

Balkon

2013_9

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



ISSN 1216-8890 880 Ft





b o r í t ó

PIETER HUGO
Karton ágy egy elhagyatott
épületben, a *Messina / Musina*
sorozatból

t a r t a l o m



4 CSÉRNÉ KLÁRA: Meg nem értett állatok / Csérné László helyének hiánya a magyar neoavantgárdban



9 NAIMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS / Harminchetedik rész



24 SURÁNYI ANITA: Társas-játék / Szász Lilla, Barakonyi Szabolcs / Michael Kerstgens



28 Lesi Zoltán: Hol a nyolcas, hol a nyolcvanas



30 N. MÉSZÁROS JÚLIA: Újvilág – Kortárs kanadai tárlat / Derek Besant



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

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület
studio.c3.hu

_015

SZABÓ DOROTTYA
Esőfal, részlet, 2012
akril, pausz, papírkivágás

i m p r e s s z u m

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** ✉ szadoslaszlo@gmail.com
 Szípművész: **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 irodáinál, a hírlapkézbesítőknel, 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



Meg nem értett állatok

Cserne László helyének hiánya a magyar neoavantgárdban

➤ Második rész

A könyv maga

Az első oldalak képekkel illusztrálva átfogó képet rajzolnak a meg nem értett állatok összességéről. Indiánokat és egy óriáskígyót ábrázoló fotók, újságkivágások (egy, az aktív eutanázia lehetőségeit taglaló, és egy primitív törzs kihalásának veszélyét ismertető cikk), interjúrészletek valódi és képzeletbeli személyekkel.

„egyszer azt mondták a szüleim hogy én az én barátom vagyok” B. Tamás
„szókinsem elveszett
de az ösztöneimet visszaszereztem
messziről felismertem, hogy ki szeret, ki közömbös, ki gyűlöl
Nem voltam vad, se szelíd,
állat voltam” S.L.

„Sokszor megfojtottam apámat és sokszor végignéztem anyám unalmas öngyilkosságait. Mindannyiszor feltámadtak és kegyetlen (apu) illetve érzéketlen (anyu) állatnak neveztek. Az állat nem kegyetlen, csak élni akar, kivéve a galambot és az őzet. Nem érzéketlen, csak nem ember. Kész.” Video Joe

CSERNE LÁSZLÓ

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



a jegesmedve barlangjába, és odabújtam hozzá.”
D.V. (1963–1979)¹

Ezt követi az első részletesen leírt személy, kinek neve Empty.

Éjszakánként a várost járta (rossz alvó volt, mint a költők általában) és emocionális feleslegét a falakra vetítette. Különböző szavakat (god, school, money etc.) írt le a „no” szóból. Ezt a működést senki nem minősítette költészetnek (ő sem), de halála után kialakult egy „wall-art” nevű képzőművészeti irányzat, amely Emptyt tartja ősenek. Közben vasúti várótermek, nyilvános illemhelyek stb. falára írta verseit, pl. ezt:

„Ne vakarj lyukat a bohócba
kitör belőle harminckét vadállat
Véget vetnek a zenének
a baglyok véglegessel herélnék
Igen”

Egy teljesen sikertelen és sikertelenségével teljesen elégedett költő. Később öngyilkossági kísérletekkel foglalkozott, melyek közül az utolsó sikerrel járt. Ez egy kedves történet, szükségszerű végkifejlettel, nyugtat meg minden olvasót a könyv, egy nagy színes rajz kíséretében.

A második szereplő Video Joe, akitől egy rövidebb nyilatkozatot már olvashattunk a bevezetőben. Gyermekkorra nem volt valami vidám, ahogy felnőttkora sem. Kezdeti rajongása után kiábrándul a történetekből.

Az igazságra szomjazó ma nem kap jeleket, melyek szimbólumai az igazságnak. Alázatra van szüksége, amely nem külsőleges. Fel kell ismernie, hogy nincsenek fontos és jelentéktelen tények. A tények mintegy pulzálnak, egy részük előtérbe kerül, más részük háttérben marad, de MINDEN MINDIG van.

Igaz lehet, hogy a cseppben benne van a tenger, de ahogy használják ezt a mondást, úgy nem. Az igazságot csak annak van joga sűríteni, aki ismeri az igazság részleteit. Nyilván jó valamire a szókincs. Minden szó összekapcsolható minden más szóval. Ezek új dimenzióit tárják fel a valóságnak, aminek az érzékszervekkel (és a tudattal) felfogható része csak töredék. Amit nem értünk, az is van.

„Ami nincs, az is van. AZ IGAZSÁGNAK MA RÉSZLETEI VANNAK.

Mi az a minden ami MINDIG van? Nem vagyunk méltók az ihletre. Szavaink vannak (vannak látens szavak, amik kimondása ránk vár), mondjuk ki őket, még akkor is, ha nem értjük, ABC sorrendben, végrehajtva a kellő összekapcsolásokat. Mint EGY GÉP. EGY GÉP. EGY GÉP. Ha mindent kimondtunk, amit lehet (magunk

¹ Az Állatkert ekkoriban talán tényleg a béke szigete, ld. Xantus János: *Eszkimó asszony fázik*, 1983

a háttérben) pontosan fogjuk tudni, miről hallgatunk később. Személyiségünk e folyamatban megszűnik. Majd visszatér. Az igazság súlya nem nyom agyon. Folytasd saját magad, de mosolyogva, nyugodtan, harag, sietség nélkül. Megszűnik a birtoklás vágya, a szeretet új értelmet kap, a halál nem ijesztő és nem kíváncsiabb, csak egy mozzanata az életnek” – írja szerelmének, Catherine V.-nek címzett levelében. Hogy megvalósítsa minden kimondását, az egész világot elkezd bevideókamerázni, hogy minden fel legyen véve. Családjá ezt megakadályozza és elmeegógyintézetbe zárják. Onnan kikerülve boldogan él, amíg meg nem hal. Ez, mint az előző, igaz történet volt – erősködik a könyv, bizonyítva állításait nem csak egy fotóval, de egy bizonyos Keresztes Rita nevű II/a. osztályos tanuló iskolai fogalmazásával is. Közbevetés következik, melyben a könyv magyarázkodik amiatt, hogy a hősei bűnözők és örültek lesznek, ám így is sokkal jobb és szebb lények, mint mások. Aki elítéli ezeket a szereplőket, az is rossz és egyszerű ember, sokkal rosszabb egy közönséges bűnözőnél, ahogyan azt látjuk. Aki nem akar rossz és erkölcsi értelemben visszatartó lenni, annak tetszik, kötelező, hogy tetsszen, amiről itt szó van, mondja a szerző, illetve „[...] aki ezt írja, az egyáltalán nem író, nem is rendes ember, sőt nem is ember. EGY Hazudós Kavics csupán, aki átöltözött. Nincs mondanivalója, még írni se tud, ezt is mással íratja, látszik az írásán, engem NEM lehet becsapni!!!!” – írja a könyv a saját írójáról. Mindenesetre a továbbiakban a szerelemről lesz szó.

A harmadik szereplő bizonyos SZ.F., aki egy gyermekkorai beszélgetés hatására, melyet a szüleivel folytat arról, hogy hogyan is csinálják a gyerekeket a szülők, beláthatatlan ellentmondásokba keveredik, és miután sem dr. X.Y. bőr- és nemibeteg-specialista, sem annak fivére, dr. X.Z. lélekúvár-pszichiáter nem hajlandók segíteni megvalósítani azon kívánságát, hogy kasztrációs műtétet végezzenek rajta, huszadik születésnapján elvégzi magán a műtétet és meghal. Legalábbis a külseje, aztán a belseje tovább él, és más híres emberek belsejével találkozik, mint pl. „Rimbaud úr és Friedrich Nietzsche úr belsejével”.²

Ezután egy Szép Szerelmi Történet következik. Egy fiú és egy lány egymásra találnak, nem érdekli őket többé semmi, járják a várost, ahol különböző hasznos dolgokat rejtenek el, hogyha bármire szükségük van, akkor bármijük legyen. A Városligetben és a Hűvösvölgyben élnek, lombsátrakban, melyeket maguk készítettek. Később megismerkedtek a titokzatos

Madárrepülőökkel, itt látható „a bal felső sarokban a fiú, a jobb alsóban a lány, ahogy jelenleg éppen vannak, igen igen igen”. Egy kihagyott oldal után az ötödik szereplő, L. N. Tolsztoj következik. A Kreutzer szonáta a harmadik számú történet főszereplőjéről, a Szerelmes Fiúról szól. Megtudjuk, ahogy eddig is sejtettük, hogy a meg nem értett állatokkal szimpatizálók maguk is meg nem értett állatok. Így maga az olvasó is természetesen az, mert ha nem szimpatizál, hát ne is olvasson. További meg nem értett állatok felsorolása: Jézus, Gautama Sziddhárta, A. Rimbaud, Blaise Cendrars,³ Nietzsche, Németh László, Szentkuthy Miklós „és esetleg mások is”.

A hatodik szereplő, Máriusz kerül a lehető legtávolabb a történetektől, melyek már Video Joe-t is zavarták. Máriusz a kilencedik számú dimenzióban él, egy végtelen hosszú pillanaton keresztül, így aztán „emberi érzékszervekkel felfoghatatlan ő”, és emberi szavakkal leírhatatlan is. „Cselekedeteire nincs szó.”

Nem jön-megy (pl.), hanem » « (itt nem szó hiányzik). Ez a történet fordítás mindenről valamire, ami emlékeztet valamire, amit, ha ember lenne, Máriuszna kéne hívni eredetileg, de ezt az olvasó nehezen érti. A nem létező dolgokra nem használt kifejezések lefordításának kísérlete a következő oldalon látható, ahogy meg is jegyzi: „ez a két oldal mintegy közbevetett megjegyzés”, melyből kiderül, hogy ha a nemlétező dolgokat létező nyelven leírjuk, a nemlétezők létező dolgokká változnak át. Ez a könyv ennek ellentétére tesz kísérletet, hogy a leírt szavak és mondatok, azáltal, hogy nemlétező dolgokat írnak le, maguk is átkerüljenek ebbe a „nemlétező” (és ezáltal a nyelv bezáró rendjéből) szabad világba. Csak ott lehet bármit mondani, ahol nincs semmi. Máriusz ezen a helyen van.

Máriusz arcképe – mi sem természetesebb – Cserne Lászlót ábrázolja, egy másik dimenzióban. Cserne László, lévén maga is meg nem értett állat, a könyv összes szereplőjével ilyen azonossági viszonyban áll, ahogy az olvasó maga is. A könyv magában foglalja az író és az olvasót is.

Itt véget ér a *Meg nem értett állatok*, üres oldalak százai következnek.

Interjú Cserne Istvánnal

Gyurika

A családban a Gyuri nevet használta mindenki, és ő mindenhol máshol a világban Laci volt, mindenki Lacinak ismeri, és ezen kívül még a Bertalant is szerette, tehát Cserne László György Bertalan.

Anyukája és az apukája, Ili és Tibor padszomszédok voltak a tanítóképzőben.

A pad alatt leveleztek, lett belőle ismeretség, aztán Tibor, aki egy tízessel fiatalabb volt, nagyon lovagiasan azt mondta, hogy ő elveszi, elveszi, elveszi. Egy kicsit bírta is a házasságot, de aztán már nem nagyon.

Ili a rádióban dolgozott, Tibor pedig katona volt, és hadtörténelmet oktatott, ez tartott 1956-ig, amíg ilyen sokat dolgozó pártfunkcionáriusok voltak: Lenin-intézet, Vörös Akadémia, Rádió és mindenféle. A nagymamának adták kölcsön nagyon sokat Gyurikát, úgyhogy vannak nagyon részletes beszámolók, levelek. Főleg Giza írt, a nagymama húga, ez Tibor anyukája volt, ez a nagymama, a Kati. Ő volt a nagyjából egy szál normális, meg Giza is normális volt, csak ő egy kicsit púpos néni volt, aki mindig vihogott magán is. A nagymama meg iszonyúan félt Ilitől mint elvtársnőtől, aki bárkit elvitethet.

Ilinek meg minden családtagja meghalt, egy nővére, Irén kivételével, aki hatéves koromban halt meg, Ilinél 10 évvel volt öregebb, ők ketten maradtak a nagyon nagy családból.

Szóval Gyurika nagyon édes kisbaba volt, csak senkinek nem volt rá ideje. Majd Ili a fejébe vette, hogy egy gyerek nem gyerek, olyan egy szál magában áll a világban – erre megvan Ilinek a saját története, hogy ő hogyan állt egy szál magában a világban, mert a nagy tesói valami különös módon nem bírták, utálták (ennek az a jelentősége, hogy Ili nagyon rosszul bírta a gyerekeket, allergiás volt rájuk). Őneki az intimitás az volt, hogy amikor valakivel jóban lett, akkor baromira elkezdte utálni az illetőt. A szereteteivel ez volt, a tanítványai kivételek, azokat imádta. 1948-ban vagy 1949-ben született. Kicsit furcsa a dolog, mert az, hogy január 6., az nyilvánvaló, de az, hogy 1948 vagy 1949, azt nem lehet tudni, mert az egyik

² És Rudolf Schwarzkogler úr belsejével is.

³ Svájci születésű avantgárd költő, verseit (baráti alapon) Kassák Lajos fordította magyarra.



Cserne László 1979 telén Milák Hajnalka és Király Edit társaságában a Víg osztagban
© Fotó: Sugár János

hivatalos adat az 1948, de a másik, a tény, hogy köztünk 2 év és egy hónap és egy nap a különbség. Lehet, hogy ő később ment iskolába, de két iskolaévvvel járt előttem. Bár nem logikus, hogy miért ne ment volna iskolába.

Gyurikának elég mostoha sora lehetett. Négy vagy három éves koráig nem nagyon követtem az eseményeket, mert részben nem voltam, részben újszülött voltam, de utána sem nagyon, mert talán egy évet volt iskolás Pesten, és jött lóhalálában 1956, amittől mindenki nagyon beszart.

Ili mélyen meg volt győződve, hogy jön az újabb pogrom és rettegett tőle, éjszaka ordított a félelemtől rendszeresen, meg mindenféle dolgok voltak, és akkor Gyurika hamarabb ment intézetbe, aztán engem is küldtek utána, sok év alatt, ő hét, én hat, volt egy év, amikor egy helyen töltöttük az időt, de különbség, meg nem tudom, mi minden miatt, nem volt sok fantázia benne. Nyáron töltöttünk időt együtt.

Baromira bírt rajzolni nagyon kicsi korában, és nagyon olvasott férfiú volt, általános iskolás korában is mindenféle válogatott dolgokról tudott, képzőgimis korában meg végképp, és voltak mindenféle albumai, a Braque-tól meg a Picassótól, de nem is albumok, nagyon picike sorozat, amiben az életmű összes komoly darabja benne van.

Szóval intézet. Az intézet egy része Gyurika számára vidéken telt, a Bakonyoszlop nevű helyen, ahonnan például egyszer karácsonykor úgy jött haza, hogy „meglepetést hozok, egy éjjeli lámpát”, és akkor levette a sapkáját és nem volt semennyi haja, merthogy tetű miatt mindenkit kopaszra nyírtak. Bakonyoszlopról kisebb-fajta általános iskolás korában egyedül jött haza.

Az intézet év közben volt, és nyáron nagyjából otthon voltunk, ekkor töltöttünk valamennyi időt együtt, nyaralni mentünk, meg mindenféle, de az elég hamar véget ért valahogy. Gyurika nem jött. Nem szívesen. Kölcsön voltunk adva a nagymamának, aki a Kisfaludi utcában, egy nagyon sötét helyen, leválasztott lakásban lakott, minden nagyon titokzatos volt. Az nagyon vicces volt, ott egyszer széttéptünk egy pehelypaplant és hóesés volt.

Valami kicsi idő volt, amikor még együtt laktunk. Két ágy volt, ahogy visszaemlékszem, régi díványok, három matrac volt, azt kellett levenni, úgy lehetett az ágyneműtartót kinyitni. Jött a Tibor látogatóba, megnéztük a zakóját, hogy mi van a zsebében, mutattam a töltőtollát a Gyurikának, hogy nézd meg, milyen fasza kis vas van a végén, megnyomod és jön belőle a tinta. Meg voltunk nyári táborban is a Tibor intézetében, ahol dolgozott, Gyurikával is együtt.

A Telepes utcában laktunk, Zuglóban, amikor elsők voltunk az intézetben, akkor költöztünk el, és nem tudtam a lakcímünket, a Kerékgyártó utcát.

Amikor én az intézetből – Dózsa György nevelőotthon – hazajöttem, az volt hetedikben, addigra teljesen tarthatatlan viszonyok voltak, Gyurika egy évvel előbb abbahagyta, nyolcadik végén hazajött, ment a Képzőgimibe. Ki volt adva

a napiparancs, hogy nem szabad idegesíteni az Ili, mert megmondta a belgyógyásza, akihez évtizedekig járt.

Szóval tarthatatlanná váltak a viszonyok Ili és Gyurika között, tehát verekedés is volt, Gyurika nem hagyta magát, de Ili senkivel sem bírt megenni, és aztán Tibor magához vette Gyurikát, majd pedig a Tibor összeköltözött az Erzsébettel, az utolsó feleségével és akkor Gyurika meg ott maradt Tibor Kenyérmező utcai egyszobás lakásában. Régen kupleráj volt, aztán nőtlen tisztiszálló. Akkor Tibor már katona sem volt, mert 1956-ban, amikor nem ment löni, leszerelték, de valahogy ezt megtartotta. Szóval akkor elköltözött Gyurika és ott maradt egyedül. Volt óriás botrány, mert ragaszkodott a társaságához egy tizenéves lány, aki terhes lett, akkor a kislány apukájával huzakodás és mindenféle cirkusok voltak, csajok közül vannak túlélők.

Amikor ő képzőgimis volt, akkor nagyjából mindenféle társalgást beszüntetett lível, lakott a Kenyérmező utcában, és ha én akartam valamit, akkor meg lehetett látogatni és voltak időnként közös dolgaink.

Voltak ilyen házbeli, környékbeli haverok.

Valószínűleg a gimnáziumi időkből osztálytársa volt egy Kardos Árpád, Csombi nevű fiú, nem tudni, hogy mennyire őrlt, már régen is iszonyú őrlt volt.

Volt görkorsolya, amit én kaptam, és elmentek a Négyessivel és a nemtomkikkel korszolyázn, és hozták vissza a görögöket és a csavart és a kereket a görkorsolyából, és javíthatatlan volt. Zenélt is, volt egy gitárja, amin én elszakítottam a húrt. Én egy enyhén lenézett egyén voltam,

Cserne László modellt áll Sugár János *Szobrot néző fiú* című munkájához (1981, szén)
© Fotó: Sugár János



aki beilleszkedett a társadalomba. Gyurika nem tudott túl sok lelkesedést tanúsítani a család iránt. Az öcsikéje iránt sem. Én a családdal egy lojálisabb lény voltam, ő pedig nem.

Voltak nagy ünnepek, amikor a család összejött, akkor volt karácsonyfa és nemtommicsoda, kaszinótojás meg gyertya. Ilyen kicsikék voltunk és egészen úgy nézett ki a társulat, mint egy család máshol.

Gyurika járt a Képzőgimibe, volt egy Frenyóné nevű hihetetlenül gonosz osztályfőnöke, aki valószínű, hogy iszonyúan hasonlított az Ilire. Aztán ezzel a Frenyónéval nagy háború volt, átigazolt a Tibornak az iskolájába, ott kapott szép csináltatott szürke öltönyt az érettségire. És akkor jött a felvételi a főiskolára, festő akart lenni. Járt órákra rajzolást tanulni, többfordulós felvételi volt, és Ili szolt valakinek, ott a főiskolán. Ezt Gyurikának is megmondta, és ez annyire felbőszítette Gyurikát, hogy bár benne volt a második fordulóban, abbahagyta a közepén a dolgot. Elment offszet-retusór ipari tanulónak és dolgozott is, mint offszet-retusór. Ott rendszeren bántak vele, de ő odébált.

Éjjeliőr lett az Olof Palme Házban, egyszer kirabolták, amikor ő volt szolgálatban. Valamikor elkezdődött a pszichiátriai pályafutása. Mindig az volt a családi vélemény, hogy „az hülye, és mindig olyasmit csinál, amivel mi nem értünk egyet”. Most nem gondolnám így. Kurvára irigykedtem is rá, hogy éli az életét és szarik egy csomó dologra, és sok mindent meg komolyan vesz.

Üveges Nóra egy modell volt, akivel járt. Ez a Kata születése tájékán, meg utána volt. Óriási kalapokban járt, két méter magas volt már akkor is, és a Rákóczi úton az árkádok alatt sétáltak úgy, hogy Kata Gyurika nyakában és az Üveges Nóra a kalapban.

Volt egy Micánka nevű csaj, aki öngyilkos lett, meg volt egy Hajnalka nevű szemüveges, vöröshajú lány.

Van a Kati anyukája, Csernus Erzsike, akivel egy rajzszakkörben ismerkedtek meg. A Gyurika nem volt egy családcentrikus lény. Konyhánál kisebb szobában laktak, salgó-polcból volt az emeletes ágy, és ott még egy kisbabával, egyszerűen sok volt. Én fuvaroztam a kispolskival Tizsakécskére egy nyáron a kisbabával Erzsikét.

Gyurika nagyon meg volt rémülve, hogy lesz gyereke, hogy ez milyen dolog, amikor valakinek gyereke van, és ki lehet-e azt bírni.

És volt ez a Kardos Árpád, Csombi, aki aztán összejött az Erzsikével, együtt is élnek.

Gyurika különböző helyekről való kikopása nagyjából folyamatos volt. Felhívtak a Lipótmezőről, hogy azonnal mondjam meg, hogy az én vagyok-e, aki ott van a Lipótmezőn, és ha nem, akkor azonnal mondjam meg, hogy mi ez az állapota a Gyurikának. Meg betört valami kirakatot és abból lett valami pszichiátriai vizsgálat.

Modellkedésből is élt, vannak szobrok róla az

Epreskertben. Egy beszélő modell volt, a hallgatók közül voltak, akikkel szóba bírt állni. Szóval egy ilyen folyamatos lefelé menés volt. Volt egy tanyája valakivel közösen, Apátvarasd-Külteleken, valahol a Bakonyban, nem tudom, kivel volt közös. Ott volt a Mici nevű kecske, akinek a képe itt van valahol és aki azt a szobrot is ihlette.

Nagyon sokak számára egyre elérhetetlenebb és elérhetetlenebb lett.

A Kenyérmező utcában lakott, a halálának egy eléggé közvetlen oka az volt, hogy elkezdtek tatarozni a Kenyérmező utcát, és adtak neki egy szükséglakást a Mező Imre (ma Fiumei) úton, és akkor mondta, hogy na, az már nem hiányzik neki egy kicsit sem. Már előtte többször belehalt majdnem tüdőgyulladásokba, meg nem tudni hogyan, vénásan használt narkókba, szövődményekbe. A Kulich Gyula (ma Kálvária) téren volt egy nappali szanatóriuma a pszichiátriai klinikának, a Gyurika életművének a része egy gipsztábla például, ami a bejárat fölött volt, és az volt ráírva, hogy Antiszociális, vagy Antiszocialista Brigád. Szóval Gyurika egy ilyen csőlakó vándorpróféta állagot vett föl. Volt olyan, hogy lakást festettünk, Gyurika beállított kölcsönkérni, be volt löve, és akkor ottan elájult és aludt nagyon sok órát, reggelig. Nem nagyon lehetett hozzáférközni, én meg nem voltam elég érdekes neki. Ő lenézett, én irigykedtem – és ezt így tartottuk.

Állandó társasági élet volt körülötte és ő kellőképpen érdekes volt. Zenélt és dumált és festett meg minden, és akkor aki ott volt a környékén, az érezhette úgy magát, hogy akkor ő az avantgárd krémje ezen a módon, semmi egyebet nem kell csinálni, csak ott lenni a környékén – és Gyurikának ez baromira tetszett, és jó kellett, hogy legyen benne, mert a lelkenedezések meg mindig erről szólnak. Ilyen löketekben jött az, hogy ő alkosson és legyen neve és elismert valaki legyen, olyan képecskéket csinált, amihez kiállítási adatot is hozzáírt: akvarell, olaj, filctoll 1900 nemtommennyi. Annak a könyvnek, amit nem égetett el, annak az a címe, hogy *Meg nem értett állatok*.⁴

Dénes József Dönci: Szökésben (memoár, részletek)⁵

A doktornő hamarosan beutalt egy rehabilitációs intézetbe, úgynevezett „nappali szanatóriumba”, ami a Kulich Gyula (ma Kálvária) téren működött. Itt dr. Gerevits praktizált, aki a kollégáinál liberálisabb elveket vallott a lélekgyógyászat területén. Nem annyira a gyógyszeres kezelésre, mint inkább a kreatív szituációk

4 2012. nyár, Budapest, több részletben.

5 Elérhető a <http://szokesben.blogspot.hu/> címen.

Cserne László modellt áll Sugár János *Szobrot néző fiú* című munkájához (1982, tavasz, akt változat)
© Fotó: Sugár János





Cserne László az általa készített fejen viselhető fókuszpontot vizsgálja Zakariás Magdolna társaságában, 1982 tavaszán
© Fotó: Sugár János

megteremtésére helyezte a hangsúlyt. Ezért aztán az intézet tele volt szitanyomókkal, akvarellistákkal, helyi rádiót szerkesztőkkel és lézengőkkel.

A csoportterápiák hallatlanul fárasztóak voltak, ezért egy-két ülés után beszüntettem a látogatásukat.

A legértelmesebb emberekkel a lézengők között találkoztam. Ők ugyanis csupán kihasználták a lehetőséget, hogy rendőroktól védett területen lehetnek és szabadon drogozhatnak. A mai napig nem tudom, hogy a főorvos mennyire látott ebbe bele; egy biztos, elég finoman csinálták, egyszer sem láttam köztük kinyúlt arcot. A Gracidin és a Coderit-Noxiron korszak már lecsengőben volt és – 1980-at írtunk ekkor – a hajnalkamag, valamint a füvezés vált slágerre. A mákot még csak néhány pionír kultiválta. Mikor körbejárt a spangli, én csak néha szálltam be, inkább a szemközti kocsmá forgalmát növeltem. Mariskára emlékszem ebből a brancsból, Dórirra, akinek a kezén égő csikkek okozta sebhelyek látszottak, Hajnalkára, Sterbacsek Marira és Barcs Mikire. A legfigyelemreméltóbb figura Cserne Laci volt, aki mindenkiel finoman beszélt, az ironia eszközénél messzebb soha nem ment, a legnagyobb sértésnek az számított tőle, ha egy rocksztárhoz hasonlított valakit. Az öccse ismert pszichiáternek számított, ezért Laciból márkás antipszichiátriai gondolatok sarjadtak. Ezen a téren vele voltak a legradikálisabb eszmecseréim. A legfontosabb dolgokban egyetértettem vele, hiszen a pszichés zavarok az emberi közösség hibás működésére adott abszurd válaszok, amit izolálással és agyongyógyszerezéssel tényleg nem lehet orvosolni, szerintem is inkább a játékszabályokon kellene változtatni, de azért mindenestül nem söpörném le az ezirányú kutatásokat az asztalról.

Laci szótárából hiányzott a hierarchia fogalma. Az ő világában a lények és a dolgok egymás mellé rendelődtek: egy érdekes alakú kő, egy szép tetoválás, vagy egy sajátos hangulatot árasztó gitárakkord egyforma súllyal estek latba nála. Produkálni viszont nem volt hajlandó magát, sőt meglehetősen rühellt mindenfajta attraktivitást. Én is megkaptam tőle, hogy elférnék a Rolling Stones zenekarba. Írt egy nagyon klassz könyvet „MEG NEM ÉRTETT ÁLLATOK” címen, amit szép rajzokkal illusztrált, ezekben a művészet és a gyerekrajz kombinálódott. Arra persze nem gondolt, hogy kiadja; mi több, csak néhány embernek mutatta meg. Egy olyan gitárról ábrándozott, amin mindössze négy-öt bund volna, hogy ne lehessen rajta túl sok akkordot fogni és zsonglörködni. Sovány testét tetoválások tarkították, amiket ő maga készített. Ellentétben a mai trendiséggel, nála ez sokrétű jelentéssel bírt, és kizárólag kézimunkát végzett magán, s másokon. Mivel csak haverok voltunk, most döbbenek rá, ahogy írok róla, milyen mély nyomot hagytak bennem a gondolatai: ebben a leírásban is visszacseng némileg a mindenkori elitről kialakult véleménye, jóllehet gyakran ütköztek a gondolataink. Évekkel későbbi öngyilkosságával döntő választ adott a túlélés vulgárideológiájára. Egyébként az egész brancsnak volt egy suicid feeling-je, bár tudtommal csak Laci halt meg közülük. Ami engem illet, szívesen buliztam velük, noha egy kissé outsidernek éreztem magam a társaságukban, de ez nem annyira a kritika, mint inkább a sorsszerűség kategóriája.

Cserne Laci halála váratlanul ért és megdöbentett, hiszen a maga szomorkásan mosolygó, ironikus módján ő is része volt a nagy játéknak, amit megéltünk akkor, amit felelőtlenül élveztünk mi, akik kiszálltunk az osztársadalmi buliból. Laci az előző fejezetben vázolt miliőnek a tökéletes ellenpólusát képviselte, antisztárként reagált a siker legapróbb rezdüléseire is. Időnként fellépett nagyobb rendezvényeken: két harsány műsorszám közötti szünetben halankán zümmögött a gitárján, számára fontos igéket suttogva és motyogva a mikrofonba, pl.:

„Bár rövid az élet, de hosszú volt a semmi hátán csúnya folt volt benne sok erőlködés sikkesebb a nemlevés.”

Vagy: „Azért lettem író, hogy eltékozzoljam a szókinccsemet és elfelejtsem, hogy valaha is volt”. A barátai Embersport néven kísérték különböző hangszereken: Stimázt Jutka, Csík Mester, Ali, Barcs Miki, Hazai Gábor. Kedvelte ezeket a pillanatokat, amikor a közönség zöme kitódult a büfébe, mégis oda kellett figyelni rá. Sokan szerették – a nők is –, ő ezt elhárító gesztusokkal próbálta ellensúlyozni. Szerettem vele vitatkozni, mivel a bennem felmerülő kérdések nála élesen fogalmazódtak meg. Időnként kénytelen voltam mellette védelmembe venni a sikert, hiszen – mint mondtam – szükség van rá, mint tükörre a zord valóságban tett kísérleteinknél. Ő azonban valami törzsi megnyilvánulásra vágyott, ahol nincs előadó és publikum. Ebben igaza lehetett, magam is éreztem időnként, hogy a fentiek miatt fonák szituációkba keveredek zenészként. Miféle élethelyzet az, ahol hatalmas tömeg gyűlik össze egy füstös, levegőtlen teremben, kitéve a rendezők túlkapásainak, a büfés mohóságának, a skinheadek provokációinak és passzívan figyelik, ahogy a pofájukba ordítják, hogy milyen szar ez így? Ennek dacára élveztem a koncertezést, a színpad egy inspiratív, anyaméhszerű biztonságot nyújtott, csak előtte és utána voltam pácban.

Megkértem Lacit, csináljon nekem egy tetkót. Törzsi jellegűt óhajtottam, bizonyítandó, hogy én is „meg nem értett állat” vagyok. Egy totemisztikus halat tervezett és verset is írt mellé, amit sajnos nem őriztem meg. A fekete kontúrokat a bőröm alá róttam, már csak a több színből álló satírozás volt hátra, de ez abban a bulizós korszakban több hónapos késedelmet szenvedett.

Egyszer Laci odajött hozzám és arra kért, hogy fejezzük be a tetkót, mert „végre el akarok költözni” – tette hozzá sokatmondóan. Ez az időszak annyira happy, minden annyira cool volt, hogy egyszerűen nem tudtam komolyan venni a szavait.

