

Balkon

2013_7, 8

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



ISSN 1216-8890 1080 Ft



9 771216 889000



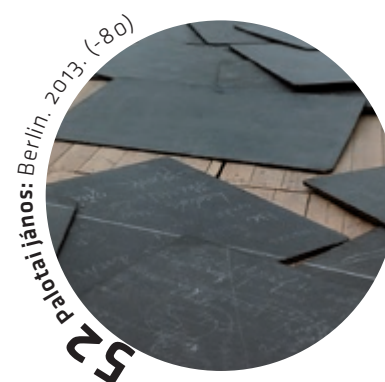




borító

SZÖVETSÉG'39 MŰVÉSZETI BÁZIS
No Distace. No Contact., 2012
hanginstalláció
hangfelvétel készítése
London, Greenwich, építési terület,
Temze-part, 2012
© Fotó: Szolga Hajnal 'Szaffi'

tartalom



inside express

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

_013

ÉNKSÖLY KINGA

1 BAL
Mária, 2013
monotípi, vászon
60x80 cm

2 JOBB
Vénusz, 2013
monotípi, vászon
60x80 cm

Fotók: Sulyok Miklós

impresszum

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

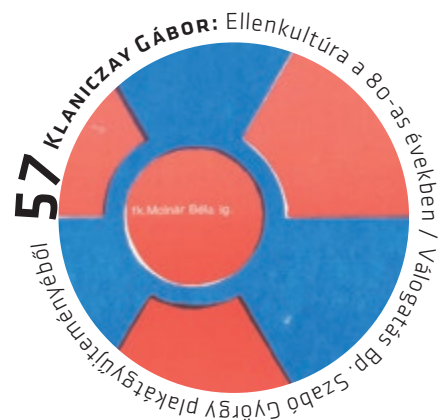
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó

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 ✉ szazadoslaszlo@gmail.com
 Szípművész: SZKISZTA 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



Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

5. rész – Kérdések Fehér László* képzőművészhez

☛ **Bódi Kinga:** Ön a rendszerváltás utáni Magyarország első művésze, aki kiállítási lehetőséget kapott Velencében, ráadásul azonnal egy monografikus tárlattal mutatható be. Ki döntött arról, hogy 1990-ben Ön képviselje Magyarországot a Velencei Biennálén? Mi volt a kiállítás koncepciója?

☛ **Fehér László:** Az egész úgy kezdődött, hogy 1989 ősze körül egyszer csak szólt nekem NÉRAY KATI – akkor ő volt a Műcsarnok igazgatója –, hogy nagyon szeretné, ha részt vennék a *Velencei Biennálén*. Konkrétum még nem hangzott el, csak célzást tett erre. Igazából akkor még két jelölt volt a *Biennáléra*: Keserü Ilona meg én. Tudomásom szerint, Kati előbb KESERÜ ILONÁNÁL járt Pécsen, átnézte az ő anyagát, majd jelezte, hogy hozzám is eljönne Tácrá, és megnézné, most éppen mit csinállok. Ekkortájt kezdtem ezeket az átrajzolt figurákat festeni, még nem volt belőlük sok – de például a *Kútbanéző* (1989), ami később a Magyar Nemzeti Galériába került, már kész volt –, mindenesetre a sárga-fekete periódus már elindult. Aztán eltelt körülbelül egy hónap, minden hír nélkül. Majd szólt Kati, hogy menjek be hozzá a Műcsarnokba. Bementem, ott ült az irodájában HEGYI LÓRÁNDdal, aki akkor a Műcsarnok Külügyi Osztályának a vezetője volt, és azt mondta, hogy arra a döntésre jutott, illetve jutottak Lóránddal, hogy én szerepelnek a következő *Velencei Biennálén*. Hát, azt nehezen tudom szavakkal elmondani, amit akkor éreztem, de nagyon boldog voltam. Annyit mondott még a Kati, hogy HALÁSZ KÁROLY plasztikáit is betenné a pavilon előterébe, mivel nekem nincsenek szobraim, és szerinte jót tennének a festményeimnek, ha lennének mellettük a térben művek, illenének hozzájuk. Erre Hegyi megszólalt, hogy de Kati, az igazi nagy dobás az lenne, ha a Laci egyedül szerepelne, ne legyen senki vele párban, végre egy nagyot tudna szólni a Magyar Pavilon egy monografikus kiállítással. Akkoriban a nagy nemzetek is önálló tárlatokat rendeztek, egy-egy jelentősebb művészüket mutatva be a pavilonjukban. Végül abban maradtak, hogy jobb, ha egyedül szerepelek, de Kati továbbra is ragaszkodott az ötletéhez, hogy szobrok is jelenjenek meg a térben, és kérte, hogy gondolkodjam még ezen. Ami még érdekes volt a beszélgetésen, hogy megkértek, ne beszéljek erről az egészből senkinek, mert akkor abban a pillanatban elindul a szereplésem meghíúsítása bizonyos körök részéről. Úgyhogy egyrészt nagyon örültem, másrészt meg rossz volt, hogy titokban kellett tartani ezt a jó hírt. De nagy lendülettel elkezdtem dolgozni.

1 László Fehér. XLIV. La Biennale di Venezia. Magyar Pavilon, Velence, 1990. május 27 – szeptember 30.

* 1953-ban született Székesfehérváron. Tanulmányait 1971 és 1976 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán végezte. 1978 és 1981 között Derkovits-ösztöndíjban részesült. Az 1980-as évek eleje óta rendszeresen kiállít Magyarországon és külföldön egyaránt. 1993-ban Munkácsy-díjjal, 2000-ben Kossuth-díjjal tüntették ki, 2003-ban Magyar Zsidó Kultúraért-díjat, 2008-ban Pro Urbe Budapest díjat kapott. Művei számos hazai és nemzetközi magán- és közgyűjteményben megtalálhatók. Budapesten és Tácon él és dolgozik.

A történethez hozzátartozik még, hogy 1989. október 23-ára jött egy meghívás a londoni The Barbican Centre-be,² ahol a kortárs magyar művészet aktuális tendenciáit akarták bemutatni, a plakáttól a festészetig.³ Az angolok választották ki a művészeket, és a festők közül, egyedül engem hívtak meg. Éppen előtte állítottam ki a politikai töltetű képeimet a Fészek Galériában: ezek nagy, rózsaszín háttérű, szobros képek voltak, úttörőkkel és különböző politikai utalásokkal.⁴ Ez volt gyakorlatilag az utolsó zsűris kiállítás a magyar művészeti életben, meg lehet keresni a jegyzőkönyveit. Megengedték a kiállítást, nem zárták be, de azt írták, hogy a „szocialista jelképekkel gúnyolódik”. Ezek a képek mentek azután ki Londonba. Néray Kati is ott volt a megnyitón, és tovább mondogatta, hogy nagyon jó lenne valami plasztika a *Biennáléra*. Akkor ott Londonban, a szállodában elkezdtem rajzolni meg gondolkodni, de minden olyan erőltetettnek tűnt. Majd egyszer csak beugrott, hogy minek erőlködöm, hiszen készen van már az egész, ott vannak a képeken a figurák. Semmi mást nem kell csinálni, csak le kell venni őket a képekről. Ez is történt: egy kicsit felnagyítottam őket, hogy a pavilon terébe jobban behelyezkedjenek, majd a kontúrjukat acéllemezből lézerrel kivágtuk Dunaújívárosban. Ezek lettek a *Vasrajzok*, amelyekből azután öt vagy hat került ki a Magyar Pavilon belső, zárt udvarába.

☛ **BK:** Mennyiben illeszkedett a kiállítása a Biennálé akkori „trendjébe”? Hová pozicionálná a kiállítását, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?

☛ **FL:** A *Vasrajzok* mindenképpen egy új, friss és egyéni hangot jelentettek a *Biennálén*. Ezt abból is gondolom, hogy naponta meg akarták venni őket különböző múzeumok és gyűjtők. Már amikor felhoztam őket a Műcsarnokba, rögvest azután, hogy Dunaújívárosban elkészültek, felkeltették a figyelmet. Éppen ott voltak a német *Art – Das Kunstmagazin* újságírói, akik a kortárs magyar művészetről akartak írni egy nagy cikket. Amikor meglátták a szobraimat, megfogták, kivitték a Hősök terére, és egy kétoldalas nagy képet készítettek, amint ott állok a hősök előtt az átrajzolt figuráimmal.⁵ Hihetetlen ereje volt az egésznek. Hogy milyen hatása lehetett ennek a megjelenésnek Németországban? Két nap volt hátra, a *Biennálé* még meg sem nyílt, de már szinte teljesen állt a kiállítás. Épp a pavilonban voltunk, amikor egyszer csak odarohant hozzám egy nagytermetű férfi, akit rögtön felismertem, a kölni csokoládégyáros Peter Ludwig

2 <http://www.barbican.org.uk/>

3 *Magyarok: Britain salutes Hungary*. [Fesztivál, kiállítás és rendezvénysorozat], Barbican Center, London, 1989.

4 *Pozíciók-Positionen III. Franz Pichler és Fehér László*. Fészek Galéria, Budapest, 1989. május 30 – július 27.

5 Alexandra Reininghaus: „Wir haben eine kleine, elitäre Kunst scene.” *Art – Das Kunstmagazin*, 1990/5., 69–74.

volt az, és azt kiáltotta felém: „Fehér úr, kinek a tulajdonában vannak a szobrok?” Mondtam, hogy még az enyéme. Mire azt válaszolta: „Nem, már az enyéme, az ár nem számít, adja a kezét.”⁶ Amúgy szinte minden festményemet el tudtam volna adni, de nem akartam, csak olyan nagyobb helyekre, mint például az oslói Kortárs Múzeumnak (Museet for Samtidskunst).⁷ Ha a pozicionálást kérdezi, akkor így utólag azt mondom, hogy két évvel korábban kellett volna kint lennem, 1988-ban. De Néray Kati akkor még végig akarta vinni azt a vonalat, amit 1986-ban elkezdett, így jöttek szóba 1988-ban a Bukta Imréék.⁸ És utána akart előállni egy fiatallal, de szerintem ez jobban működött volna két évvel korábban. Akkor ugyan még nem volt rendszerváltás, de már érződött a változás szele, és a képeim erre már utaltak.

6 Vasrajzok, 1990, vaslemez installáció, 180 x 600 x 300 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.

7 Víz, ház, ember, 1989, olaj, vászon, 200 x 140 cm, Museet for Samtidskunst, Oslo.

8 Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu. XLIII. La Biennale di Venezia 1988, Ungheria. Magyar Pavilon, Velence, 1986. június 26 – szeptember 25. ld. Bódi Kinga: „Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 4. rész – Kérdések Bukta Imre, illetve Pinczehelyi Sándor képzőművészekhez.” *Balkon*, 2013/6., 4–8., 8–13.

Katiban azonban volt egy kicsi óvatosság, tartott attól, hogyha valami nagyon feltűnőt akar kivinni Velencébe, akkor azt az utolsó pillanatban nem engedélyezi majd a minisztérium. De ettől függetlenül Néray és Hegyi szépen felépítette ezt a „drei Generation”-vonalat.

✳ **BK:** Mit jelentett közvetlenül a rendszerváltás után egy magyar művésznek részt venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a Biennále akkori magyar és nemzetközi megítélése?

✳ **FL:** 1990-ben éppen zajlott a rendszerváltás Magyarországon, úgyhogy részben emiatt nem érdekelt senkit sem az országban a *Velencei Biennále* és a magyar szereplés. Ez egyrészt jó volt, mert így senki nem szólt bele, hogy mit állítok ki, másrészt persze szomorú is volt ez az érdektelenség. A *Biennále* nemzetközi történetében az 1980-as évek vége és az 1990-es évek eleje szinte a legjobb időszakokat jelentették, így különösen nagy dolog volt ebben az időben ott lenni.

✳ **BK:** Ki finanszírozta 1990-ben a kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztak?

✳ **FL:** Elvileg a minisztérium finanszírozta a teljes kiállítást, de valójában szinte minden költséget én magam álltam: az összes anyagköltséget, sőt, még a megnyitón a fogadáshoz az ételt-italt is én vettem a saját pénzből. Csak a szállítást és a katalógust fizette a minisztérium, pontosabban az meg a Műcsarnok büdzséjéből ment. Egyszer bementem ugyan SÜMEGI GYÖRGYHÖZ⁹ a Művelődési Minisztériumba, ő volt akkor a Képzőművészeti Főosztály helyettes vezetője, és megkérdeztem tőle, nem járulnának-e hozzá

9 Sümegi György (1947) művészettörténész 1982 és 2000 között dolgozott a Művelődési Minisztérium (1990-1998: Művelődési és Köznevelési Minisztérium, 1998-2006: Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma) Képzőművészeti Osztályán, majd Főosztályán előadóként, főtanácsosként, illetve osztályvezetőként. 1992 és 2000 között Lövei Pállal a velencei Magyar Pavilon rekonstrukciójának kezdeményezője és a projekt vezetője volt.

Kiállítási enteriőr a Magyar Pavilon átriuma felől. Magyar Pavilon, Velence, 1990
© Fehér László archívuma



az anyagköltségeimhez, mert nagyon sokba kerültek a szobrok meg a vászon. A válasz eléggé sokkoló volt, mert azt mondta, hogy nincs a minisztériumnak erre semmi pénze, inkább örüljek annak, hogy egyáltalán szerepelhetek Velencében. Viszont kaptam néhány dollár napidíjat, amiből egy darab százdolláros hamis volt, úgyhogy majdnem elvittek a rendőrök Velencében, vissza is vittem a minisztériumnak, mondván, sózzák el másnak.

✳ **BK:** *Kikkel dolgozott közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása, illetve kivitelezése alatt (minisztérium, intézmények, múzeumok, művészettörténészek, művészek stb.)?*

✳ **FL:** Közvetlenül csak Néray Katival, illetve az installálást a Múcsarnok technikai munkatársai végezték, élükön KOZÁK CSABÁVAL.¹⁰ Kati szellemi társa az egész kiállítás kidolgozásában és megvalósításában Hegyi Lóránd volt. A katalógust pedig PINCZEHELYI SÁNDOR tervezte. De igazán a *Vasrajzok* elkészítésében kellett segítség nekem, mert ezeket hihetetlenül gyorsan kellett megcsinálni. Akinek ennek kapcsán nagyon hálás vagyok a segítségéért, az PÉNTEK IMRE költő.¹¹ Ő akkoriban Székesfehérváron élt, és a saját autójával vitt át Tácról Dunaújvárosba, hogy ott, a Vasműben el tudjuk készíteni a szobrokat. Dunaújvárosban pedig az egész akciót MÓDER REZSŐ¹² szervezte le, mert ő akkor egy ösztöndíjnak köszönhetően részt vett a *Nemzetközi Acélszobrász Alkotótelepen*, így jó helyi kapcsolatai voltak. A telepen a rajzaim alapján, a helyi

¹⁰ Kozák Csaba (1954) kiállításrendező, művészeti író a Múcsarnokban hazai és nemzetközi kiállítások szervezésével foglalkozott. 1991-ben a Samu Géza Művészeti Alapítvány egyik létrehozója volt.

¹¹ Péntek Imre (1942) költő, kritikus, publicista, az *Argus* című folyóirat alapítója (1990). Részt vett a *Pannon Tükör* című kulturális folyóirat megalapításában is, amelynek 2003 óta főszerkesztője. 1994-ben József Attila-, 2009-ben Bethlen Gábor-díjban részesült.

¹² Móder Rezső (1954) mobilszobrász, zeneszerző, performer. Számtalan kortárs művészeti rendezvény szervezője, többek között a dunaújvárosi *Fény – Hang – Szín – Tér* fesztivál és az *Instrumentum* mobilfesztivál művészeti vezetője volt.

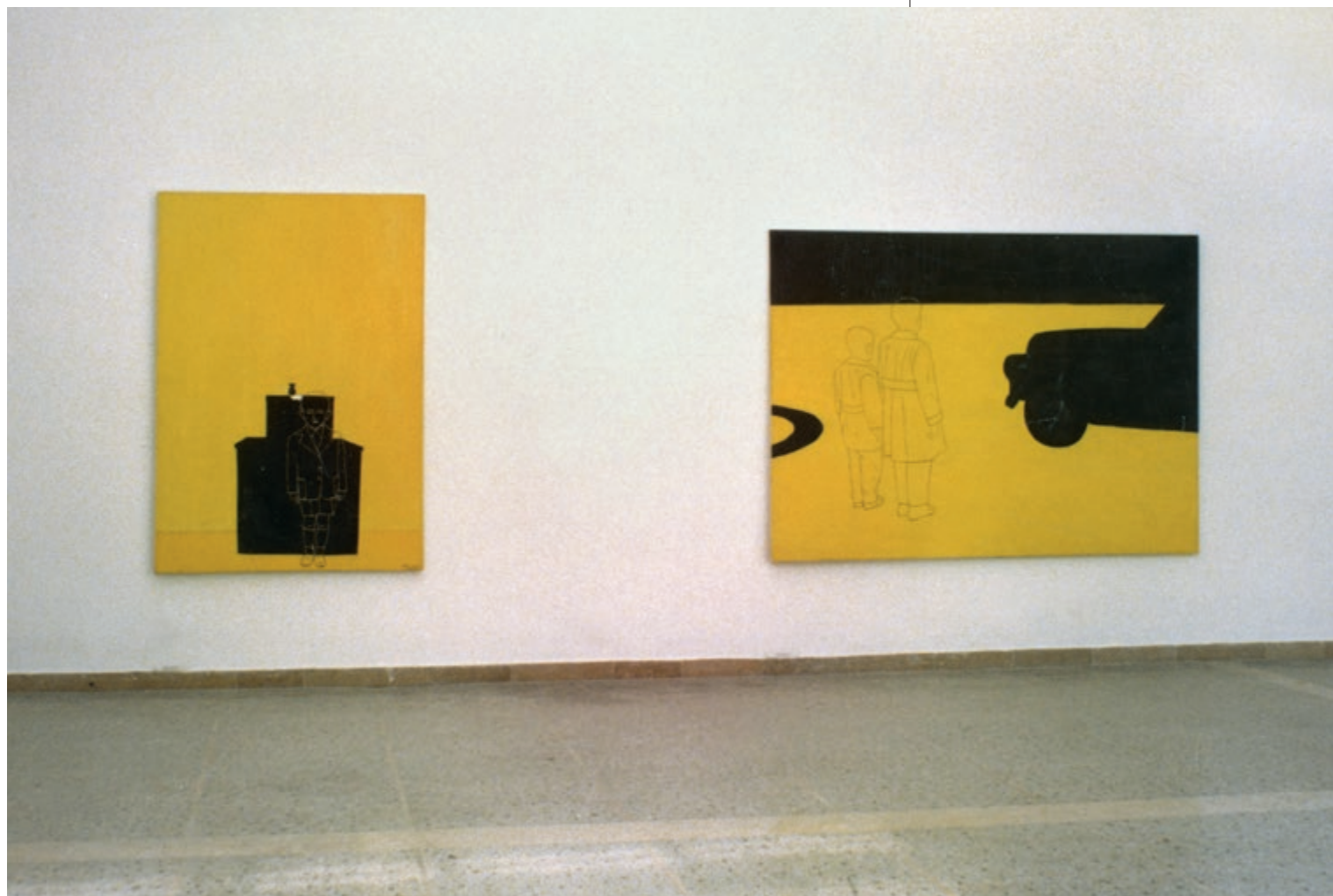
Kiállítási enteriőr Fehér László *Ünnep előtt* (1989) és *Fekete autó* (1989) című képeivel. Magyar Pavilion, Velence, 1990 © Fehér László archívuma

munkások segítségével lézer- és lángvágó technikával acélból kivágtuk a figuráimat, majd talpakra helyeztük és felállítottuk őket. Mindenki meg volt döbbenve, hogy milyen jól néznek ki. Az egész munkafolyamatot megörökítettük fotókon. Tény, hogyha a Kati nem vesz rá, akkor soha nem készültek volna el a *Vasrajzok*, magamtól nem jutott volna az eszembe.

✳ **BK:** *Dolgozott már korábban is együtt ezekkel az intézményekkel, művészettörténészekkel vagy művészekkel?*

✳ **FL:** Igen, Kati már egy ideje figyelte, mit csinállok, rendezett már nekem kiállításokat korábban is. Hegyi Lóránd is járta velem és a munkáimmal a különböző múzeumokat, szervezte a kiállításokat itthon és külföldön. Bennük megvolt az az igény és tenniakarás, hogy jó néhány magyar művésznek – és ebben a körben benne voltam én is – fel akartak építeni egy „karriert”, és azokat el akarták helyezni a nemzetközi képzőművészeti kánonban. Ennek az „építkezésnek” az egyik fontos állomása volt a *Velencei Biennále*.

✳ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitóig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Milyen volt az installálás Velencében?*



✖ **FL:** Mindössze fél év alatt készült el az egész kiállítási anyag, a festmények és a plasztikák. Ez nagyon kevés idő volt. Az installálást egyébként teljes mértékben Kati vezényelte, ő találta ki mindent, mi hová kerüljön. Én semmibe nem szóltam bele. Csak a megnyitó előtt pár nappal utaztam ki, de akkor már szinte teljesen készen volt a kiállítás.

✖ **BK:** Meséljen egy kicsit a megvalósult kiállításról, hogyan nézett ki, mi volt a rendezési elv?

✖ **FL:** Akkor még a Magyar Pavilon nem úgy nézett ki, mint ma: még a felújítás és az eredeti külalak helyreállítása előtti állapotban volt. Letisztult volt, nem volt rajta semmilyen díszítés, a terek is egyszerűek voltak, minden fehér volt. Ebben a „white cube” térben nagyon jól éltek a *Vasrajz*-figuráim, amelyeket Kati behelyezett a pavilon nyitott középső terébe, körben, a többi fedett teremben pedig a festményeim voltak. A szobrokat a megnyitó előtt egy héttig locsolták a Műcsarnokos kollégák, hogy az anyag ne legyen olyan steril, kezdjen el rozsdásodni.

✖ **BK:** Régebbi (már meglévő) munkákat vitt a Biennáléra, vagy új munkákat készített?

✖ **FL:** Csak új munkákat vittem, hiszen egy művész egy kiállításon mindig új dolgokat akar megmutatni, ez nem volt kérdés.

✖ **BK:** Mi volt a korábbi véleménye a Biennáléről, és változott-e azáltal, hogy részt vett a kiállításon? Ha igen, mennyiben?

✖ **FL:** A Biennáléről hivatalosan korábban nem sokat tudtunk, mert keveset lehetett erről olvasni a magyar sajtóban, kiutazni meg végképp nem lehetett. Persze szakmai körökben terjedtek a hírek, úgyhogy azért hallottuk, kik állítanak ki Velencében a nagy nemzetközi művészek közül. Nagy volt a kontraszt a Magyar Pavilonban bemutatott hivatalos művészet és a nyugati országok pavilonjai között. Mert milyen volt a Magyar Pavilon az 1960-as és 1970-es években? A legfőbb elv az volt akkoriban, hogy a kiállító művész megfelelő elvtárs legyen. Megbízható anyagok kellettek, amelyek igazából nem figurálisak, de azért nem is túl absztraktak; amelyeknek nincs igazán politikai tartalmuk, elmesélgetnek valamiket, de azzal nem bántanak senkit, mert csak a nagy semmiről szólnak, pontosabban a nagy valmiről, és megfoghatatlanok. Ilyen volt a helyzet a hivatalos művészetben, ami egyébként tükrözte az egész ország politikai helyzetét is: langyos víz volt. Pedig mi lett volna, ha az 1960-as években bedobják az lpartervet, vagy annak egyes művészeit elindítják, mondjuk Csernust a szürnaturalista, Méhest a hiperrealista képeivel, vagy a korai Bak Imrét... ezek mind párhuzamban lettek volna az amerikaiakkal. Milyen érdekes lett volna például látni Velencében Bak Imre képeit, szinkronban a hard edge művészeivel. A baj az, hogy soha nem merjük felvállalni a friss, újító dolgokat a világ előtt, és amikor húsz vagy harminc év múlva valahogy mégis bekerül a nemzetközi köztudatba egy-egy magyar mű, akkor már csak kullogásnak, epigonizmusnak tűnhetnek, holott csak meg kell nézni a keletkezési évszámokat. A magyar művészet legnagyobb baja soha sem az volt, hogy nem jó, hanem az, hogy nem volt mögötte egy ország, egy nemzeti lobb. Inkább csak a széthúzás vagy a teljes érdektelenség. És ez a mai napig így van. Egyébként én először 1980-ban szerepeltem a *Biennálén*, amikor Csorba Géza volt a kurátor, aki egy hatalmas csoportos kiállítást rendezett a Magyar Pavilonban.

Kiállítási enteriőr Fehér László *Szökökút* (1989), *Kút figurával* (1989) és *Fal előtt* (1989) című képeivel. Magyar Pavilon, Velence, 1990 © Fehér László archívuma





Csoportkép Fehér László kiállításának megnyitóján. Magyar Pavilion, Velence, 1990
Balról jobbra: Peter Ludwig, Irene Ludwig, Fehér László, Néray Katalin (háttal)
© Fehér László archívuma

A sok „nagy öreg művész” mellé beválogatott néhányunkat, fiatalokat is a Stúdióból.¹³ Így elég vegyes lett a kiállítás. Tőlem egy képet választott (*Földalatti II.*, 1976), amit a Stúdió Galériában éppen akkor megrendezett önálló kiállításom faláról¹⁴ akasztottak le. Ezt, nagy meglepetésemre, a *Biennále* után megvásárolta a magyar állam.¹⁵ A rendszerváltás után azonban a kép, amely ma körülbelül 20 millió forintot érhet, eltűnt.¹⁶ Valaki hazavihette, holott a magyar állam tulajdonában kellene lennie. Úgyhogy ez az 1980-as szereplés teljesen más volt, mint aztán 1990-ben az egyéni tárlatom. Az igazán jó élményeim 1990-ből származnak, természetesen.

BK: Mennyiben definiálta úgy magát 1990-ben, hogy a kiállítással a kortárs magyar művészetet reprezentálja Velencében?

13 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, Zrínyi-falvi Gábor. Id. Bódi Kinga: „Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 1. rész – Kérdések Csorba Géza művészettörténészhez.” *Balkon*, 2013/4., 4–9.

14 *Fehér László festőművész kiállítása*. Stúdió Galéria, Budapest, 1980. április 30 – május 18.

15 1980. november 12-én vásárolta meg a magyar állam a képet. (Az erre vonatkozó dokumentum másolata Fehér László archívumában található.)

16 Az utolsó információk a képről: az Újpesti Művelődési Központ kikérte a festményt a minisztériumból, amely át is adta a képet az intézménynek, ahol 1986. április 14-én került letétbe, és ahonnan 1990. május 23-án „írták le” a művet. (Az erre vonatkozó dokumentum másolata Fehér László archívumában található.)

FL: Tudom, sokan kritizálják a nemzeti pavilon rendszerű struktúráját a *Velencei Biennálén*ak, de szerintem azért ez nem egy becsontosodott rendszer. Ha megnézzük, minden évben vannak kifejezetten izgalmas kiállítások a pavilonokban, sőt, néha egy-egy pavilon jobb, mint a főkuratori-tematikus kiállítás. Ha demokratikus szisztémával szerveződnek meg a kiállítások a pavilonokban, akkor egy jó kurátor által be lehet mutatni egy olyan helyzetet, ami tükrözi az adott ország művészeti produktumainak főbb, vagy legalábbis éppen aktuális irányvonalait. Nagyon sok múlik a kurátor szellemi színvonalán, meg azon, hogy milyen erővel tud jelen lenni a nemzetközi versenyben.

Ha a Magyar Pavilont nézzük, akkor Néray Kati 1986-ban egy olyan nyitást hajtott végre, amire korábban nem volt példa. Emiatt 1986-88-ban, majd 1990-ben – komolyan mondom – úgy éreztem, hogy jó a *Biennálén* magyarnak lenni. Ehhez kellett a nemzeti pavilon, és az az irány, amit 1986-ban Kati kijelölt: ez az akkori kortárs magyar képzőművészet egyik fontos vonulata jelentette, amibe be tudta illeszteni az én tárlatomat is. Korábban az emberek elkerülték a Magyar Pavilont, de az 1980-as évek második felében már mindig tömeg volt a kiállításokon.

BK: Milyen volt a korabeli magyar és nemzetközi viszony a kiállításnak?

FL: A nemzetközi érdeklődés óriási, a fogadtatás és a viszony pedig nagyon pozitív volt. A megnyitó után két héttel már az összes katalógus elfogyott a pavilonban, s ez így is maradt a kiállítás további három hónapjára, mivel nem volt pénz az utánnyomásra. Nagyon sok – japán, holland, amerikai, izlandi stb. – újság reprodukálta a *Vasrajzokat*, én pedig rengeteg interjút adtam.¹⁷ Az újságírók nyolcvan százaléka pedig azt kérdezte, mi lesz, ha most ez a kis ország kapja meg a nagydíjat, hogy élném meg ezt a sikert? Ők is érezték, hogy itt most van valami a Magyar Pavilon levegőjében. Ekkor igazolódtott vissza Hegyinek az a koncepciója, hogy csak egy művészt kell kiküldeni. Egy pechem volt, mégpedig az, hogy akkor volt a glasz-nosztiz: a világ Gorbacsovra és a Szovjetunióra, Velencében pedig az Orosz Pavilonra figyelt. Az azévi honourable mention-t¹⁸ – az afrikai országok, Nigéria és Zimbabwe mellett – az oroszok kapták meg, természetesen. Ezekkel a díjakkal soha nem az adott egyéni teljesítményt jutalmazták: mindig is a lobbizásról, a politikáról szóltak. Értünk pedig nem lobbizott senki. Ha én ugyanezekkel a munkákkal például az Amerikai

17 Néhány példa ezek közül: Ernest Beck: Hungary: „Goulash Democracy.” *Art News*, 1990/május, 168–170; David Joselit: „Venice Biennial: 3 Reports (from László Fehér).” *Art in America*, 1990/október, 162.

18 A *Velencei Biennále* az 1980-as évek vége óta – a fődíjak mellett – minden évben külön elismerésben részesít nemzeti pavilonokat, illetve művészeket.

pavilonban állítottam volna ki, biztos, hogy nagyobb esélyem lett volna a fődíjra. Magyarországon közben meg csak a fanyalgás és az irigykedés szavait lehetett hallani, nem akartak tudomást venni a velencei sikeréről, ami egyben a magyar pavilon sikere is volt. A zárásig a magyar sajtóban csak annyi jelent meg, hogy „A Velencei Biennálén Fehér László képviseli Magyarországot”. Amikor már Magyarországra is eljutott a híre a kiállítás sikerének, kellemetlen lett volna teljesen ignorálni engem, úgyhogy akkor a Magyar Televízió, Fitz Péter szerkesztésében készített egy portréfilmet rólam, ami – meg kell, hogy őszintén mondjam – életem egyik legszebb filmje lett.¹⁹ A film még 1990 vége előtt elkészült, azonban csak két év múlva vetítették le először a televízióban.

✚ **BK:** Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek a későbbi művészete szempontjából? Kapott-e ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?

¹⁹ *Kőbeka. Fehér László festőművész.* Portréfilm, Magyar Televízió, 1 óra 29 perc, 1992. január 4. Riporter: Fitz Péter, kamera: Bánhegyi István, rendezte: Soós Árpád.

✚ **FL:** A Biennále bezárása után az egész anyagot, úgy egyben, meghívta magához egy kiállításra a New York-i Stuart Levy Gallery, de végül nem adtam oda. Nagy szerencsére, mert veszélyes volt a tulaj: egyrészt hihetetlen ügyes volt, mert mindent el tudott adni, viszont nagyon nehezen fizetett a művészeknek. De aztán egy évvel később egy csoportos tárlaton szerepelt nála néhány képem, többek között Robert Rauschenberg, David Hockney és Francesco Clemente munkáival együtt.²⁰

A Biennále után rengeteg galériába és múzeumba – Svájcba, Amerikába, Franciaországba, Olaszországba, Németországba, Finnországba – kaptam kiállítási meghívást. Nem is tudtam annyi kiállítást elvállalni egyszerre. Az az izoláltság, amiben korábban éltünk Magyarországon, a biennálés szereplésemnek köszönhetően egyik pillanatról a másikra szertefoszlott. Ez nagyon felszabadító érzés volt. Igaz, már 1988-tól, amikor megkaptuk a világútlevelet, és elkezdtek hívni minket, magyar művészeket külföldi kiállításokra, de az igazi áttörést és nemzetközi hírnevet egyértelműen a Biennále hozta meg számomra.

A hatása gyakorlatilag a mai napig tart: azóta is hívnak a velencei szereplésemre hivatkozva kiállításokra. Ráadásul milyen jó, hogy akkor nem adtam el azonnal mindent, csak a nagyobb intézményeknek. Mert azóta is sok múzeum vagy magángyűjtő keresi a sárga-fekete képeimet, a Biennále miatt azokat ismerik a legjobban. Tavaly például az olomouci Modern Múzeum (Muzeum umění Olomouc)²¹ vett meg közülük kettőt.²² Egyébként 1990 óta a biennálés anyagom egyben még sehol nem volt bemutatva.

²⁰ *Pools.* Stuart Levy Gallery, New York, 1991. június 12 – július 31.

²¹ <http://www.olmuart.cz/>

²² *Szökőkút*, 1989, olaj, vászon, 180 × 250 cm; *Lépcsők*, 1989, olaj, vászon, 180 × 250 cm.

Csoportkép Fehér László kiállításának a megnyitóján. Magyar Pavilon, Velence, 1990
Balról jobbra: Néray Katalin, Hegyi Lóránd, Fehér László © Fehér László archívuma



Itt még azért azt is el kell mondanom, hogy nem csak én profitáltam a *Velencei Biennáléből*, hanem az egész kortárs magyar képzőművészet.²³ A kiállításom kapcsán például a torontói Városi Galéria (Art Gallery of Ontario)²⁴ igazgatója azt mondta, hogy ha ilyen jó a kortárs magyar művészet, mint amit Fehér László mutat be a Magyar Pavilonban, akkor magyar kiállítást fognak rendezni Torontóban. És valóban, 1991-ben *Free Worlds – Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art* címmel meg is nyílt ez a nagyszabású magyar válogatás Kanadában.²⁵

✳ **BK:** Ma visszatekintve milyen emlékei vannak a Biennálén való részvételéről?

23 Néhány példa ezek közül: *Ungarische Avantgarde in der Malerei der 80er Jahre*. Rathaus, Fellbach, 1990; *Positionen. Ungarische Kunst der 90er Jahre*. Künstlerwerkstatt, München, 1991; *Hungarian Modern Art*. Seoul Arts Center and Museum, Szöul, 1991; *Hungarica – Arte Ungherese degli anni '80 e sue Origini*. Museo d'Arte Moderna, Bolzano; Palazzo Braschi, Róma, 1992–1993; *Ungarn, Zeit, Kunst*. Konrad Adenauer Stiftung, Galerie der Bayerischen Landesbank, München, 1992.

24 <http://www.ago.net/>

25 *Free Worlds – Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art*. Art Gallery of Ontario, Toronto, 1991. október 15 – 1992. január 5.; Art Gallery of Windsor (Ontario), 1992. március 7 – április 19.; Oklahoma City Art Museum, 1992. július 16 – szeptember 13.; Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. október 29 – 1993. január 3.; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, 1993. január 30 – március 28.

✳ **FL:** Nemzetközileg nézve kizárólag pozitív emlékeim vannak, és biztosan állíthatom, hogy teljes mértékben meghatározta a jövőmet ez a szereplés. Ha a magyar oldalát nézem, a minisztériumot, a magyar sajtót, az utólagos hazai reakciókat, akkor egy kicsit szomorú vagyok. Hiányzott az ország mögülem. Míg a többi pavilonnál, a németeknél, az osztrákoknál, az angoloknál, mindenhol az ellenkezőjét láttam, addig mögöttem „csak” Néray Kati és Hegyi Lóránd állt. A nemzeti érdek mentén kifelé működtetett lobbis támogatása máig hiányzik Magyarországon.

✳ **BK:** Követi-e minden két évben a Biennálét? Mennyit változott 1990 óta?

✳ **FL:** Igen, azóta minden két évben elmegyek megnézni. Szervezettség tekintetében rengeteg fejlődött, struktúráját tekintve azonban gyakorlatilag száz éve csak annyit, hogy évről-évre egyre több nemzet akar részt venni rajta. Ez is mutatja, hogy amíg nemzetek lesznek, addig van létjogosultsága a *Velencei Biennálénak* és a nemzeti pavilonoknak. Sőt, lehet, hogy ez a sokszínűség, a regionalitás adja meg az izgalmát és az egyediségét az egész történetnek. Azaz, hogy a nemzetközi művészetben, a nagy globalizmuson belül milyen sajátos ízek, helyzetek jelennek meg egy-egy nemzet által. A regionalitás, véleményem szerint nem egy visszalépés, hanem épphogy a továbblépés lehetősége, aminek persze egy hosszabb távú kifutása van. Ez a jéghegy-effektus: nem a csúcsa az érdekes, hanem az, ami a felszín alatt rejtőzik, azt kell a felszínre hozni és megmutatni. Az a fajta művészettörténet, ami csak a jelenre koncentrálna és megtagadja múltját, szerintem nem működik.

✳ **BK:** Részt venne-e megint a Biennálén?

✳ **FL:** Igen, persze, bár talán ezúttal inkább a Központi Pavilonban állítanék ki szívesen. Most úgy érzem, hogy a központi szereplés nyitna meg újabb kapukat, mint ahogy 1990-ben a Magyar Pavilonban bemutatott tárlatom nyitott meg rengeteg kaput.

Készült: Tác, 2012. július 9.

Kiállítási enteriőr. Magyar Pavilon, Velence, 1990
© Fehér László archívuma



Meg nem értett állatok

Cserne László helyének hiánya a magyar neoavantgárdban*

➤ Első rész

„A meg nem értett állatok» megpróbálják a művészetet és az életet egységbe hozni, vagyis a mindennapi életet művészi szinten élni, művészetüket pedig az élet szerves részévé tenni. Ez a törekvés irritálja a szakmára specializálódott kétlábúakat, akik minden lehetséges eszközzel gyengítik, irtják ezt a korszerűtlen típust, amelynek társadalmi hasznossága zérus, legtöbb esetben külseje se arat tetszést. Érdekes, hogy az aluljárók, lépcsőházak, kocsmák, gyógyszertárak népe is csak ideig-óráig képes megtérni őket, és ők is az aluljárók, lépcsőházak, kocsmák, gyógyszertárak népét. Úgy látszik, annyira idegenkednek a nyájtól, hogy egymással is szívesebben érintkeznek közvetve, levél, telefon, üzenet útján. Valószínűleg nem szeretik egymás emberszabású külsejét, bár az ellenkezőjére is van példa. E lények szokásai még nincsenek részletesen feltérképezve, de biztosnak látszik, hogy bekerítettségük, illetve kirekesztettségük védekező helyzetbe kényszeríti őket. Gyakran megpróbálnak a környezetbe marni, de gyakoribb, hogy maguk pusztulnak. Halálukban mindig fellelhető az ünnepélyes elem. Hasonló helyzetben a csörgőkiyó is magába mar, amely tény aláhúzza ezen teremtmény rokonságát az állatvilág szelidíthetetlen képviselőivel. »A meg nem értett állatok« az apokalipszist közönyösen várják, pedig képesek a szeretetre. Tudják, hogy minden mindig visszatér...”¹

Soha nem találkoztam Cserne Lászlóval

CSERNE LÁSZLÓ apai nagybácsikám, évekkel születésem előtt meghalt. Cserne László egész életműve, azaz egész élete és összes művei egyszerre igyekeznek teljesíteni egy lehetetlen szándékot: a múlandó pillanat és az állandó létezés párhuzamos megvalósítását. Fő műve – kortársai, ismerősei elmondása alapján – saját maga, életeseményei és teste volt. A tetoválást mint művészi eszközt alkalmazta. Barátaira és saját magára tetovált kézzel, saját maga tervezte mintákat és alakokat.² Ezen kívül kézzel írott könyveket készített, festett, rajzolt, és mindenféle anyagokból saját maga által „ajándéktárgyaknak” nevezett apró objektumokat és szobrokat készített, amelyeket nagyrészt valóban el is ajándékozott.

