteni, mivel *oral history* nélkül számos részlet nehezen volt rekonstruálható pusztán a fennmaradt levéltári iratok, különböző archívumokban megőrzött dokumentumok, fotók alapján. Meggyőződésem, hogy ezen archív anyagok kiegészítéseképpen fontos adalékkal szolgálnak a személyes visszaemlékezések a velencei magyar szereplés történetének hiteles(ebb) megírásához.

Az itt közölt interjúk az eredeti dialógusok szerkesztett, jegyzetekkel ellátott változatai. A beszélgetések a biennálés szereplések kronológiájában jelennek meg. A sorozat az 1980-as Biennáléval indul, s a 2013-as részvétellel zárul. A nevezett időszak valamennyi kiállítási évét lefedik az interjúk. Az interjúalanyok kiválasztá-



SCHAÁR ERZSÉBET  
Utca, 1974

sában nem az volt a célo, hogy egy-egy Biennále-évnél mind a kiállítói (művész), mind a teoretikus (kurátor, nemzeti biztos) oldal megszólaljon. A szelektálás szubjektív, amelyben az is szerepet játszott, hogy a megkeresésekre nem minden esetben érkezett (pozitív) válasz. A beszélgetések eredeti formájukban a doktori munkám „melléktermékeit” jelentik.

☉ **Bódi Kinga:** *Manapság minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondol a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?*

☉ **Csorba Géza:** Ez a pályázati rendszer nagyon demokratikus és biztosítja a szelekciót, ennél fogva a kvalitást is. A művészeti közélet szempontjából mindenképpen megnyugtató ez a szisztéma. Ugyanakkor művészetről lévén szó, én mindig inkább az egyéni részvételt és válogatást tartottam jobbnak, még ha felmerül ebben a szubjektivitás veszélye is. A művészet – és ebből kifolyólag a művészettörténet és a kiállítás-rendezés – nem egy kollektív műfaj. Ezért nem kollektív megítélésre való. Olyan – akár egyéni, akár kollektív – döntés úgyszólván, ami mindenkinek megfelel. Még egy demokratikus pályázás után sem.

☉ **BK:** *1980-ban mint a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti (önálló) Osztályának a vezetője, majd 1982-ben és 1984-ben mint a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyettese rendezte a Magyar Pavilon kiállításait a Velencei Biennalén. Hogyan működött Magyarország velencei szereplésének a megszervezése az 1980-as évek elején? Ki(k) és hogyan döntött(ek) arról, hogy Ön rendezze meg ezekben az években a magyar kiállításokat?*

**CsG:** Én tulajdonképpen VAYER LAJOS (1913–2001)<sup>1</sup> tanítványaként és segédjeként tanultam bele a Biennaléba. Azokban az években, amikor ő rendezte a Magyar Pavilon kiállításait,<sup>2</sup> az 1960-as évek elejétől én mindig kijártam vele Velencébe, úgyhogy évről-évre láttam, hogyan működik a Biennále szervezete, hogyan áll össze egy velencei magyar kiállítás. Vayer Lajos mindig mindenkinek bemutatt engem, a vezetőségnek, a művészeknek, úgyhogy 1980-ra már nagyon sok embert ismertem. Mindent Vayertől tanultam meg Velencével és a Biennalével kapcsolatban.

1 Vayer Lajos (1913–2001) művészettörténész egyetemi tanulmányait 1931 és 1935 között a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen végezte. 1935 és 1946 között a Szépművészeti Múzeum munkatársa, 1949 és 1955 között főigazgató-helyettese volt. 1955 és 1983 között az ELTE BTK művészettörténet tanszékének vezetője, egyetemi tanára volt. Főbb kutatási területe az itáliai reneszánsz művészet. Vayer Lajos 1958 és 1976 között volt a velencei (kortárs) magyar kiállítások nemzeti biztosja.

2 A velencei Magyar Pavilonban kiállító művészek, valamint a kiállítások nemzeti biztosai és kurátorai (1945–1984): 1946 – Közvetlenül a második világháború utáni évben nem rendezték meg a Velencei Biennalét.

1948 – Nemzeti biztos: Ruzicska Pál; művészek: Egy József, Ferenczy Béni, Márfy Ödön, Szőnyi István 1950–1956: Magyarország hivatalosan nem vett részt a Velencei Biennalén.

1958 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Czöbel Béla, Derkovits Gyula, Domanovszky Endre, Ferenczy Noémi, Hincz Gyula, Pór Bertalan, Borsos Miklós, Ferenczy Béni, Kovács Margit, Madarassy Valter, Martsa István, Medgyessy Ferenc, Mikus Sándor.

1960 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Blaski János, Csernus Tibor, Derkovits Gyula, Eigel István, Feledy Gyula, Hajnal Gabriella, Hincz Gyula, Kass János, Kerényi Jenő, Konfár Gyula, Mikus Sándor, Miskolczi László, Németh József, Raszler Károly, Reich Károly, Sarkantyu Simon, Szász Endre, Szentiványi Lajos, Szurcsik János, Udvardi Erzsébet, Würtz Ádám.

1962 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Bernáth Aurél, Gábor István, Kmetty János, Kokas Ignác, Kurucz D. István, Martyn Ferenc, Ridovics László, Somogyi József, Vecsési Sándor.

1964 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Barcsay Jenő, Csohány Kálmán, Segesdi György.

1966 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Borsos Miklós, Domanovszky Endre, Feledy Gyula, Felt Jolán, Hajnal Gabriella, Hincz Gyula, Makrisz Agamemnon, Pleszniv Károly, Prepelicza Katalin, Redő Ferenc, Solti Gizella, Tassy Klára, Tury Mária.

1968 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Kokas Ignác, Kondor Béla, Vilt Tibor.

1970 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Hincz Gyula, Somogyi József.

1972 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Domanovszky Endre, Kiss Nagy András

1974 – Elmaradt a Velencei Biennalé.

1976 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Bálint Endre, Barcsay Jenő, Blaski János, Czinke Ferenc, Czöbel Béla, Deim Pál, Fényes Adolf, Ferenczy Béni, Ferenczy Károly, Ferenczy Noémi, Finta József, Jánossy György, Kmetty János, Korniss Dezső, Kovács Margit, Lóránt János, Magyar Géza, Patay László, Somogyi József, Szántó Pirokska, Szrogh György, Vajda Lajos, Varga Imre; enterőr: Mikó Sándor.

1978 – A Szovjetunió távollmaradásával tiltakozott az 1977-ben megrendezett *Disszidens Biennalé* megrendezése ellen. Hivatalosan – a Szovjetunióval való szolidaritásból – Magyarország sem vett részt a *Velencei Biennalén*.

1980 – Nemzeti biztos: Csorba Géza; művészek: Bálint Endre, Barabás Márton, Barcsay Jenő, Bukta Imre, Deim Pál, Dienes Gábor, Fajó János, Fehér László, Feledy Gyula, Fóth Ernő, Hencze Tamás, Kárpáti Tamás, Kéri Ádám, Keserű Ilona, Klimó Károly, Kocsis Imre, Kokas Ignác, Kondor Béla, Korniss Dezső, Kő Pál, Martyn Ferenc, Nagy Gábor, Paizs László, Schaár Erzsébet, Segesdi György, Somogyi József, Szabados Árpád, Tóth Menyhért, Varga Imre, Vigh Tamás, Vilt Tibor, Záborszky Gábor, Zrínyifalvi Gábor.

1982 – Nemzeti biztos: Csorba Géza; művész: Schaár Erzsébet.

1984 – Nemzeti biztos: Csorba Géza; művész: Varga Imre; enterőr: Vadász György.

Amikor 1978–1979 körül Vayer azt mondta, hogy nem kívánja folytatni a Biennále-rendezését, a minisztériumban rögtön az én nevem merült fel utódnak, hiszen mindenki tudta, hogy Vayer utolsó éveiben nagyon aktívan közreműködtem vele a velencei rendezésekben. Akkoriban a minisztérium Képzőművészeti Osztályának a vezetője voltam, így természetes volt, hogy én folytatom ezt a feladatot. Hivatalosan persze 1980-ban az akkori kultuszminiszter, POZSGAY IMRE (1933)<sup>3</sup> nevezett ki a Biennále nemzeti biztosának, hiszen közvetlenül ő (azaz a mindenkori kulturális minisztérium) felügyelte a magyar részvételt. Amikor a Galéria főigazgató-helyetteseként szerveztem a kiállításokat, akkor is hivatalosan (az adminisztráció szempontjából) minden a minisztériumon keresztül zajlott.

Azt azért el kell mondanom, hogy a minisztériumot a képzőművészet különösebben nem érdekelte, nem volt az élvonalban mint „műfaj”. Az irodalommal és a zenével sokkal többet törődtek. Ez egyrészt persze jó volt, mert „szabadabban” mozoghattunk, másrészt meg a kisebb érdeklődés következtében kevesebb pénz is fordítottak a képzőművészeti kiállításokra, eseményekre. Tényleg csak a minimálisan szükséges összeget. Ez nem csak az én Biennalés éveim alatt volt így, mindez már Vayer idejében is hasonlóan működött, gyakorlatilag az 1960-as évektől fogva. A képzőművészetet teljes mértékben rábízták a Képzőművészeti Osztályra, kvázi ment magától. Egyedül a műtárgyvásárlásokra fordított nagyobb összegeket a minisztérium. Ezeket a minisztériumi vásárlásokat egyébként főleg én intéztem. Nem nagyon nézték a minisztériumban, hogy milyen műveket választok ki, ezért előfordult olyan is, hogy olyan művésztől is tudtam vásárolni, akik hivatalosan nem voltak kívánatosak. ACZÉL GYÖRGY (1917–1991)<sup>4</sup> néha beleszólt, teljesen ad hoc módon, vele több összetűzésem is volt emiatt. Aczél egyébként semmit nem értett a képzőművészethez, csak úgy akart tenni, mintha értene hozzá. Az volt velem a baj, hogy soha sem esztétikai vagy művészetpolitikai alapon döntött, hanem sokkal inkább személyes rokonszenv szerint. Akivel valamiért személyesen jóban volt, az lehetett akár absztrakt is, de

3 Pozsgay Imre (1933) egyetemi tanár, a Kádár-korszak egyik meghatározó jelentőségű politikus. 1976 és 1980 között kulturális, majd 1982-ig művelődési miniszter volt. 1982-ben háttérbe szorították. 1989-ben a Magyar Szocialista Párt alapítója, első elnökségének tagja s a párt köztársasági elnök jelöltje volt. 2005-ben tért vissza a politikai közéletbe.

4 Aczél György a Kádár-korszak kulturális életének legfőbb ideológusa és irányítója volt. 1958 és 1967 között a művelődésügyi miniszter első helyettese. 1967-től az MSZMP Központi Bizottságának titkárává választották, és ebben a minőségében a kulturális élet teljes ellenőrzése és irányítása vált a legfőbb feladatává. 1974-ben leváltották, s leváltását követő napon a Minisztertanács elnökhelyettesévé nevezték ki. 1982-ben visszakerült az MSZMP KB kulturális titkári posztjára. 1985-ben végleg megszűnt minden politikai vezetői pozíciója, s 1989-es nyugdíjazásáig a Társadalomtudományi Intézet főigazgatója volt.

támogatta, akit viszont nem szeretett, azt meg, akármilyen jó realista is volt, akkor sem engedte érvényesülni.

Az 1980-as *Biennale* után mentem át a minisztériumból a Magyar Nemzeti Galériába. Gyakorlatilag akkor Aczél „kirúgatott” a minisztériumból, azaz addigra már annyira rám szállt, hogy teljesen lehetetlen volt számomra a minisztériumi munka. Egyébként az említett teljes minisztériumi gyűjtemény is akkor került át velem együtt a Galériába, ami a mai napig ott található.

✪ **BK:** *1980-ban egy hatalmas csoportos kiállítást vitt Velencébe, 1982-ben az akkor már hét éve elhunyt SCHAÁR ERZSÉBET munkáit mutatta be, 1984-ben pedig VARGA IMRE szobrai állította ki VADÁSZ GYÖRGY installációjában. Mi volt a három kiállítás koncepciója, hogyan álltak össze a kiállítási anyagok?*

✪ **CsG:** A Biennale előkészületei már a köztes, páratlan években megindultak. Akkor kellett kimenni Velencébe a megbeszélésekre, akkor tudtuk meg a következő Biennale központi tematikáját, és utána kezdtünk gondolkodni, műveket nézegetni, műtermekbe járni stb. Folyamatosan figyeltük, hogy a művészek mit csinálnak, éppen hol tartanak, az adott munkák mennyire illeszthetők bele a Biennale aktuális kívánalmaiba, illetve hogy egy-egy művész mennyire van felkészülve egy ilyen szintű megmérettetésre. Aztán kiválogattuk a munkákat és összeállt a kiállítási anyag. Ez a folyamat minden évben így zajlott. Én mindig elmentem Vayer Lajoshoz, akkor is, amikor hivatalosan ő már nem is volt benne a Biennáléban. Számomra megerősítést jelentett, hogy konzultálhattam vele, tanácsokat kérhettem tőle. Egyébként amikor már nem ő rendezte a kiállításokat, akkor többet nem jött ki Velencébe. Én is akkor voltam ott utoljára, amikor az általam rendezett utolsó, 1984-es magyar kiállítást lebontottuk.

Megmondom őszintén, az 1980-ban rendezett kollektív tárlatra már nem nagyon emlékszem. Igazából akkor külső tényező hatására kellett úgy döntenem, hogy egy nagy csoportos kiállítást rendezünk. Én magamtól nem így döntöttem volna, de ezt az utasítást kaptam, és ezt kellett végrehajtanom. Ez az utasítás abban az évben személyesen Aczélától érkezett, pedig korábban, Vayer idejében nem szólt ilyen szinten bele a velencei kiállítások anyagába. Az idősebb művészgeneráció mellett azért egy-két fiatal Stúdiós művész – Fehér László és Bukta Imre – munkáit is sikerült kiállítani.

1982-ben aztán SCHAÁR ERZSÉBET (1908–1975) munkáit szerettem volna Velencében bemutatni, és abban az évben ez elé nem is gördített senki akadályt. Schaár Erzsébet az 1960-as, 1970-es években egyike, ha nem a legjobbjá volt a progresszív szobrászoknak Magyarországon, és én már régóta akartam neki kiállítást rendezni. Halaszhatatlannak tartottam az ő munkáinak a bemutatását Velencében, és még posztumusz tárlatként is időszerűnek gondoltam.

1984-ben képzőművészet és építészet kapcsolata volt a központi tematika a Biennálén. Ezért találtam azt ki, hogy VARGA IMRE (1923) szobrai egy építész által tervezett installációs térben helyezem el. Varga Imre neve akkor már régóta benne volt a köztudatban, valahogy elvárás is volt, hogy rendezni kell egy nagy Varga Imre-kiállítást Velencében. Mellé pedig VADÁSZ GYÖRGY (1933) neve merült fel bennem, mert tudtam, hogy építészként nagyon közel áll a képzőművészethez. Örömmel vállalta a felkérést. Hullámmó ezüstszerű függönyöket tervezett végig a pavilon helyiségeiben, és ezeknek a függönyöknek az öbleiből és rejtekeiből bújtak elő Varga Imre szobrai. Igaz, emiatt nagyon nagy vitám volt Varga Imrével, mert ő egyedül szeretett volna kiállítani a Pavilonban és attól tartott, hogy eltakarják a műveit a textilek, de szerintem éppen hogy nem elfedték, hanem erősítették azokat.

✪ **BK:** *Mit jelentett az 1980-as évek elején egy magyar művészek részét venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a Biennale akkori magyar és nemzetközi megítélése?*

✪ **CsG:** A Velencei Biennale rangot jelentett és lehetőséget teremtett a nemzetközi bemutatkozásra. Ez óriási dolog volt akkoriban egy fiatal, de akár idősebb művészeknek is, hiszen nem sok külföldi kiállítási alkalom adódott akkoriban.

✪ **BK:** *Hová pozicionálna a Magyar Pavilonnak az 1980-as évek elején rendezett kiállításait, összehasonlítva az abban az időszakban a többi pavilonban látottakkal?*

✪ **CsG:** Ez egy érdekes kérdés. A minisztériumban a Biennale kapcsán nem nagyon volt jelentősége a nemzetközi szempontoknak, úgy az egész Biennáléra nem nagyon figyeltek oda. Nem úgy gondolkodtak, hogy na, melyik magyar

művész életműve illene bele a nemzetközi trendbe? Ezzel egyáltalán nem foglalkoztak. Annak az időszaknak a kiállításai, amelyeket én valamennyire megéltem Velencében – vagy Vayer mellett vagy az általam rendezett évek alatt – sokkal inkább „haza beszéltek”, semmint külföldre. Az volt a szempont, hogy Magyarországon ki a jelentős művész, és hogy az kaphasson lehetőséget a nemzetközi bemutatkozásra. Amúgy az az én véleményem, hogy a Magyar Pavilon mindig egyenrangú volt művészi kvalitásban a többi pavilonnal. A magyar művészet az 1960-as, az 1970-es és az 1980-as években teljesen európai színvonalú volt, és abból a lehető legjobbat állítottuk ki Velencében. Csak az volt abban az időben a helyzet, hogy egyes külföldi, főleg nyugat-európai pavilonban sokkal extrémebb, szélsőségesebb munkák voltak kiállítva. Ezekhez viszonyítva sokak szemében „lemaradottnak” tündek a magyar kiállítások. Főleg akkor, amikor sok pavilonban eluralkodott, hogy fogalmi dolgokat „állítanak ki”. Aztán a Biennáléra is betört a TV, és emlékszem, volt olyan év, hogy a pavilonokban csak tévékészülékeket lehetett látni. Meg volt olyan pavilon is, amit üresen hagytak, ez volt a kiállítás koncepciója. Tehát az ilyen munkákhoz képest mondjuk Varga Imre szobrai valóban maradinak tündek. Velencében sok nemzet, számos pavilonban mindig igyekezett a legújabb dolgait elsütöni. A Magyar Pavilon ebből a szempontból más volt az 1960-as, az 1970-es és az 1980-as években, ott nem a legfrissebb munkák, nem a legfiatalabb művészek kaptak helyet, hanem inkább a már nagynevű művészek, beérett életművek kerültek bemutatásra.

✪ **BK:** *Mi volt a korábbi véleménye a Biennáléről? Változott-e ez azáltal, hogy rendezőként is részt vett több Biennálén? Ha igen, mennyiben?*

✪ **CsG:** Én a Biennáléről mindig azt gondoltam, hogy naprakész képet nyújt a nemzetközi képzőművészetről, ezt volt a legnagyobb erénye, szerintem. Ami az 1980-as évek elején a Biennálén megjelent, az jelentette „a” képzőművészetet. Nagyon sok nemzetközi kiállítás volt már akkor is, de a Biennale valahogy más volt. Ott minden megjelenhetett, műfaji, tartalmi megkötés nélkül.

Amúgy itthon nem nagyon lehetett hallani a Biennáléről, maximum rövid újsághírek jelentek meg a kiállításról, úgyhogy a művészek csak annyit tudtak, ami sajtóról-szájra terjedt. Nem tiltották a híradást, csak egyszerűen nem figyeltek a Biennáléra, nem volt a politika fókuszpontjában. A *Művészet* című folyóirat mindig a bezárás után közölt egy összefoglalót a Biennáléről. De az extrém művekről soha nem számoltak be az újságok.

Én egyébként az 1960-as évek elején jártam először Velencében. A Magyar Pavilon akkor nagyon rossz állapotban volt, pedig 1958-ban történt

egy nagyobb felújítás. Vayer minden évben elmondta, amikor együtt voltunk Velencében, hogy teljesen rendbe kellene hozni a Pavilont, de mindig csak „tűzoltás” történt, a legfontosabb problémákat lehetett csak orvosolni. A minisztérium részéről sem pénz, sem szándék nem volt a helyzet végleges megoldására.

⊗ **BK:** *Ki finanszírozta 1980 és 1984 között az egyes kiállítások költségeit? Mennyire változott évről-évre a rendelkezésre álló keret?*

⊗ **CsG:** Minden teljesen állami pénzből valósult meg. Nem volt nagy költségvetésünk, nem emlékszem már a pontos összegekre, de végül is minden évben mindenre elegendő volt. A művészek a munkák elkészítésére külön pénzt nem kaptak, hiszen mindig már meglévő anyagokat vittünk ki Velencébe. A csomagolást, a ki- és a visszazállítás, a biztosítást és az installálás költségeit fedezte az állam. De például emlékszem, hogy Varga Imre kitalálta, hogy az akkor már Szekszárdon felállított Prométheusz-szobráról<sup>5</sup> a keselyűt is ki akarja állítani Velencében. Ez az én válogatásomban nem volt benne, és így a plusz költségei sem voltak eredetileg beleter-

<sup>5</sup> Varga Imre: *Prométheusz-emlékmű*. 1978, krómacél, bazalt, 300 × 200 cm. Szekszárd. Városcsopont.

vezve a keretbe, úgyhogy Imre a saját pénzén vitette ki ezt a szobrot és állította fel a Pavilon előtt.