Lenke, a fotós lány talált rá, aki abban az időben nagyon közel állt hozzá, ismerte az életritmusát,

szokásait, és ezzel nem vágott egybe a kis lakásból áradó csend. Feltörte az ajtót, de akkor Laci már több napja halott volt. A gyászír halatán elszörnyedtem érzéketlen felszínességemen, ahogy az utolsó találkozásunk alkalmával reagáltam a szavaira. De az élet szempontjából őt is léhasággal vádoltam, hiszen nyilvánvaló, hogy az alatt a rövid idő alatt, amíg „itt” vagyunk, végére kell járnunk a létbe tartottságunk mélyebb okainak. Ámbár tudom, van olyan erejű depresszió, ami meghaladja az emberileg elviselhető mértéket. Meg kellett halnia újtársamnak ahhoz, hogy ráébredjek: szerettem. De az szintén tudatosult, hogy nem vagyok képes mély, önfeláldozó szeretetre. Egy rövid könyvecske, néhány vers, halk gitárakkordokkal kísérve és persze a tetkók: ennyi volna egy emberi sors? Kiderült, hogy a személyének van utóélete némelyekben.

Barátom távozása után odajött hozzám Miczánka, egy szelíd, szép és hallgatag lány. Ő is közel állt Lacihoz, ismerte a dolgait. Azt mondta, ha már így áll a helyzet, majd ő befjezi a művet, amit közös barátunk elkezdett. Rendszeresen feljárt hozzám a szoba-konyhás lakásba: eleinte Laci fekete kontúrjait erősítette meg, majd piros, zöld és kék színekkel a satírozásba kezdett. Többször is átment a bőrfelületen, ami napokig hegesedett, így legalább egy hónapig tartottak az üléseink. Közben keveset beszéltünk, sokat hallgattunk és egyfolytában a Rolling Stones „Tattoo you”-ja ment a magnón. (Számomra érthetetlen módon Laci bírta ezt a bandát: hogyan egyeztette ezt össze anti-sztár attitűdjével?)

Évekkel Laci halála után Beke László művészettörténész gyűjteményes fotókiállítást szervezett, amin tetoválásokat mutatott be, a sitten készítettektől a művészi színvonalúakig. Barátom alkotásainak külön figyelmet szentelt, még cikket is írt róla. Az én bőröm alá rótt halat is bemutatta a többi mű között.

Cserne Laci egész lényével azt sugalmazta, hogy az egész emberiség egy szélsőséges elhajlás az univerzum harmóniájához képest. Ennek az elviseléséhez egy kollektív, hamis tudatra van szükség, így kialakult egy standard modell, amihez képest épp a Laci típusú arcok tűnnek szélsőségesnek; így válhatott ő az underground undergroundjává, „meg nem értett állattá”.

Cserne László kiadásban megjelent írásai:

'84-es kijárat – A József Attila kör folyóirata 1990/1. Eger, 13-29. old.:

Az alvóautomata

Cím nélkül: 'Tisztelt hölgyeim és uraim!'

Jegyzetek

Könyvbefírka

Praktikus Számolásizmus

Menetrend (némafilm)

Jóvilág. A Bölcsész Index antológiája. Budapest, 1984. 71-79. old.: *Meg nem értett állatok*

Najmányi László

SPIONS

• Harminchetedik rész

Fluxus, dogonok, Poipoi, a Gonosz Birodalma visszavág

„Másképpen fogalmazva: az kutatom, hogyan lehetne összebékíteni a gnózis boldogító fényességét a lehangoló gazdasági viszonyokkal. Hogyan lehetne a munkát gürcölésből játékká változtatni. Természetesen minden költészet, a gürcölés éppúgy, mint a játék – de hol marad az öröm?”

Robert Filliou: *A költészeti gazdaságtan elvei*

Ahogy azt a SPIONS eposz egyik korábbi fejezetében² említettem, 1976 szeptemberében az a megtiszteltetés ért, hogy zuglói lakásunban néhány hétig vendégül láthattam Robert Filliou (1926–1987) fluxusművész és munkatársát, Joachim Pfeufer (1935) építész. Feleségem, Orsós Györgyi (1953–2009) dolgozószobájában helyeztük el őket, ahol abban az időben egy öttagú macskacsalád is lakott. Vendégeink nem engedték, hogy tartózkodásuk idejére kitelepítsük a minden mozdulatukat lopva figyelő kémfamíliát a szobából, látható örömmel játszottak a nemrég született négy cicával és George Sand nevű, méltóságteljes anyjukkal. Robert Filliou és Joachim Pfeufer a *Real Space Time Poipoidrom # 1* (*Valós Térdejű Poipoidrom # 1*) című installációjuk bemutatására érkeztek Franciaországból Budapestre. 1976. szeptember 7-től kezdve tíz napon át építették az afrikai dogon törzs harmóniára törekvő életfilozófiája és folyamatos kreativitásra ösztönző építésze inspirálta installációt⁴, egy könnyed faszerkezet keretezte közösségi teret, amelyet 1976. szeptember 17-én adtak át a Fiala Művészek Klubja blazírt, mindenkinél mindig mindent jobban tudó közösségének.

A nyugat-afrikai Mali központi fennsíkján, a Niger folyó kanyarulatától délre, Bandiagara város közelében, a Mopti régióban élő dogonokról feltétlenül érdemes néhány dolgot tudni. Számukat Mali kaotikus viszonyai miatt csak megbecsülni lehet, a különböző statisztikák 400–800 ezer dogonról beszélnek. A dogonok lakta terület központja a Bandiagara Szakadék, egy átlagosan 500 m magas, kb. 150 km hosszú, meredek homokkő fal, amelynek rézsűin és bemélyedéseiben épültek a környékre kb. ezer éve az erőszakos moszlim hittérítők elől menekülő falvai. A még ma is folyó, időnként vérfürdőket eredményező iszlámosítás ellenére a dogonok többsége nem adta fel ősi vallását és életmódját. Gondosan megőrzött hagyományaik közül az egyik legfontosabb a Magyarországon már kihalni látszó egymás iránti tisztelet, amely segíti fenntartani a törzson belüli harmóniát. Ünnepi rituáléik során a nők kórusban dicsérik a férfiakat, a férfiak dalokban mondanak köszönetet a nőknek, a fiatalok elismerésüket fejezik ki az idősebbeknek, az öregek méltányolják a fiatalok hozzájárulását közös életük feladatainak megoldásához. A dogon hétköznapi viselkedéskultúrájához tartozik egymás ceremonális üdvözlése, amely minden alkalommal megismétlődik, akár hányszor találkoznak össze falujukban. Az üdvözlési rituálé során az összes családtagjukra, állataik és termőföldjük állapotára vonatkozó kérdéseket tesznek fel egymásnak, s mivel a dogon családoknak (*guinna*) akár 100 tagja is lehet, ezek a szimbolikus, lassú gesztusokkal előadott, táncnak is beillő üdvözlések akár órákig

¹ Részlet Robert Filliou *Tervek és elvek* című tanulmányából, amely egy 1977-ben készült hosszabb videofelvétel néhány részletének átirata – Koppány Márton fordítása <http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/tervek.html>

² Najmányi László: SPIONS, Tizenkilencedik rész: SPIONS Art – SPIONS Propaganda, Balkon, 2011/9

³ <http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoidrom4.html>

⁴ <http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoighu.html#dogon>



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Homage à Robert Filliou, 2013, digitális kollázs

is eltarthatnak. A dogonok életvitele tehát nem mondható sietősnek, hiszen számos falubeliükkel találkoznak naponta. A sietség, a pörgés legkisebb megnyilvánulásai is az örület, a démoni megszállottság biztos jelei számukra. A sietésre, pörgésre hajlamos embereket a közösség tagjai igyekeznek elkerülni, nehogy ők is megfertőződjenek. A találkozások során egymásnak feltett kérdésekre kétféle választ adnak. A leggyakoribb válasz a *sewa*, „minden a legnagyobb rendben van”. Amikor különösen meg akarják tisztelni egymást, a *poipoi* kifejezéssel válaszolnak, ami ugyanazt jelenti, mint a *sewa*, de szebben hangzik.

Egy érdekes párhuzam az emberiség ősnemzetének, minden tudás forrásának gondolt magyarokat a Szíriusz csillagképből⁵ eredeztető, ma reneszánszukat élő pre-turulista tanokkal: a dogon eredetmítosz szerint őseiket a Szíriusz (dogon nyelven *Sigui*, illetve *Albararu*) csillagképből lángokat lövellő, mennydörgő, vilámló úrhajón érkezett kételtű, pikkelyes bőrű, halhatatlan istenek⁶ – *Nommo* – tanították meg beszélni, a konfliktuskerülő viselkedés szabályaira, a tudományokra, művészetekre és az ivásra, abból a tóból oktatva őket, amely csillagközi járművük leszállóhelye körül keletkezett. Marcel Griaule (1898–1956) francia antropológus 1931 és 1956 között, 25 évig tanulmányozta a dogonokat. Griaule professzor 1946-ban 33 napon át beszélgetett a vak Ogotemméli dogon bölccsel.⁷ Megtudta tőle, hogy a több mint 3 ezer évre visszavezethető törzsi hagyományok szerint az égbolt legfényesebb, a Földtől csupán 8,6 fényévre lévő csillagának, a Szíriusz (Szíriusz A, dogon nyelven *sigi tolo* – a *Sigui* csillaga) két láthatatlan társcsillaga, a Szíriuszt 50 évente megkerülő, hímnemű, apró, de rendkívül nagy tömegű *pō tolo* (Szíriusz B, a *Digitaria* – ez a neve a dogonok által ismert legkisebb növényi magnak is – csillag), és a nőnemű *ēmme ya tolo* (a *Sorghum* csillag) van. Ez az információ azért volt meglepő a francia tudós számára, mert a Szíriusz

5 A SPIONS későbbi története, főleg az 1982–84 periódus felismerései szempontjából fontos itt megjegyezni, hogy a Szíriusz csillagkép sok ősi kultúrában a kutyákhoz, illetve farkasokhoz kapcsolódott. A görögök Kutya-napoknak nevezték a csillagkép (görögül Σειριος, Seirios – „Fénylő” vagy „Felégető”) 70 napos hiátus utáni újra felbukkanását követő száraz évszakot. Úgy tartották, hogy a Szíriusz képes kiszáritani a növényeket, legyengíteni a férfiakat, és felizgatni a nőket és a kutyákat. Az Égei-tengerből kiemelkedő Ceos szigetén sugárzó kutyákat és csillagokat ábrázoló, a Kr.e. 3. századból származó érméket találtak. A rómaiak az általuk *Caniculának* (Kiskutya) nevezett Szíriusz április 25.-e körüli égi pozícióját kutyaáldozattal ünnepelték. Az angol irodalom atyjának tartott Geoffrey Chaucer (kb. 1343–1400) *Treatise on the Astrolabe* (Esszé a csillagóráról) című tanulmányában vadászkutya fejeként ábrázolja az általa *Aphabornak* nevezett, a *Canis Major* (Nagy kutya) formációhoz tartozó, a görögök (I. Homérosz: *Ilíád*) által *Orion kutyájának* is hívott csillagképet. A kínai és japán asztronómiában *Égi farkas* a Szíriusz neve. Sok észak- és dél-amerikai indián népcsoport társította kutyával a csillagot. A *Feketelábú* törzs *Kutyaarcnak* hívta. A *Cherokee* indiánok a *Lelkek ősvényét* őrző *Antares*-szel (a Skorpió csillagkép legfényesebb csillaga) párosították. A Nebraska államban élő *Pawnee* népcsoport egyes törzsei (például a *Skidik*) *Farkascsillagnak* hívták, mások a *Coyotecsillag* nevet adták neki. Az alaszkai *inuitok* (északimók) *Holdkutyának* nevezték. Az ősi kínaiak a *Puppis* és *Canis Major* csillagképekben hatalmas íjat és nyilat láttak a déli égbolton, a nyíl hegye a farkasként ábrázolt Szíriuszra mutatott.

6 Hasonló lényekről más ősi civilizációk is beszélnek. Ilyenek Babilon *Oannes*-e, a metopotámiai *Akkádia Eaja*, a sumér *Enki* és az egyiptomi *Isis* is.

7 L. Marcel Griaule: *Conversations with Ogotemmeli: An Introduction to Dogon Religious Ideas*, 1965, Oxford University Press

kísérői szabad szemmel nem láthatók. A Szíriusz B létezését csak 1844-ben, matematikai számítások alapján bizonyította be Friedrich Bessel (1784–1846) német matematikus, csillagász. A csillagot 1862-ben sikerült először teleszkóppal megpillantani, és csak 14 évvel a francia tudós halála után, 1970-ben készült róla az első fénykép. Igaznak bizonyult az a dogon hagyomány is, miszerint a Szíriusz B 50 év alatt kerüli meg a Szíriusz A-t. 1926-ban bizonyította be a nyugati tudomány, hogy a Szíriusz B fehér törpe, kis méretű, de rendkívül tömör, hatalmas tömegű csillag. A dogon hagyományok szerint a Földön található összes vas súlyánál nehezebb fém, a minden földi fémnél tömörebb, keményebb *sagala* alkotja. A dogonok által ismert harmadik, a Szíriusz B-nél nagyobb, de jóval könnyebb Szíriusz csillag, egy, az anyacsillagot 6 évente megkerülő *barna törpe* (Szíriusz C) létezésének lehetőségére 1995-ben, gravitációs vizsgálatok vezettek, ezt az égitestet eddig nem sikerült teleszkóppal megpillantani. A magukat egyiptomi eredetűnek valló, az égitesteket dokumentációik szerint 3200 éve vizsgáló dogonok hagyományai a Jupiter négy legnagyobb holdjáról⁸ és a Szaturnusz gyűrűjéről is beszélnek, amelyek ugyancsak láthatatlanok az emberi szem számára. Egy szénizotóp-vizsgálattal 400 évesnek minősített, Germaine Dieterlen (1903–1999, Paris) francia antropológus által tanulmányozott dogon szobor a három csillagból álló Szíriusz rendszer mellett a Jupiter négy legnagyobb holdját, és a Szaturnusz gyűrűjét is mutatja. Hagyományaik szerint a dogonok évezredek óta tudják, hogy a rendszerünk bolygói a Nap körül keringenek, mozgásukat képesek pontosan megjósolni. A környező törzsek a dogonokat korábban *habe* népnek nevezték. A *fulbe* népcsoport nyelvében a szó „idegent” jelent.

Az egyiptomi, sumér és dogon hagyományok szerint mindhárom ősi civilizációt a Szíriusz csillagrendszerből érkezett idegenek alapították.⁹ Egyedül a legújabbkori, sumérbarát pre-turulisták állítják azonban, hogy ezek a nagytudású földönkívüliek még mindig közöttünk élnek. Ők a világ minden, náluk jóval alacsonyabbrendű népétől extatikusan különböző magyarok, akiknek senki más által nem beszélt nyelve – az „ősnyelv” – szíriuszi eredetű. Nem csodálkoznék, ha hamarosan jelmezes magyar küldöttség utazna az adófizetők pénzén Dogonföldre, hogy atyai tanfelügyelőkként

8 *Io*, *Europa*, *Ganymede* és *Callisto* – a Jupiternek a tudomány mai állása szerint legalább 67 holdja van

9 Az ősi Egyiptomban *Sopdetnek* nevezett Szíriusz égi mozgása alapján készült a Nílus évi áradását és a napéj-egyenlőségeket mutató naptár. A Szíriusz egyiptomi jelképe az ótágú csillag és egy háromszög. A Szíriuszt (Szíriusz A) *Isis* istennővel, kísérő csillagait férjével, *Osiris*-szel (Szíriusz B) és fiukkal, *Horus*-szal (Szíriusz C) azonosították – őket, az egyiptomi Szentháromságot jelképezi a háromszög.

levizsgáztassák a régi tanítványokat, megtanítsák őket a pálinkafőzés szent művészetére, valamint a tokaszalonna és a velős pacal léleknevelő élvezetére. Könnyen előfordulhat, hogy a nagy Makovecz összetéveszthetetlen stílusában, Dogonföld összes megmaradt fájának kivágásával és felhasználásával árpádsávokra festett, gigászi futballstadiont is építenek majd nekik a rokkantnyugdíjából és az árvák alapjából megspórolt közpénzen.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a híres modernista zeneszerző, Karlheinz Stockhausen (1928–2007) több alkalommal kijelentette, hogy a Szíriusz csillagképből érkezett, miután ott elvégezte zenei tanulmányait. Mivel a Szíriusz A és kísérő csillagai a mi Napunkhoz hasonlóan rettentően forró égitestek, a rajtuk uralkodó pokoli hőséget tényleg csak istenek élhetik túl. De miért volt szükségük ezeknek a tűzálló isteneknek pikkelyekre, és miért voltak vízből tanító, kételtű lények, ahogy a dogon hagyományok leírják őket? Erre valószínűleg csak Robert Filliou tudna választ adni, de ő már másik dimenziókban mosolyog.

A dogon építészet egyik csodája, Robert Filliou és Joachim Pfeufer Poipoidromjának előképe a kizárólag férfiak által használt *Tógu nà* (*case à palabres – paláver doboz*). A nyolc rétegben elhelyezett kölesszalmával fedett épületben töltik a száraz évszak legforróbb napjait a férfiak. Itt beszélnek meg a közösség ügyeit, itt hozzák a legfontosabb döntéseket. Az épület olyan alacsony, hogy nem lehet benne felállni. Az alacsony belmagasságot azért tartják szükségesnek, hogy elkerüljék a viták hevében esetleg bekövetkező erőszakos cselekedeteket. Úgy vélik, hogy az épületben akkor is hasznos tevékenység – a Filliou/ Pfeufer meghatározás szerint *folymatos alkotás* – történik, ha az összegyűlt férfiak csak némán hevernek, nem csinálnak semmit.

De mi köze a SPIONS-nak a dogonokhoz? Nagyon sok. Néhány héttel Párizsba érkezésünket követően, csaknem két év után újra találkoztam Robert Filliou-val a Pompidou Centre-ben. Nagy örömmel üdvözölt. A kulturális központ archívumában megmutatta egy videó-művét,¹⁰ amely minimalizmusa révén nagyon közel állt első (és mostani!) videó-munkáimhoz. Ő is egy kameraállásban, mozdulatlan kamerával forgatott. A monitor közepén szék tűnt fel. „Gyere bel!” mondta egy hang. Filliou bejött a jobboldali ajtón. „Ülj le!” Filliou leült a székre. „És most mondd el az életed!” Filliou nevetni kezdett. A hosszan tartó nevetés közben arca egymásba olvadó pszichedelikus színekre váltott.

Miközben megebédeltünk egy közeli, galériául is szolgáló művészkvárházban, Filliou kérésére beszéltem neki a SPIONS-projektről, amin remekül szórakozott. Megérkezett munkatársa, Joachim Pfeufer építész is, akinek újra fel kellett vázolnom a nyugati ifjúság megrontása céljából Párizsba vezényelt, a Varsói Paktum első punk zenekarának álcázott KGB-kommandó munkatervét. Filliou felkérte a SPIONS-t a Pompidou Centre-ben hamarosan kezdődő *Real Space Time Poipoidrom # 2. 00 Prototype* című projektjükben való közreműködésre. Így történt, hogy 1978 nyarán, két héten át, minden délelőtt a Pompidou Központ egyik földszinti galériájában, a Robert Filliou és Joachim Pfeufer által épített Poipoidromban próbálhattak a SPIONS. Alkalmam volt tanulmányozni az alkotópáros dogonokat ábrázoló fényképgyűjteményét is, amely együttesünk képi világának gazdagítására inspirált. Dogon-stílusú színpad-, fellépőruha- és maszkterveket készítettem a SPIONS számára.

A Robert Filliou által 1971-ben alapított *la République géniale* (a zsenialitás Köztársasága) ideája is komoly inspirációt jelentett a SPIONS szellemi és szerveződési evolúciójához. Filliou koncepciója szerint az általa elképzelt köztársaság területére lépők nem a tehetségüket, hanem a zsenialitásukat fejlesztik, a kutatás joga pedig nem a tudókat, hanem a nem tudókat illeti meg. A SPIONS önmagunk – múltunk, eredetünk, hiedelmeink – elárulására, vagyis tudatunk kiüresítésére (tudatlanságra), újjászületésre, magunk újjáépítésére buzdító alap-koncepciója, az újrászületettek – tudatlanok – tömegeiből (*nukleáris reinkarnáció*) szerveződő új elit, az *Overnational Socialist Party*¹² (OSP – Nemzetekfeletti Szocialista Párt) létrehozásának ideája nem kis részben Robert Filliou

„a zsenialitás Köztársasága” koncepciójának köszönhető.

Kollaborációnk kezdetétől szinte minden nap találkoztunk Robert Filliou-val. Összehozott bennünket a legismertebb párizsi punkokkal, és bemutatott művészbártaiknak, köztük Jonas Mekas-nak, George Brechtnek, Henry Flynt filozófusnak, zeneművésznek és *anti-art* aktivistának, Nam Jun Paik videó-művésznek, Daniel Spoerri-nek, Wolf Vostell festő- és szobrászművésznek, Alfred Earl „Al” Hansennek¹³, Dick Higgins zeneszerzőnek, költőnek, nyomtat-művésznek, Emmett Williams költő-képzőművésznek, La Monte Young komponista képzőművésznek, a fluxus mozgalom elindítóinak. Legtöbbjük átköltözött azóta az

13 Al Hansen a világháború alatt Németországban teljesített katonai szolgálata idején zongorát lökött le egy ötemeletes ház tetejéről. Ez az akció inspirálta Yoko Ono *Piano Drop* (Zongora zuhanás) című, híres performanszát, nagy hatással volt Nam June Paik munkásságára is. Al Hansen akciójának példája ihlette 1979 nyarán a SPIONS-t, hogy részt vegyen az *Actuel* magazin arisztokrata tulajdonosa, Jean-François Bizot Párizs környéki kastélya belső berendezésének felbérlet francia és angol punk rockerek által végrehajtott szisztematikus szétrombolásában. Nemcsak két antik zongorát hajítottunk ki a kastély ablakaiból, hanem más, nagyjértékű ősi bútordarabokat, ebédlő- és íróasztalokat, foteleket, baldachinos ágyakat, szekrényeket is. A zömében 17-18. századból származó falikárpitokból, bársony- és csipkefüggönyökből, hímzett asztalterítőkől, az ősi Bizot család felmenőit ábrázoló, aranyozott keretű olajfestményekből pedig máglyát raktunk a kastély udvarán és a Damned együttes élő koncertjének részeként elégettük őket, miközben a kastély ura bulldózerrel letarolta a rózsakertet és a kerti filagóriát.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Dogon Mask Study 01, 2013, rekonstrukció, digitális kollázs



10 A videó-mű címét sajnos elmulasztottam naplómban feljegyezni.

11 Pl. Dr. Bardo Népszínháza: BÜNTI <http://www.minimumplusz.hu/2013/07/18/dr-bardo-bunti-videodokumentum/>

12 <http://spions.webs.com/osp.htm>



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
In Memoriam Ray Johnson, 2013, digitális kollázs

Univerzummal együtt lüktető, csillagsugarakból konstruált, valós téridejű Poipoidromként elképzelhető fluxus-Mennyországba.

Robert Filliounak köszönhetem a *mail art* úttörője, az intermédia- és koncept művészként is híres, Andy Warhol baráti köréhez tartozó Ray Johnson párizsi megismerését is. Vele 1986. augusztus 6-án, New Yorkban, Nikki Nichols, David Bowie egykori szobalányának köszönhetően találkoztam újra, egy kivételes alkalommal, amikor titokban a városba látogatott Long Island-i rejtékhelyéről, hogy részt vegyen Andy Warhol utolsó születésnapjában. Ray Johnson 1995. január 13-án végrehajtott, példaértékű öngyilkosságáig¹⁴ egyik legközelebbi amerikai barátom volt, akivel ritkán találkoztam személyesen, de rendszeresen, 13 naponként, mindig pontosan 13 órakor felhívott telefonon és pontosan 13 percig beszélgettünk. Robert Filliou mutatott be a beat-nemzedékhez tartozó, a *cut-up* alkotói módszert feltaláló Byron Gysinnek is, akinek közreműködésével egyik amerikai író-példaképeket, az akkor már évtizedek óta a marokkói Tangerben élő Paul Bowles-t¹⁵ (1910–1999) megismerhettem.

Miközben én a cukor- és macskaszörmérgezés legválogatosabb formáit próbáltam túlélni Dorothee Seltz cukorszobrásznő vendégeként,¹⁶ a SPIONS

14 1995. január 13-án, péntek este a Long Island-i Sag Harborban két fiatal lány látta, ahogy Ray Johnson – „*New York leghíresebb ismeretlen művésze*” (The New York Times) – egy hídról, karjait széttárva, szép ívből a vízbe ugrott, és háton fekve, nyugodt karcsapásokkal kiűszott a nyílt tengerre. Testét másnap sodorták a partra az Atlanti-óceán hullámai. A hátán feküdt, kezei ökölbe szorítva, karjai a mellén összefonva, mint egy fáradó. Nem fulladás okozta a halálát, hanem *hypothermia*, teste kihűlt a hideg vízben. Halálának és életének számos aspektusa kapcsolódik a 13-as számhoz: életkora, halálakor 67 éves volt (6+7=13); Sag Harbor-i motelszobájának (Baron's Cove Inn) száma, a 247 (2+4+7=13); pontosan este 7:15-kor ugrott a vízbe (7+1+5=13). Ray Johnson írt egy esszét Marianne Moore amerikai modernista költőnőről, akinek a neve 13 betűből áll, mint Marilyn Monroe-é, az ő neve kezdőbetűi ugyancsak M.M. Az M.M.-et a feje tetejére állítva W.W.-t kapunk. Johnson gyakran nevezte magát William Wilsonnak – ezt a nevet szintén 13 betű alkotja, stb. Öngyilkosságának performance jellegére utal, hogy a Long Islanden lévő Locust Valley-i otthonában, ahová élete utolsó éveiben a nyilvánosságtól visszavonulva, egyedül élő, rendmániájáról közismert Ray Johnson csak legközelebbi barátait engedte be (azokat sem mindig), több száz, gondosan, kiállítás-szerűen elrendezett kollázt és személyes tárgyat hagyott hátra. Noha életében kevés művet adott el, azokat is nagyon olcsón, halálakor több mint 400 ezer dollár volt a bankszámláján. Nem készített végrendeletet, vagyonát nyolc unokatestvére örökölte, akikkel felnőtt korában sohasem találkozott. Az örökösök hónapokig hagyták testét a hullaházban, csak a kirobbant sajtóbotrány után gondoskodtak eltemetéséről.

15 Az ő marokkói házában írta Ginsberg az *Üvöltést*, és William S. Burroughs a *Mesztelen ebédet*.

16 Erről az *Eat Art* műfajába tartozó gasztronómiai tortúráról a SPIONS eposz előző, 36., *Házkuti, Eat Art, cukor macskaszőrrel és sós hering* című, a Balkon 2013/7-8. számában publikált fejezetében írtam méltó részletességgel.

frontemberének útlel-kálváriája, újabb és újabb, sorspusztító, egyre abszurdabb csavarokkal folytatódott. Megpróbált titokzatos körülmények között eltűnt útlelele helyett újat kapni a budapesti kormányzat párizsi illetékeitől. Most ismét a ma Helmut Spiel! fedőnéven, a kanadai Montrealban kémkedő enigma 2012. április 3-án küldött elektronikus leveléből idézek,¹⁷ az eredeti, angol nyelvű közlés¹⁸ hangu-

17 Az elektronikus levél első részét a SPIONS eposz 35., *Ömenek, a felvilágosodás Szentháromsága, és az eltűnt útlel rejtélye* című, a Balkon 2013/6. számában megjelent fejezetében publikáltam, ugyanebben a fejezetben ismertettem az útlel eltűnésének történetét is.

18 „Nevertheless confused, I went to the Embassy of my Patria to ask for legal assistance – everybody told me to do so. Those were the golden days of the rise, including my hairdo getting painted flagred by Jacques De Closet, the chicest stylist of Rive Gauche – don't forget about him if remembering SPIONS. A major supporting character. In exchange of his creation that would have cost a fortune for a mortal, I served as his hair-show model he could freely experiment on. He could do anything he wanted and it made me happy as can be. I met the Hungarían Ambassador several times but with a different haircolor on every occasion. He wasn't sympathetic with my troubles. After consulting the home offices, he provided me a temporary paper with the condition of returning to the Mutterland within thirty days. The lost original passport allowed a longer visit I presumed will suffice to conquer the world and then we'll see what's next. I couldn't accept this offer indeed, and drafted a formal application for a conspiratory diplomatic status as a rock'n'roll propagandist of the USSR, engaged to promote the Russian way of life to the decadent Occidental youth. In my image bank SPIONS weren't political refugees but, au contraire, a corrupted squad of spiritual mercenaries: the true red army fraction spreading the communist virus by the power of pop. All I asked in exchange was a special authorization and contact with the secret service. I strongly emphasized being ready to follow any instruction and directive I'd get about the hard line. Put in a file marked confidential and entitled 'THE SUBMISSION' I sent five copies of it to different government offices of my homeland's security, and gave one to the Ambassador asking for his helpful cooperation. Two weeks later he gave me an answer and the answer was NO. The crusade of SPIONS was in no national interest. He was extremely harsh this once – I was no longer a citizen in a row. I got taken for a situationist provo, something I always wished I were, and threatened with deportation if furthermore disobey – criminal charge and mental evaluation implied. That was the point of culmination. With all Homeric pathos, I tore my temporary document apart and threw it in his face with remarkable anger. I was so convinced about the role, I didn't have to play it. I was so much older then. Sporting an apple-green bleach with red spots in it, because my Frankenstein left me unfinished the day before. Here are some actual quotes of the palaver: „I have come to the West to represent the Warsaw Pact and not to beg for a better place to live” „But if the country rejects my services, I have no other choice than to betray it” „You are forcing me for treason and it's your responsibility what will happen” I clearly told him that I was going to ask for asylum straight away because the mission is more important for me than my conscience. Thus spoken, I turned, kicked and shut the door, and started running as if I were followed. It was a paranoid fancy of course; I haven't had the importance of an average dissident. Still I believe, they have informed the French authorities to have me deported. Like promised, I ran directly to La Cite to ask indeed for my refugee status from the land where I got stuck. The need was final. But it wasn't as dramatic as I figured. I spent the whole day in the waiting room with one hundred Mohammeds, and had to go back next morning because they closed the reception right before me, I'm not kidding. I've got almost locked in. It took two more days of investigation till I got my refusal of sojourn. I should not have mentioned the officers my blackmailing the Embassy, but I thought it'd back my request pretty well. That was the intelligence of Serguei Pravda, the spy that could not lie. From that moment on I was illegal – no place else to go but underground. Not too deep, just enough for survival in misery. Pierre's demand was accepted but my career as a spy was over for good. No foreground without background. A lesson I could never learn. That much for now, hope it's quite enough. If you have further questions, don't hesitate to pose them. Spiel!”

latának, stílusának, nyelvi bravúrjainak visszaadására alkalmatlan, saját nyersfordításomban: „Mindennek ellenére összezavarodva Hazám követségére mentem jogi segítségért – ahogy azt mindenki tanácsolta. Azok a felemelkedés, tündöklés arany napjai voltak, beleértve a hajam zászlóvörösrre festését a Balpart (*Rive Gauche – NL megjegyzése*) legsikkesebb fodrásza, Jacques De Closet által – ne feledkezz meg róla, ha a SPIONS-ra emlékezel. Az egyik fő támogató karakter. Cserébe alkotómunkájáért, amelyet egy halandó nem tudott volna megfizetni, frizura-manökenje lettem, akin szabadon kísérletezhetett. Azt csinálhatott a hajammal, amit akart és ez engem olyan boldoggá tett, amilyen csak lehettem. Több alkalommal találkoztam a hungarijan nagykövettel, mindannyiszor más hajszínnel. Nem szimpatizált a gondjaimmal. Miután konzultált az otthoni hivatalokkal, adott egy ideiglenes papírt, azzal a feltétellel, hogy harminc napon belül visszatérek Mamiországba. Az elveszett útlevél hosszabb külföldi tartózkodást tett volna lehetővé, ami elképzeléseim szerint elég lett volna a világ meghódítására, aztán megláttuk volna, hogy mi a következő lépés. Tényleg nem fogadhattam el az ajánlatát, és formálisan folyamodtam egy konspirációs diplomata státusért, mint a Szovjetunió rock'n'roll nagykövete, aki az orosz életstílust propagálja a Nyugat dekadens ifjúságának. Imázs-bankomban a SPIONS nem politikai menekültek csoportja volt, hanem éppen ellenkezőleg, spirituális zsoldosok korrumpált osztaga: a kommunista vírust a pop hatalmával terjesztő, igazi vörös hadsereg frakció (*utalás a német terrorista csoportra: RAF, Rote Armee Fraktion – NL megjegyzése*). Cserébe csak különleges meghatalmazást és a titkosszolgálattal való kapcsolatot kértem. Erőssen kihangsúlyoztam, hogy kész vagyok követni a kemény vonallal kapcsolatos bármilyen instrukciót és direktívát.