Művészetének feldolgozásához első lépésként kézenfekvően adódik életrajzána rekonstruálása, bár, sőt éppen azért, mert váratlan akadályokkal teli és végül megvalósíthatatlan tervnek látszik. Rendelkezésre áll néhány fennmaradt hivatalos dokumentum (pl. iskolai bizonyítványok), a hozzátartozók, rokonok beszámolóit, barátokkal, ismerősökkel készült interjúk,³ visszaemlékezések,⁴ a Cserne László által írt és rajzolt jegyzetek és feljegyzések⁵ és számos róla készült fotó és rövid fimrészlet.⁶

Ezek közül kevés jelent meg kiadásban, nyomtatásban, nagyobb részük nehezen visszafejthető emlékek, beszélgetés-foszlányok formájában él tovább, egyfajta

mitologikus mese részeként, amit a családtagok és barátok tartanak életben.

És valóban élő, időről időre felbukkanó és az idő maradék részében is a fejekben motoszkáló alakról beszélünk – 2008-ban ismerősei, az ünnepelt távolmaradásától nem zavar-
tatra, megtartották Cserne Laci hatvanadik születésnapját.⁷

E részben tényszerű és többnyire szubjektív adatok és emlékek egy nagyszerű figurát írnak le, valamint egy kibírhatatlan szörnyeteget, illetve egy költőt, akit a körülmények folyamatosan gátoltak az alkotásban, továbbá egy súlyos drogfüggőt, aki nem mellesleg egy gyönyörű férfi, mások szerint meg egy bűdös hajléktalan, aki ennek ellenére egy megközelíthetetlen kultikus sztáralak, aki valójában egy magánakvaló őrült. Ez a kibogozhatatlan maszsa maga az alkotás. Szerepeket hozott létre saját maga számára, névvel, életrajzzal, külső és belső tulajdonságokkal ruházta fel őket – illetve saját magát. Különböző neveken nevezte magát – és ezek különböző, saját maga által kidolgozott személyeket (szerepeket) takartak.

Ez az életmód egy bizonyos szempontból egyszerű örületnek tűnik, ahogy nem is titkolt célja annak látszani. Egy olyan szélsőséges jelzés, amivel Cserne László azonnal bizonyította magát az államhatalomtól való végtelen távolságát és befolyásolhatatlanságát – hiszen mindaz, amit művelt, a hatalom felől nézve teljességgel érthetetlen volt.

Az örültség az érthetetlenségről hozott döntés

Ő maga betyárságnak nevezte, amit csinált – és büntethető megkülönböztethetőséggé fogalmazta meg a hatalom számára oly fontos normalitástól való eltérést. Ha semmi más nem használ, úgy védekezünk valami ellen, hogy örültségnek nyilvánítjuk, és az rögtön megszűnik igazinnak lenni, így nem jelenthet többé veszélyt. Örültségnek minősíteni valakit: az illető érthetetlenségéről hozott döntés.

Cserne László egyfelől örültségnek látszott, másfelől világos tény, hogy mindez művészeti tevékenységként is értelmezhető, hiszen barátai, ismerősei és rajongói átéléssel mesélnek róla egymástól teljesen különböző (akár egymást cáfoló) történeteket. Ilyen például, hogy egyszer felháborodásában összefirkálta az egész arcát egy filctollal, amit egy egész kis közönség végignézett, ahogy azt is figyelemmel követték, hogyan kopott le a festék fokozatosan az arcáról az ezt követő napokban. Ez a performansz utólag, kontextus nélkül nemigen hat, mégis

¹ Részlet Cserne László „Meg nem értett állatok” c. befejezetlen, kézzel írott könyvéből. Szöveg Annamária et alii (szerk): *Jóvilág. A Bölcsész Index antológiája*, Budapest, 1984. 71-79.

² Ezekről a tetoválásokról részletesen ír Beke László „Cserne László tetoválásai” címmel, in: *Forrás Folyóirat*, Kecskemét, 19. évf. 3. sz. (1987), 82-86.

³ *Balkon*, 2005. 5. sz. „A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít”, Sugár Jánossal beszélget Hajdu István.

⁴ Janisch Attila: „Árnyék a havon” – A rendező személyes jegyzete: „Egy árnyék”, megjelent Janisch Attila filmjeinek DVD-mellékleteként, MOKÉP 2009.

⁵ *A '84-es kijárat* – A József Attila kör folyóirata 1990/1.

⁶ Janisch Attila: *Zizi* – magyar rövid játékfilm, 1982.

⁷ „Nagyon unalmas volt.” – Cserne István szóbeli közlése, vö. „Jó kis buli, elveszték a fotók.” – Sugár János szóbeli közlése.



CSERNE LÁSZLÓ
Meg nem értett állatok (részlet a könyvből) © Fotó: Szilágyi Lenke

el kell fogadnunk, hogy akkor különös ereje volt és valós érdeklődésre tartott számot.

Az őrülség mint menedék egyébként sem ismeretlen jelenség művészi körökben. Kérdés persze, hogy mennyiben válik valóban (?) őrültté az, aki hosszú időn keresztül mutatja magát őrültnek, és tölti az idejét elmegyógyintézetekben. Mindehhez hozzáadódik még a korszak drogfogyasztási kultúrája is, ami túlnyomórészt nyugtatók és más gyógyszerek rekreációs fogyasztásából állt.

A betegség esetleges ténye és az alkotás legitimitása azonban egymást nem kizáró lehetőségek. Ugyanakkor a társadalmi normáktól való elzárkózásnak és kívülállási törekvéseknek következménye volt öccsével, azaz apámmal, Cserne Istvánnal való kapcsolatuk szinte teljes hiánya. Lászlóhoz – illetve a családon belül használt nevén Gyurihoz – képest István jó gyerek, jó tanuló volt, az orvosi egyetemre ment, pszichiáteri végzettséget szerzett. Önmagában véve, ha a lázadás hiánya, a rendesség nem is lett volna az ellentétéhez elég ok, az őrülséggel való foglalkozás mindennapos, ám teljesen ellentétes gyakorlata, tapasztalatai felnőtt korukra teljesen ellehetetlenítették a már gyerekkorukban sem túl stabil kapcsolatukat.

Őrütnék látszott a hatalom szempontjából – tulajdonképpen megszűnt létezni, mint családtag –, mégis, virágzó társasági életet élt, barátokkal körülvéve töltötte mindennapjait. Ezek a barátok és rajongók voltak a közönsége, csak az ő irányukba mutatkozott értelmesnek Cserne László, feléjük azonban nagyon is. Az ő nézőpontjukat kell megtalálni és elfoglalni. Nem könnyű, hiszen egy olyan furcsa helyzetben léteztek, ami azóta megszűnt és rekonstruálhatatlan, annak ellenére, hogy sokan közülük élnek és emlékeznek, de azóta megszűnt fogalmak és intézmények határozták meg életüket, mindennapjaikat.

Cserne László sok időt töltött dr. Gerevich József Kulich Gyula (ma Kálvária) téri Nappali Szanatórium nevezetű intézményében, ahol modern hozzáállással segítettek (nem igazán kezelték) azokat a művészeket, fiatalokat és csavargókat, akik valamilyen módon odakerültek. Munkanélküliek lévén sokan töltötték itt napjaikat, az akkori „fontos” emberek, például az URH zenekar is ott próbált. Gerevichet magát is foglalkoztatta az elmebetegség, a művészet és a hatalomgyakorlás viszonya,⁸ álláspontját világosan mutatja e szanatórium létrejötte is, bejárata fölött a Cserne László által készített *Antiszociális Brigád* felirattal. Menedékként működött azok számára, akik előbb-utóbb valószínűleg talán egy másik elmegyógyintézetben, klinikán vagy éppen börtönben kötöttek volna ki, hogy mint veszélyes elemeket elkülönítsék őket a társadalom többi tagjától, így viszont, mivel jól érezték magukat, önszántukból érkeztek ide, és sokkal nagyobb szabadsággal tehettek azt a klinikai környezet elkülönítő védelmében, ami egyébként lehet, hogy tilos lett volna. Valószínűleg a benti előnyös lehetőségek közé tartozott a tudatmódosító hatású gyógyszerek könnyű hozzáférhetősége is.

Egy ilyen intézmény segítségével, amely nem az egyetlen, csak egy volt a lehetőségek közül, sok ember olyan mértékben és távolságra tudott kivonulni a nyilvánosságból és a hivatalos társadalom mindennapjaiból, amennyire ma valószínűleg csak a szó szoros értelmében vett hajléktalanok számára lehetséges. Ezeknek az embereknek sokszor volt valamiféle kis lakásuk, alkalmi vagy állandó, de valódi tevékenységeket, sőt jelenlétet sem igen igénylő munkáik, amikből kifizették időnként a villanyszámlát, vettek ennivalót és más létefontosságú dolgokat, és az életük nagy része még mindig szabad, ráérő idő volt.

Ebben a tengernyi időben azt csinálhattak, amit akartak – és ez nem a tétlenség irányába hatott, hanem újfajta szabadidős tevékenységek, sőt művészeti alkotások létrejöttét tette lehetővé. Ennek legjobb példája az a különleges városi idegenvezetés, amit Cserne László tartott időnként. Saját tervezésű útvonalakon sétált és sétáltatott embereket, útközben láthatatlan dolgokról mesélt, és mindenféle, addig sosem látott látnivalókra hívta fel a figyelmüket.

Ezekről a dolgokról a „városnézők” nem tudták, nem tudhatták eldönteni, hogy igaziak és régóta ott vannak, csak egyszerűen sose vették észre, mert lévén elfoglaltabb emberek, nem töltöttek annyi időt a város szemlélésével, mint idegenvezetőjük, vagy pedig egy műalkotást látnak, amit

⁸ Gerevich József: *Lány a szekrényben – Fotográfiai és klinikai esettanulmányok*, Osiris, Budapest, 2005.

a kirándulás előtt Cserne László készített és helyezett el, direkt az ő kedvéért.⁹

A Kádár-kor érdekes és különleges fejleménye, hogy ezek a véletlenül vagy inkább önszántukból kívülrakott „maradékok” elkezdtek egyfajta második társadalomként működni. A periféria távoli pontjai összeértek, és a különböző, eredeti funkciójukban és céljaikban eltérő csoportosulások (nem hivatalos „intézmények”) egymással való kommunikációs csatornái felduzzadtak, és interakciói megszorodtak. Így egy olyan speciális közeg jött létre, ahol költő és általános iskolai magyartanár, hajléktalan, drogos, gyógyszerész és orvos, festő, modell és pszichiátriai őrült mind egyenrangú felekként működhetnek. Ebben a második társadalomban való közlekedés egy speciális útvonala Cserne László élete. Különös, hogy éppen a Kádár-korszak viszonyai tették lehetővé ezt a nagyfokú szabadságot ezen a zárt világon belül. Lehetséges volt ideológiai és társadalmi kérdések rezignált elfelejtésével teljesen kívül helyezkedni a rendes világon. Legtöbbször végül mégsem váltak igazi hajléktalanokká, drogfüggőkké és elmebetegekké, hanem ezt, mint túlélési taktikát, mikor többé nem volt rá szükség, abbahagyták, és életüket a társadalmon belül folytatták vagy folytatják azóta is.

Cserne László ezt nem tudta, vagy nem is akarta megtenni. Az ő életében és viselkedésében olyan fontossá vált a rideg különállás, a

9 Ugyanekkor kezdi napjainkban is folyamatosan tartó városfeltérképező fotódokumentációját Lábass Endre író és festő. Mindent tud a belváros minden házáról. Harminc éve sétál, figyel, beszélget és kalauzolja barátait az érdekesebbnél érdekesebb látnivalók felé – a fényképezés mintegy ürügyként szolgál, hogy soha ne kelljen abbahagynia ezt a legkedvesebb foglalkozását. http://artportal.hu/lexikon/muveszek/labass_endre

véleményalkotás és ítéletkezés teljes hiánya, és a belső érzelmi és képzeleti világ a külvilágra való kivetítése, tehát mindaz, ami miatt saját akarata és szándéka ellenére sokan felnéztek rá, sőt sztárként kezelték, hogy ez az életmód számára megszűnt – ha valaha is az volt – tudatos taktikának, szerepnek lenni, és állandó valóságává változott, melynek saját szabályrendszerén belül szükségszerű következménye volt saját maga elpusztítása.

Én magam nem tartom érthetetlennek Cserne Lászlót, habár személyesen nem ismerhettem. Épp ellenkezőleg, noha végtelenül szubjektív módon, mégis értelmezni kívánom alkotói életművét, ennek „nem lehetetlensége” által bizonyítva létjogosultságát.

Egy lehetséges olvasó vagyok

Megismerésének első lépéseként a *Meg nem értett állatok* című, összefoglaló igényű könyvének elemző olvasását választottam. A vaskos, több száz oldalas üres kötetet a Lipótmezőn kezelt betegek könyvkötészetén készítették és Cserne István szerezte Cserne Lászlónak, több hasonlóval együtt, melyeket a *Meg nem értett állatok* előtt már teleírt, halála előtt viszont megsemmisített, így ez az egyetlen, befejezetlen kézírásos könyve maradt fenn.

Egyfajta mintaolvasóként igyekszem fellépni. Nézőpontom sokszorosan nem lehet objektív, ám családi (noha, mint írtam, személyesen nem találkozhattunk, mégis személyes) érintettségem tényétől nem igyekszem eltávolodni, inkább, mint a Kádár-korszakhoz való személyes viszonyulás szükségszerű körülménye, általános érvényűnek érzem.

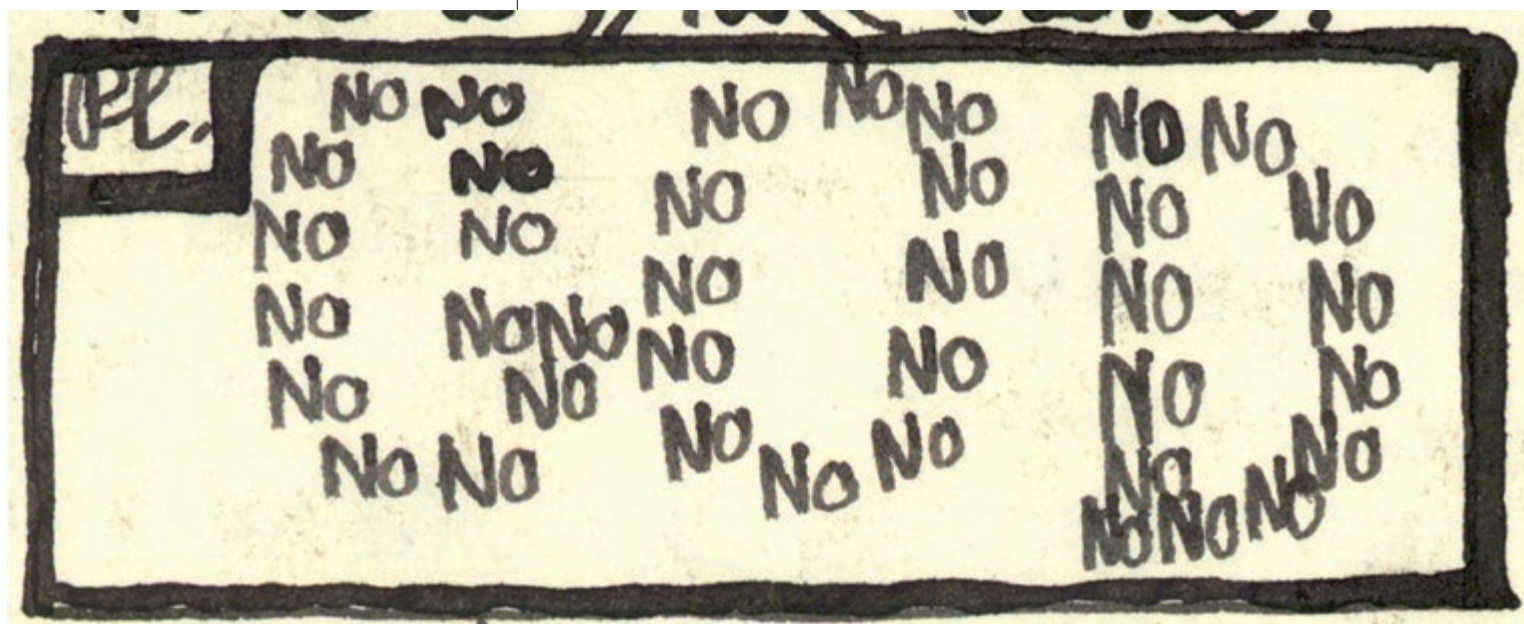
A családi titok, egy ismeretlen halott rokon emlékének feldolgozása olyan munka, amivel mindenkinek szembe kell néznie, főleg, ha a Kádár-korszakot, a szocializmust a második világháború, a holokauszt utáni világként, annak folytatásaként tekintjük. Az elhallgatás olyan általános gyakorlattá vált a családok életében, hogy tulajdonképpen megszűntek, felbomlottak a családi mitológia lehetséges rendszerei, helyét pedig személyes, egyéni mitológiák „gyártása” vette át.

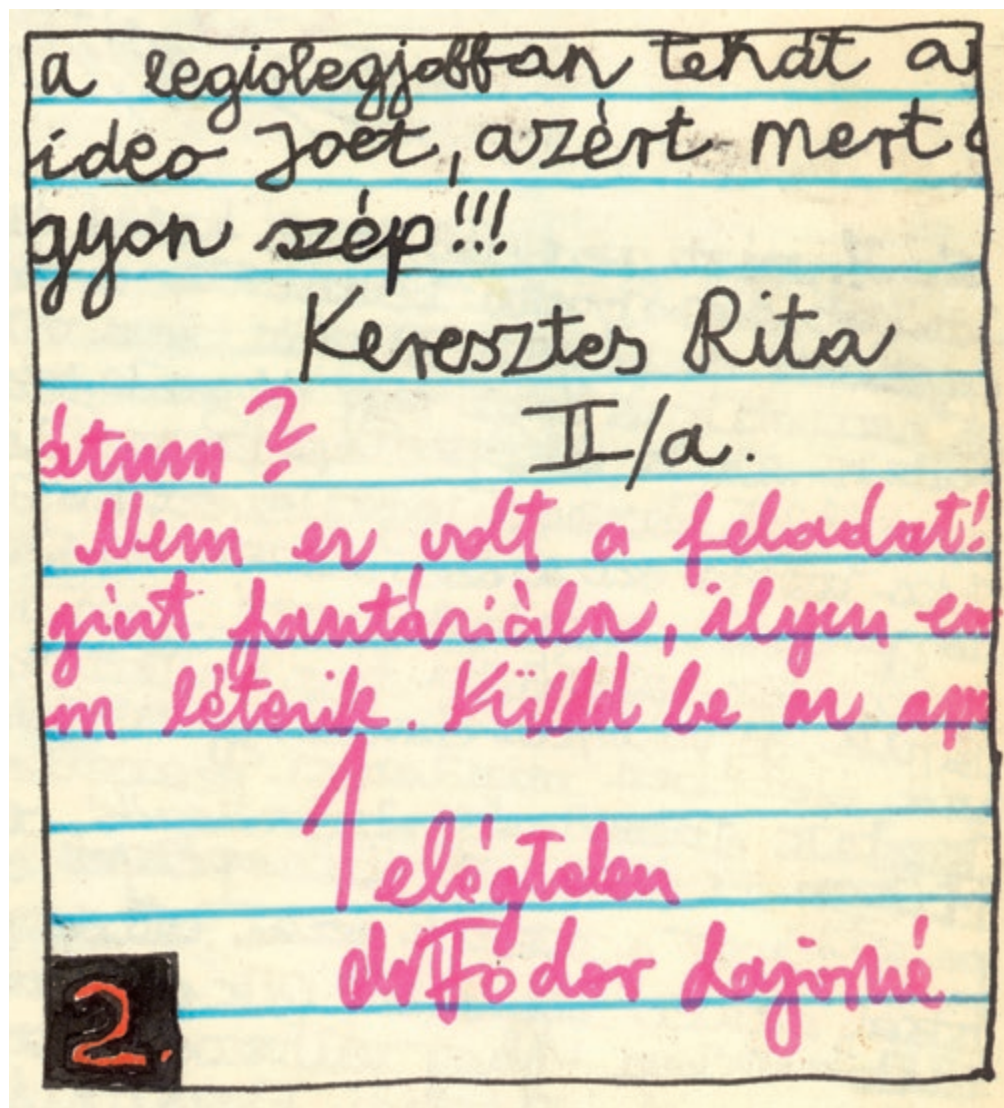
Cserne László a második világháború után röviddel, 1948-ban született. Szülei a háború után a szocialista rendszerhez való alkalmazkodásban szinte valóban elfelejtették életük első felét, de a traumatizált gyerek- és fiatal felnőtt-koruk emlékei mégis beleivódtak mindennapjaikba, emberi viszonyaik kuszaságába.

Anyja zsidó túlélőként állandó pánikbetegségekkel küzdött, amit apja nem tudott elviselni, ezért hamar elhagyta családját, az addigra már megszületett kisebb testvérrel, Cserne Istvánnal, későbbi apámmal együtt.

A múlt hiánya családjukban egyszerűen „nem beszélés” formájában öltött testet. Ez a különös ridegség a kor gyermeknevelési praktikumával együtt oda vezetett,

CSERNE LÁSZLÓ
Meg nem értett állatok (részlet a könyvből) © Fotó: Szilágyi Lenke





CSERNE LÁSZLÓ
Meg nem értett állatok (részlet a könyvből) © Fotó: Szilágyi Lenke

hogyan gyerekkorukat a két testvér legnagyobb részt két különböző bentlakásos intézetben töltötte, egymástól és a család többi részétől is távol. A családról, közösségről alkotott elképzeléseiket a „nem beszélés”-en kívül a ritka találkozások, ünnepi események hangulatai határozták meg.

Mindez érdekes az én *Meg nem értett állatok*-olvasatom szempontjából, hiszen én is ennek a furcsa családnak vagyok tagja. Amit Cserne László csinált, elkerülhetetlenül ebből a szempontból; olvasom, folyamatosan számonkérem rajta, kérésben benne apám szükségszerű jelenlétét, és amikor megtalálom, akár mint kisebb testvért, akár mint elítélendő „rendes” embert, mint pszichiátert, hol öngazolást, hol számomra igaztalannak tűnő feltételezéseket találok. Ezzel párhuzamosan részben apám, a testvér, illetve apám, a pszichiáter szemüvegén keresztül is olvasok, ezt sem tudom megszüntetni, de igyekszem felismerni, amikor a saját olvasatom helyét átveszi valamiféle feltételezett vagy valós külső vélemény.

A Kádár-kori underground, nosztalgia nélkül

A Kádár-korszak minden ma Magyarországon élő embernek személyes élménye. Ennek hatásai változnak, de az 1960-as, '70-es, '80-as évek feldolgozása a mai napig nemcsak nem befejezett, de szinte el sem kezdődött. Az oktatás, a művészeti élet és főleg a művészeti oktatás sem kezeli a mai kor közvetlen élő előzményeként azokat az alkotókat, akik mind a mai napig élnek és tovább alkotnak, illetve az őket körülvevő, a rendszerváltással megszűnt közeget.

Ez a feldolgozatlanság egyfajta nosztalgiát kelt, könnyen elfeledve, hogy a közösség szervező ereje akkoriban a hatalom ellenében, titokban való

szerveződés volt, a szándékok közössége a közös „ellenségéből” fakadt, így akármennyire is jobbnak vagy szebbnek, közösségibbnek és előremutatóbbnak tűnhetnek az akkori csoportok a mai, nehézkes és magányos, pénztelen és tehetetlen függőségi viszonyokba szorult függetlenekhez képest, visszavágyani nem érdemes. Cserne László kívül esik a boldog nosztalgia lehetőségein. Ő maga olyannyira azonosult saját, a kor és a kor emberének elviselhetetlenségéhez képesti felsőbbrendűségének tézisével, hogy egy pillanatra sem tudott nem erre gondolni. Minden mondata és minden gesztusa a többiek és „mi”, a meg nem értett állatok különállását hangsúlyozzák.

Én, mint olvasó könnyen esek abba a hibába, hogy pusztán a tény hatására, hogy a könyvet olvasom, magam is az abban foglaltak részese vagyok – ahogy ezt maga a szöveg is sugallja. Mi, a könyv olvasói vagyunk „[...] a vaskornak »megnemértett állatai«. Ki fognak pusztulni, mint a dinoszaurusz, és újra meg újra újjászülni az új aranykorokban. Róluk és nekik szól ez a könyv, akik a körülmények szikláit közt evickélnék törekeny csónakon. Érdektelen ez a könyv mindazok számára, akiknek legjellemzőbb tulajdonságuk a foglalkozásuk, különösen az úgynevezett »művészek«-nek (pl. Koncz Zsuzsa), úgyhogy jobb, ha e könyvet ki se nyitják.”¹⁰

Hová állok inkább? Koncz Zsuzsa vagy Cserne László. Olvashatok tovább, ha nem azonosulok teljesen az általa kínált élet lehetőségeivel? Csak akkor tekintem műalkotásnak, és nem egy egyszerű örült naplókísérleteinek, ha ezen a bevonási kísérleten kívülről tudok ránézni. Miért lennék „meg nem értett állat”? Képes lenne egy könyv ezt tenni velem?

„Az idézett személyek civilizált országok szülöttei, megnyilvánulásaik mégis eltávolítják őket a civilizált emberektől. Ők maguk is gyakran támadnak, de sose törekszenek lelki összetörésre, pályafutás megakadályozására, még fizikai gyötülésre sem. Az ellenséget amilyen egyszerűen lehet, megsemmisítik. Ellenség, aki kifüstöli a barlangból, aki elrabolja a nőtényt, vagyis a létezés alapvető feltételeit (sokszor az életet magát) próbálja elvenni az állattól. Gúnyolódás nem ingerli föl, pályafutását nem lehet kettétörni (mivel általában nincs), belső életét hallgatással, akarati (nehezen kifejleszthető) vaksággal és süketséggel védi és sok esetben a fizikai támadást sem veszi észre. Ha öl, nincs benne gyűlölet. Ezen teremtmények egyedei (noha egymást mindig, sokszor szavak nélkül is megértik) nem rendelkeznek egyforma képességekkel. Az öngyilkosság, gyilkosság, némaság, vakság, süketség a legegyszerűbb védekezési módok. Fejlettebb (de nagyon ritka) a repülés,

¹⁰ Cserne László: *Meg nem értett állatok*

a megsokszorozódás, a megszűnés (és újrameg-jelenés) és egy-két olyan képesség, minek nincs (pedig volt és lesz) neve.”¹¹ Ilyenek a meg nem értett állatok.

Attól, hogy elolvasom, nem válok azzá, hiszen fikció, legyen fikció ez az egész. Miért ne lenne az? Mire képes egy szöveg, mit tehet meg az olvasóval? Mit engedhetek meg egy szövegnek? Mit engedhetek meg egy halott rokonnak, saját magammal, a tudatommal, az élő rokonaim-mal kapcsolatban, mennyi beleszólása van egy könyvnek mindebbe?

„Hazug és gyűlöletes minden történet, ami félbeszakad egy ponton, hiszen az élet folyamatosan zajlik térben időben és olyan dimenziókban, amikre egyelőre nincs szó. Ha egy film vagy egy írott történet véget ér ott, hogy egy férfi meg egy nő megszeretik egymást, sírnak boldogan a nézők és olvasók, tehát kellemesen telt az idejük, egy kellemes hazugság hatása alatt. Ugyanis NINCS benne a filmben vagy regényben a történet nagyobbik része, hogy únja és csalja meg egymást később a két (mindig kettő, ha az egyik nem is látszik) rokonszenves hős, hogy zuhan a férfi a villamos alá, hogy lesz a nő rákos, vagy ami szokott történni az emberpárokkal. Van, akinek a tragédia a kellemesebb, ő olyan történeteken andalodik el, ami halállal, csonkulással, betegséggel stb. végződik. Talán durvának tűnik, hogy csak ezt a két verziót említem, hiszen a művészek úgynevezett »stílusuk« sok »finom árnyalat«-ban különbözik egymástól, ezek az árnyalatok a lényeg szempontjából teljesen közömbösek. Mert a lényeg az, hogy a legtöbb kétlábú andalodni szeret, az erre specializált kiváltságos kétlábúak, andalítani. Ez utóbbiak közül vannak cinikusabbak, akik tudatosan hazudnak, és akik elandalodnak saját történetüktől. A cinikusak valamivel jobban tetszenek, mert megvan a lehetőségük a valóság felismerésére, az andalodva andalítóknak azonban szálna-
mas »stílusuk« börtönében élnek, amiből nem fognak kitörni, nem is akarnak, sőt nem csak nem akarnak, a lehetőséget (hogy lehet akarni) sem képesek felismerni. Nem akarom ostromozni sem őket, sem a nyáját, mely e tevékenységet igényli. A tény, hogy vannak, azt jelenti: kell, hogy legyenek. A miértet nem teszem fel” – idézi könyve egy fiktív szereplőjének, Video Joe-nak a véleményét a könyv egy pontján a történetmeséléssel kapcsolatban.

De igazán túlmutat ezen ez a különleges könyv? Enciklopédia-szerűen sorol nemlétező (?) személyeket, Cserne László különböző identitásait – akiknek a nevét is viselte, „eljátszotta őket” rövidebb-hosszabb időn keresztül. Ezek a történetek tehát elválaszthatatlanul nőnek hozzá Cs. L. személyes élettörténetéhez, hiszen ott kezdődtek, és miközben Cs. L. élete esetleg más

irányokat vett, az ő életük, Empty, Video Joe, a Szerelmes Fiú mind-mind nem szűntek meg létezni, hanem beköltöztek ebbe a könyvbe.

Ez a durván személyes és feloldhatatlan állapot az avantgárd igazi támadó gesztusa. A felfoghatatlan önfeláldozás azért, hogy ne lehessen azon a módon érteni, ahogy egy művészeti alkotás értése megszokott, vagy egyáltalán, valóban, mindennapi értelemben véve lehetséges. Cserne László olyan magas szintre fejlesztette önmaga esztétizálását, hogy ez a gesztus válik fő állításává, anélkül, hogy az erőszak, a csonkítás, a gyilkosság, az undorkeltés lenne művészetének állandó témája is. Ez az esztétizálás mégis sokkal visszataszítóbb.

Saját arcképeire fest, megszépíti magát, olyan széppé, földöntúlian széppé teszi magát, hogy abba bele kell halni, mert az egyszerű emberek nem ilyenek és még csak nem is értik, de tetszem nekik, és ebbe halok, ő én gyönyörű ember, gyönyörű halált.

„A színészek a Vénuszon születnek és a Földön öltenek alakot, hogy ma itt láthatóak legyenek. A színészek a földön emberszülők és embertestvérek között kezdik el színészpályájukat mint csecsemők, és itt sajátítják el a földi nyelv alapelemeit nehézségekkel küzdve. Nincsenek felvértezve földi dolgok ellen. Éhségüket nem csillapíthatja az ember eledele, ezért vagy tiltakoznak ellene, ilyenkor addig táplálják őket, míg felrobbannak, vagy magukat zabálják meg nagy szükségükben. Ez az első próba, amit ki kell állniuk, hiszen azért halnak meg, hogy újjászülethessenek, felvértezve az éhség ellen, kitéve a második próbának. A hideget nem bírja a Vénuszlakó kényes organizmusa, éhséget már nem érez, de a hideg még gyötri. Még nem tud embernnyelven beszélni, csak rímekkel vagy hangszerekkel. Csak a vacogása látható, és értelmetlen hangjait érzékelik. A színész ebben a periódusában szándékos félreértésre ingerli a Föld nyájas lakóit, hogy újra meghalasson elégettetés vagy szeretetteljes dörzsölgetés által, ami második felhasználódásához vezet, de ezen a próbán is át kell esnie, hogy újra visszatérjen soha nem éhezve soha nem fázza, szándékos félreértésekre több alkalmat nem adva, ismerve az éhség és a hideg gyötrelmét, ismerve az éhenhalást, a jóllakottságtól szétpukkadást, az önpusztítást

CSERNE LÁSZLÓ
Meg nem értett állatok (részlet a könyvből) © Fotó: Szilágyi Lenke



Házkúti, Eat Art, cukor macskaszőrrel és sós hering

„...O DEAR IT WAS A SILLY ROLE
RUSSIAN SPY FROM THE SKY...”

G. Davidow – J-M. Salaun: *ADIEU*

A SPIONS akkor a Serguei Pravda kódnevet használó frontembere útleveleinek titokzatos eltűnését az áldozat saját szavait idézve ismerttettem a néhai Varsói Paktum első punk rock együttesének történetét kibontó rock'n'roll memoárom előző fejezetében.² A SPIONS számára fatálisnak bizonyult esemény megtörté-
tének nem voltam szemtanúja. Amikor a Marais-negyed penészillatú antikváriu-
maiban töltött órák után, hónom alatt a kabbalista Sabbatai Zevi (Shabbetai Tzvi,
1626–1676)³ szefárd csodarábbi életét és munkásságát ismertető könyvritkasá-
gokkal késő este visszaérkeztem az éppen vidéken tartózkodó első párizsi szállás-
adónk, Monsieur Brodier színházrendező és felesége Rue des Archives-i lakásába, a
frontembert frenetikus kutatás közben találtam. Néhány szóval tájékoztatott útle-
vele eltűnéséről és gyanújáról, miszerint azt valószínűleg az általa következetesen
„fucking intellectual”-nek⁴ nevezett házigazdánk lopta el, hogy így leplezze felesége
meggyilkolását és őt, rákenve a bűntényt, börtönbe juttassa. Bár nem gondoltam,
hogy Monsieur Brodier lopta el az útlevelet, sem azt, hogy meggyilkolta a feleségét,
részt vettem a kutatásban, hiszen a fontos dokumentumnak elő kellett kerülnie.
Módszeres alapossgággal átvizsgáltuk az egész lakást. Ekkor vált mindmáig tartó
habitusommá vendéglátóim otthonának szisztematikus átkutatása. Négy konti-
nens kilenc országának több tucatnyi jószívű polgára látott vendégül a Párizsba
érkezésünk óta eltelt 35 év alatt. Mindegyikük lakásának alaprajzát lerajzoltam és
összes zugát átvizsgáltam, sok érdekes és értékes titokra bukkanva kutakodás köz-
ben. Így történt ez Monsieur Brodier és felesége életterének egész éjszakát igénybe
vevő átkutatása során is. Miután sikerült kinyitnunk az íróasztal összes fiókját,
köztük az ügyesen álcázott, antik szexuális játékszereket és házigazdánk erotikus
rajzokkal illusztrált naplóját tartalmazó titkos fiókot, átlapoztuk Monsieur Brodier
összes dossziéját és könyvét, kiderült, hogy a színházrendező dolgozószobája

- 1 „...Ő drágám, bolondos szerep volt / Orosz kém az égből...” (Demo-felvétel, 1981, Paris – NL
nyersfordítása) http://www.youtube.com/watch?v=H4CPv8jfaUs&feature=mfu_in_order&list=UL
- 2 Balkon, 2013/6 – Najmányi László: *SPIONS*, 35. fejezet – *Ömenek, a felvilágosodás Szentháromsága, és az eltűnt útlevelel rejtélye*
- 3 Sabbatai Zeviről a *SPIONS* eposz előző fejezetének 8. lábjegyzetében írtam
- 4 „Kibaszott értelmiségi” – a frontember gyorsan akuttá nemesedett értelmiség-ellenessége
nagyjából Konrád György és Szelényi Iván szociológusok *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című
könyvének megírása idején, 1974 körül kristályosodott ki. Ahogy a nagy politikai vihart kavart, Párizsba
érkezésünk évében Nyugaton publikált (Az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadása, 1978)
tanulmánykötet szerzői arra a következtetésre jutottak, hogy a munkások és parasztok államának
titulált bolsevik diktatúra valódi hatalom-birtoklója a privilegizált értelmiségi kaszt, a SPIONS
frontembere is ezt a gyáva, kiváltságos, mélységesen etikátlan, a tömegek tudatának manipulációjára
szövetkezett réteget tette felelőssé a világban kialakult gusztustalan állapotokért. Értelmiség-undora
annyiban volt radikálisabb a neves szerzőpárosénál, hogy ő azok legfőbb, vallásos áhitattal tisztelt
munkaeszközét, a paksi születésű Ignatius Trebitsch Lincoln (1879–1943) nemzetközi szélhámos,
misztikus és kém által az 1920-as évek elején kifejlesztett szociológia tudományát boszorkányságnak,
művelőit boszorkánymestereknek minősítette. Nem véletlen, hogy míg a világhírű szociológusokat a
kurzusváltás után elhalmozták pénzzel, pozíciókkal és kitüntetésekkel, az új szisztémában politikai és
gazdasági hatalomukat megtartó értelmiségi barátaik, a SPIONS náluk sokkal lelkiismeretesebb,
alaposabb, az emberiség szellemi evolúciójának felgyorsítása szempontjából jóval fontosabb
kutatómunkát végző frontembere továbbra is a nemzetek alatti undergroundba száműzött, lenézett,
megvetett, szegény ördög maradt. A szociológia tudományát angol örökbefogadója, Lord Benjamin
Seebohm Rowntree csokoládégyáros megbízásából kifejlesztő Trebitsch Lincoln rejtélyes történetét a
mindmáig kiadatlan *TREBITSCH* című könyvemben mutatom be:
<http://Indrawingso2.webs.com/trebitsch.htm>

az életbenmaradásért, a tűzhalált, a nyájasság
mögé rejtett szétdörzsölési vágyat, az elmú-
lás és az újjászületés technológiáját pontról
pontra, hogy itt lehessen ma.”¹²

Színésznek is tartja magát, persze, de nem
olyannak, mint az emberi, hanem gyönyörű, föl-
döntűli és az életem túlról származó jelenségnek.
És mindenki mást is, aki ezt a magasztos gon-
dolatot képest felfogni. Az emberek nagy része
persze nem képes felfogni, mégis azt hiszi, érti.
Értem, vagy csak azt hiszem? Nem kell vála-
szolnom rá, nem kötelez, pusztán azért, hogy
megismerem, hogy ezt gondolja, hogy a saját
logikai rendszerén belül vitába szálljak vele.
Egyszerre ellenszenves, viszolyogtató, és örült
módon rajongásra sarkall. Aki csak távolról
ismerte, az is részesülni akart abból a kegyből,
amiről azt állította, csak a kiválasztottak jussa,
és ő egy közülük, de persze nem, nem büszke rá,
sőt igen nehéz.