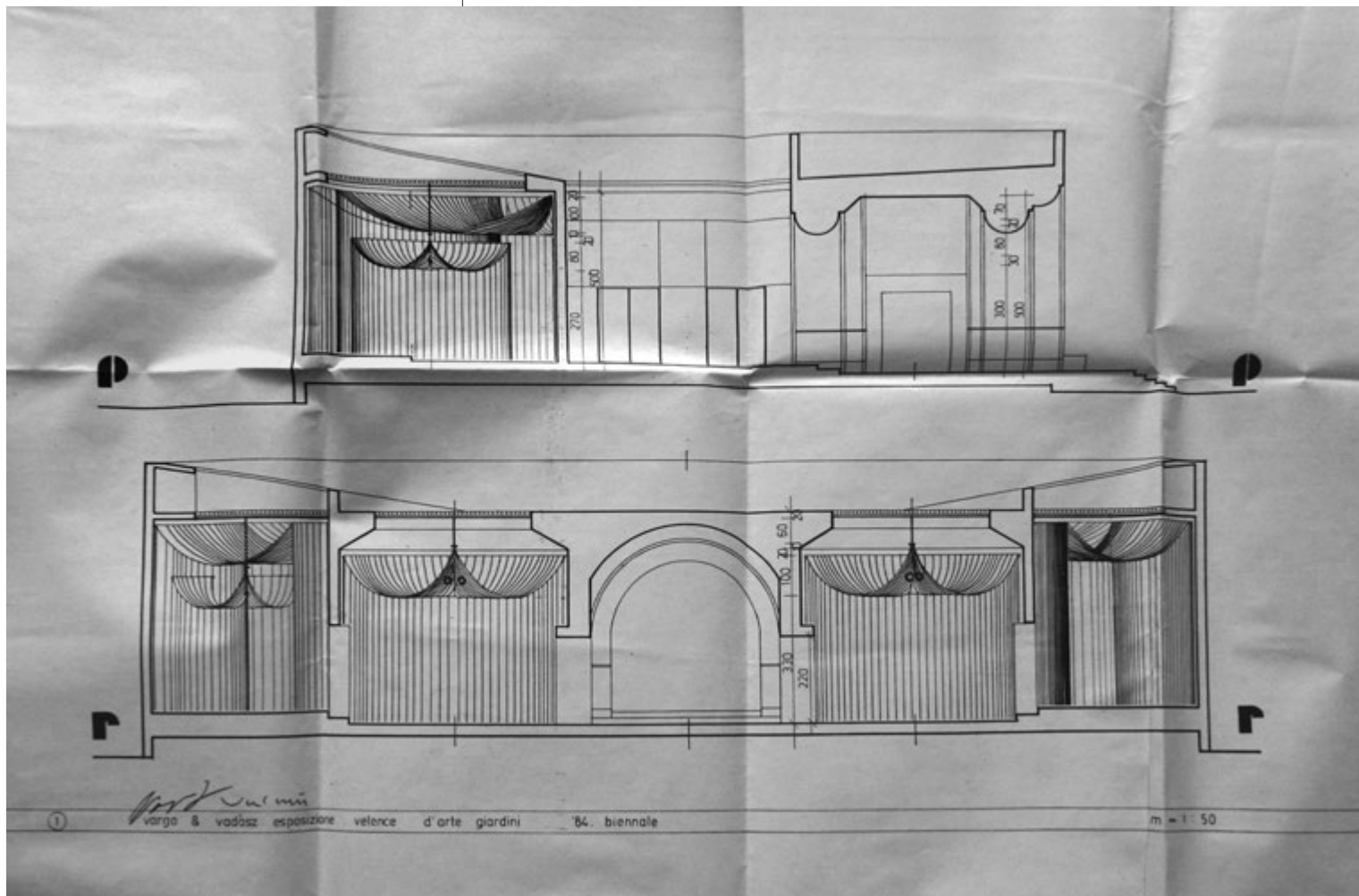
⊗ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitóig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Hogyan zajlottak az installálások és a megnyitók Velencében?*

⊗ **CsG:** A művészeket és a munkásságukat egész évben folyamatosan követtük, de a konkrét kiállítandó anyagot csak pár hónappal a megnyitó előtt véglegesítettük. De persze a szóban forgó művészek tudták, hogy esetleg szóba jöhetnek a Biennáléra. Hogy is mondjam ezt Magának? Nekem a *Velencei Biennále* folyamatosan ott volt az agyam sarkában. Amikor mást csináltam, más kiállításra készültem, másmilyen anyagokat válogattam, akkor is folyamatosan olyan szemmel (is) néztem a műveket, hogy esetleg egy következő *Biennálén* elképzelhetőnek tartom-e. Ez egy folyamatos feladatot és egyben felelősséget jelentett számomra. A konkrét installálás aztán úgy zajlott, hogy először is volt a Magyar Pavilonnak egy megbízott olasz „gondozója”, aki folyamatosan törődött az épülettel. Amikor installáltunk, akkor ő segített a műszaki dolgok elintézésében és az előkészületekben. Volt, hogy a kiállító művészek is kijöttek az installálásra, hivatalos kiküldetésben, de ez nem minden esetben volt így. Attól is függött, hogy hányan szerepeltek. 1980-ban nagyon sokan állítottak ki, úgyhogy akkor nem jött ki senki, de 1984-ben Varga Imréval és Vadász Györggyel együtt állítottuk össze a kiállítást.

A megnyitóra hivatalos személy a minisztériumból soha nem utazott ki Velencébe, Aczél sem. Azt mondjuk el tudom képzelni, hogy Aczél még a megnyitó előtt valamikor kiutazott körülnézni, de erről én nem tudok.

A központi megnyitó délelőtt volt, óriási pezsgős fogadással, aztán délután minden pavilon rendezett egy kisebb megnyitót a saját kiállításának. Aztán az újságírók és a szakmabeliek kisebb csoportokba verődve végigmentek a pavilonokon,

VADÁSZ GYÖRGY  
'84 biennale, tervrajz  
Velencei Biennále 1984 – Nemzeti biztos: Csorba Géza;  
művész: Varga Imre; enteriőr: Vadász György.



és amikor eljutottak a Magyar Pavilonhoz, akkor én ott vártam őket és bemutat-  
tam nekik a kiállítást. Tehát külön megnyitóbeszéd nem hangzott el a Magyar  
Pavilonnál.

⊕ **BK:** *Kik és milyen (magyar, esetleg nemzetközi) intézmények, partnerek vettek  
részét az Ön által ismert években az egyes kiállítások megvalósításában?*

⊗ **CsG:** Semmilyen más intézmény nem vett részt a kiállítások megszervezésé-  
ben, csak a minisztérium.

A minisztérium aztán nagyon sok művet megvett a Biennále után a művészek-  
től, ami anyagi juttatást jelentett a számukra. Ez Vayer idejében is így volt.  
A Kádár-korszakban két intézmény foglalkozott műtárgyvásárlással. A miniszte-  
rium és a Művészeti Alap. Az Alap évente egyszer vagy kétszer szervezett egy nagy  
műtárgyvásárlást, ezt úgy hívták, hogy „kétmillió vásárlás”. Akkoriban kétmillió  
forintért rengeteg mindent lehetett vásárolni. Ez úgy zajlott, hogy az Alapnak volt  
egy nagy terme, oda bevitték a művészek a műveiket, meghirdette az Alap a vásár-  
lást, és mint egy aukción, ott ült a zsűri és 3 másodpercenként hozták az újabb és  
újabb műveket a zsűri elé. A zsűri meg pontozott. Főleg művészekből állt a zsűri, és  
akkor ott helyben eldöntötték, hogy mit vesznek meg és mit nem. Emlékszem, egy  
ilyen zsűrizés alkalmával figyeltem fel KOKAS IGNÁCra (1926–2009) még az 1960-as  
évek elején, aki akkor még kezdő művész volt. Hozták százával a teljesen egyforma,  
átlagos képeket, én is ott álltam a terem végében, néztem a műveket és beszél-  
gettem, nem is nagyon néztem oda, mert sok unalmas munka következett egymás  
után. És egyszer csak feltettek egy képet az állványra, és azt mondtam „Te jó isten,  
ki ez?” Annyira kitért mind koncepciójában, mind minőségében a többi munka  
közül, a nagy átlagból. Utána rögtön elmentem hozzá a műtermébe, össze is barát-  
koztunk, és később nagyon sok kiállítást csináltunk közösen. Vayer egyébként már  
1962-ben kivitt tőle négy akvarellt Velencébe, aztán 1968-ban – KONDOR BÉLA  
(1931–1972) és VILT TIBOR (1905–1983) munkái mellett – egy nagyobb, szinte egyéni  
bemutatkozásra is lehetőséget nyújtott neki. Később én is többször bemutattam  
őt külföldön, többek között 1970-ben az *Art hongrois contemporain* című csoportos

tárlaton a párizsi Musée Gallierában. Kokastól  
aztán sok mindent vásároltam a minisztériumi  
éveim alatt, ezek ma szintén a Magyar Nemzeti  
Galéria gyűjteményében található.

⊕ **BK:** *A Velencei Biennále régóta erősen kritizál-  
ják avított nemzeti pavilonrendszerben való gon-  
dolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az  
adott ország művészeti termésének kétévente  
történet bemutatása”). Mennyiben gondolja úgy,  
hogy a Magyar Pavilonban az 1980-as évek ele-  
jén megrendezett kiállítások az akkori kortárs  
magyarországi képzőművészetet reprezentálták  
Velencében?*

⊗ **CsG:** Szerintem teljes mértékben reprezentál-  
ták. A nemzeti pavilonok kritikája pedig az én  
időmben fel sem merült.

⊕ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar  
visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemu-  
tatottaknak az 1980-as évek elején?*

⊗ **CsG:** Schaár Erzszi kiállításának nagyon nagy  
sikere volt, sokan odajöttek gratulálni a meg-  
nyitó után. Külföldi kollégák, kormánybizto-  
sok, újságírók. A másik két kiállításnál, amit én  
rendeztem, nem nagyon emlékszem az akkori  
visszhangra. Inkább úgy mondanám, hogy  
tudomásul vették, hogy most az van kiállítva a  
Magyar Pavilonban, de különösebben intenzív  
visszhang nem volt. A Magyar Pavilon az egyik  
volt a rengeteg nemzeti pavilon közül.

VARGA IMRE  
Magyar Pavilon, 1984. Velencei Biennále, enteriőr: Vadász György



⊗ **BK:** *Meséljen egy kicsit a megvalósult kiállítá-sokról, hogyan néztek ki, mi volt a rendezési elv?*

⊗ **CsG:** Egyrészt már közgyűjteményekben talál-ható munkákat állítottam ki, sok művet meg csak kölcsönkértünk a műtermekből a kiállítás időtartamára. Schaár Erzsébet esetében is a művek jelentős része már múzeumi tulajdonban volt, ám volt egy-két mű, ami még a műtermében maradt, s én nagyon örültem, hogy ezeket is sikerült megszerezni a kiállításra. Az *Utca* című, több egységből álló installációjának is sok részlete már állami tulajdonban volt addigra, de a műtermi kutakodásnak köszönhetően előke-rültek addig ismeretlen részletei és Velencében ezekkel egészítettem ki az installációt.<sup>6</sup>

⊗ **BK:** *Milyen hatással volt (ha volt) a Biennále saját művészettörténeti karrierjére? Kapott-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzet-közi kapcsolatai stb.?)*

⊗ **CsG:** A Biennalénak éppen ez is volt az egyik fő érdeme, hogy az ember nagyon sok szakmai és számtalan esetben baráti kapcsolatra tudott szert tenni. Ilyen kapcsolataim nekem is kiala-kultak. A nemzeti biztosok abszolút együtt-működtek Velencében, és utána adott esetben azért hívtuk meg egymást egy-egy kiállításra, konferenciára, mert a Biennalén szoros kapcso-latba kerültünk egymással. Ez rang és nagyon nagy előny volt. Mind a művészeknek, mind a művészettörténészeknek. Mert megismert ben-nünket a nemzetközi szakma.

⊗ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékei vannak a kiállítás-rendezésekről a Biennalén? Sikeresnek tartja-e az Ön által rendezett három kiállítást?*

⊗ **CsG:** Már Vayer ideje alatt nagyon megszeret-tem a várost. Élvezet volt vele sétálni a városban, mert minden épületről órákat tudott mesélni, minden palazzóról volt egy története. Ezek szép emlékek számomra, ma is mindenre jól emlék-szem a Vayerral töltött velencei hetekből. Aztán azok az évek is emlékezetesek maradtak, amikor már egyedül rendeztem a kiállításokat.

1984 után aztán én magam mondtam, hogy nem szeretnék több Biennalét rendezni. Jó emlékeim vannak a Biennalével kapcsolatban, nagyon sze-rettem csinálni, odaadással szerveztem a kiállítá-sokat, de három Biennále elég volt. Nagyon sok törődést, odafigyelést igényelt mindegyik meg-szervezése, fárasztó volt, sok munkával járt és nem akartam tovább csinálni. Úgyhogy örömmel adtam át a stafétát NÉRAY KATALINNAK.

Készült: Budapest, 2013. február 6.

6 Az *Utca*, Schaár Erzsébet utolsó monumentális munkája, eredetileg hungarocellból készült, s először 1974-ben mutatták be Székesfehérváron. 1975-ben Schaár a luzerni Kunstmuseumban egy másik változatot állított ki a műből. Schaár halála után, az 1980-as években elkészítették a művet gipszből, és ma állandó kiállítás keretében a pécsi „Múzeumutcaban” tekinthető meg.

Najmányi László

## SPIONS

⊗ **Harmincnegyedik rész**

### Voilà, a SPIONS megérkezik Párizsba

„Red demon comes to power in the deserted sky  
The ghost of communism in a rock'n'roll style  
I come to annihilate your aggressive young souls  
I'm almost thirty and I know about nihilism much more”  
SPIONS: *TOTAL CZECHO-SLOVAKIA*  
(Lyrics: Serguei Pravda)

A kommunizmus rozzant Zsiguliban utazó éhes kísértetei stílszerűen éjjél körül érkeztek Párizs kapujához. A kocsi beteg hangszóróiból David Bowie *Sons of the Silent Age* című száma<sup>2</sup> szólt. A város határához érve azonnal eltévedtem, ahogy ez később is számtalan alkalommal megtörtént velem a „fény városában”. Párizs csillagszerkezete, az egyirányú utcák számomra teljesen véletlenszerűnek tűnő, a megszokott poroszos párhuzamosságtól radikálisan eltérő rendszere, és a késő éjszaka is örült forgalom összezavart. A minduntalan ránk dudáló, csikoro-gva fékező járművektől fenyegetve órákig bolyongtunk a szűk utcák és a tágas sugárutak labirintusában. Többször találtuk magunkat a Párizst körülvevő kör-gyűrűn, ahol ugyanúgy 140 km/h sebességgel cikáztak az autók, mint a belváros-ban. Hiányzott a német autósok udvariassága. Hiába indexeltem, a franciák nem engedték, hogy az autópálya lejárataihoz vezető külső sávba soroljak át, újra és újra meg kellett kerülnöm Párizst. Kétszer sikerült eljutnom az Étoile-ig, mindkét alkalommal hosszú időre beszorultam a Diadalív (l'Arc de Triomphe) körüli kör-forgalom legbelsőbb sávjába, ahonnan az ott is örült sebességgel autózók egy-szerűen nem engedtek ki. Később francia barátaimtól megtanultam, hogy ilyen esetekben csukjam be a szemem és rántsam a kívánt irányba a kormányt. Az autósok az utolsó pillanatban le fognak fékezni és beengednek maguk elé. Ez a megoldás tényleg működött. Megértettem, hogy miért van annyi sérült karosszériájú, betört lámpájú kocsi Párizsban.

A fáradtság és az ismétlődő eltévedések miatti düh az örület határára sodort. Nem bántam volna, ha sikerül elütnöm és a gall másvilágra küldenem pár izgága, agresszív francia úrvezetőt. Egyre erőszakosabban vezettem magam is, többször csaknem sikerült tömegkarambolt okoznom. Bowie *Heroes* albumának számai dallamára az emberáldozatok, a vámpírizmus és a kannibalizmus európai hagyománnyait kutató King Dub,<sup>3</sup> a Reims határában felvett stoppos barátunk bőrsák-ján dobolva ősi pikt harci dalokat énekelt megnyugtatósamra a hátsó ülésen. Én oroszul szitkozódtam, a SPIONS frontembere németül káromkodott navigálás közben, amíg meg nem kértem, hogy rakja el a térképet és bízson tájékozódási ösztöneimben. Megkerestem a kazettán a V-2 *Schneider* című, a Kraftwerk ala-pító Florian Schneider tiszteletére írt számot,<sup>4</sup> és azt pörgettem újra és újra, amíg célba nem értünk. A Hold felhők között bujkáló sarlója alapján tájékozódva igye-keztem tartani a feltételezésem szerint a városközpont felé mutató irányt.

1 „Vörös démon jut hatalomra az elhagyott égen / A kommunizmus kísértete rock'n'roll stílusban / Agresszív ifjú lelked megsemmisítésére jöttem / Csaknem harminc vagyok és sokkal többet tudok a nihilizmusról” – SPIONS: *TOTAL CZECHO-SLOVAKIA* (Szöveg: Serguei Pravda, 1979 – NL nyersforrítása) <http://wordcitizen30.webs.com/library.htm#907819461>

2 *A Hallgatás Korának fia* – dal a *HEROES* (Hősök) című albumról (1977, RCA)

3 Róla és missziójáról, valamint Skócia keleti és északi területeinek őslakóiról, a piktekről a SPIONS eposz előző, *Piktek, druidák, kannibálok, vámpírok* című, 33. fejezetében írtam részletesen.

4 Ugyancsak Bowie *HEROES* albumáról.



A SPIONS frontembere Párizsban, Fotó: Jean-Marie Salaun, 1978

Hajnali három körül parkoltunk le Párizs régi zsidónegyede (Le Marais) egyik szűk utcájában (Rue du Temple), a málló vakolatú ódon bérház előtt, ahol francia színészbarátom, Alain Daré lakott. A kocsí tankja addigra csaknem kiürült, egy fillérünk sem maradt. Kiszálltunk a kocsiból és elbúcsúztunk King Dubtól, aki közölte, hogy a Párizs alatt húzódo kazamatákban fog letáborozni, az egyik titkos lejárát a közelben van. Bennünket is hívott, de még nem láttuk elérkezettnek az időt a föld alá költözéshez. Búcsúajándékkul átadott egy bőrszíjra fűzött, a Magog fia Boath fia Fenius Farsa szkíta király által a K.re. 1. században, röviddel a Noé ükunokája, Nimród által épített bábeli torony leomlása után, az emberiség közös ősi nyelvének elvesztését okozó nyelvzavart követően kifejlesztett *ogham* (*oidheam, beth luis fearn, beth luis nion*) rovásírás<sup>5</sup> vésett jeleivel ellátott ősi pikta amulettet, amelyről elmondta, hogy varázsereje segít majd meglátnunk a láthatatlant.

Miután King Dub eltűnt az utca kanyarulatában, visszaültünk a kocsiba és kínzó éhségünk csillapítására megosztottuk az utolsó, még Düsseldorfban, Milan Kunz festőművésztől ajándékba kapott rágógumit. A *Low* című album, Bowie Brian Enóval való kollaborációjából született Berlin-trilógiájának első lemeze<sup>6</sup> számait hallgatva vártuk a reggelt, amikor illendővé válik felcsengetnünk színész barátomhoz. A környék, Párizs többi, száguldó autóktól és önfeladt, részeg turistáktól nyüzsgő részével ellentétben kísértetiesen néptelen volt. Csak egyszer tűnt fel járókelő, kalapos, hosszú fekete kaftánt viselő, melléhez könyvet szorítva siető, görnyedt, ortodox zsidó a járdán. A kocsiból dübörgő zene ellenére ránk sem pillantva húzott el mellettünk, gyorsan átvágott az úttesten és eltűnt egy sötét kapualjban. Ekkor láttam életemben először pajeszt. A *Low* album „A” oldalának utolsó számát – *A New Career in a New Town* – hallgattuk éppen, amikor hirtelen, mintegy varázsütésre macskák tucatjai bújtak elő a pinceablakokból, sarkok, kiszögellések mögül.<sup>7</sup> Titokzatos ügyeiket intézve ellepték a járdát és az úttestet. Egy különösen szép, sárgán világító szemű fekete macska felugrott a Zsiguli

5 Az ogham rovásírásról is a SPIONS eposz előző, *Piktek, druidák, kannibálok, vámpírok* című, 33. fejezetében írtam részletesen

6 1977, RCA

7 A macskáról, a kémek szent állatáról a SPIONS eposz *Bevezetés a kémológiába 1.* című, második fejezetében írtam részletesen

motorházának tetejére és – folyamatosan figyelve bennünket – lefeküdt a még meleg bádogra. „Messe agus Pangur Bán, / cehtar nathar fria shaindán: / bíth a menmasam fri seilgg, / mu menma céin im shaincheird”, idézte a SPIONS frontembere Sedulius Scottus 8. századi ír szerzetes *Pangur Bán* című, mindkettőnk által szeretett, gyakran idézett versét.<sup>8</sup> A fekete macska hetekig követett bennünket, bárhová mentünk Párizsban. Reggelenként változó lakásaink kapuja előtt állomásozott, napközben a legváratlanabb szituációkban és helyszíneken bukkant fel, éjszakánként nyávogva búcsúzott a kapu előtt. A SPIONS frontembere a Belphegor<sup>9</sup> nevet adta neki.

\*\*\*

Úgy alakult, hogy a biomasszával való kapcsolattartás feladata, minden viszolygásom ellenére, a néhai Varsói Paktum első punkegyüttese megalakulásától mindmáig rám hárult. A bajtársak közül egyedül nekem voltak, vannak valódi tapasztalataim ezen a területen. Egyedül én voltam képes számottevő külső anyagi támogatás nélkül, jórészt a saját munkámból megélni, nemcsak a diktatúra Magyarországon, hanem mindmáig tartó, hosszú utunk valamennyi stációján. Bár egyre csökkenő mértékben, de valamilyen nyíre értek az emberek nyelvén, képes vagyok felmérni igényeiket és korlátaikat, felismerni és kihasználni a velük létesített kapcsolatból adódó lehetőségeket.

Az eredetileg a punk szülőhazájába, Angliába eljutni szándékozó<sup>10</sup> SPIONS azért választotta

8 „Én és Pangur Bán, a macskám / Feladatunk ugyanaz, bizony ám/Ő egereket kerget szenvedéllyel éjjel / Én szavakra vadászom hasonló szép kéjjel” (NL nyersfordítása). A fent említett fejezet mottójaként használt vers az ausztriai Sankt Paul bencés apátságban (Sankt Paul, Karinthia) őrzött *Rechenauer Schulheft (Reichenau Primer)* című kódexben (Stift St. Paul Cod. 86b/1 fol 1v) található.

9 A démonológia tudománya szerint a Belphegor (Beelphegor) nevű démon a Pokol hét hercegének egyike, a felfedező segítője, aki mesés gazdagsághoz juttatja a tanácsait meghallgatókat. Néhány 16. századi démonológus szerint a macskadémon hatalma májusban a legerősebb. Peter Binsfeld (Petrus Binsfeldius, kb. 1540–1598/1603) teológus, a németországi Trier püspöke, nevezetes boszorkányvadász 1589-ben végezte el a démonok osztályozását. Szerinte Belphegor a lustaság halálos bűnének elkövetésére csábítja az általa hipnotizáltakat (*Encyclopedia of Demons and Demonology*, Rosemary Guiley, p. 28-29, *Facts on File*, 2009). A csábító erejű démon az asszíriai moabiták Baal-Peor nevű istenének leszármazottja, akit az izraeliták Shittimben kezdtek el imádni (Számok könyve 25:3). Érzékisége csábította el őket, fallosz formájában ábrázolták, orgiasztartásokat rendeztek tiszteletére. A kabbalisták „vitatkozóként”, „kételkedőként” emlegetik, és a szépséget szimbolizáló 6. *Sephirot* ellenségének tekintik. Funkciója az emberek megosztása, egymás ellen fordítása, amelyet a gazdagság egyenlőtlen elosztása eszközzel ér el. Jacques Albin Simon Collin de Plancy (1793/1794–1881) francia okkultista, démonológus 1863-ban publikált *Dictionnaire Infernal* című művében Belphegort a Pokol párizsi nagykövetének nevezi.