„A FOLYAMODVÁNY” című, „Bizalmas” megjelöléssel ellátott dossziékban elküldtem kérésem 5 másolatát hazám állambiztonsági hatóságának különböző hivatalaiba, egy kópiáját pedig átadtam a nagykövetnek, kérve segítő kooperációját. Két hét múlva adott választ, és válasza NEM volt. A SPIONS kereszteshadjárata nem szolgálta a nemzet érdekeit. Különösen nyers volt ez alkalommal – nem voltam többé egy az állampolgárok sorából. Szituacionista *provoként* (*provokátor – NL megjegyzése*) kezeltettem, aki mindig szerettem volna lenni – a bűnügyi feljelentés és elmeállapotom megvizsgálásának lehetősége is meglebegtetett. Ez volt a csúcspont. Homéroszi pátosszal széttéptem a nagykövettől korábban kapott ideiglenes dokumentumot, és rendkívül dühösen az arcába vágtam. Olyan mélységesen meg voltam győződve saját szerepemről, hogy nem kellett eljátszanom. Sokkal öregebb voltam

akkor, mint most. Vörös pettyekkel ellátott almazöld színű frizurakölteményben tündököltem, mert a Frankensteinem nem fejezte be hajam festését az előző napon. Itt van néhány aktuális idézet a paláverből: „A Varsói Paktumot képviselve jöttem Nyugatra, nem azért, hogy jobb életért könyörögjek”... „De ha az ország visszautasítja szolgálataimat, nem marad más választásom, mint az elárulása”... „Ön árulásra kényszerít és Ön a felelős azért, ami történni fog”. Tisztán megmondtam neki, hogy azonnal menedékjogot fogok kérni, mert a küldetésem fontosabb számomra a lelkiismeretemenél. Miután így beszéltem, egyetlen rúgással kinyitottam, aztán becsaptam magam mögött az ajtót, és futni kezdtem, mintha követnének. Persze ez egy paranoid képzelgés volt; még annyira sem voltam fontos, mint egy átlagos disszidens. Biztos vagyok benne, hogy a magyar követség informálta a francia hatóságokat státustalanságomról, hogy deportáljanak. Ahogy megígértem, a követségről egyenesen a La Cité-hez (*ott volt a Bevándorlási Hivatal – NL megjegyzése*) rohantam, hogy menekült státust kérjek, de ott leragadtam. A szükség végleges lett. De nem volt olyan drámai, mint képzeltem. Az egész napot a váróteremben töltöttem száz Mohammed társaságában, és másnap is vissza kellett mennem, mert az orrom előtt bezárták az ügyfélfogadó ablakot, nem viccelek. Majdnem engem is az épületbe csuktak. Két további napon át folytatódott a vizsgálódás, mire megkaptam a menedékkérelmem visszautasítását. Nem kellett volna említenem a kihallgató tisztnek, hogy megzsaroltam a magyar követséget, de úgy gondoltam, hogy ez remekül alá fogja támasztani kérelmemet. Ez volt Serguei Pravda intelligenciája, a kém, aki nem tud hazudni. Attól a pillanattól illegális lettem – nem mehettem máshová, mint az undergroundba. Pierre (*Pierre Violence, a SPIONS szőlőgitáros-zeneszerzője, aki a frontember általa gyűlölt dalszővegeivel támasztotta alá kérelmét – NL megjegyzése*) megkapta a menekült státust, de az én kém-karrieremnek örökre vége lett. Nincs előtér háttér nélkül. Egy lecke, amit sohasem tudtam megtanulni. Ennyit mostanra, remélem bőségesen elég. Ha vannak további kéréseid, ne habozz feltenni őket.

Spiel!”

Miközben a SPIONS frontembere a párizsi magyar követséget zsarolta, el kellett menekülnöm Dorothee Seltz cukorszobrásznő műteremlakásából, miután sorozatban mondtam csődöt a cukormázzal bevont, macskaszőrrel borított ágyban. A csalódott Dorothee lesbikus lett, én pedig beköltöztem Valerie Goodman¹⁹ a Belleville negyedben, a Pére Lachaise temető közelében lévő apró lakásnak egyetlen ágyába. Megtudtam, hogy Budapesten maradt feleségem, Orsós Györgyi megkapta a korábban megtagadott útlevelet,²⁰ és anyám társaságában Párizsba fog érkezni 1978 augusztusában.

Miután a SPIONS frontemberének folyamodványa, amelyben felajánlotta szolgálatainkat a bolsevista diktatúra titkosszolgálatának, megérkezett Kádár János irodájába, budapesti, Dohány utcai lakását, ahol a külföldre utazni nem engedett felesége, Eörsi Katalin lakott, annak távollétében feltörték. Az egyetlen szobából álló lakás díszét, a bíbor bársonnyal bevont franciaágyat késsel összevagdosták, a polcon lévő sok ezer könyvet egyenként széttépték, és az íróasztal fiókjából kirángatott, ugyancsak széttépett kéziratokkal, fényképekkel együtt a padlóra hajigálták. A zsanérjairól leemelt bejárati ajtót kitették a lépcsőházba.

19 Róla a SPIONS eposz 34. *Voilà, a SPIONS megérkezik Párizsba* című, a Balkon 2013/4-es számában publikált fejezetében írtam részletesen.

20 Arról, hogy Orsós Györgyi kiszabadítása érdekében milyen alattomos körmönfonsággal zsaroltam meg a negatív nyugati sajtóvisszhangoktól rettegő bolsevista diktatúra titkosrendőrségét, ugyancsak a SPIONS eposz 34., a Balkon 2013/4-es számában publikált fejezetében számoltam be.

Enciklopédia Velencében

Il Palazzo Enciclopedico. 55. Esposizione Internazionale d'Arte

📍 **Velence, Olaszország**

📅 **2013. június 1 – november 24.**

A Velencei Biennále idei, 55. kiadása a megszokott képet nyújtja. A művészek közt van ismert és ismeretlen, érthetetlen és kiszámítható (lásd: Ai Weiwei), de helyenként érzékelhető a résztvevő országok kultúrpolitikájának sajátos befolyása is.

A Giardini központi pavilonja és az Arsenale kiállítása „enciklopédikus palotaként” (*Palazzo Enciclopedico*) működik. MASSIMILIANO GIONI több mint százötven művész és „megszállott” alkotásainak, illetve gyűjteményeinek adott helyet.

A kiválasztás kritériuma az volt, hogy az egyes életművek a látható, illetve megismerhető világ egészét próbálják felmérni és magukba foglalni.

Áttekinthetetlen gyűjtemények, noteszlapok és vázlatok, képzelet lények lerajzolva és megformázva, zsúfoltan, esetenként mindenféle művészi igény nélkül, a kora újkori főúri kuriozitások kabinetjeit idéző összevisszaságban láthatók.

Az őrült tudós (Carl Gustav Jung a tarokk kártyák esztétikájára emlékeztető illusztrált kéziratával), illetve az áltudós (Rudolf Steiner palatáblái) kliséje ugyanúgy fellelhető, mint az erotománé (fantáziakatalógusával egyetemben).

A hóbortok és világnézeti rendszerek sorában megtaláljuk az (ál)tudomány mellett a vallást és magát a művészetet is. Utóbbi több változatban is megjelenik, a naív művészet éppúgy, mint az el nem ismert művészek inzisztáló alkotásai. A kortárs művészet egyik meghatározó, és számtalan megjelenési formában felbukkanó módszere az egy bizonyos dolog konzekvens ismétlése, hogy csak olyan fotográfusokat említsek, akik nincsenek itt jelen: August Sander *20. század emberei* című fotosorozatával, vagy Bernd és Hilla Becher ipari létesítményekről készült képeivel. Gioni enciklopédiája természetesen szuggesztív hatású. Itt más jelentést kapnak olyan életművek darabjai is, mint például a múlt évben elhunyt WALTER PICHLER egyszerre profán és szakrális objektjei, vagy az ezen a biennálén kitüntetett MARIA LASSNIC érzékeny, ugyanakkor erőteljes festményei.

Az Arsenale egyik nagyobb termét CINDY SHERMAN kapta, annak bizonyítékeként, hogy manapság számos művész munkájának központi mozzanata a vízió, a széteső világ izolált elemeinek monomániás összegyűjtése, egy-egybe rendezése, ismétlése, újrajátszása. Ehhez az inspiráció jelmezes felvonulásokon készült fotókból, kirakati bábuaktól, börtönlakók rajzaiból is származhat.

WALTER PICHLER
Stele I, II 1962–1976 © Fotó: Balkon



Hogy mennyire részei az egyes nemzeti pavilonok a nagy enciklopédiának, mindenki maga döntheti el. A biennálé egészében, vaskos katalógusával, a rekkenő hőségben szédelegve vagy az internetes honlapok végiglátogatásával ezt a nézőpontot is felkínálja.

A következőkben néhány kelet-európai pavilonban nyert benyomásról lesz szó – a több mint hetven résztvevő országnak már a felsorolása is értelmetlen vállalkozás lenne, az úgynevezett kolaterális események, tehát a párhuzamosan futó, de a biennálé részeként kezelt további körülbelül ötven hely tárgyalása nélkül is.

A Giardiniban található magyar pavilon idén is kihívást jelent a kiállító művészeknek és a kurátornak (ASZTALOS ZSOLT, illetve UHL GABRIELLA). Erre a kihívásra idén ugyanúgy nem sikerült válaszolnia a művészeknek, mint ahogy korábban is ritkán. Hiszen a magyar pavilon önmagában is problémás, nehéz benne kiállítást rendezni, viszont legalább magát a problémát fel lehet mutatni, mint ahogy tette azt néhány éve a FOGARASI ANDRÁS és TIMÁR KATALIN által szervezett bemutató, amely a művészet helyeit tematizálta.

Asztalos Zsolt tévémonitorokból és fülhallgatókból álló installációja elárulja, hogy a művész fáradozott, gondolkodott, differenciált, tájékozódott a bombákról szóló könyvtárnyi irodalomban. A videó-hang kombinációval újabb rétegek jönnek be, azonban az én véleményem szerint épp az inspiráció hiányzik a műből. Az összeállítás így plakátivan brizáns, vagy inkább ártalmatlan pszeudobrizáns. Teljesen más lenne a helyzet, ha tényleg ott lennének a bombák... amire nem került (kerülhetett) sor.

A kiállítási épületek döntő befolyással vannak arra, hogy mit látunk, hogyan élünk meg egy-egy bemutatót. A litvánok (a ciprusiakkal közösen) például egy az Arsenale szomszédságában álló beton sportcentrumot használnak.

A város területén szétszórta kiállítóhelyek ebből a szempontból sokkal izgalmasabbak, mint a Giardini. Ezeket keresni kell a labirintusban, és olyan helyekre juttatnak el, ahová a Ferovia-Rialto-San Marco útvonal semmiképp. A litván pavilonban többek között DEXTER SINISTER fényinstallációja, ELENA NARBUTAITÉ fémfala, PHANOS KYRIACOU bútordorabjai között bolyonghatunk.

A Palazzo Malipier háztömbjében az észtek, Bosznia-Hercegovina és Montenegro pavilonjai látogathatóak. A Grand Canalon a S. Samuele megállónál kiszállva, a Palazzo Grassival szemben, a harmadik emeleten egy ötszobás lakás termei alkotják az észt pavilont. Az egyes helyiségek világítódobozokkal, könyvtartó szekrénnel, cédulakatalógussal, a falra ragasztott fénymásolatokkal vagy egy növényágygyal egy-egy külön világot alkotnak. Egy egész csapat dolgozott itt. FARKAS

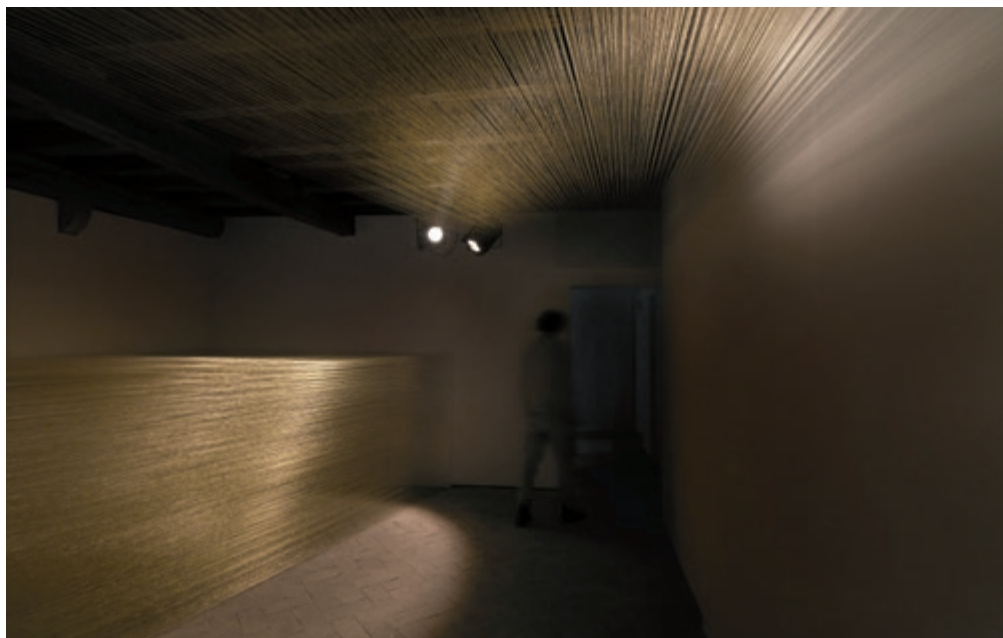


MARIA LASSNIG
Krankenhaus (Hospital), 2005, olaj, vászon © Fotó: Balkon

DÉNES magyar származású művészen és ADAM BUDAK kurátoron kívül DANIELLA MONTICELLI nyelvfilozófus, MARKUS MIESSEN építész, valamint BRUCE DUFFY, akinek 1987-es fiktív Wittgenstein életrajza volt a kiinduló alap. A projekt gazdagsága ellenére is minimalista benyomást kelt. Visszafogott és intelligens, ugyanakkor felkínálja az elmélyedés lehetőségét is.

ASZTALOS ZSOLT
Fired but Unexploded, 2013 © Fotó: Balkon





IRENA LAGATOR PEJOVIC
Further than Beyond, 2013, golden cotton strings, spotlights © Fotó: Dario Lasagni

Montenegro pavilonjában IRENA LAGATOR PEJOVIC három elsötétített, derengő fényű teremben az univerzum távoli fényeit villantja fel fémdrótokkal és vetítésekkel. Bosznia-Hercegovina képviselőjében MLADEN MILJANOVIC *Gyönyörök kertje* szintén több teremre elosztott installáció videófilmekkel, valamint kötőlábokból és vasrudakból készült objektakkal. Szlovénia képviselőjeként JASMINA CIBIC videója a San Marco negyed egyik, a Palazzo Malipierhez közeli épületében, az ötvenes évek színes mozifilmjeinek esztétikájában a szocialista múlttól mesél. Horvát pavilonként a Dorsudoro negyed egyik belső udvarában KATA MIJATOVIC installációi, videói, fotói láthatóak. A szerb pavilonban többek között VLADIMIR PERIC objektjei láthatóak. Jugoszlávia megszűnése után Szerbia vette át a nemzeti pavilont. Az új köztársaságok

MLADEN MILJANOVIC
The Sweet Symphony of Absurdity, 2013 © Fotó: Drago Vejnovic; A művész hozzájárulásával



más helyeket kerestek maguknak, hogy jelenléttükkel is demonstrálják önállóságukat; Koszovó idén először.

A csehek és szlovákok másképp oldották meg a szétválás problémáját. Idén a szlovák PETRA FERIONCOVÁ munkái vannak a bejárati részben, aki a családjában felhalmozódott ornitológiai és egyéb gyűjteményét mutatja be a vitrinekben és a falakon.

Románia két helyen is képviselteti magát: a Giardini pavilonjában és a román kultúrintézetben, a Canneregio kerületben. ALEXANDRA PIRICI és MANUEL PELMUŞ *A Velencei Biennálé imateriális retrospektívája* elnevezésű performansz-sorozata nem tolakodó, hanem intenzív, időt és figyelmet igényel. Könnyedségével és finom humorával üdítően hat a szomszéd országok bombasztikus próbálkozásai után. Lengyelország képviselőjében KONRAD SMOLEŃSKI nagyméretű, többek között két harangot és hangszórófalakat is magába foglaló hanginstallációja méretével és hangerejével is erős benyomást kelt. A lengyel és a román bemutatókat egyaránt a nagyvonalúság és a magabiztos fellépés jellemzi, ráadásul meggyőzőek is (igaz, kisebb hibákkal, pl. a lengyel pavilonban technikai okokból ritkán szólalnak meg a harangok).

Lettország az Arsenale épületsorában kapott helyet. KASPAR PODNIEKS megrendezett portfotói a balti ország perifériális helyzetének problémáját emelik a középpontba – a kurátor szerint Európa minden pontjáról, főleg Velencéből nézve *North by Northwest* irányban

van Lettország. A portrék könnyed humora, a mezőgazdasági üzemek között fevillanó hétköznapi csodák viszont más szférába emelik a cselekményt.

Az egyes művészek bemutatói értelmezhetők annak a politikai helyzetnek a tudatában, amelyen belül alkottak, és ami a nemzeti pavilonok koncepciója miatt a velencei biennálén mindig érezhető. Az itt felsorolt kelet-európai bemutatók egyike sem erőlteti, de mindegyik megengedi ezt az olvasatot is. A biennálé sokrétűségével, méreteivel, a várossal és annak történetével való összefonódásával, a város gyűjteményeibe való beépülésével számtalan útvonalat, nézőpontot, értelmezési lehetőséget kínál. Feltehetjük a kérdést: hogyan viszonyulnak egymáshoz a központi pavilon és az egyes pavilonok? Ferioncová látszólag szóról szóra azt követte, amit a biennálé a címének választott. Mi az egyes pavilonok viszonya? Melyik jó és melyik nem? Általában azok a pavilonok a sikerültebbek, amelyekben egy művész kap lehetőséget, hogy kibontakoztathassa a koncepcióját. Farkas esetében például lépésről lépésre tárul fel előttünk egy világ. Az egyes nemzeti biztosok által kiadott katalógusok és kísérőfüzetek áttanulmányozása után megint másképp látja az ember azt, amit éppen néz. És megmaradhatunk az első benyomásnál is: ami hihető, ami meggyőző.

Az itt felsorolt kelet-európai pavilonok sugallhatnak ugyanakkor nagyobb összefüggéseket is. Elkülöníthetőek a balti államok visszafogottabb és átgondoltabb prezentációi a volt Jugoszláviát képező államok versengésétől. A nemzeti pavilonok a Giardinin belül és kívül egy nagyobb léptékű történelmi perspektívát is nyitnak: 1909-től, az első nemzeti pavilon megnyitásától (amikor Magyarország még csak az Osztrák-Magyar Monarchia részeként létezett) eltelt évtizedek történelmi fordulatai itt is nyomot hagytak, a kezdetektől Jugoszlávia máig sem lezárult felbomlásáig, az újabb és újabb államok nemzetközi képzőművészeti iparban való megjelenéséig. Angola és a Szentszék (Vatikán állam) például idén először vesznek részt a biennálén. Utóbbi azért is figyelemreméltó, hogy nem vatikáni művészeket hívott meg, hanem többek között például a cseh JOSEF KOUDELKÁT, aki a természetes és a kulturális tájak elpusztításáról készült fotóiból állított ki. Angola viszont azért is érdekes, mert elnyerte a legjobb pavilonnak ítelt díjat. Az angolai pavilonként működő Galleria di Palazzo Cini a San Vio-ban, a régi művészeti gyűjtemény darabjai között vándorolva is nyilvánvalóvá válik: a művészet ugyanúgy működik ma is, mint korábban. Egy szellem uralja, amely sugárzik a művekből, legyen az egy kora reneszánsz olasz festmény, vagy egy Luandában készült színes fényképfelvétel olcsó papírnymata.

Király Judit

Kék, szürke és más színek

A Grauwinkel-gyűjtemény kiállítása*

→ Vasarely Múzeum, Budapest

→ 2013. május 12 – szeptember 1.

A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) által a Vasarely Múzeumban az elmúlt nyolc évben rendezett kiállítások markánsan kirajzolódó irányán belül több kisebb csapás különíthető el. A klasszikus konstruktív és konkrét alkotók műveinek szentelt kiállítások mellett jelentősek a konkrét művészet hagyományából (is) kiinduló, azt munkásságukban integráló fiatalok műveit bemutató tárlatok. Legjellemzőbbek azonban azok a kiállítások, amelyeken együtt láthatók az idősebb, a művészettörténeti kánonban meghatározó szerepet játszó mesterek, a középgenerációs és az egészen fiatal művészek. E sokféleség mellett a nemzetköziség is jellemző az OSAS által rendezett bemutatókra: a magyar művészek munkái külföldi, nem ritkán tengerentúli alkotók művei között jelennek meg. Így válik érzékelhetővé a konstruktív-konkrét (és a konceptuális) hagyomány továbbélése, illetve jelenléte napjaink művészeti színterén.

A fentiek a Vasarely Múzeum aktuális kiállításáról, illetve az e tárlat keretében bemutatkozó berlini Grauwinkel-gyűjteményről is elmondhatóak. A kollekciót 1982-ben alapozta meg *Siegfried Grauwinkel*. Vásárlásai az első másfél évtizedben nem egy előre kidolgozott koncepció szerint zajlottak, így a korai időszakban megszerzett művek nem is alkotnak határozottan körülírható egységet. E munkák nagy részét tartós letétként különböző intézményekben helyezte el Grauwinkel, és például az első tulajdonába került alkotás, egy Christo-mű nincs már a gyűjteményben. Körülbelül 1995-től azonban tudatosan a konstruktív-konkrét-konceptuális művekre

* Kurátor: Haász István (OSAS) és Siegfried Grauwinkel

FRANÇOIS MORELLET

A négyszögtől az ötszögig, 1992, akril, vászon, acél, 96 × 104 × 2 cm © Fotó: Sulyok Miklós



fókuszál a gyűjtő. A kollekciónak ebben – a Vasarely-múzeumban most részben bemutatott – egységében a 20. század több fontos művészcsoportjának, irányzatának alkotásai kapnak helyet, így például a konstruktív és a minimal art művek mellett a zürichi konkrétok vagy a német Zero-csoport tagjai is képviselve vannak. A matematika, a zene és a festészet összefüggései iránt érdeklődő gyűjtő különös

ANDREA MALÄR

Négyzet – grafika – plasztika, 2006, litográfia, 75 x 56 cm, tömör acél, 25 x 25 x 5 cm

© Fotó: Sulyok Miklós



hangsúlyt helyez arra is, hogy a kollekciónak megjelenjenek mind az idősebb, mind a fiatalabb generáció tagjainak művei, valamint a német alkotók természetes jelenléte és hangsúlya mellett is nemzetközi legyen az anyag. Az pedig talán csak a véletlen műve, hogy a gyűjteményben kiemelkedően sok női művész munkája szerepel.

Most a 260 darabot számláló kollekciónak körülbelül egyharmadát válogatta ki egy többtagú kuratórium, amelynek a gyűjtő mellett a kiállítás kurátora, HAÁSZ ISTVÁN is tagja volt. A kiállításon szerepel a gyűjtemény legújabb darabja, MAURER DÓRA egy műve (*Quodlibet 51*, 1998/2008), valamint BAK IMRE (*Megtagadhatatlan*, 2004), Haász (*Horizontális háromrészes relief/Horizontál dreiteiliges Reliefbild*, 2009) és KOC SIS IMRE (*B.I.*, 1975) egy-egy munkája is. A múzeum két emeleti termén végigtekintve érezhető a gyűjtőnek a kék színhez és a nem hagyományos formákhoz (pl. csúcsára állított négyzet) való – a tárlatot kísérő katalógusban megjelent interjúban bevallott – vonzódása, azt azonban, hogy milyen széles időbeli és térbeli spektrumot fog át a tárlat, csak a képaláírásokat (vagy a katalógustételeket) böngészve érzékelhető.

A 86 művésztől származó alkotások legnagyobb része az utolsó három évtizedben készült, azonban néhány lényegesen korábbi, az 1940-es, 1950-es és 1960-as években készült mű is helyet kapott a kiállításon. Ez utóbbiak majd mindegyike (Rupprecht Geiger: 85E, 1949; Hans Uhlmann: Kompozíció/Komposition, 1958; Otto Piene: B51/70, 1966) vizuálisan is elkülönül a többi műtől, homogén felületek, geometrikus formák helyett természeti képződmények absztrakciójának tűnik. A korai munkák közül HEINZ MACK egy 1958-as festménye (Cím nélkül) illeszkedik szorosabban a tárlat anyagához. A Piene és Mack által 1957-ben Düsseldorfban létrehozott Zero-csoporthoz néhány évvel később csatlakozott a gyűjteményben és a kiállításon szintén jelen lévő GÜNTHER UECKER, akinek a rá jellemző szöges munkái közül két viszonylag friss mű (*Fa*, 1991; *Mező/Feld 05*, 2005) szerepel a tárlaton. E két munka abból a szempontból is említést érdemel, hogy a gyűjteményben viszonylag elenyésző arányban található térbeli munkákat reprezentálja. A tárlaton is csupán néhány háromdimenziós alkotás látható. Ezek közül az egyik legkésőbbi az eredetileg elektrotechnikai tanulmányokat folytatott ANDREA MALÄR acélplasztikája, amelynek formái egy litográfián ismétlődnek (*Négyzet – Grafika – Szobor / Quadrat – Grafik – Skulptur*, 2006).

A gyűjtemény darabjainak jelentős hányada egy-egy színproblémát vagy színjelenséget állít a középpontba, a szín kifejező erejét, energiáit jeleníti meg, színek egymáshoz való viszonyát

vizsgálja. A színekkel való foglalkozás speciális esete a monokróm festészet, amelynek példái mind a gyűjteményben, mind a tárlaton számtottevő arányban jelennek meg. E munkák legnagyobb része a 2000-es évek elején készült – ékesen bizonyítva e festészeti irányzat aktualitását. Ebből fakadóan a hagyományosabb példák (pl. MARCIA HAFIF: *Alizarin Crimson Light*, 2001) mellett újszerű, mai anyaghasználatot és gondolkodásmódot tükröző művek is szerepelnek. Ezek között említendő a volt Lakner László-tanítvány FRANK PIASTA két munkája. A fiatal művész általában színes szilikont és üveget használ munkáihoz, gyakran egész tereket töltve meg harsány, mesterséges árnyalatú pigmenttel színezett szilikondarabokkal vagy -felületekkel. A budapesti kiállításon bemutatott két mű (*FP 2010/20; 21*) alapja tükör, amelyre világoskék szilikont hordott fel a művész. E fémes, mégis puhának tűnő felületeket még inkább meghatározhatatlan minőségűvé teszi a mellettük elhelyezett, tükröződő, fluoreszkáló vörös akrilfelület, HELLMUT BRUCH (*Cím nélkül*, 2009) munkája. A gyűjtőnek a nem négyzet alakú festményekhez való vonzalmát pedig – a monokróm munkák között – DIRK RATHKE konvex felületű festménye (*608*, 2008) bizonyítja.

A művek legnagyobb része két-három színből, alap geometriai formájú homogén színmezőből épül fel, s nemegyszer a síkbeliség-térbeliség problematikájával foglalkozik. Több kiállított alkotás kelt térillúziót, ezek közül térbe állított sík érzetét kelti MAURER és HANS-JÖRG GLATTFELDER (*Négy permutatív pozíció/Vier permutative Positionen*, 1991) munkája, csúcsára állított kubusét pedig HANS PETER REUTER festménye (*Kocka/Würfel B/V4*, 2002). Valóban háromdimenziós GERHARD FRÖMEL *Pyramide* című műve (2008/2010), azonban – a szem többszöri becsapottsága miatt – csak több nézőpontból való megtekintés után hiszi el az ember, hogy valóban egy, a falból csúcsával kiugró gúla néhány lapját látja. A néző mozgása szükséges LUDWIG WILDING (*Strahlenmotiv mit Stereoskopischen Quadrat*, 1966) művének teljes kibontakozásához is. A vonal erejére épít több kiállított alkotás, mint FRANÇOIS MORELLET *A négyzettől az ötszögig /Vom Quadrat zum Fünfeck* (1992) című műve is, amely amolyan fából vaskarika: egy négyzet alakú felület és a négyzetet befoglaló szabályos ötszög-vonal, a fekete és a fehér, valamint a jelenlét és a hiány konfrontációja.

A tárlaton szereplő művek jelentős részében megjelenik a repetitívitas, a részletformák szabályos ismétlődése. Így e festmények mind a matematikával (algoritmusok – algebra, eltolás – geometria), mind pedig a zenével kapcsolatba hozhatók – amely gondolat, amint korábban írtam és a katalógusban olvasható – nem idegen a gyűjtőtől.



FRANK PIASTA
FP 2010/20, 2010, szilikon és pigment tükörlapon, 45 × 60 cm © Fotó: Sulyok Miklós



IMRE KOCSIS
B.I.75, 1975, akril, vászon, hat részből, egyenként 55 × 55 cm © Fotó: Sulyok Miklós

“This must be the face”

Pieter Hugo: *This Must Be The Place*

➤ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

➤ 2013. május 23 – augusztus 11.

PIETER HUGO fotográfiái olyan erős és közvetlen vizualitást sugároznak, hogy most is pontosan emlékszem arra, amikor először pillantottam meg a *Hiéna és egyéb emberek* című sorozatának (2005–2007) egyik képét a *Paris Photo* forgatagában. A nagyméretű, homokszínű által dominált, s így jellegzetes atmoszférát nyert fényképen erős izomzatú, furcsa öltözetű afrikai férfi volt látható egy megszelídített hiéna társaságában. A látvány tökéletesen beleégett az emlékezetembe csakúgy, mint azóta Hugo több, a médiából ismerhető felvétele. A 37 éves, Cape Town-ban született művész pályaképe irigylésre méltó és ugyanakkor tökéletesen levezethető: ikonikus, szinte hatásadásnak nevezhető képeinek felívelő elismertsége és gyors kereskedelmi felértékelődése díjak, galériák és intézmények közös munkájának köszönhető. Olyannyira, hogy egyéni, kápráztatóan nagy volumenű – a hágai Fotográfiai Múzeum¹ és kurátora, WIN VAN SINDEREN által megszervezett – kiállítását a lausanne-i Musée d'Elysée után² a budapesti Ludwig Múzeum is befogadta.

Hugo fotografikus nyelve, tematikáinak képi megfogalmazása viszonylag egyszerűen leírható: középre rendezett, szórt fény és matt színvilág uralta, általában minden felesleges sallangtól mentes felvételein a hangsúly egyértelműen

¹ Pieter Hugo: *This Must Be The Place, Selected Works 2002–2011*. The Hague Museum of Photography, Den Haag, 2012. március 3 – május 20. (<http://www.fotomuseumdenhaag.nl>)

² Pieter Hugo: *This Must Be The Place, Selected Works 2002–2011*. Musée de l'Elysée, Lausanne, 2012. június 8 – szeptember 20. (<http://www.elysee.ch>)

PIETER HUGO

Al Hasan Abukari, Agboghoshie Market, Accra, Ghana 2009, a *Tartós hiba* sorozatból



a modellre kerül, aki legtöbbször konfrontatív tekint a kamerába. A fotográfus dacol a pillanatnyisággal és a riport-jelleggel, ami egyébiránt nagyban meghatározza a képek nézőjének a Szub-Szaharáról alkotott elképzeléseit, s így prekonceptióinak nagy részét is. Alanyait – a portréfotográfia és -festészet hagyományából építkezve – mértéktartó, statikus pózokban ábrázolja, s ugyanakkor a düsseldorfi iskola objektív szemléletét, illetve a megrendezett fotográfia fikciós elemeit is alkalmazza.