Mindent összevetve végtelenül szerencsés hely-
zet ez a szélsőséges ambivalencia, hiszen az
azonosulás olyan sok elfogadhatatlan szükség-
szerűséggel jár(na) együtt, hogy remélhetőleg
senki sem vállalja. Így megszületik a Kádár-kor
értelmezéséhez szükséges, nehezen fenntart-
ható távolságtartás. Amint túl közel mennék,
felvillan a figyelmeztetés: te is olyan nagyszerű
vagy, mint a meg nem értett állatok, beálltal
közénk – és rögtön hátrébb lépek, hogy világo-
san lássak.

Erre a tiszta, nosztalgia nélküli, állandó rémület-
tel való figyelemre tanít – a háttérben mindig
ott van, ami miatt semmiképpen nem akarhatok
én is ilyet. Az egész korszak minden „szépségé-
nek” mélyén ugyanez a sötét veszély lappang,
sok esetben teljesen elrejtve, míg itt állandó,
figyelmet követelő tény.

Életrajz

1948. január 6-án született Budapesten. Anyja Károlyi
Ilona, apja Cserne Tibor.

1951. február 7-én született öccse, Cserne István.

1954-től általános iskolás, két éven keresztül
Budapesten, majd Bakonyoszlópon nevelőotthonban,
majd megint Budapesten, nevelőotthonban van.
1962-től Budapesten a Képző- és Iparművészeti
Szakközépiskola tanulója.

Nem itt érettségizik.

Sikertelen felvételi a Képzőművészeti Egyetemre.
Ofszet-retusőr szakiskola.

1982 körül modellként dolgozik a Képzőművészeti
Egyetemen.

1977-ben megszületik lánya, Cserne Kata.

„Biztos újjászülettek, mert 35 év börtönytől kezdve
mennyezés kicsit sok” – Cserne László saját jegyzete
halála előtt – ez alapján: 1983-ban halt meg. Szilágyi
Lenke találta meg a holttestét.

¹² Cserne László: *Cím nélkül: 'Tisztelt hölgyeim és uraim!'*

könyvespolcának középső szekciója egy rejtett kallantyú meghúzása után ajtóként elcsúszik, s mögötte egyiptomi motívumokkal díszített falú, ablaktalan, apró helyiség rejtőzik. Zseblámpáink fényében megpillantottuk a falon függő, csúcsával lefelé fordított ótágú csillagot, benne kos-koponyát. A szemüregekben vöröses fekete üveggolyók csillantak fel. A sátánista szimbólum alatt, a fekete gránitból csiszolt oszlopokra helyezett fekete koporsóból kialakított oltár két szélén ezüst gyertyatartókban fekete gyertyák. Az oltár közepén a Thelema Apátság alapítója, a Hatalmas Fenevad, 666, a Frater Perdurabo néven is ismert Aleister Crowley (1875–1947) néhány kötete,⁵ valamint az amerikai Sátánista Egyházat (*Church of Satan*) 1966. április 30-án (*Walpurgisnacht*) megalapító Anton Szandor LaVey (1930–1997) művei⁶ és más, régebbi, az okkult tudományokkal foglalkozó könyvek és folyóiratok.⁷ A gondosan elrendezett könyvhalom tetején, ezüst talkákban levágott körömdarabok és hajtincsek voltak. A könyvek előtt tibeti koponya-kehely, benne sötét anyagmaradvány, valószínűleg megszáradt vér. Jókorá, széles, egyenes pengéjű középkori kard is függött az oltár felett, markolatán a templomos lovagok jelképe. Az oltár jobb oldalán, a falba vert, láthatóan kézzel kovácsolt, otromba vaszögön fekete szíjából font korbács és rozsdás, láncra függesztett bilincspár, bal oldalán, ugyancsak kovácsoltvas kampón fekete, kámzsás köpeny és szegecselt, a száj magasságában cipzárral ellátott bőrárc lógott. Sem hullát, sem útlevelet nem találtunk a helyen.

A házkutatást a reggeli órákban fejeztük be. Az útlevél nem került elő. Gondosan eltüntetettük vizsgálódásunk nyomait, aztán megreggeliztünk a konyhában. Bár nem találtunk bizonyítékot, a frontember továbbra is házigazdánkat gyanúsította a lopással. „Gonosz és nagyon ravasz ember, az életemre tör”, mondta. Megegyeztünk, hogy minél előbb el kellene költöznünk a sötét titkokat rejtő lakásból. Csodálkozásomra az akkor már a Serguei Pravda kódnevet használó rock'n'roll kém nem lett rosszkedű az útlevele eltűnése miatt, sőt, mint mondta, megkönnyebbült. Az igazolmányait mindig hamis dokumentumoknak gondolta, amelyeknek semmi közük valódi identitásához. „A láthatatlan megbízom, nevezhetjük akár sorsnak is, azért vette el az útlevelemet, mert nincs többé szükségem rá”, ismételte. „Így sikerült megszabadulnom a múltamtól. Nem tartozom többé sehová. Ismét az lehetek, akinek születtem: szabad, független kém vagyok, aki annak dolgozik, aki megfizeti. A történetem csak most kezdődik” – mondta. Aztán a sátánizmusról beszélgettünk, amit a frontember az intézményesült kereszténység primitív pandantjának, misszióink számára teljességgel érdektelen szellemi zsákutcának minősített. Hasonlóan lesújtó kritikával illette a teozófiát, kabbalát, a spiritualizmust, a gnózis minden formáját, és különösen rossz véleménye volt Madame Blavatsky személyéről és terjedelmes munkásságáról. „Ezek az áltudományok, ostoba vallási filozófálgatások csak arra jók, hogy összezavarják a rock'n'roller fejét”, mondta. Elítélő véleménye ellenére, szakítva a pártfegyelemmel, a következő években megszereztem a Monsieur Brodier titkos kápolnájának oltárán látott könyvek legtöbbjét.

Hála Marcel Duchamp következetes logikai szigorának és az amerikai pop art ragyogó, sokak által irigyen figyelt példájának, a modernizmus evolúciójának egyik konklúziójaként a művészet Franciaországban ehetté vált a hippikorszak

5 *Clouds without Water* (1909, Illinois, USA, Yogi Publication Society); *Collected Works of Aleister Crowley 1905–1907* (1974, New York, Gordon Press); *Crowley on Christ* (1974, London, England, The C.W. Daniel Co.Ltd.); *Diary of a Drug Fiend* (1970, York Beach, ME, USA, S. Weiser); *The Heart of the Master* (1973, Montreal, Canada, 93 Publishing); *The Magical Record of the Beast 666: The Diaries of Aleister Crowley, 1914–1920* (1972, London, England, Duckworth); *Moonchild* (1972, London, England, Sphere); *The Qabalah of Aleister Crowley: Three Texts* (1973, New York, Samuel Weiser); *The Stratagem and other Stories* (1929, London, England, Mandrake Press); *Tannhäuser: A Story of All Time* (1974, New York, Gordon Press); *The Tao Teh King: A New Translation (Equinox III:8)* (1976, Kings Beach, CA, USA, Thelema Publications)

6 *The Satanic Bible* (1969, USA, Avon); *The Compleat Witch* (1971, USA, Dodd, Mead and Company); *The Satanic Rituals* (1972, USA, Avon)

7 A rózsakeresztesek először 1616-ban, Strasbourghban kiadott alapkönyve, a *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*, a reneszánsz idején élt hermetikus filozófus, Marsilio Ficino és a keresztény kabbalista Pico della Mirandola néhány értekezésének faksimile kiadása (a kiadók nevét elmulasztottam feljegyezni); Madame Blavatsky *Isis Unveiled* (1877) és *The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy* (1888) című munkái; Wilhelm Hübbe-Schleiden 1886–1895 között publikált *Die Sphinx* című magazinjának, és Rudolf Steiner 1904–1908 között kiadott *Lucifer-Gnosis* című folyóiratának néhány eredeti példánya.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Házkuti 01. – Hommage à Monsieur Brodier, 2013
digitális kollázs

fahéj- és hónalj-illatú hajnalán. 1960. október 27-én Yves Klein párizsi lakásában Pierre Restany, Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Francois Dufrêne, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, Daniel Spoerri, Jean Tinguely és az ultralettristák aláírásukkal látták el a Pierre Restany kritikus által megfogalmazott, kék színű papírra fehér zsírkrétával írt *Nouveau Réalisme Manifesto*-t (az új realizmus kiáltványt), „Az új realizmus fundamentális deklarációját”. Elutasítva az absztrakt művészetet lírizáló blöffjét, a nagyjából 10 évig kollaboráló új realisták – akikhez 1961-ben csatlakozott César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps és némi hűvös távolságtartással (ő nem írta alá a kiáltványt, de részt vett a csoport kiállításain) Christo is – „a valóság új érzékelését” hirdették. Az élet és a művészet mesterségesen megvonatott határainak eltörlésével kísérleteztek, de alaptól kudarcra voltak ítélve, mert kísérleteiket a művészet kontextusában, művészeti galériákban, műalkotásokat teremtve végezték, és mert a világot, a realitást, más dimenzióitól önkényesen megfosztva képnek látták, amelyből – úgy vélték – kisajátíthatnak, és műalkotásaikba illeszthetnek részleteket. Pierre Restany, a kiáltvány megfogalmazója „a városi, ipari és hirdetési realitás” költői újrahasznosításáról írt, amely megfogalmazás az élet és művészet határainak megsemmisítése szempontjából fából vaskarika. Hatalmas szellemi energiákat bevetve, heves vitatkozások árán csupán kvázi-új esztétikai minőséget teremtettek, a bűvös határ felszámolatlan maradt. Az absztrakt művészet giccsé nyilvánításával párhuzamosan, nem értve az amerikai pop művészek humorát, az általuk a kispolgáriság, illetve sztálinista szocialista realizmus megnyilvánulásának tartott figurativitás csapdáját is el akarták kerülni. Az elődök által feltalált kollázs ellenében kifejlesztették a *décollage* technikát, amely különösen plakátok egymásra ragasztásában és a felső rétegek „művészi” (véletlenszerűen kialakuló, esetleges – röviden: kódosított közlés) vizualitást eredményező részleges letépésében nyilvánult meg. Vadonatújként meghirdetett



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Házkúti 02. – Hommage à Monsieur Brodier, 2013, digitális kollázs

metódusaik, az *étrécissements* (képen belülség) és az *excavations* (előbányászás) voltaképpen a tudatos cselekvést kikapcsolásával, a megváltó erejűnek képzelte tudatalatti szabadon engedésével operáló, régi szürrealista módszerek. A kor kommunisztikus szellemének megfelelően a *nouveaux réalistes* csoport tagjai deklarálták, hogy a „kollektív szingularitás” jegyében, különbözőségeik ellenére, illetve éppen különbözőségeik okán jöttek össze. Kezdetben névtelenül rendezték közös kiállításait, de gyorsan érvényesülni kezdett a frenetikus letagadott egyéni becsvágy. Bár az irányzat az amerikai pop art által ihletve született, voltaképpen közelebb állt a dadához, mint az amerikai pop művészek a konsumerizmust egyszerre elítélő és felhasználó, éteri pimaszságához. Az 1930-ban, Romániában született, a náci elől családja egy részével (kikeresztelkedett apját 1941-ben megölték) Svájcba költözött Daniel Spoerri (születésekor kapott nevén Daniel Isaac Feinstein) képzőművész és író az új realista kiáltvány szignálói közé tartozott. A leginkább a „snare-pictures” (csapdaképek) – az *assemblage*, vagy *object art* kategóriába sorolt, falra függesztett asztal- vagy falapokra rögzített tárgycsoportok, például étkezések tárgyainak hagyott maradéka, evőeszközök, poharak kompozíciói – révén ismert művész pályáját Olga Preobrazsenszka tanítványaként, balettáncosként kezdte, 1954-ben lett a berni Állami Opera szólótáncosa. Később számos avantgarde színdarab – köztük Ionesco *Kopasz énekesnő* (*La Cantatrice Chauve*), és Picasso *A farkánál megragadott vágy* (*Le désir attrapé par la queue*) című színpadi játéka – rendezőjeként vált nemzetközileg ismertté. Ebben az időben ismerkedett meg számos művésszel (Jean Tinguely, Marcel Duchamp, Man Ray és mások), és a későbbi Fluxus mozgalomhoz tartozó alkotókkal (Robert Filliou, Dieter Roth, Emmett Williams és mások). Az 1960-as években maga is csatlakozott az erősen dadaista irányultságú, a spontaneitást és a humort preferáló Fluxus művelőjéhez. Sokak szerint Spoerri 1962-ben Párizsban publikált *Topographie Anecdote du Hasard* (A véletlen anekdotikus topográfia) című könyve a Fluxus egyik alapművének tekinthető. Képzőművészi pályájának kezdete óta Spoerri művészetének fő témái az étel és az étkezés. Nem csak a csapdaképeiben jelentek meg ezek a tárgykörök, hanem más kontextusokban is. 1961-ben „Figyelem: Műalkotás” bélyegzővel ellátott ételkonzerveket árult egy koppenhágai galériában – direkt kapcsolat Andy Warhol előbb szitanyomott, majd szignált Campbell leveskonzervjeivel. 1963-ban éttermet nyitott a párizsi Galerie J-ben, ahol pincéreként művészeket alkalmazott. 1967-ben Restaurant Spoerri néven indított éttermet Düsseldorfban, amelynek emeletén 1970-ben nyitotta meg az Eat-Art galériát. Ugyanebben az időben adta ki a Symi görög szigeten írt, később *Mythology & Meatballs* (*Mitológia & Húsgombócok*) címmel újrapiublikált naplóját, amely tartalmazta azoknak az ételeknek a receptjeit, amelyeket a szigeten evett. Az étel-fixációjáról és étkezésmániájáról hírhedt Párizsban érthetően nagy tisztelet övezte személyét és kulináris munkásságát. A Monsieur Brodier lakásában, a SPIONS frontembere eltűnt útlevele felkutatása

érdekében végzett sikertelen házkutatást követő délutánon, a Marais negyed egyik kávéházában Alain Daré színészbarátom mutatott be bennünket a magát Daniel Spoerri rajongó követőjének valló, színes tollakból komponált ruhájában és fejdíszében egzotikus madárnak tűnő Dorothée Selz szobrász- és festőművész-nőnek. Sok párizsi nő szeretett abban az időben madárnak vagy macskának tűnni. Különös módon a város férfialkossága nem érezte szükségét, hogy állatnak maszkírozza magát, pedig szívesen láttam volna kutyák, rókák, sakálók, gyíkok, krokodilok vagy patkányok képében flangálni bizonyos helyi szellemóriásokat. Miután a rock'n'roll csatamezején kémkedő szovjet titkosügynökként mutatkoztunk be, Dorothée Selz kedvesen érdeklődött egzisztenciális helyzetünk iránt. Megtudva, hogy lakást keresünk, felajánlotta, hogy egyikünk beköltözhet műterem-lakásába. Mivel a SPIONS frontembere már elfogadta a Kékszakállú szerepében vidéki turnéra induló Alain Daré nagylelkű ajánlatát a színész Rue du Temple-i lakásának ingyenes használatára távollétének ideje alatt, másnap délután én költöztem össze a művésszel. A vidékről hazaérkező Monsieur Brodier láthatóan megkönnyebbült, amikor vendégszeretetét megköszönve elbúcsúztunk tőle és feleségétől. Végre egyedül maradhatott démonjaival. Utolsó gesztusként ebédre látott vendégül mindketőnket kedvenc kifőzdéjében. Ahogy francia ismerőseink legtöbbször, a hosszúra nyúlt étkezés közben ő is csak az elfogyasztott ételekről volt hajlandó beszélni, de azokról nagyon sokat. Megtudtuk, hogy a vadász módra elkészített nyulat milyen különleges fűszerekkel ízesítik ebben a kifőzdében, milyen adalékok hiánya miatt pocskék minőségű ugyanaz az étel a szomszédos, jóval drágább étteremben. Milyen praktikák bevetésével készítette el az édesapja által elejtett mezei nyulakat édesanyja, nagynénje és nagynénje. Miért képtelen saját felesége tisztességes nyúl-fogást előállítani. Aztán a felszolgált édességek és sajtok minden apró kulináris részletre kiterjedő elemzése következett. A végtelennek tűnő, élénk arcimimikával és széles kézmozdulatokkal kísért értekezést hallgatva semmire sem vágytam jobban, mint egy kiadós, lehetőleg hetekig tartó böjt, amelynek során száraz kenyéren és vízen kívül semmi mást nem engedek betelepülni szervezetembe. A SPIONS frontemberére pillantva láttam az arcán, hogy ő is hasonló megváltásra áhítozik. Belphegor, fekete macskabarátunk a kifőzde előtt várt. Elkísért a Monsieur Brodier Rue des Archives-i lakása előtt parkoló Zsigulimig. Megvárta, amíg bepakolom a SPIONS frontemberének holmiját, két szakadt bőröndömet és a Marais negyed antikváriumaiban vásárolt régi könyveket, aztán hörgésszerű nyávogással búcsúzott, majd elfutott. Legközelebb hetek

múlva, a Père Lachaise temetőben, Jacques Carrié festőművész sírjánál találkoztam vele, egy esős, baljós délutánon. Először a frontembert szállítottam Alain Daré barátunk Rue du Temple-i lakásához, ahol a következő hónapokat töltötte, aztán elindultam Dorothée Selz Párizs egyik külső kerületében lévő műteremlakása felé⁸.

Hosszan bolyongtam, többször eltévedtem az elhagyatott, komor, szürke ipari negyedben bolyongva. Órákig tartott, mire megtaláltam a roskatag épületet, amelynek alagsorában tollas meghívóm fészkelte. Egyetlen, mocskos üvegű ablakkal gyéren megvilágított, valaha iparos műhelyként szolgáló, kb. 50-60 m² nagyságú, rendkívül zsúfolt helyiség. Dorothée vacsorával várt – már akkor gyanút foghattam volna. Mézédess gyümölcsleves, tejszínhabos cukorfőzelék mézben pácolt marcipánkockákkal, krémes sütemények, italként juharsziruppal dúsított vaníliatúrmix. Gyorsan cukormérgezés kezdett kerülni. Semmire sem vágytam jobban, mint a francia étkezéseket kötelezően záró sajtokra, de nem jöttek sajtok, helyettük habcsókok kerültek az asztalra, amelyen az étkezés során háziasszonyom macskáit is falatoztak, beleettek, belenyaltak mindenbe. Folyamatosan próbáltam kipiszkálni a tányéromból, poharamból és számból a macskaszőrt, amely nyilvánvalóan nem zavarta a művésznőt. Soha nem tudtam meg, hogy hány macskával lakott együtt Dorothée, mert számuk állandóan változott, a környék összes kóbor cicáját befogadta. Néha több tucatnyian aludtak, kergetőztek, kutakodtak a lakásban, máskor csak párat láttam közülük. Az egyik hosszú fal mentén Dorothée Selz művei sorakoztak. Cukorból készített szobrokat, ételfestékekkel színezett figurákat, épületmaketteket, miniatűr tájakat. Vastagon lepte őket a rájuk ragadt macskaszőr, mint ahogy a hálólhelyemül kijelölt koszos díványt és a rajta heverő, hímmzéssel díszített, kopott, kifényesedett, rendkívül ragacsos bársonypárnát is. Az első, álmatlanul töltött éjszaka során többször fulladás-rohamot kaptam a torkomba és orromba került macskaszőrtől. Másnap este Dorothée elcsábított, így a következő éjszakákat az ő hálólhelyeül szolgáló, ugyancsak ragacsos

⁸ A műteremlakás címe, Párizsban írt naplóm néhány kiszakított lapjával együtt, különös módon eltűnt 1982 telén, a kanadai Toronto Hare Khrisna templomának pincéjében, ahol akkor laktam. Nagy valószínűséggel Vishnakharma, a kolostor apátja szakította ki a lapokat, akit korábban rajtakaptam, ahogy a bőröndömben kutakodott. Könnyen lehet, hogy rendőrségi ügynöknek gondolt – kiköltözésem után néhány héttel olvastam a Toronto Starban, hogy a rendőrség (Royal Mounted Police) megrohmozta a templomot, amelyben nagy mennyiségű fegyvert, köztük géppuskákat és aknavetőket találtak, az apátot és közeli munkatársait letartóztatták. Azt persze nem értem, hogy a szent apát miért gondolta rendőr-ügynöki voltom bizonyítékának a párizsi tartózkodásom néhány eseményének leírását tartalmazó napló-oldalakat, amelyeken, emlékezetem szerint sem a „kém”, sem az „ügynök” szó nem szerepelt.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Cukor és macskaszőr túlpadagolás 01. – Hommage à Dorothée Selz, 2013, digitális kollázs

és macskaszőr-rétegekkel borított galéria-ágyán töltöttem, általában 3-4, néha több macska és émelítően édes ízű háziasszonyom társaságában. Dorothée folyamatosan igyekezett a kedvemben járni. Ha látta, hogy a konyhaasztalnál ülve írok vagy rajzolok, hangtalanul mögém lopakodott és cukorkát csúsztatott a számba.

A következő hetekben csak akkor ettem sós ételt, ha vásároltam magamnak egy szendvicset a környék valamelyik lepukkant kocsmájában. Erre egyre ritkábban volt lehetőségem, mert gyorsan fogyott a pénzem, s ami maradt, azt kénytelen voltam benzinre költeni. „Zsigulimat egy szárított, orosz módra újságpapírba csomagolt sós heringért!”, fohászkodtam sokszor. Kívánságom csaknem teljesült: egy délután az engem mindvégig orosz kémnek gondoló Dorothée hosszú, ősz szakállú, bozontos szemöldökű, széttaposott, barna bőrcizmát, koszos, buggyos, valaha zöld posztónadrágot és derekánál bőrvövel összefogott, meghatározhatatlan színű, hímmzett, mocskos, lyukas, idegen anyagokkal foltozott *rubáskát*, orosz parasztinget viselő bácsival érkezett haza. „Ő Szemjon”, mutatta be az öregembert. „Andrej Vlagyimirovics Romanov orosz nagyherceg lovászaként az orosz forradalom után, 1919-ben érkezett Párizsba. Gazdájának 1956-ban bekövetkezett halála óta családom viseli gondját, mert nagynéném, Laetitia Selz az Orosz Cári Balett

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Borisz és Szemjon, 2013, digitális kollázs



egykori primabalerinája, Matyilda Felikszoyna Kseszinszkaja, a nagyherceg felesége párizsi tánciskolájában tanult balettozni, és a táncosnó rámhagyta a cári konyha régi sütemény- és kompótreceptjeit. Gondoltam, szeretnél néha anyanyelveden beszélgetni, ezért hoztalak össze benneteket.” Az ősz muzsik mélyen meghajolva, orosz nyelven üdvözölt, majd átölelt és háromszor megcsókolta az arcomat. Átható dohány-, izzadság- és vodkaszaga volt, erős, vastag szőrszálakból képződött szakáll és dús szemöldöke csiklandozott. Leültünk az asztalhoz. Az öreg nadrágja hatalmas zsebéből vodkásüveget, inge alól régi, orosz nyelvű újságba csomagolt szárított sós heringeket vett elő. Vizespohárnyi vodkát töltött mindhármunknak, a maga adagját egy hajtásra kiitta, majd fogatlan szájából hosszú monológ indult, oroszul. Nemcsak azért nem értettem szavait, mert valami régi nyelvjárásban beszélt és nem volt foga, hanem azért sem, mert szinte mindent elfelejtettem, amit iskolai tanulmányaim során a kötelező orosz nyelvórákon tanultam. Amikor Szemjon monológja végére ért, hálgyogos, véraláfutásos szemeit rámszegezte és várta a választ. Az orosz nyelvből egyedül Tatjana levelének néhány sora jutott eszembe, Puskin *Anyeginjéből*: „Já kvám písu csívó zse bőlje, sto já magu jissó szkazaty, potyem já znāju vásem vólje, sto já prezrényem nakazaty...”. Az öregnek ez is elég volt. Felugrott székeről, hozzám tántorgott és csaknem megfojtott ölelésével, könnyes, nyálas csókjaival. Aztán visszahuppant az asztalhoz, kezembe nyomott egy sós heringet, teletöltötte poharainkat, és míg Dorothée a konyhai csapnál fulladozott a vodkától, mélabús orosz népdalokat kezdett énekelni el-elfúló, rekedtes hangján. Amikor már teljesen elázott, Dorothée felsegítette a padlóról, derekát átölelve, segítségemmel felkapaszkodott vele az utcára vezető vaslépcsőn és hazavittük. Ettől kezdve Szemjon hetente többször is meglátogatott Dorothée műtermében. Ha a háziasszony nem volt otthon, a kétségbeesetten vágyott sós heringje ellenére nem engedtem be. Ilyenkor a műterem ajtajához vezető lépcsőn rúgott be, s amikor sikerült neki, legurult és az ajtó elé fekvő aludt, amíg a hazaérkező háziasszony fel nem támogatta a lépcsőn, hogy elvigye közeli odújába.

Egy ízben Dorothée néhány napra elutazott. Éjszaka hazaérve macskaszőrös kockacukrokból kirakott, a fridzsiderhez vezető nyilat pillantottam meg a padlón. A hűtőszekrényben óriási, sokszínű, szívecskével díszített habostortát találtam. A szívecskében cizellált betűkkel megformált felirat: „Dorothée – Boris”. Abban az időben a Boris Popoff kódnevet használtam. A torta felét a SPIONS frontemberének adtam – mindmáig rajong az édességekért –, a másik felén háziasszonyom megérkezéséig a macskákkal osztottam.

Fogarasi Hunor

Hálózat(i)-zene – egy zenei paradigma körvonalai a Music in the Global Village konferenciasorozat tükrében

A *Co-Me-Di-A*¹ (Cooperation and Mediation in Digital Arts, 2007-2010) programot Európa vezető zenei, akusztikai és médiatechnológiai kutatóintézményei hívták életre (koordinátora ANDREW GERZSO, IRCAM)² az Európai Oktatási, Audiovizuális és Kulturális Végrehajtó Ügynökség (EACEA) támogatásával azzal a céllal, hogy a jelen megváltozott mediális viszonyainak megfelelően a hálózatok (az internet) zenei gyakorlatban és oktatásban betöltött szerepét és jövőbeni lehetőségeit vizsgálják, összehangolt foratókönyveket valósítsanak meg és közös platformokat szervezzenek. A *Zene a világfaluban* konferenciasorozat³ (létrehívói SZIGETVÁRI ANDREA⁴ és GEORG HAJDU⁵) nyújtotta az egyik ilyen platformot: ahol újra és újra feltették a programot elindító kérdéseket, összegződtek az addig szerzett tapasztalatok, az elért eredmények, illetve további célkitűzések. Az MGV utolsó, pécsi rendezvénye volt egyben a *Co-Me-Di-A* záróeseménye is. A konferenciákkal egy időben megrendezett, tematikusan kapcsolódó nyilvános workshopok és koncertek (*Making New Waves* fesztivál)⁶ kiváló gyakorlati terepet kínáltak a visszacsatolásra és további kérdésfeltevésre, az úgynevezett *hálózat(i)-zene* koherens képét rajzolva meg. Az iménti megnevezésben egyszerre kívántam megjeleníteni mindazt, amit az angol nyelvhasználat többféleképpen kezel: a *network music* és a *networked music* (vagy a *network audio performance*, a *network(ed) music(al) performance*, a *network music concert* illetve a – mediális hangsúly nélküli – *network performance*) legtöbbször ugyanarra vonatkoznak, azonban fontos volna a különbséget is hangsúlyozni közöttük.⁷ A továbbiakban a konferenciák anyagának felhasználásával, illetve a kapcsolódó szakirodalom részleges bevonásával fogom röviden körüljárni e fogalmakat.

„All Music is networked.” (Jason Freeman)

JASON FREEMAN állítása⁸ – miszerint „minden zene hálózati (zene)” – arra utal, hogy bármely zenei előadás kontextusa valamilyen – az előadók között létrejövő – hálózatként gondolandó el. Ilyen értelemben egy szimfonikus zenekar „kliens-szerver típusú hálózatnak [tekinthető], ahol a karmester vizuális információval 'szolgál' a zenész 'kliens' számára”, ugyanakkor egy többtagú, rögtönző dzsessz együttes – ahol a dirigens hiányában az előadók egyenrangúan

1 <http://www.comedia.eu.org/wordpress/>

2 <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx?c=icmc;idno=bbp2372.2008.175>

3 <http://globalvillagemusic.net/> Helyszínek: Budapest / 2007 Műcsarnok, 2009 Trafó; Pécs / 2010 PTE MK MAMI; támogatók: Bipolar, EACEA, NKA.

4 http://www.hcmf.hu/index_hcmf_hu.html

5 <http://www.georghajdu.de/>

6 <http://www.makingnewwaves.hu/>

7 Eredetileg a „Network Music Performance” terminus használatát John Lazzaro kezdeményezte a Berkeley Egyetemen 2001-ben, amelyet azóta főként a „távolsági zenei interakció az interneten” leírására használnak. (Carót, 2007)

8 Az 1. Hálózati Zenei Workshop nyitóelőadásán hangzott el a Nemzetközi Komputerzenei Konferencia (ICMC) keretében 2005-ben. A szerző oldala: <http://www.jasonfreeman.net/>

és közvetlenül lépnek kapcsolatba egymással – már egy peer-to-peer hálózati modellnek tekinthető. A szó szerinti *Networked Music* viszont egyértelműen olyan performansz-helyzetekre vonatkozik, ahol „a résztvevők közötti hagyományos aurális és vizuális kapcsolatok [kívülről] hozzáadottak, közvetítettek vagy elektronikusan vezérelt kapcsolatok által helyettesítettek.” Mielőtt elemeznénk azokat a modelleket, amelyek a zene és az internet összeillesztésével idáig elvezettek, röviden tekintsük át azok előtörténetét, hiszen a konferenciák tematikus blokkjai – főleg a kortárs problémákra helyezve a hangsúlyt – elsősorban az elmúlt öt-hat év gyakorlatát érintő technológiai és esztétikai kérdésekkel foglalkoztak.

Előzmények

A legkorábbi hálózati performanszal kapcsolatos zenei tapasztalat többnyire JOHN CAGE 1951-es *Imaginary Landscape No. 4 for twelve radios*⁹ című munkájához köthető, ezt követően pedig MAX NEUHAUS 1966-os és 1973-as *Public Suply*-ja, illetve 1977-es *Radio Net*-je jelentik a mérföldkövet.¹⁰ Szintén 1977-ben debütál JIM HORTON elektronikus zeneszerző *silicon orchestra*-ja két KIM-1¹¹ számítógép összekapcsolásával, amely 1978-ban már három egymással hálózatba kötött számítógépre bővül: THE LEAGUE OF AUTOMATIC MUSIC COMPOSERS komputerzenei trió néven adnak koncerteket. 1983-ban Horton betegsége miatt felbomlanak, 1986-ban a másik két tag, JOHN BISCHOFF és TIM PERKIS szervezésében létrejön a „A Hálózat Múzsája Fesztivál” (*The Network Muse – Automatic Music Band Festival*) ahol THE HUB néven lépnek fel. 1987-ben további négy taggal bővül a formáció (CHRIS BROWN, SCOTT GRESHAM-LANCASTER, MARK TRAYLE, PHIL STONE), 1990-től MIDI interfészt is alkalmaznak. Az internethálózat 1988-as megnyitását, majd a World Wide Web 1993-as kiterjesztését követő felgyorsuló globális hálózati expanzió számos új kihívással szembesíti a kísérletezőket. A The Hub tagjai ekkor már két csoportra válva, földrajzilag is két, egymástól távoli

9 A darab rádiótranszisztorokat használt zenei eszközként, melyek befolyással voltak egymásra azáltal, hogy mind össze voltak kötve egymással. Egy kortárs előadását lásd itt például: <http://www.youtube.com/watch?v=AoBNsBlzQII&feature=related>

10 Neuhaus említett első munkája a telefon-hálózatnak egy rádióadóval történő összekapcsolását valósította meg, leegyszerűsítve egy telefonkonferenciát a rádióstúdió közvetítésével a telefonáló résztvevők között, amelynek a rádióközvetítés révén értelemszerűen bármikor lehetett a hallgatóközönsége. Ennek élményét fejlesztette tovább a második *Public Suply*-jal, amelyben a telefonálók egy adott partitúra szerint különböző hangszereket megszólaltatva vettek részt a performanszon. A *Radio Net* már egy hatalmas – 200 rádióadó és a betelefonálók a közreműködésével létrejött –, az egész Egyesült Államok területére kiterjedő hálózatnak a megszólaltatását eredményezte, „kontinensnyi” loopokat hozva létre. Részletek ezekről szövegek, hanganyagok és videók: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/>

11 <http://www.6502.org/trainers/buildkim/kim.htm>



A Global String „pengetése” az Ars Electronica-n (A. Tanaka, K. Toeplitz, Linz 2002)

helyszínen dolgoznak. A közönség előtt meghirdetett hálózati koncert-kísérleteik a nagy távolság és az akkori technikai korlátok miatt gyakran vallanak kudarcot, ezért 1997-ben felbomlanak.¹² Ekkor jelennek meg az első kereskedelmi *streaming media* (tömörített multimédiás adatfolyam) szolgáltatások az interneten (RealPlayer 1997). SHINJI KANKI¹³ 1998-ban mutatta be *Mélange à Trois* című szerzeményét a *Varsói Őszi Fesztiválon*, melyet „kiber”-vonóshármasra komponált: a RealNetworks szoftverét használta a földrajzilag egymástól távoli helyszínek interneten történő összehangolt előadásához (hegedű: Varsó, cselló: Oslo, brácsa: Helsinki). Bár továbbra is jelentős technikai akadályai vannak az internet alkalmazhatóságának az ilyen valós idejű zenei performanszok megvalósításában, többek számára az internet médiuma a zenei kísérletek legfőbb terepévé vált, új dimenziókat nyitva meg a zene és a hangművészetek számára.

Jelen

1998-ban ATAU TANAKA¹⁴ KASPER TOEPLITZ-cel közösen készített *Global String*¹⁵-je az elsők között értelmezte a zene számára az internet-hálózatot a

12 A The League és a The Hub története itt olvasható: <http://crossfade.walkerart.org/brownbischoff/IndigenoustotheNetPrint.html>

13 <http://silakka.fi/pnotes.pdf>. Kanki 2009-ben járt Budapesten az MKE-n megrendezett +3dB fesztiválon. Ld.: Balkon 2009/7.8., 48., illetve 49-52.

14 <http://www.ataut.net/site/>

15 A GS célja több ezer kilométer hosszúságú egyhúros hangszer (monochord) megvalósítása és kollektív megszólaltatása. Kellékek: (legalább) két egymástól távoli helyszín; egy-egy kifizetett acélsodrony: egyik végén rezgés-szenzorokkal, másik végén a távoli rezgéseket visszatápláló generátorral; a szenzorok jeleit fizikai modellezéssel hangokká alakító hangszintetizátor; internethálózat; élő audiovizuális kapcsolat. A húr egyik helyszínén történő fizikai gerjesztése (kézzel vagy eszközzel) a másik oldalon – az internethálózat „akusztikáján” keresztülhaladva – késleltetéssel jelennek meg hallhatóan és tapinthatóan, illetve ugyanez történik fordítva. Az eredmény: két távoli város között kifizetett, vibráló húr mint közvetlenül reagáló, interaktív, hibrid hangszer. További részletek: <http://www.ataut.net/site/Global-String>; illetve lásd még erről Brandon LaBelle elemzését. In *Background Noise – Perspectives on Sound Art*, Continuum 2006, 267-278.

valós tér virtuális kiterjesztéseként, meghosszabbításaként. *Hibrid térnek* nevezi Tanaka a kettő összekapcsolásából született képződményt, mely nem pusztán a fizikai jelenlét meg többszörözésének lehetőségét vagy annak távoli célpontokba történő eljuttatását szolgálja, hanem saját zenei minőséggel is bír: az internethálózat fizikai adottságaiból származó késés/késleltetés (*network-delay*) akusztikailag is lefordítható minőségéről van szó, mely azóta a *hálózat akusztikája* (*acoustic of network*) néven szerepel. Majd számos olyan projekt indul, amelyek konkrét alkalmazásokat fejlesztenek a zenei interakciók számára, feltérképezve nem csak a megoldásokhoz vezető technikai hátteret, hanem újabb értelmezési keretekkel járulva hozzá a zenére, illetve zenei együttműködésre vonatkozó eddigi (hagyományos) ismereteinkhez. 2000-ben jelenik meg a *TransJam*¹⁶ (Client/Server Architecture for Multi-User Musical Performance – PHILIP BURK), 2001-ben a *Quintet.net*¹⁷ (Georg Hajdu által 1999 óta folyamatosan fejlesztett, modulárisan bővíthető hálózati multimédia szoftver), 2002-ben a *SoundWIRE*¹⁸ (CHRIS CHAFE) és a *D.I.P.*¹⁹ (Distributed Immersive Performance), 2004-ben a *PSOs*²⁰ (Public Sound Objects – ALVARO BARBOSA), 2005-ben a *Soundjack*²¹ (ALEXANDER CARÔT) és a *NinJam*²² (Novel Intervalllic Network Jamming Architecture for Music – Justin Frankel), 2006-ban a *Musigy*²³ és az *eJamming*²⁴ (amelyek már kereskedelmi szolgáltatásként indulnak), 2008-ban pedig a *DIAMOUSES*²⁵ (Distributed InterActive communication environment for live MUSIC performance(S) – CHRISOULA ALEXANDRAKI). A lista és a névsor természetesen nem teljes. A kérdés a következő: *van-e különbség a felsoroltak között, és ha igen, akkor mi volna az?* Továbbá: *milyen kritériumok alapján fontos megkülönböztetni a hálózati zenei architektúrákat a hagyományosaktól?* Végül: *milyen hozzáadott értéket képvisel a zene számára az élő, interaktív hálózati kommunikáció vagy önmagában az internethálózat?* A konferenciák legfontosabb kérdései is ez utóbbi felvetések mentén bontakoztak ki.