10 1978 telén a Varsóba látogató SPIONS megismerkedett a Raincoats nevű, lányokból álló angol punk együttesel, akik megígérték, hogy szerveznek nekünk koncerteket, ha sikerül eljutnunk Londonba. A frontember legközelebb 33 évvel később, 2011-ben, a kanadai Montréalban találkozott velük, amikor a még mindig aktív Raincoats ott koncertezett.

Párizst emigrációja első állomásának, mert ott éltek olyan barátaim, ismerőseim, akiknek a támogatására számíthattam, Nagy Britanniában nem ismertem senkit. Az együttes többi tagjának – a frontember Amerikában élő nagybátyján kívül<sup>11</sup> – nem voltak nyugati kapcsolatai. Az akkor egy, a sorozatos gyermekgyilkos Gilles de Rais (Gilles de Montmorency-Laval; Gilles de Retz, 1404–1440), Jeanne d'Arc (Szent Johanna, 1412–1431) harcostársa, a francia Kékszakáll történeten alapuló monodrámá címszerepét játszó Alain Daré francia színésszel, és a darab rendezőjével, Monsieur Brodier-val<sup>12</sup> 1976-ban, az ausztriai Linzben rendezett színházi fesztiválon<sup>13</sup> ismerkedtem meg. Jókat neveltünk együtt a fesztiválon bemutatott sajt/giccsszínházi előadások idétlenségén, s később is levelező kapcsolatban maradtunk. Első, a SPIONS későbbi frontemberével és másokkal kollaborálva, 1976-ban készített videó-műveim egyike (*La Maison de la Peur*) Alain Daré közvetítésével jutott el egy mexikói videó-fesztiválra.<sup>14</sup>

\*\*\*

Miután elszívtuk utolsó cigarettáinkat, a párizsi művészvilágban még kora hajnalnak számító reggel 10-kor nyomtam meg Alain Daré lakásának kapucsengőjét. Az elektromos kapunyitó nem működött, néhány perc várakozás után az álmából felriasztott színész pizsamában botorkált le a lépcsőkön, hogy beengedjen bennünket. Álomosságát leküzdve nagy örömmel üdvözölt mindkettőnk, aztán felkalauzolt harmadik emeleti, apró lakásába. Kávét főzött, tekert egy jókora, tölcseralakú hasis spliffet, aztán érdeklődve hallgatta terveinket, s bár a punk-rock nem tartozott az ő műfajába, pocsék minőségű demo-kazettánkra is kíváncsi volt. Felhívta rendezőjét, Monsieur Brodier-t, aki felajánlotta, hogy lakhatunk az ő lakásában, amíg saját helyet nem találunk.<sup>15</sup> Miután letette a telefont, Alain megkereste a pénztárcáját az ágya mellet tornyosuló ruha-kupacban, és köszönetünket visszautasítva átadott mindkettőnknek 100-100 frankot (összehasonlításképp: ennyi pénzért akkor egy hónapra szobát lehetett bérelni Párizsban). Ez majd segít benneteket elindulni nálunk, mondta. Aztán alufóliába csomagolt egy jókora darab hasist és a zsebembe nyomta. Ettől pedig bárhol otthon tudjátok magotokat érezni, suttogta nevetve, és mindkettőnket átölelt.

Délben Alain kalauzolásával átballagtunk Monsieur Brodier és felesége közeli (Rue des Archives) lakásába, ahol remek ebéddel vártak bennünket. A már elköltözött gyermekeik szobájában kaptunk szállást. Maradhatunk, ameddig akarunk, mondta a házigazda. Alain bejelentette, hogy hamarosan hónapokra vidékre utazik, s távolléte alatt egyikünk lakhat nála. Monsieur Brodier biztatására felhívтам<sup>16</sup> Orsós Györgyöt, Budapesten maradt feleségemet, akinek útlevélkérelmét visszautasították a magyar hatóságok, ezért nem tudott velünk utazni. Miután feleségem felvette a telefonkagylót, meghallottam az ismerős kattanást. Tudtam, hogy a lehallgató is a vonalban van. Közöltem Györgyivel, hogy amennyiben nem kap gyorsan útlevelet, a francia médiához fogok fordulni az ügyben. A zsarolás működött, feleségem rekordidő alatt megkapta az útlevelet, anélkül, hogy újra folyamodott volna érte. Hosszan beszélgettünk, ezalatt Monsieur Brodier és

11 A frontember Amerikában élő nagybátyja által küldött gyorssegély eltűnéséről a SPIONS-eposz 23., *A kommunizmus kísértetei és Hölderlin boldog szelleme* c. fejezetében írtam részletesen.

12 Jean-Pierre? Jean Jacques? – a rendező keresztnéve hiányzik korabeli feljegyzéseimből, és a SPIONS frontembere memóriájából is kitűrlődött.

13 A fesztiválra Albert Camus *Caligulájának* Paál István rendezte pécsi előadása díszlettervezőjeként kaptam meghívást.

14 Az eredetileg szalagra rögzített, Mexikóból visszakapott felvételt 1984 tavaszán, a kanadai Torontóban kénytelen voltam letörölni, mert nem volt pénzem magnószalagot vásárolni az akkor alakult The Change nevű zenekarom hangfelvételei számára.

15 A párizsiak önzetlen nagylelkűségét meghatónak találtam, hálával gondolok vissza rájuk még ma is. Barátságosan híruket naponta megcáfolva lakással, vissza nem térítendő pénzkölcsonnokkal, vacsorameghívásokkal, kapcsolati rendszerük megosztásával segítettek, próbálták megkönnyíteni emigrációnk első hónapjait, éveit. Nemcsak rajtunk igyekeztek segíteni, hanem a városukba érkező más politikai menekülteken is. Ezért viszolyogtat az a gorombaság, amellyel a Magyarországra érkező menekültekkel bánnak, nemcsak a hatóságok, hanem a lakosság nagy része is. Még nem hallottam olyan magyarországi esetről, hogy valaki ismeretlen afgán, iraki, iráni, szíriai menekülteket – ilyen kulturális különbözőségeket jelenthettünk mi, a kelet-európai kommunizmus vad külsejű, bárdolatlan viselkedésű kísértetei a párizsiak számára – befogadott volna otthonába, jelentős pénzadományokkal, élelemmel, kapcsolati tőkével segítette volna.

16 Abban az időben még Nyugaton is igen drága volt az országok közötti telefonbeszélgetés, Monsieur Brodier – akiről később megtudtam, hogy munkanélküli színházrendezőként, ugyancsak munkanélküli színészhöz hasonlóan maga is nehéz anyagi helyzetben volt – azonban ragaszkodott ahhoz, hogy a budapesti telefonhívás költségét ő állja, sőt, a telefonálás után ő is megajándékozott bennünket 100-100 frankkal.

felesége tapintatosan átmentek a másik szobába. A házigazda biztatására a SPIONS frontembere is felhívta az ugyancsak útlevélhiány miatt Magyarországon rekedt feleségét, Eörsi Katalint. Ő is bevetette a zsarolás-trükköt, de az nem működött az ő esetében. Feleségét csak egy évvel később, az akkor még Jugoszláviában élő Ladik Katalin és egy francia újságíró közreműködésével, kalandos úton sikerült kiszöktetni a létező szocializmus „legvidámabb barakkjából”.<sup>17</sup>

\*\*\*

Első párizsi napjaim emlékei közül az illatok rögzültek legerősebben. A friss sütemények pékségéből kiáradó illata, a kávéházakban felszolgált forró csokoládé és a mindenütt pompázó virágok illata, a Marais negyed parányi antikváriumai ódon könyveinek szaga (korábbi Kafka kutatásaimhoz kapcsolódva ekkor kezdtem el tanulmányozni a Kabbalát és a zsidó miszticizmus más irányzatait), a metrón utazó hölgyek parfümjé (Budapesten abban az időben a tömény izzadság-, hánnyás- és lábszag jellemezte a tömegközlekedést), az eső utáni utcák illata. Még a halárusok kínálatának szaga sem zavart, hosszú időket töltöttem a polcok jegén fekvő, számomra ismeretlen tengeri élőlényeket tanulmányozva. Szenvedélyemmé váltak a magányos séták az éjszakai Párizsban. Nem tudtam betelni a korall-kolónia szerűen, organikusan szerveződött város misztikus hangulatával, építészetének gyönyörűségével, a párizsi nők eleganciájával, bájával. Én, aki a „szocializmus” erősen korlátozott színiskáláján (fehér, fekete, vörös, barna, szürke alapszínek) nevelkedtem, elkezdtem felfedezni az árnyalatokat, s az azok összecsengéséből keletkező finom harmóniakat. Többször meglátogattam a nagy Napóleon Bonaparte síremlékét (Tumba de Napóleon Bonaparte), a biborszínű kőből (*porfir*) faragott, sötétszürke márványtömbökön trónoló szarkofágot az Invalidusok templomának (Les Invalides) kriptájában. A síremlék stílusa, az építéséhez felhasznált anyagok, a kegyhely hangulata számos későbbi emlékműtervet inspirálta. Korábban is terveztem síremléket, emlékművet, például a saját, ovális fém névtáblával, rajta 1984-es halálozási dátummal ellátott keresztfát, és egy seggrepacsizó bakákkal ábrázoló, rozsdás vaslemezekből hegesztendő mozgó szobrot az Ismeretlen Katona hiteles Emlékműveként, de a különböző kövek, márványok alkalmazására a Napóleon végső nyughelyét tervező, olaszországi születésű francia építész, Louis Tullius Joachim Visconti (1791–1853) tanított meg. Tanulmányoztam

17 Ezt a történetet a SPIONS-eposz egyik későbbi fejezetében fogom elmondani.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Az Élő Idő kriptája (design, 2011)

a mester másik nagy művét, a Párizs második kerületében, a Rue Richelieu-n pompázó Louvois téren, a Francia Nemzeti Könyvtár (Bibliothèque Nationale de France) bejárata előtt álló, Jean-Baptiste-Jules Klagmann szobrasszal együttműködve alkotott szökőkutat (Fontaine Louvois) is. Az 1836–1839 között, Lajos Fülöp (Louis-Philippe) uralkodása idején épült, az 1792-ben megnyitott, 1820-ban lerombolt színház (Théâtre National de la rue de la Loi) helyén álló szökőkút hódolat Franciaország istennökként ábrázolt négy nagy folyója, a Seine, Garonne, Loire és Saône előtt. A szobrok talapzata alatt delfineken lovagló tritonok utalnak arra, hogy a szökőkút építése idején még éltek édesvízi delfinek a francia folyókban. A kompozíció közepére helyezett, nagyméretű, márványból faragott

NAJMÁNYI LÁSZLÓ  
Az Ismeretlen Politikus emlékműve (design, 2011)



vízmedence peremén az állatöv szimbólumai váltakoznak vízköpőkkel (*mascarones*). A szökőkút nemcsak az anyaghasználatra tanított, de felhívta figyelmemet a 12-es szám mágikus fontosságára is. Ennek a számnak a SPIONS evolúciós állomásait reprezentáló logók (emlékmák) tervezése során volt nagy jelentősége.

Sorra felkerestem az olvasmányaimból ismert történelmi események színtereit. A magam módján imádkoztam a téren (Place de la Concorde), ahol a felbőszült plebs 1793-ban megölte királyát és királynőjét, s ahol nem sokkal később az önnön sötét paródiájába fulladó forradalom felfalta saját gyermekeit. Sétáltam a téren, ahol egykor a Vasálarcos és Marquise de Sade börtöne, a Bastille állt.<sup>18</sup> Elkezdtem látogatni korábbi névadóm, Père Lachaise<sup>19</sup> temetőjét, amely kedvenc rejtek- és találkozóhelyem, meditációs központom lett Párizsban. Meglátogattam Jim Morrison sírját, és hosszas hezitálás után kölcsönvettem róla egy rajongói áldozatul otthagytott jointot.<sup>20</sup> A legtöbb időt a Notre Dame újráműhöz hasonlító gótikus katedrálisának tanulmányozásával töltöttem. Mindig lélekemelő élményt jelentett a nem evilági építményt napfelkeltekor megvilágító első napsugarak víziója a templommal szemközti kávéház teraszáról megfigyelve. Furcsa módon a katedrális belseje nem fogott meg különösbeneben. Később, amikor alkalmam nyílt a Chartres-i katedrális belső terével összehasonlítani, megértettem, hogy miért találtam kissé fantáziátlannak.

Sétáim másik kedvenc célpontja Párizs legrégebbi utcája, a római időkben országútként szolgáló rue Saint-Denis lett. Kezében levágott, beszélő, éneklő, imádkozó fejével ezen az utcán sétált végig a város védőszentje, Szent Dénes a legenda szerint. Szent múltja ellenére a rue Saint-Denis a középkor óta Párizs szexiparának központja. A városba érkezésünk idején egymást érték itt a szakszervezetbe tömörült, ingyenes egészségügyi ellátást, nyugdíjat, más iparágak dolgozóihoz hasonló állami juttatásokat és törvényben szabályozott jogokat követelő prostituáltak tüntetései. Hónom alatt a nagy német

<sup>18</sup> Azóta operaházat építettek a téren.

<sup>19</sup> 1978. március 8-án, Magyar Tudományos Akadémia Tömegkommunikációs Központja klubjában rendezett koncerten, a SPIONS előzenekaraként Père Lachaise néven léptem fel.

<sup>20</sup> Ez volt a legjobb fű, amit addig alkalmam volt megismerni. A korábban kipróbáltaktól különbözően egész éjszakán át tartó, akár pszichedelikusnak is nevezhető élményt adott. Később is csak néhány hasonló erejű fűvel találkoztam, például a Hawaii Rózsájának (*Rose of Hawaii*) nevezett csodával, amelyet a Jumbie Zabooka nevű, soca zenét játszó trinidadai együttes énekesétől, Mr. Wonderfultól kaptam 1984 tavaszán, a kanadai Torontóban, a számukra készített látványtervem, világító varázsbottaim és saját szabású, varrású, festésű jelmezeim honoráriumaként. És ugyancsak katarzisok sorához juttatott a Bárány Lehelete (*Lamb's Breath*) is, amihez az 1990-es évek elején, Jamaica szigetén juttatott a sors. Persze nem feledkezhetem meg New York drága ajándékáról, az ópiummal kevert fűből sodort *thai stick*ről sem, amely átsegített a városba költözésem után átélt kultúrsokkon.

misztikus, Jakob Böhme (kb. 1575–1624) *Jézus Krisztus újraszületése*<sup>21</sup> című könyvének frissen beszerzett, angol nyelvű fordításával, egy balzsamos estén elhatároztam, hogy kipróbálom a testi örömök művészetében való jártasságukról híres párizsi kurtizánok egyikének szolgáltatóit.

Se előtte, se azóta nem fizettem szexért (inkább nekem fizettek később, kanadai remeteségem éveitől), így hosszú ideig tartott, amíg összeszedtem a bátorságomat, hogy megszólítsam az utca legszebb, legmagasabb, legjobban öltözött, kékesfekete bőrű lányát. Gyönyörű mosolyt villantva mondott árat, aztán felmentünk a közeli szállodában lévő, vörös bársonnyal, erotikus festményekkel, műrőzsa csokrokkal, forgó tükörgömbbel dekorált szobájába. Leültem a gigantikus méretű, vörös selyem ágyneművel borított vízágyra és rágyújtottam egy Partagas szivarra. A lány Boney M. lemezt tett fel és táncolva vetkőzni kezdett. Vesztemre a falon függő, aranykeretes, óriási tükörben megpillantottam vörös csillaggal díszített orosz katonaruhába öltözött, hónom alatt Jakob Böhme könyvét szorongató magamat szivarozva ringatózni a vízágy hullámain, és az előttem táncolva vetkőző, vakítóan fehér fogait villogtató, éjfélete óriásnőt. Nevetőgörcsöt kaptam. Hosszú percekig nem tudtam abbahagyni a már fájó nevetést, zavarba hozva partneremet, aki franciául kérdezte, hogy mi a baj. Nem tudtam mit válaszolni. Az éjjeliszekrényre dobtam a nálam lévő pénzt és kirohantam a szobából. Szerencsémre a hölgy elégnék találhatta az otthagytott összeget, mert nem küldte utánam a bizonyára a közelben leskelődő őrző-védőjét, hogy verjen meg, löjjen agyon, vágja el a torkom, ami sok hibásan viselkedő turistával megesett abban az időben, a Saint-Denis utcában.

\*\*\*

Alain Daré összehozott bennünket a rock műfajában mozgó ismerőseivel, akik révén gyorsan kapcsolatba kerültünk szinte mindenkivel, aki ezen a vagány, ingoványos területen fontosnak számított Párizsban. Így találtuk meg a SPIONS egyik legfontosabb párizsi kollaborátorát, a tiszta arcú, engem templomos lovagra emlékeztető kemény, eltökélt punk katonát, Jean-Marie Salaunt<sup>22</sup> is, aki közreműködött mindkét Franciaországban kiadott SPIONS lemez elkészítésénél.

21 *Of the Incarnation of Jesus Christ*, németből fordította John Rolleston Earle (London, Constable and Company LTD, 1934)

22 E sorok írása idején, 2013 tavaszán Jean-Marie Salaun, egykori legmegbízhatóbb kollaborátorunk dúsgazdag optikusként New Yorkban él. Felszámolta minden kapcsolatát Franciaországgal, lélekben sohasem tartozott oda. Megállapodott családjával, szabadidejében a dél-amerikai esőerdők védelmével foglalkozik. Időnként emaileket váltunk, de igen szűkszavú, ritkán válaszol kérdésekre, és sok régi barátomhoz, munkatársamhoz hasonlóan ő is teljesen elvesztette a humorát.



Before & After – a SPIONS frontembere 1978-ban és 2012-ben  
Fotó: 1978, utcai automata, Párizs; 2012, Amen, Montreal, Canada

Az ő ágynyi méretű lakásában volt alkalmam először játszani profi szintetizátoron, az akkor forradalmi újdonságnak számító analóg, monofonikus Minimoog masinán, amelyből földöntúli hangokat tudtam előcsalni. Először nem sokkal piacra dobása után, az 1970-es évek elején, az Emerson, Lake & Palmer együttes Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című művét interpretáló *Pictures at an Exhibition* című lemezén<sup>23</sup> hallottam ezt a hangszert, amelynek hangzása inspirált 1977-ben saját szintetizátorom megépítésére (Gulyás István elektromérnök közreműködésével), és az elektronikus zene történetének máig tartó kutatására.

Az abban az időben párizsi emigrációban élő későbbi magyar politikus, Haraszti Miklós, a SPIONS névadó keresztapja elintézte, hogy a Soros Alapítvány helyi fiókjából az együttes általa távolságtartóan tisztelt és rövidlátóan, a háta mögött gyakran kritizált („fantaszta”, „fasiszta”, „misztikus”, „szórakoztatóművész”, stb.) frontembere gyorssegélyhez jusson. Egy másik régi munkatársam, az akkor ugyancsak Franciaországban turnézó Rajk László bemutatott Valerie Goodmannak, egy multimilliomos amerikai biztosítótű-gyáros unokahúgának (vagy unokájának? – nem emlékszem), aki ugyancsak sokat segített a következő hónapokban. Neki, Alain Darénak és az akkor Párizsban lakó Lángh Júlia írónőnek köszönhattuk, hogy a SPIONS gyorsan a francia média látókörébe került. A frontember néhány nappal az országba érkezésünk után adta az első interjút egy napilapnak, akkor még angolul. Pár héttel később már franciául nyilatkozott, addigra megtanulta a nyelvet. Szinte valamennyi újság, magazin, rádióállomás, tévécsatorna megkereste. Serguei Pravda néven bemutatkozva, vörös csillaggal díszített szovjet katonai zubbonyban, plasztik pinkre festett hajjal jelentette be a francia közszolgálati televízióban, hogy orosz kémek vagyunk, akiket a KGB azzal a feladattal bízott meg, hogy megrontsuk a nyugati ifjúságot. Gyalázatos minőségű demo-felvételeinkkel semmire sem jutottunk volna, de ez a bejelentés és a frontember új kódneve, a szovjet egyenruhával párosulva szenzációértékűnek bizonyult. A Malcolm McLarentől, a Sex Pistols menedzserétől tanult taktika esetünkben is működött. Ha nincs pénzed reklámra, varázsold magad nagyobbra az életnagyságnál egy jókora botrányral. A szovjet kém-imázs egyetlen koncert vagy kiadott lemez nélkül napok alatt híressé tette a Varsói Paktum első punk együttesét Párizsban. Serguei Pravda példáját követve ismét használni kezdtem a korábban időnként alkalmazott Boris Popoff kódnevet.

Csatlós Judit

# Az emlékezet köztes terei

## Nyomvonal. Szörényi Beatrix és Tibor Zsolt kiállítása

→ Trafó Galéria, Budapest

→ 2013. február 8 – március 27.

TIBOR ZSOLT ÉS SZÖRÉNYI BEATRIX kiállítása egy fogalomra fűzi fel a két művész látszólag nagyon különböző tevékenységét. A *nyomvonal* mint a tér és a művek értelmezéséhez adott vezérfonal vagy asszociációs „ösvény”, valamint a rajzhoz és az alkotáshoz köthető nyomhagyás ösztöne mellett megidézi a térhasználat egy hétköznapi jelenségét is – a közlekedésre kijelölt sávok (járdák és utak) figyelmen kívül hagyását, az útrövidítéssel, a kanyarok és kerülőutak levágásával előálló ösvények hálózatát. Ez a látszólag jelentéktelen momentum messzire vezet: ezek az ösvények a városi kultúra szabályozottságát, az íratlan törvényeket, az együttélés során közösen elfogadott, lassan kialakult kereteket felrúgó viselkedés tanúi. Ebben a tekintetben az egyén társadalmi, kulturális szabályokhoz fűződő viszonyairól árulkodnak, s ugyanígy, a felfedezés és a kalandozás mindennapi kísértéseiről is. Tehát az ösvény a járatlan utak, a nem szokványos viselkedés és a gondolkodás metaforája is.