A modellek fizikai passzivitása, illetve a kép kimerevítettsége folytán a bemutatás *miértjének* alapjául szolgáló tevékenységekre csak a kiegészítőkből és a környezetből lehet következtetni. A biztos információkat végül a címek és a kísérő szövegek szolgáltatják, s mindehhez adódnak hozzá a néző már korábban is birtokolt ismeretei. A sorozatok témáját ugyanis a legtöbb esetben egy meglehetősen szélsőséges, a fekete kontinens társadalmi és kulturális komplexitásából kiemelt szubkultúra vagy valamilyen specifikussággal leírható csoport, vagyis a továbbra is létező esélyegyenlőtlenségeket bizonyító, különböző létformák szolgáltatják. Hugo reprezentációs tevékenysége kiaknázza az egzotikum iránti, még mindig csillapíthatatlan kíváncsiságunkat, számol a mássághoz való kényes viszonyainkkal, s így együttérzésünkre, önképünkben adódó lelkiismeretünkre is apellál. A fotográfus munkásságában rendkívül fontos összetartó elem még a nagyformátumú kamera és a portréobjektív használatából adódó specifikus, a szerző és alanya között fennálló *megfigyelői távolság*. Ez a Law-Viljoen által *kritikus zónának*, sávnak (critical zone)³ nevezett tér az emberi méltóság iránti tisztelet és dokumentarista elkötelezettség, de ugyanakkor a távolságtartás tere is. Hugo nem emeli ki egyértelműen az alakokat a térből és az időből, mint tette azt korábban – hordozható stúdióikban hasonló módszerekkel – a szintén Afrikában dolgozó Irving Penn vagy Fazal Sheikh, és nem is az önértékelés útvesztőjébe vezető utat nyitja meg, mint Rineke Dijkstra. Hugo-nál ez a kritikai sáv, ez a kimért distinkció az, ami jelen esetben a kiállítás egészére rányomja bélyegét, némiképp előnytelen módon neutralizálva a bemutatott, nagyon is releváns témákat.

A *This must be the place* című tárlatra belépőt egyetlen fotográfia fogadja a szemközti falon: egy kopott-koszor, szinte teljesen üres helység padlóján egy hosszúka, az egyik végén párnalakra hajtogatott kartonlap hever. Egy ember hült (fek)helye. Félrevezető felütés ez egy olyan kiállításon, amely főként portrékból, nevükön nevezett emberek képeiből áll, ráadásul elég

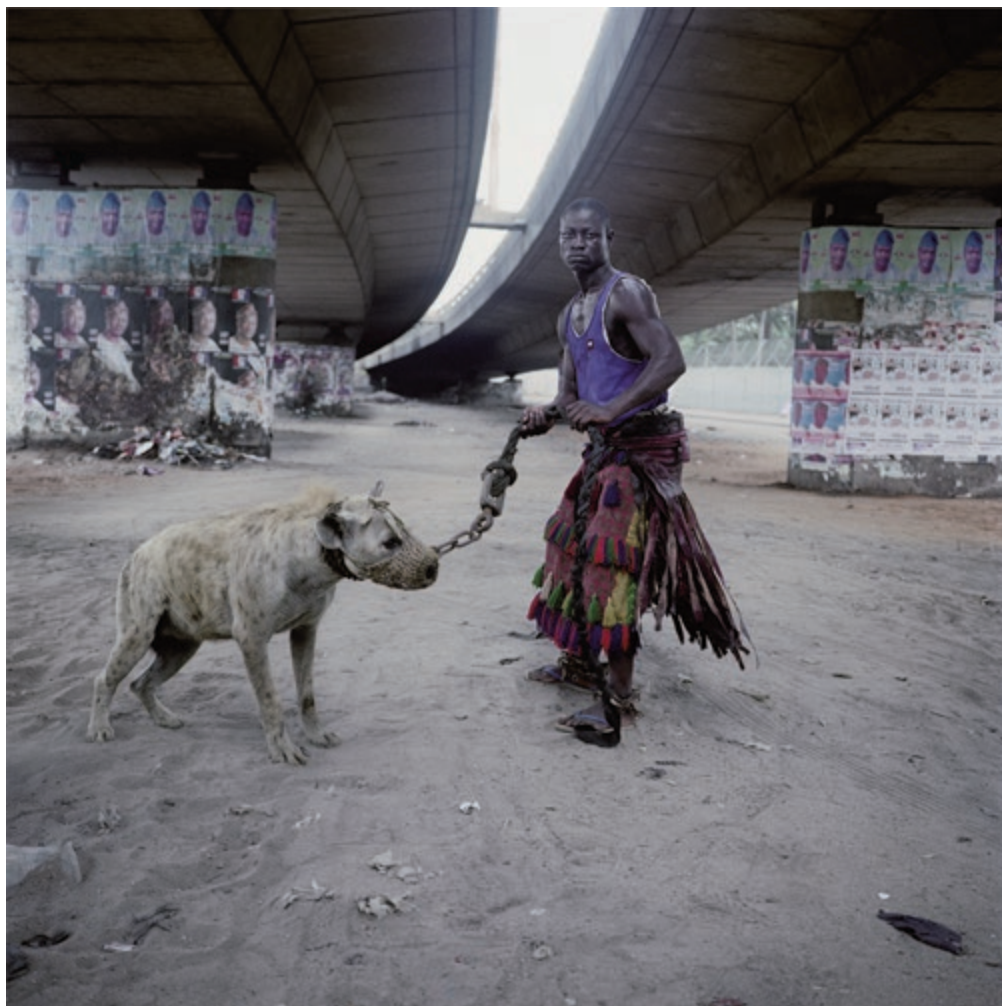
³ Law-Viljoen, Bronwyn: “Pieter Hugo: The Critical Zone of Engagement.” *Aperture*, Spring 2007.

abszurd ötlet a társadalom legalján elhelyezkedő ember „nem-képét” megmutatni kiindulópontként akkor, amikor a belső termekben főként feketéről készült portrékkal és kíméletlenül ránk meredő tekinteteikkel szembesülünk. Felmerül, hogy ez a nyitókép nem teszi-e anonimá a bent oly sokszor hangsúlyozott individuumot és nem oltja-e ki a terekben didaktikusan ismételt frázist, miszerint: „a kemény környezet ellenére a képeken az emberek magabiztosan, teljes nevükkel jelennek meg”.⁴ Ezt az előnytelen kezdést ellensúlyozza, hogy az első teremben rögtön Hugo családjának és környezetének intim pillanatai, élethelyzei és – csendéletek képében – történelmük és történetük tárgyi emlékei kaptak helyet (*Atyafiság*, 2011). Bár ez a képsor messze nem olyan páratlan és átütő, mint Hugo más munkái, mégis érdekes adalékként szolgál, hiszen bizonyos mértékben rálátást biztosít arra, hogy ki is a kiállítás szereplő munkái szerzője, honnan jött – s vélhetően –, milyen alapokon építkezik művészete.

Ezután érkezünk meg a máig is elementáris hatással bíró a *Hiéna és egyéb emberek* (2005–2007) a médiát olyannyira bejárta, hogy valószínűleg mindenki által ismert képeihez. A megszelídített állatokkal élő, s az általuk vonzott tömegek adakozásából és törzsi gyógyítók eladásából származó jövedelemből tengődő csoport a kreatív túlélés egy olyan fajtájáról tesz tanúbizonyságot, amely nálunk, Európában elképzelhetetlen lenne.⁵ A hiénák, majmok és kígyók, illetve tulajdonosaik együttélése egy olyan civilizációs kuriózum, amelyben a kiszolgáltatottság és az elnyomás oly mesterei fokon fuzionál, hogy a felvételeket nézve egyidejűleg merül fel az állatok és az emberek szükséges védelme, illetve – mindkét fél – kiszámíthatatlansága és veszélyessége.

A soron következő teremben a zimbabwe-i bírák és a HIV-vel kapcsolatos betegségekben elhunytak portréinak együttes szerepeltetése kemény provokációként fogható fel (*Bírók*, 2005; *A megfosztottak*, 2005). Nem azért – ahogy azt a falfelirat indikálja –, mintha megváltoztatná a véleményünket az ottani AIDS áldozatok statisztikájának hitelességéről, hanem mert rengeteg valós kérdést vet fel az afrikai kontinens nagy részén uralkodó, sem az emberéletet, sem a törvényt nem tisztelő viszonyokról, illetve azok károsultjainak és felelőseinek láthatatlanságáról.

Ezután következik a *Tartós hiba* című sorozat (2009–2010), Hugo legizgalmasabb, a művészeti felelősség- és szerepvállalásból adódó



Abdullahi Mohammed with Mainasara, Lagos, Nigeria 2007, a *Hiéna és más emberek* sorozatból
PIETER HUGO

örök feszültségeket a legtökéletesebben előhívó munkája. A ghánai főváros mellett található, a világ elektronikus hulladékának egy jó részét befogadó Agbogbloshie piacról készített felvételek a már ismert szín és hangulatbeli atmoszférájukkal és kiegyensúlyozott, csaknem harmonikusnak nevezhető kompozícióikkal bibliai tájképekre emlékeztetnek. A benne szereplő személyek a jó pásztor, vagy Keresztelő Szent János figuráját idézik, akik körül nyugodtan heverésznek az állatok. Az itt megidézett toposzok nyúlnak vissza a leghatározottabban a régebbi korok ábrázolási hagyományaihoz: s épp ezért a részletek, feliratok tanulmányozása után alig lehet épp ésszel felfogni, hogy itt a mi társadalmunk által termelt elektronikus szemét életveszélyes feldolgozása folyik. A képekről olyan nihilizmus és szépség sugárzik egyszerre, hogy az idea versus logosz küzdelme ritkán tapasztalható elementáris erővel jelenik meg.

Erős kontrasztot teremt mindezek után a *Nollywood* (2008–2009), hiszen a világ harmadik legnagyobb filmiparának furcsaságait kiaknázó, zombikról és vámpírokról, bizzarr hősnőkről és leigázott rabszolgákról készült portrék fiktív jellege távolról sem kérdéses. S bár az interneten számos helyen arról lehet olvasni, hogy a nigériai filmesek egyáltalán nem horrorfilmekre specializálódtak, könnyen belátható, hogy az itt bemutatott *másság* épp a sztereotípiákat akarja kigúnyolni. De vajon nem esett-e túlzásba a fotográfus a tökéletes idomokkal megáldott meztelen Darth Vadert megörökítésekor (*Azuka Adindu, Enugu, Nigeria*, 2008), ami épp faji előítéleteinket, leküzdhetetlen egzotikus fantazmagóriáinkat szolgálja ki?

A kiállítás rendezésének populáris szemléletét leginkább talán az jelzi, hogy *A népirtás nyomai*-ból (2004), Hugónak a ruandai holocaustról szóló, az emberiség egyik hozzánk időben legközelebb eső szégyenfoltjának nyomait feltérképező, tekintélyes sorozatából csupán pár képet mutat meg. A „politikailag tevékeny” művésznek ez a munkája jóval nagyobb és egyben saját

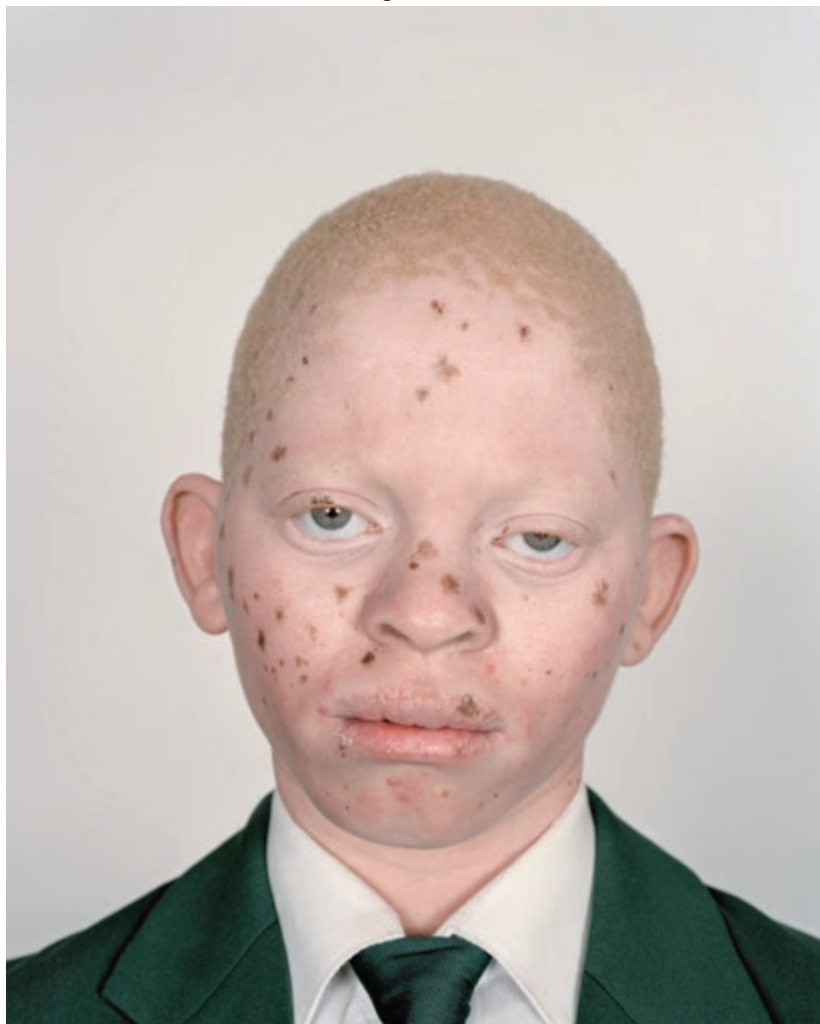
⁴ Idézet a *Megfosztottak* című sorozat falfeliratából.

⁵ Példának okáért azért sem, mert a vándorcigányok már egy jó ideje nem járhatnak-kelhetnek szabadon s így esélyük sincs „zaklatni” a helyi közösségeket látványos szemfényvesztéseikkel, medvetáncoltatással vagy vajakolással.



PIETER HUGO
Azuka Adindu, Enugu, Nigeria, 2008, a *Nollywood* sorozatból

PIETER HUGO
Mkhonzemi Welcome Makma, Pietermaritzburg, 2005, a *Féltérő* sorozatból



teret érdemelt volna. Az emberi aljasság minden képzeletet felülmúló bizonyítását így csak az előtte található teremben vetített, *A szomszédom, gyilkosom* című 2009-es dokumentumfilm tárja elénk.⁶

Fontos adalék, hogy a tárlaton az ismeretterjesztés több alkalommal is a fotók témáját feldolgozó dokumentumfilmekkel egészül ki (*E-Wasteland*, 2012, r.: David Fedel; *This is Nollywood*, 2007 r.: Franco Sacchi; *My neighbor, my killer*, 2009, r.: Anne Aghion; és *Sea-Point days*, 2008, r.: François Verster), amelyek közül sajnálatos módon a látogató csak a Ruandáról szólót tudja méltó körülmények között megtekinteni.⁷ Pedig a művész által feldolgozott tematikák hátterét ezek a mozgóképek világítják meg. A filmek, a cselekmények és történetek miatt, ugyan sokkal inkább deskriptívek, mint Hugo kiegyensúlyozott festőisége, de együttesen nyomatékosítják számunkra a kiállításban feldolgozott valóságot, a fotókkal karöltve közvetítik számunkra a felelősségvállalással járó tudást.

A konklúzió előtt Hugónak még két itt következő, a Thomas Ruff-i hagyományokat kalibrált provokatívással továbbgondoló munkáját fontos kiemelni. A *Féltérő* sorozat (2003–2006) a fotográfus honlapján⁸ megtekinthető első műegyüttes: albínók, vakok és más fizikai és/vagy mentális betegségektől szenvedő alanyok igazolványkép kompozíciójú portréit sorakoztatja fel. A *Van hely a pokolban nekem és barátaimnak* (2011) terjedelmes, szintén arcképekből álló sorozatában pedig önmagát és barátait fényképezte le stúdiójában. Utóbbiaknál a szerző a színes képeket csak azután változtatta fekete-fehérré, hogy felerősítette a tűző nap által felfokozottan jelentkező melanint bizonyító vörös és sárgás részek telítettségét. Az eredmény a bőrváltozások miatt majdnem fekete embereket mutat, vagyis egyrészt a katalógusban Aaron Schumann által sugallt „mind többszínűek vagyunk” tényét igazolja,⁹ másrészt az egyenjogúság múlhatatlan problematikájára is rámutatnak a jelenlegi, feloldhatatlan feszültségekkel teljes posztkolonialista állapotban.

A kiállítás megtekintése után Pieter Hugo intenzív munkásságának, valamint professzionalizmusának elismerése mellett tehát több kérdés is felmerül. Főként azért, mert a kifejezetten

⁶ Véleményem szerint Alfredo Jaar rögvést a ruandai genocídium után készült munkái (*The Rwanda Project*, 1994–2000) amúgy is szinte lehetetlenné tesznek minden képi ábrázolást a továbbiakban. (<http://www.alfredojaar.net/>)

⁷ További probléma, hogy sajnos nem volt mód a filmek magyar feliratozására, így csak az angolul értők élvezhetik az ismeretterjesztést.

⁸ <http://www.pieterhugo.com/>

⁹ Aaron Schumann: "Beholder". In: *This must be the place*, 2012, Prestel

egyhangú installálás homogenizáló hatása azt sejteti, hogy itt mégsem pusztán a fotográfusi szerepvállalás bemutatásának vagyunk tanúi. Az egyenkeretek, az egységesített múzeumi rendezés nagyban ellene szegül az egyediséget előtérbe helyező, az individuumot megannyiszor hangsúlyozó központi gondolatnak. Az intézményi-kereskedelmi formában megjelenő, tökéletesen kivitelezett tárlaton műtárgyakat látunk a falakon sorakozni, amelyek egyértelműen arra hivatottak, hogy tehetős gyűjtők és neves intézmények kollekcióit gyarapítsák, s ezzel – akarva-akaratlanul – az ábrázoltakkal szembeni anyagi és szellemi felsőbbrendűségünk még most is ható látszatáról tanúskodjanak.¹⁰ Hugo reprezentációs hozzáállása sokkal inkább értékelhető, személyesebben megélhető albumaiban,¹¹ ahol a lapozás közben a képek és a befogadók között egészen más viszony- és időrendszer érvényesül. A kiállítást kísérő katalógusból, mely végig Hugo elhivatottságát és tényfeltáró tárgyköreinek

10 Mindehhez adalék, hogy a nyitó tárlatvezetésen a kurátor, Win van Sinderen mellékesen meg is jegyezte, hogy ha van gyűjtő a közönségben, akkor jelzi, hogy a képek megvásárolhatóak!

11 Hugo eddig megjelent albumai: *There's a Place in Hell for Me and My Friends* (2012), *This Must Be the Place* (2012), *Rwanda 2004: Vestiges of a Genocide* (2011), *Permanent Error* (2011), *Nollywood* (2009), *The Hyena and Other Men* (2007), *Messina/Musina* (2007), *Looking Aside: South African Studio Portraits 2003-2006* (2006).

eredetiségét, megfontolt feldolgozását támasztja alá, egy sarkallatos fontossággal bíró kérdéskör mindenképpen hiányzik. Nevezetesen a kolonialista és etnográfiai fotográfia hagyományára, valamint annak kikerülhetetlen, a jelenben is érvényes szerepének vizsgálatára vonatkozó diskurzus felvetése. Mert a nyugati ember világképét ez az évszázadokig sulykolt képi univerzum, a bennszülött, a „primitív” másságának hangsúlyozásával történő bemutatása alakította. Az ehhez a tradícióhoz fűződő viszony kétségtelen: sem hozzáállásában sem leképezésében nem különbözik Hugo fotográfiája a régebbi – hasznos ismereteket és ugyanakkor kiélezett sztereotípiákat is közvetítő –, tudományos fényképektől. S bár igaz, hogy az előítéletek lerombolásának egyik legelterjedtebb fegyvere a Hugo által is alkalmazott direkt konfrontáció, mégis szükséges volna, ha mentorai mind az elemzésekben, mind pedig a kiállítási helyzetekben foglalkoznának ezekkel a kényes kérdésekkel is.

Több forrásban is olvasható a fotográfus azon álláspontja, miszerint a fotográfia, sőt a portré is halott,¹² képein mégis aprólékos műgonddal megörökített embereket látunk. Munkái vizuális hatása pedig olyan átható, hogy képi toposzai már Beyoncé és Nick Cave Grinderman elnevezésű formációjának videóklipjeiben is feltűntek,¹³ a markáns művészi attitűd és a konzekvens munka magától értetődő, közös „gyümölcse” az egy évtized alatt elért sztár-státusz. Pieter Hugo a kortárs fotográfia zsenije és barbára egyszerre: biztosra vehetjük, hogy további munkái is nagy figyelmet kapnak majd, a kérdés csak az marad, hogy az ezekből következő felelősség kérdése hogyan csapódik majd le egy-egy befogadó személy vagy intézmény esetében.

12 Aaron Schumann: Pieter Hugo: *Hyena and Other Men*. In: Foam – Fotografiemuseum Amsterdam, September 2008, <http://www.aaronschuman.com/pieterhugo.html>; "Photography and Other Truths – Noah Rabinowitz interviews Pieter Hugo." In: Guernica, 2012 May (<http://www.guernicamag.com/interviews/photography-and-other-truths/>)

13 Beyoncé: *Run the world (Girls)*, 2011, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=VBmMU_iwe6U; Grinderman: *Heathen Child*, 2010, http://www.dailymotion.com/video/xeoap_grinderman-heathen-child_music#.UeEx6D48rHo

PIETER HUGO

This Must Be The Place – Válogatott munkák 2003–2012, enteriőr © Fotó: Bujnovszky Tamás
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Digitális Archívum és Adattár



Surányi Anita

Társas-játék

Szász Lilla, Barakonyi Szabolcs: *Idegen pályán*

📍 2B Galéria, Budapest

📅 2013. május 9 – június 7.

Oroszok, zsidók, németek Michael Kerstgens 1992 óta készült fotográfiái

📍 Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeuma, Budapest

📅 2012. április 12 – augusztus 31.

#sorsközösség, #emigráció, # asszimiláció, #zsidó identitás, #világnézet, #heroizmus, #dokumentumfotó #exponált emlék – A budapesti június kiállítás-topikjai. Két kiállítótér, három művész, három különböző expozét kínál hasonló életutak, témák bemutatására.

SZÁSZ LILLA identitást kereső „hősei” a 2B Galériában egy családi fotóalbum benyomását keltik, a Berliini Zsidó Múzeumból érkező MICHAEL KERSTGENS *Oroszok, németek, zsidók* fotókiállítása a Budapesti Történeti Múzeumban egy közösség mindennapjait eleveníti meg, BARAKONYI SZABOLCS – szintén a 2B Galéria *Idegen pályán* című kiállításán látható – videó-installációjában pedig mintha barátainkat látnánk/hallanánk: kortárs fiatal magyarok, ezt ismerjük. Szovjetunió, Németország, Irak, New York, Párizs, Budapest – különböző helyszínek, eltérő generációk, sorsközösségek. Ez az első benyomás a három anyag megtekintése után: akármennyire is különbözik a sok részlet, mégis zavarba ejtően folynak össze az információk, a hívószavak, a művészi intenció.

MICHAEL KERSTGENS dokumentumfotói az elmúlt húsz évet megörökítve mutatják be azoknak a szovjet zsidóknak a mindennapjait, akik 1989-1990-ben, a vasfüggöny megnyitása után telepedtek le Németországban. Fekete-fehér fotói történelmi kontextusba helyezik a posztoszocialista hangulatú német-zsidó emigráns létet.

A szovjet zsidókra a kötelező vallástalan élet és a hagyományok elfojtása után a németországi emigráció felszabadítólag, s ugyanakkor vegyes érzelmeket is kiváltva hatott, hiszen mindez egy olyan országban történt, amely néhány évtizeddel korábban még a totális kiirtásukra törekedett.

Kerstgens kívülállóként, a láthatatlan voyeur szerepben exponál. Sábati családi vacsora, újságot olvasó férfi, Purim bál, házasságkötő jegyespár: a fotók arról mesélnek, hogyan „gyakorolja”, tartja meg az egyén az identitását egy új

MICHAEL KERSTGENS

Russendisko Wladimir Kaminerrel a Vörös Hadsereg napján, Berlin Mitte, 2001



környezetben. A Troitschanski családról¹ készült családi fotók tovább tágitják a történetet: Kerstgens róluk készült sorozata és kiállításai révén a privát emlékezetből átkerülnek egy nyilvános archívumba. A privát és a nyilvános emlékezés közötti távolság áthidalása pedig kiválthatja belőlünk az azonosulás tekintetét, képességét.

SZÁSZ LILLA hasonló kérdésekre keresi a választ három részből álló *Hősök* című fotósorozatával. Az első, az *Elvtársak* (2010) fotóit nézegetve, nagyon személyes, családi albumokra jellemző frontális beállításokat, széles mosolyú szovjet egyenruhás nagymamákat és nagypapákat látunk, furcsán hasonló kispolgári enteriőrökben. A katalógusból kiderül az, amit első ránézésre nem gondoltunk volna: New York-i – Brooklyn és Brighton Beach környékén élő –, az egykori Szovjetunióból emigrált, a II. világháborúban harcoló veterán zsidó katonák, partizánok és feleségeik láthatók kis lakásaik biztonságában.

Legtöbbjük tizenkilenc éves kora körül csatlakozott a szovjet hadsereghez és harcolt a náci Németország ellen. A háború vége után a hazájukban továbbra sem gyengülő állami és hétköznapi antiszemitizmus miatt választották az emigrációt.

Egy részük, főleg az idősebbek Izraelbe, a fiatalabbak pedig először Bécsbe, majd New York-ba menekültek, ahol az állam azóta is segítőkészen támogatja őket. Az 1995-ben alapított Második Világháborús Orosz-Zsidó Veteránok és Hadirokkantak Szövetsége ma közel 3000 tagot számlál. A kis csoportra jellemző az erős összetartás, a közös identitás, a zárt életforma – többségük még mindig csak oroszul beszél.

Szász Lilla 2010-es New York-i képei visszarepítenek az Olga Chernysheva munkáiból is jól ismert világába, időutazás a '80-as évek Szovjetuniójába, a zárt ajtók, a halhatatlan hősök, az ünnepségek és az egyenruhák hazájába.² A fotókon egyértelműen látszik a fotós jelenléte, bizalmi helyzete, a kis csoport tagjai betekintést engednek komfortzónájukba, a beszédes képek mögül már csak a történet, mégpedig az egyén története hiányzik.

A műanyag hűtőmágnese, izraeli-amerikai zászlók, falra ragasztott popcorn szívek... Mintha ugyanazt a lakást látnánk újra meg újra, szovjet-amerikai öröm-giccs, a több évtizedes gyűjtögető életmód csodái, melyek előtt büszkén pózolnak, s közben ők maguk, a szereplők is beépülnek az enteriőrbe, a közös történetbe.³ A fotók mellett hiába látjuk a neveket, az egyéni történet beleolvad abba a közös létbe, amit együtt vállaltak, s amelyben együtt élnek. Ugyanaz a múlt, ugyanaz a hely, ugyanaz a szocializáció és megpróbáltatások. Szász Lilla másik két sorozata, a *Szabadságharcosok* (2011) és a *Sorstársak* (2011), hasonló technikával készült, de eltérő szemszögekből közelíti meg az identitás, az emigráció témáját. A *Szabadságharcosok* képei például ugyanolyan beállítással, de ugyanakkor mégis egész más felütéssel készültek, mint az előző *Elvtársak* sorozat darabjai: a lyukas piros-fehér-zöld zászló, a kokárda, az egyenruhák rögtön becsempészik a magyar kontextust a csetreszengetegbe. A felvételeken a *Magyar Zsidó Szabadságharcosokért Emlékbiztonság* és a *Magyar Szabadságharcos Világszövetség* tagjait láthatjuk, akik az 1848-as és 1956-os forradalmak zsidó szabadságharcosainak emlékét és érdemeit őrzik.

A képek kettős – zsidó és magyar – identitásukról árulkodnak. A művész nem csak beszél egy fennálló társadalmi problémáról, de meg is mutatja, hogyan kell kipával kokárdát hordani, vagy magyar zászlót lengetni.

A *Sorstársak* (2011) képsorozata szintén New York-ban készült, olyan leszerelt Oroszországból emigrált katonákról, akik egy jobb élet – a zöld kártya – miatt léptek be az amerikai hadseregbe. Ezek a fiatalok életüket kockáztatva harcoltak egy országért, amely nem az övék, de amelynek állampolgáraivá szeretnének válni. Sérüléseik ellenére itt sem szomorú arcokat látunk, hanem elfogadást, mosolyt, életük egyik fejezetének lezárását, s ugyanakkor reményt, családot, és természetesen az ez esetben is kihagyhatatlan hősi egyenruhát. Itt szinte üresek a szobabelsők: csak egyszerű, csupasz tárgyak, egy ágy vagy egy kanapé. Tabula rasa: elengedték a múltat, a jövőért harcoltak. Szász Lilla három sorozata nagyon tudatosan, hosszú kutatómunkával egész közelről mutatja be olyan közösségek identitás-problémáit, amelyek segítenek megérteni a körülöttünk zajló emigrációs robbanást, illetve annak bizonyos aspektusait.

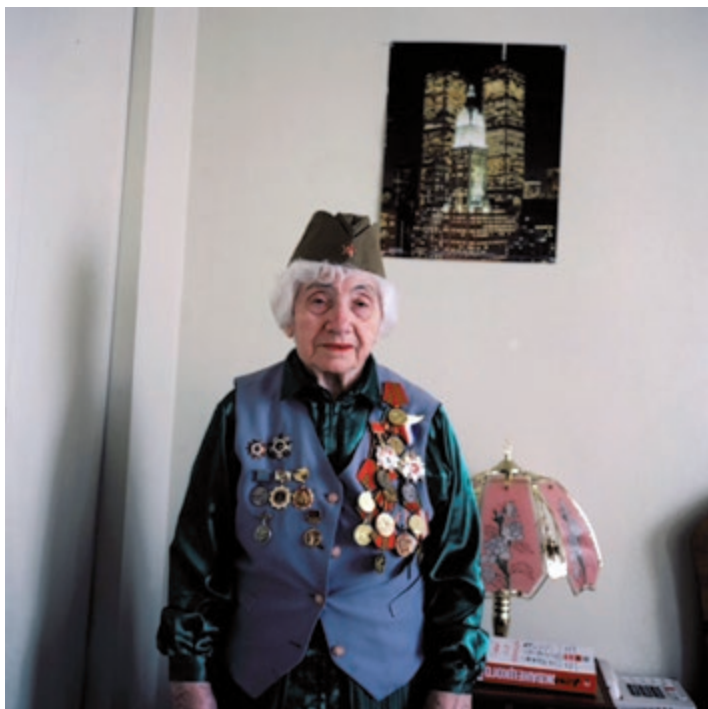
¹ Egy, a fotós által kiválasztott, névvel szereplő család, akiknek meghatározó szerepe van a sorozatban.

² Pl.: Steamboat Dionysius, 2004, videó http://www.olgachernysheva.ru/steamboat_.htm;

March, 2005, videó http://www.olgachernysheva.ru/march_.htm

³ Itt a Gillo Dorfles-féle giccs meghatározásra gondolok. „Amikor személyeknek, eseményeknek, tárgyaknak a médium olyan rituális értékeket tulajdonít, amelyekkel azok nem rendelkeznek.”

Gillo Dorfles: *A giccs: a rossz ízlés antológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.