A korábban említett modellek (kliens-szerver és p2p) mentén történő felosztás, illetve párhuzamba állítás csak a tágabb rendszerezést jelölik. Ennek értelmében együtt kellene említeni például a TransJam Java-alapú alkalmazásait (WebDrum, Auracle stb.) a PSOs-el és a Quintet.net-el, és meg kellene különböztetni ezektől

például a SoundWIRE-t, a Soundjack-et vagy az eJamming-et. Jól látható azonban, hogy míg a TransJam és a PSOs esetében a szerveren zajlik a hangszintézis, a résztvevők kliens-gépei pedig csak a grafikus kezelőfelületet, illetve a lehallgatást biztosítják az interakcióhoz, addig a Quintet.net egy olyan – a Max/MSP²⁶ grafikus program-környezetére épülő és modulárisan bővíthető –, minden résztvevő gépén azonos módon kiépített infrastruktúrát tesz szükségessé, amely a p2p hálózati modell (és így a SoundWIRE, Soundjack stb.) sajátja. Jason Freeman korábban idézett állítása visszamenőleg vetítette rá a hálózati modelleket a valós zenei helyzetekre. A további rendszerezés alapját a kettőt – *a valós és hálózati* – elválasztó különbségek adják.

ALEXANDER CARÔT és CHRISTIAN WERNER konferenciára készített anyaga,²⁷ illetve Carôt és társainak több tanulmánya részletesen tárgyalja mind a valós, mind a hálózat közvetítésével zajló zenei performansz-helyzetek (Network Music Performance – a továbbiakban NMP) fizikai-technikai körülményeit. 8,5 méterben – vagyis a hang terjedési sebességének megfelelően (~ 343 m/s) körülbelül 25-30 ezredmásodperc késleltetésben – határozható meg az a távolság két előadó között, amikor még karmesteri irányítás vagy egyéb vizuális jelek segítségével nélkül, hallás után tartható a közös tempó egy ritmusra épülő együttjáték során. Jóllehet az internethálózaton az adatok közel a fény sebességével áramlanak (kábelről függően 0,7-0,8-as szorzóval), további kiiktathatatlanság késleltető tényezőkként kell számolni mind az adatcsomagok navigálásban szerepet játszó hálózati kapcsolókkal vagy routerekkel, mind a hálózat változó terheltségével vagy forgalmával, mind pedig a performanszban részt vevők eszközein (hangkártyák stb.) zajló bináris kódolás és dekódolás szükségszerűen időt igénylő folyamataival. Ideális esetben lehetne csakis elképzelni az akár 5 000 kilométeres (fél „Európai”) távolságot áthidaló – a valós körülmények idő-paramétereit megközelítő – zenei együttműködést. Ehhez közvetlenül kiépített, nagy teljesítményű hálózati kapcsolatra, tehát folyamatosan stabil adatátvitelre volna szükség, amellyel az átlag felhasználók nem igazán rendelkeznek. Az otthoni szélessávú hálózati kapcsolatunkat könnyen tesztelhetjük,²⁸ ez csupán arra alkalmas, hogy érzékeljük, mit jelent a távolság az interneten, ha az adott szakasz(ok) hálózati terheltségét is figyelembe vesszük. Megbízható hardverre és e célra kifejlesztett szoftverre van szükség ahhoz, hogy ez megvalósítható legyen, mert vannak olyan módszerek is, amelyekkel befolyásolhatók a 25 ms-nál nagyobb késleltetések.

Lappangási idő (latency) és késleltetés (delay)

A hálózati zenei performansz első kulcsfogalmát tehát a hálózati infrastruktúrában rejlő, milliszekundumokban mérhető késleltetés adja. Az említett két elnevezés a szakmai szóhasználatban gyakran felcserélődik, egymás szinonimáiként említik, azonban akár különbséget is lehetne tenni közöttük. A *latency* – németül: Latenz(zeit), magyarul: lappangás(i idő) – egy lappangó/látens/bizonytalan állapotot jelöl, olyat, ami eleve kiszámíthatatlan, más szóval: ami nem az, aminek látszik. Ezzel szemben a *delay* – magyarul: késés, halasztás, késleltetés, a német nyelvhasználatban Verzögerung, Verspätung, Auf(ent)halt, illetve Vorhalt, ami lassítást, megállítást, ellentartást, visszatartást (angolul: retardment, arresting, retention, suspense) is jelent – inkább egy előre látható, megjósolható eseményt jelöl, amelyben megvan a kiszámítható oldal, ami számszerűsíthető, más szóval: ami az, aminek látszik. Tehát a *latency* jelenti azt, amit adott esetben a *delay*-jel próbálnak ellensúlyozni. Úgy is mondhatnánk, hogy a lappangási idő volna az, ami a késleltetéssel együtt a késleltetés változékonyságát (más néven *jitter*-t) is egy-szerre jelöli. Ahogy látni fogjuk, a *lappangási időhöz való viszony* – az ahhoz való alkalmazkodás, illetve annak eltérő kezelésmódjai – szolgálnak a hálózati zenei alkalmazások és esztétikák közötti elsődleges megkülönböztetésként.

Három nagyobb kategória szerint csoportosíthatók ezek.²⁹ Az *első* csupán

16 <http://www.transjam.com/info/transjam2000.pdf>

17 <http://www.quintet-net.org/>

18 <https://ccrma.stanford.edu/groups/soundwire/about/>

19 <http://imsc.usc.edu/dip/vision.html>

20 <http://www.abarbosa.org/psos/>

21 <http://soundjack.eu/>

22 <http://ninjam.com/>

23 <http://www.musigy.com/>

24 <http://ejamming.com/>

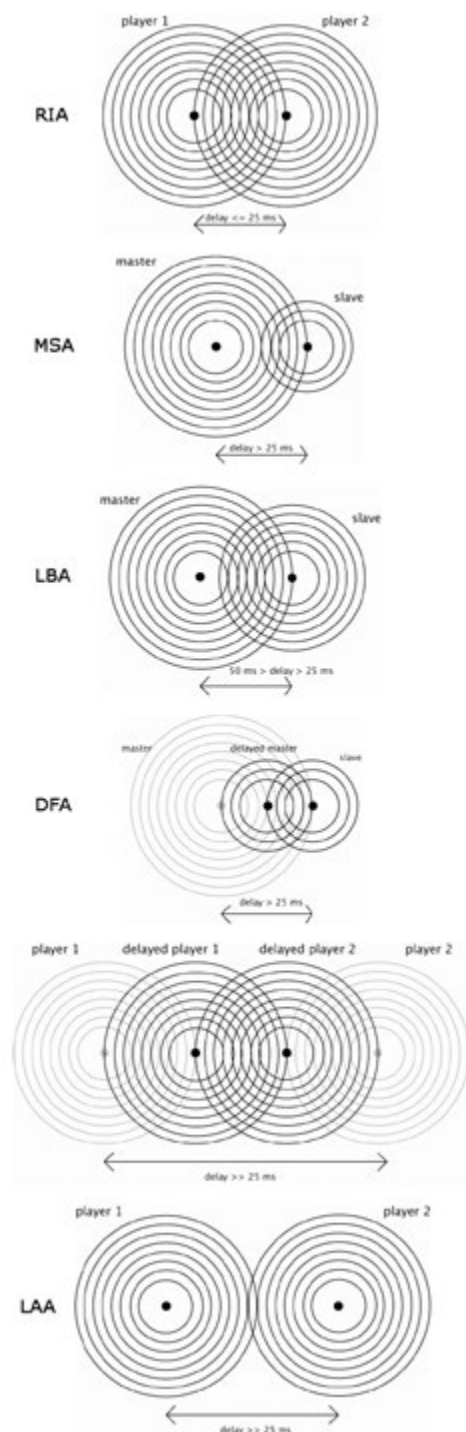
25 <http://www.teicrete.gr/diamouses/index.htm>

26 <http://cycling74.com/products/max/>

27 http://artes.ucp.pt/citarj/issues/01/cj_issue01-03.pdf, illetve Carôt PhD dolgozata (2009): <http://soundjack.eu/>

28 <http://www.pingtest.net/>

29 A) Realistic Interaction Approach (RIA); B1) Master Slave Approach (MSA), a késleltetés > 25ms; B2) Laid Back Approach (LBA), 50ms > késleltetés > 25ms; B3) Delayed Feedback Approach (DFA), a késleltetés > 25 ms, vagy >> 25 ms; C) Latency Accepting Approach (LAA), a késleltetés bármekkora lehet. Vö. Carôt, 2007.



Lappangási idő (latency) és késleltetés (delay) (4.0)
A (hálózat) zenei együttjáték Alexander Carót és Christian Werner által megkülönböztetett öt lehetséges kategóriája (mely a hang két zenész közötti késleltetését veszi alapul) – kivonat a *Fundamentals of Musical Telepresence* című publikációból (CITAR Journal, Spring 2009)

abban különbözik a valós zenei performansz-helyzetektől, hogy két különböző akusztikai térben, közvetlen vizuális kapcsolat nélkül zajlik a zenei interakció, így hangzásbeli akadályai nincsenek (vagyis két ritmushangszer együttjátéka is lehetséges).

A második kategóriába azok a helyzetek sorolandók, amelyek a 25 ms-nál nagyobb késést kívánják valamilyen módon kezelni. Ennek vannak korlátai, így megoldás csak kompromisszumok árán létezik. Megjelennek azok az alkalmazások, amelyek egyik vagy mindkét oldal késleltetésével igyekeznek a szinkronitást a lehallgatás

számára megvalósítani.³⁰ Egy ilyen gyakorlathoz való alkalmazkodásnak az szab határt, hogy külön-külön mindkét oldalon milyen viszony jön létre a saját hangkeltés és lehallgatás között, ezek együtt hogyan befolyásolják (vagy lehetetlenítik el végső esetben) magát a hangszeres játékot.³¹ Ennek olyan további objektív és szubjektív befolyásoló tényezői is vannak, mint a hangkeltés módja vagy a hangszer típusa, a tempó (minél gyorsabb, annál kisebb a tűrőhatár), a hangszín, illetve a szubjektív hallás (például a ritmushoz való szubjektív viszony). A harmadik kategóriát a lappangást elfogadó, illetve azt zeneileg alkalmazó megközelítések adják. Ennek értelmében a hálózat a zenei kompozíciós eljárás szerves részévé válik. A hálózathoz való viszony itt egészen más értelemben jelenik meg, mint korábban, mivel azok esetében nem jelentett mást, mint egyfajta késleltető effektus beiktatását az amúgy hagyományos – szinkronitásra épülő – zenei formátárba. Valóban új zenei formát tehát elsősorban ez utóbbi, harmadik módszer hoz létre, amely már nem kíván a hagyományos zenei gyakorlattal analógiában maradni, ezért hálózat nélkül elképzelhetetlen, illetve megvalósíthatatlan volna. Tehát úgy is fogalmazhatnánk, a hálózati zené(lés)ről a hangsúly eltolódik a hálózati-zene – network music – irányába, amely már saját esztétikára tart igényt, és nem csupán egy alternatíváját jelenti a hagyományos zenei interakciónak. Ennek a módszernek egyik legkövetkezetesebb képviselője és instrumentuma a Quintet.net hálózati multimédia szoftver.

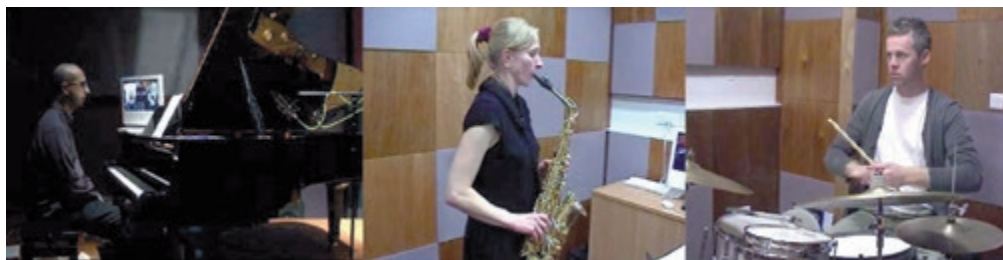
A Quintet.net – ahogy a neve is utal rá – egyszerre öt előadónak (tágabb értelemben öt helyszínnek) és egy karmesternek nyújt interaktív zenei felületet; a hallgatók száma az internet révén bármennyi lehet. A szoftver által alkalmazott zenei módszer elméleti előzményeit JOHN CAGE szám kompozíciós munkáiban (number pieces) találjuk, ahol a zenei események úgynevezett időablakok (time windows) szerint vannak szervezve. Ez azt jelenti, hogy az együttjáték során a szinkronitás nem pontszerűen (hangjegyről hangjegyre vagy azonos ütemre) épül fel, hanem időintervallumok szerint. Egy partitúra szólamai (az egyes szólamokhoz rendelt hangok vagy motívumok) így egymáshoz képest elmozdulhatnak, helyet adva a játékba integrált véletlennek. Ehhez kapcsolódik WITOLD LUTOSLAWSKI – Cage által inspirált – aleatorikus ellenpont (vagy irányított véletlen) néven ismert kompozíciós technikája, amelynél a kronológiai (meg)közelítések egy részben kiszámítható zenei eredményhez vezetnek. Egy kompozíció előadása tehát a Quintet.net esetében is hasonlóan – a karmester programjában rögzített partitúra segítségével – történik. Ez tartalmazza a hagyományos és grafikus kottákat, valamint a kronológiailag lejegyzett passzusokat és instrukciókat. A kommunikáció egymás között a programba integrált chat-en keresztül történik. A Quintet.net multimédia szoftver szerves részét képezik továbbá a video-alkalmazások – a performansz keretében létrehozott élő vizuális anyag –, valamint a közönség valós idejű visszajelzéseit (például sms) kezelő interaktív felületek. Ez utóbbiak – a karmesternek címzett üzenetek felhasználásával – közvetetten tovább tárgyítják az előadások vagy a megvalósuló hálózati kompozíciók eleve nyitott formáit. Az öt éve megalakult European Bridges Ensemble (EBE)³² teljességgel a Quintet.net adottságait, modularitását kiaknázó elektronikus zenei formáció. Koncertjeik látszólag nem térnek el a konvencionális előadásoktól, hiszen a zenészek, a karmester, a videoművész és a közönség ugyanabban a közös fizikai térben tartózkodnak, azonban zenéjük – a hálózat-zene – a korábban leírtak tükrében lényeges módon különbözik. Az interakció az előadók között a hálózaton keresztül történik – éppúgy, mintha földrajzilag távol lennének egymástól –, noha közvetlen vizuális kapcsolat van közöttük.

Az élő vizuális kommunikációnak főként a hagyományos, szinkronitásra épülő hálózati zenei performanszok esetében van kiemelt jelentősége. A valós zenei helyzetekben sokszor elengedhetetlen egymás gesztusainak, tekintetnek, jelzéseinek értelmezése. A továbbiakban a hálózati zenélés másik kulcsszavát – a távjelenlét fogalmát – fogjuk röviden értelmezni.

30 Saját hangszerem megszólalását késleltetve csatolom vissza a lehallgató rendszerembe (fejhallgató), hogy az a partneremtől érkező hanggal minél jobban szinkronban legyen.

31 Akusztikus hangszerek esetében további problémát jelenthet a megszólaltatott hangszer hangjának és a visszacsatolt kevert hangnak az együtthallása, amely egy zárt fülhallgatóval sem szívetelhető el tökéletesen. Ez igencsak próbára teszi a figyelmet és a játékhoz való alkalmazkodást.

32 http://en.wikipedia.org/wiki/European_Bridges_Ensemble; <http://e-b-e.eu/>



Távjelenlét (telepresence) Apart Project – PEDRO REBELO, FRANZISKA SCHROEDER, STEVEN DAVIS

Távjelenlét (telepresence)

A teleprezencia a késleltetett akusztikus vagy zenei jelenlét mellett egy azzal analóg vizuális – testi, gesztikus – reprezentációt is takar. A SARC (Sonic Art Research Center – Belfast) kutatói (FRANZISKA SCHROEDER, PEDRO REBELO, ALAIN RENAUD és társaik) arra keresik a választ, hogy a hálózati zenei környezetek milyen, csak rájuk jellemző kommunikációs igényeket támasztanak a hálózati performanszok résztvevői számára. A valós zenei interakciókban eleve adott információ-hordozók (lélegzetvétel, tekintet, mimika, gesztusok, mozdulatok stb.) hálózaton keresztül történő élő közvetítésének különböző módjaival – az előadó közvetlen fizikai látványától eltérő képi reprezentáció formáival – kísérleteznek. Kiderült, hogy a másik észlelése a valós helyzetekben is sokkal absztraktabb módon történik, mintsem azt gondolnánk. Ezért a másik előadó élő képi megjelenítésével szemben egy sajátos *avatár* kidolgozásán dolgoznak, amely a hagyományos értelemben vett, személyiségjegyekből és egyéb hozzáadott tulajdonságokból felépített virtuális alteregó helyett kizárólag azoknak az információ-hordozóknak a grafikus reprezentációját tartalmazná, amelyek a zenei folyamatok alakulására befolyással vannak, olvashatóságuk így fontos lehet a másik számára. Az *Apart Project*³³ a hangszeres játék valós idejű analitikus feldolgozásával – a hang- és a mozgás-felvétel-adatok (MOCAP) szoftveres elemzésével – létrehozott új reprezentációs formái ezáltal nem csak a hagyományos zenekari körülmények további fenomenológiai megértéséhez járultak hozzá, hanem válaszokkal is szolgálnak a hálózat médiuma által támasztott új kommunikációs igényekre és összetevőkre. A projekt folytatásaként létrehozott *Hálózat-dramaturgiai stúdiók* – Network Dramaturgy Studies (Rebello vezetésével) – feladata a továbbiakban megvizsgálni mindazokat a dramaturgiai modelleket, amelyekben a távjelenlét módszeres kidolgozást nyerhet.³⁴ Ennek keretében – és a *Co-Me-Di-A* programját követve – olyan releváns fogalmak kerültek ebben a kontextusban újra megvilágításra, mint a szerzőség (közreműködés, közösségi zeneszerzés, valós idejű zeneszerzés, stb.), a jelenlét és megjelenítés, illetve a (közvetített, megosztott, kiterjesztett) tér és idő.

Valós igény fogalmazódik meg tehát az internet – és ezen belül a hálózat(i)-zene – sajátos, csak rá jellemző esztétikájának meghatározására. Ennek alapjai magához a térhez és az időhöz való megváltozott viszonyban keresendők, és a zene esetében egyfajta heteronóm tér-idő tapasztalattal írhatók le. Az egymásba oldott akusztikai terek és a széttartó időhorizontok egy létrehozandó műalkotás legfőbb jellemzőivé a *meghatározatlanságot* és *váratlanságot* teszik. DANTE TANZI³⁵ szerint ezáltal a zene saját természete változik meg, mégpedig a hálózat révén. A lineáris és vezérelt folyamatok sokirányúvá és több-irányításúvá válnak, ezért a hálózati zenére úgy lehet tekinteni, mint a lehetőségek *n*-dimenziós terére, melyet a zenei tervezés és a hangzó megvalósulás közötti, előre meghatározott kapcsolat hiánya jellemez. A nyitott zenei formának és kapcsolatrendszernek az esztétikai meghatározásához Roy Ascott kibernetet leíró műszavát használja Tanzi. Ennek értelmében a *megjelenéssel* (appearance) szemben a *létrejövés* (apparition) esztétikája érvényesül,

vagyis a *zenei formák természete* (behaviour of forms) helyett a *zene létrejöttének, természetének formái* (forms of behaviour) állnak a vizsgáldás középpontjában. Ugyanakkor e megváltozott zenei kommunikáció számára elengedhetetlennek tartja valamilyen egyensúly létrejöttét a nyelvi újítások és az azokra adható társadalmi válaszok között.³⁶ Más szóval: a hálózati zenének éppúgy ki kell alakítania egy saját nyelvezetet ahhoz, hogy valamilyen érvényes jelentést, befogadói/ elvárás horizontot tudjon generálni, még ha az az ismert zenei formák tagadására is épül.³⁷

Alkalmazások, oktatás, társadalmi hálózatok

A konferenciasorozat egyik további célkitűzése-ként fogalmazódott meg a pedagógiai szerepvállalás kiterjesztésének szükségessége is. Ma már a digitális technológiák használata a legfiatalabbak esetében megelőzi az írás és olvasás képességének megszerzését. Ennek tükrében az elektronikus és interaktív zenei alkalmazások integrálása a hagyományos zenei oktatásba hiánypótló lehet. Így már nem csak a felsőoktatásban létrejött elektronikus zenei képzések elterjedéséről kell beszélnünk (2010 őszén indult például *Elektronikus zenei médiaművész BA képzés* a Pécsi Tudományegyetemen, melynek programjáról annak egyik előkészítője, KOVÁCS BALÁZS számolt be), hanem az általános és középiskolások számára kezdeményezett programokról. Ilyen például a konferencia egyik előadója, DUNCAN CHAPMAN által szervezett *DSP – draw send play (Coagula)*³⁸ hálózati workshopok, vagy a SARC szervezésében 2010 őszén elkezdet *JAM (Junior Academy of Music)*³⁹ program. A hálózat-zenei alkalmazások jelenléte és elterjedése fontos közösségképző potenciállal bírhat, amennyiben ezek kikerülnek a szűk, akadémiai körből és szélesebb körben is hozzáférhetővé válnak, mint például ALVARO BARBOSA *Public Sound Objects*-je (PSOs), mely állandó installációként a Porto-i Casa da Música-ban található.⁴⁰

36 „A hálózati zene esztétikai hozadékának elfogadása és kiértékelése továbbra is problematikus marad. A zenei jelentés, még ha átmeneti (apparitional) is, továbbra is valamilyen nyelvi előfeltétel koherenciájától függ, melyeket folyamatosan meg kell tudni jegyezni.” (Tanzi 2009, kézirat)

37 Egy rövid megjegyzés mindehhez: amennyiben a zenei tapasztalat a meghatározatlanság jegyében születik újjá – vagyis a hallgató előzetes tudásának és elvárásainak tagadásában –, úgy az otthonosságból és kisebb meglepetésekből felépített hagyományos zenei szerkezetekkel szemben a meglepetés, az újdonság – netán a katarzis – éppen az otthonosság megtalálásával érkezik(ne) el. Curtis Roads *Microsound* (MIT Press 2004) című könyvében egy egész fejezetet szán ennek jegyében a mikrohangoz zeneszerzés esztétikai kérdéseinek, mely megfontolások itt is ugyanúgy érvényesek.

38 Letölthető itt: <http://hem.passagen.se/rasmuse/Coagula.htm>. Állítsuk be a hangerőt, hogy ne torzítson.

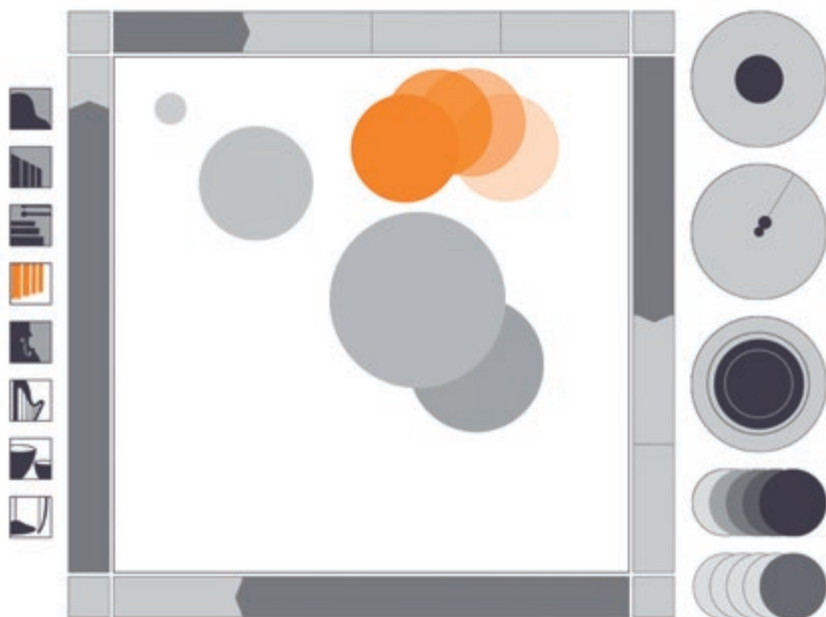
39 <http://www.music.qub.ac.uk/JuniorAcademyofMusic/>

40 A hálózati „hangszer” egy-résztvevős modulja kipróbálható (letölthető a szerző honlapjáról: <http://www.abarbosa.org/psos/>). Hasonlóan hozzáférhetőek Jason Freeman munkái is: http://distributedmusic.gatech.edu/sandbox/music/music_technology/

33 <http://www.somasa.qub.ac.uk/~fschroeder/docs/SchroederRenaudRebelloGualda.pdf>; videó: <http://www.somasa.qub.ac.uk/~comedia/styled-12/index.html>

34 A módszerekről részletesen a *Contemporary Music Review Network Performance* számában (2009). A vizuális platformok gyakorlati bemutatójára 2010 novemberében került sor a *Co-Me-Di-A Művészeti Szemlén*.

35 Az MGTV konferencián 2009-ben elhangzott anyag elérhető a Zeneakadémia archívumában. A szerző publikációi itt: <http://www.lim.dico.unimi.it/loadpage.php?page=membro&id=66&language=ita&dim=1>



Alkalmazások, oktatás, társadalmi hálózatok / A PSOs zenei alkalmazás interaktív vizuális felülete – játék közbeni pillanatfelvétel (A. Barbosa 2007)

Mobil-hálózat(i)-zene

A mobiltechnológia forradalma a ma használatos készülékeket igen gyorsan képezte ki a zene számára is olyan univerzális hálózati eszközzé, amely egyszerre képes a sokoldalú elektronikus hangszer, a MIDI-vezérlő és a zenei szerkesztő szerepét betölteni, beépített szenzorjai révén ezen alkalmazások tárházát bővíteni. A GPS alkalmazások így egy további új és széles terepet nyitnak meg a hálózati zenei (és hangművészeti) interakciók számára, melyek létrejöhetnek: (a) helyszíntől függetlenül, egy meghatározott fizikai távolságon belül tartózkodó résztvevők között, de létrejöhetnek (b) valamely valós és konkrét (koordináták mentén szerveződő) fizikai környezetben, virtuálisan elhelyezett hangobjektumokkal való találkozásból, illetve (c) az előbbi két modell együttes jelenlétéből. Ily módon a mobilitás és a lokalitás kapcsolatára épülő *locative media* (vagy helyhez rendelt média) szféráján belül a *mobil (hálózati) zene* egy ad hoc dinamikus kölcsönhatás és együttműködés eredménye lehet, melyet a helyszín és a résztvevők folyamatosan változó viszonyrendszere határoz meg.⁴¹ ATA TANAKA a 2006-os NIME (New Interfaces for Musical Expression) konferencián részben már felvázolta ennek körvonalait és művészeti lehetőségeit.⁴² A *GPS-művészet* (GPS-Art⁴³) egyik úttörőjének tekinthető MAREK CHOŁONIEWSKI pedig immár tíz éve jelentkezik rendszeresen a különböző nagyvárosok GPS-adatait és valós helyszíneit dinamikusan összehangoló audiovizuális munkáival, ahogy legutóbb Pécsen is, egy önálló interaktív installáció, illetve egy EBE-vel közös performansz keretében.

Zárszó

Általánosan megfogalmazható, hogy a *hálózat médiuma* a zene számára még egy feltérképezendő és belakandó területet jelent. Értelmét abból nyeri, hogy a zeneszerzés új eszköztárát, és az így létrehozott mű szerves részét képezi: a hálózat médiumának jellemzői a zene karakterisztikájába épülve valóban új és szokatlan műveket eredményezhetnek. Mivel a hagyományos zenei darabok és performansz-helyzetek számára maga a hálózat jelenti a leküzdendő, háttérbe szorítandó médiumot, ezért általában a hálózati performansz-helyzetekkel való szembeállításuk szükségtelen, hiszen relevanciája vagy célja aligha volna annak, hogy helyettesítsék – helyettesíthetnék – azokat. Éppen ezért a szűkebb értelemben vett hálózat-zenével kapcsolatos elvárások kialakulásának még a küszöbén állunk, és nagy valószínűséggel a jövőbeni szélesebb befogadói tér megnyitása ösztönző lesz ennek létrejöttében.

Melléklet:

a Music in the Global Village performanszai 2009–2010-ben

A konferencia-sorozathoz közvetlenül kapcsolódó 2009-es budapesti *Making New Waves*⁴⁴ fesztivál releváns hálózati performanszait, illetve 2010-es pécsi *D(é)RIVE* audiovizuális GPS-installáció-koncertet fogom röviden bemutatni és elemezni a korábban felvázolt körvonalak függvényében.

Making New Waves, 2009 decembere, Trafó, Budapest

A *Lézeravató*ok multimédia-performanszban két terem és két-két lézerfényhárfa hálózatba kötésével került sor két különböző helyszínen tartózkodó előadó kettős táncára, zenei együttjátékára. Az interakcióhoz a másik jelenlétét mindkettejük számára egy-egy lézer-avatár biztosította. A lézerfényhárfa⁴⁵ elve a mozgás-fény-hang hármasszereklésében áll. A táncos a vetített lézernyalábot hol tűéles mozdulatokkal, hol egész testes mozgással, kitarakásokkal gerjeszti. Az ezekből a mozgás-sorokból létrehozott, mozgó, negatív fény-sziluett válik hanggá, zenévé, és ezzel egy időben a másik teremben párhuzamosan közvetítetté. Így a közönség külön-külön mindkét helyszínen egyszerre tapasztalhatta meg valamelyik táncos valós jelenlétét (a nagyterem esetében LADÁNYI ANDREAÉÉ) a másik táncos (VIDA GÁBOR) virtuális távjelenlétével együtt. Ennek értelmében a közöttük létrejövő táncbeli, zenei interakcióhoz az alapot a másik olvasható, absztrakt (lézerfény által „kottázott”) jelenléte biztosította. Egy lassan építkező, izgalmas fényzenei hálózati performanszt láthattunk (élő elektronika SZIGETVÁRI ANDREA, JOHANNES KRETZ, programozás Siska Ádám, lézertechnika KALCSÚ ATTILA, WIESER JÁNOS), melyben a táncosok testük sajátos, szokatlan eszközzé – egy hangszer „klaviatúrájává” – válását és e folyamat zenévé oldását élik meg.

SZTOJANOV GEORGI *Éhség* című összművészeti alkotása a műfajok, stílusok, valós és virtuális terek élő színpadi vegyítését, egymásba nyitását tűzte ki célul. Ádám és Éva történetének sajátos, humort is alkalmazó, kortárs feldolgozásában opera, népzene, hangszeres zene, kórusmű, mozgás és próza keveredett egymással a jelen hálózati kommunikáció technikai környezetébe ágyazva. Sajnos az előadás még nem állt teljesen készen a színpadi bemutásra, a technika részéről adódtak elsősorban azok a hiányosságok, amelyek a darabot nehezen nézhetővé tették (és ennyiben a hallottakat is elhomályosították). A színpadi látvány

41 Lásd például <http://www.ataut.net/site/Net-Derive>; <http://www.tacticalsoundgarden.net/#>; vagy egy magyar vonatkozású projektet később (2012): <http://szovetseg39.hu/?p=333&lang=hu-hu>

42 http://nime.org/2006/proc/nime2006_022.pdf

43 <http://www.gps.art.pl/gpsart-e.php>

44 http://www.makingnewwaves.hu/mnw2009/concerts_hu.html

45 <http://www.lezerszinhaz.hu/FenyHarfa/index.html>



KATHLEEN SUPOVÉ
Exploding Piano, 2010

elégtelensége – a világosításról teljesen megfelelő előadás, a videotechnikával való esetlen bánásmód (a kivetítő nyers használata, a kinyitott skype videokapcsolat gyenge minősége) – megnehezíti, vagy akár teljesen ellehetetleníti egy ilyen fokozott figyelmet igénylő előadás befogadását, illetve élvezetét. Az elgondolás egyébként kreatív módon nyitott egybe tereket, helyszíneket, amelyek között az előadók szintén közlekedtek, ugyanakkor az előbb említettek miatt ezek hallgathatóságától éppúgy elvette a szükséges figyelmet. Általános következtésként levonható, hogy amennyiben a technikai

apparátus nem tud transzparenssé válni egy ilyen előadás során, úgy a befogadás folyamatosan el fogja véteni a számára kijelölt ösvényt. Ez sajnos ez esetben sem történt másként.

A technika feletti izgalom játszhatott szerepet a FRANK GRATKOWSKI – DAVID WESSEL duó színpadi koreográfiájában is (a jelenlevő Gratkowski feje fölé ültetett, vetítövásznon közvetített Wessel). Azért nem minden nap valószínűleg meg tízezer kilométeres távolságot áthidaló élő koncerteket, így érthető, hogy a megfelelő minőségű audiovizuális adatkapcsolat előkészítése és fenntartása sok energiát lekötött. Ez az előadás viszont igazi látéleletet adott arról, hogyan is valósulhat meg ilyen nagy távolságból az internet közvetítésével egy zenei párbeszéd. A 22 perces szabad improvizáció többször szólt egymás kereséséről, mint megtalálásáról, szólóhangszerekről (szaxofon és elektronika) lévén szó, ami valljuk be, ugyanolyan izgalmas feladat lehet előadó és hallgató számára egyaránt, így a két előadó virtuozitása, találkozásai több erős pillanatot is eredményezett. Maga a szituáció is vidám kontrasztot sugárzott: a „magányos” Wessel napsütötte kaliforniai szobájában (ott dél) vállalkozott erre a „fellépésre”, hogy végül szembesüljön a távoli közönség (itt este) elismerő és önfeledt reakcióival. Egészen más kontextusban zajlanak a Quintet.net szoftverére épülő EUROPEAN BRIDGES ENSEMBLE (EBE) koncertjei.⁴⁶ Látszólag nem térnek el a konvencionális performanszoktól, hiszen a zenészek, a karmester, a videoművész és a közönség ugyanabban a közös fizikai térben vannak jelen, azonban az interakció a résztvevők között éppúgy a hálózaton (egy messzi szerveren) keresztül történik, mintha földrajzilag távol lennének egymástól. A zenei együttműködés formátárát pedig a Quintet.net korábban már bemutatott konceptuális keretei határozzák meg (karmesteri irányítás, kotta, szekvenciális szinkronitás, irányított véletlen, improvizáció). Az EBE ez alkalommal hat szerző munkáit adta elő. Több szerzőmény valamilyen üzenet (vers, szöveg, dokumentumfilm) vagy szituáció köré

⁴⁶ <http://e-b-e.eu/>

A European Bridges Ensemble hálózat-zenei performansa – Alexander Schubert: A Few Plateaus (Trafó KMH 2009)



szerveződött. Így JOHANNES KRETZ első „áriájában” E. E. Cummings *may i feel said he* című versét helyezi el egy hangmintákból összerakott kollázsba, a *Ruby's facebook status*-ban pedig a közösségi oldalak személyes adatlapjain lecsapódó – folyamatosan gerjedő – vágyakról mesél egy kép- és hangtöredékekből összeálló szórakoztató történetet. DANIEL IGLESIA *Pundit Bingo*⁴⁷-jában archív felvételek válnak egyszerre vizuálisan és akusztikusan a manipuláció nyersanyagává két részben –, a másodikban 3D-ben is. A képet a hozzá tartozó hanggal együtt vezérlik, módosítják. Analízist és algoritmusokat használnak az élő feldolgozáshoz, és az improvizációhoz AudioCube⁴⁸ vezérlőn játszának a kiosztott paraméterekkel. ALEXANDER SCHUBERT *A Few Plateaus*⁴⁹-a a Deleuze és Guattari nevéhez fűződő rizóma-filozófia fogalmát bújtatja új köntösbe. Azaz: miért ne válhatna egy laptop-zenekar dzsessz együttesé, vagy legalábbis valamilyen hibriddé? – mivel a létrejövő zenét nem lehetne eljátszani sem egy akusztikus, sem egy tisztán elektronikus zenekarral. A műfaj is megfoghatatlan – a maga idő-ablakos konstrukciójával –, átmenetet képez valahol a dzsessz, a pop és a kortárs elektronika között. Mindenesetre a talált és szétválogatott hangmintákból manipulációkkal létrehozott „hangszerek” (ritmikus struktúrák, transzponált-loopolt akkordok) az AudioCube nagyon is valós fizikai érintést feltételező játékával együtt ez mégis megvalósulhatott. Az élő hangszerek játékot célozta meg FREDRIK OLOFSSON *the choir, the chaos* című algoritmikus kompozíciója is, amennyiben a laptop webkameráját használta erre a célra. Az improvizációra építő műben a terem-játékokra emlékeztető módon megszólaltatott „emberi” (dallamos) zenét kívánta szembeállítani a (számítógépek által generált zajokkal, mely végül az emberi játékot teljesen eltorzító káosz győzelmével végződött. Az EBE előadás-csomagjának jól felépített dramaturgiája szerinti következő előadott mű – *iSMS* (JACOB SELLO) – arra várt választ élő sms-ben a nézőktől, szerintük végül a gépek győznek-e? Az interaktív vélemény nyilvánítás minden részlete (komoly és vicces) szabadon bekerült az élő videóba (STEWART COLLINSON). A mű beszédrészletekből, beszéd-töredékekből és közvetlen kiszólásokból építkező architektúrája mobiltelefonra gerjedő loopokból, író- és számítógép billentyűhangokból, illetve marimbából szőtt hangok gyűjteményével volt vegyítve. Az EBE igyekezett a legtöbb oldalát megmutatni ezzel a repertoárral.⁵⁰ Sikerrel.

47 <http://vimeo.com/7857756>

48 <http://www.youtube.com/watch?v=UNwFK6wdN2l&feature=related>

49 <http://www.alexanderschubert.net/works/Plateaus.php>

50 http://www.youtube.com/view_play_list?p=0622455A6914EA3

KATHLEEN SUPOVÉ⁵¹ előadásában a hálózat médiuma az ember-gép interakcióra redukáltan jelent meg. A *Kirobbanó Zongora* (Exploding Piano) című sorozatával Supové a zongorista képességeinek határait kívánja feszegetni. Kortárs zeneszerzőket kér fel arra, hogy darabot írjanak számára e céllal, s amelyek természetesen akár több technológiát is alkalmazhatnak egyszerre. Az előadott művek közül e kontextusban két olyat szükséges említeni, amelyek esetében a hálózatnak „autonóm” szerep jut: ezek esetében az egyes zeneszerzői döntések a számítógépre, illetve a közönségre vannak bízva. NICK DIDKOVSKY *Zero Waste*⁵² (Nulla veszteség) című darabja esetében a számítógépé a kezdeményezés. Hagyományos kottaformában generál két ütemet, melyet a zongoristának kell blattolnia. Majd a zongorista játékának rögzítésével egy időben generálja a számítógép a következő ütemet és így tovább, egy végtelen művet hozva létre, mely a zongorista képességeire és kitarására, illetve a program analitikus potenciáljára épül. Az eredmény egy végtelen időalapú palimpszeszt, amelyben a változás a tévedésre (vagy tévesztésre), illetve a valóság absztrahálásának tökéletlenségére épül. Nyitott formát alkalmaz JASON FREEMAN is zongoraetűdjeiben (*Piano Etudes*⁵³), a választást viszont nem a számítógépre bízta, hanem az előadóra – jelen esetben két etűd esetében a közönségre. Az internetre felrakott – négy különböző mátrixba rendezett – zenei részletekből ki-ki felépíthette, kinyomtathatta, meghallgathatta a maga etűdjét. Supové ezek közül két zsűrizett verziót játszott el. Ez esetben a hálózatnak tehát csak közvetett szerepe volt a létrejövő performanszban.