Ha a kiállításon körbenézünk, látjuk, hogy a rajzok nem önállóan, hanem installációk részeként jelennek meg: Szörényi Beatrix grafitceruzával készült rajzait és nyomatait a falon körbefutó stukkó rögzíti. A gipsz szegélydísz jellegéből adódóan egy lineáris, szerkesztett sorozatot hoz létre, ugyanakkor szigorúan kijelöli, korlátozza a néző lehetséges útvonalát is. Sokat sejtet az is, hogy a hajdani, ele-

gáns, súlyos kőszegélyt imitáló silány, rövidéletű építészeti díszítőelem alkotja az elrendezés gerincét. Tibor Zsolt bútorlapokból és modulokból összeszerelt tárolókba, polcrendszerekbe helyezi a rajzait, különféle tárgyak, fotók és egy videóloop társaságában. Az összes tároló görgőket kapott, így a variálhatóság, átrendezhetőség nem csak a szabványelemekből adódik, hanem az elmozdítás lehetőségéből is. A két művész installációja összetetten reflektál egymásra.

A gipszstukkó és a moduláris építkezés egyaránt kódolja az ideiglenességet, a művek tematikájától függetlenül is felébresztik a mulandóság érzetét. Szintén egy ilyen közös pont a mobilitás és a variálhatóság, amely – különösebben mélyebb elemzés nélkül is – feltűnik Szörényi munkáin, például a részeire szedett órát vagy a szállodai bőröndszállító kocsihoz helyezett mondatfördékeket és szavakat ábrázoló képeken.

A nyomvonal szerint haladva a galéria tere maga is felfogható úthálózatként vagy városrészként, ahol a jól felismerhető építmények tájékozódási pontokat kínálnak. Közöttük szabadon hagyott sávok húzódnak. Ha el akarunk jutni egyik helytől a másikhoz (mondjuk Tibor Zsolt *Menedékétől* a *Muszeionba*), haladhatunk – két pont közötti legrövidebb utat választva – toronyiránt. Távoli helyeket, jelen esetben rajzokat, fotókat, hétköznapi tárgyakat és képzeteket rendelünk így egymás mellé. A „legrövidebb út” legtöbbször nem esik egybe a járdával vagy úttesttel:



SZÖRÉNYI BEATRIX  
Felületi menedék, 2013





SZÖRÉNYI BEATRIX és TIBOR ZSOLT  
Nyomvonal, 2013, kiállítási látkép, © fotó: Surányi Miklós





SZÖRÉNYI BEATRIX ÉS TIBOR ZSOLT  
Nyomvonal, 2013, kiállítási látkép, © fotó: Surányi Miklós

TIBOR ZSOLT  
muszelon, 2013, installáció, © fotó: Surányi Miklós



általában kitaposott ösvények, amelyek olyan területeken vezetnek keresztül, ahol talán nem is lenne szabad áthaladni. Persze logikus lenne, ha a legrövidebb út jelentené egyúttal az „elfogadott” és a „szabályos” irányt is, de hát a történelmi és társadalmi fejlődésnek éppen ezek a kerülőutak a sajátosságai. Választhatunk persze a közlekedésre egyezményesen kijelölt útvonalat – vagyis kerülőutat – a tér bejárásához. Ezeket is mi magunk állítjuk össze az adott lehetőségek szerint: minden út elágazik, új konstellációkat kínálva fel, így időben és térben szörfölve mindig arra fordulunk, amerre asszociációink, érzéseink vagy szándékaink tovább irányítanak a még látható felületek között. A rejtett ösvények és a kijelölt utak közti döntés azonban nem önkényes, hiszen az előbbihez szükséges már bizonyos helyismeret. Azaz tisztában vagyunk az irányokkal, átlátjuk a csomópontok és lehetőségek hálózatát, így függetlenek vagyunk az útjelző tábláktól.

Ha pedig nem bízunk tájékozódási képességünkben, még mindig használhatunk térképet, pontosabban kiállítás-vezetőt, amely már elnevezéseket és javasolt sorrendet is tartalmaz. Ha térképpel a kezükben – felülnézetből – tekintünk erre a tájra, akkor Tibor Zsolt tárolókból épített raktára kap főszerepet, mellette pedig diszkréten, egy-egy megszakítással fut végig a falon Szörényi Beatrix történelmi táblója. A raktár mint „idea” dereng az installáció fölött, azonban már csak töredékei, elmosódó körvonalai láthatóak: Tibor megidézi a rendszer lehetőségét, felépíti a polcok hálózatát, kijelöli a témákat, majd megnyitja ezt a zártságot és átrendezhetővé, sebezhetővé teszi. A kanonizált tudás és a gyűjtemény klasszikus eszménye a Tibor által megidézett *Muszeion*-ban összegződik. Ez az intézmény Alexandriában, az ókori-hellén világ szellemi központjaként az emberi tudás összegyűjtését tűzte ki célul, és a gyűjteményezés szerepét messze túllépve a tudományos kutatás, a rendszerezés, a (szöveg)kritika egységét teremtette meg.<sup>1</sup> A rendszerezés – mind fizikai, mind szellemi téren – gyakorlati szükségyszerűség, követelmény a tájékozódáshoz és a gyűjtemény használatához. Tibor Zsolt önálló tárlóiban (*Menedék, Rend, Remény, Muszeion*) rejtélyes rend uralkodik, mintha egy ismeretlen kultúra sajátos szempontjai érvényesülnének. A *Muszeion* lecsupaszított, kulisszaszerű épületének fényképén, az üres képkereten, egy klaszszicista épület vetületi ábráján végigtekintve az emberiség közös tudásának eszméje romként, építési területként jelenik meg. A tartalom nélküli keret és az összefüggések nélküli töredékek nem teszik lehetővé egy világkép vagy tudás-

<sup>1</sup> Spiró György: *Fagság* (Magvető Kiadó, Budapest, 2005) című regényében érzékletes leírását adja ennek a *Muszeion*-nak.



TIBOR ZSOLT  
ZÁRVÁNY, 2012, © FOTÓ: SURÁNYI MIKLÓS

rendszer koherens rekonstruálását. Amíg a *Muszeion* őrzi a rejtélyt, addig a *Zárvány* plexilapok közé szorított világában a klisékké szelődött politikai szimbólumok és heraldikai jelek túlságosan is átlátszóvá válnak. Könnyen felismerhető valódi céljuk, a hatáskeltés szándéka, ami egyúttal semlegesíti is a tartalmat. A heraldikai jelek, a zászlók, ágaskodó állatok vagy a babékoszorú a magasztos eszmék nélkül csak hétköznapi giccsek: egyenrangúvá válik a kézimunka és a magyar címer.

Tibor Zsolt alapvetően mellérendelő, töredékekből és asszociációkból építkező munkáival szemben látszólag támaszt jelent Szörényi Beatrix installációja. A tábló illeszkedik a múzeumi kiállítás-rendezési gyakorlatához, mely az olvasás irányával megegyező, balról jobbra haladást követi, ezáltal egyértelműen kijelöli az indulási és a megérkezési pontot térben és időben. Az időbeliség és cél képzetét megjelenítő történelmi nyomvonal azonban a művek időtlenségén és a múltat fikcióvá alakító képeken itt is megbicsaklik, amit a *Felületi menedék* cím is tükröz. Lenin holttestének fényképe a Holdon sétáló Neil Armstrongé mellett,



SZÖRÉNYI BEATRIX  
Felületi menedék, 2013, (részlet), © fotó: Surányi Miklós



TIBOR ZSOLT  
big sunday, 2011; Expedit (kontroll), 2013, © fotó: Surányi Miklós

az általuk képviselt eszmék és birodalmak valóságát teszik kérdésessé. A különböző tárgyak cserepeiből összeállított tökéletes formájú váza (amely rajzon és tárgyként is megjelenik) pedig a (történelmi) narratívák szerkezetére mutat rá: eredeti környezetükben és idejükben különböző elemek mozaikszerű összeépítéséből áll elő a történet. Amelyik töredék nem illeszthető az elképzelt keretbe (jelen esetben a váza alakjához), és nem dolgozható össze egy másik darabkával, az egyszerűen kimarad. Szörényi visszatérő motívumai, az emlékművek is felbukkannak a sorozatban: ledöntve, becsomagolva, esetleg csak a hült helyükkel, mellettük elhagyott monumentális emlékhelyek fényképei és rajzai. Ezek révén Szörényi a történelem értelmezését a köztérhez kapcsolt politikai rítusok és a közös emlékezet működésének irányába tágitja. Az emlékművek különösen alkalmasak a történelmi fikció megjelenítésére, hiszen a megegyezés által előálló és az állami reprezentációval megerősített és alátámasztott közös múlt tudata teremti meg jelentésüket és státusukat. Szörényi újra kiállított *Your Consent is My Strength (Az én erőm a ti egyetértésetek)* feliratú gipsz reliefszobor az egymásba kapaszkodó, kezüket összekulcsoló sematikus figurák tartalom nélküli áll szemben a megegyezésen alapuló közös jelentéssel. A múlt újraírása és (re-)konstruálása ugyanilyen hangsúlyosan jelenik meg néhány talált kép témája kapcsán is: így a bulgáriai Buzludzha monumentális emlékműve esetében, amely

ugyan a bolgár állam alapításának 1300. és a törököktől való függetlenség 90. évfordulóján nyílt meg 1981-ben, de mégis az ország „szovjet jövőjét” szimbolizálta, jelenítette meg. Az 1989-es váltás óta elhagyott komplexum bejáratán évek óta virít a vörös „Forget your past” graffiti, amely konkrét valóságával írja felül a több évtizedig érvényes történelmet. Szörényi történelmi tablójában nincs különbség a Nemzeti Színház szoborparkjában víz alá süllyedt klasszicista épület, a buzludzhai szovjet emlékmű és az egykori homlokzatot kulisszaként őrző új épület között, mindegyiket felülírhatja egy másik értelmezés vagy kor. A kiállításon a valóság töredékei vesznek körül bennünket, hétköznapi életünkben ismert tárgyak és eszközök, emlékművek, épületek, valamint ezek ábrázolásai. Az egyéni és a közösségi emlékezet térképét, annak szerkezetét és működését teszik láthatóvá a művészek. Ha eszerint értelmezzük a kiállítás egészét, akkor a megismerési és értelmezési folyamat leképezése válik láthatóvá, amint a tudat kódolja, raktározza, előhívja, dekódolja és újrendezi a mindennapi környezetre vonatkozó tényeket és tanult információkat. Ez a folyamat pedig nem egyirányú, szabályozott vagy objektív.

A szubjektív elemek mellett azonban a különböző egyének elképzeléseinek és gondolatainak van olyan közös metszete, amelyben a többség osztozik. Ezek olyan fontos tájékozódási pontok, útvonalak és határok, melyek egy közös kulturális tudáskészletet és gondolkodásmódot rajzolnak körül. Az emlékezetben azonban az egyes információk nem állnak össze egy teljes vagy koherens képpé. A biztos pontok közötti teret a tudatunk tölti ki. Pléh Csaba megfogalmazásában: „az értelmező rutinokat rávisszük mindenre, ami ér minket, így válik a világ koherenssé”.<sup>2</sup> Ezzel az értelmezői háttérrel pillantva a kiállításra, felfedezzük Tibor Zsoltnál az egyéni tudat emlékekre, képzetekre, tapasztalatra épülő szubjektív rendszerét, Szörényi Beatrixnál pedig a történelmi emlékek, ismeretek és a lineáris történelemértelmezés által kirajzolt idő és történelemkonstrukciót. A köztér tereket pedig mindenki saját tapasztalata, világnézete és hétköznapi értelmezői gyakorlata szerint töltheti meg.



A szerző a cikk írásának idején az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő művészettörténelmi-műkritikai ösztöndíjában részesült.

<sup>2</sup> Pléh Csaba: *Az elbeszélte történelem a pszichológiában*. Előadás az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályának 2000. május 3-4-én tartott *A történelmi helyzettudat alakváltozásai* című tudományos ülésszakán. Idézi Letenyei László: *Településkutatás*. L'Harmattan-Ráció Kiadó, Budapest, 2004, 162.

Áfra János

# Egy nagyon is szomorú történet

Csontó Lajos: *Vicces sztori*

➤ **MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen**

➤ **2013. március 10 – június 2.**

CSONTÓ LAJOS helyspecifikus kiállítása az ezredforduló utáni művekből kapcsol össze néhányat egy narratívaképző erővel fellépő – ám egyben önmaga grafika-voltára is rákérdező – krétarajzzal. A kiállítás méretű munka részletei elsősorban egymástól függetlennek látszanak, mégis folytonosságérzetet teremtenek az akaratlanul is asszociációs játékba keveredő, majd a mozaikokból szokásos sémák szerint történeteket építő befogadóban.

Bár a koncepció leírása és a videómunkák címei is krétával, manuálisan kerültek a fekete falakra, mégsem spontán szabadkézi ábráról van szó: az alkotás egy – projektor által kivetített képek által – meghatározott „keretrendszerben” ment végbe. A megvilágított területek kitöltése ugyan imitativ aktus, ám az anyaghasználat egyszerűsége áthelyezhetetlen és megismételhetetlen felületeket eredményezett, s így a képek sora mégis a spontaneitás látszatát kelti. A befogadó tekintete ösztönösen ugrál az egymással szembe került részletek között, mivel a tételrendezés, az installációk és az ábrák közti méretarányváltások egyszerűen nem hagyják, hogy úgy járjuk körbe fegyelmezetten, egy pontból indulva a kiállítást, hogy közben nem vesszük szemügyre rögtön a szemben látható ábrákat is. A tekintetnek éppen ez a kikényszerített oszcillációja teszi lehetővé, hogy ne csak

a lineáris elrendezés mentén haladva keressük az összefüggéseket. A direkt határvonás azonban nemcsak az egyes falrészletek és az installációk találkozásánál marad el, de még a tér sajátágaiból adódó választóvonalak, a sarkok sem feltétlenül korlátozzák a formák továbbterjedését.

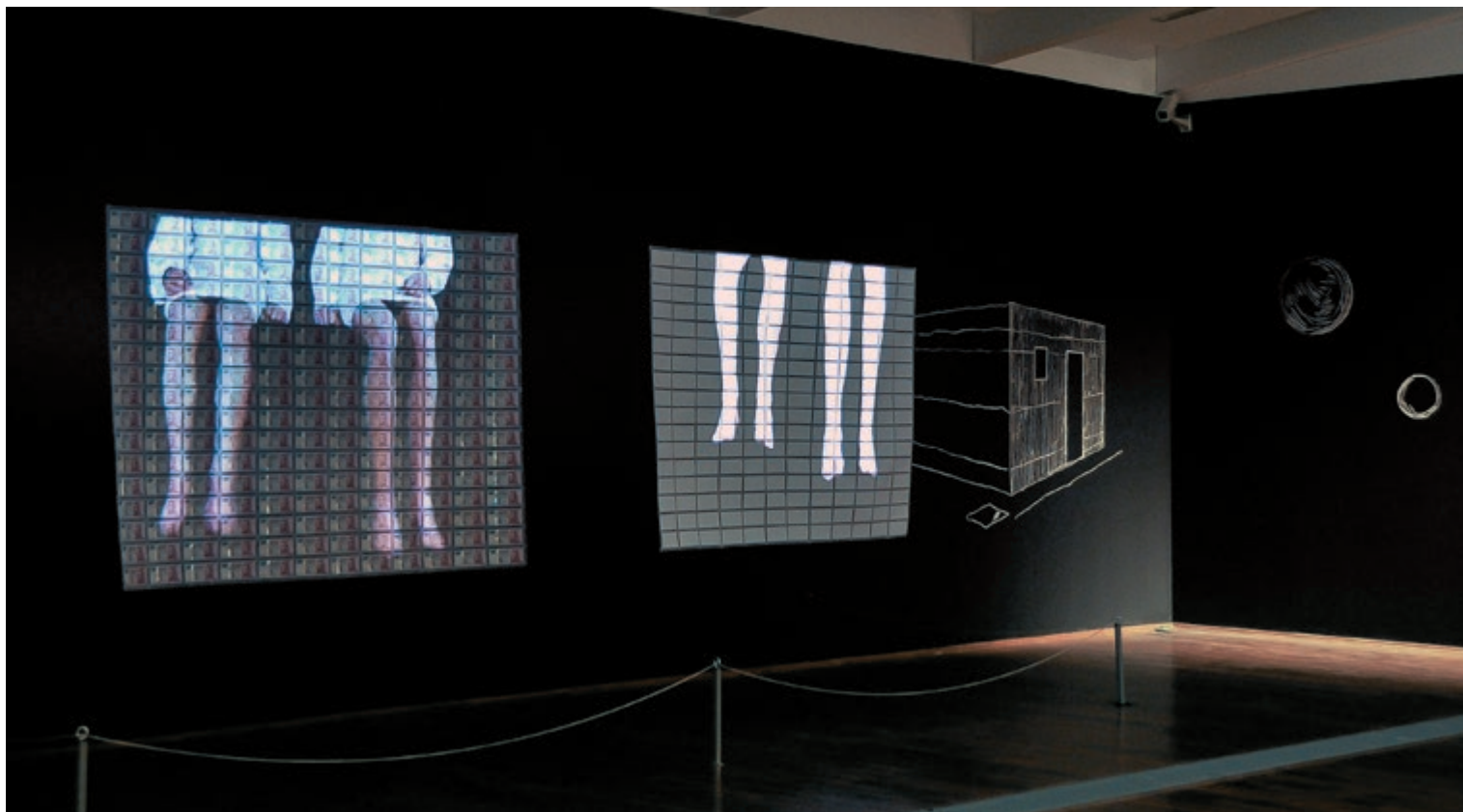
A kiállítóterem bejáratától rögtön balra buborékokkal egybekapcsolt életképeket látunk a falakon. A legelső részlet tüzetesebb megfigyelése után lepleződik le a mű elsőre alig észlelhető önreflexiója: egy kezében vélhetően krétát tartó, félig előre hajoló fiatal férfit látunk, miután épp egy foltot rajzolt a lába elé. Valójában ez a kis pocsolyszerű vonalrajz az egyetlen perspektivikus hatást keltő jelzés az első falon: sem egy távoli horizontvonal, sem pedig térbeli formák nem képezik, teremtik meg az elkülönítetlenül is csoportokba rendeződő alakok pontosabb viszonyrendszerét.

A *Vicces sztorit* tehát nekünk kell rekonstruálnunk, vagyis inkább megkonstruálnunk. Saját fantáziánkra van bízva, hogy kulturális kódjaink, narrációs technikáink, történeteink, kiállítás – bejárás stratégiánk és személyes emlékképeink alapján miképp rendezzük el a rajzolt jeleneteket, mozgóképeket, hangokat, és mit kezdünk az ezekhez kapcsolódó további benyomásainkkal. Az én saját *Vicces sztorim* most a kiállítás önértelmezéséből, a nyitva hagyott kérdések által

CSONTÓ LAJOS

Kiállítási enteriőr, *Vicces sztori*, 2013, MODEM, Két hold, video, 2013, © Fotó: Nagy Gábor





CSONTÓ LAJOS

Kállítási enteriőr, Vicses sztori, 2013, MODEM, Lecke, 2006, videóinstalláció, © Fotó: Nagy Gábor

felkeltett feszültségből, konkrétan a krétával rajzoló krétarajzfigurából bontakozik ki. Ha ez az alak mintegy önmagát, vagy legalábbis a környezetet alkotja meg maga körül, akkor már nem is olyan meglepő, hogy a szemben lévő falon magát a kiállítást rendezik be a felfirkált figurák. Egyenesen a fekete felületet lezáró óriási szellőzőcsőről ereszkedik le a doboz, amelyben vélhetően egy műtárgy van, kicsit arrébb pedig létra segítségével dolgoznak az installáció összeállításán.

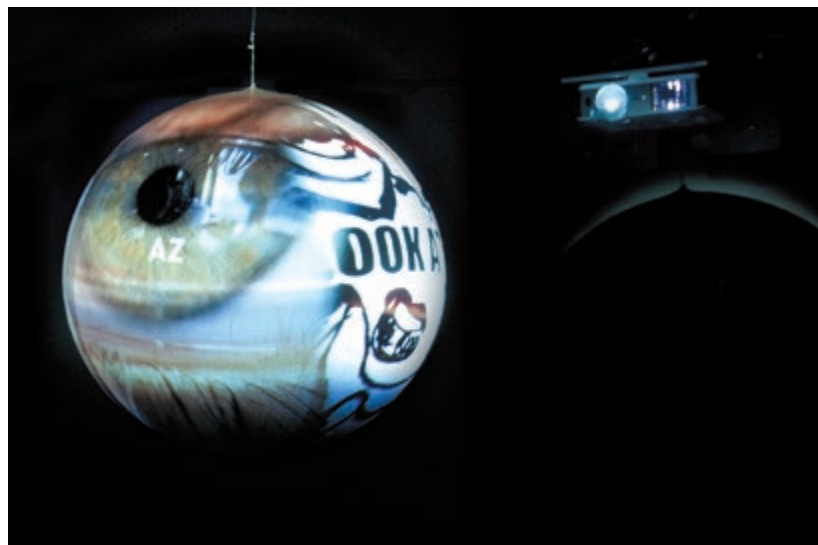
Egy Hold előtt összefonódó fejpár melletti videóinstallációban lehetséges magyarázatot kapunk a falon előtűnő buborékokra is: égitestek ikonikus ábrái lehetnek, hiszen a fekete-fehér videófelvétel felhős égboltján *Két Hold* (2013) tűnik fel. A képaláírásokból egy szokványos „vicses sztori”, egy csalódás kapcsán kialakuló beszélgetés bontakozik ki. Látszólag nagy igazságokat összegző, ám valójában semmitmondó párbeszéd mondatait olvassuk az ideológiák és tényszerűségek relativizmusáról. „Ezek a ti tényeitek, a ti hitetek szerint.” A dialógushoz csatolt cím és a kamera földi fókuszpontjából kozmológiai távlatot nyitó képvilág ironikusan jelzi, hogy a leírt, de az installáció keretében el nem hangzó – ezáltal sajátosan intim viszonyulást elváró – párbeszéd tanulságai minden szerveződési szinten érvényesek: a meg- és félreértésekben formálódó emberek, az ideológiai szövedékben alakuló társadalmak,

de még az asztronómiai összefüggések esetén is csak relatív igazságok fogalmazhatóak meg.