SZÁSZ LILLA
ELVTÁRSÁK / Blina Sifrova, nyugalmazott partizán, a legszebb nagymama verseny győztese, 2010 New York, 50x50, színes negatív, analóg nagyítás



SZÁSZ LILLA
SZABADSÁGHARCOSOK – közgyűlés, a Magyar Szabadságharcosok Világszövetsége, 2012, Budapest, 50 x 50, színes negatív, analóg nagyítás

Barakonyi Szabolcs *Miért szebb itt a virág* (2011-2012) című videómunkája kilenc magyar fiataalt mutat be, akik életük valamilyen szakaszában Párizsba költöztek. Képzőművészek, művészettörténészek, zenészek. A slide-show és az alatta hallható interjúk olyan kérdésekre adnak válaszokat, amiket mi is megkérdeznénk emigrálni készülő, vagy már kint lévő és éppen hazalátogató ismerőseinktől. Valaki visszajön, valaki kint marad, de abban egyetértünk, hogy mindenki életében jelen van ez a dilemma, minden magyar fiatal az elvagyodás-maradás problémájával küzd. Mitől jobb kint, miért ne maradjak, mit kaphatok, mit kell, hogy feladjak? Bizonytalan generáció vagy bátraké a szerencse? Fontos, hogy hol, vagy csak az, hogy kivel? Fontos, hogy mit viszünk, vagy csak az, hogy mit kapunk? Kortárs felnőtt Monopoly új helyszínekkal és kényszerrel, bővülő lehetőségekkel és szereplő gárdával. A kiállításokat megnéztük, a látottakat feldolgozzuk, ha úgy alakul, fel is használjuk, de hányat lépünk előre?

Farkas Viola

Ujj Zsuzsi monográfia

Ujj Zsuzsi: Fotós munkák / Photoworks, 1985–1991

📍 Missionart Galéria, Budapest, 2013

„A Trónusos 1986-ban készült, és 1987 novemberében mutatta be a Liget Galéria. A Tate-kiállítás 2012-ben szintén novemberben nyílt, közben eltelt 26 év. Azt néztem, azt láttam, hogy a munkám ebben a merítésben is megállja a helyét. Az állításom igaz volt, és most is érvényes. Magam előtt nem kell szégyenkezve eltakarnom az arcomat. Az, hogy az a kép ott függ a világ egyik legreprezentatívabb kortárs múzeumában, az morálisan engem nem fog megváltoztatni. 54 éves vagyok, és Magyarországon élek.”

Ujj Zsuzsi

Ujj Zsuzsi művészete a rendszerváltás körüli évek egyik legjelentősebb magyar képzőművészeti teljesítménye. Rendkívül izgalmas az a folyamat, ahogy lassan, három évtized alatt kanonizálódott. Tudatosan használók paszszív szerkezetet, így egyelőre megúszom, hogy megnevezem az alanyt. Ujj Zsuzsi elsősorban az a magyar nőművész, aki a nőművészet nemzetközi irányzataihoz is kapcsolódik. 1985 és 1991 között készült performansait megörökítő fotóinak ő a szereplője, testét médiumként használja, és különböző szerepeket játszik el. Képeit vagy az ő instruálására fényképezték, vagy önkidő segítségével fotózta magát. Művészete nemcsak általában az emberi test kiszolgáltatottságáról, hanem a női test kiszolgáltatottságáról kommunikál. Az Ujj Zsuzsival készült interjúból azt is megtudjuk, hogy ezek a fotók szerelmének készültek, a férfi figyelmének felkeltését célozták meg. Ujj képei olyan korban születtek, mikor hazánkban a nemi identitással,



a nemek társadalmi szerepével kapcsolatban elenyészően kevés mű valósult meg. Ujj Zsuzsi eljátszik szerepeket, de úgy, hogy kifordítja és megkérdőjelezi azokat, lerombol mítoszokat. Művészetének fő vonása abban a feszültségben fogható meg, hogy miközben szerepei szerint áldozat, kiszolgáltatott és gyenge, ezt végtelen őszintén, bátran és pimaszul teszi.

A Budapest Galéria Lajos utcai kiállítótermében, májusban megrendezett kiállítás alkalmából jelentetett meg a Mission Art Galéria egy átfogó monográfiát, mely négy fő fejezetre tagolódik. OLTAI KATA kiváló, elemző tanulmányára, melynek címe: „Ujj Zsuzsi gesztikuláló teste – a női szereplésék bírálata”, a „Munkák” részre, melyben Olta odaadó és fáradhatatlan munkájának köszönhetően az összes mű megtalálható, olyanok is, melyeket még soha nem lehetett látni. Egy mélyinterjúra, melynek címe: „Egy súlyos követ kellett bevágnom a pocsolóba, hogy mindenki felkapja a fejét.” Ez az interjú egyedülálló részletességű, szinte kivételes a kortárs képzőművészetről szóló irodalomban. A monográfiát VÁRNAGY TIBOR, Ujj Zsuzsi művészetének kontextusát megadó esszéje követi, majd a könyv végén találjuk a teljes életmű-katalógust, és a függelék. Minden tanulmány friss, kifejezetten ebbe a monográfiába készült. Elébe megyek a mondanivalómnak, a monográfiát csak 99%-ra értékelem, azért nem 100-ra, mert hiányolok egy művészettörténeti áttekintést a testkép felfogásról, amelyet én valahol Caravagiónál kezdtem volna. A téma persze óriási, de vázlatosan, pár oldalban, a teljesség igénye nélkül is jó lett volna, hogy nagyobb összefüggésben lássuk a képzőművészetnek ezt a vonulatát. Egyrészt mostanság elszaporodtak a testről szóló kiállítások hazánkban, másrészt e sorok írójának meggyőződése, hogy egy monográfiának egyesítenie kell az analízis és a szintetizáló tendenciákat. Természetesen tudom, hogy élő, kortárs képzőművész esetében ez nehezebb feladat, viszont Ujj Zsuzsi képzőművészeti pályáját lezártnak tekinthetjük.

Olta esszéje Ujj Zsuzsi művészetének kontextusba helyezésével kezd, bár ezt Várnagy Tibor tanulmánya végzi el teljesen. Olta azt firtatja – teljes joggal –, hogy a hazai művészettörténeti kánon hogyan tudta ilyen mértékben figyelmen kívül hagyni Ujj Zsuzsi művészetét? Miközben nemzetközi szakemberek észrevették, több ízben meghívták gender és nem gender témájú kiállításokra. Várnagy Tibor, aki a Liget Galériában rendezett első alkalommal, 1986 októberében Ujj Zsuzsinak kiállítást, az első pillanattól kezdve szisztematikusan dokumentálta, archiválta a Galéria kiállításait. A szakma egy része mégis kifelejtette, és sem az 1995-ben *Vízpróba* címen rendezett, sem a 2000-ben, az Ernst Múzeumban Keserű Katalin kurátorságával szervezett a *Második nem – Nőművészet Magyarországon* című seregszemlére nem hívták meg. Ugyanakkor a kisebb (progresszívebb) galériák: Liget Galéria, Óbudai Társaskör és Pincegaléria testábrázolással kapcsolatos csoportos kiállításain többször bemutatták Ujj műveit. 2005-ben a KOGART beli, *NECC – a világ tyúkszemmel* című felvonuláson szintén részt vett. Ujj Zsuzsi műveinek elméleti feldolgozása 1996-tól kezdődik meg: András Edit, Sturcz János és Antal István több tanulmányában, részletesen, a nemzetközi tendenciák függvényében értelmezik művészetét. (A monográfia talán legnagyobb baklövése, hogy Olta többször hivatkozik Sturcz szövegeire, viszont azok az irodalomjegyzékből mégis kimaradtak.) Végül is ANDRÁS EDIT-nek köszönhetően 2009-ben a bécsi MUMOK-ban rendezett *Gender Check* című kiállításra meghívták Ujj Zsuzsit, és ennek folyamánaképp került tavalay a londoni Tate Modernbe egy műve, a *Bigger Splash* című tárlatra, mely a performansz és a festészet határát súroló művészetet volt hivatott bemutatni. Innen kezdve a destruktív sznobizmus konstruktív sznobizmussá alakult (ami Ujj Zsuzsi művészetét illeti): a budapesti Ludwig Múzeum megvette egyik munkáját, és Bencsik Barnabás a következő öt évre tervezett programjában megemlítt egy Ujj Zsuzsi kiállítást. Általában jellemző a nagy hazai kortárs művészeti intézményekre, így a Ludwig Múzeumra, hogy „megússza” a saját értékítéletet: ha a „nyugat” kanonizálta, akkor mi is elismerjük.

Azért térek ki ilyen hosszan erre a témára, mert Ujj Zsuzsi esete „cseppben a tenger” jelenség. A magyar fotográfia ügye manapság sok vihart kavart, pár hete Barta Zsolt Péter az Élet és Irodalom hasábjain írta, hogy a magyar kortárs fotóművészet nincs a 21. századi fotográfia térképén, annak ellenére, hogy a 20. század magyar művészete a fotográfusok által került a nemzetközi mezőnybe. Az általános recept vagy út az lenne, hogy egy mű megmérettetik egy hazai kis galériában, majd egy nagyobb galériában, és utána a legnagyobb kortárs képzőművészeti intézményekben. Barta szavaival: először a hazai szinten lesz „sztár” a művész. Ujj Zsuzsi esete is azt példázza, hogy ez nálunk szinte lehetetlen, és azért lehetetlen, mert az amúgy sokszor igen hasznos sznobizmus a magyar szcénában olyan méreteket ölt, hogy az az önálló véleményalkotás, értékítélet rovására megy.

Olta Kata ezután esszéjében nagyon részletesen sorra veszi a műveket. Az első korszakra a bizonytalanság és a szerepkeresés tétovassága a jellemző. Még egy visszahúzódo, sarokba szorított (*Sarkos* című fotók) figurát látunk, aki keresi a kitörést. Ezután következnek a performatív képek, az *Esküvős* és az *Őcsis* sorozat tárgyalása. (Ez utóbbit vette meg a Ludwig Múzeum.) Majd a test mint kulturális metafora kerül mélyebb vizsgálat alá, itt megemlíti Olta néhány művészettörténeti párhuzamot, eléggé kihangsúlyozza, hogy a művészet történetében a női test mindig csak tárgy volt, idealizált, szexualitásától megfosztott tárgy. Én ezt kicsit másképp látom, volt néhány nagyon nagy és kevésbé nagy művész, például Rubens (Helene Fourment-ről, feleségéről készült festményei), akik nagyon megindító és a nőt nem tárgyként tétélező műveket alkottak. A *Trónusos* művel fejeződik be a tanulmány, ez a fotó szerepelt a Tate Modernben, mely nem „gender típusú” kiállítás volt, hanem a műfaji átjárhatóságokat vizsgálta, a festészet és a performansz határterületét. Többek között Jackson Pollock, Cindy Sherman vagy Niki de St. Phalle kaptak még helyet e felvonuláson.

A „Munkák”, tehát a fotók után következik az interjú Ujj Zsuzsival. Említettem már, hogy nagyon részletes, a történetben a dédszülőkhöz visszamenő, érdekes, és szerencsére nem „kifésült” interjúval találkozunk. Miközben olvastam, hallottam Zsuzsi hangját, megmaradt a nagyon jellegzetes beszédstílusa, rá jellemző szókézlete. Csak a legfontosabb információk, röviden, amiket meg tudhatunk: már a bölcsődéből is kivágták, mert „antiszociális” volt, kihányta a tejet, Ujj Zsuzsi szerint ez idegi alapon történt. Nem érdekelt az iskola, és rosszul jött ki az osztályfőnökével, Inci nénivel, aki a Zsuzsi által rajzolt békejelet úgy fejtette meg, hogy az egy – idézem – pina. Évekig volt szerelmes Majakovszkijba, és Halas Istvánnal verték egymást.

És még egy rendkívüli jelentőségű dolgot tudhatunk meg ebből az interjúból: Heinz Cibulka és Hermann Nitsch Bécsben, egy csoportos kiállításon a Hajas-munkák mellett Ujj Zsuzsi műveit értékelték legtovább, a sok profinak számító, akkor kortárs fotósok a műve mellett.

Várnagy Tibor esszéje teremti meg a kontextust. Ujj Zsuzsi a Liget Galéria holdudvarához tartozott, mely egy maroknyi, többé-kevésbé fiatal művészből álló csoport volt. Halas Istvánnal (szerelmével) a Liget történetének első évtizedében szinte mindenben partnere és munkatársa volt Várnagy Tibornak. Ujj Zsuzsit Hajas Tibor művei inspirálták, és az első csoportos kiállítás – melyen Ujj bemutatkozhatott – 1986 októberében, a Liget Galériában, egyszerre szerepeltek Ujj Zsuzsi és Hajas Tibor művek. A továbbiakban információkat szerezhetünk Ujj külföldi (Ausztria, Lengyelország, USA) csoportos kiállításoknál való részvételeiről és azok fogadtatásáról.

A kanonizáláson túl érdekes kérdés, hogy ezt a művészetet sokan mégsem szeretik. Ennek több oka is van, az egyik, hogy végtelenül provokatív művekről van szó, témájukat tekintve mégis csak szerelmi történeteket látunk a fotókon, melyek sokszor brutálisak, nyerek és feministák. A másik ok: sok szakmabeli, művész azért utasítja el Ujj Zsuzsit és művészetét, mert nincs „felépített életmű”, 5-6 éves alkotói tevékenység, és vége. Ezzel nehéz mit kezdeni, jön valaki, aki nem úgy tekint önmagára, mint művészre, csak éppen érdekli a fotózás egy ideje, aztán az élete fordulatot vesz, a technikai háttere megszűnik, és abbahagyja. (Az igazsághoz tartozik, hogy a rendszerváltás körüli, utáni években több művészcsoport is feloszlik, de ez komplexebb, e szöveg keretein túlmutató, alapvetően művészetszociológiai kérdés.) Majd egyszer csak azt vesszük észre, hogy bekerült a Tate Modernbe. Nincs erőlködés, nincs művészi pálya, csak flegmaság és nagyvonalúság. Egyébként ez a művészet ezért is érdemi ki a feminista művészet jelzőt. Sok (férfi) művésszel beszélgettem, akik jelen voltak a nyolcvanas évek végén Ujj Zsuzsi kiállításain, akkor ők nem érezték, hogy ezek a művek feminista művek lennének, nem is érezték, nem volt feminista diskurzus. (Igazából semmilyen diskurzus nem volt.) Viszont érezték azt az irritáló flegmaságot, könnyűséget, mely Ujj Zsuzsi munkáira jellemző. Ugyan Hajas Tibor műveire asszociált mindenki, de annak egzisztencialista vonatkozásai, mélysége nélkül. És mégis, kiderült, hogy ez a művészet a nemzetközi tendenciák szempontjából még inkább létjogosult. Zárásként: Ujj Zsuzsi művészete aktuálisabb, mint valaha. Ez a művészet az identitás, és a nemi identitás kérdését feszegeti, hogy többféle identitás és többféle női, illetve férfi identitás létezik. Az identitás kérdése megint fontos lett, és téma lett, tehát valami nincs rendjén. A testről való gondolkodás, mint határ az egyén és a társadalom között, aktuálisabb, mint valaha. Felerősödni vélek olyan tendenciákat, melyek újra kezdik nem tisztelni ezt a határt. Az élet minden területére kiterjedő, azt felügyelete alá vonni akaró, egyre jobban megrendszabályozott világ vesz minket körül újra, melyben az egyes ember autonómiája, intim élettére újra és újra veszélybe kerül.

Nemes Z. Márió

Szuperhősök a Pusztán

Az Istenek a fejükre estek – Alternative Superheroes

📍 Chimera-Project Space, Budapest

📅 2013. június 20 – június 29.

A Chimera Projekt stábjá és HORROR PISTA képzőművész közös szervezése által életre hívott kiállítás több szempontból is fontos eseménye a kortárs képzőművészeti életnek. Egyrészt a kortárs képkultúra egyik olyan hagyományára (a „képregény-esztétikára”) reflektál, mely annak ellenére, hogy számos fiatal alkotó munkásságát inspirálja, mégsem került eddig igazán a szakmai érdeklődés fókuszába; másrészt a képregény belül is egy olyan paradigmát (a szuperhős-mitológiát) emel ki, mely médiumokat és szubkultúrákat összekötő erővel van jelen a vizuális gondolkodásban.

A szuperhősök a mainstream, történetközpontú képregény-kultúra központi figurái, olyan emberfeletti és/vagy nem-emberi képességek birtokosai, akik különleges erejüket az emberi közösségek megsegítése érdekében, és (legtöbbször) szigorú etikai követelmények betartása/betartatása által használják fel. A „másságuk” által játékba hozott vizuális-narratív fantázia alkotja a szuperhős-képregények leginkább vonzó dimenzióját, hiszen olyan alternatív világok és történetek ábrázolására ad módot, melyek igazi popkulturális „látványosságokként” működnek.

Az utóbbi évek legfontosabb fejleménye ebben a kontextusban, hogy a digitális mozi fejlődésével párhuzamosan a szuperhős-filmek kitértek

HORROR PISTA

Goliatman, 2010, vegyes technika, papír, 20 × 15 cm



KARÁCSONYI LÁSZLÓ

Press my heart and pull my wheel! 2013, részlet, vegyes technika, 30 × 27 × 20 cm

addigi szubkulturális közegükből, és jelentős nézőtömegeket megmozgató blockbusterekként váltak forgalmazhatóvá. Mindez azzal (is) magyarázható, hogy a digitális technika által lehetővé tett „festészetelví” (Lev Manovich) vizualitás a szuperhős-történetek fantasztikumát minden korábbinál szuggesztívebb – a komikum lehetőségét minimalizáló – formában vitte színre, vagyis a szuperhősök a kortárs, „látványosságálgé” képkultúra elsődleges szereplőinek tekinthetők.

Az *Istenek a fejükre estek* – *Alternative Superheroes* egyik központi célja a szuperhős mítosz dekonstrukciója, illetve a képregényes ábrázolási kódok és a kortárs képzőművészeti poétikák közti párbeszéd megteremtése. A kritikai felforgatás taktikája nem újszerű, hiszen a mitológiák különböző elemeinek kritikái – sokszor a morális és/vagy szexuális tabukat is érintő – átírása a mainstream képregény-történetnek is fontos törekvése, de az underground képregény-művészet is állandóan vissza-visszanyúl az álarcos (anti)hős vizuális toposzához. A tárlat igazi erőssége a különböző képzőművészeti médiumok és eljárások „megfertőzése” a szuperhősök „pop”-os képvilágával, ahogy az pl. PAPP RAMÓNA gobelinjeiben és SZÜCS LEVENTE, STARK ATTILA illetve GAZDIK PÉTER munkáiban megjelenik.

Gazdik miniatürizált alakokkal dolgozó munkái a szuperhős-mítosz képi „titanizmusát” ironikusan építik le: a hőstettek látványossága relativizálódik a professzionális kicsinyítések által, miközben mindez a hiperrealisztikus és bombasztikus szuperhős-filmekkel szembeni vizuális „fricskaként” is olvasható. ICKÓ PÉTER és KARÁCSONYI LÁSZLÓ a rekvizitum-alkotás felől közelít a témához, ami azt jelenti, hogy egyszerre használják fel a képregény- és filmipar merchandise-kultuszának elemeit, illetve a szuperhős mítosz szakrális aspektusából következő „kegytárgyi” jelleget. Ebből következik, hogy Karácsonyi robotfigurái egyszerre játékok és technobálynok, melyek a gyermeki és (pszeudo)vallásos áhítat érzésformáit vetítik egymásra. A rajongói mentalitás (a „geek”-ség) irányából indul ki Horror Pista és SZÖKE GÁSPÁR, akiknek közös, álnaiv képsorozata a mítosz „ismételhetőségét”, a rituális-gyermeki „utánalkotás” lehetőségét vizsgálja, miközben megjelenik a mítoszelemek pornográf kiforgatásának szubverzív stratégiája is.

A tárlat csúcspontja NAGY MÁRTON és FOGARASSY TAMÁS *A Puszta réme* című videómunkája, mely ugyanakkor ki is lóg az egységes tematikából. A *Puszta réme* egy nemlétező filmhez készített áltrailer, mely azzal a lehetőséggel játszik el, hogy milyen lehetett volna egy a magyar nemzeti és kulturális toposzokra építő, fekete-fehér monster movie a magyar populáris filmalkotás II. világháború környéki „hőskorában”. A trash-esztétika és az exploitation irányába kitekintő alkotás sikeresen oldja meg a feladatot, hiszen parádés humorról, ugyanakkor megdöbbentő természetességgel ötvözi Karády Katalin és a szürke marhából mutálódott gigantikus „rém” képsorait.

A paramozis logikájában DÖMSÖDI ZSOLT áltrash-plakátjait (is) idéző alkotás a magyar film- és képkultúra egyik vakfoltjára figyelmezteti a nézőt, arra a méltatlan helyzetre, hogy a populáris és magaskulturális régiók még mindig inkább a kölcsönös gyanakvás, és nem a kreatív párbeszéd formájában viszonyulnak egymáshoz. De ennek az állapotnak a tarthatatlanságát jelzi meggyőző erővel az egész kiállítás is, hiszen a képregény-esztétikát és a szuperhős-mitológiát olyan kulturális potenciálként mutatja be, melynek feldolgozása a kortárs képzőművészet vizuális „felfrissülésének” egyik ragyogó lehetősége.

Lesi Zoltán

Hol a nyolcas, hol a nyolcvanas

Skulptur & Zeichnung der 80er Jahre

📍 Chobot Galerie, Bécs

📅 2013. május 14 – június 29.

Gunter Damisch: *Macro Micro*

📍 Albertina, Bécs

📅 2013. június 19 – szeptember 22.

Eine kleine Machtmusik – Bericht aus dem Depot

📍 Essl Museum, Klosteneuburg

📅 2013. május 8 – augusztus 18.

A tribute to Franz West

📍 Konzett Galerie, Bécs

📅 2013. március 22 – május 25.

Franz West – Wo ist mein Acter?

📍 Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Bécs

📅 2013. február 23 – május 26.

„Franz West: Do you think you could ever live in Vienna?
Julie Ryan: No. No, too many violins.
Franz West: Ja, too much violence.”

Imádom a térképeket. Egész hosszan gondolkodtam azon, vajon milyen mintát rajzolnék Bécs térképén, ha a galériákat jelölő x-eimet, összekötném. Egy rózsaszín kábelt vezetnék végig a belváros utcáin, elindulva a dómtól a Mozart ház irányába.

Az első galéria az 1971-ben alapított Chobot.¹ Alig egy tucat galéria volt akkor Bécsben, amikor létrejött. Chobot-ék saját lakásukat alakították át galériává, mivel szerintük egy galériába is ugyanúgy kell kanapé, könyvespolc és hifi, mint egy lakásba. Izgalmas lehetett úgy élni, hogy minden negyedik héten új képek lógtak a falon. 1983-ban került a galéria mostani helyére, a Domgasse-ba. A berlini Rudolf Springer galéria segítségével a nyolcvanas évek végére sikerült nemzetközi kapcsolatokat is kiépíteni: olyan világhírű művészek állítottak itt ki, mint Georg Baselitz, Markus Lüpertz vagy Wolf Vostell. Papíralapú grafikák és szobrok képezik a fő profiljukat, ez pedig mind a saját ízlésüknek, mind a vásárlói igényeknek megfelel. Jelenlegi kiállításuk „A nyolcvanas évek szobrai és rajzai” címet kapta. Bár a nyolcvanas években rengeteg fontos történelmi változás és esemény zajlott Közép- és Kelet-Európában, ami sok ember sorsát, életét összekötötte, az talán mégis szokatlan, hogy ennyire eltérő nézeteket valló és más életkorban lévő művészek kerüljenek össze, mégha csak egy kiállítás erejéig is.

A bemutatott művek közül kiemelném annak a KARL ANTON FLECKnek a rajzát, akit még a lakásgalériás időben, az elsők között fedeztek fel. Az autodidakta művész a korai munkáiban inkább az informelhez és tasizmushoz sorolható. A műveiben érezhető a spontaneitás és ösztönösség talán nem is olyan meglepő, ha tudjuk, hogy egy new-jazz bandában is játszott. A hatvanas években találta meg sajátos rajzolási technikáját, formanyelvét. Képei figuratív, animális leírásokat ábrázolnak egy abszurd, többnyire opálos térben. Fleck az

„én” ábrázolása során az elidegenítés nagyon széles spektrumát járja be, az agresszív önvallástól, az önbemecskölésen keresztül azokig a mutációkig, amelyekben saját arcképét állatként idegeníti el. Fleck antropológiai ábrázolásai az én feloldásáról a komolyságon, a cinizmuson és az irónián keresztül szólnak. Rudolf Leopold, a gyűjtő szerint a művész ezen a szintéren Schiele és Klimt jogos utódjának számít.

A drezdai születésű, a német festészeti „új hullám” (Heftige Malerei; Neue Wilde Malerei) kapcsán ismertté vált A. R. PENCK egyik korai műve (*Cím nélkül*, 1981, karton, gouache, 54 x 74,5 cm) is megtekinthető a Chobot kiállításán. Pálcikaember vázlataiból fejlesztette ki jelzésértékű emberábrázolását: néhány lendületes vonalból, temperával kartonra készült absztraktjain a barlangfestészet, az ázsiai kalligráfiai hagyomány és a graffiti tanulságai vegyülnek, egy nagyon finom Rembrandt-hatással. Talán nem én vagyok az első, aki *Az új folyó vidéke a Blauwvoerd gáttal* (1648-1649, Albertina) című rajzot Penck absztraktjaiba belelátja. Penck a korai műveit *Standart-Bilder*-nek hívta: egy olyan primitív, archaikus rajztechnikát használ, amely képes a nézővel a közlekedési táblák egyértelműségével kommunikálni.

A festő, rajzoló és szobrász GUNTER DAMISCH (szintén az 'új vadak' irányzat képviselője) egy fiatalkori grafikáját (*Zwischengewebe / Szövetköz*, 1989, papír, vegyesteknika, 65 x 50 cm) is láthatjuk a Chobot-ban. Papíralapú – szemet, filcet, olajkrétát, pasztellceruzát, tust, akvarellt és temperát kombináló – rajzai, mint a bemutatott műtárgy is, elképesztően festői. Damisch rajzain forma és háttér újra és újra az ellenkezőjébe csap át: a figurák hirtelen megfoghatatlanná, formátlanná válnak, miközben mégis vezetnek a támpontot kereső szemet, vagy épp ellenkezőleg, a tiszta alakzatok ismétlődnek addig, amíg el nem mosódnak. Tusrajzai közvetlenül kapcsolódnak a festészeti munkáihoz: tüskés tekervények vagy varratok fekete tussal. Néha göcpontokban kapcsolódnak össze, úgy alakulnak, formálódnak mint oldás és kötés a kis felületű színes részekhez.² Állandó változás, formátlanság és absztrakció: felület és vonal áll össze egy erősen reflektált képnyelvről. Damisch spontán és intenzív festészetét, képeit mitológikus jelek, körök vagy elnyújtott formák, kígyóvonalak, amőbaszerű lények és csillámló galaxisok népesítik be. Félreismerhetetlen a festői technikája, az a gazdag színkezelés, amelyben a világosabb színek szinte (fel)fénylenek a sötét térben. Damisch ezeket a képeit *lángolóknak*, *örzőnek* nevezi. A sokrétegű festékfelvitel és az ezekből növekvő formák a *világok-sorozatba* (*weltserie*) tartoznak, melynek újabb darabjait az Albertinában is láthatjuk.³ Damisch világa annyira szűk, hogy miközben világúthálózatát, világlyukacsaikat azonnal felismerjük, mégis, óhatatlanul is önismétlőnek érezhetjük. Ezt Damisch is felismerhette, amikor 2009-ben, nagyformátumú fanyomatokon elkezdte saját művészi ábécéjét kidolgozni. Az óriási, majd két méter magas nyomatok a híres bécsi Zein, valamint a párizsi Woolworth nyomdában készültek. Damisch művészi nyelve a nyomatokon is változatlanul világgragyas-centrumokban, galaxisokban beszél, úgy, akár egy sokszázoldalas Juhász Ferenc verseposz.

A nyomatokon a művészre oly jellemző hideg és meleg színek kombinációja az uralkodó, a kiállítótér belsejében szereplő, újságpapír-fecnikből készült, neonnarancsra fújt „tornyok” miatt pedig egyenesen olyan érzésünk lehet, mintha a damisch-i világok között sétálnánk.

ERWIN WURM pályája a nyolcvanas években indult, egyperces szobraival (*one minute sculptures*) lett sikeres. A szobor maga a pózoló művész vagy a modellje, amint teljesen hétköznapi, épp kéznél levő tárgyakat használnak meglepő szituációk megteremtésére. Wurm a plasztika lumeros kifejezőmódot keres. A spontán élszobrokat csak fotókon vagy filmen örökíti meg. A Chobot azonban nem ezek közül válogatott, hanem Wurm két, cím nélküli, a nyolcvanas évek közepén bádognál készült szobrát mutatta be. Wurm ezen korai munkáihoz talált tárgyakat, karitatív szervezetektől szerzett ruhákat használt fel. Úgy érezte, nemcsak a tárgyak épültek be a szobrokba, de a tulajdonosaik is, akik valamikor együtt éltek velük, használták őket. Mindez további kérdéseket vetett fel benne egészségügygel, elhízással kapcsolatban, ami nyilván banális, de mégis közelebb visz az emberekhez. A *8-as számú cím nélküli szobor* (1984/85) négy fehérre festett és összekapcsolott bádoglep: óriási, gyűrött „papírlapok”, amelyekre még nem írtak semmit. A *12-es számú darab* (1986/87) ugyanezzel a technikával készült, de a bádoglemezek egymásra rétegeltek: az egyik pozícióból házszerűek, a másiktól viszont egy füles bögrét idéznek.

² Ralf Ehrgott: *Interview mit Gunter Damisch*, Stadt Wien.at: <http://www.stadt-wien.at/kunst-und-kultur/ausstellungen/interview-mit-prof-gunter-damisch.html>

³ Almuth Spiegler: *Damisch in der Albertina: Schön sind diese Weltlöcher*, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/1420190/Damisch-in-der-Albertina_Schoen-sind-diese-Weltenloecher

¹ <http://www.galerie-chobot.at>



ERWIN WURM
Fat car, 2005, poliészter, 105 × 60 × 34 cm
© VBK, Wien, 2013 © Fotó: Mischa Nawrata, Wien

Egy kerek lyuk, egy „kukucsáló” metszi át a bádoglepokat, amitől teret kap, háromdimenzióssá válik a szobor.

Az Essl házaspár RENÉ BLOCK kurátort kérte fel, hogy válogasson a gyűjteményükből.⁴ A kiállítás címe *Eine kleine Machtmusik* lett, és elsősorban a bécsi avantgardra (ARNULF RAINER, OSWALD OBERHUBER, MARIA LASSNIG) koncentrált, de láthatjuk a fontosabb akcionisták (GÜNTER BRUS, OTTO MUEHL, HERMANN NITSCH) munkáit és Erwin Wurm néhány szobrát is. A kétezres években Wurm egy újabb koncepció, a kövérré változtatás alapján kezdett el dolgozni. Elsősorban autókat személyesít meg elhízással, de vannak kövér házai is. Bár a képregényszerű szobrok az evéssel vállnak emberivé, Wurm mégsem csak metaforikus értelmezést kínál: gyakran adódik direkt jelentés is.

4 <http://www.essl.museum/>

Az első *fat car* (kövér autó) például mindössze egy technikai és biológia rendszer kombinációja volt: az volt igazán az érdekes, hogy hol lennének az autóban azok a csontok, amelyek a kövérség ellenére is változatlanok. Ha megfontoljuk a Georg Christoph Lichtenberg által felvetett fel a kérdést – „Miért pont ott van lyuk a macska szőrméjén, ahol a szeme van?”⁵ –, és ezt a furcsa, zavart nézőpontot mint egy szemüveget felvesszük, akkor a világ lesz megdöbbentő, Wurm tárgyai pedig természetesekek.