A workshop zárókoncertek közül a *Netszobák – hosszú visszacsatolás* (PEDRO REBELO irányításával)⁵⁴ a hálózatot akusztikus médiumként használta. Az előadás során különböző helyszínek akusztikájának élő stream-jeit kapcsolták sorba egymással úgy, hogy azokból hosszú hurkok képződjenek, miközben a résztvevők különféle hangok és zörejek keltésével igyekeztek nemcsak színesebbé, hanem a hosszú visszacsatolások változó hangkörnyezetében felismerhetővé és követhetővé tenni a visszatérő elemeket. A *Draw-Send-Play* (DUNCAN CHAPMAN irányításával)⁵⁵ pedig elsősorban azoknak nyújtott örömet, akik részt vettek benne: Európa több helyszínéről kapcsolódtak be egy közösen rajzoló, a képeket pedig hangokká alakító performanszba.

Pécs D(É)RIVE (EBE-Chołoniewsky), 2010 decembere, PTE MK MAMI, Pécs

„A dérive során egy vagy több személy félreteszi egy időre kapcsolatait, munkáját, hobbijait, és minden egyéb mozgásra és cselekvésre késztető szokásos indítékát, majd hagyja, hogy a környezet és annak történései magukkal ragadják. A véletlen kevésbé fontos tényező e tevékenység során, mint azt gondolnánk: a dérive szempontjából a városoknak pszichogeográfiai kontúrjaik vannak, állandó áramlatokkal, fix pontokkal és örvényekkel, melyek erőteljes mértékben elbátortalanítanak abban, hogy belépünk valahová, vagy éppen távozzunk egy adott helyről.” (Guy Debord, 1956)

A *Pécs D(É)RIVE*⁵⁶ MAREK CHOŁONIEWSKI GPS-Trans sorozatának⁵⁷ tizenegyedik darabja ezúttal a Quintet.net (Georg Hajdu) szoftverkörnyezetére épülve ötvözte Chołoniewski eredeti ötletét – az adatvezérelt városi audiovizuális installációt – az EBE kompozícióinak élő előadásával. Voltaképpen két önálló – ugyanakkor egymás ellenpontjaiként is értelmezhető – produkcióról van szó: egy GPS-vezérlést alkalmazó hálózati installáció-koncertről illetve egy interaktív installációról, melyek közös audiovizuális nyersanyagát Pécs városa és környezete adta. Az installációk mottójaként szereplő – a Guy Debord ötvenöt évvel ezelőtt írt esszéjéből⁵⁸ vett – idézet közvetlenül utal a szerző által is fémjelzett szituacionista

51 <http://www.supove.com/>

52 <http://www.punosmusic.com/pages/zerowaste/index.html>; <http://www.youtube.com/watch?v=ityRapVd4kw>

53 <http://turbulence.org/spotlight/pianoetudes/net.jasonfreeman.pianoetudes.PianoEtudes/wordpress/>

54 <http://pedrorebelo.wordpress.com/2010/06/04/netrooms/>

55 <http://www.duncanchapman.org/present/draw-send-play-dsp/>

56 <http://globalvillagemusic.net/installation-concert/>; <http://www.youtube.com/watch?v=NhN5XuMraPA&feature=related>

57 <http://gps.art.pl/frog/?projects/2010/12/10/gps-trans-11.html>

58 Guy-Ernest Debord Theory of the Dérive: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/314>



Marek Chołowiec hívja a szöveg szerzőjének árnyát egy virtuális sodródásra. (PTE MK MAMI, Pécs 2010)

gyakorlatra, jelen esetben annak tulajdonképpeni alapttechnikájára. A *dérive* (derivum, sodródás) elméletének, illetve a hozzá tartozó pszichogeográfiai⁵⁹ elgondolásoknak a fő hozadéka a megörökölt urbánus terekhez való sajátos, kreatív viszony kialakítása mellett az új terek illetően megalkotása. A GPS-Trans és az EBE tagjai ennek jegyében készítették el Pécs sajátos, technika által közvetített derivumait.

Az installáció az egyetem művészeti karának kiállítóterében kapott helyet.

A négyzet alakú térré rendezett négy nagyobb méretű vetítővászon és hangfal kívánta a 360°-os pécsi valóságot – át- illetve körüljárhatóan – megidézni.

Installáció-koncert

Az elsődleges audiovizuális nyersanyagot még 2010 nyarán, a projekt korai szakaszában rögzítették: egyrészt a feltárandó helyszínek részletgazdag felvételeivel; másrészt ezeknek a helyszíneknek egy útvonal mentén történő felfűzésével: egy mozgó autóra⁶⁰ szerelt, a teljes panorámát rögzítő 4 kamera és 4 mikrofon felvételével. Az ezekhez rendelt GPS-adatok tették lehetővé a későbbi – a koncert ideje alatt megismételt – GPS-adatvezérelt lejátszást: az élő közvetítés helyett a helyszínek szinkronizált térbeli-időbeli megidőzését.⁶¹

A koncert szerkezetét a *dérive-drive*-ok – utazás és elidőzés – ismételt egymásutánisága adta. A jármű *saját korábbi felvételeinek élő előadójává, vezérlőjévé válik: GPS adatai és sebessége meghatározzák az eredeti utazás audiovizuális felvételének helyzetét.* A korábbi nyomvonalon újrahaladó autó, az érintett GPS-koordináták aktív adatai keltették életre a nyáron rögzített panorama-felvételeket az autó térbeni haladásának ritmusában. A folyamatos kapcsolattartás segített abban, hogy az autó mindig annyit időzzön el a megjelölt és korábban felderített helyszíneken, amennyi időre az azokra írt audiovizuális hálózati kompozíciók élő előadásához szükség volt, majd a megadott tempóban folytathatta útját a következő

59 A *pszichogeográfia* a tudatosan megtervezett vagy spontán szerveződő földrajzi környezetek közvetlenül az egyének érzelmeire és viselkedésére ható pontos törvényeinek és sajátos hatásainak a stúdiumaként gondolandó el.

60 A címben megkülönböztetett „drive” szó szintén utalást jelent a Debord-szöveg taxizás-motívumára.

61 GPS-programozás: Marcin Wierzbicki.

stációig. Minden helyszín akusztikus kiaknázása egy-egy zeneszerző, az EBE tagjainak munkája. Előadásuk hol szólóban, hol az együttes teljes részvételével történt a Quitet.net sajátos módszerével és technikai környezetébe ágyazva.

Sorban: Városmegye (SZIGETVÁRI ANDREA, EBE), TV torony (Szigetvári Andrea, szóló), Vasútállomás (Siska Ádám, EBE), Temető (KAI NIGGEMANN, szóló), Csővezetékek (Siska Ádám, szóló), Bányák (JOHANNES KRETZ, EBE), Szegény bányászfalva (Johannes Kretz, szóló), Magányos felhők (IVANA OGNJANOVIC, szóló), Központ (Ivana Ognjanovic, EBE).

Az ezekkel párhuzamos élő vizuális kompozíciók STEWARD COLLINSON munkái.

Múlt és jelen folyamatos kölcsönhatásában zajló utazás és *sodródás* élményét közvetítették, melynek keretében egyszerre szólalt meg Pécs összes harangja, a belváros forgalma, jelent meg a történelmi épületek mögötti városi miliő a maga elárvult, de annál beszédesebb üres tereivel, és ragadott tovább az eltemetett ipar archív felvételeinek elevenségével.⁶² A produkció egyértelműen igazolta, milyen termékeny tud lenni egy ilyen kooperáció Chołowiec GPS-munkáival, és a *dérive* elméleti megközelítései (véletlenhez való viszony, vonzás-taszítás élménye, tudatos tervezés, előzetes elvárásokat felülíró improvizáció, stb.) mennyire passzolnak a Quintet.net hálózat-zene-esztétikai megközelítéseihez, illetve az EBE gyakorlatához.

Interaktív installáció

Míg a GPS-koncert a derivumok kollektív élményét igyekezett – filmes analógiával élve – az apparátus révén kiváltani és irányítani, ezzel szemben az interaktív installáció egyetlen résztvevőre épült egyszerre, és a személyes felfedezést aktív részvételhez kötötte. A fizikai keretek nem változtak: a négyzet közepén voltak a konzolok elhelyezve: nyomásérzékelő térképszőnyeg a helyszínek kiválasztásához, valamint négyállású fényszensorok a finomhangolt mozgások kiváltására. Ha csak a Nintendók, Xboxok, Wii-konzolok vagy Kinectek világát tekintjük, a formátár elég ismerősnek tűnhet, ahogy a Google Street View vagy a Norc ismertében részben a tartalom is (utcák felvételei; utóbbi anaglif 3D-t is kínál például Budapestre). Azonban jelen esetben ennél többről van szó: egy város – Pécs – valós atmoszférájának megidőzéséről, nem csak képekben, hanem egyszerre négy felületnyi, vezérelhető videón, elmerítő akusztikával, a résztvevő saját bolyongásának, elidőzésének ritmusában, meglepetéssel és humorral.

(2011)

62 „A leírások csupán jelszavak lehetnek ehhez a nagyszerű játékhoz [ami a *dérive*]” – állíthatjuk most Debord-ral együtt.

Kertész László

Tér-zene

Turcsány Villő: *Inga-hangolás*

📍 BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest

📅 2012. november 29 – 2013. január 20.

Az a néhány száz ember, aki volt olyan szerencsés, hogy láthatta TURCSÁNY VILLŐ *Inga-hangolás* című projektjét, különleges élményben részesült. Az első beharangozók még audio-központú installációról szóltak, a későbbiek viszont már – a mozgást kiemelve és függesztett plasztikákról írva – változtattak a megfogalmazáson. A definíció látszólag egyszerű műfaji váltást jelző módosulása mögött azonban sokkal több rejlik, mint azt elsőre gondolnánk: a művész korábbi plasztikai, performatív, hangművészeti és zenei kísérletein túllépő szintetikus fordulat, és ennek eredményeként egy nemzetközi kontextusban is kiemelkedő kvalitásúnak értékelhető projekt.

Az installáció rendkívül intenzív hatásának titka a szobrászi látásmód és a zenei gondolkodás, valamint a kompozíciós struktúrák alkalmazásának teljes és egyenértékű egysége. Utóbbi a képzőművészet kontextusában nem evidens, bár hagyományai számosak.

TURCSÁNY VILLŐ

Inga-hangolás, BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, templomtér © Fotó: Eörtlén Nagy Gergely

A kép és hang közötti kapcsolatok leírására a vizuális művészetekről szóló diskurzusban többféle csoportosítás létezik.¹ Ezt a sokrétű viszonyrendszert talán a legjobban a reprezentáció „irányával” és módjával, vagy éppen azzal tudjuk jellemezni, hogy nem „nyelvi fordításról” van szó. A mindezekben alapuló fogalmak, kategóriák, amelyekkel viszonylag sűrűn találkozhatunk: a *sound art*, az akusztikai művészet gyakori megközelítésmódja; a *szonifikáció*, ami vizuális formák, numerikus adatok vagy szövegek akusztikai reprezentációja, avagy közvetlen átalakítása hanggá (utóbbiba tartoznak például a *fraktálzenék* azon formái is, amikor a tört dimenziójú, önhasonló matematikai ábrák, a fraktálok hangokká való leképezését közvetlenül zeneként definiálják).

¹ A leggyakrabban idézett Jack Ox és Cindy Keefe négy vizuális zenei kategóriát sorol fel:

1. A zene vizualizációja.

2. Időben elbeszélte vizuális struktúrák olyan formán kezelve, mint a hang/zene.

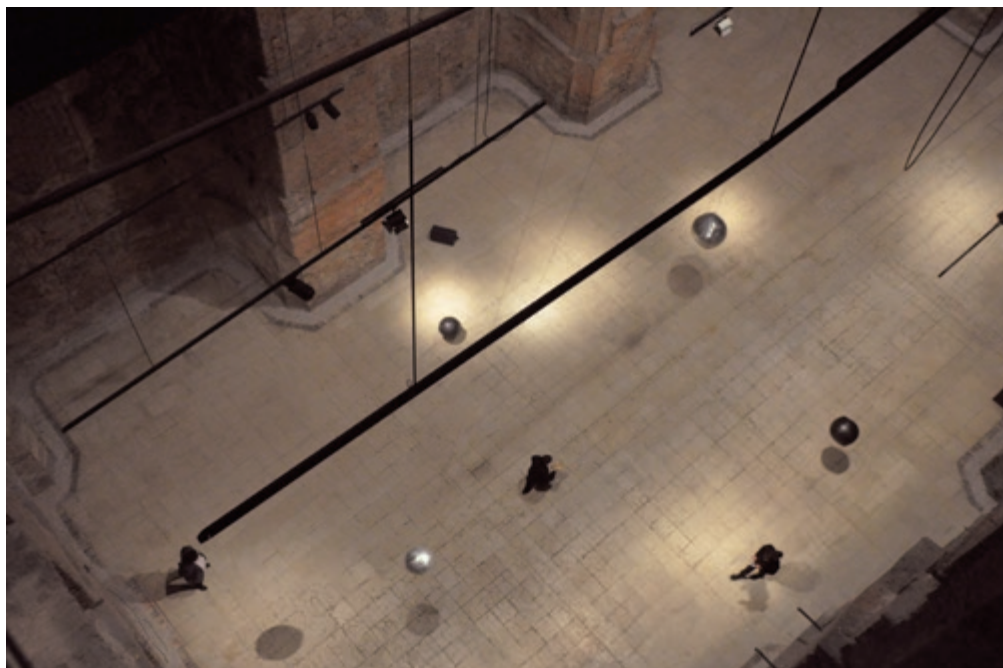
3. A kép direkt átalakítása zenévé („tisztá” vizuális zene).

4. Statikus vizuális kompozíciók.

Lásd: Keefe, Cindy-Ox, Jack (2006–2008): *On Curating Recent Digital Abstract Visual Music*

Online: http://www.centerforvisualmusic.org/Ox_Keefe_VM.htm (2013. 04. 01.)





TURCSÁNY VILLŐ
Inga-hangolás, BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, templomtér felső nézet © Fotó: Elek Judit

Legalább ennyire gyakori eset a szonifikáció ellentéte, a *vizualizáció*, az akusztikus tartalom képi reprezentációja. Ez utóbbi gondolati előzményei egészen az írás különböző típusainak a megjelenéséig – a zene vizualizációjában Püthagorasz leírásai a szférák harmóniájáról, illetve a zenei lejegyzések korai formáiig – nyúlnak vissza. Közönségessé vált jelenidejű példái közé tartozik például a médialejátsszók zenei vizualizációs programjai által generált mozgókép.² De ide sorolhatjuk a „Live visuals / Vjing” egyes területeit is, más részük azonban már inkább a művek harmadik csoportjába tartozik, amelyek esetében maga a *zenei gondolkodás* jelenik meg a vizuális művészetekben. Ugyanis a műfaj legjobb VJ-i és DJ-i rögtönzések során keresztül reagálnak egymásra, más esetekben pedig kölcsönösen *triggerelik* a hangot és a képet.

A kép „muzikalizálódása” konkrétan az *absztrakt* megjelenéséhez köthető, ahol az új kompozíciós rend keresésekor az egyik lehetséges útként merült fel a zene analógiája, de a párhuzam hangsúlyozása legitimációként is segítette az új látásmód elfogadtatását.³ František Kupka, Vaszilij Kandinszkij vagy Robert Delaunay a zenéhez hasonló esztétikai hatást céloz meg, amint az első zajművész, Luigi Russolo is zenei hatásokat akar festményein kelteni.⁴ Mivel azonban a zene egyik fontos dimenziója az időben való létezése, csak a szintén időben létező vizuális műformák teremtenek igazi lehetőséget a zenei komponálásra. Még a szonifikáció útját járja a futurista testvérpár, Arnaldo Ginna és Bruno Corra kézzel festett animációjában 1911–12-ben (Mendelssohn *Tavaszi énekének* színinterpretációját készítik el), amikor Viking Eggeling már más irányokba tájékozódik. Ferruccio Busoni kontrapunktikáról vallott elveinek ismeretében, azokat a vizuális művészetekre vonatkoztatva – még mint képzőművész – fogalmazza meg a jövő művészetének általa tervezett nyelvét, és ehhez új médiumot keresve, ő is hamarosan rátalál a filmre. Walter Ruttmann vagy Oskar Fischinger nevével folytathatnánk a sort, és persze nem csak az absztrakt filmet jellemzi a zenei szerkezet, hanem a némafilmek kiemelkedő darabjainak szinte mindegyikét, ha nem is az előbb említettekhez hasonló programszerűséggel.

² A viszonylag ritka plasztikai példák közül most egy magyar vonatkozást említenék, Henrik Neugeboren (Henri Nouveau) Bach zenerészletére készült kísérletét (Johann Sebastian Bach, es-Minor-Fugue, times 52 to 55, 1928), amely a zenemű egy Neugeboren által kidolgozott szisztémán keresztül való „lekövetése”.

³ Maga a gondolat már korábban is megjelenik: Gauguin szerint „az új, színes festészet zenei fázisba lép”, de van Gogh is hasonlóan fogalmaz: az új festészet „inkább zenének, mint szobrászatnak ígérkezik” – idézi: Werner Haftmann: *Paul Klee. A képi gondolkodás útjai*, ford. Szántó Tamás, Budapest, Corvina, 1988, 12.

⁴ A kérdés első teoretikusa Vaszilij Kandinszkij volt, 1910-ben jelent meg *Über das Geistige in der Kunst* (Szellemiség a művészetben, 1912) című írása, amelyben a színek pszichológiai hatását vizsgálta, valamint a redukált színek és a zene kapcsolatát kutatta.

A szűkebben definiált képzőművészetben szintén időben kiterjesztett vizuális struktúrákként a mobil szobrok, objektok és installációk, vagy akár a video-loopok is gazdag lehetőséget nyújtanak a zenei szerkesztésre, az egyszerű ritmusképletektől a bonyolult szövetű összhangzatokig, mint ahogy annak idején a performativitás megjelenése is újabb ösvényt nyitott a zenei megközelítés lehetséges alkalmazásai felé.

A fentebb vázolt komoly tradíció ellenére ugyanakkor viszonylag ritka a kortárs képzőművészetben a zenei gondolkodás vizuális eszközökre vonatkoztatott szerves és egységes megjelenése.

TURCSÁNY VILLŐ érzékeny plasztikai kezdetétől fogva a spirituális és anyagi dolgok közti kapcsolattal, a lélekállapotok esszenciáinak vizuális megjelenítésével, valamint a nő teste által való determináltságával foglalkoznak.

A pályáját követők jól tudják, hogy már nem sokkal a szobrászdiploma megszerzése után, 1998-ban elkezdi foglalkozni experimentális zenével. 12 év klasszikus képzéssel a háta mögött szinte önálló zenei pályát fut be: workshopokon és fesztiválokon együtt dolgozik és lép fel – többek közt – Helge Hinteregger, Rhodri Davis és Daniel Goode zenészerzőkkel. Alkotótársa és előadótársa például Márkos Albert, Thanos Chrysakis, Sörös Zsolt, Tabbouch Linda és Ishii Junya. Kísérleti színházakban működik közre zenészként, elsősorban improvizatív experimentális kompozíciókkal. Eric Satie, John Cage, Morton Feldman, a repetitív zene afrikai előképei és az afro-amerikai munkadalok öröksége hat zenei gondolkodására.

Korai plasztikaival szinte egyidőben kezdi meg performer tevékenységét is, amely részben szobrászati kérdésfelvetéseinek kiterjesztéséből, részben pedig hangművészeti munkákból áll. Experimentális zenei tevékenysége és képzőművészeti munkái egészen a legutóbbi időkig egymást felváltó időszakaszokra osztották a pályaképet: amikor a kortárs zene területén működött, akkor akár 1-2 évre is eltűnt a képzőművészeti szcénából, majd a szobrászi, performer tevékenysége idejére az experimentális zenei jelenléte szünetelt; látszólag tehát egymástól független volt munkássága a két művészeti ágban. (Persze érdemes azon is elgondolkodni, hogy mennyiben is játszik ebben szerepet a magyarországi kortárs képzőművészet és experimentális zene közötti rendkívül csekély átjárás).

A figyelmes szemlélők a zenei gondolkodás elemeit kezdetétől felfedezhetik szobrászi alkotásaiban is: gondoljunk akár már a diplomamunkájára, a *Rókatündérek táncára* (1997), amelyet meghatározó a kifejezéshez választott

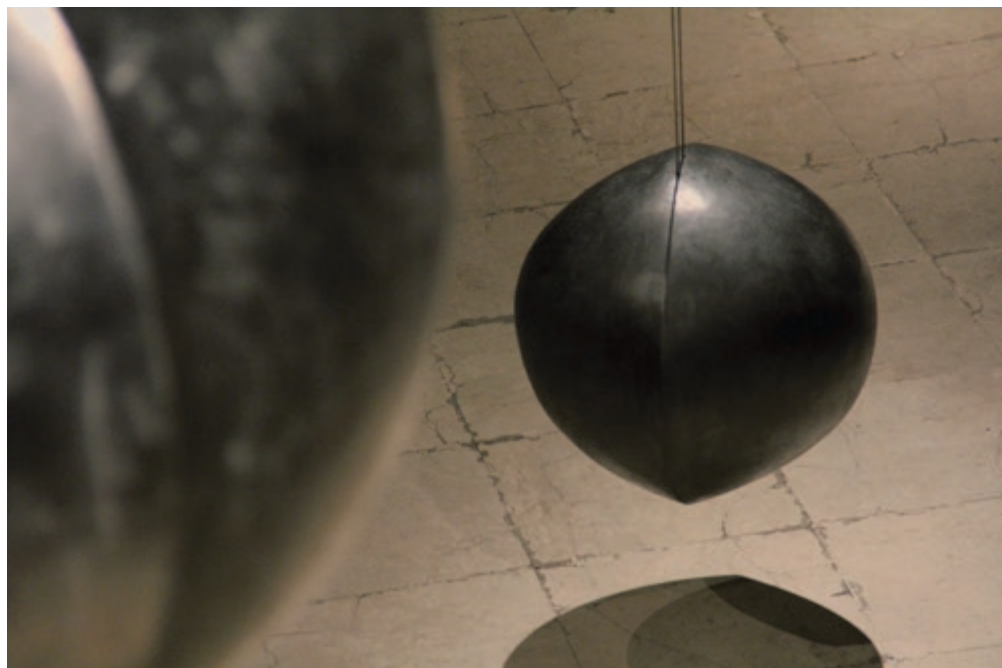
mozdulatok zeneisége és a lábak kompozíciós ritmusa; a címben pedig a tánc, ami Turcsány Villő értelmezésében a test és lélek közti kapcsolat legelemibb, legősibb megnyilvánulása. Performanszaiban hangzó jelenetek szereplőkkel való felépítése foglalkoztatja. Saját hangjával, illetve hangszeres előadóként létrehozott egy teljesen egyedi kísérleti zenei hangzásvilágot, amely – megfogalmazása szerint – vizuális fogalmakként kezeli a hangok tónusait, a telítettségük mértékét és a megszólalás ritmikáját. Az erősen a rögtönzésre épülő metódus a tervezés és a pillanatnyi koncentráció paradox kettőseit kívánja meg az előadótól. Az utóbbi egy-két évben már „plasztikus hang”-ról gondolkodik, és fontos kutatási területe a hangzás és az időszemlélet a performansz és az installáció műfajain belül (ezzel a címmel össze is állított egy DLA-tervet).

Ugyancsak kezdettől izgatja a néző mozgása, az alkotói folyamat részeként való (meg)komponálása, s ez a kérdéskör újabb kísérleteiben szintén egyre nagyobb hangsúlyt kap.

Az *Art Universitas* program keretében való-síthatja meg 2011-ben Finta Sándor építésszel közösen tervezett díjnyertes pályázatát, a *Víz-szálakat* a BME Q épületének aulájában. Ebben a munkában már fontos, hogy a víz alkalmazásakor együtt komponálja a hangot és a mozgást (a különböző átmérőjű fémcsövekről visszabukó víz csobogását): meghatározó jelentőségű a számára, hogy egy időben kiterjesztett plasztikai struktúrát hoz létre.

A performatív tevékenységében jelen lévő sound art és a szobrászatának egyre inkább fókuszába kerülő időbeliség, valamint interakció az *auDIO Vol. 01.*-ben jelenik meg először teljes egységben. A Szabics Ágnes által vezetett Miskolci Művésztelep 2011-ben a hangot választotta központi fogalmának az ott folytatott közös munkához. A meghívott művészek között volt Turcsány Villő is, aki a múzeumpedagógiai workshopokkal kombinált utazó kiállításra egy több tárgyból álló, interaktív hangzó együtttestet készített. A belül üreges, organikus formákra asszociáló, függesztett, műgyanta auDIO-k hangkeltésre alkalmas termékeket rejtettek. A művész a négy hangszerplasztikát egyenként megszólaltatva néhány másodperces hangeffekteket vett fel, majd azokat öt sávban egymás mellett, párhuzamosan, ismétlődően lejátszva komponált meg egy hanganyagot. A kis zeneműhöz az auDIO-k használatbavételével a látogatók is kapcsolódhattak, folytathatták a „darabot”.

Mindezek után kérte fel a munkáit jól ismerő, vele már korábban is együttműködő FITZ PÉTER Turcsány Villőt, hogy tervezzen egy projektet a kiscelli templomtérbe. Eleinte egy, az adott térbe komponált, helyspecifikus hanginstallációban gondolkodik, majd megtörténik az áttörés: a



TURCSÁNY VILLŐ
Inga-hangolás, BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, templomtér © Fotó: Eörtlén Nagy Gergely

plasztikai gondolkodás és a zenei szemlélet közös eredőjeként megszületik a végső koncept. Amit így végül fokozatosan, lépésről-lépésre tervezve létrehoz: az egy helyspecifikus mobil installáció, vizuális eszközökkel életre hívott zenei kompozíció, amely ugyanakkor magába foglalja a teret is, amelyben megvalósul.

A kiscelli templomtér különleges kiállítótér, inspiratív hatása rendkívül erős, amit bizonyít, hogy a működése folyamán – az elmúlt 20 év alatt – nagyon sok kiemelkedő tárlat jött itt létre. A művészek és kurátorok a tér sajátos adottságaihoz különböző módon viszonyultak: a leggyakoribb a miliő, a karakter kihasználása volt, vagyis – helyspecifikus kiállításokat létrehozva – kuratori feladatként fogták fel és oldották meg a helyzetet többen is eminens módon. Ugyanakkor kevesen mentek el maguknak a műveknek a létrehozásakor a lehetőségek határáig, vagyis addig, hogy az adott térre valóban helyspecifikus munkával reflektáljanak. Bukta Imre közülük az első, aki számára e tér nemcsak a kiállítás kerete, hanem múltjával és jelenével részese az általa bemutatott installáció koncepciójának is.⁵ Egyértelműen a hely építészeti és történeti aspektusaira reflektál majd Türk Péter⁶ és Várnai Gyula is.⁷ Turcsány Villő az eddigi megközelítésektől eltérően nem reflektál a térre, nem interpretációs keretként építi be azt a munkájába, hanem a szó szoros értelmében teszi a mű részévé, fizikai és pszichikai jelenlétét belekomponálja az installációba.

A templomtér legmagasabb pontjaira négy – megformálásában önmaga dinamikáját is megjelenítő – függesztett plasztika került, amelyek egymást is átmetesző, a tér határoló vonalaival szögeket bezáró tengelyek mentén végeztek ingamozgást. A mozgást kisméretű motorok biztosították, amelyek csigás keretek áttételeinek segítségével – a hegymászózsínórokat le- és feltekerve – mozgatták a két ponton függesztett plasztikákat. A ciklusonként változó mobil struktúra mozgását számítógépes szoftver vezérelte, amely a négy plasztika kilengéseinek ritmusát, a mozgás intenzitását külön-külön minden időpillanatban meghatározta.

A modellezést a művész az *auDIO VOL. 01.* zenélő marokszobraival végezte: hosszas kísérletek után kerülhetett sor a robotkészítő szakember által végzett programozás első fázisára.⁸ Az önálló „szólamokként” értelmezhető plasztiki-

5 Bukta Imre: *Járás egy áldás nélküli térben*. BTM Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum – Templomtér, Budapest, 1998. szeptember 17 – október 18.

6 Türk Péter: *Hosszúság, szélesség, magasság és mélység*. BTM Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum – Templomtér, Budapest, 2006. augusztus 19 – szeptember 17.

7 Várnai Gyula: *Ritka pillanatok egyike*. BTM Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum – Templomtér, Budapest, 2006. október 12 – november 12.

8 Az *auDIO Vol. 01.* az *Inga-hangolás* közvetlen gondolati előzményeként és – még ha az installáció mellett most érthető módon csak statisztika-szerepbe kényszerülve, de – a kiállítás részeként, a templomtér szentélyében, illetve bejárati terében elhelyezett plasztikákként is jelen volt Kiscelliben.



TURCSÁNY VILLŐ
Inga-hangolás, BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, templomtér
Christian Kobi-Michael Szedlák: Zene Inga-hangoláshoz © Fotó: Koronczai Endre

kák zeneileg komponált mozgását csak az installálás során lehetett beállítani – egyesével, folyamatos rögtönzésként, kísérleti úton. A részciklusokból felépülő „loop” – a teljes ciklus – 32 perces lett.

Különös erejű mű jött létre, ami érzékiségében egyszerre keltett hatást térélményként, plasztikaként és zenei struktúraként. Az ingamozgást végző szobrok mozgáskaraktere tökéletesen illeszkedett az anyagukhoz és a mozgástengelyeket megmutató formáikhoz. Pontosabban az anyagok keltette illúziókhöz: a felületek kezelése-színezése a mérettel, a mozgásdinamikával a súly és tömeg meghatározott illúzióit hozták létre. A két magasabban lengő alumínium plasztika fényezett felületével – a formájuk által sugallt érzékletes tömegességük mellett (valójában üresek voltak) – az alsóbb szférákat bejáró, színükkel, alakjukkal ólmos súlyosságot, nehezebb járást sugalló akrilműgyanta plasztikákhoz képest könnyednek hatott. Mindez az építészeti hatásaiban szakralitását megőrző térben a fény-sötétség, könnyedség-súlyosság, felemelkedés-alászállás dichotómiára is asszociálni engedte a nézőket.

Turcsány Villő birtokba vette az egész architektúrát: a korábbi kiállítóktól eltérően vertikálisan is láthatóvá tette a teljességét, minden elemet leszedetett a falakról, és felvitette a világítást a magasba. A lecsupaszítással sikerült a teret tárgyiasítania. Az ingaként lendülő plasztikák tökéletesen megválasztott léptékükkel egyetlen nagy hangszerré, mintegy óriási haranggalá változtatták a templomteret, melynek „kondulásait” a hol lassuló, hol gyorsuló

TURCSÁNY VILLŐ
Inga-hangolás, BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, templomtér felső nézet, mozgató szerkezet © Fotó: Eörtlén Nagy Gergely



„harangnyelvek” látványa teremtette meg. Mozgásuk ugyanakkor a falakon megjelenő ívek rendjét is visszhangozta. A precízen komponált átlók a teljes teret játékba vonták, a folytonosan mozgó struktúra az idő érzékelését megváltoztató, polifonikus kompozícióként hatott a nézőkre – a reális időbeliség kereteit megszüntetve. Ugyanakkor a mozgás érzékelése is feloldódott: a térben helyet változtató néző folyamatos nézőpontváltása közben az installáció folyton áthangolta a befogadó teret, átmeneti téri viszonyokat létrehozva. A négyes (quartett) szoborcsoport térbeli ritmusképletei és az ingák által bejárt pályák megteremtették az építészeti struktúra együtthangzását a mozgással. Fontos volt azonban a hang is: a polifonikus mozgásstruktúrát kiegészítve a motorok züm-mögése, a kötelek surrogása mintegy „konkrét zene”-ként volt jelen. Az így létrejött hangszövet a médiumok teljes átjárhatóságát, a szinkronitást erősítette. A holisztikus megközelítést fokozták a tálartot kísérő, az installációval párbeszédbe kezdő, sőt egygyé váló élő zenei kísérletek. A december 16-i, két teljes inga-ciklus ideje alatt zajló zenei eseményen és a finisszáson Turcsány Villő és ez alkalomra felkért zenésztársai, VADÁSZ ORSOLYA és KERTÉSZ ENDRE helyzet-specifikus improvizációit hallhatta a közönség, egy héttel a kiállítás zárása előtt pedig CHRISTIAN KOBÍ és MICHAEL SZEDLÁK az ingaquartett mozgása alapján komponált művét adta elő.

Az *Inga-hangolás* az életműben létrejött szintézis: a zenei indíttatás, a zenei szerkesztési elvek és a kiterjesztett térhasználat, az időbeliségében, folyamatként megvalósuló plasztikai kompozíció együttes érvényesülése. A kurátori éleslátásnak köszönhetően pedig megteremtődött a lehetőség a zenei kompozíció, az installáció párbeszédére az architektúrával, a szakrális tér irányával, az ívek rendszerével és jelentésével, a szakrálisba ágyazott világmodellel.

A tér, amely valószínűleg Európa egyik leginspiratívabb projekt-tere, találkozott a művészi kreativitás kiteljesedésével és a perfekt technikai megvalósulással.

Utóbbi – mint minden nagyobb formátumú projekt esetében – a magas színvonalú teammunkának is köszönhető, amit a szerző nagyon korrekt módon a stáblista feltüntetésével ismer el. Mi is tegyünk hát így. Közreműködők: KOVÁCS RÓBERT, mozgástechnológia, VADÁSZ ORSOLYA, építész, EÖRTLÉN NAGY GERGELY, szobrászati és médiamunka, PORTOLÁNYI GINA, szobrászati műhelymunka, HERNÁDI ZSOLT, alumínium öntés, SPRENCZ JENŐ, alumínium öntés, DRABIK ISTVÁN, függesztés-mozgó szerelvény, SZEPESSY ANDRÁS, építés-világítás, HÁRI PÉTER, alpinista építés.

Perczel Júlia

Konceptuális érzékiség

Amplified space – Akusztikai térkísérletek

➤ Akvárium klub – Backstage Galéria, Budapest

➤ 2013. március 27 – április 4.

Akusztikai térkísérletek munkacímrel szervezett rövid, ám bizonyos értelemben hiánypótló kamaratárlatot az Erzsébet téri Akvárium klubban ŐZE ESZTER és MARQUETANT TAMÁS, kurátor-, illetve művészetmenedzsment szakos hallgató. A kurátori kiállítás jellegzetességeihez híven olyan alkotásokat, illetve alkotások dokumentációit kívánták bemutatni mind a szakmai, mind a tágabb közönségnek, amelyek a tér és a hang különféle lehetséges egymásra vonatkoztatásai köré épülnek. Konceptiójuk mentén két alkotócsoport (Aterquam, Szövetség'39) és öt művész (TORNYAI PÉTER, BLAZSEK ANDRÁS, NAGY GERGŐ, NAGY ÁGOSTON, KOLOZSVÁRI CSENGE) hét alkotásával ismerkedhetett meg a figyelmes befogadó. Egyedül Tornyai Péter és az Aterquam munkája készült jelen alkalomra, a többi esetben a mű dokumentációjával, koncepciójának prezentálásával vagy átdolgozott változatával találkozhattunk. A művek gondolati és technikai kapcsolódási pontjai érdekes hálózatát rajzolják ki annak, hogy milyen fő megközelítésekkel viszonyulnak a témához a fiatal, Tornyai Péter zeneszerzőn és az Aterquam építész-menedzser hátterén kívül a képző-, és

iparművészet felől érkező, 25-35 év közötti alkotók. Bár a művek összetettségéből és a művészeti orgánumban való relatív elhanyagoltságukból fakadóan nagy a kísértés részletes bemutatásukra, inkább arra teszek kísérletet, hogy rövid ismertetésük közben – mivel a tárlat fő erényének is ezt tartom – a fent említett hálózatot rajzoljam ki, amely épp a közös kontextusban való bemutatásuk nyomán mutatkozott meg.

A tárlat helyszínéül szolgáló Backstage Galéria tulajdonképpen egy 15×5×5 m-es, hideg betonfalú téglatest. Akusztikailag igen visszhangos terének boltozatát két téglatest keresztmetsetű vájat harmadolja: ezek, az akusztikai módosító hatásukat tompítandó, fekete posztóval takartak. A kurátorok ebben a két vájatban helyeztek el négy hangszórót, amelyek hangzóiránya kissé elcsúszva, de nagyjából egy központi hangzósávot jelölt ki; innen lehetett a legteljesebb módon befogadni a műveket.

A műleírások a bejárat melletti, rövidebb falra kerültek. Lévén szó alapvetően hangalapú kiállításról, a kurátorok minimalizálták a fényforrásokat. A művekhez tartozó vizuális elemek a megnyitón az egyik hosszanti falra voltak kivetítve, a többi napon pedig egy tévé váltotta fel a projektort: az egyenként mintegy 10-15 perces

Megnyitó, Amplified space – Akusztikai térkísérletek. Akvárium klub – Backstage Galéria, Budapest, 2013. március 27. © Fotó: Berei Zoltán





BLAZSEK ANDRÁS
Pavilon, (diplomamunka), 2009

alkotásokat egymást követve folyamatosan játszották le. A zárónap interaktív délutánjának keretében Nagy Ágoston *Flux*, valamint a Szövetség'39 *No distance. No contact* című, később tárgyalandó műveit próbálhatták ki az érdeklődők.

TORNYAI PÉTER (1987)¹, Jeney Zoltán zeneszerző tanítványaként az egyetlen, aki a hivatalos zenei képzés felől érkezett a tér és hang kapcsolatának tematizálása felé. Nem meglepő módon, az összes mű közül az ő alkotásában (*Ricercari della spazio*, 2013) jelenik meg legerősebben a – Cage-féle – gazdag hangrepertoár, zenei gondolkodás és a strukturális komplexitás. A négy, minőségileg eltérő (emberi, zenei, környezeti, szintetikus) jellegű hangsávon alapuló, négytételű mű által a hangzóközpontban álló befogadó köré eltérő hangterek épülhetnek fel. Tornyai e sávokat csoportonként a négy, térben elhelyezett hangszóróra bontotta úgy, hogy minden hangsáv (pl. az emberi) előzetesen szétfordult hangzórétégei (gyereksírás, focidrukkerek, nyilvános beszéd töredékei) eltérő sebességgel, egyfajta kánonként íródtak egymás fölé. A kánon körkörösége, a hangzók viszatérése ugyanis alkalmas téri és időbeli dimenziók megidézésére. Tornyait az érdekelte, hogy az így létrejövő, különböző érzetminőségeket előhívó hangsávok (pl. az ember és a környezeti hangsáv érzetminőségei közti különbségek) mennyiben válnak eltérő kompozíciós elemeivé az egyén körül épülő hangtereknek. Mennyiben más jellegű az a tér, amely az emberi hangkánonból épül fel, mint az, amely a környezetiből, a zeneiből vagy a szintetikusból?