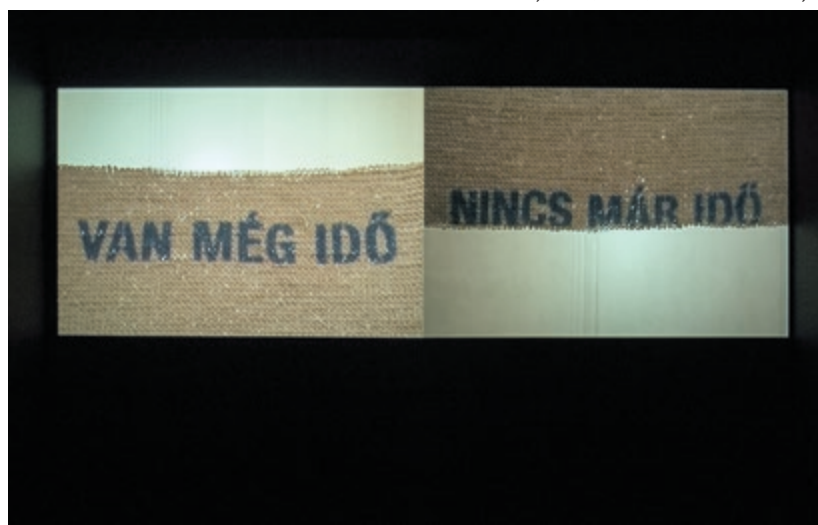
A tárlat a különböző szinteken és szintek közt tényekként kezelt megállapításokra kérdez rá, sokszor éppen a súlyos mondatok képi megjelenítése által. Ezt teszi a *Himnusz* (2005), a különféle nyelvek szavait és népek himnuszainak dallamát idéző videó, de a *Félreértettél* (2000) és a *Dehát ez a dolgod* (2000) alkotta diptichon is, amely esetén egy kisfiú és egy kislány felnagyított monokróm fotóportréján felnőtteknek tulajdonítható mondatok – egymással felelő kép- és szövegszekvenciák – tűnnek fel. A nagyítás hatására ártatlanságukat vesztő arcok így mintha egy évtizedekkel későbbi konfliktus előjeleivé válnának. A *Caché* (2013), azaz rejtkehely című munka harminc, gombostűvel falra rögzített, lakkozott portréja viszont kommentár vagy kiegészítő szöveges elem nélkül kényszerít bennünket a voyeur pozíciójába. A mozgásban lévő, elmosódó arcok felkeltik a kíváncsiságunkat, ám feszültséget hagy bennünk, hogy a nagyon eltérő történetekből kiemelt képkockák között nem találunk valódi összefüggéseket. Mintha szakadékok húzódnának az ikonikusan megidézett életek között. A *Napok és dolgok* (2013) tizenkét párhuzamosan futó videója – ezzel meglehetősen nyomasztó atmoszférát teremtve – a társadalmi létezés különféle színtereinek mechanikus folyamatait rendezi egymás mellé. A különféle nagyságrendek közötti hasonlóságot mintha maga az embertelenség, a gépies ismétlődés idézné elő, s ez furcsamód még az emberi kézbe is bele van kódolva, amely az egyik képen csettint, a másikon kalapáccsal szaggat darabokra az ütések monoton ismétlésével egy tízezrest.

A *Lecke* (2006) című videóinstalláció két, egymás mellé helyezett projekcióján két-két láblógatót látunk. Míg az egyik esetben egy kétmillió-negyvenezer forintnyi alapértékű, tízezezekből összeépített felület a képhordozó, addig a másikon a bankjegyeket idéző formákat üres, fehér lapok testesítik meg, s mintha a láblógatás lendülete is alábbhagyna. A „henyélés” lehetőségének és ellehetetlenülésének kettőssége szóba hozható a szintén két párhuzamosan futó videóból álló *Ne félj* (2008) című munka esetén is, ahol egy „van még idő” és egy „nincs már idő” feliratú szöttes készülése és felszámolása folyik párhuzamosan. Míg az egyik

oldalon szálanként bomlik meg az írást hordozó anyag, addig a másikon másikon kirajzolódni, létrejönni látszik a felirat, majd a folyamat megfordul, s mindez így folytatódik a végtelenségig. De „a végtelen is megtelik utakkal”, tudjuk meg egy videó teljes képernyőt beborító feliratából, amelyet rovarok borítanak el, magán a szöveg testén képezve ezzel újra és újra átrendeződő úthálózatot. De hogy van-e tényleges „végtelen”, vagy csak a sokszorozódásban feltűnő, tárgyként adódó kiüresedett – vagyis mindig is üres – szó létezik, erről nem értünk meg többet ezúttal sem. A *Még nem elég* (2005) egy négy oldalról képekkel megvilágított, folyamatos mozgás látszatát keltő gömb. Szavanként villan fel az egészen tág asszociációs mezőben pergő képsorok – szemek, bolygók, utak, sínek, úszó alakok, animációs figurák – alakjaira vetítve két megállapítás: „még nem elég az irgalom, még nem elég az oltalom”. Eszünkbe juthat, hogy a tárlat elején még a „God bless you” jókívánság fogadott minket egy zászlók közt feltűnő rajzolt transzparenson. Az installációt elrejtő falon viszont már az elhagyatottságot jelző „God less Hungaria” felirat tűnt fel egy fiatal lány zászlós pólóján. Attitűdök ütközése vagy – a rajzok összeolvasása esetén – maga az értékvesztés története? A transzparencia reményét leromboló teleírt fal ad végső utasítást a megértési kísérletek felszámolására, mégpedig azzal a néhány szóval, amely összeolvasható maradt a többi mondat szakszerű lesatírozása után: „Feleletet ne keressél, ideje százszor megingani, álmainkat szemügyre venni.” – De ez is csak egy lehetséges olvasat, félreértések sorozatának következménye, egy *Vicces sztori* a sok közül, amely igazából nagyon is lehangelő, s a legbántóbb az, hogy rólunk szól.



CSONTÓ LAJOS  
Még nem elég, 2005, videóinstalláció, © Fotó: Nagy Gábor



CSONTÓ LAJOS  
Ne félj, 2006, video, © Fotó: Csontó Lajos

CSONTÓ LAJOS  
Kállitási enteriőr, Vicces sztori, 2013, MODEM, Himnusz, 2004, video, © Fotó: Nagy Gábor



Sugár János

# Hűségesztétika\*

Nagy Karolina, Patrick Baumüller: *A hűség esztétikája*

→ Dóvin Galéria, Budapest

→ 2013. március 8 – április 20.

Nagyjából pontosan 34 évvel ezelőtt kezdett el néhány fiatalember ERDÉLY MIKLÓS társaságában a hűségről gondolkodni. Először cédulákat írtak a hűség lehetséges tárgyi megjelenítéséről, és ezekből alakultak ki az Indigó csoport *Hűség* című kiállításán látható művek. Valamiképpen mindegyik a hűséggel foglalkozott, és a csoport szellemiségéből következően, annak ellenére, hogy egyéni munkák születtek, mindegyikkel egyetértett mindenki, vagy, mondjuk úgy, hogy mindegyiket értette mindenki. Ezért akár egyetlen műnek is föl lehetett fogni az egész kiállítást. Hasonlóképpen működik a múzeumi, ún. tematikus kiállítások logikája is.

NAGY KAROLINA

Hűség, 2013, vas, akril festék, változó méret, egyenként: 110×14,5×1 cm

© Fotó: Erdei Gábor / Artdetektor

\* A 2013. március 8-án elhangzott megnyitászöveg szerkesztett változata.

A bemutatott művek közül csak egyet emelnék ki, mert ezt a legegyszerűbb szóban leírni: Böröcz András egy nylonzacskóból anyaföldet szipuzott. A kiállítás ikonikus darabjává Erdély műve vált, amely 1986 óta a Beke László által szerkesztett középiskolai tankönyvben is megtalálható: egy fehér bottal finoman a falhoz támasztott A4-es indigó, azaz másolópapír. Erdély akkor már néhány éve foglalkozott az indigópapírral mint médiummal (ld. *Eredeti és másolat*, Vintage Galéria, Budapest, 2011), de ez volt az indigópapír első, törékeny fizikai valóságában való megjelenése. Nem véletlenül szokták ezt a művet akció-objektként meghatározni.

A vakok és csökkentlátók közismert fehér botja nem egy támaszkodásra szolgáló bot, valójában egy analóg protézis, egy új érzékszerv, azaz a következő lépés biztonságát kutató mechanikus radar. A legaktuálisabbat figyelni: léphetek-e arra, vagy sem. Nem kívánja ellenőrizni az egész teret, csupán a következő



lépést. Mintegy Robert Musil elméletét illusztrálja a következő lépés etikájáról. Ez pedig, konyhanyelvre fordítva, azt mondja, hogy az dönti el egy lépés helyességét, hogy folytatható-e. A folytatás, a következő lépés a művészek állandó kérdése, nem véletlen, hogy a 20. század nagy művésze kiváló sakkozó is volt egyben. A végtelenül pragmatikus és talán épp emiatt pontos Willi Bongard szerint a művészeknek a művészeti világban azt kell megoldaniuk, hogy a műveik a korábbiakhoz képest újak legyenek, de bele is passzoljanak a korábbiakkal kialakított vonalba. Minden legyen más, minden lépés az ismeretlen irányába tartson, de ugyanakkor utólag logikus legyen. Ennek a technikája olyan, mint amikor valaki elemekből egy képet kezd el kialakítani. A nagyobb összképre való törekvés a ritkább, mert a kisebbek hamarabb lesznek felismerhetőek, a nagyobbak, amelyek az ismeretlenbe tartanak, csak később.

A *Hűség esztétikája* című kiállítás látszólag az érzékelésről szól. A különböző típusú fényelnyelő felületekből, azaz tiszta festékanyagból préselt, miniatűr formák a fehér fényt különböző mértékben nyelik el, és az, amit visszavernek, az agyunkban erős színek látványában jelenik meg. Így látunk színeket. És mivel hűtlenül nem hiszünk a szemünknek, leginkább megtapintanánk a tiszta színből álló formákat, de ez valószínűleg össze is rombolná a finom kis színtesteket. A pigmenttornyok után megtapintanánk a tér másik végén található plasztilin intarziákat is, amelyek ugyanúgy az anyag és a vele való munka végső teherbírását kísértik meg. És itt is minden hitetlen érintés nyomot hagy.

Ezt a két élményt a padlóba szúrt, táncoló fehér botok tengere kapcsolja össze. Valami oka volt, hogy a botokat éppen odaszúrták, mintha (Hokusai 1833-as *Hirtelen szélfuvallat* című fametszetén is látható) szétfújt A4-es lapok rögzítési akciójának nyomait látnánk. Mintha pont annak az akciónak a fázisai lennének, amely 34 évvel ezelőtt a falhoz támaszkodó botban ért véget. A kiállítás címét adó hűség-esztétika ezek szerint az érzékeinkben való elbizonytalanodás horizontális, és a múlttal való kapcsolat vertikális tengelyének a metszéspontján helyezkedik el.

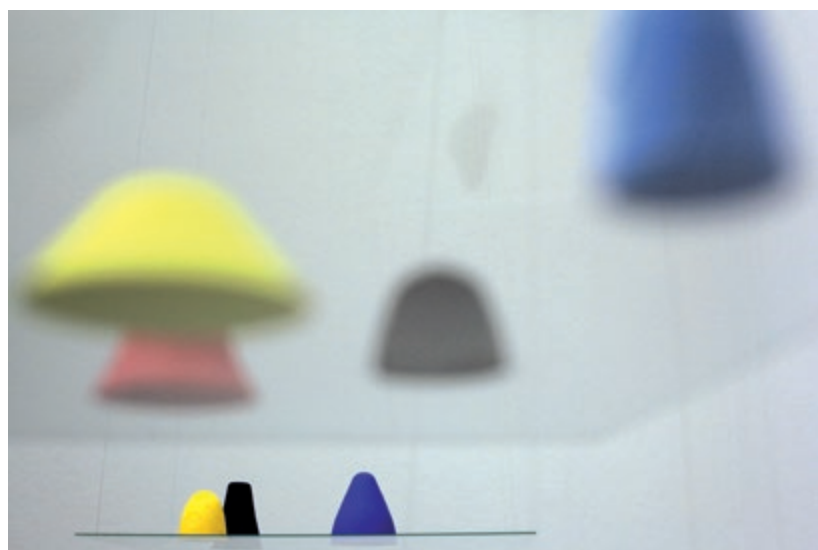
Végezetül fontosnak tartom azt a tényt, hogy egy kereskedelmi galéria mutat be egy olyanfajta kiállítást, ahol a műtárgyak szabadabbak, nem köti meg őket a könnyen hazavihetőség elvárása, ilyesmit általában nem kereskedelmi galériákban, hanem múzeumokban szoktunk látni. A nyitottságát veszítő állami intézményektől a kereskedelmi galéria vesz át intézményes szerepeket. Bátor lépés, és ilyen értelemben aktualitását is adja a hűségen való gondolkodásnak.



NAGY KAROLINA  
mulli, 2013, plasztilinmozaik, vas, 36×19×108 cm  
© Fotó: Nagy Karolina



PATRICK BAUMÜLLER  
Bento, 2012, pigment, üveglap  
© Fotók: Erdei Gábor / Artdetektor



Cserba Júlia

# Monokolor, multikolor?

(Monokróm, multikróm?)

avagy Olivier Mosset és Derek Boshier

➤ Musée régional d'art Contemporain, Sérignan

➤ 2013. március 9 – június 12.

➤ Galerie du Centre, Párizs

➤ 2013. március 9 – április 18.

Néhány év különbséggel kortársak, szinte azonos időpontban kezdték művészi pályafutásukat, amelyekben bár felfedezhető néhány érintkezési pont, mégis, fiatalságuk két teljesen különböző áramlata fogta meg őket. Míg DEREK BOSHIERRŐL elmondhatjuk, hogy a pop-arttól – az absztrakción és a radikális politikai konceptuális művészeten át – a szabad figurációig jutott el, addig annak meghatározása, hogy OLIVIER MOSSET művészete hova sorolható, nemcsak nehéz, de kerüendő is, mivel Mosset tagad és visszautasít bármifajta hovatarozást. Annyi mindenestre elmondható róla, hogy negyven év óta keresi a geometrikus absztrakton és a monokrómon keresztül a választ arra, hogy mi teszi a festményt festménnyé, egyáltalán, mi is a műalkotás.

\*\*\*

Az 1944-ben Bernben született Olivier Mosset művészetről alkotott ideológiáját és munkáját több huszadik századi művész hatása formálta. Egészen fiatalon, miközben Tatlin, Rodcsenko és az orosz konstruktivizmus iránt érdeklődött, két, egészen más horizontról érkezett művész is megragadta figyelmét. Az egyik Mark Rothko volt, akinek egy magazinban látott kék-vörös kompozícióját kezdte nagy érdeklődéssel másolni, a másik pedig Rauschenberg, akinek munkáit 1962-ben annak berni kiállításán látta először. Mosset húszas éveit lelegején Jean Tinguely asszisztense lett, majd Daniel Spoerri mellett dolgozott. E saját korában igencsak rendhagyó úton járó két művész példája minden kétséget kizáróan bátorítóan hatott Mosset-ra, aki néhány évvel később a klasszikus értelemben vett festészettel radikálisan szakító, négy tagból szerveződő párizsi B.M.P.T., majd a hetvenes években a New York Radical Painting csoport alapító tagja lett. „Amikor 1965-ben Párizsba indultam, Tinguely arra figyelmeztetett, hogy feltétlenül tartsam távol magam az abban az időben Franciaországban erősen domináló lírai absztrakttól.” Mosset addigi munkái arra engednek következtetni, hogy valószínűleg Tinguely tanácsa nélkül is ezt tette volna.

1966 decemberében Párizsban megalakult a B.M.P.T., amelynek elnevezése a tagok: Buren, Mosset, Parmentier és Toroni neveinek kezdőbetűiből tevődik össze. A B.M.P.T. mindössze egy évig működött, mégis mély nyomokat hagyott a francia képzőművészetben, részben a körülöttük kialakult polémiáknak köszönhetően, részben a fiatal művészek egy részére gyakorolt hatásuk miatt. A csoport együttes és egyéni tevékenysége az alkotás és a festészet fogalmának minden korábbi meghatározástól „megtisztított” újragondolására irányult. Tabula rasa. Festészetük, kizárva bármiféle üzenetet, érzelmekeltést, esztétikai célt, másodlagos olvasatot, egy-egy általuk választott motívum ismétlésében merült ki: Daniel Buren függőleges csíkokat, Olivier Mosset 4,5 cm átmérőjű fekete kört, Michel Parmentier vízszintes sávokat, Toroni egymástól 30 cm-es távolságban elhelyezett ecsetnyomokat alkalmazott, mindezt valamennyien azonos méretű, 2,5×2,5 méteres fehér vásznon. A négy csoporttag annak kinyilvánítására, hogy a művész kiléte teljesen közömbös számukra, megfestette, elcserélte-kicserélte ezeket egymás között. (Mosset a későbbiekben is tartotta magát ehhez az



OLIVIER MOSSET sàrga és fekete között

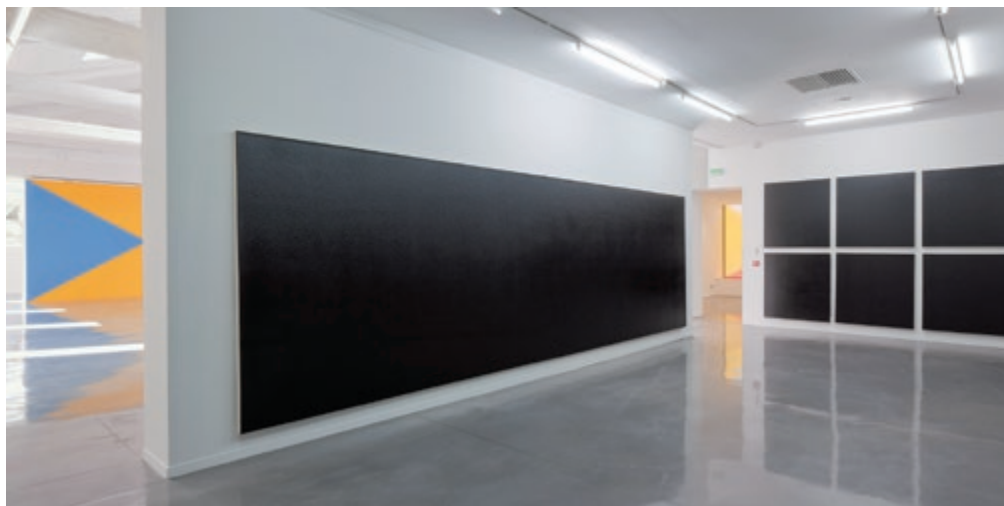
elvhez, aminek egyik példája az a festménye, amit Andy Warhol szignált.)

A képzőművészet intézményrendszerét, annak művészetet minősítő egyedüli döntési jogát erős kritikával illető csoport első nyilvános közös szereplésére 1967 januárjában, a XVIII. Salon de la Jeune Peinture-ön került sor. Ez volt a *Manifesztáció 1*, amivel céljuk egy hivatalos szalonon való bemutatkozás, s ezzel képeik elfogadtatása, valamint a „Nem vagyunk festők” röplapokon terjesztett deklarációja volt. A katalógus tanúsága szerint festményeik címeiként valamennyien három másik társuk nevét tüntették fel. A *Manifesztáció 2* ugyanazon nap délután zajlott le, a képek leszedésével, és feltűnő, látványos elszállításával a Szalonról. A csoport 1967 decemberében feloszlott, Parmentier ezután hosszú évekig nem festett, míg a többiek önállóan folytatták tovább a maguk által kijelölt utat, végül eljutva a hivatalos elismertség magas fokára, egészen műveik múzeumba kerüléséig.

Később, amikor Mosset a *Velencei Biennálén* először találkozott az amerikai expresszionisták monumentális méretű vásznaival, azonnal magával ragadta a gesztus, a test aktív részvételének szerepe a festésben. 1977-ben, áttelepülve az Egyesült Államokba, garázsában maga is nagyméretű képeket kezdett festeni, ezek voltak első monokrómjai. A festészet politikai és forradalmi szerepében akkoriban még feltétel nélkül hívó Mosset úgy vélte, hogy monokróm sorozata egyfajta hozzájárulás a művészet demokratizálásához.

Mosset sérignani kiállítását a Musée régional d'art Contemporain-ben (MRAC, Languedoc-Roussillon) retrospektívnek tekinthetjük, mivel legkorábbi, berni éveiből származó képei –

az *A-sorozat* – kivételével, pályájának szinte minden fontosabb állomása egy vagy több darabbal jelen van. A földszinti, csarnok nagyságú teremben tizenegy egyforma méretű, különböző színű, 3×3 méteres monokróm festmény, „fake” sorakozik. Mindössze két, elrontottnak minősített kép került ki Mosset keze alól, amelyek későbbi sorsa – esetleges megmaradásuk –, a művész szerint még bizonytalan, míg a többi, a színek meghatározásától eltekintve, más személy munkája. A színes vásznakkal szemközt a múzeum kiállításainál felhasznált elválasztóelemekből in-situ született szobor, a *Cimaises* áll, melynek fehér felületei maguk is mintha a falakról lelépett monokróm festmények lennének. Az első *Cimaises* 1993-ban született, és ahogy más esetben, úgy Mosset ezt is kisebb-nagyobb változtatással, többször is elkészítette vagy elkészíttette. Fontos megjegyezni, hogy Mosset saját alkotásait, legyenek azok akár festmények, akár szobrok, mindig „tárgyként” emlegeti, mivel azokat kizárólag annak tekinti. Az emeleten Mosset néhány falfestménye, köztük egyik ismert munkája, a *Yellow Wall* (*Extreme Abstraction*, Albright-Knox Art Gallery, 2005) látható. A terem egyik – alul fehér, felül szürke – fala mellett közömbösen sétált el a figyelmetlen látogató, nevezetesen e sorok írója, majd kissé restelkedve fedezte fel a tájékoztató feliratot, miszerint a szóbanforgó, változtatható méretű falfestmény első változata 1999-ben készült. Ebbe a terembe került a közel két-



OLIVIER MOSSET  
Cím nélkül



OLIVIER MOSSET  
*Cimaises*, 1993–2013

OLIVIER MOSSET  
Cím nélkül, 2013





OLIVIER MOSSET  
Cím nélkül, 2003, akril, vászon, 43×43 cm egyenként  
Courtesy Galerie Les filles du calvaire

százszor megfestett emblematikus képének, a fehér alapon fekete körnek egyik darabja is. Egy teljes helyiséget töltenek meg egyforma méretű, szemcsés felületű fekete festményei, amelyeket első monokróm korszakával ellentétben, nem hagyományos technikával, ecsettel, festékkel, hanem a vászonra szórópisztollyal felvitt poliuretánnal készített. Ezek a képek, melyek gyökeresen különböznek Soulages közismert fekete festményeitől, jól példázzák, hogy a monokróm menynyi lehetőséget rejt magában.