A 2012 júliusában elhunyt FRANZ WEST Ausztria egyik legnagyobb formátumú alkotója volt. A Mumok-ban⁶ retrospektív tárlata nyílt *Wo ist mein Achter?* címmel,⁷ a klosteneuburgi Essl múzeumban is (az *Eine kleine Machtmusik* válogatás részeként) szerepel néhány munkája, és a Konzett galériában⁸ is rendeztek a számára egy kiállítást. Franz West *Passstückjei* (adapterei), bútorai, kül- és beltéri szobrai révén vált világhírűvé. A Mumok-ban az installációk elhelyezésénél a zoer Haus-ban 1996-ban megrendezett retrospektív tárlatát vették alapul. A cím (*Wo ist mein Achter?* / Hol a nyolcam?) feladványát egy temperával készült kép (*cím nélkül*, 2003) segít megoldani, amelyen egy nő a fogyókúrája után büszkén tart a maga elé egy hatalmas nadrágot. A kép mellett a „Lost weight, lost eight” (Elveszett kilók, elveszett nyolc) szöveg lerántja a „nadrágot”. West számára – mint oly sokaknak a nyolcvanas években – a nyelv, a nyelvi játék központi téma. A *Nègre* (1996) például, amely egy kulcsfontosságú műve ebben a tekintetben, úgy játszik el a politikailag nem korrekt „néger” szóval, hogy közben előkerül a „neger sein” osztrák (csődbe menni) kifejezés is. Az egyik központi tárgy, egy háromrészes papírmásé-szobor, a *Redundanz* (*Felesleg*, 1986), koncepciója Umberto Eco *Szemiotika* című könyvének alapul: azt a kérdést veti fel, hogy értelmezhető-e egy képzőművészeti alkotás (mint például a *Redundanz*) cím nélkül. Ez esetben azonban Franz West vicce, a strukturalizmuson kívül élők számára, valószínűleg érthetetlen marad.

A tárlaton elsősorban „kombi-művek” és installációk szerepelnek, amelyekben West egyedi darabokat egyesít: adaptereket, bútorokat, szobrokat, videókat vagy papíralapú munkákat kombinál, variál át újra és újra.⁹ A kiállított munkák olyan művészcollégákra hivatkoznak, mint például Martin Kippenberger, Rudolf

5 Peter Zupan: *Interview with Erwin Wurm*, musemagazin, 2008.

6 <http://www.mumok.at/>

7 *A Tribute to Franz West* kiállítás katalógusa, Deutsche Nationalbibliothek, 2013

8 <http://www.artkonzett.com/>

9 Katrin Feßler: *Träumerei in Blau ohne Curaçao*, Der Standard, 2013.02.22.



FRANZ WEST
Redundanz
(három részes),
1986, papírmásé,
210 × 95 × 95 cm;
62,9 × 172,7 × 72,4
cm; 92 × 143 × 47 cm,
Museum moderner
Kunst Stiftung
Ludwig Wien
© Fotó: mumok

N. Mészáros Júlia

Újvilág – Kortárs kanadai képzőművészeti tárlat

A nyelv vége – Derek Besant kanadai képzőművész önálló kiállítása

→ Debrecen, MODEM

→ 2013. március 30 – június 23.



KARL ANTON FLECK
Meine Liebe schwer / Szerelmem nehéz, 1983. k., papír, grafit, zsríkréta,
A Galerie Chobot jóvoltából

Polanszky, Jason Rhoades vagy Heimo Zobernig. A wittgensteini mondat, amit maga is gyakran emleget – „Minden, amit látunk, lehetne máshogy is”¹⁰ –, mintha az esszenciája lenne a művészetének. Az újrakombinálás is arról győz meg, hogy egy állítás vagy egy képi elem jelentése – mivel kontextusfüggő – sohasem állandó vagy véglegesen definiálható. A *megfoghatatlan genealógiája* (1997) című műve is azt igazolja, hogy sohasem volt hűséges, még a saját koncepcióihoz sem: egy nagy vitrinben három korai *Passtüch* kombinálódik az egyik korai foteljével. West szerint, ha a neurózis látható lenne, akkor úgy nézne ki, mint a *Passtüch*-sorozat darabjai. A használati tárgyak azonban a vitrinekben már érthetetlenül válnak. A kiállításban – konzerválási okokból – nem lehet leülni még a szabadon álló kanapékra, székekre sem. Ez pedig épp az egyik legfontosabb west-i felvetésre, a műtárgyak – folyamatos – használatára ad elutasító választ: a művész halála után már NEM szabad a kiállított tárgyakat arra használni, amire valók. Ezt persze a teremőrök imádják.

A *spiegelgassei Konzett galéria*¹¹ kezdetben Grazban működött és elsősorban afrikai, valamint ázsiai etnográfiai gyűjteménnyel rendelkezett. Emellett kezdte el PHILIPP KONZETT a bécsi akcionistákat, az art brut képviselőit és kortárs művészeket gyűjteni. Fontos részét képezik a gyűjteménynek Franz West munkái, akinek a galéria emlékkiállítást rendezett. A belső teremben egy akvárium fogad, néhány West relikviával, mint egy oltár, körülötte pedig West tisztelőinek munkái. A Konzett-ben megpróbálták bemutatni az összes olyan fontosabb művészt, akivel West kapcsolatban állt. A kiállítás koncepciója a következő kanti mondaton alapul: „Ez a pont, melyet nézőpontnak neveznek, jóllehet valójában a szétszóródási pont, de a képzeletben mégis azoknak a irányítás vonalának gyűjtőpontja, melyeknek megfelelően a benyomás ér bennünket.”¹² Ezen gondolat alapján a résztvevő művészek irányítás vonalakként leírják Franz West, mint a gyűjtőpont élettörténetét, ami azokhoz a teljesítményekhez vezet, amelyekből összeáll a recepciója és a hatása, ami egyben szétszóródási pontként is értelmezhető. A kiállított művek a címzettet, Franz Westet is bemutatják, benne tükröződnek. A Konzett kiállítása nemcsak kiegészíti a múzeum-beli kiállítást, de kontextust is ad, amivel megkönnyíti az értelmezést. Mivel több, mint hatvan művész munkái láthatóak, a kiállítás elég sokszínű és széttartó. Az egyik legérdekesebb közülük RUDOLF POLANSZKY *Ugrórugók-dokumentációja* (*Sprungfedern – Dokumentation*, 1983). Polanszky egy új festési technológiát fejlesztett ki egy spirálülőkét használva (amit egyébként Franz West épített neki) mint el- és kikerülőgépet: ezzel a géppel ugrálva, egy meghosszabbított ecsettel készítette el képeit. Felvázolt egy esztétikai stratégiát *A spirálrugó dinamikája* címmel, amiben meghatározott egy „irányított véletlenvezérelt” kifejezőmódot.¹³ A dinamikus mozgulatok egy egyedülálló, deformált költőiséget – a fennálló esztétika szerint közvetlen és bízár műveket – eredményeztek a vásznon. A belvárosi galériákat bejáró, összekötő útvonalrajzolat egy kövérkés, lepkészerű lényt adna ki. Sajnos ennek az útvonalnak, a bemutatásra érdemes művészeknek csak egy kis részéről esett most szó. Remélhetőleg a későbbi séták tovább bővítik és pontosítják majd ezt a galéria-térképet.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés* (1921). Ford: Márkus György, Akadémia Kiadó, Budapest, 1989

¹¹ <http://www.artkonzett.com>

¹² Immanuel Kant: *Prekritikai írások*. Ford: Vajda Károly, Osiris, Budapest, 2003

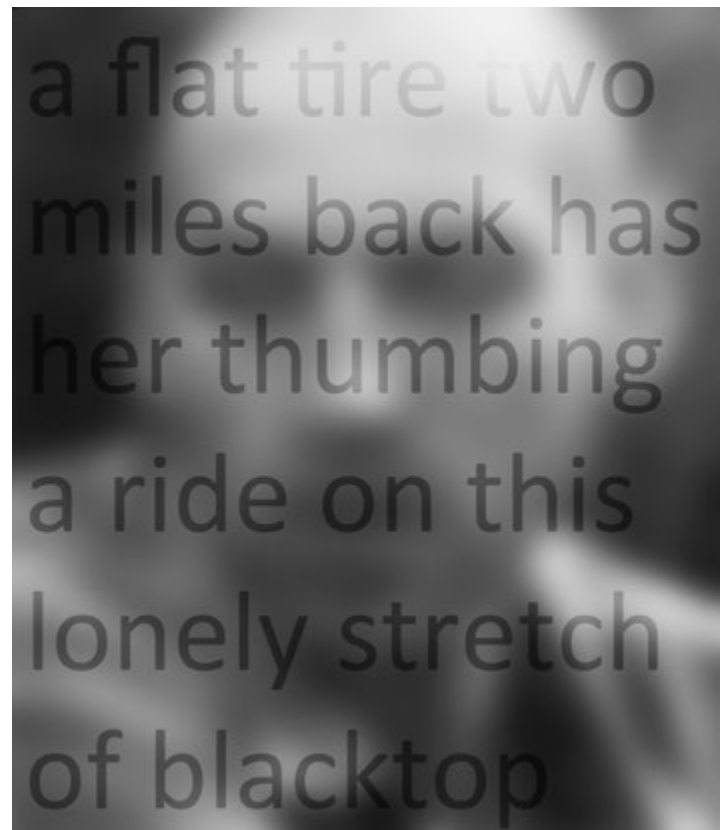
¹³ Margareta Sandhofer: „Eine Zeichnung schreiben.” *artmagazine*, 2012.04.23.

Az *Újvilág* című kortárs kanadai tárlat kurátora, DEREK MICHAEL BESANT hosszú ideje rendszeres résztvevője a világ nagy grafikai biennáléinak/triennáléinak, számos új tendenciákat bemutató nemzetközi kiállításnak. Magyarországon 2003-ban állított ki először az Artpool Őszi Fesztiválján. 2007-ben *A grafikai művészetek mesterei – IX. Nemzetközi Rajz-és Grafikai Biennálé* egyik önálló kiállításra felkért alkotója (15 álmatlan éjszaka), majd a következő évben – ugyan-csak Győrben – a Nemzetközi Művésztelep meghívott résztvevője volt. *Idegenek* című, itt született, hanganyaggal egybeszerkesztett digitális grafika-sorozatával 2009-ben a X. Rajz- és Grafikai Biennálé fődíját nyerte el.

Derek Besant rendkívül sokoldalú személyiség. Mint képzőművész a grafika és más műfajok közös területein, a fotó, a digitális-, az installáció-, a videó- és az újmédia, valamint a public art műfajaiban tevékenykedik, emellett tanít, s olyan nagyszabású csoportos kiállítások rendszeres szervezője, mint amilyen a bécsi Künstlerhausban rendezett *in.print.out* című, nemzetközi grafikai tárlat kanadai anyaga. Míg a bécsi a kortárs egyetemes grafika sokszínűségével és lehetséges új funkciójával a kérdéssel foglalkozik, a debreceni kiállítás a kortárs kanadai grafika legújabb tendenciájára jellemző eredményekre koncentrált. A tárlat alapvető célja olyan művészek alkotásainak a bemutatása, akik az új sokszorosító technikák, technológiák és eljárások innovatív alkalmazásával meghatározó módon járulnak hozzá a kortárs kanadai grafika mai változásához, vizuális művészeteken belüli, radikális térhódításához, a műfaj újradefiniálásához. Valamennyi résztvevő kiemelkedően fontosnak tartotta, hogy a debreceni kiállításra az eddigi munkásságát is reprezentáló, új műveket alkosson. A kiállításon hagyományos technikájú nem tradicionális és fotó alapú digitális grafikákat, printeket, multimédiás grafika installációt, kézzel

DEREK MICHAEL BESANT

A nyelv vége, 2011. (részlet), termál UV tinta, szintetikus papír



nyomott művészkönyvet, új média munkát, fekete-fehér, színes és monokróm alkotásokat látunk.

Az alaposan átgondolt, szépen elrendezett, impozáns tárlat résztvevői a témájuk megválasztásakor abból indultak ki, hogy mivel a külföldiek az országukhoz az európai gyarmatosítás korában elterjedt „újvilág” elnevezést és viszonyait társítják, ami miatt Kanada ma is vonzó célpontja a bevándorlóknak, e nézőpontra is reagálnak. Alkotásaik nemzeti tradíciókat, generációk életét, személyes élményeket, kollektív és saját értékeket vesznek görcsö alá s értékelnek újra, négy nagy témakörbe csoportosulva: természeti kincs, megrendezett történet, fizikai test és társadalom-test.

A kanadai élet mindennapjainak alapvető sajátossága a természettel való szoros és felelős együttélés – őserdőket éltető klímához és extrém hideghez szokott, valamint víz közeli létmódok a maguk túlélési tradícióival –, a hatalmas távolságok, a globalizálódással felgyorsuló, radikális életmódváltozást eredményező civilizálódás, a multikulturalitás és a mítoszok, álmok, vágyak közvetlen megélése. Ezekre a lényeges jellemzőkre fűződnek fel a tárlaton látható művek, s alkotnak éles képet egy kívülről és távolról egzotikusnak és romantikusnak tűnő, a miénknél sokkal összetettebb világ mélyrétegeiről.

MARK BOVEY csillagászati elemekből, zodiákus jegyből, kézi rajzból, digitális grafikából, fametszet-illusztrációból, transzparens képből, vetített tűz fényéből és könyvtárgyból konstruált, rejtélyes égboltja a világ születésének, a kollektív emlékezet kialakulásának, a kép keletkezésének, Kanada felfedezésének, a tudomány haladásának, a technika változásának és a kortárs kanadai grafika közvetlen előzményeinek és fejlődésének tárgyi, képi és asszociatív mozzanataiból múlt, jelen és jövő egymásba szövődő és egymást átható, sűrített képét állítja elénk. A világ, amely ma éppoly homályos, mint a kezdet kezdetén, és a jövőt tekintve annyiban tapintható ki, amennyiben a jelenlétünk nyomai – tudomány, technika, kép, szöveg, emlékfoszlány, észlelet és vágy – bizonyíthatják, hogy a megismerésére irányulnak.

SEAN CAULFIELD fekete-fehér, hagyományos sokszorosító technikával készített, fantáziadús grafikái az alkimia, tudomány és mítosz toposzaiból épített topográfiai rajzok a tájról alkotott belső kép egyszerű letapogatással végezhető, reális feltérképezésére. A test működését és a táj természetes és természetromboló erők általi átalakulását magyarázó ábrák, füstölő, fortyogó kráterekkel, féregnyomokkal, veszélyforrásokkal teli rétegeképként összegző fizikai és lelki állapotok és a kémiai bomlásfolyamatokat szemléltető kísérletek rajzddokumentációs technikájának kereszteződésében leegyszerűsödő elemeire bomló világ a művész képein olyannak mutatkozik, mint amiről lehetetlen ideális képet teremteni.

WALTER JULE ornamentális karakterisztikájú elemekkel ritmikusan felhasított, térbe nyíló és vesző, fenséges síkjai a felszíntől a mikro- és makrokozmikus léptéktől mindent magába sűrítő pillanat teljességét ragadják meg szintetikus módon. A művészt az abszolút identitás, a világ és az abban való lét teljessége és egységisége, a lét átlátszósága és áthatolhatatlansága foglalkoztatja. Míves kivitelezésű munkái gazdagon artikulált természeti, test- vagy lélek-tájak, melyek a nézőpontok függvényében más-más asszociációkat keltenek. Felületükön a sűrűsödő vagy ritkuló nyílások olyan találkozási és tájékozódási pontok, ahol megszűnik a kint és a bent különbözősége, így egyszerre válhatnak az érzékek útvesztőivé, avagy a lét archeológiájának mélyrétegeibe vezető mérföldkövekké.

BONNY BAXTER azokat a kanadai tájakat fotózta, amelyeket, míg élt, turistaként látott, és a naplóiban is megörökített az anyja. Hogy megértse édesanyja belső világát, egyszerre kettős identitással bíró személylét, megfigyelő és megfigyeltté kellett válnia: meg kellett találnia azt a nézőpontot, ahonnan az anyja láthatta az adott tájakat, és lencsevégre kellett kapnia azt a pillanatot, amely az egykor megélt élmény forrása volt. A művész az anyjától örökölt parókat viselő turistaként fotózta magát az egykori tájak mai látványa és szereplői között. Tájéképei e kettős identitás megtapasztalásának és személyes feldolgozásának a tárgyi emlékei: az anyja élményeinek tárgyasult reflexiói, és saját reflexiói az anyja személyiségére, valamint az ő szemével felfedezett táj közvetlen élményére. E heroikus vállalkozás lenyűgöző képeket eredményezett, melyekben a múlt és a jelen eltérő világa az ég és a föld színeinek egymásra vetülésével egymást áthatja, a távolit közelivé, a külsőt belsővé formálja.

LIZ INGRAM & BERND HILDEBRANDT monumentális alkotása egy teljes terjedelmében széthajtogatott művészkönyv és két fölé feszített, hosszú vászoncsíkra nyomtatott folyamatgrafika. A szétnyitott művészkönyv az egyenletesen hullámozó folyóvíz metaforája. Lapjain a szabályosan váltakozó szövegek és képek a vízhez mint természeti kincshez és mint éltető elemhez fűződő gondolatok folyamaként összefüggő, folyamatosan olvasható szöveget alkotnak. A felette megjelenő két képsor további szövegeket generáló, új nézőponttal monografikus igényű leírásra bővíti a könyv tartalmiságát:



LIZ INGRAM & BERND HILDEBRANDT
Lead and Boy ant as Body, 2013, installáció, könyv: offset- és magasnyomás papíron, 920×60×20 cm, textilnyomat, 25×120 cm (egyenként)

Bernd Hildebrandt mezíttelen alakjának vízbe merülését és teste pazar színvilágú, víz alatti tájjal való egybeforrásának gyermekkori, irodalmi és képzőművészeti élményeket idéző fáziskép-sorozatát látjuk rajta.

A könyv és a felette lebegő, megkettőződött, vágyként és illúzióként megjelenő kép együtt a víz és az emberi lét legvonzóbb közös fizikai terét, hajót körvonala, melynek gazdag szimbolikája minden kultúrában pozitív jelentést sugall, itt azonban olyan veszélyekre is utal, amelyek az ismeretlen tájakra evezőt érhetik. Az asszociatív elemekből archaikus érzetté, látomássá, álom- és vágyképpé, szirénéneket követő drámai végzetté változó, vitorlavászonként és égként egyaránt funkcionáló képsorozat olvasatában a természet és az ember – egyazon lényeg két szélső pólusának – találkozása kiszámíthatatlan a közöttük lévő, egyenlőtlen erőviszonyok miatt. A mű egészét nézve kép és szöveg olyan metafizikus megnyilatkozásként hat, melyben a kanadai kultúra ősi szimbólumai, műbe emelt természetmetaforái és a két művész által megalkotott könyv mint az emberi kultúra egészét átszövő, szövevényes történet metaforája éled újjá.

TANYA HARNETT alkotásaiban a táj és a természetes víz vérző, halódó, sebzett élőlényként jelenik meg, mely színváltozással reagál az illetéktelen behatolásra: a felelőtlen környezetpusztításra, az ember által okozott természeti katasztrófákra, az adott tájon végzett gáz- és olajkutatásokra. A szuggesztív vízi katasztrófaképeket azoknak az őslakóknak a rezervátumokban élő leszármazottai sugallták a művész számára, akik a kanadai földet – beleértve a vizeket is – az őseiktől örökölt, megbonthatatlan szellemi és fizikai hagyatékként, az ember felett álló misztikus erőként, mágikus hatalomként, érinthetetlen szentként tisztelik.

GUY LANGEVIN a kanadai mítoszok édeni világát megidéző tündéralakra – szép testű, harmonikus mozdulatokkal táncoló női aktra – redukált képi világba helyezi a sorozatának címet adó, „bukott angyal” jelzős szó különböző nyelveken írt megfelelőit. Lapjain a földi világra, halandóságra ítélt angyal szölgletes keretbe szorított, szűk mozgásterét egyre határozottabban takarja a csak fényben megtapasztható – a táncban testet öltő – tiszta szellemi világot, s egyre mélyebben behatol a táncoló alak mozdulatai közé. A szépség (tündér) finom mozgása mind kaotikusabbá válik, a riadtság, félelem, kapkodás, szabadulni vágyás, majd tehetetlenség gesztusaiba merevedik, végül beleidomul az égi világ tökéletesen utánzatát jelentő, új térbe, s földlakó kobolddává változik. Ebben az új téri valóságban a szabványbetűvel írt szöveg fénytakarásának a növekedésével – a fizikai elhatalmasodásával – fokozatosan értelmét veszíti a szellem gazdag megnyilatkozása, megszűnik a cselekedetek tiszta átláthatósága és elvész a mozgástér határtalan végtelensége.

KAREN DUGAS két óriásplakát méretű munkája téli és nyári erdőbe vezet bennünket, ahol ősi világ női közösségének alakjaival találkozunk. Természetfeletti erejük és erőteljesen gesztikuláló mozdulataik ellenkezik a mindennapi tapasztalatainkkal. Életerük a kanadai erdős táj, melynek azonos nagyságú képrészletekre tagolt prezentálása a filmvászonhoz hasonlóan tudatunkban tartja a történetek fiktív voltát, s a panoráma felvételekhez hasonlóan leleplezi a kép összeszerkesztettségét. A szereplők mesterséges beállítása és az erdő természetes megjelenítése, a tiszta és a koszos testek, a mezíttelenség és a sűrű drapériába burkoltság, a kép és a jelenet éles kontrasztja egyértelművé teszi, hogy a képnek nem a tájba belehelyezett nők a főszereplői. Mindkét jelenet váratlan elemeket, archaikus szimbólumokat rejt (tojás, tűz, madár, szent,



KAREN DUGAS
Under the Spell, 2012, digitális print, 373,5 × 179 cm



DAVIDA KIDD
Kinek kell a művészet...?, 2013, plexi, komputergrafika, 210 × 360 cm

Föld, Nap, hegy, kő), melyek közismert jelentése fogódzókat kínál az idegen világ titkának megfejtéséhez.

A mű filmképnek hat, ám festményként viselkedik: fotográfikus jellege a reprodukív illúzióra épít, reális keretet ad az irracionális történetet imitáló jelenetnek. Ezzel és az ismert jelentésű szimbólumokkal felbátorít bennünket arra, hogy behelyezkedjünk a kép terébe és továbbszójuk a megkezdett történetet. Kép és szöveg egymást generálja, s a reprezentáció olyan új, hibrid formáját eredményezi, mely játékos kalanddá, felszabadító élménnyé avatja a befogadást. A kép nem hagyja magára a nézőt, visszavezet bennünket az archaikus világba, összeköti gyermekkorunk énnünkkel és napjaink valóságával. A művész olyan kiinduló helyzeteket teremt, amelyek önkéntelenül magukkal ragadnak, és a képzelőerőre, fantáziára hatva a felszín mögé látásra, mélyebb megismerésre ösztönöznek.

ALEXANDRA HAESECKER A *Túlélők* című, három nagyméretű, apokaliptikus jelenetnek megalkotásához a szenzációhajászó tömegmédia képi retorikai nyelvezetét ötvözte a saját művészi kifejezési eszközeivel. A képeken háború, földrengés és szökőár túlélőit látjuk letompult érzékekkel, magányosan, mindenkitől elszigetelten. Olyan személyeket, akik az átélt borzalmak hatása alatt még nem képesek felismerni, hogy megpróbáltatásaik véget értek. Cselekedetük ösztönös, érzelemmentes, tekintetük üres. Körülöttük irracionális fényekben villódzó halottak kaotikus halmaza, katasztrófaállapotokat sejtető természeti és emberi környezet. Haesecker művészetében a kép a trompe l'oeil illúzió sajátos változataként jelenik meg. El akarja hitetni velünk, hogy valóságosabb a valóságnál, s el akarja érni, hogy lebilincseljen bennünket, ezért objektív bemutatás helyett pszichikai hatáskeltő és illuzionista eszközökkel él, erősen manipulálja észlelésünket. Annak ellenére, hogy a művész a tragédia teréből kivonul, életben maradt személyeket élénk színekkel és határozott kontúrral, tehát feltűnő módon kiemeli a környezetéből, a néző nem őket nézi, hanem a mesterségesen felkorlátozott szenzációéhségét kielégítő, háborzongató részleteket keresi a képen, s elsiklik a szeme az igazi szenzációt jelentő, a történetet személyesen átélt, s egyedül hitelesíteni képes túlélők felett.

A sokféle műfajból vett technika, eljárás vegyítése és műfajspecifikus különbségeik gondos eltüntetése ellenére a művész célja nem a katasztrófa tökéletes imitációja, a néző elborzasztása, félelemben tartása, s a történet morális tanulságainak önálló feldolgozását ellehetetlenítő szorongásának fenntartása, miként a televíziós híradások és a sajtó nap, mint nap teszik, hanem a hitelesnek tekintett tudósítás hatásos eszközeivel a kíváncsi vak-ságának és érzéketlenségének mint járványszerűen terjedő betegségnek, új társadalmi jelenségnek a felmutatása. Ezért használ olyan egyéni művészi

eszközöket is, amelyekkel értelmetlenné teszi a kép részleteiben való elmélyedést és feltűnően összekapcsolja a nézőt a túlélő áldozatokkal. A negatív hírek manipulált képeinek özöne, akár a gombnyomásra újratekinthető számítógépes öldöklés és a reklámsz pszichológia eredményeit kaptafaként használó horror- és katasztrófafilmek, a természetes emberi érzelmek, az egymás iránti felelősségérzet és a társadalomban élőkkel szembeni kötelességtudat kioltásához, a társadalom tökéletesítésében való cselekvő emberi részvételtől való elforduláshoz, végső soron a társadalmat összetartó célok és a közösségi lét feladásához vezet.

A társadalom periferiájára szorultakkal szembeni kollektív vakság és a nyilvánosság szerkezetváltozása, valamint annak következménye, a látás általános beszűkülése foglalkoztatja DAVIDA KIDD-et. A művész a hajléktalanság feletti szemlehungyást a művészet iránti közömbösséggel, a gazdasági marginalizálódást a társadalmi marginalizálódással járó szubkultúrák televényével állítja szoros kontextusba. Egyrészt élesen rávilágítva arra az ok-okozati összefüggésre, amit Maslow oly egyszerű ábrán és érthető módon foglalt össze 1954-ben (szükséglet hierarchia), másrészt finoman megkérdőjelezi e leegyszerűsítő és általánosító kategóriák bizonyítottságát. Egész sor rafinált eszközt használ, pl. lehengető humort, a lenézett személy pozitív tulajdonságainak felmagasztalását, hogy felidézze és nevetségessé tegye azokat a konvenciókat és következményeit, melyekhez anyagi jólétünk, megszokott kényelmünk, tudatlanságunk, érzéketlenségünk – a valódi tolerancia hiánya miatt ragaszkodunk. Derek Besant A *nyelv vége* című, párhuzamos önálló tárlata tovább színezi a 11 művész által plasztikussá tett kanadai grafika változatos képét. Munkája hanganyaggal installált arcképsorozat. Az arcok homályosak, mint amilyen a hozzájuk tartozó emberek emléképe egy régen történt, nagy vihart kavart, majd elfeledett eseményről, két személy, egy férfi és egy nő ugyanazon a napon és térségben bekövetkezett nyomtalan eltűnéséről Észak-Kanada két városa között, az országúton, egyformán kiégett, összetört autót hagyva maguk után.

A mű megalkotását interaktív kísérletet előzte meg és eredményezte, melylyel azt volt a művész célja, hogy rekonstruálja az eltűnt idegen személyeket. Egyesével meghallgatta azokat az embereket, akik kapcsolatba kerültek vagy kerülhettek a felderítetlen eset két szereplőjével, pl. az áldozatok által igénybe vett szálloda és étterem, valamint benzinkút felszolgálóit. Nyilatkozataik legfontosabb részletét fényképezőgéppel megörökített, frontálisan beállított arcképeiken rögzítette. Minden visszaemlékezőnek saját története van a keresett férfiről vagy nőről, ami a felejtés homályából felhozva erősen töredékes és szubjektív. Minden történet elválaszthatatlan a beszélő személyiségétől, és történetének érzelmi velejáróit kifejező tekintetétől.

A műben az arcok és tekintetek elmosódtak, a szövegek viszont élesek, mintha a megszólítottak identitását az írott szó erőteljesebben hitelesítené. A valós helyszíneken felvett zörejek, hangok, és a portrék kamerahasználatra utaló fénykép-karakterek azonban elmosa ezt a hatást, s homályosságuk ellenére a képek bizonyító erejét erősíti fel. Bizonyos távolságból az arcok, hangok és szövegek új narratívát eredményeznek, a néző saját elképzelését a kutatás tárgyát képező két személyről, a velük kapcsolatos történetről és az eltűnésük okszerű bekövetkeztét sugalló, írásban rögzített egyéni véleményekről. Mennyire tekinthető hitelesnek ez a szubjektív identitás-részekből összeadódó személyiségkép? Milyen identifikációs eszközök teszik hitelessé? Milyen mértékben befolyásol bennünket a hangok és szövegek, illetve a képek vélt vagy valós dokumentáltsága? Mi az a távolság, ahonnan egy személy reális megismerhetőségét már nem befolyásolja egy másik személy identitása? Ilyen és hasonló kérdések özönét veti fel a mű, mely az identitás meghatározásában a hiteles szöveggel szemben a személyiség hitelesítésére önmagában alkalmatlannak látszó fotót és a hozzáadott hangfoszlányt, zörejt részesíti előnybe.

Hogy mennyire hitelesíti a valóság ezen identifikációs eszközök használatosságát, azt éppen az új kommunikációs gépek rohamos elterjedése és népszerűsége igazolja, melyek a személyes identitás valamennyi alapvető önmeghatározó eszközét egy-egy készülékbe integráltnak, készen kínálják (számítógép, videó, digitális kamera, mobil, stb).

Derek Besant identifikáció-meghatározási kísérletének eredményét az Újvilág című kanadai csoportos tárlatra vonatkoztatva is érvényesnek tekinthetjük. A két kiállítás együtt impozáns képet ad a kortárs kanadai grafikáról.

A 11 művész alkotásából kirajzolódó karakterjegyek alapján a kanadai psziché és a kortárs kanadai grafika abszolút identikus egymással. Két alapvető fontosságú, közös sajátossága a metaforikus nyelv és a mítosz – a szellemi – iránti erős vonzódás. A kettő együtt nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a más országokban, közösségekben, alkotói területeken született eredmények megtermékenyítően hassanak az új, eredeti gondolatok, művek megszületésére.

„Nem úgy hasad a magyar”

Kerekasztal-beszélgetés a *HC 60 – esztétikai engedetlenség* kiállítás megnyitóján

Résztevők: Csozó Gabriella, Borsos János, Horváth Tibor, Lőrinc Lilla, Nemes Csaba képzőművészek

Moderátor: Urfi Péter újságíró

☛ **Müszli – Kulturális Befogadótér, Budapest**

☛ **2013. március 29.**

☛ **Urfi Péter:** Tegnap este átküldtem kérdéseket a résztvevőknek, összesen öt kérdéssoportot. Nemes Csaba és Csozó Gabriella válasza is az volt, hogy ezek közül az egyik elég érdekes. Ez ugye húsz százalék, ezzel az eredménnyel most a legtöbb ellenzéki párt nagyon boldog lenne. Nem ígérem, hogy nem fogom feltenni az én obskúrus, elméleti kérdéseimet – mit jelent a politikai művészet? hogyan csúszik át aktivizmusba a művészet és viszont? stb –, de akkor kezdjük azzal, amit a legérdekesebbnek tartottatok. Tehát az a kérdés, történt-e minőségi változás 2010 óta? Valamilyen új rendszerben, új paradigmában vagyunk-e, már ami a művészetet illeti? Illetve az ország állapotának az a része, ami a művészeteket érinti, gyökeresen más-e, mint korábban? Abban viszonylagos politikai konszenzus van, hogy valami nagyon új kezdődött el a legutóbbi választások után. Ebben a kormányzó pártok és az ellenzéki erők nagy része is egyetért, talán a Jobbik és a jelenlegi LMP látja folytonosnak a 2010 előtti és utáni állapotokat. A változást valaki „fülkefordulalomnak” hívja, más „alkotmányos puccsnak”, megint más „autokratikus fordulatnak”, és egyéb fantázianevekkel is el lehet látni. Ha itt valami új kezdődött, akkor ez mit jelent a művészetek számára, mit jelent a művész mint közszereplő, a művész mint magánember és a művész mint alkotó számára?