Ehhez hasonló, ám jóval egyszerűbb struktúrában gondolkodott az ATERQUM (MARQUETANT TAMÁS, TÓTH MÁRTON, ROHONYI DEMKÓ IVÁN) csoport *IWAH* (I was already here) című művében. Először reális terek (például egy fürdőszoba vagy szellőzőrendszer) hangjait szimulálták, szintetikusán kikevert (tehát nem a környezetben felvett – *field recording* –) hangsávokkal. Az így létrejött sémákat egy randomizált algoritmus segítségével kombinálták egymással, amelynek eredményeként különféle hibrid terek jöttek létre (pl. fürdőszoba és szellőzőrendszer kombinációja).

Fontos különbség tehát Tornyai és az Aterquam alkotása között, hogy míg az előbbi alapvetően hangérzetekből építkezett, amelyekhez előzetes dekontextualizálásuk révén nem kötődtek direkt jelentésrétegek (így tehát a mindennapi életből ismert terek sem), addig az utóbbi alapegysége (még ha szimuláción keresztül is) megmaradt előzetes jelentéshez kötöttségében, lényegesen

szűkítve ezek asszociációs terét. E hozzáállás veszélye, hogy egyfajta akusztikus találós kérdéssé degradálódik a mű, és inkább eleve létező térzetekből épülő térkombinációk jönnek létre a befogadóban, semmint új, érzetalapú hangterek. Az mindenesetre közös e két műben, hogy a megközelítés alapja egy, a bemutatás terétől független hanganyag, amelyből a befogadóban szubjektív terek épülhetnek, és amelybe a befogadás terének akusztikai jellegzetességei implicit módon szintén beépülnek. További azonosság még e két esetben, hogy korábban semelyik más kiállítóval nem működtek együtt, ami részben nyilván az eltérő szakmai háttérből fakadt. Blazsek András² és Nagy Gergő³ ugyanis – mindketten a BESOROLÁS ALATT (BA) művész-csoport tagjai⁴ – korábban együtt szervezték a *+3dB Kortárs Hangművészeti Fesztivált*,⁵ a Szövetség'39⁶ alkotói pedig jelen esetben is együttműködtek munkájukban, a Kolozsvári Csengéhez hasonlóan, egyedül is kiállító Nagy Ágostonnal.

BLAZSEK ANDRÁS (1984) szobrászművész végzettségéhez híven már nem a zenei, hanem a szobrászi gondolkodás felől közelít a térhez. Ékes bizonyítéka ennek *Pavilon* (2009) című diplomamunkája,⁷ amelyben nem hangzóttereket akart felépíteni, hanem épp fordítva, az adott „tér hangját” kívánta hallhatóvá tenni. Itt tulajdonképpen e mű dokumentációjával találkozhattunk. Blazsek Alvin Lucier emblematis *I am sitting in a room* (1969) című munkájából indult ki, amelyben a jelzett mondat folyamatos ismételtetését rögzíti a szerző oly módon, hogy a felvett hangsáv fölé a következő felvett hanganyag már tartalmazza az eredeti, immár visszajátszott hangsávot, valamint az aktuális ismétlést, ezen kívül a hanganyag adott térben történő akusztikai transzformációit. Így módon a hanganyagból fokozatosan duzzadó, helyspecifikus struktúra jön létre. Ezzel analóg módon kívánta Blazsek az epreskerti műterem saját hangját és akusztikai jellegzetességeit fokozatosan kihangosítani.

Szobrászat és zene összekapcsolásának itthon elsősorban a szobor-mint-hangszer vonalon (pl. Móder Rezső, Budahelyi Tibor, Lois Viktor) van hagyománya, és ennek megfelelően e munka technikai szerkezete is felfogható egyfajta kinetikus hangszoborként, ahol az orsós mag-nók által közrefogott, felvételt végző hangszalagok rezgése is hozzájárul a hangminőség

² <http://amigzaj.blogspot.hu/>

³ <http://dacwave.blogspot.hu/>

⁴ <http://www.besorolasalatt.hu/>, ld. még: Fogarasi Hunor: *BA + 3dB. Diploma-kiállítások*, Balkon, 2009/7.8., 49–52.

⁵ <http://www.mke.hu/node/30956> letöltve: 2010. május 12., ld. még: Rózsás Livia: *Hang a zajban*, Balkon, 2010/5., 36–38.

⁶ <http://szovetseg39.hu>

⁷ i.m.: 49.

¹ Interjú Tornyai Péterrel az Új Zenei Fórum zeneszerzőversenyének megnyerése (kamarazenei kategória, 2011) után: http://fidelio.hu/edu_art/interju/tornyai_peter_a_komponalas_belső_szukseget_letöltve:2013.május12.

módosulásaihoz. Blazseknál a hangsúly azonban nem annyira ezen, hanem sokkal inkább a zenei koncepciót gondolati szinten integráló vonalon van; e műben maga a tér a hangszer,⁸ amelynek saját, csak rá jellemző hangjai és akusztikus jellemzői vannak, és amelynek minél nagyobb repertoárját próbálja a művész előhívni. Hozzáállása zeneszerzőként egyértelműen a Cage-i keretező és megfigyelő szerep. Illene rá még a részvételi művészetből ismert, elméletalkotó Grant Kester *context provider* fogalma, ahol a művész nem annyira a tartalmat, inkább a keretet tervezi meg, amely teret ad a tartalom megnyilvánulásának. Mindezek mellett igaz rá még az önreflexív megfigyelő hozzáállása is, akiben tudatosodik, hogy jelenléte fizikailag is kihat az alkotásra.

KOLOZSVÁRI CSENGE (1983) is a tér hangjait hívja elő, ám nála a hangsúly a térben mozgó, aktív, tudatos emberi jelenlétben és ennek minél erősebb megtapasztalásán van. Lévén, hogy az eredetileg textilesként végző alkotó zenész családban nőtt fel, a zene – a térben való folyamatos jelenlétéből fakadóan – számára aktív testi élményt is jelentett. Nemcsak, mint hangzás, hanem elemibb szinten, mint hang és fizikai rezonancia, mint auditív és taktilis élmény egyszerre. Abból kiindulva, hogy a hallás a tapintásból, az egyre finomabb rezonanciaérzékelési képességünkből fejlődött ki, e munkájában is az eredetileg nem hallható, de érezhető frekvenciák hallhatóvá tétele és összekapcsoltságuk mibenléte foglalkoztatja. Munkájában kötél tánchoz szükséges, kifeszített hevederre (slackline) szerelt kontaktmikrofonokkal erősíti ki az egyensúlyozás során keletkező rezonanciákat, amelyeket a lucieri mintára, Blazsekhoz hasonló módon folyamatosan ír egymásra „kötél tánca” alkalmával. Az idő előrehaladtával az eredetileg „csendes” tér egyre hangosabbá válik, egyre nehezebbé téve a kötéltáncához szükséges koncentrációt, és ily módon magát az egyensúlyozást is. Az érzékek egymásra utaltsága és ennek a tudatos jelenléttel való kapcsolata, az egyensúlyi élmény kiterjesztettebb megtapasztalása, általánosabb vizsgálata felé vezet a befogadót. A tárlaton a performanszról készített gyönyörű videót láthattuk. Ebben az eredeti felvétellel még két további képi réteget illesztett: az egyikben az egyensúlyozás során történő kilengéseit látjuk folyamatos kötéltánca fölött, amelyek technikája tökéletesedésével csillapodnak, a zaj növekedésével azonban esetenként ismét sűrűsödnek. A másik rétegben pedig egy akvárium vizét rezegtette meg a felvett rezonanciával: a víz felszíne eleinte majdnem sima – szinte



KOLOZSVÁRI CSENGE
Untitled (Speculative Proposition), 2013, videó és hanginstalláció, 12:13

láthatatlan –, a hangstruktúra duzzadásával azonban fokozódik a rezgése, ahogyan a víz átveszi az erősödő rezonanciákat.

NAGY GERGŐ (1984) *Coz* (Cycle of two) című munkájában a hang környezet és a befogadó interakcióját vizsgálja. Négy csatornára osztott szét szintetikus, valamint környezeti felvétel (field recording) során létrehozott, később szétördelt hangsávokat, amelyeket azután elhelyezett a fizikai térben. Minden hangszóróhoz bizonyos nagyságú, némileg átfedő szenzoros mezőket rendelt, amelyekbe belépve megszólalt, illetve a mozgás függvényében módosult a hangsáv. A tér és a belehelyezett hangsávok modulálható együttesével tehát szintén egyfajta hangszert adott a befogadó kezébe, aki térbeli mozgásával építheti fel saját hangépitményét. E műben egyszerre jelenik meg mind a Tornyai által képviselt zenei struktúraépítés, mind pedig a Blazsek és Kolozsvári által is beemelt lucieri alap, amelyen keresztül a befogadó mozgása realizálódik és beépül a darabba. Mégis, lényeges különbség, hogy e műben elérhetővé válik a csend, és lehetséges a már meglévő hangmennyiségből való elvonás is, s ennek köszönhetően e munkában ismét megjelenik egyfajta zeneiség lehetősége. Mivel a mozgásnak

8 Fogarasi Hunor: BA + 3dB. Diploma-kiállítások, Balkon, 2009/7.8., 49–52.

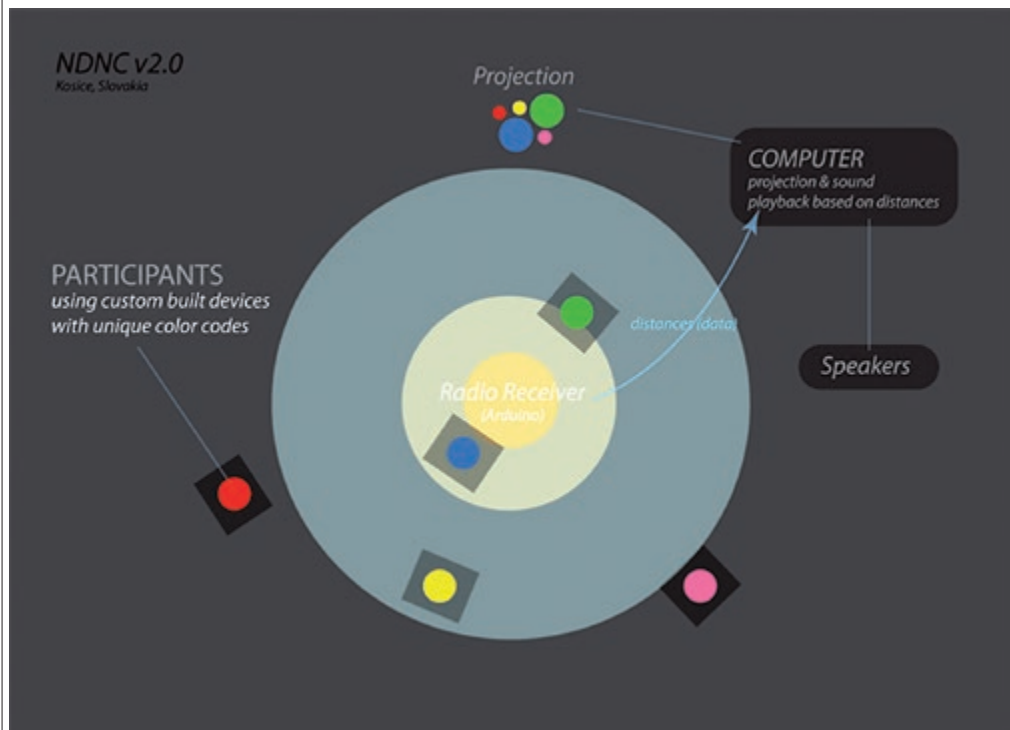
itt direkt és azonnal hallható hatása van a hangtér változására, a test jelenléte a térben tudatossá válik, sőt, mint a beszámolókból kiderült, a látogatók idővel az épülő hangteret saját maguk kiterjesztéseként élték meg. Ennek az azonosulásnak az iránya épp fordított a Kolozsvári Csenge munkájában megjelenő felismeréssel, amelyhez valószínűleg hasonló élményt fogalmaz meg Karlheinz Stockhausen, amikor azt írja „I become the tones”.⁹ És itt kapcsolódunk Nagy Ágoston (1981) *Flux* című munkájához, amely Blazsekéhez hasonlóan kutatói hozzáállásból fakadó, erősen tudományos érdeklődésen és technikai kísérletezésen, valamint a Nagy Gergő-féle aktív interakciós szándékon alapul. A *Flux*ban tabletre, okostelefonra vagy bármilyen számítógépre a Binaura (Nagy Ágoston, Samu Bence) honlapjáról ingyenesen letölthető¹⁰ audiografikai rendszerről van szó, amely során az egyén által rajzolt ábra transzformál egy megadott hanganyagot bizonyos paraméterek mentén. Tulajdonképp a *Coz* egyfajta grafikai változótárról beszélhetünk, hiszen míg Nagy Gergőnél a mozgásos aktivitás hangteret épít, Nagy Ágostonnál előre rajzolt ábráink egyszerre hang transzformációját és hangtranszformációs jellegét élhetjük át. Nagy Ágoston az egyetlen, aki a teret kiterjesztett értelemben, mint cyberteret értelmezte, mivel érdeklődése központjában a tér mint interakciós lehetőség jelenik meg, kilépve a galéria teréből az alkalmazások (app-ek) világába. Célja egyfajta játékos tanítás és felhasználói tudatosság-növelés is, a kettős élvezet (double thrill) mechanizmusán keresztül: a játékot kipróbáló ugyanis egyszerre lehet élvezője a játéknak, miközben a felületen konkrétan láthatja is az átalakítás folyamatát, a szűrők és effektek hatását működés közben. (Hasonlatosan ahhoz, mint amikor egy horrorfilmben párhuzamosan élvezzük a rettegést és a technikát, amely elhiteti ezt velünk, holott tudjuk, hogy mindez képzet. A *Flux*ot az interaktív nap alkalmával a helyszínen is ki lehetett próbálni.)

Végül következzen az utolsó mű, az egyetlen, amelyet kizárólag az interaktív délutánon tapasztalhatott meg a közönség. A SZÖVETSÉG'39 (BOZSÓ MELINDA, BARÓTHY ANNA, Kolozsvári Csenge) és Nagy Ágoston együttműködésével létrejött *No distance. No contact* (2012) egy nemzetközi (angol, finn, magyar) együttműködés *City Noises* című projektjének keretében valósult meg. Folyamatosan alakuló formában, négy városban mutatták be 2012 őszén (London, Helsinki, Budapest, Kassa), jelen tárlaton a budapesti

hanganyag és kassai bemutatási mód kombinációja szerepelt.¹¹ Az alkotók környezeti zajok és helyzetek felvételéből (field recording) hoztak létre Budapest nyolc pontján 1-1 jellegzetes, 3-30 mp hosszúságú, folyamatosan ismételt hang-sávot (pl. HÉV-indulás, kikötőzúgás, trécselő kollégiumi konyhás nénik), amelyek felvételének helyét térképen is jelölték. Ezekből az anyagokból hangszórókkal és színkóddal ellátott külön szettekét hoztak létre, amelyeket egymással és egy központi szerverrel is összekötöttek. Ahogy az emberek mozogtak kezükben a csomaggal, mozgásuknak a szerverhez viszonyított változását egy központi szoftver feldolgozta, amely hatására a hanganyag hangereje változott, a színkódnak megfelelően pedig láthatóvá váltak a téri mozgások is. A térben mozgó

11 Részletesebb kritikát olvashatunk Sörös Zsolt tollából: <http://www.soundsofeurope.eu/eblog/no-distance-no-communication-or-we-just-felt-the-need-of-another-reality-check/> letöltve: 2013. május 12.

SZÖVETSÉG'39 MŰVÉSZETI BÁZIS
No Distance. No Contact, 2012, hanginstalláció
Az installáció működési elvének ábrája, készítette: Nagy Ágoston 'Stc', 2012



SZÖVETSÉG'39 MŰVÉSZETI BÁZIS
No Distance. No Contact, 2012, hanginstalláció, hangfelvétel készítése, London, Greenwich, gyalogos alagút a Temze alatt © Fotó: Szolga Hajnal 'Szaft'



9 http://www.stockhausen.org/I_become_the_tones.pdf letöltve: 2013. május 12.

10 <https://play.google.com/store/apps/developer?id=Binaura&hl=hu> letöltve: 2013. május 12.

emberek így egyfajta szimfonikus zenekarként működtek, amelynek hangszerei az egyes szettek, zenészei pedig az emberek voltak. Bár eredetileg e zenei komponálás nem volt a célja az alkotóknak, a felhasználók mégis hamar együttesen kezdtek el változó „zenei struktúrákat” létrehozni egy város hangjaiból. Külön érdekessége a műnek, hogy megtartva a sávok kontextusát, önmagukban is értelmes történetek és jelentésrétegek lévén nemcsak zenei, hanem egyfajta történeti kombinációk is létrejöttek a játékok alkalmával, szinte azonnal beindult mind a zene, mind a történetalkotás mechanizmusa a résztvevőkben.

Összefoglalásképpen, több olyan problémakört is körülhatárolhatunk, amelyek hangsúlyosabban foglalkoztatták a résztvevő alkotókat. Ilyen a műfajok, a művészeti ágak és tudományköziség (elsősorban az információs technológia és a mérnöki tudományok) nyilvánvaló megjelenésén túl az „érzékköziség”, vagyis különféle érzékszervek és érzetek összekapcsolása, valamint az érzékek technikai segítséggel történő kiterjesztése is. Ezen kívül igen fontosnak tartom a művek megismerésének alapvetően meg tapasztaláson és érzéki-jelenlétre épülő karakterét, (és ennek kapcsán egyfajta kontemplatív befogadói hozzáállás facilitálását), az értelem és jelentésképzés gyakran megélt uralmával szemben.

Ám éppen ebből a jellegből fakadóan válik problémássá, és ezért is nehéz a helyén kezelni e kiállítást. Hiszen a művek mintegy felének gyakorlatilag csak a koncepcióját ismerhettük meg: egy helyspecifikus hanginstalláció (pl. a *Pavilon*), vagy egy komolyabb anyagi ráfordítást igénylő munka (pl. *Co2*) már meghaladta volna a rendelkezésre álló alacsony költségvetés kereteit. Kolozsvári Csenge performanszát sem láthattuk eredetiben, ám ő a fent említett videómunkával a dokumentációnál és koncepció-ismertetésnél jóval komplexebb formáját találta meg a bemutatásnak. A *Flux* az interaktív délután kivételével szintén csak dokumentációs hanganyagként szólt a térben. A *No distance. No contact* ugyan csak egy délután erejéig, de akkor legalább teljes egészében meg tapasztalható élménnyé válhatott. Tornyai Péter és az Aterquam művei viszont kifejezetten erre az alkalomra készültek, és szerencsére teljes valójukban hallhatókká is váltak (leszámítva a hangfalak technikai elhelyezésének hibájából elmozduló hangzóközpont torzító hatását).

A két fiatal kurátor a vizuális rész hangsúlyozásával próbálta az akusztikus bemutató hiányosságait pótolni; miközben ötletükkel és válogatásukkal már önmagában komoly teljesítményt mutattak fel. Reméljük, hogy e bátor, kísérletező, energikus művészet ennél teljesebben és tágabb körben is bemutatkozhat a közeljövőben.

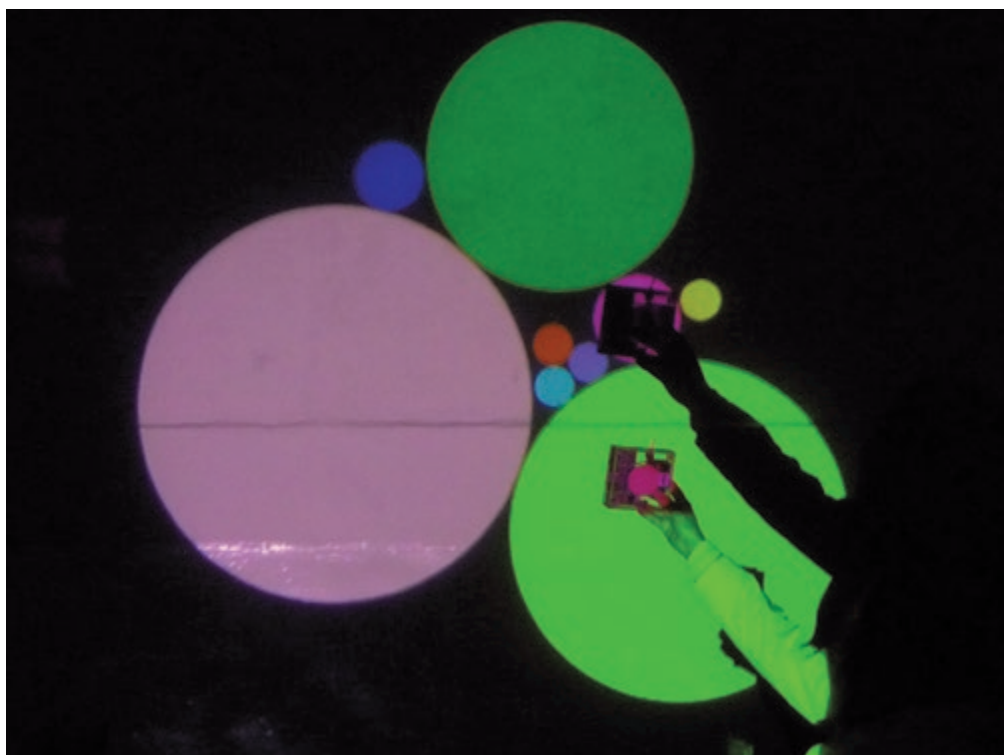
SZÖVETSÉG'39 MŰVÉSZETI BÁZIS
No Distance. No Contact, 2012, hanginstalláció
A hanginstalláció promotálása a Wamp rendezvényen
Budapest, Erzsébet tér, 2012.09.16.
© Fotó: Nagy Nándor



SZÖVETSÉG'39 MŰVÉSZETI BÁZIS
No Distance. No Contact, 2012, hanginstalláció, egyedi gyártású hordozható jeladó eszközök
Kassa, White Night Festival, 2012.10.06. © Fotó: Krauth Vera



SZÖVETSÉG'39 MŰVÉSZETI BÁZIS
No Distance. No Contact, 2012, hanginstalláció
A hanginstallációhoz tartozó projekció részlete, Kassa, White Night Festival, 2012.10.06. © Fotó: Krauth Vera



Zsikla Mónika

Képek a szalonból

CAFÉ À VIDYA

Szüts Eszter, Kund Iván Patrik kiállítása

Konstrukció: Sander Bremer, hang: Lepsényi Imre, fény: Gungl Tibor

📍 Labor, Budapest
📅 2013. május 20–26.

„És jó barátainknak sokszor tartottunk ámulatra ilyen színjátékot, és úgy belevölödték, hogy a látástudomány természetes indokaival és érveivel azután is nehezükre esett kialakított véleményüktől eltéríteniük őket, miután elárultuk nekik a fortélyt.”

Giovanni Battista della Porta: *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium*, 1558. 17. könyv, 6. fejezet.

Három tér – három élmény, egy közösség. Bár a terek bejárásának volt logikus sorrendje, utólag is a legjobb döntésnek bizonyult „hátról” kezdeni, vagyis a Labor kiállítóterének legtávolabbi szegletében, a csiszolatlan falécekből finn nagyvonalúsággal megépített fal mögötti sötétben, ahol csendben elmerenghettem a kint látott kávé főző művész, a ciripelő kekszesdoboz és a politúrozott ebédlőasztal közötti lehetséges összefüggéseken. A szürreális hozzávalók ugyanis azt a feladatot delegálták, hogy a sötétben számoljak el azzal a ténnyel, hogy a kintről beszűrődő zajok, a friss kávé illata és a lécfal másik oldalán berendezett polgári szalon miliője zavart keltően nem a white cube koreográfia szerint működik. Evidens válasznak tűnt, hogy akkor látogatóként is másként kell működnöm,

jelesül egy megvilágítatlan térben, a földön ülve a szalonból átcsúszott nagy szőnyeg társaságában elmélkedjek bevett percepciók szokásaim kudarcán. A számvetésen a kiállítás címében szereplő VIDYA szó hermeneutikája lendített tovább. A szanszkrit név a keleti kultúrában ma is a legtisztább, belső látásra utaló szakrális jelző, tudtam meg SZÜTS ESZTERTŐL. A jelentésben valóságától talán az sem állt távol, hogy ezen a vaksötétben kellett elgondolkodnom. Többnyire ehhez hasonló foszlányokkal laktam be magam körül a fény nélküli teret, de eszembe jutott még a gyermekkori vendégségek kínos pillanata is, amikor az asztalról lelógó, földig érő terítő alá bebújva a fentiekhez hasonló érzéseket kergettem. Valamint rám tört a szorongás is, hogy belső vízióim projektálódnak a falakon, és kint a szalonban majd Freud kanapéja vár, de az álomfejtés ezúttal elmarad, mert a művészek hamarosan kávéval ébresztenek.

A képzelgések vetítővászna helyett azonban a szalon vitrines szekrényének és az utca zöldellő fáinak sziluettjei derengtek fel a sötétben, mint egy hirtelen érkező fata morgana. A jelenség ugyan véget vetett az individuális utópiámnak, de legalább annyira felkészületlenül ért, mint Hokusai metszetsorozatán¹ a japán teaház vendégeit a rizspapír tolóajtón megjelenő szent hegy képmása. A metszetet a megrémült alakokat a szolgáló az ablaktáblán nyílt kis lyuk

¹ *Fushi-ana no Fuji/ A Fuji hegy fordított állású (camera obscura) képe egy teaházban*, Katsushika Hokusai – Fugaku Hyakkei: *A Fuji 100 látképe* című művéből, 1835 k.



SZÜTS ESZTER,
KUND IVÁN PATRIK
Café à Vidya, 2013
© Fotó: Kund Iván Patrik

látványával nyugtatta, amely a létrejött optikai jelenséget gerjesztette.

Privát camera obscurám fordított képén hamarosan feltűnt Eszter, aki az elmosogatott kávécsészéket a vitrines szekrénybe rakosgatta, az utcán gazdájával sétáló két vizsla pedig látszólag a szalon derítő reflektorának fényét szimatolta. Az árnyjátékban szétválaszthatatlanul mosódtak egybe az utca külső és a szalon belső terei, és mindehhez a polgári kultúra védjegyének számító biedermeier bútorok magukból kifordulva biztosították a díszletet.

A snittekből összeállt némafilm hosszúságának a tér tájolása szabott csak némileg határt. A jelenség létrejöttéhez szükséges természetes napfény koncentrációja ugyanis a délutáni órákban a legintenzívebb a szűk belvárosi utcában. Az urbanisztikai adottságnak köszönhetően ezért a szándékolt látvány ebben a rövid időintervallumban a leghatározottabb, így a látogató akkor részesülhetett vidya-ban, ha pont a megfelelő pillanatban volt jelen.

Mindez két ponton kapcsolódik Bourriaud-nak a *Relációesztétikában*² megfogalmazott téziseihez. Egyrészt a megmutatkozás és a valóság kapcsolata szempontjából, miszerint „a reprezentáció a valóságnak csupán egy pillanata: minden kép egy-egy pillanat, ugyanúgy, ahogy a tér bármelyik pontja X idő emléke és Y tér tükröződése”.³ A másik tétel a befogadó jelenlétére vonatkozik, akinek „el kell mennie valahová, hogy megtapasztaljon egy művet, az pedig mint műalkotás kizárólag ennek a megtapasztalásnak köszönhetően létezik”.⁴ A Laborban megépített camera obscura vidya élménye is ezen kritériumok alapján teljesült, hely és idő specifikumával illékony képeket generált az épp jó időben jelenlévő befogadó számára.

A kamrából kilépve a helyreállt szalontárgyak bensőséges közegében a teoretikus egy harmadik tana is aktuálissá vált, amely szerint a „műalkotás működhet úgy is, mint egy kapcsolatokat generáló berendezés, melynek részét képezi bizonyos fokú véletlen is, mint egy olyan gépezet, mely egyéni vagy kollektív találkozásokat idéz elő és irányít”.⁵ A korábbiakban láttuk, hogy a véletlen faktor bele volt kódolva a látogató érkezésének jó vagy rossz időzítésébe, a kiállítás címének előtagja pedig a befogadói

² Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*, Elme gyakorlatok-Műcsarnok- könyvek 01. Budapest, 2007

³ u.o. 66.o.

⁴ u.o. 24.o.

⁵ u.o. 25.o.



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



SZÜTS ESZTER,
KUND IVÁN PATRIK
Café à Vidya, 2013
© Fotó: Szüts Eszter

olvasatban egyértelmű felhívás volt egy közösen elfogyasztott kávéra. A kávéhoz minden látogató egyedi bögrét is választgatott magának a vitrinből, odajárulva azzal a kávé főző művész asztalához. Miközben készült a fekete, az előtérből visszanézve az is feltűnt, hogy a politúros asztal nem is önmagában politúros, hanem a lapjáról terítőként lelógó festővászon maga volt a fotórealisztikusan megfestett politúr. Még egy fricska a polgári kultúrának, és a kortárs festménynek is, amiből egyszer csak terítő lett.

A gőzölgő fekete mellett kezdődő dialógus észrevétlenül vezetett át a kiállítás „aktív” részébe, ahol a művésszel, és az újonnan érkező látogatókkal a közösségnek berendezett reprezentatív térben automatikusan egy csapattá kovácsolódtunk. Ők már csészékkel a kezükben zárták magukra a sötétkamra ajtaját... „Mindenki mást lát odabent”. Induláskor vettem észre a porcelán bögre oldalán a kézzel ráfestett fordított tükröződés piktogramot...



SZÜTS ESZTER,
KUND IVÁN PATRIK
Café à Vidya, 2013
© Fotó: Kund Iván Patrik

“From slice man to whole man”

**Ex-artist's collective (Loránt Anikó és Kaszás Tamás):
*Itt jön a néptudomány!***

➔ Stúdió Galéria, Budapest

➔ 2013. július 5–30.

Állandósult a várakozás. A mindent elsőprő fordulat – hol egy társadalmi forradalom, hol egy természeti katasztrófa, hol pedig valami rajtunk kívül álló hatalom közreműködésével létrejövő, mindent gyökeresen átalakító-átformáló változás –, mintha nem akarna megérkezni. A várakozás azonban új lehetőségeket rejt: időt ad a felkészülésre, a mindennapi kihívásokra adott alternatív válaszok kidolgozására és tesztelésére. Az aktivizmustól induló „exművész” csoport a propaganda barikádot végleg szétszerelte, és alkatrészeit beépítette az új menedékek egyikébe. Az általuk kialakított térben a természeti környezet és a civilizáció töredékei, maradványai egybefonódnak: használati tárgyak alkatrészei, korábbi alkotások darabjai, hulladékok, különböző növények és termékek között szemléltető ábrákra, használati utasításokra, ismeretterjesztő kiadványokra, rajzokra és festményekre bukkanhatunk. Míg a legtöbb tárgy egyértelmű használati értékkel bír, addig néhány elem rejtélyesen, egy kultusz vagy egy ismeretlen szertartás kellékeként áll a térben.

KASZÁS TAMÁS ÉS LORÁNT ANIKÓ *„Itt jön a néptudomány!”* felkiáltással megrendezett kiállítása a létfenntartás alapvető gondjaira adott javaslataival egy „másik” életformára nyit kaput, amely egyúttal egy attól eltérő gondolkodásmódot és

kultúrát is feltételez, mint amiben megszokottan mozgunk. Persze mindez nem teljesen idegen tőlünk, hiszen a hajdani népi kultúra maradványait időnként mi is hasznosítjuk, alkalmazzuk, s a globalizáció alternatíváit kereső fenntarthatóság mentén létrejött telepek kísérleti megoldásai is egyre ismertebbek. A részek egymáshoz való viszonya teszi sajátossá ezt az új néptudományra épülő rendszert, melynek szerveződését a Claude Levi-Strauss által leírt *vad gondolkodással* jellemezhetjük leginkább. Ennek művelése megegyezik a barkácsoló módszerével, aki olyan eszközöket használ, „amelyeket nem speciálisan annak a művetnek az elvégzésére találtak ki, amelyet vele végzünk és amelyre tapogatózva megkíséreljük adaptálni, ám egy pillanatig sem habozunk és lecseréljük őket, ha ez szükségesnek tűnik, vagy egyszerre többet is kipróbálunk belőlük, még akkor is, ha kezdetben formájuk különböző volt is”.¹ Ez a stratégia a meglévő eszközkészlet állandó újrendezésével építi fel az igazságait, s szerkezete a párhuzamosságok, az együttállások, tehát a mágia működése szerint alakul. A kulturális praxis vonatkozásában a barkácsolás a rendelkezésére álló eszközök és anyagok

¹ Jacques Derrida: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában.” *Helikon*, 1994/1–2., 21–36. (27.)

EX-ARTIST'S COLLECTIVE

Ínségeledek, installáció, 2009–2013 © Fotó: Erdei Gábor



szabad, az eredeti funkciótól független használata, mely gazdaságosságot és egyszerű megoldásokat eredményez. Ez a kreativitás határozza meg a kiállítás esztétikáját, ami mind szellemi, mind gyakorlati szinten érvényre jut a művészek tevékenységében. Kezdvé a faliújság egyszerű, szinte eszközök nélküli jurtává alakításától (*Kétéltű. Faliújság / jurta*, 2011) a különböző forrású tudások olyan típusú egybeolvasztásáig, mint például a víz körforgásának emberi tényezővel kiegészített ábrázolása.

Az installáció ennek az új néptudománynak további sajátosságait fedi fel: az ínségeledek pavilonjában elhelyezett elemek és a menedékek „gyűjteménye” az enciklopédia egymást követő szócikkeivel szemben a mozaikszerűségre hívják fel a figyelmet. Az egymás mellé rendezés kizárja az osztályozás és kategorizálás tudományban elfogadott hierarchikus módjait, az egyenrangú elemek elhelyezkedése követi a tudás kollektív létrejöttét és formálódását: potenciálisan mindenki hozzáteheti a saját felfedezéseit, eredményeit, tapasztalatait. Ez viszont lehetőséget ad a részek átrendezésére, amint azt az iskolai táblák efemer krétarajzai vagy az egyes elemek elmozdíthatósága is sugallják. Az EX-ARTIST'S COLLECTIVE alkotói gyakorlatában (és életformájában) a helyi közösségek a szegények, a kirekesztettek által a lokális adottságokból táplálkozó tapasztalati alapú tudást kiemelik marginális helyzetéből, ami egyúttal a globális világrend hierarchiájától és társadalmi rendszertől való függetlenséget jelez. Itt nem érvényesül az akadémikus tudomány megkerülhetetlennek tűnő kritériuma, a semlegesség: helye van az elfogultságnak, a befolyásolásnak és a személyes nézőpontoknak. A faliújság és a „termékbe-mutató” funkciót is magába foglaló installáció ugyanis olyan kommunikációs formát valósít meg, amelyben nem különül el a szubjektív és az objektív megközelítés, illetve a tudás közvetítés és a propaganda jelleg. A szikár, ismertető leírások és táblák közé szervesen illeszkednek azok az érzékeny, közvetlenséget árasztó festmények, melyeken magától értetődően jelenik meg ember és állat, valamint ember és növény egysége. Ez az átjárhatóságon, a határok képlékenységén alapuló ikonográfia a transzcendens felé nyitott, személyes világról árulkodik.

Az ex-artist's collective egy új holisztikus világrendet épít: struktúráját nem az elemi, oszthatatlan részek jellemzik, hanem a világ egységként, egészként való megjelenítése. Ezt a világot nem lehet az elszeparált, meghatározott részek

külön-külön vizsgálatával megragadni, sokkal inkább az átmenetek, a viszonylatok, a kapcsolatok írják le. Ez a totalitás egyszerre kínál megoldásokat az olyan, egymástól távoli tudományok és eltérő szakmák által kezelt problémákra, mint a fenntarthatóság, az egzisztenciális bizonytalanság, a testi szükségletek, vagy a társadalmi egyenlőtlenségek. Ebben a totalításban nem válik szét a művészeti gyakorlat és az élet, nem tagolódik társadalmi szerepek által az én, nem különül el a civilizáció és a természet, melynek következtében az ember visszakapja régen vágyott egységét.

EX-ARTIST'S COLLECTIVE
Itt jön a néptudomány!
enteriőr részlet a kiállításról, 2013
© Fotó: Erdei Gábor



EX-ARTIST'S COLLECTIVE
Ínségeledek,
installáció részlet,
2009-2013
© Fotó: Erdei Gábor



EX-ARTIST'S COLLECTIVE
Kétéltű (faliújság / jurta), installáció, 2011
Az Irokéz Gyűjtemény tulajdona
© Fotó: Erdei Gábor



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

A megmaradás törvénye – irányított emlékezés

MOME TransferLab

➤ K. Petrys / A38, Budapest

➤ 2013. március 26 – április 2.

A megmaradás törvénye – ezen a címen tekinthetjük meg a MOME bemutatkozó kiállítását, egyúttal a MOME TransferLab második konceptuális tárlatát. A TransferLab egy 2012 őszén alakult szellemi műhely, amelynek célja a MOME társadalmi beágyazottságának, hasznosulásának növelése a munkák kontextusba emelése révén. Céljaik üdvözlendőek, hiszen a művészeti egyetemek általában az állami kultúrafinanszírozás csökkenésével autonómiájuk és a szűken vett művészeti élet fenntarthatóságának érdekében visszavonulnak a művészképzés



BOGNÁR BENEDEK
Rítus, 2013

– a MOME esetében nem csak képletesen értett – fellegvárába. Ez a globális folyamat a kultúra hasznosulásának csökkenését, másfelől a hön áhított autonómia és exkluzivitás növekedését vonja maga után. A TransferLab eddigi tevékenysége alapján úgy tűnik, hogy törekszik a határok lebontására, a művészet társadalmi hasznosulásának növelésére. Mind a február 13–22. között bemutatott Elméleti hozadék (Labor Galéria, kurátorok: BECK ANDRÁS és LÁZÁR ESZTER), mind A megmaradás törvénye (koordinátorok: LŐDI VIRÁG és VERES BÁLINT) univerzális témákat dolgozott fel közérthető módon, és szélesebb közönséget próbált megszólítani, mint a kiállításokat általában látogató művészeti szakma.