DEREK BOSHIER  
Damien Hirst goes Political, 2012, akril, vászon, 147×84 cm



Sötétségbe borított, csak a vitrinekre irányított fénnel megvilágított kisebb, intim hangulatú terembe kerültek Mosset sokszorosított alkotásai, köztük több, jótékony célra készített litográfiája, és könyvkiadók, galériák által megjelentetett grafikái, színekíséletei. Ez utóbbiak közül abból az 1990-es szítanyomat-sorozatából szerepel öt darab, amelyben ugyanazt a nyolc színt nyolc különböző sorrendben vitt fel egymásra. Néhány olyan személyesebb darabbal is találkozunk, mint például a Pollock stílusában telefestett Harley Davidson motorjának fotója, vagy a gyerekkori szobájának bibliai jeleneteket ábrázoló mennyezetfestményei után készített szítanyomatai.

Miközben Mosset határozottan visszautasít bármilyen irányzathoz tartozást, besorolást, a konceptuális művészet ellenzőinek egyik leggyakrabban támadott célpontja. Aki nem ismeri az Új Testamentumot, annak a kereszt csak két egyenesből képzett érdekes alakzat, aki nem ismeri Mosset útját, művészetéről alkotott elképzeléseit és törekvéseit, annak a *Sárga fal* (Yellow Wall), vagy az Andy Warhol Factory-ját idéző cím nélküli alumínium fal (2011–2013) csak szép dekoráció. Konceptuális művészet? Igen? Nem?

\*\*\*

DEREK BOSHIER kiállítása, a párizsi Galerie du Centre-ban a művész legújabb festményeit mutatja be, akit – mint ahogy eddigi pályafutása során mindig – továbbra is a társadalmi aktualitások foglalkoztatják. Derek Boshier, az angol pop-art egyik legjelentősebb képviselője 1937-ben született Portsmouth-ban, de ahogy Olivier Mosset, úgy hosszú évek óta ő is az Egyesült Államokban él. Az angol pop-art bölcsője, a londoni Royal College of Art növendéke volt, többek között Allen Jones, R.B. Kitaj, Peter Phillips és máig közeli barátja, David Hockney társaságában. Tanulmányait befejezve, a velük egy időben jelentkező amerikai társaikhoz hasonlóan az ő munkáiban is központi szerepet kapott a hétköznapi, kezük ügyében levő tárgyak kiemelése eredeti kontextusukból. Boshier ebből az időből származó sorozatának egyik jellegzetes darabja, a satirikus hangvételű *The Identi-Kit Man* (1962, Tate Gallery London), amelynek ihletője a brit televízió egy fogkrémet ajánló, egyik első reklámja volt. A könnyed rajzú, szinte vidámnak mondható kép arra mutat rá, hogy egy jól kitalált reklámmal mennyire könnyű befolyásolni, tömeges fogyasztásra sarkalni az embereket. Míg barátai, de általában véve is az angol pop-art elsődleges célpontja az elidegenedett társadalom, a közhelyek és az elavultnak tekintett művészi formák voltak, addig Boshiernél mindez egy különösen hangsúlyos politikai és szociális érzékenységgel párosult. Egész pályája során érdeklődéssel és

kritikus szemmel kísérte a világ eseményeit, a társadalmi jelenségeket, és azokra, ha szükségét érezte, alkotásain keresztül mindig reagált is. Így például egyik első, 1961-ben készített festménye, az amerikai és a kubai zászlót egymással összeütköztető *Situation in Cuba* a kubai válságra utal, de nem maradt közömbös a feketékkel szembeni megkülönböztetéssel, a Watergate-botránnal, az észak-írországi erőszakkal vagy az iraki háborúval szemben sem. Ez utóbbival foglalkozik a *99 cent war* című munkája, amelynek születési körülményeit Boshier így idézte fel: „Az iraki háború kezdetén, egy alkalommal betértem egy Los Angeles-i »99 cents shopba«, ahol a legkülönfélébb dolgokat árulják 1 dollárnál olcsóbban. Megdöbbenett, hogy mennyi háborús gyerekjátékot árulnak, és mivel régóta szerettem volna a háború témájával dolgozni, megvásároltam egy sor játéktankot, helikoptert, katonafigurát. Amikor el akartam hagyni az üzletet, észrevettem két babát.

A háborús játékok és babák közötti éles ellentétben a civilek végnélküli gyilkolásának allegóriáját láttam, és akkor elhatároztam, hogy a témáról készítek egy installációt. Azután egy egész tusrasz-sorozat született belőle.”

Boshier 1963-tól, visszatérve egy éves indiai tanulmányútról Londonba, egy időre felhagyott a figuratív ábrázolással. Különféle formájú vásznakra, gyakran építészeti struktúrákra utaló, geometrikus absztrakt képeket kezdett festeni. A sokoldalú művész, akiről még nem említettük, hogy 1967-ben Ken Russell filmjének, a *Dante's Infernonak* is egyik szereplője volt, 1966-tól konceptuális szobrokkal jelentkezett, a hetvenes években rövidfilmeket készített, 1971-ben pedig fotósorozatával, a *16 Situations*-al hívta fel magára a figyelmet. Fotóin ugyanaz a két fémből készített szögletes test szerepel más-más méretben, más-más környezetben.

A tárgy megváltoztatja a helyzetet, a helyzet megváltoztatja a tárgyat: a tekintélyt parancsoló íróasztal mögött ülő gyáros irodájának ablakából köztéri szobornak vagy a tengerparton távolból felderengő építménynek tetsző formák egészen más képzetet teremtenek, mint az azonos formájú, tényérben tartott vagy éjjeliszekrényen álló tárgyak. Ha már Boshier sokoldalúságáról szoltunk, azt is érdemes megemlíteni, hogy 1979-ben barátja, David Bowie kérésére (akiről több portrét is festett), elkészítette az énekes *Lodger*, majd 1982-ben a *Let's dance* című albumának lemezborítóját. Boshier a hatvanas évek végén hosszú időre felhagyott a képzőművészettel: „Abban az időben nagyon belemerültem a politikai problémákba, és úgy ítélt meg, hogy véleményem kifejezésére a festészetnél sokkal alkalmasabb médiumok vannak, így például a fotó, az installáció vagy a happening.” 1968-ban két kommunista ország fővárosában



DEREK BOSHIER  
No.....Archie, 2012, akril, vászon, 117×154 cm



DEREK BOSHIER az *American tragedy* előtt  
© Fotó: Cserba Júlia

tartott konferenciát, az egyik Budapest volt, a másik Prága. „A budapesti előadással kapcsolatban két emlékem maradt meg. Az egyik, hogy az előadásom egyik angolul tudó résztvevője szolt, hogy a tolmács nem egészen azt fordítja, amit mondok, a másik pedig, hogy a szállodai szobámba látogató ismerősöm ujját a szájára téve figyelmeztetett, hogy vigyázzunk a beszélgetéssel, mert lehallgatják, majd sétálni hívott.” Prágában a kulturális csereprogram keretében, Joe Tilsonnal együtt megtartott előadását egy másik közös „szereplés” is követte. „Az eseménnyel vagy mai kifejezéssel élve, happeninggel, aminek Joe Tilsonnal *The Smith/Novak Event* címet adtuk, az volt a célunk, hogy kapcsolatot létesítsünk a különböző politikai szituációban élő emberek között.” A prágai brit nagykövetség telefonkönyvéből hatoldalnyi londoni Smith címét másolták ki, majd ugyanezt tették a prágai telefonkönyv Novakjaival is. Kollázsokból képeslapokat készítettek, a városban pedig több helyen kitétték a közterre szervezett Smith/Novak-esemény baráti gesztusra invitáló hirdetését. A megjelenteket arra kérték, hogy a képeslapokra írjanak rövid üdvözetet egy

Benkő Krisztián

# A teremtés koronája

## A meztelen férfi

2013. március 23 – június 30.

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

A linzi Lentos Kunstmuseum és a budapesti Ludwig Múzeum közös szervezésében készült kiállítás egyik legjelentősebb előzménye a Taschen könyvsorozat gondozásában 2001-ben, David Leddick szerkesztésében és előszavával megjelent *Férfi aktok* (Male Nudes) című fotóalbum, amelyben a 19. századtól a 20. század végéig végigkövethetjük a férfiszépség történetiségét, az ízlés változását. A két vállalkozás között sok az átfedés, sok olyan műalkotás látható a méltított tárlaton, amely az említett kötetben is szerepel. A kiállítás két szempontból hozott újdonságot a téma bemutatásában: egyrészt a kurátorok kivétel nélkül mindannyian nők (Sabine Fellner, Elisabeth Nowak-Thaller, Stella Rollig, illetve Simon Kati és Turai Hedvig), másrészt a Taschen-kötet kronologikus felépítésével szemben *A meztelen férfi* című kiállítás témák szerint épül föl, melyek között



HERBERT LIST  
Arab ifjú óriás  
korbácsliliommal.  
Hammamet, Tunézia,  
1935, Münchner  
Stadtmuseum

londoni Smith-nek, arra kérve, hogy az illető is küldjön hasonló lapot egy prágai Novaknak. Szinte valóságos workshop alakult ki a megszólított emberek között, és a szovjet (és magyar) csapatok bevonulásáig, amely véget vetett az akciónak, meglepően sok képeslap utazott Prága és London között.

Boshier 1979-ben visszatérve a festészethez, kevés színnel, hatalmas méretű vásznakat kezdett készíteni. Egy évre rá a University of Houston professzora lett, és a Texasban töltött tíz esztendő máig tartó hatást gyakorolt képeire. Erre a mostani párizsi kiállítás címe, *Paris France, Paris Texas, Paris Hilton* is utal. Boshier jól ismeri Párizst, amely festészetében is feltűnik (1992-ben például „majdnem” nemzeti színű Eiffel-tornyot festett, ahol a kék-piros mellett a fehéret feketével helyettesítette), jól ismeri Texast, de vajon mit keres a címben a Hilton? Amikor Boshier erre a kiállítására készült, a Google-on szeretett volna Párizssal kapcsolatos információhoz jutni. Legnagyobb meglepetésére a keresésre adott találatok között Paris Hilton-ról, a szállodalánc alapítójának leányáról szóló oldalak megelőzték Párizst, a francia fővárost. Mivel Boshier élénken érdeklődik saját kora iránt, és jelenleg különösen az új technológiák mindennapi életünkre, viselkedésünkre kiható jelenségei foglalkoztatják, úgy találta, hogy a kiállítás tartalmára utaló címbe jól illeszkedik a „Paris Hilton” név is. A bemutatott művek az utóbbi két évben készültek, és megállapíthatjuk, hogy Boshier festészetébe visszatért a pop-artos korszak erős színeinek széles skálája. Valamennyi képének közös motívuma az iPad. Boshier a képernyőn megjelenő figurákat és jeleneteket oly módon ütközteti környezetükkel, hogy abból mondanivalója bárki számára könnyen kiolvasható. Egyik festményén, a *Damien Hirst goes political*-on a háttérben az amerikai Capitolt, az iPad-en pedig Damien Hirst-öt mint futballistát látjuk. „A populáris kultúra egyik jellegzetes imázsát akartam felhasználni, a futballista ezek közé tartozik.” Az *American-tragedy* háttérét adó vidám hangulatú tapétaminta virágai közt elszórtan elhelyezett képernyőkön revolverrel egymásra támadó alakok tűnnek fel, mint ahogy a *Two-cultures* zöldellő, lankás tájának varázsát is a fegyver és a vér látványa töri meg. Ezek a képek, akárcsak a cowboyok, a konfliktusokat erővel, fegyverrel elrendező, a „Cowboy-cultures” máig élő hagyományát felmutató, az Egyesült Államokban évente 20-25 ezer fegyver által kioltott életért felelős szabad fegyverviselésre hívják fel a figyelmet. Tragédia és irónia, erőszak és humor, szép és groteszk, negatív és pozitív fogalmak ütköztetése, egymást erősítő megjelenítése teszik feszültséggel teli, izgalmas alkotássá Boshier saját koráról alkotott, kortársaihoz szóló határozott állásfoglalását.

– nem elhanyagolható módon – a „női tekintet” (a Playgirl-feeling) alcímet viselő műalkotáscsoport is kiemelt helyet kapott. Ebbe a vonulatba sorolható az izraeli RUTI SELA és MAAVAN AMIR internetes bepasizásról szóló, 2003-2005-ben készült háromrészes *A bűnön túl* című filmje, vagy VALIE EXPORT kissé talányos, falra vetített panelháza (*Vágás*, 1967–68), amely talán a női voyerizmusra is utalhat.

A kiállító művészek rendkívül reprezentatív névsorában (köztük COCTEAU, PICASSO, SCHIELE, КОКОШКА) tekintélyes arányban szerepelnek magyar művészek és női alkotók is, ugyanakkor fényképek, festmények, installációk, videók és szobrok egyaránt helyet kaptak a válogatásban. David Leddick bevezető írásában a germán Eugene Sandow-t ábrázoló első férfi-aktfotók megjelenését a 19. század végén a bodybuilding divatjának őskorszakával hozza összefüggésbe, amely az ókori görög-római szobrászat hanyatlása óta – az itáliai reneszánsz korszakát leszámítva – „tabunak” számított az európai kultúrában, míg a meztelen női test jelenléte a vizuális művészetben az évszázadok során mindig is kiszolgált a férfitekinteteket.<sup>1</sup> A Ludwig Múzeum kiállításának katalógusszövege némileg árnyaltabban fogalmaz, amikor az „Akt” téma kapcsán felhívja a néző figyelmét arra, hogy a művészeti oktatásban éppen a meztelen női test számított évszázadokon keresztül tabunak, és a képzőművész növendékek férfimodellek rajzolásával-festésével gyakorolták az emberi test ábrázolását.

A tökéletes férfitest megörökítésének nagymesterei Leni Riefenstahltól Robert Mapplethorpe-ig kielégítik a „A vágy tárgya” iránt érdeklődőket. A „heroikus, kemény férfiasság, az egészséges, fizikai erőt sugárzó test” különösen a diktatúrák számára volt fontos jelkép (írják a kurátorok) –, de a homoerotikus férfitekintet számára éppolyan vonzónak bizonyult, mint az erő ideológusainak. Ezt a kultuszt készítették elő Carl Schneider vagy Edward Muybridge 19. század végi mozgástanulmányai, és ez érte el kései reneszánszát HALÁSZ KÁROLY, DAVID LACHAPELE, JIMMY CARUSO 2000-es években készült testépítő-portréin. Az agresszió bájának a magyar festészetben talán legszebb példája a tárlaton is szereplő *Birkózók* (1912), FERENCZY KÁROLY festménye. A kultikus LENI RIEFENSTAHL életműve több kacskaringós labirintusba is átvezeti a kiállítás nézőit. ZOFIA KULIK *Gesztus archívum*-sorozatának (1987–1991) egyes képein a modell teste szvasztikává formálódik; míg az is köztudomású, hogy a hetvenes években készült afrikai Nuba törzsről készített nagyszabású albumok előképe már megtalálható az 1936-os grandiózus *Olympia* afro-amerikai Jesse Owensről készült jelene-

1 David Leddick (ed.) *Male Nudes*. Köln: Taschen, 2001, 7.



OSKAR KOKOSCHKA  
Li és én (Az álmódó  
fiúk sorozatból),  
1906–1908. LENTOS  
Kunstmuseum Linz



JIMMY CARUSO  
Arnold  
Schwarzenegger,  
1978, Münchner  
Stadtmuseum



McDERMOTT & MCGOUGH  
Pihenő tetovált férfi,  
1891/1991. © McDermott  
& McGough. Courtesy  
Galerie Jerome de  
Noirmont



DAVID LACHAPELLE  
Híresség tündöklése,  
2002, Galerie Thomas  
tulajdona, München

teiben<sup>2</sup>: nem tartom kizártnak, hogy – a jelen kiállításon is két fekete-fehér fotóval szereplő – ROBERT MAPPLETHORPE (fekete) férfiszépség iránti vonzalma komoly ihletést merített Riefenstahl művészetéből. Az egzotikus férfiak iránti vonzalom tetten érhető McDERMOTT & MCGOUGH *Pihenő tetovált férfi* (1891/1991) és Herbert List *Arab ifjú óriás korbácliliommal* (1935) című képein is. Az etnikummal való érdekes játékként értelmezhető ANTON KOLIC *Tükör aktja* (1926), ahol a sötétbarna bőrű férfinek sárga színű a tükrképe, akárcsak Bruce Naumannak a „Metamorfózisok” szekcióban látható *Hús, fekete, fehér, hús* (1966) című akció-dokumentációja, melyben különböző színekre festette át saját bőrszínét.

A tökéletes férfitest német és magyar megörökítői (Tihanyi Lajos: *Fürdőzők*, 1907; Kernstok Károly: *Lovasok a vízparton*, 1910; Erich Heckel: *Fürdőzők a tóparton*, 1925; vagy Spencer Tunick hegyi tájat ábrázoló képen belüli képnek férficsoportja 2006-ból) ugyancsak átvezetnek a kiállítóter egy másik önálló termébe, KATARZYNA KOZYRA munkájához a férfiak közötti intimitás helyszínét nyolcszög alakú térben, videóketitőkkel imitáló installációjához, az 1999-ben készült (török) *Férfifürdőhöz*. A nyolcszög alakú pavilon falain kívül és belül is fürdőjeleneteket láthatunk tíz kivetítőn, amely egyszerre jelzi a (női) leskelődés vágyát és a benti férfiintimitást. Ezen kívül külön videó készült a művésznő műpénisszel és műbajusszal történt férfitvé maszkírozásáról, ami a rejtett kamerás felvételek elkészítéséhez szükséges belopózást lehetővé tette.

A „pénisz-felvarrás” oppozíciójaként többször találkozhat a néző a csonkítás képzeletével HERBERT BAYER 1935-ös, hónalját kivágó *Őnarcképtől* KORB ERZSÉBET térdelő pózban, becsukott szemekkel megjelenített *Szent Sebestyénjén* (1920) és EDWARD WESTON torzóján át, JÜRGEN KLAUKE pénisz nélküli *Illúziójáig* (1972) és RUDOLF SCHWARZKOGLER leghíresebb akciójának dokumentációjáig.<sup>3</sup> Hasonlóképpen a férfiaság kereteit feszegetik a – feltehetően – queer nézőpontú alkotók: GUGLIELMO PLÜSCHOW és WILHELM VON GLOEDEN korai aktjai; a női sztriptíz táncosnők mintájára divatba jött chip'n'dale fiúk (hiányát) idéző kivilágított *Gogo táncszínpad* (1991) FELIX-GONZALEZ-TORRESTÓL; a klasszikus fényképéspáros, PIERRE ET GILLES camp-látomása Adonisról; CHRISTIAN LUDWIG

<sup>2</sup> Steven Bach: *Leni Riefenstahl élete és munkássága*. Budapest: Európa, 2008, 243.; A művészi szép keresésének Mapplethorpe-féle kiteljesedéséről ld. Arthur C. Danto: *Borotvaélen. Robert Mapplethorpe fényképzeti vívmányai*. Budapest: Enciklopédia, 2004

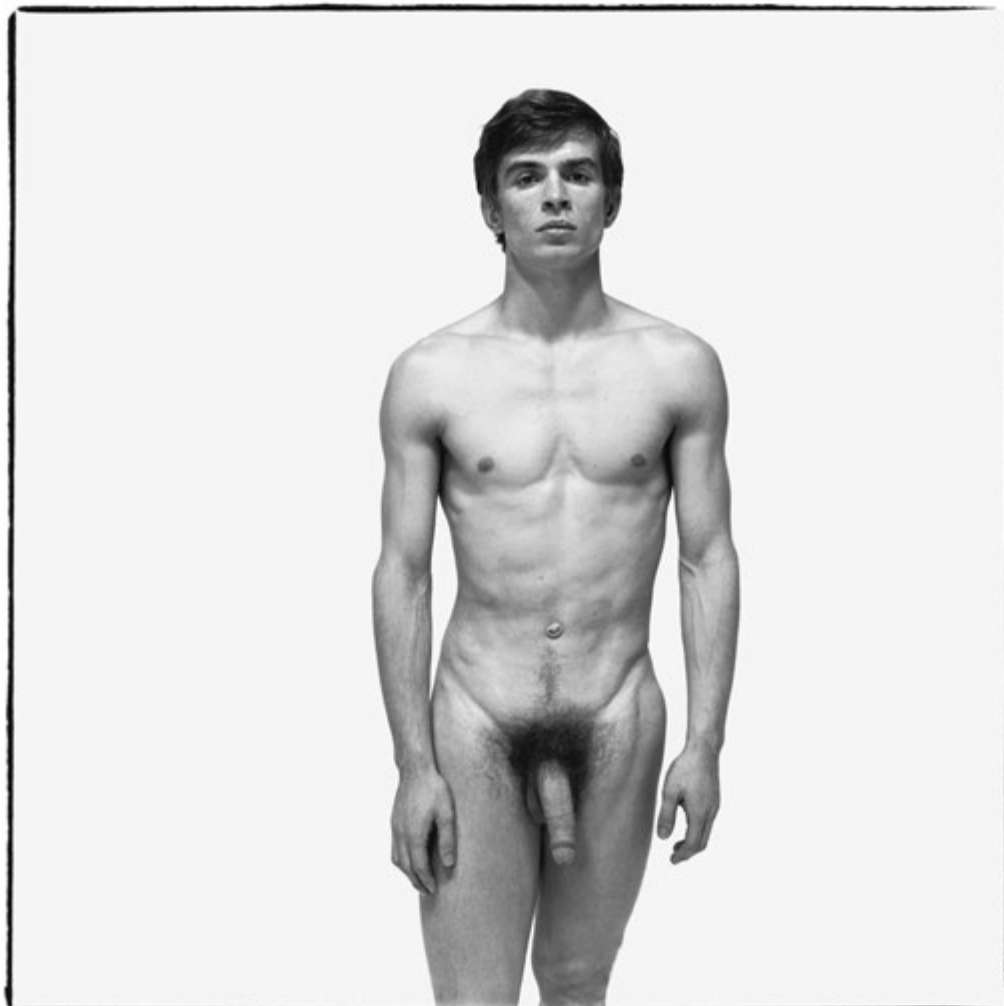
<sup>3</sup> A bécsi akcionisták közül szintén szerepel a kiállításon Otto Mühl *Őnarckép vászon előtt, ecsettel a kézben* (1986) című munkája is. Rudolf Schwarzkogler művészetének metafizikai vonatkozásairól ld. Földényi F. László: „Az érzékek purgatóriuma. Rudolf Schwarzkogler”, in: *A performansművészet* (szerk.) Szőke Annamária. Budapest: Balassi, 2001, 185-190.

ATTERSEE 1968-as, a nemi szervét legyezővel eltakaró modelltől készült akt-sorozata (*Schön kapitány*); BERNHARD PRINZ (Andy Warhol legendás hasbalövésének nyomát idéző) *A sebesülés* (1993) című képének hosszúhajú modellje; RICHARD AVEDONnak 1961-es, a balett-táncos Nurejevéről és a Factory alakjairól készült portréi; vagy ANNIE LEBOVITZ Keith Haring saját stílusában kifestett testű meztelenkedését bemutató képe.