☛ **Nemes Csaba:** Szerintem nem valami új kezdődött, hanem valami régi. Ez egy retrográd fordulat. Persze annyiban tekinthetünk minden fordulatot újnak, hogy megváltoztatja a dolgokat és ezért ki kell találni, hogyan reagálunk rá, és ebből valami új is születhet.

☛ **Csozó Gabriella:** Biztos, hogy „valami” változott meg? Szerintem minden megváltozott!

☛ **Lőrinc Lilla:** Én egy folyamatot látok. Nem gondolom, hogy ami 2010 óta történik, annak ne lettek volna olyan előzményei az előző ciklusokban, amik miatt ez az egész bekövetkezett. Látnunk kell az újjászületés lehetőségét, hogy kicsit demagógul fogalmazzak. Hiszen az előző helyzetben sem volt tökéletes a képzőművészeti szcéna működése. Sokszor úgy érzem, hogy jó ezeket a dolgokat újragondolni. Persze ez egy kompenzáció, valami kell, hogy tartsa az emberben a kraftot...

☛ **Horváth Tibor:** Én nem látok alapvető változást. Azt a folyamatot látom, ahol a képzőművész szerepe leértékelődik, míg a társadalmi ellenállás és a kívülállás fontossága felerősödik. Minket most meghívtak, ülünk egy asztal mögött, hogy akár személyes ambíciók, akár közösségteremtő ambíciók szerint próbáljunk eljáráni egy népes hallgatóság előtt. Örülni kell annak, ha ennyi ember össze tud gyűlni, és akár együtt gondolkodva valamit ki tudnak találni – viszont négy-öt embert hallgatni órákon keresztül halál unalmas.

Zárójelben jegyzem meg, hogy amit műtárgyként gyártok az utóbbi két-három évben, az lelkiismereti műtárgy saját magamnak. Kevésbé, sőt egyáltalán nem érzem fontosnak ezeket a tárgyakat ahhoz képest, amit a képzőművészet és a kreatív energia létre tudna hozni ellenállás gyanánt a társadalomban. De sajnos ez a mozgalom, ezek a mozgalmak váratnak magukra. Úgyhogy én – bár illet nem illik mondani – az összes képzőművész nevében szégyellem magam, hogy a mostani rezsim nem tudta kitermelni a képzőművészekből azt a potenciált, ami valamilyen társadalmi megújulás referenciapontja lehetne.

☛ **UP:** Tényleg nem termelte ki, nem indultak el ilyen folyamatok? Nem voltak hatásos képzőművészeti reakciók a helyzetre?

☛ **Borsos János:** Látjuk, hogy igenis indultak el dolgok! Nagyon idealista szemszögből ezt lehet persze semminek is tekinteni. Felbuzognak, aztán el is tűnnek, vagy egyszerűen a sok kis dolog nem képes összekapcsolódni és ezért igazából hatást sem tud kifejteni. De ezek a „dolgok” hoztak magukkal más

„dolgokat” is. Ami engem érdekel, vagy amit észre szoktam venni mostanában, vagy ami zavar, az a nagyon durva megosztottság. Bármit nézek, bármivel találkozom, mindenhol előjön. Ezekben a mostanában elindult képzőművészeti akciókban, csoportosulásokban is! Az a félelmem, hogy nem úgy hasad a magyar, ahogy az jót tenne neki; sokszor tovább hasad, vagy nem hasad addig, ameddig szükséges lenne, és lepattannak olyan dolgok is, amik nagyon fontosak lennének. Ha az ember aktivista szerepet vállal, kevésbé tud talán pontosan célozni, olyankor inkább az erő kifejtés a fontos. Hogy egy könnyen megfogalmazható, erőteljes üzenet mögött fel tudjanak sorakozni sokan, és azt mutassák: ez igenis fontos, erről beszélni kell.

☛ **UP:** Most voltaképpen azt mondd, hogy az aktivizmus megöli a művészetet?

☛ **Bj:** Bizonyos aktivizmus megöl bizonyos művészetet.

☛ **CSG:** Mi itt az aktivisták védelmében szeretnénk megszólalni Csabával. Eleve ketten ülünk itt a Szabad Művészek szervezői közül. Mi magunk is, a név ellenére, inkább az aktivizmus eszközeit tudtuk mozgatni és használni, nem annyira a művészet eszköztárát. Áttételesen talán igen, de ennek az árnyalatait egy külön beszélgetésen lehetne kitárgyalni. Elsősorban aktivistaként fogalmaztuk meg a működésünket, bár művészeti célok érdekében. Főleg a Magyar Művészeti Akadémia alaptörvénybe foglalása elleni akciókról van szó, amik kiterjedtek a Műcsarnokkal kapcsolatos kérdésekre is. Ebből már több különböző művészeti proteszt-akciónk volt, kisebb gerillaakciók. Illetve rákapcsolódott egy fórum, ami a mi szempontunkból kevésbé volt sikeres. Látványosan az érdekképviselői szervektől, szervezetektől kevésbé tudja átvenni egy ilyen csoport azt a feladatot, hogy megfogalmazza a jövőbeni célokat és feladatokat.

Magam sem tudtam a csendes galériatereket arra használni az elmúlt évben, hogy kifejezzem a dühömet vagy a segíteni akarásomat. De találtam magamnak egy olyan missziót, amelynek keretében a fotós tudásomat tettem közzé: egy elég nagy látogatottságú blogot vezetek, illetve követek olyan demonstrációkat, tüntetéseket, amiket fontosnak tartok, és szabad használatra ajánlom fel ezeket a fotókat. Ez talán a legfantasztikusabb dolog, amit magamnak ki tudtam találni. Egyfajta tudás-átfordítás, amire nem nagyon volt korábban példa Magyarországon. Már a tanítványaimat is magam mögé tudtam állítani! Ez mondjuk egy aktivista magatartás, kilép ugyan a galériaterekből, de ennél hasznosabb soha életemben nem volt az, amit tudok. Egyszerűen nem volt elég a galériák csendje, én magam is szégyelltem magam a kollégáim nevében. Egyszerűen nem elég, nem jó, nem elég impulzív, nem jut el sehova, absztrakt a nyelv és nem jól kommunikált. Tehát nekem csak „rossz” tapasztalatom volt abban, hogy egy konkrét politikai értékvesztésre hogyan tudunk válaszolni ezekben a terekben.

☛ **NCS:** Szerintem ez nézőpont kérdése, hogy most örülünk vagy teljesen elkeseredjünk, bár én is elég nehéznek és problematikusnak látom a helyzetet. De rögtön azt tennem fel kérdésként: miért gondoljuk, hogy a művészek aktívabbak, mint maga a társadalom? Szerintem ez a kettő összefügg egymással.

☛ **UP:** A Szabad Művészek csoport akcióit, vagy azoknak bizonyos részét művészetnek tekintitek? Például ott voltam a Magyar Művészeti Akadémia közgyűlésén, ahol volt egy olyan akció, amit utólag könnyű performanszként értelmezni. Csupa művész vett benne részt: voltak egyrészt testépítő művészek, akik a biztonsági feladatokat látták el, volt egy költő, Vári Fábán László és volt egy képzőművész, Nemes Csaba. Azt lehet látni a performansz dokumentációjában, hogy a költő egy irratartó mappával fejbe vágja a képzőművészt. Ti hogy tekintetek ezekre az akciókra, vannak-e művészeti ambícióitok vele, egyáltalán érdekes-e, hogy ez művészet, vagy sem?

☛ **NCS:** Szerintem Gabi erre az előbb válaszolt. Nem hiszem, hogy annak tekintjük, de itt vannak mások is a csoportból, hátha ők megcáfolnak. Ez improvizáció volt, nem terveztük meg előre, szerintem egyik részről sem. Én személy szerint biztos, hogy nem gondolom ezt művészeti akciónak, és talán ebben az esetben ez a szempont nem is annyira fontos.

☛ **HT:** Nem vagyok a Szabad Művészek tagja, de osztom Csaba véleményét. Most nem az a helyzet van, nem arról kell egy asztal körül beszélgetni, hogy ez a fajta vagy az a fajta radikalizmus belefér-e a művészet fogalomtárába vagy eszközkészletébe, hanem hogy milyen hatékonysággal tud megnyilvánulni a képzőművészet, illetve az a fajta radikalizmus, amellyel esszenciálisan bírhatna a képzőművészet. Tizenöt-húsz év múlva le lehet majd folytatni azt a vitát, hogy mi volt művészeti gesztus, de szerintem most, 2013-ban nem a művészetről kell beszélni, hanem azokról a dolgokról, amik eltűntek körülöttnk. A fenyegetésről, meg arról, hogyan lábálunk ki ebből.

☛ **NCS:** Csak egy gyors megjegyzés. Eszembe jutott itt közben, hogy vajon a Lendvay utcai Fidesz-székház elfoglalása vajon nem performansz volt-e? Vagy az nem improvizáció-e, hogy megtalálják a kukában az egykori Fidesz programját és azt felolvassák, és a Békemenet azt lehurrogja? Ez messzire



HG 60 – esztétikai engedetlenség,
 részlet a kiállításról, Műszi – Kulturális
 Befogadótér, Budapest

vezet... Én is azt gondolom, hogy ezek az esztétikai kérdések most egészen más jelentőséget kaptak.

✖ **UP:** *Ha viszont hatékonyságról beszélünk meg feladatáról, akkor mégiscsak felmerül az a kérdés, hogy mi a cél?*

✖ **NCS:** A mi célunk egészen konkrétan az, hogy az MMA kikerüljön az alaptörvényből és egy ilyen típusú akadémia ne kontrollálhassa a kultúrát. Ne legyen ennyire erős befolyása! Nemcsak ennek, másnak sem!

✖ **CSG:** Emellett, ezzel mélyen egyet értem, szeretném még elmondani, hogy ami szerintem ebben a pillanatban nagyon aktuális kérdés, hogy ha jelenleg nehézkes, mondhatni szinte lehetetlen a praxist úgy folytatni, ahogy eddig, azt legalább a szakmának tudomásul kellene venniük, az utolsó pillanatban ébredve. Hogy ha van remény az elmozdulásra, vagy bíznak abban, hogy 2014-től akár egy másfajta világnak lehetnek még formálói, akkor ki kellene gyűrnia minden szakmának magából az elvárásokat. Ebben a pillanatban nem vagyunk felkészülve, hogy megfogalmazzuk azt, pontosan mik az elvárásaink és igényeink egy új politikai kurzustól. Arra kellene a szakmának koncentrálni, hogy ha van remény, akkor a megoldást kiktől és milyen módon várják? Akár tárgyalásokkal, megbeszélésekkel, egyezményekkel és így tovább. Egyáltalán, mik azok a minimumok, amikhez ragaszkodunk, amire szükség van? Hogyan formálódjon a kulturális politika, vagy egyfajta folytatás? Ha egyáltalán várható ilyen. Szerintem ez is aktuális kérdés, a protesztén kívül.

✖ **LL:** Visszatérve arra, hogy ez most művészet, vagy nem művészet, szerintem tök mindegy. Én úgy gondolom, hogy egyszerűen újra meg újra demonstrálni kell egyfajta civil öntudatot. Hallatni kell a hangunkat, és szinte mindegy, hogy ez milyen formában történik meg, csak történjen meg! Ne csendben ülünk! Én azt akartam tőletek kérdezni, hogy oké, ez egy cél, hogy kikerüljön az MMA az alkotmányból, de egyáltalán milyen létjogosultsága van az alkotmánynak mint olyannak? Attól, hogy kivesszük az MMA-t, attól ez az alkotmány még nem alkotmány. De persze ez is fontos, tökéletesen egyetértek veletek, csak szerintem ennél már sokkal nagyobb gebasz van.

✖ **BJ:** Egyetértek. De ha egy ilyen civil összefogás megtörténik, vagy ha a művészek összefognak, az olyan, mint amikor mennek az emberek kézen fogva, és tök más jellegű utakat látnak maguk előtt. Van, aki folyamatosan hegyre mászik, van, aki sítálpakon, vagy húzza valamilyen szerkezet. De mindenkinek azon az úton kell a saját dolgát, a nyelvét, a feladatát megtalálnia, ugyanannak a problémának a különböző szempontokból való megoldásait megkeresni. Szerintem nagyon sokfajta hozzáállás létezhet ugyanabban a folyamatban. Szükségesnek érzem egy olyan pozíció megtalálását, ami ezeknek a céloknak a megfogalmazása mellett egyfajta önvizsgálatra sarkallja

az embert, egy tágabb nézőpont megtalálására. Nekem az a félelmem, hogy ha valaki nagyon-nagyon belemegy a politikába, vagy a direkt politizálásba, akkor egyszerűen nem fog kilátni belőle, és nem fogja tudni megítélni, hogy az egységnyi dolog, amit tett benne, annak vajon az egész kép szempontjából van-e értelme? Hogy valójában kárt okozott-e, vagy tényleg épített vele? Szóval hogy mekkora az egészhez képest az a kis lépés. Én nagyon is akarok hinni abban, amit csinálok, és nem vagyok hajlandó teljes emberként olyasmiket csinálni, amiben kételkedem. Ezért mostanában sokszor inkább hátradőlök, és próbálom kiüresíteni a fejemet, és keresni benne ezt a fajta nézőpontot. Hogy ha kimondunk valamit egy hallgatóság előtt, akkor úgy megtaláljuk velük a kapcsolatot, hogy az üzenet át is menjen. Egyáltalán ki a hallgatóság? Milyen nyelven kommunikáljuk azt, amit kommunikálunk? Nem tudom, mi a véleményetek erről?

✖ **CSG:** Erre csak annyit szeretnék mondani, hogy ez elméletileg jó is, hogy sokan, sokféleképpen gondoljuk el, de szerintem itt is a teremben ülő emberek jó része a demokráciát még mindig adottságként kezeli. Egyszerűen nem vagyunk hajlandók tudomásul venni, hogy ez nem egy adottság. Tehát, ha nem igyekszik minden egyes ember a maga területén megtenni érte azt, amit ebben a pillanatban maximálisan meg tud tenni, akkor ez a történet elveszett, és elveszett hosszú évtizedekre!

✖ **BJ:** Egyetértek! Erről beszélek, erről próbáltam beszélni, hogy meg kell találni a sajátodat, és azt, amiben igenis száz százalékosan oda tudod magad tenni.

✖ **NCS:** Az kétségtelen, hogy a szakmai problémák, amikkel mi elkezdünk foglalkozni a Szabad Művészek társaságával, némiképp légüres térbe kerültek. Egész egyszerűen azért, mert alapvető dolgok inogtak meg. Hogy egyáltalán a demokratikus működés milyen állapotban van Magyarországon? Egyáltalán mi lenne az alaptörvénnyel, ha kivennénk belőle az MMA-t? Akkor rendben lenne minden? Ez minket is arra sarkall, hogy továbbgondoljuk ennek a csoportnak a működését.

✖ **UP:** *Mert a negyedik és az ötödik alkotmánymódosítás között ki nem szarja le, hogy a Mücsarnokkal mi van?*

✖ **CSG:** Egyrésztől sajnos igen. Másrésztől meg azért gondoljuk ezt végig, mert ha a negyedik és ötödik alkotmánymódosítás megtörténhet, megtörtént, sőt újabbak fogják követni és 2014-ben sem lesz egy új alkotmányozó parlamentünk, akkor mi van? Akkor ez az alaptörvény lesz aktuálisan hatályban. Vagy ha nem, fogalmunk sincs, hogy mi. Tehát minden ellen, ami tisztességtelenül belekerült, minden ellen tiltakozni kell. Nem tudhatod, hol van a megállj, hogy száz követi-e, vagy csak kettő. Az a helyzet, hogy ha az MMA benne marad az alkotmányban, onnantól kezdve teljesen mindegy, hogy kicsoda milyen kultúr-

politikán gondolkodik, ugyanis nem fogja tudni keresztülvinni. Mert mindennek az origója, az első számú igazodási pont az MMA lesz, akárki akármit csinál. Emiatt muszáj életben tartani a tiltakozást, hiába elfogadhatatlan és illegitim az alaptörvény most, ebben a formában, sajnos, ha ez így marad, akkor ez a probléma is így marad.

☘ **UP:** *Oké, akkor talpra magyar, minden ember keljen fel! Inkább fel kell kelnie a művészeknek, másképp kell-e felkelni a művészeknek, mint egy pedagógusnak vagy állatkerti dolgozónak? Van-e nagyobb felelőssége egy művészeknek, hogy részt vegyen a közéletben, akár a műveivel, akár az aktivista tevékenységével?*

HT: Nincs.

☘ **NCS:** Hadd döntse el ezt mindenki maga, nem? Az lenne a jó, ha ezt mindenki végiggondolná és hozna valamilyen döntést. Szeretném azt hinni, hogy nem kell különbséget tenni művész és állatkerti gondozó között.

CSG: Nehéz kérdés! Mert mégis kell. Ez nem egy társadalmi hierarchia, de arra fontos gondolni, hogy kinek milyen eszköztára vagy lehetőségei vannak arra, hogy elérje a nyilvánosságot vagy megfogalmazza különböző szinteken a problémát. Azt gondolom, ilyen szempontból a művészeknek, ha nem is nagyobb, de nagy a felelőssége. Hiszen a művész elvileg eléri a nyilvánosságot, ideális esetben lenne valamilyen társadalmi elismertsége, jó esetben vannak tanítványai és birtokában van rengeteg olyan eszköznek, amely lehetővé teszi azt, hogy ő a nyilvános térben artikuláljon problémákat. Egy állatkerti gondozónak egyszerűen nem biztos, hogy rendelkezésre állnak olyan eszközök, mint nekünk. Ki tud menni egy tüntetésre, de nem biztos, hogy elér másfajta nyilvánosságot. Ebben mindenképpen nagy a felelősségünk! Plusz mindannyian tanító emberek is vagyunk, az meg aztán megsokszorozza a felelősségünket. És hát „öröm” végignézni, ami az egyetemeken történik... Mennyiben felelősségünk például, hogy a fiatalok java része a szélsőjobboldallal szimpatizál? Nagyban! Ezek azért hozzátartoznak a történethez.

☘ **LL:** Amennyiben tényleg széles közönsége lenne a kortárs művészetnek, tényleg nagyon nagy lenne a felelősség, csak hát elég szűkös az a réteg, amit mi meg tudunk szólítani.

☘ **CSG:** Gondoljak bele: az első demonstrációkon voltak egyáltalán képzőművész felszólalók? Szerintem az első a tavaly január 2-á volt, amikor képzőművész nyilvános térben egyáltalán megfogalmazott álláspontot, az Operaház előtti tüntetésen. Egészen addig néma csendben ült mindenki. Az írók már igen, az előadóművészek már igen, a színészek már igen, a rendezők már igen, mi még mindig nem. Ez a csend miért volt?

☘ **NCS:** Egyrészt azért, mert van egy olyan kép, hogy a képzőművészet nem médiaképes. Ez is benne van. És részben az is benne van, amit te mondasz, hogy ez a közeg nem volt eléggé aktív. Én még mindig gondolkozom ezen a felelősségen, bár idegenkedem ettől a szótól, inkább azt mondom, hogy lehetőség. Valóban, a mi lehetőségeink jobbakként, mint az állatkerti gondozóé, hogy ennél a példánál ragadjak. Ezzel tényleg lehet élni. Szerintem aki érez magában elég elhivatottságot, vagy egyszerűen csak tudja, mit szeretne mondani és arra van egy határozott elképzelése, az tegye meg. Lehet, hogy ez a felelősség.

☘ **BJ:** Én annyira nem idegenkedem ettől a szótól, csak attól, hogy elvárásunk legyen egymás felé, vagy folyamatosan azokat támasszuk. Mindenkinek magához mérten kell lennie egyfajta felelősségtudatának és mindenki próbálja azt megtenni, ami tényleg az ő dolga. Az állatkerti gondozó is meg a pedagógus is, és ha mindenki jól csinálja, akkor a közös térben találkoznak ezek az emberek, és onnantól már tök mindegy, hogy ki kicsoda. Csak ezt a közösséget megteremteni... Ehhez nem tudom, mi kell. Még nagyobb szorítás kell-e? Nem tudom, tényleg.

Én nem vagyok a Szabad Művészek tagja, bár szeretnék szabad művész lenni! De látom, hogy léteznek ezek a kívülről felismerhető retorikák. Már meg sem nézik, hogy miről van szó, látod, hogy milyen blogon van, kik posztolták, mit csináltak és már be is van rakva a butykosba. Nekem az a kérdésem, hogyan lehet úgy kommunikálni, hogy ne tudják rögtön rásütni azt, hogy balos vagy liberális, ne tudják nem tudom milyen szitokszavak mentén a kukába dobni a véleményeket. Van egy kialakult nyelvezet, ahogy az ember a politikához hozzányúl, vannak trendek, de nagyon könnyen elítélhető valami ezek alapján.

☘ **UP:** *Tibor, az előző kérdésre azt válaszoltad, hogy nincs különbség a különböző társadalmi csoportok felelőssége között. De még korábban azt is mondtad, hogy szégyelled vagy szégyelleted magad a képzőművészek nevében. Ha nincs ilyen felelőssége a művészeknek, akkor mi miatt szégyelleted magad?*

☘ **HT:** Arra vonatkozott ez a szégyen és beismerés, hogy jelenleg nem a kultúra átformálása ellen kell lázadni, nem a mezőgazdaság elmebeteg reformja ellen kell lázadni, nem a kórházak és az iskolák átalakítása ellen kell lázadni, hanem minden ellen! A felelősséget itt éreztem, hogy nincs különbség, a művész hogyan lép fel ez ellen, illetve az...

☘ **NCS:** Állatkerti gondozó!



HG 60 – esztétikai engedetlenség, részlet a kiállításról
Műzi – Kulturális Befogadótér, Budapest

☘ **HT:** ...az állatkerti gondozó hogy lép fel ez ellen. Mindenhol probléma van! Nálam ott van a probléma, hogy Hiller István ellen lehetett üvöltözni, meg mindenki ellen lehetett üvöltözni, de most nem valakik ellen kell üvöltözni, hanem az egész rendszer ellen kell üvöltözni! És így értem a széles társadalmi felelősségvállalást. Hogy aki ahol tud, mindent meg kell tennie, annak érdekében, hogy a hangját hallassa! Látjuk jól, hogy nincs rá semmi reakció, nincs rá semmi különvélemény, nincs rá semmi adekvát válasz. Ugyanúgy le lehet nyomni egy belügyis, rendőrös, tűzoltós tüntetést, nincs reakció a hatalom oldaláról a megmozdulásokra. Így értem, hogy nincs különbség.

☘ **UP:** *Legközelebb egy rövidebb foglalkozásnevet hozok példaként... De a művészet nem lehetne ennek a tiltakozásnak egy olyan fóruma, médiuma, ami kevésbé üthető el és szerelhető le azonnal a János által említett besorolások alapján? Például Erdős Virág versei valószínűleg erős közéleti hatással bírnak, és részben azért, mert sokkal nehezebb egy költőre azt mondani, hogy komcsi, liberó buzigyerek, mint bármilyen publicisztikára. Egy publicisztikát besorolsz egyik oldalra és kész, ez a mechanizmus sajnos tényleg működik. De Erdős Virágot nagy buzgalommal idézte Bayer Zsolt is. Mivel egy komplex műről van szó, nehezebb elútni és sokkal könnyebben megközelíthető minden oldalról. A művészet nem meríthet ebből erőt?*

☘ **CSG:** De, ez fontos. Mert ha belegondoltok, akkor az utóbbi tíz évben a képzőművészet tereiben, mondjuk a galériák tereiben egy nagyon fontos és előremutató társadalomkritikai diskurzus folyt, hogy ilyen szépen fogalmazzak. A legkülönbözőbb szintű műtfeldolgozással, emlékezetpolitikával kapcsolatos eseményeket nézhettük végig. Akár jogot is formálhatott volna magának ez az intézményrendszer, művésztől, kurátorostól arra, hogy ezt az új politikai helyzetet is valamilyen szinten értelmezze, megjelenítse. Függetlenül attól, hogy mennyire függött a közpénzekről és mennyire volt ennek kiszolgáltatott az intézményrendszer. Hiszen látjuk, hogy így is elvesztették a hadállásokat!

Kerekasztal-beszélgetés a HG 60 – esztétikai engedetlenség kiállítás megnyitóján





Kerekasztal-beszélgetés a *HG 60 – esztétikai engedetlenség* kiállítás megnyitóján;
Borsos János, Lőrinc Lilla, Csoszó Gabriella, Nemes Csaba,
Horváth Tibor, Urfi Péter (háttal)

Nem történt meg, nem formáltak jogot erre és így is elvesztettük az intézményeket. Művek születtek, ha nem is sok, de születtek, de azt gondolom, e területen az intézmények mély hallgatásba burkolóztak. Intézményi hangokat csak akkor kezdtünk hallani, amikor elkezdte elveszíteni ezeket az intézményeket a szcéna. Elkezdtek – beszéljünk többes szám első személyben erről!

✪ **BJ:** Most nincs itt intézményvezető közöttünk, nem nagyon tudjuk megkérdezni tőlük, hogy erről nekik mi a véleményük, de itt visszatérhetünk a felelősség kérdésére. Hogy maguk a művészek vajon felismerik-e ezt a lehetőséget, hogy szükséges úgy kommunikálni, hogy azt mindenki értse? Hogy mik azok a rendező elvek, amik mentén létre lehet hozni olyan műalkotást, ami kommunikál a szélesebb közönséggel? Mi az, ami jellemzi ezt a fajta műalkotást, vagy ezt a fajta hozzáállást? Létezik-e ez és miből gyúródik össze?

✪ **Szöke Annamária (a közönségből):** Szeretnék reflektálni az eddig elhangzottakra. Egyetértek azzal, hogy mindegy, művészet vagy nem művészet, ezt nem kell eldönteni. Ugyanakkor még mindig kíváncsi lennék arra, hogy mi az, amit a művészek tudnak hozzátenni ehhez a témához. Ez az előbb is elhangzott és nem lett megválaszolva. Most nem arról van szó, hogy a művészek akcióznak, hanem mi az az életfelfogás, a dolgokhoz és egymáshoz való hozzáállás, amit csak egy művész tud megmutatni és javasolni, hogy megváltozzon ez a helyzet? Ezt egy nagyon fontos kérdésnek tartom.

✪ **CSG:** Az én válaszom az előbb is elhangzott; ebben a pillanatban én legalább egy tucat olyan civil szervezettel vagyok kapcsolatban, akiket én látok el folyamatosan ingyen és bérmentve képekkel, hogy tudják a média megjelenésükben használni, illetve az összes online felületen ezek a képek futnak. Ugyanígy el lehet mondani, hogy például amerikai művészeti lap veszi át ezeket, az orosz Amnesty átveszi ezeket a képeket stb. Tehát kiterjedt módon tudok a képekkel kommunikálni Magyarországról és tudom a civil szervezeteket segíteni a konkrét ellenállási mozgalmakban. Korábban inkább a kiállítóterekben és tanárként tudtam aktívan jelen lenni, de az a helyzet, hogy átkerült most az egész dolog egy olyan online felületre, ami nagyobb tömegekhez tud szólni. Ha úgy tetszik, ebben a pillanatban ez mondjuk a kurátorok érdeklődését is felkelti, csak nem a kiállítóter a legmegfelelőbb tér, például, az én segítő munkámhoz. Plusz az a helyzet, hogy én ezt át tudom adni viselkedésmódként is. Egy olyan kurzust tudtam elindítani, aminek a címe „Fotózás és aktivizmus”, és fiatal fotósokat tudok arra rávenni, hogy ne számlázzanak, hanem a tudásukat adják közre, azzal segítsenek másokat. Ez egyszerűen olyan, mint egy kis hadsereg, akik hihetetlenül erősen dolgoznak. Ez egy válasz. Lehet, hogy egyelőre nem képzőművészként harsogják a nevemet, de azt gondolom, hogy ebben én művészként vagyok jelen. A másik egy aktív szervezői munka a Szabad Művészekkel, a harmadik pedig, hogy én nem irtózom a pártoktól sem. Nem gondolom, hogy egy képviselői demokráciában patás ördögökként kellene tekintenem azokra az emberekre, akik kulturális politikát fognak csinálni. Adott esetben nélkülünk, ha mi kényelmesen kívárujuk, hogy helyettünk csinálják ezt meg. Az a helyzet, hogy igyekszem kommunikálni a magam szintjein erre fele is. Tehát minden szinten, amin csak bírok. Ha ez elég válasz.

KissPál Szabolcs: Úgy érzem, hogy folyamatosan akörül forog a beszélgetés, hogy mit tud a művész művészként tenni a társadalom életében. És azt hiszem, hogy nagy félreértés van, amikor művészról, nem-művészról és állatkerti dolgozóról beszélünk. Hogy miért van Magyarországon így beragadva

ebbe a fajta diskurzusba ez a kérdéskör, annak sok oka lehet. Szerintem ilyen szempontból ez a kiállítás borzasztó tanulságos. Nemzetközi vonatkozásban is felvetődik ez manapság egyre gyakrabban és egyre sürgetőbben, és mi most a saját bajunkkal borzasztóan elvagyunk és nagyon igazságtalannak érezzük azt, ami itt történik, de máshol is vannak problémák, máshol is igazságtalannak érzik, csak máshol keresnek válaszokat erre, sőt találnak is! Ez a bizonyos pozíció-kérdés, hogy mikortól válik aktivizmussá egy művészeti gyakorlat, azt hiszem, ilyen értelemben rosszul van feltéve. Erre javasolnék egy apró modellt, amit Gregory Sholette kiváló elméleti író fogalmazott meg, aki a művész társadalomhoz való viszonyát két lehetséges csoportra osztja. Az egyikre azt mondja, hogy reflektív pozíció, a másikra pedig, hogy aktív pozíció, és az aktív pozíciót szintén kettéosztja, mondván, hogy az aktív pozíción belül van egy szimbolikus aktus mint lehetőség, illetve van egy intervencionista aktus mint lehetőség. Gondolom mindenki be tudja látni a különböző pozíciók progresszivitását. Kérdés, miért hiányzik az intervencionista attitűd a magyar művészetből? Ha jól értettem Szöke Annamáriát, ő is ennek a hiányát kéri számon. Szerintem ez a kiállítás kiváló kutatási terület ennek a kérdésnek a megválaszolására.

SZA: Hol vannak azok a tapasztalatok, azok az iskolák, az a másfajta művészetszemlélet, amely kinevel egy olyan új generációt vagy új generációkat, mely adott esetben társadalmi helyzetekre reflektál? Ez a kiállítás itt és most szintén elvileg erről szól, sőt az egész program. Meg lehet nézni egyenként a műveket, ott van Pinczehelyi Sándor csillaga, oké. De azért ne felejtjük el, hogy egy dolog, ha valaki készít egy fotót, amin van egy jelkép, ami provokatív gesztus, másik dolog, ha valaki cselekvéssel, magatartással, akciózással kiáll a köz elé és ott valamit csinál. Hány ilyen művész van az 1945 utáni művészetben? Hát két kezünkön meg tudjuk számolni! Ennek nincs hagyománya. Ezért furcsa ez a nagy meglepetés, rácsodálkozás. Miért lenne másképp? Az egész ország, az egész politika, az egész rendszer, amit Tibor mond, hogy az egész rendszer ellen kell most már fellépni, ez a helyzet is azért állt elő, mert nyilvánvalóan az emberek az ország lakosságának nagy része azt gondolja, hogy ez így rendben van. Nem tesz ellene, esetleg ellenzi, de nem tesz ellene. Nem véletlenül jött létre ez a mostani rendszer. Ez az akcionizmussal kapcsolatos vita létezik meditatíve, oké, de nekem... Ugye a kiállítás plakátján Sugár János műve (*Sugár János: Elnézést, 2010 – a szerk.*) szerepel, nem tudom, hogy az fotóként is itt valahol megjelenik-e...

✪ **UP:** Ott lóg a közönség fölött eredetiben.