Annak ellenére, hogy ez a tárlat a MOME önreprezentációs kiállításainak sorába illeszkedett, és célja egyértelműen a diákok bemutatása, valamint az egyetem nevének köztudatba emelése volt, nem követte el az intézményeket didaktikusan és hivatkozva bemutató tárlatok hibáit. A TransferLab eddigi két kiállítása könnyed, energikus ujjgyakorlat volt, jól kitalált és konzisztensen kidolgozott témákkal. Az *Elméleti hozadék* kifejezetten hangsúlyossá tette, hogy a kiállítók hallgatók, és a művek tanórák unalmas pillanataiban készültek; úgy éreztettük, azok a firkák sokkal inkább a hallgatók sajátjai, mint az iskolai feladatkiírásokra készült alkotások, amelyek egy anakronisztikus művészetoktatás kevésbé sikerült végtermékei. A *Megmaradás törvénye* pedig a komoly, méltóságteljes témával és az ahhoz kapcsolódó releváns munkákkal feleltette el, hogy azok egy része iskolai feladatok megoldása. A kiállítás olyan műveket rendezett sorba, amelyek az emlékezéssel, az emlékezettel, a veszteség feldolgozásával foglalkoztak. Több műfajban dolgoztak az alkotók, ám elkerülhetetlen egy ilyen koncepció esetében, hogy a fotográfia kerüljön túlsúlyba, hiszen az a valóság közvetlen leképezéseként az emlékezés tökéletes médiuma: az abszolút múltba (aorisztoszbba) teszi a felvételt, a halálról szól jövő időben. A koordinátorok odafigyeltek arra, hogy sokféle alkotói terület jelenjen meg, és ha a kiválasztott munkák többsége fotót is felhasznál, az sem pusztán a fénykép sajátosságait aknázza ki, hogy lustán hátradőlve várja, amíg az az alkotó munkája nélkül hatni kezd, hanem kísérletezve, új technikai alapú ötleteket bevonva mindegyik áthágja az eszköz korlátait. KONTOR ENIKŐ (*Változatok az ...és nincs pont... sorozatból*, 2010) az egyetlen, aki nem használja ki a fotográfia adta lehetőségeket, ám ő a kevés autonóm művészetekben otthonosan mozgó szilikátosok egyike, így a pályája elején tartó keramikusként anyagválasztása érthető: ez az ő médiuma, még nem meríthette ki a kerámiában rejlő lehetőségeket.



KOCSI OLGA
Szekrény a házikóból, 2012

POZSONYI IZSÓ ANDREA (*Discard color information*, 2013) fényérzékeny anyag segítségével tükrökre vitte fel édesapja fényképeit, egyszerre látjuk magunkat és az eltűnt személyt egy képtérben; a jelenlévő és a távoli egy virtuális, nem valós felületen találkozunk, így kényszeríti ki a művész az emlékezés aktusát. SCHNABEL ZITA (*Tamás Rózsa*, 2013) nagymamája halálát próbálta méltóképpen feldolgozni. A hölgy szenvedélyes fotós volt, s mikor elhunyt, több ezer képet és negatívot hagyott maga után. Schnabel Zita ezekből a képekből próbált egy mini archívumot megalkotni, és annak dokumentációját monumentális méretben, egy kétszer két méteres képen megmutatni. A fotográfia nem annyira eszköze, mint inkább találománya, pótléka az emlékezésnek, azért fogadjuk el azt az emlékezésnek magának, mivel – ahogy Halbwachs írja – „az emlékek nem egyebek képeknél, amelyek önmagukban léteznek, attól a pillanattól kezdve, hogy először beléptek a tudatunkba.”¹ A kép látványa, valósággal való teljes azonosulása miatt valós emlékképként rögzül. A fotográfia a halál makacs túlélője, ám

felőrli tárgyát, amely a kép elkészítésének pillanatában maga is meghal, ugyanakkor felidézi azt a tudást, ami az ábrázolt személyről lappang bennünk. Barthes szerint ez a felismerés kölcsönös, a felismert személy is visszanez. Ezt az interakciót Schnabel Zita egyirányúvá teszi, csupán a fotográfiák dokumentációját mutatja meg, és habár a felbontás elég nagy, hogy kibogarásszuk az arcokat, a képek tömkelege nem teszi lehetővé, hogy kapcsolatot létesítsünk az elhunytal, így marad ez a gesztus a gyász szubjektív feldolgozásának eszköze, és ugyanakkor univerzalitása miatt minden egyén számára – akár egy temetés hangulata – saját halandóságának tükrö. A fotót néző személy kapcsolatba kerül mind az ábrázolt személlyel, mind annak idejével, és képtelen elvonatkoztatni halálának tudatában attól az ideiglenes állapottól, amiben a fotókon a nagymama létezik. Azok számára, akik nem ismerték személyesen, így csak másodlagos tudás áll a rendelkezésükre. Ez a törékeny, ideiglenes béke lehetőséget adhat saját veszteségük újraélésére.

A kiállítás terében két körüljárható installációt szemlélhettünk meg. BOGNÁR BENEDEK (*Rítus*, 2013) a fotókészítés pillanatát dolgozza fel, az élettelen szobor az alkotó életnagyságú mása, amelynek arcára Bognár fényérzékeny anyag segítségével saját arcának vetületét vetítette rá. Az installáció önmagát fotózza, és Pinocchioként elkeseredetten próbál életre kelni: azzal, hogy a fotográfia valóságossá teszi tárgyát, felszámolja környezetét. Élményeinket úgy próbáljuk legitimálni, hogy lefotózzuk, és azok csak a dokumentáció által válnak valósággá, így a művész megformált, majd újfotózott portréja valóságosabbnak tűnik, mint a mellette álló hús-vér személy. Ez a mű egyszerre válik a médium kritikájává és az emlékezetmunka nullpontjává.

A másik installáció egy átalakított biedermeier szekrény. KOCSI OLGA (*Szekrény a házikóból*, 2012) szintén személyes élményt dolgoz föl, ám olyat, amit nem maga, hanem hozzátartozói éltek meg. A munka illusztrációja is lehetne a Hirsch által leírt *utóemlékezet* fogalmának, ám összetett műalkotás lévén nemcsak az,

¹ Maurice Halbwachs: Az emlékezés társadalmi keretei. In: *Francia szociológia. Válogatás* [összeáll., a tanulmányokat vál. és bev. Ferge Zsuzsa]. Budapest, Közgazd. és Jogi Kiadó, 1971. . 128. o.



VISKOVIC JELENA
New Folder, 2013

hanem egy sor másik kollektív emlékezethez kötődő élményt is előidéző. Az *utóemlékezet* szót a kollektív trauma túlélőinek gyermekei által újraélt élményekhez való viszonyulásra használjuk, azt a folyamatot írja le, ahogy a gyermekkorukat meghatározó történetek erőteljességük folytán saját jogú emlékek formálódnak. A trauma időben rekurrens cselekmény, körkörösén egy rövid elfojtási szakasz után visszatér, az utóemlékezet által megélt trauma így ugyanúgy visszatérő, minden visszatéréskor megerősödő aktus. A valódi élményhez az egyén nem az emlékezés folyamatán keresztül jut el, hanem újra éli, kivetíti a traumát. Az alkotó édesanyjának andalító hangja saját történeteinket, a gardrób szaga és hangulata saját élettereinket idézi fel, a kertben eltemetett nagybácsi így nem csupán Kocsi Olga saját élménye, hanem az általunk, mint közösség által megélt traumák esszenciája. A műalkotás létrehozásának – nemcsak értékének, de jelentésének – szubjektuma nem az a termelő, aki a tárgyat a maga

anyagiságában elkészíti, így Kocsi Olga munkájának értékmérője az, hogy képes e szubjektív élményeivel valódi átjárást biztosítani más életvilágokba. GINK-MISZLIVETZ SÁRA (*Memo-therapy*, 2012) munkája hasonló folyamatokat idéz elő, mint

Kocsi Olgáé, ám azt egyéniesítve teszi.

A szülő elvesztését nem közösségként éljük meg, mint a történelem viharai által okozott egyéni történetek lenyomatait, hanem olyan élményként, amelyet mindenki egyénileg, szigorúan szubjektumként tapasztal meg. Gink-Miszlivetz Sára munkája az eltávozott rokon életének tárgyi lenyomatait dolgozza föl, rendezi, archiválja és lomtalanítja.

Az archívum eszköze a megőrzésnek, rendezésnek, feldolgozásnak, de ugyanígy eltávolít, elszemélytelenít, az archiválás tárgyát leválasztja az egyénről. Ennek az elszemélytelenítésnek a megmutatása dekonstruálja az archívum hatását. A szándék az archiválásra, majd annak lebontására az előbb említett művek közös nevezője, ám PÁLL TAMÁS és VISKOVIC JELENA (*New Folder*, 2013) valószínűleg ezt a legtokéletesebben: ők a digitális tárolás és a digitális által előidézett emlék-narratívát tárják föl és materializálják, az újrendezés aktusával annak esetlegességét mutatják meg. A hideg távolságtartás általában is jellemző az alkotópárosra, így helyezik idézőjelbe saját műveiket, és foglalják keretbe, bontják szét és rendezik újra az emlékezet-tabló többi darabkáját. Így, habár munkájuk a kiállítás terének peremén foglal helyet, univerzalitása folytán értelmezi a többi munkát, a kiállítás egyik legfontosabb darabjává válik. HÓDI CSILLA (*Az én kis Moszkva terem*, 2011/2013) munkája ugyanilyen materiális tabló, ám az emlékezet helyéhez, a Pierre Nora által leírt *lieu de mémoire*-hoz kötődik. A Moszkva tér átmeneti hely, állandó társadalmi interakciók helyszíne, amelyen személytelen testek ütköznek egymásnak, tudomást sem véve a másik jelenlétéről. Hódi köztéri intervenciójában az egyénnek állít eltűnő, felszívódó emléket, így próbálja újra rendezni az áthaladókat, lehetőséget adva nekik, hogy hiányuk a térben vizuálisan is jelenlévővé váljon.

A kiállítás finisszázsán a művész nő átírta a névtáblát, áthúzva saját nevét és egykori tanárának, a kiállítás egyik koordinátorának, Veres Bálintnak a nevét írta fölé. A gesztus talán annak szólt, hogy a tanárok túlságosan befolyásolják a hallgatók alkotói folyamatait, így ők elidegenedve a végterméktől, nem tekintik azt saját művüknek. A felesleges protest akció ebben a térben irrelevánsnak hatott, hiszen a kiállítás olyan autonóm művész-személyiségeket vonultatott föl, akik sok társukkal ellentétben markáns véleménnyel rendelkeznek az őket körülvevő valóságról, és egyedi formában képesek arról nyilatkozni.

Téves jóslat

„A nők komoly behatolása a művészetbe jóvátehetetlen katasztrófa lenne...”

Gustave Moreau

Utazásom célja egy újonnan megnyíló kiállítás megtekintése volt L'Isle sur La Sorgue-ban, a Villa Datrisban, amelyet a francia RAJA csomagolóanyag forgalmazó cég tulajdonosa, DANIELE KAPEL-MARCOVICI és férje, a közelmúltban elhunyt építész, TRISTAN FORTINE alapított néhány évvel ezelőtt. A Musée Guimet-t Émile Guimet nagyiparosnak, a Musée Cognacq-Jay-t a Samaritaine nagyáruházat alapító házaspárnak, a Musée de Nissim de Camondót egy bankárcsaládnak, a Bois de Boulogne-ban hamarosan megnyíló múzeumot Bernard Arnault-nak, az LVMH-csoport tulajdonosának köszönheti Párizs és a világ – vettem sorra gondolataimban Párizs legkülönösebb múzeumait az Avignon felé száguldó TGV-n. Gazdag embernek könnyű múzeumot alapítania, hallottam fülembe csengeni képzeletbeli beszélgetőtársam szavait, ami ellen nehéz lenne érvet felhozni, de közben azon gondolkodtam, hogy vajon Magyarországon mikor lesznek újra olyan művelt milliárdos üzletemberek, nagyiparosok, bankárok, akik

fontosnak tartják a képzőművészetet és áldozni is hajlandók érte. Elmélkedést befejezni, választ későbbre hagyni, leszállni, átszállni.

Avignontól még harminc kilométert kell vonatozni L'Isle sur La Sorgue-ig. A folyókkal, csatornákkal hálózott, lebilincselően szép kisváros szülötte és lakója volt a költő René Char, aki gyakran fogadta vidéki otthonában barátait, köztük Paul Éluard-t, Man Rayt, Georges Bataille-t, Albert Camus-t, Nicolas de Staëlt, Georges Braque-ot, Vieira da Silvát, Szenes Árpádot, Yvonne és Christian Zervos-t, Tristan Tzarát. Itt jártuk láthatatlan, de érezhető nyomot hagyott, „benne van a levegőben”.

A városka különös atmoszférájához hozzájárul az is, hogy lakóinak jelentős része olyan foglalkozást űz, amely a régiség- és műtárgykereskedelemhez kapcsolódik, mivel a több mint négy évtized óta rendszeresen megrendezett nemzetközi régiségvásár mellett számtalan, látogatók ezreit vonzó antiküzlet működik itt.

A kortárs szobrászatnak szentelt Villa Datris megnyitásával a kisváros újabb vonzerővel gazdagodott. Első kiállításuk 2011-ben (a magyar Bojti András üvegszobrász részvételével) a

ROTRAUT: Gipsy Red, 2011, festett alumínium, 172×119×22 cm; PÁN MÁRTA: Double Porte, 2006, rozsdamentes acél, 220×50×230 cm (2) © Fotó: Cserba Júlia



szobrászatban felhasznált anyagok sokféleségét tárta a közönség elé, a következő témája a *Mozgás és fény* (Mouvement et lumière) volt, ezúttal pedig, *Sculptrices* címmel, a nőszobrászok alkotásaiból mutatnak be igen színvonalas és sokrétű válogatást. Elszánt feministák valószínűleg rossz néven veszik, ha bevallom meglepetésemet annak láttán, hogy az egykor szinte kizárólag férfiak számára fenntartott műfajban mennyi jó női művész (és nem művésznő!) keze alól került ki figyelemreméltó alkotás.

A tárlaton több mint hatvan művész kilencven munkája szerepel. Közülük húsza a dús növényzetű, egzotikus kertben és az azt szegélyező folyóban kapott jó érzékkel kiválasztott helyet. Az épület előtti, látogatókat fogadó előkertbe három szobor került. ROTRAUT vörösre festett alumínium szobra, a *Gipsy Red* derűje, könnyedsége semmit sem árul el alkotójának tragikus sorsáról. Pedig a Nouveaux Réalisme mozgalomhoz közelálló Rotraut, Yves Klein felesége még csak huszonhárom éves volt, amikor gyerekeit már özvegyen hozta világra. Feltehetően éppen a tragédia átélése tanította meg becsülni, élvezni a hétköznapi apró örömeit, a szépet, a vidámat. PÁN MÁRTA két, egymás mögött álló, konkáv-konvex kapuja, a *Double Porte* (2006), négyzetkeretbe foglalt, a semmit és a mindent körülölelő, körformájú nyílásaival gondolatébresztő és egyszerűségében méltóságteljes, épp olyan, mint amilyen alkotója maga is volt. A mű abból a sorozatból való, amely a művészt élete utolsó éveiben leginkább foglalkoztatta. Pán Márta kapujának légiessége még jobban kiemeli a vele szemben álló másik kapu, PARVINE CURIE *La Porte du regard*-jának robusztusságát.

CIRIS-VELL
Blue Zig Zag, 2012, acél 160×36×110 cm © Fotó: Cserba Júlia



A fekete bronzba öntött alkotás tulajdonképpen egy absztrakt tömbszobor, amelynek áttörése kitekintést enged a világra.

A kiállítás egy jellegzetes 19. századi provençe-i polgári házban, magában a Villa Datris-ban folytatódik. A legkorábbi szobrok, CAMILLE CLAUDEL egymással ölelkező, eredetileg ruhátlan, majd a botrány elkerülésére fátyollal borított szerelmespárja, a *La Valse* a 20. század első negyedéből, és GERMAINE RICHIER mozduló férfi alakot ábrázoló *Le Coureur*-je 1955-ből arra hivatottak emlékeztetni, hogy a nők számára szobrászatuk elismertetésének nagyon hosszú ideig egyetlen lehetősége a *férfiasan* klasszikus megformálás volt. Tulajdonképpen csak a huszadik század második felére érlelődött meg az az álláspont, amely többé-kevésbé elfogadta, hogy a női művész is lehet teljes értékű képviselője a szürrealizmusnak, az absztraktnak, a pop art-nak, Land Art-nak, egyszerűen bármely irányzatnak. A tárlat szinte teljességében képet ad arról, hogy valamennyi stílusnak, mozgalomnak, tendenciának voltak és vannak kiváló női képviselői. Ugyanott, ahol a már említett két szobor áll, a terem hátsó terét egy újabb „kapu”, CIRIS-VELL *Porte 10-e* (2013) foglalja el. Kapu-sorozatának tizedik darabját, a fából készült, négyzet alakú alkotást középen az univerzumot és a világosságot szimbolizáló kobaltkék fényoszlop osztja ketté. A bejárattól nézve a két szobor közrefogja a harmadikat, és azt a benyomást kelti, mintha a műveken keresztül Camille és Germaine közrefognák az utódot, Cirilt, aki szinte már teljes mértékben élhet mindazokkal a lehetőségekkel, amelyekért az előző generációk női művészei megszenvedtek, megharcoltak.

„A világot akartam, és a világ a férfiaké volt.” – idézi NIKI DE SAINT-PHALLE szavait Catherine Gonnard és Elisabeth Leibovici női művészekről szóló könyve.¹ Az új realizmus mozgalom műzsájának, egyúttal egyik legmarkánsabb alakjának *Blue Goddess Thoëris Hippolamp* (1990) című, zöldszemű, tarkapöttyös, színes villanykörtékkel kirakott szobra a terhes nők és a szülés felett őrködő, nagymellű, nagyhasú, vízilófejű, kígyófarkú egyiptomi istennő jellegzetesen Saint-Phalle-i interpretációja. Ahogy Niki de Saint-Phalle, úgy LOUISE BOURGEOIS munkásságát is a szexualitással való szerencsétlen gyermekkori találkozás határozta meg. Gyakrabban látható alkotásai helyett, Danièle Kapel-Marcovici kívánságára egy kevésbé ismert, ugyanakkor a tárlat koncepciójába kiválóan belesimuló művét, a *Femme*-ot (2005) kérték kölcsön a Collection Easton Foundation-tól, amely – nem kis nehézségeket támasztva – csak az utolsó pillanatban teljesítette a kérést. A hasánál fogva felfüggesztett terhes női figurának leginkább az instabilitása, védtelensége fogja meg a nézőt. Bourgeois neve elválaszthatatlanul összeforrt óriás pókjaival, és ha ezek közül itt egyik sem szerepel, a Berlinben dolgozó japán CHIYARU SHIOTÁRA gyakorolt hatásában mindenképpen jelen van. 1996-ban elkezdett sorozatában, amelyből legutóbb az *Art Paris*-n láthatunk néhány darabot, Shiota különféle felfüggesztett, lebegő tárgyat, cipőt, hangszert, babaruhát, ezúttal egy földgömböt sző körbe pókhálószerűen, épp olyan egymást keresztező, egymásba kapaszkodó, szétbomló, összekuszálódó szálakkal, ahogyan emberi kapcsolataink, érzelmi viszonyaink alakulnak.

Az egyenjogúság tudatának megerősödését jelzi, hogy a mai női képzőművészek többsége már nem érzi a bizonyítás szükségességét, ezért nemcsak női témákhoz, de női eszközökhöz és anyagokhoz, textilhez, gyöngyöz, csipkéhez sem fél nyúl. Közéjük tartozik a német ANNETTE STREYL két, kötött gyapjú felhőkarcolójával, az *At & T New York*-kal (1998) és a különböző anyagokat előszeretettel társító francia GABRIELLE WAMBAUGH kerámia, kausuk, aranylemezzel és textil felhasználásával készített *Abracadabrájával* (2012). De a szintén francia ALICE PILASTER zenedoboz, a *Dentelle sonore* (2009), amelynek lyukkártyáját csipkeszalag szolgáltatja, vagy a portugál JOANA VASCONCELOS színes pamutból horgolt szobra, az *Acapulco* (2012) is feminin anyagokból készült, távolról sem feminin mű. Vasconcelos elmondhatja magáról, hogy az első olyan kortárs női művész, akinek a versailles-i kastélyban volt (kisebb botrányral fűszerezett) kiállítása. Lábosokból és fedőkől összeállított munkájáért nem kapott egy rossz szót sem, de az a kívánsága, hogy a 2005-ös *Velencei Biennálén* sikert aratott, higiéniai tamponokból 18. századi stílusban készített csillárját, a *La Fiancée*-t a Tükörterem egyik

¹ Catherine Gonnard-Elisabeth Leibovici: *Femmes artistes artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Editions Hazan, Paris, 2007



CHIHARU SHIOTA
State of Being 2012, fém, földgömb, fekete gyapjúfonal
© Fotó: Cserba Júlia

kristálycsillárjának helyére akasszák fel, ez már túllépte a kastély kezelőinek tűrőképességét.

Az *elkötelezettek* közül a politikai hatalom, a fogyasztói társadalom, a jövedelmesség által diktált gazdasági szempontok és a környezetvédelem között fenálló ellenérdekeltséggel foglalkozó GLORIA FRIEDMANN több munkájában is olyan anyagok felhasználásával teremti újra a természetet, amelyek a lehető legkevésbé hasonlítanak az élővilágban megtalálható elemekhez. Ennek szellemében született a zöld locsolótömlőből készített *Hautes Herbes agitées par le vent* (1983) is. Az egyiptomi születésű, New Yorkban élő GHADA AMER acélszobra, a *The Blue Bra Girls* (2012) a kairói Tahrir téren 2011-ben lezajlott tüntetésekre, a nőknek az akkori, diktatura elleni megmozdulásokban játszott fontos szerepére és megaláztatásukra emlékeztet. A cím arra a világot bejárt videófelveételre utal, amelynek szereplője, a megtámadott és megszegényített aktivista nő, letépett ruhájával, kék melltartós alakjával, azóta szimbólummá vált. Az iráni nőkről látott riport nyomán született BÉATRICE ARTHUS BERTRAND cédrusfából faragott, női alakokat stilizáló, ötoszlopos fekete szobra, a *Les Burkhas* (2011), amely a tetőtől talpig fekete burkába bújtatott nők helyzetére hívja fel a figyelmet.

Ha mindazok a művek, amelyekről szó esett az eddigiekben, még mindig nem győznék meg az olvasót a nők szerepének jelentőségéről a szobrászatban, megemlítiük, hogy szerepel a kiállításon szürrealista alkotás *Meret Oppenheimtől*, nonfiguratív szobor többek között BEVERLY PEPPERTŐL, ALICIA PENALBÁTÓL, LOUISE NEVELSONTÓL, geometrikus konstrukció GENEVIÈVE CLAISSE-TŐL, ANIA BORZOBHATY-TŐL, SARAH OPPENHEIMERTŐL, két hatvanas években készült alkotás az olasz op-art egyik legjelentősebb képviselőjétől, MARINA APOLLONIÓTÓL, mobilszobor MARTHA BOTÓTÓL, MARGARET MICHELTŐL, és még folytathatnánk a felsorolást – de egy nő mindig őrizze meg szerénységét...

SOPHIE LAVAUX
Emergence, 5 darabos installáció, 2013, porcelán © Fotó: Cserba Júlia



Meztelenség mint spektákulum

A meztelen férfi

➤ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

➤ 2013. március 23 – június 30.

„A meztelenség a megfosztottság előhírnöke.”

Georges Bataille: *Erotika*

„Az isten azért teremtett bennünket meztelenül, hogy legyen szorgalmunk a ruha megszerzésére, és miénk legyen a szemérem érdeme. Különben is: a valóság valóság, a művészet művészet. A művészet arra való, hogy az én lelketem felemelje. Az excrementum is valóság. Hogyan fogja felemelni az én lelketem az excrementum?”

Szabó Dezső: *Segítség!*

A *meztelen férfi* vizsgálatát érdemes a kiállítás címének felbontásával, illetve újraillesztésével kezdeni. A „meztelenség” fogalmához önkéntelenül kapcsolódik „feltárultság” fogalma, mintha a meztelenséghez a titok – bármilyen árat megérő – felfedése, és ezen igazság exponálódása társulna. A meztelenség tehát túl van a „felszínen” (a ruhák, illetve a társadalom rétegein) és valami mélység evidenciáját hordozza. Ugyanakkor mi más lenne a meztelenség, mint újabb felszín, hiszen a bőr is csupán egy határfelület, mely mögött a hús, illetve a tudat „titka” lapul. Vagyis a meztelenség igazságok ígéretével kecsegtet,

de nem egyezik meg velük, hiszen az európai tudás és vágy inkább „ingerli” magát a meztelenséggel, mintsem megelégedne vele. Az ingerléshez legtöbbször az erőszak képzetei társulnak, ezért is írja DIDI-HUBERMAN, hogy a meztelenség sohasem merül ki statikus harmóniában, mert mindig hordozza önnön felbontásának ígéretét,¹ vagyis, ha a póreség feltárultság, akkor ennek az „eseménynek” a végpontja a test (ön)destruktív felhasadása – az igazság feloszlátása a formátlanságban.

A meztelen test mint a Szépség bűvöletében harmonizált forma az európai művészettörténet központi alakzata volt. A meztelen férfi motívuma a heroikus és/vagy szakrális ábrázolási kódok mentén került kidolgozásra, vagyis a férfi „igazsága”, mely a meztelenség által feltárulhatott, a hegemoniális férfikép(ek) és teológiai narratívák rendszerében értelmeződött. Ebben az összefüggésben a férfi meztelen igazsága elválaszthatatlan a Szépség klasszikus kánonjától, hiszen a két tényező kölcsönösen átírja egymást az európai grand art történetében. Ugyanakkor az alapító erőszak, mely mint formátlanság ott rejtőzik a meztelenség feltárulásában, kánonon „kívüli” esemény marad. Megalapozza a Szépséget, de mint Rútság láthatatlan és/vagy alantas, „nem-esztétikai”

¹ Vö. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen*, Diaphanes, 2006.

A meztelen férfi, kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013
© Fotó: Darabos György / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár



dimenzió, mely egyszersmind „férfiatlan” is. A marginalizált esztétikum egyik gyűjtőhelye épp a feminitás dimenziója, hiszen a Nő lehet Rút és/vagy Más, de a férfi azáltal győzi le ezt a fenyegető erőt, hogy ábrázolás tárgyává teszi, vagyis teremtő tekintetként uralkodik felette. Természetesen ez a megoldás sem konfliktusmentes, hiszen ha a művészetet továbbra is a Szépség birodalmának akarjuk tekinteni, akkor a meztelen nő nem lehet része annak, írja a huszadik század elején OTTO WEININGER, ugyanis a női nemi szervnek semmi köze az etikai értékek (is) közvetítő tiszta formákhoz.² A linzi Lentos Kunstmuseum és a Ludwig Múzeum közös kiállítása ezen a ponton – a 19. és 20. század fordulóján – csatlakozik be a férfi-meztelenség történetébe. Ez a döntés már csak azért is megalapozott, mert az említett időszak egy olyan válságkorszakként értelmezhető, mely a „pánik kultúrájaként” írható le. A kulturális szorongás forrása a megingathatlannak vélt szubsztanciális értékkategóriák (Ész, Én, Szép, Férfi, Nő stb.) elbizonytalanodása, illetve az értékek devalválódása miatt előállt tájékozódási zavar. A Férfi és a Nő – biológiai és/vagy metafizikai alapokon elhatárolt – kategóriáinak válsága a korszak egyik legégetőbb

² Vö. Otto Weininger: *Nem és jellem – Elvi tanulmány*, fordította Dávid Andrea, Kvintesszencia Kiadó, Debrecen, 2010.

problémájaként jelent meg az értelmiségi diskurzusokban, ugyanakkor a konkrét társadalmi-szexuális vonatkozásokon túl egy szélesebb antropológiai válság („Mi az ember?”) szimptomájának mutatkozott. A korszak befolyásos szexuálfilozófiai és kultúrtörténeti traktátusai a dekadencia jelenségcsoportján belül – tehát egyoldalúan „hanyatlástünetként” – értelmezték a feminizálódás jelenségét, vagyis a hegemon férfiép felbomlását nem új, alternatív testidentitások megszületésének lehetőségfeltételeként értették meg, hanem mint apokaliptikus cezúrát (a Férfi „alkonya”). Ebben a kontextusban a már említett Weininger megy a legmesszebbre, aki a Férfi metafizikai értékvilágát csak az érzéki-testies mozzanatoktól való lemondás utópikus modellje által véli helyreállíthatónak. (Az már egy másik kérdés, hogy a weiningeri remaszkulinizáció öndestruktív jellegű, hiszen a Férfi „megváltása” az Istennel való egyesülést, illetve a Faj kihalását /is/ feltételezi.)

A férfimeztelenség ebben a századfordulós paradigmában a dekadencia és a revitalizáció kitüntetett médiuma, vagyis egy olyan érzéki alakzat, mely egymással ellentétes jelentések hordozója, illetve új jelentések megteremtésének eszköze. „A fin-de-siècle idején a férfi mintegy elkezd meghódítani saját hús-vér testiségét.”³ A kulturális pánik a „testi önmegismerés” (WERNER HOFFMAN) katalizátorává válik, hiszen ha a férfiaság hagyományos kódjai kérdésessé válnak, akkor szükség van egy olyan diszkurzív felületre, melyen a férfiaság jelentései (újra) előállíthatóak. A férfi új igazságai tehát a férfimeztelenség újrafogalmazásával termelődnek, vagyis a Férfi „alkonya” a meztelen férfitest „hajnalával” esik egybe. Ez a hajnal megteremti a remaszkulinizáció különböző formáit is, hiszen a férfi test újra felfedezett „természetességét” és/vagy „életerejét” számos neoromantikus, illetve életfilozófiai tendencia próbálja – ideológiai célokból – kiaknázni.

A meztelen férfi központi kérdése, hogy „a szubjektivitás különböző felületein, a társadalmi szerepekben – ide értve a szexuális orientációkat is – mit jelenthet

³ Sabine Fellner: *A meztelen férfi – egy tabu*, in: *A meztelen férfi – Tanulmányok*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 11-22, i. h. 14.

A meztelen férfi, kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013
© Fotó: Darabos György / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár





A meztelen férfi, kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013
 © Fotó: Darabos György / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár

a test a heteronormatív tekinteten túl, amelynek fényében eddig a női testet kiállították?⁴ A kérdés felvázolásához ad segítséget a kiállítás „vezérfonala”, mely az európai művészet- és kultúrtörténetet reprezentáló, „hézagos” narratíva. A hézagosság ebben a kontextusban pozitív jelentésű, hiszen nem valamiféle lineáris és/vagy teleologikus elbeszéléssel van dolgunk, ugyanis a kronológiai sémát mindig megszakítják a különböző motivikus, illetve problémacentrikus csoportok. A motivikus tömbök egy-egy „hívószó” köré épülnek (*A vágy tárgya, Akt, Tabu, Metamorfózisok, Női tekintet, Hős, Anti-hős, Fájdalom, Új Ádám*), vagyis a férfimeztelenség változó perspektívából és változó poétikák közvetítésében mutatkozik meg minden egyes szekcióban, így az egyes motívumok transzformációját is pontosan követhetjük. A tárlat fontos jellemzője az is, hogy a nemzetközileg (el)ismert alkotók mellett számos magyar művész (TIHANY LAJOS, TÓTH ENDRE, HAJAS TIBOR, LAKNER LÁSZLÓ, BÉRHIDI MÁRIA) is szerepel, ezáltal nemcsak a testiség problémakörét még mindig provinciális modorban „kerülgető” magyar művészeti közeg külföldi példákkal való provokációja megy végbe, hanem annak felmutatása is, hogy egyfajta „árnyék-narratívaként” ugyan, de itthon is jelen voltak/vannak azok a nemzetközi színvonallal kompatibilis magyar teljesítmények, melyek a férfimeztelenség gondolkörét szubverzív módon képesek újrafogalmazni.

Ugyanakkor a kiállítás számos úttörő eredménye mellett több „vakfolttal”, aránytételiséssel, illetve problematikus vonással is rendelkezik. A tömbszerű rendezés az értelmezői attitűd felszabadítását, illetve az ideologikus „gondolatterelés” felfüggesztését célozza, de egyszersmind megnehezíti és/vagy elfedi bizonyos releváns összefüggések felismerését is. Ilyen például az *Új Ádám* szekció századfordulós természetideológiája és a náci testkultúra közötti kapcsolat feltárása, melyre ugyan történnek utalások,⁵ de a vizuális „szembesítésben” rejlő kritikai potenciál kihasználatlan marad. Az életreform-mozgalmak a meztelen testben az urbanizálódó életvilággal szembeállítható természeti fundamentumot ünnepelelték, melynek (ki)képzésétől az Új Ember megteremtését, illetve – ezzel párhuzamosan – egy autentikus-érzéki létezősmódhoz való visszatérést reméltek.

Ennek az ideologikus testeszménynek a közép-pontjában egy idealizált antikvitáskép rejtett, mely a görögség „fiziológiai kultúrájában” (GOTTFRIED BENN) találta meg a modern ember revitalizálásának mintáját.

Ez a testeszmény – redukált formában – az árja test náci értelmezésében köszön vissza, hiszen az individuális test megtisztítása a dekadens kultúra (a feminizálódó „szellem”) nyomaitól a népi fajtest egészségének előmozdítását szolgálja. HANS SURÉN – nacionalista színezetű – testreformjának alapjául egy esszencialista antropológia szolgál, mely a férfitestet kiművelésében heroikus faji eszményeket és archetípusokat próbál realizálni. A meztelen férfitest itt egy második egyenruhává válik, hiszen a feminin és neurotikus „lágyság” polgári kultúrájával szemben a férfitest „páncélozott formaként” való megkonstruálása válik a remaszkulinizáció érvényes útjává. Bizonyos értelemben Apolló katonai-esztétikai diktatúrájáról beszélhetünk itt, ahogy azt Gottfried Benn is megfogalmazza a *Dór világ* című esszéjében, amikor az Új Ember „formaöltését” a művészet apollói dimenziójának spártai, vagyis militáns recepciójához köti.⁶ Az előbbieken azért szenteltem nagyobb figyelmet a hipermaszkulin, apollói-spártai férfitestnek, mert a 20. század művészeti testparadigmáinak egyik központi – változó előjellel és módon színre vitt – alakzatáról van szó. A tárlaton szerepeltetett (anti)heroikus testképek (vö.

4 Nagy Edina: *A tekintet tilalma – A meztelen férfi a Ludwig Múzeumban*, in: *Műértő* 2013/május
 5 Vö. Paula Diehl: *A meztelen test a nemzetiszocializmusban*, in: *A meztelen férfi – Tanulmányok*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 37–45.

6 Vö. Gottfried Benn: *Dór világ*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat Kiadó, 2011

Hős, Anti-hős szekció) is ennek az ideologikus konstrukciónak a bővületében működnek. Ebből a szempontból (is) izgalmas HAJAS TIBOR esete, akinek az életművében a heroikus meztelenség esztétikája és az anti-heroikus testfelfogás egyaránt jelen van, ahogy arról a kiállított *Lou Reed Total* (1978) „jelmezes” akciófotója is meggyőzheti a látogatót.⁷ Az apollói-spártai testkép provokációja jelenik meg a *Fájdalom* szekció több művében is, pl. RUDOLF SCHWARZKOGLER kasztrációt tematizáló fotóakcióműveiben. Ugyanakkor megfigyelhető itt egy rejtett ambivalencia is, miszerint Schwarzkogler műve szimbolikus módon a heroikus férfiaság lebontását célozza, ugyanakkor az önkasztráció egy absztrakt formarend tisztaságába épül bele, mintha Weininger purifikációs modellje térne vissza, mely a meztelen férfi hatalmi pozícióját szakrális-szellemi síkon restituuja. Vagyis a kasztráció végső soron Apolló „erekciójához” vezet, hiszen a meztelenség „nem hasad fel”, hogy megnyíljon a formátlanság kaotikus világának, csupán helyet ad egy újabb, még „tisztább” Formának. A fenti esztétikai ambivalencia a tárlat egyik ellentmondásos aspektusára irányítja a figyelmet. A különböző szekciókban kiállított művek, annak a „heteronormatív tekintetnek” a dekonstrukciójára törekednek, mely a női testet a vágy tárgyaként esztétizálta, és a férfi testet a vágy/hatalom birtokosaként jelenítette meg és/vagy „vonta ki” a művészi reprezentációból. Ebben az összefüggésben megdöbbentő, hogy a férfimeztelenség itt kiállított dokumentumai mennyire esztétizáltak, mintha a tárlat megelégedne a korábbi pozíciók pusztá felcserélésével, annak bemutatásával, hogy a férfitest ugyanúgy ki van téve az esztétikai formalizáció és konstrukció hatalmának, mint a női test. (Nem véletlen, hogy a tárlat reprezentatív munkája SYLVIA SLEIGH *Fejedelmi aktja* /1975/, mely ezt a perspektíva-váltást egy festészeti zsáner dekonstrukciójával köti össze.) Amellett, hogy – főleg itthon – nem lehet ezt a fontos felismerést eléggé hangsúlyozni, egy komplexebb elvárási horizont felől mégis banálisnak tűnik a tárlat „tanulsága”. Ennél is problematikusabb, hogy a férfimeztelenség látens esztétizálása épp a testi szubjektivitások felmutatni szándékozott sokféleségét redukálja. A művészettörténeti narratíva hézagait egy esztétikai ideológia tölti ki, mely a heroikus test lebontásától vezet az anti-heroikus „gyöngéd maszkulinitáshoz” (KÉRCHY ANNA).

7 – András Edit – a kiállítás katalógusában olvasható – kiváló tanulmányában meggyőzően érvel amellett, hogy Hajas testfelfogása nem egyszerűsíthető le egy esszencialista-hegemoniális modellre, hanem már egy eleve „kétarcú” (dekonstruktív impulzusokat is tartalmazó) érzékenységéről van szó. (Vö. András Edit: „Parancsra álmodom vagy szabadon? Képzletbeli maszkulinitás a szocialista Magyarországon”, in: *A meztelen férfi – Tanulmányok*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 83–98.)

Ennek az „ívnek” a kezdő- és végpontját összekötő humanista ízlés számára az emberi forma – és a Szépség klasszikus kánonja – végső soron nem kérdőjeleződik meg, legfeljebb „kibővül”. Mindez a századfordulós krízisdiskurzus leegyszerűsítését is jelenti, hiszen a Férfi válsága csupán egyik aspektusa a humanista Ember, illetve a humanista világkép antropológiai válságának. Ebből (is) következik, hogy a posztthumán antropológia kortárs kondíciói között nem lehet feltenni a maszkulinitásra vonatkozó kérdést anélkül, hogy egyúttal ne érintenénk az ember fogalmának aspektusváltozásait, illetve az emberi és nem-emberi közti viszonyrendszer átalakulását.