A különbözőség méltányolásaképpen felhívnam a figyelmet – a teljesség igénye nélkül – a női tekintet néhány jellegzetes vonására. A hatalmas Fallosz-szobrairól ismert LOUISE BOURGEOIS-nak és magyar követőjének, BERHIDI MÁRIÁNAK a szobrán (*Priapus*, 1990), illetve SYLVIA SLEIGH-nek az ágyon fekvő Paul Rosanóról készített *Fejedelmi aktjaiban* (1975) megmutató vágyakozás mellett szembesülhetünk a dél-afrikai MARLENE DUMAS női képzelet ritkán megihlető, kitárt farát megmutató *Férfi szépség* (2002) című festményével is<sup>4</sup> – a katalógus szövegét idézve mintegy a „természetből adott szerepeket” kikezdő új férfiasság jelképeként. A macsóként nem elhanyagolható méretű nemi szervüket felkínáló HAJAS TIBOR (*Lou Reed Total*, 1978, fotó: Vető János), LAKNER LÁSZLÓ (*Önarckép önkiodóval*, 1970) és MATTHIAS HERMAN (*A Szöveges munkák* sorozat masnival átkötött „ajándékpénisze”, 1996–1998) fényképeivel szemben éppúgy feminista fricskának tűnik ZBIGNIEW LIBERA *Univerzális pénisz expan-der* (1994–1998) című szobra – hiszen péniszre gyúrni nem lehet –, akárcsak ILSE HAIDERNEK a kizárólag hosszú (mű)szőrszálakból kirakott *Álló aktja* (1999–2000) és ALFRED KUBINNAK az 1903-ból fennmaradt *Tudomány, a Hans von Weber mappából* című férfin trónoló majmos fényképe közötti ironikus összefüggés: megérzésem szerint a kurátorok részéről itt azt a pikáns választ kapjuk a szexizmusra, hogy a darwinizmus elmélete talán csak az erősebbik nemre vonatkozik. VASARY JÁNOS *Pávákat etető fiú* című festménye (1901) felidézi Hadas Miklósnak, a hazai maskulinitás-kutatás központi alakjának második, a feminizmus irányában korábbi munkáinál nyitottabb *A férfiasság kódjai* című könyvének borítóját:<sup>5</sup> Hadas nyilván némi (ön)íróniával arra utal, hogy az állatvilágban gyakran előfordul, hogy a hím specíesek külseje sokkal kirívóbb és kihívóbb, mint a nőstényeké (a hím páva tollazata mellett gondolhatunk például a hímoroszlán sörényére is), hiszen a férfihiúság és a nők figyelmének felkeltése a külsőségek által már jó

4 Itt Dumas akár a női nemi szervben való elmerülés, mint pokoljárás reneszánsz toposzára is rájátszhatott, melyet talán legszebben a magyar Janus Pannonius fogalmazott meg *Orsolya pinájáról* című költeményében. Vö. Csehly Zoltán: „Ursa, Ursus, Ursula (Janus Pannonius és Antonio Beccadelli)”, in: Uő. *A szöveg hermafrodituszi teste*. Pozsony: Kalligram, 2002, 150–168.

5 Hadas Miklós: *A férfiasság kódjai*. Budapest: Balassi, 2010



RICHARD AVEDON  
Rudolf Nureyev, 1961 © The Richard Avedon Foundation. Courtesy Stephane Janssen

ideje az udvarlás részét képezi az emberi nemnél is. Végül még egyetlen, gyanúsán nőmozgalmi nézőpontú mozzanat keltette fel e sorok szerzőjének figyelmét: hogy a férfi is az anyaméhből bujt elő – erre is utal Robert Maplethorpnak a születés előtti testhelyzetre emlékeztető, összegömbölyödött *Thomas-t* (1987) bemutató fotója –, a női teremtés biológiai evidenciáját pírítja az „Új Ádám”-szekcióbeli, teológiai természetkultusz-képek alkotóinak szemére. A sokszínű, sok nézőpontú tárlat a 20. század fordulóján bekövetkezett meghasonlástól, a hatalom akarásának és az identitásválságnak a kettősségétől eljut a férfiidentitás képlékenységének 21. századi állapotáig: a gyengébbik nem meztelenségének kontemplatív csodálata ezúttal a nárcisztikus önimádatnak és a vágy tárgyává válnak adja át helyét – miközben a női közönség (minden bizonnyal) a gyönyörködés közepette a férfi művészek önképére is rácsodálkozhat, addig a kiállítás férfi látogatói is önmagukkal dialógusba léphetnek a nők róluk alkotott képén elgondolkodva.

Szirmai Anna

# Helmut Newton és Christer Strömholm fotói Berlinben

**Helmut Newton: *World without Men / Archives de Nuit***

➤ Helmut Newton Foundation, Berlin

➤ 2012. december 7 – 2013. május 19.

## Christer Strömholm: *Retrospektive*

➤ C/O Berlin

➤ 2013. január 19 – március 8.

A világhírű divatfotós hagyatékát kezelő alapítvány, a berlini Helmut Newton Foundation<sup>1</sup> 2013. január végéig látható időszaki kiállítása a nőt állítja a középpontba. A *World without Men / Archives de Nuit* címet viselő tárlat az 1984-ben *World without Men* címmel, az 1960-as, 70-es, 80-as években készült ikonikus divatfotókból kiadott fotókönyv anyagát fűzi össze a 80-as évek végétől a 90-es évek elejéig készített, fekete-fehér, nem divat témájú *Archives de Nuit* sorozattal. A berlini születésű, majd ausztrál állampolgárságot is megszerző HELMUT NEWTON nem sokkal halála előtt, 2003-ban óriási, nagyértékű eredeti fotográfiákból álló anyagot hagyományozott a nevét viselő alapítványnak, amelyet azért hozott létre, hogy saját és felesége (Alice Springs) fotós munkásságát propagálja, bemutassa és megőrizze. Ebből a célból költözött a Nyugat-Berlinben található, egykori porosz tiszti kaszinó épületébe az alapítvány, ahol 2004 óta rendeznek nagy sikerű időszaki kiállításokat a gyűjteményből. A Fotomuseum Berlinnel együttműködve így létrejött egy új, mozgalmas és inspiráló helyszín a sokszínű berlini kulturális szcénában.

Az aktuális kiállítás a divatfotó műfajának szerelmeseit kényezteti, nagyméretű, eredeti vintage fotográfiákkal. A Vogue francia, brit, amerikai, ausztrál és más kiadásaiban megjelent, jellegzetes newtonos képek egyfajta filmes miliőt idéznek, többet mondanak a divat és a szépség kultuszánál. A Nő kerül a középpontba, a nő mint a divat letéteményese, a nő mint a testet öltött hatalom és erő. Ha netán egy-egy óvatlan férfi kerül a képre, bizonyosan csak a nő szolgálatában, annak kiegészítéseként jelenik meg. Valóban férfiak nélküli nőket látunk, akik önálló, energiától és szépségtől duzzadó lényekként uralják a képet.

Tágas termeket tölt meg a bőséges divatfotó anyag, de ennél talán még izgalmasabb az a néhány felvétel, amelyeket a kiállításhoz tartozó, azon belül mégis külön egységet alkotó *Archives de Nuit* szekcióban találunk. Itt a fotóművész Newton a divatfotós énjé fölé kerekedik olyan felvételekkel, mint amelyeket a viaszmuzeum bizarr, belső szerveket is felfedő preparált szobrairól, egy hatalmas szemből kicsorduló könnyről készített, vagy azokkal a képeivel, amelyek a női testet egészen más szemszögből mutatják be, mint a divatfotók: nyersen, valódián. Ebben a szekcióban az ikonikus képek helyett szokatlan, de sokatmondó kompozíciókkal találkozunk, ahol a furcsa, gyakran nem is esztétikus látvány kelt megkapó hatást. A fekete-fehér portrék, tájképek, aktok és csendéletek közül sokat először mutatnak be Berlinben: felfedezetlen kincsek a divatfotók mellett.

A múzeum földszintjén látható állandó tárlat Helmut Newton személyes tárgyaiból, fényképezőgépeiből és hatalmas falfelületeket beborító posztereiből áll. Utóbbiak a fotós munkásságát, illetve annak a további generációk szempontjából játszott meghatározó szerepét illusztrálják. Ezzel a betekintéssel válik teljessé a



HELMUT NEWTON  
Panoramic Nude, Villa d'Este, Lake Como 1989  
© Helmut Newton Estate

Helmut Newton sokoldalú tehetségét és nagyhatalmú életművét bemutató kiállítás. Egy huszárvágással térjünk most át egy másik, hasonlóan gazdag, de teljesen más jellegű fotós életműre, amely szintén most tekinthető meg a német fővárosban: ez a kiállítás letisztult és nyers képeivel szinte teljesen „szembe megy” a divatfotózás szempontjaival. A bemutató helyszíne amúgy a berlini kulturális élet gazdagságát dicséri: több kortárs fotográfiával foglalkozó intézmény is működik a városban, azonban ezek közül is kiemelkedik a C/O Berlin.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> C/O Berlin International Forum for Visual Dialogues, Oranienburger Str 35/36, 10117 Berlin <http://www.co-berlin.info/>

<sup>1</sup> The Helmut Newton Foundation, Jebensstrasse 2, D-10623 Berlin <http://www.helmut-newton.com/>



CHRISTER STRÖMHOLM  
Martine. Paris, 1968

A 2000-ben alapított szervezet a hajdani Király Posta Épületében (Postfuhramt) kapott helyett Berlin központi, Mitte negyedében. Nemzetközi fórumot kínál a fotográfia területén tevékenykedő alkotóknak, valamint jelentős a gyerekeknek és fiataloknak szóló oktató tevékenysége is, rendszeresen tartanak workshopokat tizenéveseknek, a termésből pedig az intézmény kiállítást rendez. A C/O Berlin aktuális kínálata is figyelemre méltó: Christer Strömholm svéd fotográfus Németországban először látható retrospektív kiállítását, valamint Ulrich Seidl *Paradise* című, a rendező három filmjéből összeválogatott képösszeállítását mutatják be a hangulatos felújításra szoruló épületben. A nagyszabású Strömholm retrospektív körülbelül 150 eredeti fotográfiát, negatívot, jegyzetet és személyes tárgyat vonultat fel. CHRISTER STRÖMHOLM 1918-ban született Stockholmban, Drezdában tanult festészetet, majd 1938-ban elhagyta Németországot és Spanyolországba távozott, ahol futárként dolgozott a köztársaságiaknak, de az anarchistákkal is szimpatizált. Ezután részt vett a szovjet- finn téli háborúban, 1945-ig pedig a németek ellen harcolt ellenállónként Norvégiában. Egy évvel később már Párizsban tanult fotográfiát az Académie des Beaux Arts-on, első képei a háború utáni bohém és dekadens világot mutatja meg, a kávézók és műtermek világát. Később falstruktúrákat fotózott, fény-árnyék viszonyokkal játszott, esti egyetemen design előadásokat hallgatott. Torlvan Odulf barátjával megalapította a legendás Fotoskolan fotós iskolát Stockholmban, amelyet 1962-től tíz éven át irányított. 1997-ben munkásságát a fotográfia Nobel-díjával, a Hasselblad-díjjal tüntették ki. 2002-ben hunyt el a szülővárosában.

Strömholm életművében egyaránt jelen van a háborús időszak nyers kegyetlensége, a mindennapok nyílt és kendőzetlen szegénysége, munkái közül mégis a párizsi transzszexuális közösségről készült sorozata (*Les amies de Place Blanche*) vált a leghíresebbé. A berlini kiállítás minden korszakára hoz példát, így bepillantást nyerhetünk Strömholm tiszta, sallangmentes módszerébe, amellyel kapcsolatban kiemeli, hogy mindig az adott fényviszonyokat használta a képeihez, nem változtatta a megvilágításon. Így jött létre az a sajátos stílus, amellyel a témára fókuszál: a lényegét láttatja, miközben a környezet gyakran elhomályosul, ez teremti meg a képek egyedi atmoszféráját. Alapelvei közé tartozott, hogy a fotósnak felelősséget kell vállalnia képének hitelességéért, hitt abban, hogy a felhalmozott tapasztalatok új következtetésekhez vezetnek, fotóin a fotós érzelmei, hangulata, belső világa tükröződik vissza. Önmagát fotózta bele a képeibe, akár gyengéden csókolózó párt, akár koszos kezű gyerekeket, akár transzszexuális divát fotózott. Ez teszi fotográfiai életművét ma is érvényessé: a nyers valóságon szűri át önmagát, ahogy a fényképezőkép lencséje a fényt.



CHRISTER STRÖMHOLM  
Fétiche, 1960



CHRISTER STRÖMHOLM

Rózsa T. Endre

# Négyen léptek be a ligetbe

## Helmut Newton 1920–2004

➤ Helmut Newton Foundation, Berlin

➤ 2012. december 7 – 2013. május 19.

## Sigalit Landau: *Mozgástér*

➤ Mélycsarnok (Múcsarnok), Budapest

➤ 2013. március 14 – június 2.

Szinte egymás szemébe néz HELMUT NEWTON és SIGALIT LANDAU kiállítása a Hősök tere két oldaláról. Fotó és videó találkozik, véletlenül. Több mint 250 kép reprezentálja Helmut Newton életművének keresztmetszetét a Szépművészeti Múzeumban, és egy nagyon jó szeletet láthatunk a szobrász és videóművész Sigalit Landau videómunkáiból a Múcsarnokban. Newton (1920–2004) a 20. század egyik meghatározó divat- és aktfotója volt, Landaut igen fiatal kora óta az izraeli művészet élvonalában tartják számon; a Velencei Biennálén 1997-ben két másik művész társaságában, 2011-ben egyedül képviselte Izraelt. Newton és Landau közös vonása, hogy a meztelen emberi test mindkettőjük számára erős jelentést hordoz. Nem művésznek, hanem fényképésznek tartotta önmagát Helmut Newton, s ebben igaza volt. Aktmodelljei szép, hosszúcombú erotikus tárgyak. Látszik, hogy nem sokra becsülte őket: gyönyörűek, butuskák és a hiúságuk idegesíti Newtont. Kicentizett cinizmusa és felületessége ellenére néhány képe átcsúszott a művészetbe. Szexuális csalogatóanyag, vizuális feromon sugárzik

SIGALIT LANDAU  
Three Men Hula, 1989, video



a néha a szoft-pornót is súroló, provokatív fényképekből. Máskor a hűvös elegancia. Hírnév és pénz – ez volt Newton célja és mindkettőt hamar el is érte. Olyan csillagok vele készítették el portréikat, mint Madonna, Catherine Deneuve vagy Andy Warhol. Zselatinos ezüst kópiáit 3-3.5 millió forintra, 10-12 ezer euróra értékeli ma a műtárgyiac.

Az utolsó tizenöt évben készültek a Sigalit Landau kiállítás videómunkái. 2000-ben forgatta le nagy feltűnést keltő *Barbed Hula* (Szöges hullahopp) című digitális videóját, sugározta az Arte televízió, igen sokfelé bemutatták, köztük a debreceni MODEMben is. Tel-Avivtól délre, a Földközi tenger partján egy fiatal nő hullahopp karikázik, meztelenül. Arc nélkül, nyaktól térdig látszik; az – elvileg – igen erotikus hastáncot maga a művész mutatja be. Csakhogy a karika szögesdrótból készült, s a forgó drót szögei egyre mélyebben sebzik meg Landau érzékeny női testét. A hason, a csípő körül folyton szaporodnak a durva stigmák. A fájdalommal telített enigmatikus alkotás fotó-változatát is elkészítette, 47×70 cm-es alumíniumlemezre felvitt színes ezüstnyomaton. Politikai (és vallási) metaforaként is értelmezhető az önkegyetlen mű. A *Barbed Hula* a saját testet gyötrő performanszok sorába illeszkedik, az önagressziós gesztusokat alkalmazó body artosok – Marina Abramović, Hajas Tibor, Gina Pane és a bécsi akcionisták (különösen a legendás Rudolf Schwarzkogler) – csoportjába. Helmut Newton és Sigalit Landau közt szinte áthidalhatatlanul nagy a szociokulturális és a gondolkodásbeli távolság.

Témájában hasonló, de jóval barátságosabb az 1989-ben Londonban forgatott *Three Men Hula* (Három férfi hullahoppozik) című videómunka. Landau egy három méter átmérőjű karikát készített, és cambridge-i színészeket kért fel – három fiatal férfit, akik gyerekkoruk óta ismerik egymást –, hogy hátukat egymásnak vetve együtt forgassák a karikát a derekuk körül. A férfiak félmeztelenek, egy átlátszó nejlonhuzal szorítja egymáshoz őket, közös testté válva önfelelt mosollyal hajtják körbe-körbe a hatalmas karikát a levegőben. Kiütkezik a verejték a felsőtestükön, izzadt hajtincsek hullnak a homlokba. Csak a három férfi látható az összedörzsölődő meztelen hátaik intimitásában, de az önfelelt, ritmikus, erőteljes csípőmozdulatokat nem lehet félre nézni: a videó a szexuális aktusra utal.

A 2005-ben készült *DeadSea* videó Landau egyik legismertebb videóműve, amely bejárta a világot, magam is már háromszor találkoztam vele. Néhány éve járt először a *DeadSea* Budapesten, és éppen abban a múzeumi teremsorban állították ki, ahol jelenleg Newton fotói láthatók. A jeruzsálemi Izrael Múzeum felújítása alatt a gyűjteményük egyik remek válogatását – benne Landau videóját – mutatta be a Szép-



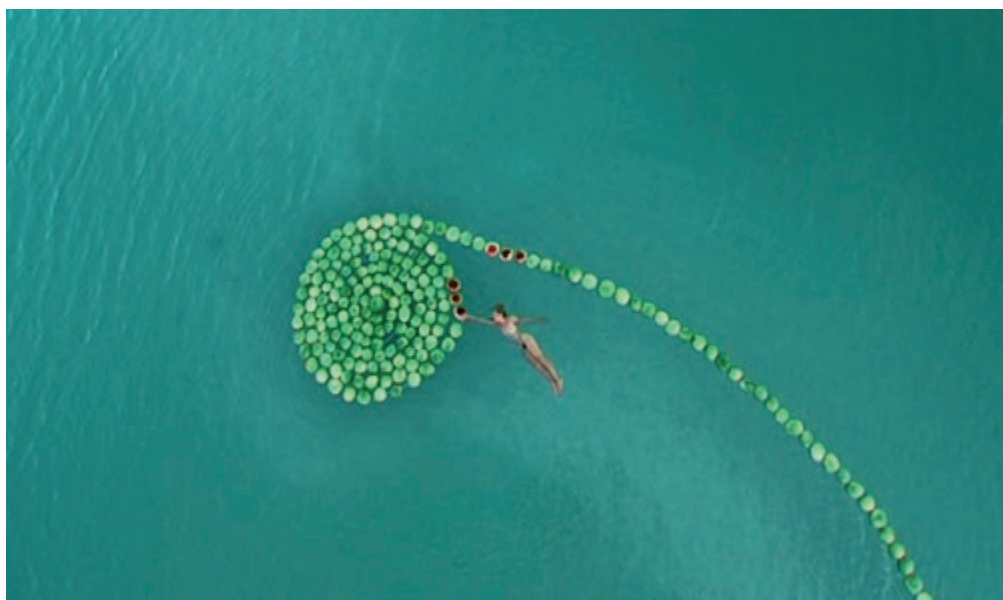


HELMUT NEWTON  
In the new world, 1988, inkjet print, 2007  
© Helmut Newton Estate

művészeti Múzeum.<sup>1</sup> A felújítás után ragyogóan átrendezett gyűjteményben újra megnéztem Jeruzsálemben, különös tekintettel a holt tengeri tekercekre. A Múcsarnokban most láttam harmadjára a *DeadSea*-t. A múzeumi kontextus változásai miatt minden alkalommal új érzelmi színezetet kapott (vagy adott) ez a különös

<sup>1</sup> A Szentföld öröksége. Kincsek a jeruzsálemi Izrael Múzeumból. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2009. június 23 – július 23.

videómunka, amely a világ legmélyebb felszíni pontján, a Holt-tenger tükrén készült. Egy 250 méteres átlátszó nejlonhuzalra 500 görögdinnyét fűzött fel Landau és spirálisan összetekerve egy 6 méter átmérőjű kör alakú tutajt alakított ki a Holt-tenger felszínén. A perem és a középpont között félúton meztelen önmagát is beillesztette a dinnye-spirálba, klasszikus női atként. Landau azok közé tartozik, akik felhasználják a saját testüket, mint művészetük alanyát és közvetítőjét. Ívben meghajlik a dinnyék közé zártan, és kinyújtott karjával néhány feltépett, sérült dinnye felé nyúl, kezével fogja az egyiket. A felszakított zöld dinnyékben látványosan vöröslik az édes dinnyehús. A közel 12 perces videó kezdetétől fogva álombeli lassúsággal tekeredik ki a spirál és elhagyja a képmezőt, ismeretlen cél irányába. Amikor a lebomlás Landauhoz érkezik el, a teste kisza-



SIGALIT LANDAU  
Dead Sea, 2005, video

badul, a Holt Tenger élettelen vizén lebeg, majd egy-két apró lábtempó után újra mozdulatlaná válik. Kezével mindvégig az egyik dinnyébe kapaszkodva kisodródik a felülről filmezett képmézöböl. Végül kiúszik a dinnyespirál maradéka, és csak az üres vízfelületet látszik. Tízszer olyan sűrű a só a Holt-tengerben, mint az óceánban és más az összetétele: tele van klórral és brómmal. Ha ez a víz a szájba vagy a szembe fröccsen, pokolian mar. Sokat kellett eltűnie Landaunak a *DeadSea* forgatásakor.

Sigalit Landau univerzumában a só kitüntetett anyag. Ontológiai jelentésmézőbe emelkedett, mint a kén, a vér vagy a zsír egyik távoli elődje, Joseph Beuys tárgyi művészetében. Landau egy téglalap alakú asztalt hófehér sóval takart be, tűzpiros dinnyébél-kupacok rajta a terítékek. Hidat épített sókristályokból a Jordán egyik szűkülete felett. Izraelből Jordániába, zsidók és arabok közé. Sóval beborított bakancsot helyezett el Gdanskban egy befagyott tó fölött a hóban és a súlyos bakancs lassan elsüllyedt. A jelenet távoli háttérben a Lenin Hajógyár látszik, ott alapította meg Lech Walesa a Szolidaritás mozgalmat. A Szovjetunió koporsójába akkor verték be az első szöveget. Landau ontológizáló szinten alkalmazza a dinnyét és az olajbogyót is, s értelmezésüket a férfi/nő viszony szexuális erőterében határozta meg. A dinnye nagy és nem fűrtös, egyetlen petesejtből növekszik. Az olajbogyó apró és fűrtös. Mégis mindkét termés feminin attribútumokkal definiálódik Landau horizontján.

Két diptichont, összefüggő videó-párost forgatott Landau 2010-ben egy dinnyeszüretéről. Mindkettőn ugyanazokat a jelenetsorokat látjuk, azonos hosszúságban, de a hasonlóságnak ezzel vége. Szemmagasságból és sűrű ellenfényben készült az egyik pár – napkelte után vagy nap-szállta előtt –, a másik pár felülről, a magasból letekintve és nappali verőfényben, egészen más hangulatban. A diptichonok közös címe: *Working Title WM*. A cím végi két betű magyarázatra szorul, a feloldás: Water W Woman, Melon M Man. GörögDinnye (WaterMelon), és NőFérfi (WomanMan). Landau művészetének kódrendszerét ismerve a lefordíthatatlan szójáték nyomán tudjuk, hogy a dinnyeszüret mögöttes tartalma a nő-férfi reláció. A cím helyes fordítása emiatt: *Munkacím NF*. A nő-férfi viszony dichotómiáját Landau az arab-izraeli kapcsolatokra is kiterjesztette. Egy izraeli arab falu, a Názáret és Akkó között félúton lévő Kafr Manda arról híres, hogy az ottani férfiak értenek legjobban a dinnyéhez, egész Izraelben őket szerződtetik dinnyeszüretelésre. A diptichon egyik videóján fiatal, derékig meztelen arab férfiak haladnak csatárláncban, ritmusra hajladozva egyesével szedik fel az édes dinnyéket, kézzel kézzel adják, végül vonalba sorolva lerakják a szélre. A másik videón a vonalba rendezett dinnyéket szedik fel és adják tovább egymásnak a csatárlánc tagjai. Az utolsó férfi egy lassan haladó traktor utánfutójára nyújtja fel a csíkos, világoszöld dinnyéket, telerakva velük a neonzöld színű, vörössel jelölt műanyagládákat. A férfiak által leszedett görögdinnye a passzív női princípiumot képviseli, s a videó munkacíme éppen erre a titkos jelentésre, szexuális metaforára utal.

Tavaly, 2012-ben Sigalit Landau – egy olajbogyószüret kapcsán – felhúzta a *Maszik-Project* lobo-góját és kihajózott a Talmud hatalmas tengerére. A híres Revivim kibuc olajfa-ligetében három videót forgatott le a *Maszik-Project* alapján, és egy negyedik művet is hozzájuk kapcsolt, amit egy működő mosógép üveglakán keresztül tett fel. A *maszik* szó ivritül olajszüretet jelent. A Talmud legrégebbi része a Misna, a rabbik tanításait tartalmazza, amelyet a 2. században állították össze. A későbbi századokban további szövegek, majd kommentárok és keresztihivatkozások kapcsolódtak hozzá, létrehozva a világ első folyamatos hipertextjét (egy poszt-minimalista művében Sol LeWitt használta fel a Talmud szövegoldalainak vizuális szerkezetét). Landau három videója közül az egyik címe: *Hárman léptek be a ligetbe*. Ez pontos idézet a Talmud Hagiga traktátusából: a Misna négy bölcs tanítója lép be az Édenkertbe (Talmud Hagiga 14b jelzésű szakasz); Landau erre a talmudi helyen idézett eseményre hivatkozik. Jorge Luis Borges egyik novellájában azt írta Simeon ben Azzai rabbiról, a négy bölcs egyikéről: meglátta az Édent és meghalt. A mindig



SIGALIT LANDAU  
Four Entered the Grove, 2012, HD-video

SIGALIT LANDAU  
Four Entered the Grove, 2012, HD-video



## Gábor Imre kiállítása



➤ Raiffeisen Galéria, Budapest

➤ 2013. március 25 – május 12.

A rajz a vizuális gondolkodás alapja. Hosszú ideig a nyugati művészet alapkövének is tekintették, s ennek csupán az a prózai magyarázata, hogy a figuratív valóság-reprezentáló megközelítés nagy pontosságot igényelt, így festeni vagy szobrot alkotni csakis tökéletes rajztudás birtokában lehetett. Ilyen értelemben a rajz a képzőművészeti tánciskola kályhája, az idő azonban feltartóztathatatlanul szalad, és ma a freestyle nagyobb népszerűségnek örvend mint a kályha mellől indított társastánc. A képzavart tovább fokozva, GÁBOR IMRE Raiffeisen Galériában rendezett kiállítása kapcsán megállapíthatjuk, hogy a művész klasszikus táncokban és freestyle-ban egyaránt otthon van. Rajztudását az egyetlen lendülettel készült képeken is megcsillantja, de nem veszik el a részletekben. Vehemensen és a rajzoknál szokatlanul nagy méretben ábrázolja figuráit, bátran vegyíti a technikákat; grafitot, színes ceruzát, színes ceruzát, kollázst és akvarellt, de a golyós-

GÁBOR IMRE

Kiránduló férfi, 2013, papír, színes ceruza, szén, 90×130 cm

© Fotó: Sulyok Miklós



kiváló hebraista Borges kivételesen félreértette az idézett talmudi helyet – Ben Azzai elhunyt metaforikus, roppant idős kora miatt az égbe emelkedett fel az Édenkertből.

Ragyogó napsütés csillog át a hatalmas olajfák ágai közt, paradicsomi a szépség. Landau említi – a Talmud alapján – a *pardesz* fogalmát: a legtöbb nyelvben ebből származik a Paradicsom neve, így a magyarban is. Erőgépek rázzák az olajfákat és földre terített hálókra hullanak a zöld, lila és fekete bogycsok a második videón. A gépek robajlanak, mintha fegyverek ropognának, és Landau a saját felerősített szívdobogását is hozzákeverte a kísérőhanghoz. A harmadik videón arab munkások verik le hosszú botokkal a fennmaradt olajbogycsokot. Trikóban vannak, egyikük hátán festett kék angyalszárnyak. A bot a fenyítés eszköze, az erőszakos jelenetben komoly feszültség lappang. A negyedik videón egy mosógép felnagyított üveglakát látjuk, mögötte forog a mosódob: Landau kimosta a munkások trikóit, köztük a világos pólót, amire ő maga festette rá a kék angyalszárnyakat. A mosás végén ritmikusan szakadozva nedv csorog ki az üveglak alól. Hogy az utalás még világosabb legyen, Landau a katalógusszövegben hosszan idézi egy régi, botrányos, de időközben kultikussá vált rock-musical egyik betétdalát, ami így kezdődik: Nyisd szét a lábad, édes! A jelenetben többen próbálnak meg-erőszakolni egy lányt.

A papíralapú Playboy-erotikát szolgálják Helmut Newton fotói, a voyeurizmust, a szem legeltetését, a vágy tárgyairól szóló férfi-fantáziálást. Sigalit Landau erotikája viszont élettől duzzad, áramlanak benne a nedvek és a művész nyíltan beszél a női szexualitás néhány rejtett titkáról. 1997-ben, a kasseli *documentán* figyelt fel a világ Landaura, s attól kezdve már Berlinton New Yorkig, Yokohamától Rotterdamiig számtalan helyen állította ki szobrait, videóit. A *Maszik-Project* jelenleg a *Marseille, Európa kulturális fővárosa 2013*<sup>2</sup> rendezvény vendége. Landau nagy érzékenységgel veszi észre, hogy minden esemény mögött egy másik esemény húzódik meg, és meglátja az inherens ellentmondásokat: a só szétmar, de máskor konzervál, az olajfákat ütök-verik, ám az olajág a béke szimbóluma. Az Édenkert – *pardesz* – fogalmára hivatkozik Landau, teljes joggal. A *pardesz* azonban betűszó is, további szavakat takarnak a mássalhangzók, és a szavak az értelmezés lépcsőit jelölik emelkedő sorrendben: *psat-remez-dras-szod*. A *psat* földhözragadt, szó szerint vett jelentés, a *remez* a mögöttes, metaforikus értelem szintje, a *dras* a tovább mélyülő kutatás foka, a *szod* pedig a titkos, misztikus, metafizikus tartományt világítja meg, kizárólag az értő beavatottak számára. Sigalit Landau műveiben a *pardesz* lépcsőin lépked felfelé.

<sup>2</sup> Lásd: <http://marseillecityofculture.eu>



GÁBOR IMRE  
Táskájában turkáló lány, 2013, papír, színes ceruza,  
filctoll, vízfesték, zsírkréta, 90×130 cm  
© Fotó: Sulyok Miklós

toll használatát sem tekinti szentségtörésnek. Mindent a kifejezés expresszionista türelmetlenségének rendel alá, a végeredmény pedig visszaigazolja döntéseit.

A rajz tulajdonképpen a művészet legintimebb formája, mert mintha maga a rajzolás folyamata is arra csábítana, amit a pszichoanalízis szabad asszociációnak nevez, oda, ahol gondolatok, emlékek és álmok összefolynak. Ráadásul a rajz státusza mítikus, mivel ez a legkorábbi és legdirektebb képalkotó eljárás. A szürrealisták és a pszichoanalízis által is gyakran alkalmazott automatikus írás lényege az, hogy a tartalmat gyorsan vessék papírra, mielőtt a tudat cenzúrája kezelésbe venné. Erre a folyamatra a rajz tökéletesen alkalmas, így közvetlen betekintést nyújthat a művész képzeletébe, és mozgásba hozza a nézőt is. A személyes életének holt-pontjait rajzaiban feldolgozó brit Tracey Emin például saját bevallása szerint, legjobb műveit vagy csukott szemmel készítette, vagy olyan illumináltam, hogy nem is emlékszik rá. Ami



GÁBOR IMRE  
Fürdőkádból kilépő férfi, 2012, papír, tus, szén, színes ceruza,  
filctoll, zsírkréta, 2012, 90×130 cm  
© Fotó: Sulyok Miklós

csak azt bizonyítja, hogy maga a mechanizmus fontosabb és átütőbb, mint a technikai részletek. Mintha a rajzolás folyamata egyidejűleg elégítené ki a testi és a lelki szükségleteket; levezeti a test feszültségeit, és segít az események átlátásában és átgondolásában. A néző számára pedig könnyebben közvetít tartalmakat, mint a képzőművészet más médiumai.

Ha telefonáláskor toll és papír van a kezünk ügyében, gyakran firkálunk valamit, mert a világ legtermészetesebb dolga, hogy rögzítsük, amit üresbe kapcsolunk kidob. Mintha Gábor Imre is ezt tenné, azzal a különbséggel, hogy az ösztönösség nála éles megfigyelőkészséggel és szociális érzékenységgel párosul, nem is beszélve a mesterségbeli magabiztosságról. Frissen rögzíti a hétköznapi élet figuráit: a táskájában turkáló lányt, a bankautomatát használó figurát, a haját mosó nőt vagy a telefonáló férfit. Lerajzolja a hajléktalant (*Hajléktalan ember*), aki egyébként nem is látszik a képen, csak felséjük, dobozok háttere előtt rongyok takarják el, társadalmi státuszának megfelelően „láthatatlan”. Ha Bukta Imre a magyar falu érzékeny krónikása, akkor Gábor Imre a nagyvárosi élet antropológusa.

Picasso mintha a rajzról beszélne, amikor azt mondja a művészetről, hogy az egyfajta mágikus tevékenység, amely mediátorként jelenik meg a barátságatlan világ és köztünk, módot adva arra, hogy formába öntve megragadjuk, majd uraljuk rettegéseinket és vágyainkat. Gábor Imre is ezt teszi, ez a formába öntés azonban több láttelelnél, a hibrid rajzokba kulturális kódok is beépülnek. *A Tévedés joga* című kiállítás képei nemcsak a jelent, hanem a múltat is képesek



GÁBOR IMRE  
 Önmagukat fotózó lányok, 2012, papír, tus, szén, színes ceruza, spray, 90×130 cm  
 © Fotó: Sulyok Miklós

megragadni finom utalások révén. *Építőmunkások* című rajzán a két markáns arcú figura két botot (vagy szerszámnyelet?) vet vállára és emel magasba, akár ha zászlót vinnének. Zászló azonban nincs a képen, csak a hiánya beszédes. Az érzékeny néző egy idő után már nem csak arra figyel a kiállításon, amit Gábor ábrázol, hanem arra is, amit rafinált módon elhallgat vagy elrejt. *Fürdőkádából kilépő férfi* című rajza például ikonográfiájával egy Kálvária-oltár Fel-támadás-jelenetét idézi fel.<sup>1</sup> A kiállítás referenciatartománya tehát rendkívül széles, az ikonfestésztől a képregények toposzaiig terjedő nagy ívet rajzol fel. Az utaláshálózatok ellenére az ábrázolt figurák és jelenetek mintha egy ítélkezésmentes, gyermeki rácsodálkozásban tükröződnének vissza. A gyermek számára a rajz a világ megismerésének és interpretálásának fontos eszköze. Gábor Imrének sikerült megőriznie ezt az egészséges, elfogulatlan gyermeki

<sup>1</sup> Kolozsvári Tamás: *Kálvária-oltár, 1420 körül*, Esztergomi Keresztény Múzeum

kíváncsiságot, melyre ráépültek a kultúra, a művészettörténet, és a képzőművészeti képzés rétegei, de esszenciálisan mégis a világ és a közvetlen környezet megismerésére irányuló emberi alapszükséglet mozgatja.

A rajz intim természetébe az is belefér, hogy Gábor Imre megosztja velünk műhelytitkait, s néhány munkájában (*Kifestőkönyv 1.-2.*) feljegyzésekkel teli vázlatokat prezentál, melyek mitha egy még el nem készült filmes forgatókönyv jegyzetei lennének. Rajzainak vázlatai is megjelennek két plexi-lemezen mátrixba rendezve. A vázlatok kiállítása ismét arra irányítja a figyelmet, hogy a festészetnek és szobrászatnak való alárendeltsége miatt a rajz mint médium az utóbbi évtizedekben sokáig problematikus volt, elsődleges műfajként kevesen használták, csak a közelmúltban nyert újra polgárjogot. Ebben persze az is szerepet játszott, hogy a műgyűjtők köre kiszélesedett, a rajzok könnyebb elérhetőségük miatt népszerűvé váltak. Sokan szívesebben vettek egyedi műveket, mint sokszorosított grafikát, a fiatalon műgyűjtésbe kezdők gyakran rajzok gyűjtésével alapozták meg később felépülő gyűjteményüket. A megélénkülő kereslet miatt a művészek is nagyobb figyelmet fordítottak erre a médiumra, s valószínűleg megújították azt. A rajz vonzerejében az sem elhanyagolható, hogy a személyiség ősi magvához, ha úgy tetszik a primitívhez vezet vissza, ezért rendkívül autentikus közvetítőnek tekintik, különösen a pszichoanalízis művészetben is megjelenő tényerése óta.

Jellemzően gyors technikája miatt a mindenkori jelenhez is sokkal erősebben és szervezesebben kapcsolódik, ezért kiválóan alkalmas például olyan látletelek felvételére, amelyeket Gábor Imrénél is megtalálunk. A rajz jól megőrzi friss ropogósságát, magába vonja a kor levegőjét, konzerválja készítésének pillanatát, ezért is érezzük hitelesnek. A művész szabadságfoka talán a rajz technikáinál a legnagyobb, a szinte korlátlan lehetőségeket Gábor is maximálisan kiaknázza.

*A lépcsőn felmenő férfi* című Gábor grafikában Duchamp szelleme is visszaköszön. A ceruza-akvarell kompozíción a férfi felfelé lépdél a falépcsőn, mintha egy padlásablakból kukkantana fel, feje azonban már kívül esik a kép dimenzióján, egy másik világba bújik át éppen, amiről csak annyit tudunk, hogy onnét dől be a fény. A lépcsőmászó férfi talán a mindenkori művész? Ha igen, gyönyörű az allegória, melyben összesűrűsödik az egész kiállítás esszenciája, akkor is, ha a tárlat „lehozott” képeit nem járja át az az optimista fény, amelybe a művész alá-, pontosabban fölémérel. De arról igazán nem tehet, miféle csillagzat alatt találta magát, miféle valóság az, amelynek krónikása lett. Azért Gábor Imréhez hasonlóan a tévedés jogát én is fenntartom.

Sinkó István

# Kontrollált robbanás

## Siflis András kiállítása az Erlin Galériában

↻ Erlin Klub Galéria

↻ 2013. április 17 – május 7.

„Ahogy a dolgok történnek, hamarosan titkolni kell a lélek minden, kicsit is negatív megmozdulását...nem marad más csak az undor és szörnyülködés.”

(J. Baudrillard: *A Rossz transzparenciája*, Balassi Kiadó 1997)

SIFLIS ANDRÁS életműve folyamatos szabadságharc a szín, a vonal és a felület megmunkálásával, valamiféle esztétikai és szellemi szabadságtudat érdekében. Rajzai és festményei kollázsszerű létesítmények, burkok, melyek át- meg áthatnak, és kultúráközi találkozásokat involválnak. Hol archaikus motívumok szabdalják az avantgárd formákat, hol a szövegtöredékek és a szavak dadaista halmazai uralnak lírai felületeket. Mindezt folyamatosan és évtizedek óta át- meg átszövi a szabad rajz hol lágyabb, hol agresszívebb vonalhalmaz tömege, mely felerősít, esetleg megsemmisít motívumokat.

SIFLIS ANDRÁS

Mártírok ideje, 2012/2013, vegyes technika, 50×70 cm



Mindenesetre Siflis meg nem alkuvó módon keresi a felület feletti uralmat; műveiben a folyamatos birtokbavétel küzdelmeit láthatjuk. Mint Faludy Judit jellemzi a művész alkotómódszerét a 2008-as Raiffeisen Galériában megrendezett kiállításán: „A végtelen teret nemcsak a párás, kiüresedett levegő, hanem a gesztusok szintjén oly fontos keret, illetve a kereten is túlcsonduló előadásmód jellemzi.”<sup>1</sup> Kemény és lágy, érzéki és brutális egyaránt része a Siflis által használt felületkezelési módnak. A papír szakad, a rátett réteg leválik, a ceruza- és tollvonások karcként, sebként, varratként jelennek meg. Munkásságában ott rejtezik Julian Schnabel tudatos és fegyvelmezett engedetlensége a kép-építési szabályok meghaladásában, akárcsak Cy Twomblye laza firkái, melyek a faktúrát és a szint harmóniába emelik, vagy Kirkeby drámai barnái, melyek tájképpé alakítják az amorf folt-halmazokat.

Siflis kísérletező alkatú művész, aki a diszharmóniát különböző anyagok egymás mellé rendelésével végül harmonikus kompozíciókká transzformálja. A firkált vonalak mellett nyomatok, kollázsok, tea-foltok adják a kép matériáját. Az Erlin Galériabeli *Mártírok ideje* című kiállításán két azonos című sorozatot mutatott be. Az egyik a lírai hangvétellű, ovális formátumba rendezett ablak- vagy könnyecseppszerű sorozat. A másik fekvő és álló formátumú, 50×70-es lapokból álló sorozat, mely a siflisi „barbár” expresszionizmus jegyeivel jelzi a téma, a mártíromság ambivalenciáját.

A két sorozatot egy anyag, egy motívum köti össze: a Siflis által gyakran használt – a stamp art jegyeit mutató – szecessziós bélyegző kék tintával nyomott ábrája. A holland szecessziós női figura szimbólumként kevésbé artikulálható, a nyomatokon hol műzsaként, hol szabadság nemtőként tűnik elő. A kék tinta a felület sokszoros átdolgozása (mosás, visszafestés) által fura színváltásokon megy keresztül, ez az ovális sorozatot fluid hangulatúvá, a másik képsort pedig enyészettel teli folttá módosítja.

Intim detonáció éri a nézőt, olyan feszültségpontok jelentkeznek mindkét sorozatnál, melyek a cím szakrális jellegét egy másik, horrorisztikusabb valóság felé is megnyitják. Siflis – mint másik méltatója Szombathy Bálint jellemzi – „nem ismeri a kész, véges helyzeteket, még ha természeténél fogva a képi rögzítettségben teljesebb is ki.”<sup>3</sup> Így történhet meg, hogy a nyomat pecsét-szerepe nem egy grafikai lap elemévé, hanem egy képépítő fragmentummá válik, ezzel továbbblóditva a nézőt az értelmezési tartományok sorozatán. Az ismétlődés nem ritmus, nem

<sup>1</sup> Siflis András kiállítás katalógusa, Raiffeisen Galéria, Budapest, 2008

<sup>2</sup> Siflis András és feleségének kétféle értelmezése az ovális formátumról – személyes közlés

<sup>3</sup> *Siflis András*, 2008, Timp Kiadó



SIFLIS ANDRÁS  
 Mártírok ideje,  
 2012/2013, vegyes  
 technika, 70×100 cm



SIFLIS ANDRÁS  
 Mártírok ideje,  
 2012/2013, vegyes  
 technika, 70×100 cm



SIFLIS ANDRÁS  
Mártírok ideje, 2012/2013, vegyes technika, 50x70 cm

i n s i d e e x p r e s s



Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója  
Egyesület  
studio.c3.hu

\_008

SZILÁDI MÓNIKA  
Cím nélkül (Hölgyek), 2012  
archív inktjet nyomtat  
50x94,3 cm

monotónia, hanem a dallam kovásza, mely révén a Siflis öntörvényű képi világában rejtező harmóniát véljük felfedezni. Barbár világba, a szörnyűség bugyraiba épp úgy bepillantunk, mint a fenséges kékségek fluid esztétikumába. Ezotéria és mágia egyként kap helyet, ahogy a káromkodás és a pásztorének is. Siflis nem kíméli nézőit, mint ahogy magát sem, s végletes közlési kényszerei során elementáris formai és dekompozíciós fogásokat alkalmaz. Mindezt azonban – s talán ez a tragikus hiányérzet is – még befogadható formában. A grafikai lapok áttekintése nyomán hiányérzet támad, miért nem nagyobb, miért nem hatalmas felületek interpretálják ezt a fajta képes beszédet? Siflis maga is érzi a beszorítottság ilyesfajta állapotát, ezért tervei közt szerepel egy németországi fényrajz fesztiválon való részvétel, melyen meganimált munkáit mutatná be. Valószínűleg ez és más, a képméretet megnövelő technikák a Siflis András munkáiban benne rejlő monumentalitást szerencsésen segítenék kibontani. Addig azonban „a képtér... behatárolhatatlan, nem zárulnak le, csak abbamaradnak az ecsetvonások” (Uhl Gabriella).<sup>4</sup>