Erre a kontextusra tekintettel a kortárs testszubjektumokat meghatározó kérdés nem is feltétlenül a hiper- és „gyöngéd” maszkulinitás aránya, hanem az élettelel/gépi/digitális/állati dimenziók irányába történő „szökésvonalak” (DELEUZE-GUATTARI) feltérképezése, ugyanis az ilyen metamorfózisok által létrejövő hibrid entitások radikálisan megváltoztatják a nemi szerepekről és hatalmi viszonyokról alkotott elképzeléseinket. A tárlaton ugyan szerepel egy *Metamorfózisok* szekció, mely többek között MATTHEW BARNEY és GYENIS TIBOR munkáin keresztül próbálja jelezni ezt a paradigmát, de itt nyilvánvaló az aránytévésítés, hiszen az alakváltás és mássá-levés dehumanizáló praktikái a kiállítás többi „hívószavát” átíró hatékonysággal vesznek részt az utóbbi harminc év testdiskurzusában. Itt van pl. a kiborgtest elhanyagolt kérdésköre. A kiborg DONNA HARAWAY felől olvasva a humanista kultúra organikus modelljéből és a heteroszexuális reprodukciós mátrixból egyaránt „kilépő” hibrid testiség képviselője, ezzel szoros összefüggésben a populáris kultúra cyber-punk paradigmájában a feminitás és maszkulinitás jelölőit felforgató entitás. Elég, ha csak a leghíresebb példára, a *Terminátor*-filmek halálosztójára gondolunk, mely az utóbbi évtizedek maszkulin mitológiájának központi ikonja, hiszen felfogható a páncélozott-katonai férfitest történetének technicizált végpontjaként, ugyanakkor a nem-antropomorf dimenzió feltárása által a spártai esztétikai mögötti embertelen dimenzióra is felhívja a figyelmet.

A kérdésre, hogy a hasonló jelenségek miért hiányoznak a tárlatról, a humanista esztétika dominanciája mellett a feltárni szándékozott terület („európai művészet- és kultúrtörténet”) elitista beszűkítése adhat választ. Az itt bemutatott művészeti és kultúrtörténeti narratívából fájoan hiányoznak azok a leágazások, melyek a vizuális kultúra tágabb horizontja felé mutatnának, illetve olyan művek szerepeltetése, melyek a kortárs pop- és parakulturális javakkal való reflektált viszonyt testesítik meg. Az elitista szelekció miatt számos izgalmas vizuális kontextus megy veszendőbe, hiszen például a *300* (2006) című film, illetve a *Spartacus* (2010-) sorozat analízise nagyban gazdagíthatná a spártai-apolllói testeszmény tárgyalását, ugyanis ezekben a művekben olyan pseudo-antik férfighősökkel találkozunk, akiknek heroikus meztelensége a digitális testképek esztétikája mentén „konstruálódik”, vagyis a meztelenség itt virtuális színpaddá változik, melyen programozott spektakulum zajlik. Persze lehetnének mediális ellenvetéseink is a hasonló vizsgálatokkal szemben, ugyanakkor fel kell ismerni, hogy a kortárs művészet testreprezentációinak nagy része nem értelmezhető a képek kultúráközi és intermediális migrációjától függetlenül, hiszen a már említett Matthew Barney metamorfózisai is csupán ezoterikus formajátékoknak tűnnek, ha nem térképezzük fel az életmű szubkulturális beágyazottságát. (például a *Cremaster*-ciklus és a hetvenes-nyolcvanas évek biohorrorjai közötti kapcsolatot). A hiánylistát még hosszan lehetne folytatni (hol vannak az öreg, a beteg, a fogyatékos, a halott férfitestek? Stb.), de a tárlaton érvényesülő esztétikai ideológia korlátai már így is világosak. A humanista esztétizáció a képek fölötti hatalom újraelosztásáért küzd, ezzel a törekvéssel ebben a kontextusban azonban épp az a probléma, mint a Donna Haraway által kritizált „prekiborgiánus” feminizmussal, miszerint a heteroszexuális mátrix nem írható át a fallogocentrikus logika reflektálatlan átvételével. Nem a kulturális „célterület” jellemzőinek (nagyságának, erőviszonyainak) átalakításáról, vagyis nem egyszerűen „fennhatósági” kérdésekről van szó, hanem a kulturális fogalmak „mutációjáról”. Ha a férfimeztelenség kulturális szerepét akarjuk újragondolni, akkor nem elégedhetünk meg a humanizmus ítélőszéke előtt követelt esztétikai igazságszolgáltatással, hiszen a humanizmus esztétikáját épp az az hegemoniális igazság teszi jogerőssé, melynek szellemében annyi visszaélés történt a meztelenség történetében.

Berlin. 2013. (-80)

A német főváros idén az 1933-as náci hatalomra jutásra emlékezik. Ezt idézik az áldozatok, emigrálók képei az Unter den Lindenen. A brandenburgi kapuval szemben archív fotón az első láger kapuja, még fából. „Ácsolói” a mellette levő képen: Hitler frakkban, Hindenburg vaskalapban, amint átadja a hatalmat. Az utcai tárlat mellett számos helyen látni egész évben kiállításokat, melyek a lerombolt sokféleség, sokszínűség tematikáját közvetítik. Így a Berlinische Galerie-ben, a *Művészet Berlinben 1933–1938*. Alcímében a kiközösítés és betiltás.¹ A visszatekintő, egyben előremutató tárlat a náci által lerombolt életművek gyűjteménye: Max Beckmann, Otto Dix, Otto Freundlich, Naum Gabo, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Erich Salomon munkái. Fókuszba állítja az akkori, náci kultúrpolitika által megtört karriereket: Lou Albert-Lasardét, Gottfried Heinesdorfét, Rudolf Jacobiét, Anne Ratkowskiét és Joachim Ringelnatzét, valamint Werner Hegemann építész-kritikusét. Megmaradásuk csak a bátor műgyűjtőknek, galériáknak köszönhető. Az egymásra épülő kiállítássor folytatása a KARL-HORST HÖDICKÉ életmű bemutatója.² A művész 1938-ban született Nürnbergben és csak 1957 óta él Berlinben. Méltatása szerint munkássága összefügg a várossal: annak élénk sokszínűsége váltakozik a sötét képein, mintha a színek harca folyna. A neo-expresszionizmus meghatározó alakja lett, majd az új-vadaké. Kulcseleme a mozgás, ez adja munkái dinamikus struktúráját. Az 1960-as évek közepén Amerikában járt, s ez új impulzust adott kísérletező kedvének. Ezt jelzik absztrakt álló és mozgóképei, s ahogy művészeti anyaggá formálja a tárgyakat. Szokatlan kombinációival új értelmezést ad a dolgoknak. Leghatásosabb munkája a magasról lecsurgó fekete bitumen egy felfüggesztett hordóból, ami a kiállítás zárásakor ürül majd ki (*Hideg folyam*). Új formáival, médiák iránti nyitottságával sok fiatalra hatott.

Hogy a rombolás egyben esélyt adott az újnak, arról az első építész, HILDE WESTRÖM 100. születésnapjára rendezett kiállítás szól, fotókon mutatva be Berlin újjáépítésében betöltött szerepét, *A jövő városa* apartman modelljét (1957). Itt láthatók a falbontás utáni szimbolikus építkezések: Santiago Calatrava kupolaterve és Norman Foster Reichstag elképzelése, Axel Schultes kancellária makettje. Hödické mentora a berlini Művészeti Akadémián Fred Thieler volt, maga is újító. A róla elnevezett díjat, amelyet Hödickének is megítéltek, az idén a dán Sergej Jensen nyerte el, akinek a munkái külön térben láthatók.³ A zsűri az alap nyersanyagok innovatív használatáért díjazta, amelyeken viseletek nyomai, roncsolásai ugyanolyan fontosak, mint a festés. Nemcsak a piktúra, de a rajz, a performansz s a zene is fontos számára. Átlépi az anyagok és a művészeti ágak határait. A másik díjazott a szintén dán származású Tue Greenfort a berlini gázművektől (GASAG) kapott elismerést üvegművészetéért.⁴ Installációjában a gázlámpába led-izzókat szerelt, a vizuális tradíciót kombinálva a mai környezetvédelem szempontjával. (A galéria helyén korábban üvegraktár és az ólommal dolgozó üvegművészek bázisa volt.) Egy többemeletnyi térben Riccardo Vedova 1964 című installációja látható lebegő furnírsárákannyal. Az Arte Poverára ható velencei művész 2006-os kiállítása után maradt itt ez az anyag.

A Mies van der Rohe tervezte Neue Nationalgalerie üvegdobozában az 1945–1968 közötti periódus művészete látható. *A megosztott égbolt*⁵ cím több jelentésű:

nemcsak Christa Wolf írásművére utal, a kettészakított Németországra, hanem a világ kulturális, művészeti megosztottságára is. Ennek metszéspontjaként a keleti zónából a szocialista realizmust mutatják meg, a másik oldalon az irányzatok sokféleségét, az absztrakttól a ZERO-ig, mint a szabadság szimbólumát Európától Amerikáig. A kiállítás utal a hidegháború atmoszférájára, előbb a német művészen keresztül. Az első terem sötét képei az 1945-ös helyzetet, a múltat idézik – utalnak Auschwitzra. A romirodalommal (Heinrich Böll, Gruppe 47) egy időben a rom-művészet. Majd az újjáépítés mellett a berlini fal, a kubai krízis, a vietnámi háború nyomasztó hatásai (Baselitz, Wilhelm Förster, Ernst Wilhelm Nay, Werner Tübke). A szorongó érzést erősítik a címekkel jelölt terek: *Sárga veszedelem, Vörös felhő, Vad Harlekinek frontja a háború romjain, Hat fegyveres istennő...* Ezek gyakran műalkotásoktól kölcsönöztek – Renato Guttuso, Harald Metzkes, Chris Simpkins –, kifejezve a rendezői elképzelést az erőszakról. Az utolsó rész címe *1968. június 4.* Ekkor lötték le Robert Kennedyt kortesgyűlésén, és ebben az évben készült el a Neue Nationalgalerie. Az épület is kifejezi, ami benn, a tárlaton is érvényesül: ez a periódus a gazdasági csodák és az új technikák kora is volt, amit a művészeti eszközök, médiumok mutatnak. Itt zárulnak le az 1960-as évek.

Nem messze az új művészeti negyedről, a Martin-Gropius-Bauban három kiállítás látható.⁶ Az amerikai MARGARET BOURKE-WHITE képei az 1920–30-as évekről, az amerikai és a sztálini „szovjet”, iparosításról ma már fotótörténeti, egyben történelmi dokumentumok. Érdekes párhuzamra adnak lehetőséget az akkori Németországgal. A berlini MICHAEL SCHMIDT *Élelmiszer* címmel mezőgazdasági termelési folyamatábrákat készít, az 1920-as évek objektív fotográfiájának módszerét felhasználva. A főtárlat a Bayer gyógyszeripari konszern gyűjteménye, a *Beckmantól – Warholig*, a mintegy 2000 műből 240-et választottak ki 89 művész-től. A gyűjtés a német expresszionistákkal kezdődött, mára azonban globálissá vált, beleértve Kínát és a mai német művészeket, közöttük MARTIN KIPPENBERGERT, akinek ezzel egy időben önálló kiállítása is látható Berlinben.

Az egykori Hamburgi pályaudvaron nyílt tárlat nemcsak címével, de anyagával is szokatlan. *A Sehr gut/very good*⁷ cím alapját a gyerekek képekhez tartozó minősítése adta, ezeket írta

6 Von Beckmann bis Warhol. Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, 2013. március 22 – június 09; Margaret Bourke-White: Fotografien, 2013. január 18 – április 14; Michael Schmidt: Lebensmittel, 2013. január 12 – április 1, Martin-Gropius-Bau

7 Martin Kippenberger: Sehr gut/very good, 2013. február 23 – augusztus 18; George Widener: Secret Universe IV., 2013. január 25 – június 16; Martin Honert: Kinderkreuzzug, 2012. október 7 – 2013. április 7, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin

1 Kunst in Berlin 1933–1938. Verfeimt. Verfolgt. Verboten, 2013. január 30 – augusztus 12; Kunst in Berlin 1880–1980, állandó kiállítás, Berlinische Galerie (továbbiakban: B.G.)

2 K.H. Hödické. Malerei, Sculpture, Film, 2013. február 22 – május 27, B.G.

3 Sergej Jensen. Fred Thieler-Preis 2013, 2013. március 18 – június 17, B.G.

4 GASAG Kunstpreis, 2012. november 02 – 2013. április 8, B.G.

5 Der Geteilte Himmel 1945–1968, 2011. november 11 – 2013. szeptember 8. Neue Nationalgalerie



JOSEPH BEUYS
I Am Searching for Field Character, installáció, részlet, Berlin, Hamburger Bahnhof
© Fotó: Eln Ferenc

fehér színű ecsettel fehérre festett vásznakra, melyeket fehér falakra (white cube) függesztettek fel: „fehér alapon fehér négyzetek”. Redukálása, túllépése annak, amivel a sokszínű művész próbálkozott a reklámgrafikától az installációig, enviromentig és a punkig. Nemcsak menedzselte a P.O. klubot, hanem bandát alakított (Grugas) és zenét írt. Erről készült fotói kollázsszerűen leterítve a keleti szárny márványpadlóján láthatók. Kippenberger életében döntőek nyugat-berlini évei (1978–81), amikor új stílust hirdetett: a városnak szüksége van a festészet új kabátjára, aminek önmagát nevezte meg, de nem ismerték el. Képei nagy részét ételért, italért festette a Paris Bárban, majd „kirajzolta” magából rákbetegségét a *Medusa* ciklussal, melyet Géricault festménye alapján készített. Idén lett volna 60 éves (1953–97), „stílszerű” a tárlat a Bahnhofon, mint végállomáson. Ami valóban a jelen múzeuma, hiszen állandó gyűjteményében Beuys, Anselm Kiefer, Andreas Gursky, Thomas Struth munkái, valamint Lichtenstein, Rauschenberg, Warhol monumentális művei is megtalálhatóak. A hallban MARTIN HONERT *Gyerekkeresztesek* című kiállítása nyílt, mely a művész gyerekkori emlékképeiből építkezik három dimenzióban. Ő maga szobrászatot tanult Düsseldorfban, és a drezdai Szépművészeti Akadémián tanít. 29 alkotása személyes múltjának értelmezésére

épül a Mikulástól a ministráns gyerekekig, az ólomlovagoktól az „előljáró” felnőttek csoportjáig. Honert a régen történeteket vetíti ki, munkái érintetlen elemei a memóriának. Gyakran jellegtelen tárgyak kapnak jelentést képzeletében, melyek külön, színesen jelennek meg. Valójában az 1950–60-as években felnövő generáció szürke, unalmas, közepeszerű életének képét adta a tárlat, ami komplementere lehet a *Geteilte Himmelen* kiállított korabeli német műveknek.

A *Titkos Univerzum IV.* című kiállítás-sorozat azoknak ad lehetőséget, akik többnyire kimaradtak a hivatalos művészi kurzusokból. Az amerikai GEORGE WIDENER komplex számokkal kapcsolatos képei korai érdeklődéséből fakadnak a numerológia, naptárak, történeti tények, népességi statisztika, matematikai kalkulációk iránt. Tiszta struktúrák rajzaiban valós történeti események kalkulálhatóságát (*Titanic*) saját számításával elemzi. Speciális kódokat fejleszt a jövő szuperintelligens számítógépei számára. Hatott rá a mesterséges intelligenciakutatás (Ray Kurzweil), meggyőződése, hogy 2045-re az agy egybeolvad a computerrel, a tudatos gondolkodás szoftverré válik. Titkos algoritmusokon alapuló képeivel intelligens szórakozást kínál a szuperszámítógépnek, hogy alkalmas legyen az ember szolgálatára. Ez az első egyéni kiállítása Európában, melyen legfontosabbak a rajzok új elemei.

A Neue' melletti Kulturforumon már a 21. század grafikáit mutatja be az Ernst Schering Alapítvány gyűjteménye.⁸ Nonfiguratív, minimalista, konceptuális munkákat, különböző módokon – manuálisan (Bernhard Leitner, William Engelen), elektronikusan (Daniel Klemm) készült vonalrendszereket látni, az ismétlődő formáktól (Linda Karshan) a kaotikus megjelenésig (Owen Schuh). Mutatják, hogyan emelnek be rendszerekbe érzéseket, hangulatokat, állapotokat. Kapcsolódnak a média más elemeihez az akusztikus impulzusok (Jorinde Voigt), zenei sorok, táncok, diagramok, a rendszerek rajzolt formái. Egyben utalnak a rajznak mint médiának a szerepére.

⁸ System und Sinnlichkeit. Zeitgenössische Zeichenkunst von Tom Chamberlain bis Jorinde Voigt. Kupferstichkabinett/Kulturforum, 2013. március 21 – augusztus 4.

Az ellenállás művészete: dél-amerikai pop art Bergamóban

**POP, REALISMI E POLITICA. Brasile – Argentina,
anni Sessanta**

📍 **GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Olaszország**
📅 **2013. március 8 – május 23.**

Az észak-olaszországi Bergamóban található GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea' modern és kortárs művészettel foglalkozó intézmény, amely csak a nevében galéria, valójában inkább múzeumként működik, saját gyűjteményét bemutató állandó tárlata mellett évente több időszaki kiállítást és kísérő rendezvényt is szervez.

A GAMEC idén tavasszal ritkán látott különlegességgel nyitotta a szezon: a nemzetközi koprodukcióban készült „vándorkiállítás” a hatvanas évek Dél-Amerikájába kalauzol. A *POP, REALISMI E POLITICA. Brasile – Argentina, anni Sessanta* (*Pop, realizmusok és politika – Brazília és Argentína a hatvanas években*) címet viselő tárlat a program harmadik állomásaként érkezett Olaszországba,

2012-ben már látható volt Buenos Aires-ben a Fundación PROA-ban² és a curitibai, Oscar Niemeyer nevét viselő múzeumban³ is, végül a Rio de Janeiro-i MAM – Museu de Arte Moderna-ban⁴ ér majd véget az utazás, 2013-ban. A közel 140 művet felvonultató kiállítás a két kurátor, PAULO HERKENHOFF és RODRIGO ALONSO munkája nyomán az Argentínában és Brazíliában jelentős társadalmi változásokat hozó hatvanas évek ellentmondásos kultúrájának metszetét adja.

A dél-amerikai országok kultúrájára földrajzi és társadalmi helyzetükből, történelmükből adódóan az Amerikai Egyesült Államok hatott. Az Európából nézve is kíváncsnak tűnő amerikai álmom természetesen a művészetre is rányomta bélyegét, az USA-tól délebbre fekvő államok lakóinak pedig évtizedeken át követendő példaként, de legalábbis viszonyítási pontként szolgált. Az új interpretációs közegben azonban más értelmet nyertek az Amerikából „importált” irányzatok. Brazíliában vagy Argentínában új jelentőséget kapott a pop art, s a külföldi példák reinterpretálása mellett olyan új, saját vonulatok is megjelentek, mint a brazil *Nova Objetividade* és *Tropicália*, vagy az argentin

1 GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Via San Tomaso, 53 – 24121 Bergamo, Olaszország <http://www.gamec.it/Default.aspx>

2 <http://www.proa.org>

3 <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/>

4 <http://www.mamrio.com.br/>

CILDO MEIRELES

Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola, 1970



Otra Figuración mozgalom. A kiállítóterben egymásnak felelgetnek az észak-amerikai Pop art ikonjai és brazil, argentin követők. Izgalmas párbeszédnek jönnek így létre egy történelmi korszak más-más szempontú vizsgálata során.

A tárlat a hatvanas évek dél-amerikai művészetének jellemző hívószavaival szerveződik: fogyasztói társadalom, reklámok, design, divat és a (Che Guevarán jóval túllépő) politikai ellenállás. Valódi társadalmi feszültségeket jelenítenek meg a munkák: politizáló kiállítást láthatunk a szó legtagabb értelmében. A hidegháború, a szegénység, a populista és/vagy militáns, diktatórikus hatalom közegében fejlődött ki az argentin és brazil művészeket jellemző kifejezőmód. Az ellenállás (*lute*) különböző formái, a tüntetések és a földalatti mozgalmak körébe emelkedik be a művészet is, politikai állásfoglalásokkal alakulnak az expresszív munkák. Nem szolgai másolásról van tehát szó: az Egyesült Államokból a Pop arttal beszivárgó irányzatok a radikális ellenállás eszközeiként kapnak új értelmet Argentínában és Brazíliában. Frappáns ironia, humor és a (tőlük inkább „északi”) nyugati tömegkultúra határozott kritikája egyaránt érzékelhető a művekben.

Meghökkentően nyílt, sokszor húsbavágó üzenetet közvetítenek az USA-ban a fogyasztói társadalom és a jólét közegében születő Pop artot dél-amerikai szellemiségre átültető alkotások. Szokatlanul nyersen kritizálják saját országuk társadalomformáló tényezőit: a mélyen katolikus Dél-Amerikában a hatvanas években egy amerikai vadászpilóta kifeszített szennvedő Krisztus minimum botrányos megnyilvánulásnak⁵ tekinthető. Ha más hangsúlyokkal is, de hasonló utakon jár az (amerikai) fogyasztói társadalomkritikai olvasataként CILDO MEIRELES konceptualista munkájában, amely három Coca-Colás⁶ üveggel utal a Molotov-koktéla,⁷ illetve PABLO MENICUCCI Sofia Loren monumentálisra nagyított szájáról mintázott műve,⁸ amelyen a tömegkultúra és a televízió képi világa jelenik meg, vagy EDGARDO GIMÉNEZ⁹ popos hatásvadászatra épülő plakátja is.

A műfaji sokszínűség széles skáláján mozognak a kiállított munkák: festmények, rajzok, installációk és videómunkák mellett happeningek videó-dokumentációi is láthatóak. A történeti kontextus megteremtését a dél-amerikai művészetben hangsúlyos aktivista szerep megnyilvánulásait, valamint a korszak kulturális életét illusztráló, illetve bemutató könyvek,

5 León Ferrari: *La civilización occidental y cristiana*, 1965

6 Cildo Meireles: *Inserções em Circuitos Ideológicos*

– *Projeto Coca-Cola*, 1970

7 Jacqueline Ceresoli, *POP, REALISMO E POLITICA. BRASILE-ARGENTINA, ANNI SESSANTA*, ld.: <http://www.kritikaonline.com/pop-realismi-e-politica-brasile-argentina-anni-sessanta/> (2013. március 12.)

8 Pablo Menicucci: *Boca*, 1967–2003 (Az *Hola Sophia!* kiállítás része)

9 Edgardo Giménez: *Las Panteras* (1966)

kiadványok és manifesztumok segítik. Olyan szelete ez az egyetemes művészetnek, amely ritkán jut be az európai kiállítóterekbe. Az Andy Warhol Pop art-jától jóval messzebbre kalandozó dél-amerikai művészet invenciózus megközelítése egy rejtett szubkultúra produktumait tárja fel. A happeningek, performanszok és köztéri művészeti akciók a brazil és argentin művészek aktív társadalmi szerepvállalására hívják fel a figyelmet: a művészet leválva az intézményes kánonról maga is kilép az utcára. Megtagadja az őt kirekesztő intézményrendszert és saját kultúrát épít. Katonai diktatúrákban ez különösen nagy feladatnak tetszik, miközben ma is aktuális üzenetet hordoz.



EDGARDO GIMÉNEZ
Las Panteras, 1966

A GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo 1991-ben jött létre, mai jelentőségét színvonalas kiállításai mellett egy nemzetközi projekt koordinátoraként betöltött szerepe is mutatja. A francia CIAP¹ (Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière) a svéd Malmö Konsthall² és a budapesti Műcsarnok³ mellett a GAMeC is tagja annak az együttműködési programnak, amely létrehozta az Artools Projektet.⁴ A négy kulturális intézmény a művészeti nevelés fejlesztése érdekében szövetkezett, közös múzeumpedagógiai és edukációs módszertan kidolgozását tűzték ki célul. Módszereiket a résztvevők saját berkeikben próbálják ki, majd egymás tapasztalatai alapján közösen gondolják tovább. A programok elsősorban az általános- és középiskolás korcsoportnak szólnak, az időszakos és állandó kiállításokhoz kapcsolódó speciális kreatív foglalkozásokkal. Az Artools Projekt honlapján bővebb információ érhető el az intézmények közösen kialakított módszeréről, amelynek segítségével közelebb hozható az emberekhez a kortárs kultúra.

1 <http://www.ciapiledevassiviere.com>

2 www.konsthall.malmo.se/

3 www.mucsarnok.hu

4 <http://artoolsproject.eu/>

Rónai-Balázs Zoltán

A megtisztulás körei. Hiány

Kimosódás. Könyv Kata kiállítása

→ Galéria IX., Budapest

→ 2013. május 10 – május 23.

KÖNYV KATA festészete bizonyos – nem is biztos, hogy árnyalatnyi – változáson ment keresztül a legutóbbi időkre. A korábbi igen erős társadalomkritikus, mindek előtt olaj-vászon táblaképekre alapozó „beszéd” mellett megjelent egyfajta befelé, és a munka, a festészet filozófiai tartalma felé fordulás is, ami különös (de korántsem antagonisztikus) ellentétként magával hozta a műfaji kifelé tekintést.

Galéria IX-béli kiállításán egyenlő súllyal jelent meg ez a két irányultság. Ilyen fordulatnak sokféle oka lehet. Akár a harcos közéleti hozzáállás éveken át való vállalásába is bele lehet fáradni. De abba is, ha ennek látható eredményét tapasztalni nem lehet. De igaz az is, hogy aki sokáig volt a zajban, az óhajtja és értékelni kezdi a csendet. Avagy előfordulhat, hogy egyszerűen egy új belső, gondolati, érzelmi stabilitás, egy új alkotói descartes-i pont kerestetik, így vált szükségessé az alapok vizsgálata – pontosabban újravizsgálása. Az ilyen értelemben nagyon is beszédes „Kimosódás” című tárlaton ennek az izgalmas folyamatnak a kellős közepébe csöppenhetett a látogató.

Könyv, mintha csak látéletét óhajtotta volna adni az előbb említetteknek, a rendelkezésére álló két teremben ennek megfelelően installálta alkotásait. A korábbi időszakát inkább idéző műveit helyezte előre, míg a belső térben, tehát csak ezek után, találkozhatott a nagyérdemű a valóban a kimosódással. Méghozzá olyannyira azzal, hogy nem csak a téma, de a felhasznált motívum is effektíve az. Az alkotónak önnön művészetével, a szakmával: a festészet-tel és az azt magában foglaló képzőművészettel való szerves egységét, illetve



KÖNYV KATA
Memento, 2013

abban való pillanatnyi pozícióját és habitusát kifejező allegória. Jelesül az ecsetmosás. És ez az allegória nem sántít. Annál is inkább nem, mert a nála korábban egyáltalán nem jellemző műfaj, a videoinstalláció ebben kiemelt szerepet kap. De azért is, mert a műfaji, eszközbéli többoldalúság, a témának ilyen értelemben vett többszempontú megközelítése maga is ennek az alkotói „kimosódásnak”, megújulásnak a kifejezője. Az ecsetmosás egész, komplett kis világa különböző formákban jelenik meg. Olajképen a még tiszta, majd az összekent lefolyó (a sorrend megfordítható), kék posztóra festve a szappan, ami már lyukas, és videó, amelyen saját tenyerén dörgöli az ecset fejét, ezáltal vörösré festve. A vörös lecsorog, mintha vért mosna le.

Gondolhatná ezek után valaki, hogy csupán az önállapot kivetítése történt, sőt, értelmezhetné visszavonulásnak, meghátrálásnak is. Csakhogy nehéz lenne nem észrevenni azt a csavart, amit

KÖNYV KATA
Fiktív negatív, 2013



KÖNYV KATA
Kíégett vízió, 2013



ez megnyilvánulás magában rejt. Konkrétan, hogy ez a visszahúzódnak önmagában is a közélet irányába mondott kritika. Méhozzá erős kritika, kommentárok nélkül.

Ráadásul éppen ez a csavar kapcsolja össze és fogja egyúttal egységbe az amúgy kétpólusú tárlatot. Így tömörödnek egy központi gondolat, érzet hordozójává a hangulatukban a metafizikusokat idéző, a társadalmi jelen már-már szurreális, groteszk jelenségeiből építkező festmények (amik a festészet múltjához, az előzményekhez való ragaszkodást is magukban hordozzák e kontextusban) az inkább már „csak” képzőművészként való látásból és kifejezési módból fakadó művekkel.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy az egyes munkákban nem jelenik meg a (kortünetként felfogható) elidegenedés, az abból való eltűnés, no meg az annak eltüntetésére irányuló óhaj. Pontosabban ennek drámai volta. Ékesen beszél erről az a gyárépület előtt álló lamasszút (szárnyas, emberfejű oroszlán, akár Pelevin Szírrufja is lehetne) ábrázoló, *Kiégett vízió* című kép, melynek egy részét drasztikus gesztussal a művész kiégette. A festészet eszközeivel ugyan, nem ténylegesen. Viszont e kiállítás közegében ez a ténylegesebb, mégis. Mondhatni szikár kifejezőmód, lírai mivolta ellenére.

Ez mit sem változik a másik oldalt. Az alkotás utáni meditatív állapot ábrázolása itt is mentes bármilyen olcsó misztifikációtól. Majdnem hogy tárgyi attribútumaiban jelenik meg mindössze. A lefolyó, a szappan, még az ecset is gyakorlatilag hétköznapi eszközök, profán részesei a hétköznapiaknak. Kiemelésükkel, a környezetükből kiragadva nő meg a jelentésük, majd együtt, egymás és a művészet viszonylataiban kapják meg a fennköltégüket. A kevesebb sokszor több, tartja a mondás, ez itt is igaz. A megtisztulás eszközei viselik ennek nyomait. A szappan lyukas, a tenyér vörös. Ez a stigmaszerűség, amely a megtisztulás köreit hordozza. Napi ismétlődésükben mantraszerűek a mozdulatok, tartalmuk miatt pedig nem elcsépelhetők. Ami pedig a leginkább közös ebben a kiállításban, az a hiány. A negatívban megfestett arc (*Fiktív negatív*), a lyuk a szappanban, az ecset mosásának irányváltozása (a felhígult festék visszafelé kezd áramolni a videón), a megfestett szobortöredék, amelynél az elveszett rész kapja a hangsúlyt, de akár a kiürült kávésbögre az 56-os lányra helyezve mind ezt mutatja, mintegy gondolati összpontkeresésre hívja a művész hasonló útjának nyomán a befogadót. Mindezek alapján elmondható, hogy Könyv Kata izgalmas, sokrétegű anyaggal jelentkezett, amit magunkévá tenni mégsem nehéz. Hogy miért? Mert alapjaiban a mindnyájunkban ott lévő, korunk kitermelte örökről szól, amit, míg az ember a műveket nézi, legtöbbször konkrét szavakban megfogalmazni sem kell.

Klaniczay Gábor

Ellenkultúra a 80-as években*

Válogatás Bp. Szabó György plakátgyűjteményéből

➤ BTM – Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest

➤ 2013. április 16 – május 26.

Volt-e ellenkultúra a nyolcvanas évek Magyarországon? Úgy emlékszem, volt. Rengetegen utáltuk azt, amihez a hivatalos kultúrában hozzá lehetett férni, és sokan voltunk, akik a saját önkifejezésünkre a Nyugaton ellenkultúrának nevezett megnyilvánulásokban találtuk meg a formát. Ellenkultúra volt, ha házibulin táncoltunk, őrzöngtünk, ágyba bújtunk. Ellenkultúra volt a szamizdat kiadványok terjesztése, a „repülő egyetemek” szervezése, az aláírásgyűjtés. Ellenkultúra volt, ha nudista telepen napoztunk a Délegyházi bányatónál, de az is, ha éjszaka

* A 2013. április 16-án elhangzott megnyitó szöveg szerkesztett változata.





meztelenül mentünk fürödni a Balatonba. Ellenkultúra volt, ha avantgárd kiállítások megnyitójára, happeningre, performance-ra, amatőr pinceszínházak előadásaira jártunk, s utána jól berúgtunk. Ellenkultúra volt, ha lakásban rendezett költészeti felolvasásra, színielőadásra, experimentális zene-koncertre mentünk, és persze ellenkultúra volt az is, ha kábulatba estünk. Az ellenkultúrának voltak félhivatalos színhelyei is: külvárosi művelődési házak, mint a Ganz, a Kassák Klub, az Ikarusz, egyetemi klubok, mint az Eötvös Klub (Hordó), a Bercsényi Klub, a Ráday Klub, a Közgáz Klub, az Egyetemi Színpad, olyan felügyelt rezervátumok, mint az Ifjúsági Park, a BBS, a Lágymányosi Közösségi Ház, a Fiala Művészek Klubja, az Almássy téri Szabadidőközpont, a Petőfi Csarnok, és voltak olyan rövid ideig működő valódi „szabad övezetek” is, mint a balatonboglári kápolna. És persze ne feledkezzünk meg arról, hogy az ellenkultúrában központi szerepet játszott egy új médium, ahol összegződött a sokféle izgága, mást-akará mozgolódás: ez volt a rockzene.

E kiállítás plakátjai is ennek az ellenkultúrának a vizuális termékei. Pontosabban, azon belül is egy meghatározott korszak szülöttei.

A magyarországi rockzenében (mint az egész világon) a hetvenes évek végén létrejött, kiforrálódott egy „új hullám”, olyan új együttesek alakultak, amelyek a beat-korszak híressé lett és a szórakoztatóipar által beszippantott sztárjaival szembefordulva ismét amatőr, fésületlen, lázongó zenét kezdtek játszani. A legvadabb köztük a „punk” volt, ebbe az irányba tapogatózott nálunk a „csövesek” kedvenc „kökemény rock” együttese, a Beatrice, majd később a CPG. Mások az underground művészetből próbáltak ötleteket meríteni, ilyen volt az 1977-ben a Ganz Mátyás Művelődési Központban Lou Reed, David Bowie, Roxy Music és Kraftwerk szövegeket felolvasó, majd néhányat el is énekelő Molnár Gergely és együttese, a Spions – akik azonban 1978-ban disszidálva hamar eltűntek a hazai undergroundból. A „new wave” azonban folytatódott: 1980. augusztus 23-án, a Hajógyári Szigeten megrendezett „Fekete Báránok” koncerten lépett színre a szentendrei képzőművészek által létrehozott A. E. Bizottság, 1980. szeptember 13-án, az akkori Kulich Gyula – ma Kálvária – téri pszichiátriai klinika udvarán az URH és a Balaton. Néhány éven belül azután már több tucat új hullámos és punkegyüttes működött (VHK, Európa Kiadó, Kampec Dolores, Kontroll Csoport, Trabant, Neurotic, Embersport, ETA, Aktus, Electric Petting, Bp. Service, Art Deco, Hús, Spenót zenekar, Tudósok, Balkán Tourist, Sziámi, Ági és Fiúk, Lacht El Bahhtar, Sexepil, Csokonai Vitéz Műhely, CMC, Székárosi & Konnektor Rt., 2. Műsor, Új Modern akrobatika, Lois Balast, ef. Zámbo Happy Dead Band, Ugha Christie, Orkesztra Luna, Kézi Chopin).



A körülöttük kialakuló „new wave” miliő sajátos életérzést tudott megfogalmazni arról, hogy milyen volt a nyolcvanas évek elején az „igen-igen kemény, kemény világ”. „Álompor, álompor, ments meg ettől a várostól.” „Mocskos idők, szeretnem kéne, a jövő itt van és sose lesz vége.” „Húzd be sötét függönyöd, senkihez sincs már közöd.” „Rémés hely, bérelj fel, munka nélkül vagyok, megbízhat sz bármivel.” „Nem kell a púder / nem kell a vaker / nem kell a fanki / nem kell a punk / csak egy: az underground.”

Ellenkultúra volt ez? Pontosabban: lehet-e azt mondani, hogy ez volt nálunk az ellenkultúra? A szövegekből gyakran kicsengő elkeseredett, goromba hangulat mellett voltak e daloknak és a hozzá kapcsolódó koncerteknek harcias, vidám, lírai és persze komikus pillanatai is: a zen buddhizmust és dadaizmust keverő Bizottságbohózatok, Víg Mihály bánatos, humoros vagy misztikus dalai, a VHK sámánesztázisa, Pajor Tamás szarkasztikus rap-szövege. A nyolcvanas évek közepének Magyarországon el lehetett mondani, hogy „a rockandroll az nem egy tánc”. A nyolcvanas években kialakult stílusnak és formanyelvnek lettek azután a folytatói a kilencvenes évek alternatív sztárjai: a Kispál és a Borz, a Hiperkarma, a Quimby.

Ennek az ideges, vibráló, olykor eufórikus, olykor depresszált ellenkultúramozgólásnak a vizuális lenyomatát közvetíti az a gazdag gyűjtemény, amit e miliő lelkes és aktív résztvevőjeként (az Art Deco, majd a BP Service zenészeként), továbbá az itt látható koncertplakátok egy részének az alkotójaként összegyűjtött BP. SZABÓ GYURI. Ki hitte volna, hogy az agyonzsúfolt faliújságokról tépeten lelógó, körüti fatörzsekre felrajzszögezett, néhány amúgy illegális felületekre kitűzött, házilag gyártott, fusiban kinyomtatott koncertplakátból idővel becses kulturális relikvia, vagy akár piaci értékkel is rendelkező műalkotás lesz? (Kivéve talán a szentendrei Vajda Lajos Stúdió tagjaiként akkoriban már képzőművészként is elismert Bizottság-tagok által rajzolt plakátokat, amelyekről a hozzáértők már akkor is láthatták, hogy művészet, és amelyek közül itt is láthatunk jó sokat.)

Amikor ezeket koncertplakátokat most, egy negyedszázaddal később a Budapest Galéria kiállítótermében a falán szemlélhetjük egybegyűjtve, nemcsak a történelmi hangulat érinti meg az embert, a hajdan-volt underground nosztalgiája. Látnunk kell azt is, hogy az ellenkultúra hetvenes-nyolcvanas években világszerte elterjedt vizuális nyelvezetének Magyarországon is voltak eredeti, tehetséges képviselői. Egy sajátos képi kultúra, pontosabban képi ellenkultúra – nevek, szövegek, ezerféle furcsa betűtípus, harci jelszavak, vad arcok, meztelen testek és mindenféle meghökkentő ábrák kavarnak körülöttünk. Élvezet látni, felidézni azt a sok jó koncertet, kiállítást, felolvasást, amelyekről olyan kevés emlék maradt.

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



Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület studio.c3.hu

_014

FRIDVALSZKI MÁRK

1 bal
Széria “We the Children
of Golden Age”, 2013
vegyes technika, írógép, papír, din A4

2 jobb
“Rediscover”, 2013
xerox, papír, din A4–A0, ed. ∞

I don't see
anything else
but Black Spaces.



(Open the Horizon.)

**THE
ARTIST
MUST
REDISCOVER
RESPONSIBILITY.**

RESPONSIBILITY

REDISCOVER

THE

ARTIST

MUST



Three long, knitted garments are displayed on gold hangers against a white wall. The garment on the left is blue and white, the middle one is white, and the one on the right is yellow and white. They are all made of a fine, textured knit. The floor is made of reddish-brown tiles.

Szellemes Nahte idéz.

Vető János kiállítása

BTM – Budapest Galéria Kiállítóháza

1036 Budapest, Lajos u. 158.

2013. augusztus 29 – szeptember 29.