SZA: Igen, tehát arra szeretnék most hivatkozni, meg egyáltalán Sugár, mivel ő nagyon sokat használta az elmúlt években a figyelem szót. Az én számomra lehet aktívkodni, de nem minden ember szeret fellépni, vagy akár megszólalni a nagy nyilvánosság előtt. Nagyon sokfélék vagyunk, van, aki csak eljön és hallgat, de az, hogy nem szól közbe, az nem hiba! Ez nem azt jelenti, hogy nem járul hozzá a dolgoknak a megjavításához a maga módján, csak esetleg egy másik fázisban, az életének egy másik pontján fog olyasmit tenni, ami változást idéz elő. Ezeket a folyamatokat nem lehet teljes mértékben követni, vagy kiszámítani. Amit nagyon fontosnak tartok, az az odafigyelés! Ha valaki szobrászkodik, vagy fest, akkor valamire odafigyel. Odafigyel az anyagokra, kapcsolatban van az anyagokkal, ismeri azokat a törvényszerűségeket, amik szerint azt tudja formálni. Egyszerűen a világ dolgaira figyel, kutat. A művészettel való bánás, ha valaki gyűjtő, vagy egy múzeumban dolgozik, akkor ugye gondolja azokat a műtárgyakat, elmegy, megnézi, odafigyel, társalog, elolvassa mások művészetéről alkotott véleményét, elmegy kiállítás-megnyitóra, ott emberekkel beszélget. Egyáltalán az, ahogy a művészeti élet működik a sok szereplőjével, az csak akkor lehetséges, ha egymásra odafigyelnek. Nyilván nagy odaadás van mindenki mindezek iránt, azokban, akik szeretik a műalkotásokat. Egy olyan vonzalom, ami nagyon sok emberben egyáltalán nincsen meg, hiszen nagyon-nagyon sok ember él úgy, hogy egyáltalán nincs szüksége az életben mondjuk képzőművészetre. Amit hiányolok minden egyes művészeti csoportban, és egyre többet tapasztalom lassan már olyan körökben is, akikre én is odafigyelek, hogy egyszerűen anélkül döntenek, hogy odafigyelnének vagy megkérdéznék a másik embert. Úgy viselkednek, mintha tudnák, hogy mi a helyes, vagy mi az igazság és egyáltalán nem vesznek emberszámba senkit, és semmiféle technikát nem dolgoznak ki arra, hogy valahogy valóban megoldják a helyzetet. Minden titokban zajlik, nincs transzparencia, nem lehet tudni semmit előre, nincsenek társadalmi viták! Azt gondolom, hogy ha közönségben akarunk valamit létrehozni, azt mindenki – akár meditatív, akár aktív életet visz – igenis meg tudja valósítani. Valóban tökéletesen mindegy, hogy az állatkertben dolgozik vagy művész vagy bármilyen más, ezt mindenki a legszűkebb környezetében, a családjában, a párjával, a gyerekével tudja csinálni, tehát ezt minden egyes vonalon el tudja kezdeni, és ha véletlenül eddig nem így élt volna, elkezdheti tanulni vagy tanítani. Azt gondolom, hogy ha ezt mindenki így csinálja, ilyen figyelemmel, akkor megváltozik a dolog. Megváltozik!

A múzeum mint érzéki tapasztalat

György Péter: *Múzeum, a tanuló-ház* *Múzeumelméleti esettanulmányok*

☛ Budapest, Szépművészeti Múzeum

☛ 2013. MúzeumCafé könyvek 1.

Kezdünk a gondolkodást egy, a kritika és a stílus összefüggéseiről szóló idézettel: „[...] a kritika nem úri kaszinó, de nem is kocsmaszal, nem nyalunk és nem anyázunk, hanem végezzük a dolgunkat. Az, hogy nem anyázunk, nem jelenti azt, hogy nem gorombáskodunk, a gorombáskodás fontos stíluselem, indokolt felháborodást fejez ki, vagy egy álláspont szellemes kigúnyolásával mutatja be annak képtelenségét. Ez egyrészt lendületessé teszi az írást [...] másrészt pontossá, szabatosá, a „szar” nem a „problematikus” otromba megfogalmazása, a „problematikus” nem a „szar” eufemizmus, két különböző minőségről beszélünk. A stílári kérdés nem udvariassági kérdés, ez nagyon fontos.” A részlet Vári György *Kritikavízio* című (2008) tanulmányában olvasható.¹ A szöveg irodalmi kontextusa József Attila *Toll* folyóiratban megjelent Babits-bírálat, illetve Zsolt Béla főszerkesztő beharangozója. Vári szerint József Attila megírta a magyar irodalom legszellemesebb, legalaposabb, legkövetkezetesebb, egyben legigazságatlanabb és legdurvább kritikáját, a lapszám elé pedig Zsolt Béla, a folyóirat akkori (1930) szerkesztője írt bevezetőt, amelyben a tárgyilagosságot, illetve a kritika irodalmi és társadalmi életben elfoglalt helyét és szerepét taglalja. A fent idézett Vári részlet a Zsolt Béla beharangozó parafrazisa. De miért kezdem ezzel?

A *Toll* folyóiratot Ignóus Pál alapította 1929-ben, Zsolt Béla, a korszak radikális, kritikus és ellenzéki újságírója az első két évben dolgozott a lap főszerkesztőjeként. Az 1938-ig, kis példányszámban kiadott *A Toll* negyedik számának hátsó borítóján jelent meg először írásban a szerkesztői program: „A TOLL a haladó magyar értelmiségé. PROGRAMJA: a kritikának jogaiba való visszahelyezése, a háború után összekuszált fogalmak tisztázása, a magyar szellemi közvélemény felfrissítése.”² A lap fő célja tehát az értelmiség egyfajta szellemi mobilizációja volt, amelyet a kritikai gondolkodásmód elmélyítésével, továbbá a történelem- és irodalomhamisítás elleni küzdelemmel valósított meg – pozícióját figyelembe véve különösen hosszú ideig. Ami ebben a történetben megmaradt, valószínűleg az, hogy egy olyan társadalmi diskurzusra utal, ami tudásalapú, kritikai, a leírt jelenségeket egy komplex társadalmi összefüggérendszer elemeként képzelel el, megközelítésében radikális, célkeresztjében pedig a kritika tárgya, a mű áll.

Aki György Péter múzeumkritikáit olvassa – és most maradjunk a széles spektrumban író esztéta szerző érdeklődésének ebben a tartalmi szegmensében –, az érzékel, hogy kényelmetlenül módon dolgozik a kritika múzeumi szcénán belülre helyezésével. Tanulmányai, esszéi és témába vágó publicistikái a magyarországi múzeumok és kiállítások művészeti és társadalmi kontextusát egyaránt érintik, de ugyanilyen hangsúllyal szerepelnek az írásokban a nemzetközi múzeumi és kiállítási színtér megnyilvánulásai és alkotásai is. A magyar és a nemzetközi színtér elemzésében viszont érzékelhető különbség: ebben nemcsak a hazai pálya közelsége, a saját tapasztalatok komplexitása, a kulturális olvasás mély rétegei, hanem sok esetben a személyes elkötelezettség, az érintettség vagy épp az elutasítás – tehát az érzelmek – is szerepet játszanak. Amikor az elemzéseket olvassuk, bőrünkön érezzük a szerző értelmiségi attitűdjét, szakmai elkötelezettségét, a múzeumok és kiállítóhelyek iránti olthatatlan vonzódását, mégis az alkotások (archívumok, kiállítások, művek) kényelmetlenül kritikai megközelítését. De több bírálat is éri tevékenységét: nemcsak karakteres állásfoglalásait, etikai és morális észrevételeit,

hanem kritikai és kultúrpolitikai aktivitásának egybefonódását. Ebben a kontextusban kiragadott példái ellenponttá válnak, interdiszciplináris megközelítése, érzelmekkel átítatott fordulatai és vesszőparipái általában célkeresztbe kerülnek. Az viszont tagadhatatlan, hogy nagy erővel dinamizálja a némileg aluszékony múzeumkritikai diskurzust, rövidebb és hosszabb szövegeiben egyaránt kiemelt szerepet kap a nemzetközi szakirodalom, a tudás szövegszerű alkalmazására, a fogalmak és a gondolatok beleírása a magyar nyelvbe: amit használunk, amelyen gondolkodunk és alkotunk. Mi muzeológusok. Nem más ez, mint egyfajta szellemi mobilizáció, a kritikai gondolkodásmód elmélyítésére tett határozott kísérlet, ami sok esetben érzelmektől és indulatoktól sem mentes, és valóban nem minden esetben választható le az aktuális kultúrpolitikai diskurzus alakulásáról sem. Elemzéseinek és reflexióinak olvasása gyakran vált ki érzelmet és indulatot az olvasóiból is, néha igazságtalannak vagy gorombának tűnnek észrevételei, mégis tagadhatatlan, hogy a magyarországi múzeumtudományi diskurzus legnagyobb olvasottságot és kíváncsiságot kiváltó szerzője. Ez a tágabb, kritikai/tapasztalati/politikai kontextus viszont nem hagyható figyelmen kívül, amikor a *Múzeum, a tanuló-ház* című tanulmánykötetet olvassuk.

A könyv erős, okos és fontos mű, még akkor is, ha a tanulmányok nem itt olvashatóak először. A szerző elképesztő múzeumtudományi tudást mozgat meg írás közben, és ez nagyon jótékonyan hat az olvasók gondolkodására, tudásmobilizálására is. Valóban egy tanuló-házban járunk, amelyben együtt mozoghat az olvasó a nyugtalan és kíváncsi szerzővel, nyomába szegődhet országról országra, múzeumról múzeumra, kiállításról kiállításra, elemzésről elemzésre. Így rajzolódik ki a kép: a szerkezet, a tartalom, a fogalmak és a műfajok. A könyv.

Tartalmi, fogalmi és gondolati ív

A kötetben 17 tanulmány olvasható: leginkább komplex (mű)elemzések, kisebb részben pedig kritikai esszék, melyek tárgya lehet egy műalkotás, egy kiállítás, egy épület, vagy akár egy teljes városrész; egy kivételével német, spanyol, görög és angol példákkal. A szövegekben elemzett munkák és intézmények plasztikusan rajzolják ki az időben változó teret és gondolati struktúrát, továbbá azt a szüntelenül változó értelmezési keretet, amellyel e helyek értelme és szerepe megragadható. A szerző a (múzeumi/kiállítási) gyakorlat elméleti feltételeit teremti meg: azt, ahogy az eltérő és változó kontextusok újraírják – többek között – a múzeum fogalmát, továbbá egy épület, az idő, a tér, a város, az alkotók, a gyűjtők, a műtárgyak, a *display*, az emlékezés és a felejtés viszonyát.



¹ Vári György: „Kritikavízio.” In: Bárány Tibor – Rónai András szerk. *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Pozsony, Budapest, Kalligram, JAK, 2008, 135-148; (ld. még: <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2008/XVII.-evf.-2008.-marcius-Kritika-vita/Kritika-vita/Kritikavizio>)

² Idézi: Nagy Sz. Péter: „A TOLL (1929-1938).” *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1978/4., 444-458.

Az emlékezés és a felejtés György Péter tanulmányainak és esszéinek mindig is központi kategóriája volt. Múzeumokkal és kiállításokkal (is) foglalkozó szerző esetében ez első pillantásra nem tűnik meglepőnek, de a két kategória feszültségére épített gondolati ív remekül rántja egybe a kötetben egymást követő, nagyon különböző perspektívából megfogalmazott elemzéseket. A kiindulópont univerzalizmus és kritikai historizmus reflexív viszonya, amely a múzeumtudományi diskurzus talán legpatinásabb és legelegánsabb történeti megközelítése: az a mód, ahogy a kánonok változása, az intézményi, az individuális/személyes szempontok egymás mellé kerülnek. A kötet első *Univerzalizmus, kritikai historizmus – a múzeumi paradigma metaforái* című tanulmánya (amely szinte egyszerre jelent meg a *Helyszíni szemle*³ című kötetben és a *MúzeumCafé* könyvek első részében) a múzeum, a gyűjtemény nyitottabbá, reflexívebbé válásának történeti megközelítését adja, egyszerre társadalmi és esztétikai perspektívából. Remek kiindulópont, ami nemcsak előrevetíti a kötet legfontosabb, többször visszatérő elméleti felvetéseit, hanem kényelmesen, ráérősen, tág terjedelmi határok között rendezi egybe azokat a témákat és fogalmakat, amelyek a szerző számára a múzeumok és kiállítások világát mára megkerülhetetlenül fontossá és vonzóvá tették. Ebből a fogalmi hálóból rajzolódik ki a múzeumok önantropológiai, kritikai fordulata, ami mára a művészeti és a társadalmi múzeumokat világszerte áthatotta. Az interpretáció, a reprezentáció, az individuális tapasztalat, a kritikai tértapasztalat mind olyan koncepciók, amelyek a múzeumi, a gyűjteményi és a kiállítási szcéna szakemberei (kurátorok, kutatók, gyűjtők, művészek) számára a mindennapi munka részét képezheti.

Univerzalizmus és kritikai historizmus után urbanisztikai kontextus: három jelentős múzeum a berlini Museumsinselről, történeti és kortárs perspektívából. Múzeumépület, felújítás, gyűjtemény-úragondolás és kiállítás – a tanulmányokból pontosan érzékelhető: mindez lényegesen többet jelent annál, minthogy az intézménynek időben változó tere és városi kontextusa van. Az Altes és a Neues Museum (*A múzeumok urbanisztikai kontextusa*), illetve a Bode Museum (1904 – 1956 – 2006) elemzése – amely a bevezető tanulmánnyal együtt a kötet nagyon erős és sűrű egyharmadát adja – egy időben változó, de minden időszületben karakteres jegyekkel rendelkező lokalitás (sziget/városközpont) koncepcionális és térbeli átrendeződéseit jellemzi. A két tanulmány a berlini Museumsinsel semmivel nem hasonlítható, a német történelembe és geopolitikai kontextusba ágyazott, lassan kétszáz éves történetét tekinti át. Az Altes és a Neues Museum a városi tér megformálásának politikai és filozófiai vetületét jelentették – és jelentik ma is. Rendszerfilozófia és univerzális esztétikai tapasztalat az egyik oldalon, historizálás a másikon, egy 1830-tól folyamatosan íródó tudományos és hatalmi struktúrára épülő (múzeum)történet, amelyből az emlékezet és az esztétika konstrukciója, annak radikális átalakítása olvasható ki. A tanulmányban a történeti múlt lényegében a kortárs építészeti, urbanisztikai és muzeológiai olvasatot felvevő, egyben a kritikai megközelítést lehetővé tevő kontextus, az az értelmező háttér, amelyben a Museumsinsel (és különösen a Neues Museum felújítását és újraindítását) jellemző új emlékezet és radikálisan új esztétikai gyakorlat, az építészettel és urbanisztikával összefüggő újrafogalmazott gyűjteményi struktúra érthetővé és láthatóvá válik. Múzeumok térben rögzített és láthatóvá tett története elevenedik meg a tanulmányban: egyfajta urbanisztikával számoló muzeográfia, az emlékezet és a kánon topográfiája. Nagy, nehéz, sűrű és szövevényes történet, remek irodalom- és jegyzetapparátust mozgó szöveg, amelyben az építészeten és a kurátori gyakorlaton túl más művészeti megközelítések is porondra kerülnek – mint például a tánc. És ezt a művelőzetre épített diskurzust szövi tovább a Bode Museum tanulmány, ami mint esszé talán legplasztikusabban fejezi ki a szerző és rajongása tárgya közötti kapcsolatot: az írás alapvetően értelmező tanulmányjelleggel bír, mégis egy nagyon jóleső átmeneti műfaj, amelyben György Péter nemcsak leírja, amit lát, hanem maga is átéli, közvetíti, átélhetővé teszi az esztétikai tapasztalat múzeumi élményét. Ebben válik a kötet során a kritikus szerző először utazóvá, aki nemcsak megérti, hanem intenzíven megéli a múzeumélményt: a Bode esetében mint esztétikai élmények sorozatát, a remekművek felfedezését – a régi-új múzeumi koncepció szerint.

Majd ezen a ponton fordul át az emlékezés a felejtés oldalára: ugyan továbbra is Berlinben maradunk, az emlékezés és a kritikai reflexió európai fővárosában, a felejtés és az amnézia mégis része a helynek. Míg a birodalmi és a nemzetszocialista múlt feldolgozása, irodalmi, filmes és múzeumi diskurzusba emelése magától értetődő a városban, addig például az NDK korszak kívül esik a kulturális terek által kanonizált emlékezetben. Erre a feloldhatatlan



feszültségre épül a kötet következő négy tanulmánya (*Emlékezet és amnézia; Az elsüllyedt sziget; Kolosszus az Északi-tengernél; A terror topográfiája*): arra, ahogy a szocializmus emlékezete eltűnik és elsodródik egy város kulturális földrajzából (vagy épp átcúszik a nosztalgiába és a giccsturizmusba – mint például a DDR-Museumban); arra, ahogy elveszik tér és emlékezet kapcsolata; arra, amikor nem az emlékezet, hanem az emlékezet hiánya válik felkavaró élménnyé. És arra, ahogy az „akaratlan emlékezet” utat tör magának a felejtésben. Számomra talán ez a kötet egyik leginspirálóbb és legelmemozdítóbb megközelítése. A koncepciót a *Kolosszus az Északi-tengernél – nyaralás és rettegés a III. birodalomban* című írás végén olvashatjuk. Az esszé Németország északi csücskén található Rügen Insel Prora üdülőtelepének nemzetiszocialista ideológiáját, a telep működését, majd az NKD időszak – fenntartások nélküli – használatba vételét vizsgálja mai perspektívából: a szimbolikus határok meghúzásának hiányát, a múlt figyelmen kívül hagyását, a mai használat paradox helyzetét, és az erre rávetülő akaratlan emlékezet szerepét. „Prora azonban az akaratlan emlékezet kiváltására alkalmas hely, jóval passzívabb és rejtelmesebb, mint azok a tudattól áthatott terek, amelyeket mindközönségesen múzeumnak hívunk. [...] Egy zenét hallgató biciklista a Prora 1 parkolójában 2010 júliusában. Utcák, épületek, amelyek arra várnak, hogy a járókelők egyszer, kiismerhetetlen módon kilépnek mindennapi életükből, hirtelen látogatókká lesznek, és megértik, hogy színpadon vannak. Az akaratlan emlékezet kimunkáló muzeológia olyan lehetőségeket nyit meg, amelyek számbavételével még tartozunk. Olyan, a demokratikus kultúrához tartozó metódus ez, ami lehetőséget nyújt a kortárs művészet, az urbanisztika és az emlékezetpolitika közötti új kooperációra.” (165; 170. o.)

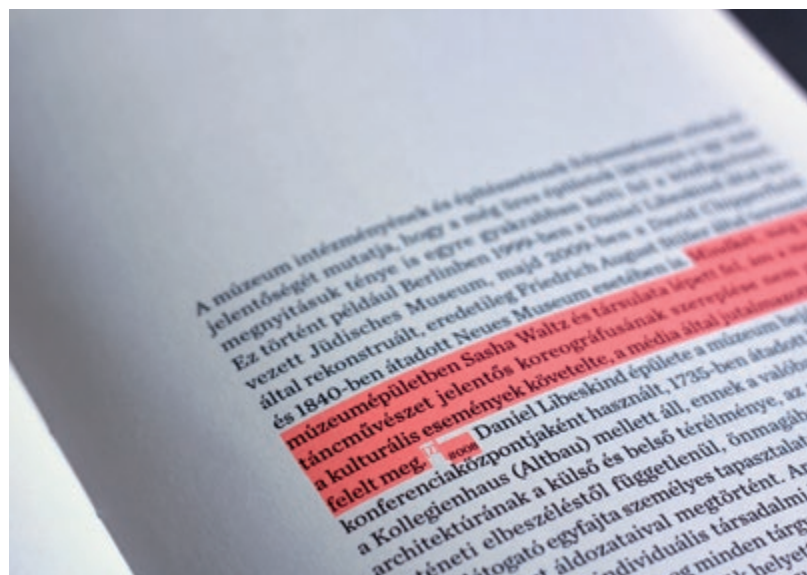
Az amnézia, a restitúció (ami összeköt) és a terror (ami szétválaszt) után a kötet egy újabb fogalomra fordul rá: az archeológiára. Az analízis és az archeológia összekapcsolásának tere az Új Akropolisz Múzeum, ami egyszerre pszichológiai realitás, vizuális séma, mítosz és ikon, illetve a kulturális terek politikai átírásának programja. A tanulmány (*Márványok száműzetésben*) pedig egyfajta intellektuális archeológia, amelyben a British Museum és az Új Akropolisz Múzeum tereiben és különböző időszakaiban járunk, a főszerep a felújítás és a helyreállítás, a restitúció és a jelentés muzealizálása.

A szerző végigmesél és értelmez egy történetet, amely a modern filhellenizmus európai születésétől egészen egy mai utazásig tart, egy zárt és univerzális tértől (London, British) a nyitott lokalitásig (Athén, Akropolisz) ível. A történetben szerepet játszik a 19. századi romantikus táj- és romszemlélet, illetve a 21. századi restitúciós viták szövevényessége, a vita (elsősorban angol nyelvű) szövegkontextusa, majd ennek nyelvi fordítása helyetti térre fordítása. A Pantheon-márványok (szobrok és domborművek) újraegyesítésének (*reunification*) több évtizede tartó programja leginkább a jelentés muzealizálása, a műtárgyak gyűjteményi tárgyként való létének hogyanjára, mikéntjére, változására és a múzeumi térrel való párbeszédbe vonására kérdez rá. A tanulmány remekül érzékelteti a jogi és a kulturális érvelés közötti különbségben rejlő feszültséget, egy radikálisan érzelmi töltetű vita szimbolikus tökéjét, továbbá a tárgyak kulturális terekben való mozgatását, az ezzel járó morális, etikai és tudományos problémákat.

3 Turai Hedvig – Székely Katalin szerk. *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012

A kötet erős és koncepciózus felépített hétharmadánál járunk, amikor egy kicsit erejét és lendületét veszíti a könyv: a fogalmak és a koncepciók ismerek, mégis olyan, mint amikor egy film vagy egy regény belső ismétlései beindulnak. Restitúció, rom és romesztétika, az épület és a bemutatott téma összefüggései bontakoznak ki (*Kommentár az „igazi kérdés”-hez; A tetthely; Az angyal hallgatott; Minden háború háború*). Majd ezt követi egy igazi döccenő: a párizsi Quai Branly elemzése (*A nevek mágiája*): és újracsak univerzalizmus, esztétikai olvasat, amely ezúttal – a szerző szerint – teljesen kontextus független módon jön létre a múzeumban. Az új múzeumépület egy különös, neoprimitív felület és tér, amely semmiképp nem része a korszak interpretatív építészeti diskurzusának, a bemutatási mód (*display*) pedig nem más, mint a restitúcióra adott esztétikai válasz – radikális és esszencialista formában. György Péter kérelhetetlenül érvel és kritizál, leírja, miként uralja az épület a tárgyakat és a kiállítást: a félhomály és a természeti utalások (elrendezésben és anyaghasználatban) miként teremtik meg az intézmény normatív beszédmódját, amiből hiányzik mindenféle kulturális reflexió, például a tárgyak kontextusához tartozó koloniális és posztkoloniális diskurzusra. De miért írtam, hogy a tanulmány a kötet első döccenője? György Péter múzeumokkal, kulturális és vizuális reprezentációval foglalkozó elméleti szakemberként teljesen nyilvánvalóan erőszakos beavatkozásnak tekinti a Quai Branly létrehozását, és kritikája nemcsak az intézmény által használt kultúrafogalom problémakörét érinti, hanem egyfelől az ehhez megszüntetett intézményekben (Musée de l'Homme) és beolvasztott gyűjteményekben addig látható és érzékelhető kulturális kontextus hiányát, másfelől az egyesítés mögötti politikai hatalom uralmát, amelyet kérelhetetlenül érvényesítettek a (múzeumi) szakmai szempontokkal és tudományos érveléssel ellenében. A kialakult helyzet fölötti elégedetlensége a szöveg nyelvi megformálásában is tükröződik: „S amúgy, ha szó szerint értjük a múzeum gyűjteményeinek származási helyét, akkor csendben feltehető az a kérdés is, hogy vajon Egyiptom nem Afrikában van-e? Igaz, az egyiptomi gyűjtemény áthozatalához az a *Musée de l'Homme*-ot kellett volna kiüríteni, hanem a *Louvre*-t, s ez bizonyára még Jacques Chiracnak is sok lett volna” (372. o.) – nem más ez, mint az irónia és a cinizmus hangja, ami amúgy remek esszéista fogás, mégis szokatlan a kötet kontextusában, mert csupán ebben a tanulmányban alkalmazza a szerző mint retorika fegyvert.

A kötet legnehezebben érthető szerzői és szerkesztői döntése viszont mégiscsak az utolsó tanulmány: *A régi-új Szépművészeti Múzeum* címmel. A döntés egyfelől nagyon könnyen és egyértelműen indokolható: a Szépművészeti Múzeum kezdeményezésére és gondozásában megjelenő új könyvsorozat első kötetét tartjuk a kezünkben, így természetesen találhatja meg a helyét a tanulmányok sorában az intézményről, annak átalakításáról írott (mára muzealizálódott) tanulmány. De amennyire könnyen érthető és magyarázható, annál több problémát vet fel ez a döntés: egyfelől ez az egyetlen elemzés, amelyben magyarországi múzeumé a főszerep. Ez az egyetlen említésre méltó példa a nemzetközi összevetésben? – kérdezhetnénk. Eközben az eredeti szöveg (2009) és építészeti koncepció gyorsan muzealizálódott (erre a szerző is kitér a szöveg lábjegyzetében), amely önmagában nem gond, mégis jogos a kérdés: a jelenlegi (2012/2013) változások ebben az esetben nem értelmezhetik-e át, mutathatják-e meg az intézmény körül kialakult, és a magyarországi múzeumszervezetet alapjaiban érintő diskurzus újabb rétegeit? – ahogy a tanulmánykötet más szövegeire is jellemző az időben változó értelmezési keret és fogalmi rend leírása. Ráadásul a tanulmány egy olyan elemzést követően olvasható (Quai Branly), amely ezekkel a sorokkal zárul: „Minden esetben, amikor egy politikus úgy dönt, hogy saját hatalmi-kulturális logikáját követve szól bele egy olyan ritka bonyolult összefüggésrendszer átalakításába, mint amilyen egy ország múzeumi rendszere, annak ilyesmi lesz a vége. S minden esetben, amikor egy muzeológusközösség nem képes arra, hogy a saját maga normái szerint teremtsen meg az átalakulás feltételeit és módszerét, akkor a múzeumok könnyen egy arra járó politikus zsákmányává lehetnek. Franciaországban ez gyakrabban fordul elő, mint mifelénk. Szerencsénkre és bánatunkra egyaránt.” (372. o.) Erről a végpontról indul a Szépművészet tanulmány. A bemutatott építészeti koncepció már akkor, 2009-es szövegváltozatának időszakában is inkább politikai mint szakmai döntés áldozata lett – és akkor az azóta eltelt éveket még nem is említettük. Tény, hogy a kötet visszatér az urbanisztikai szöveghöz, ami akár követhető és megnyugtató ívet is adhatna a könyvnek, mégis épp a többi elemzés fényében jelenik meg az egymásra vonatkoztatás és az összehasonlítás lehetetlensége. A Szépművészet tanulmány – a nyilvános tér építészeti megfontolásain túl – a Rómán csarnok múzeumi/muzeológiai és építészeti lehetőségeivel is foglalkozik. Ebben az értelmezési mezőben György Péter két összehasonlítási lehetőségre hivatkozik: az egyik a British Museum Értelmező terem, amely az „eredeti” és az eredeti nyomán kialakított „értelmező hasonló” és a komplex kritikai gondol-



kodás egészen lenyűgöző példája; a másik pedig a Neues Museum gondosan kimunkált és roppant intellektuális, a „sebek interpretációjára” épített narratívája. A kötetben olvasható Neues tanulmány és a hely, illetve a British egészen káprázatos intellektuális munkájának ismeretében, továbbá a Szépművészeti múzeumelméletben és múzeumtudományban elfoglalt hazai pozíciójából nézve ez az összevetés nemcsak teljesen reménytelen, mint inkább bosszantó. A tanulmány így nem más, mint egy legitimációs szöveg: egy olyan intézmény esetében, amelynek erre semmi szüksége, hiszen hatalmi gesztusaival és erőpolitikájával már megteremtette a magyarországi múzeumi szervezet átalakításához szükséges erő és politikai legitimációt, állásfoglalásai és döntési mechanizmusai már rég nem képezik valódi szakmai diskurzus tárgyát. Így valóban jogos a kérdés: milyen megfontolásból került be ez a tanulmány a kötet végére? – egyetlen magyar esetként, erős és intellektuális nemzetközi példákkal való összevetésben, ellenben az érdemi összehasonlítás teljes lehetetlenségével.

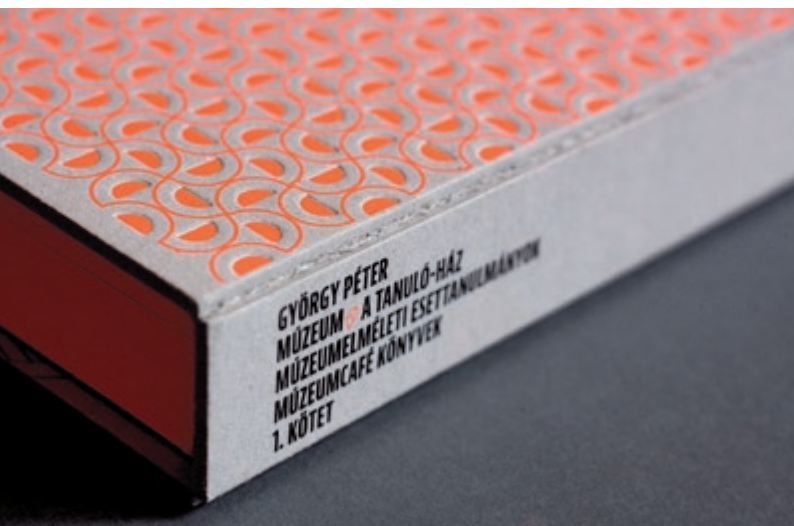
De mindezek ismeretében rekonstruálható-e egy elméleti szál, amely a szövegek egymásutánosságára hatással volt? A kötet gondolati íve Malraux reflektálatlan (mégis megejtően intellektuális) kulturális kolonializmusával indít, amely megközelítést Harold Szeenemann kultúrkritikai és (ön)antropológiai fordulatával (1969) ellenpontoszza a szerző. A diszkurzív múzeumkritikában elhelyezi a Centre Pompidou relativizáló, demokratikus kultúrafelfogását és közösségi cselekvésre aktiválását (1997), majd egy újabb ellenpontként a Quai Branly kontextusfüggetlen esztétikai olvasatát. Ebben a rétegzett jelentésstruktúrában válnak igazán erőssé a Museumsinsel intézményeivel és tágabb városi és kultúrpolitikai kontextussal foglalkozó remek tempójú és sűrűségű tanulmányok, amelyek épp a kontextusokról való leválaszthatatlanság, a kritikai historizmus és az önarcheológia mellett teszik le voksukat – a mában. De ebben a diskurzusban hol a szerepe a budapesti Szépművészeti Múzeumnak? Ráadásul egy olyan szövegen keresztül, amelyben a bemutatott építészeti koncepció már rég lekerült a napirendről, ellenben a változtatás vágya még továbbra is lobog, a lépték csak egyre nő, de minderről nem esik szó a 2013-as kötetben. Vagy újra csak egy rejtett ellenponttal van dolgunk? – teszem fel szemtelennül a kérdést. Esetleg újra a reflektálatlan kulturális kolonializmus esetéhez értünk? Akárhogyis: merésznék és módszertanilag indokolatlannak gondolom a kötet végpontját. Számomra csak abban az esetben működik az amúgy konzekvensen szerkesztett kötet (szerkesztő: *Radányi Orsolya*), amennyiben az utolsó tanulmányt zárójelbe teszem. Ha érdemben figyelek rá, a kötet módszertani szála és gondolati íve elvész. És ezt szeretném legkevésbé.

Műfajok és nyelvi megformáltság

A kötetben találhatunk ráérős, több szálon haladó, a teljes kibontáshoz elegetendő szövegfelülettel rendelkező társadalomtudományi elemzéseket (amelyek a *MúzeumCafé* folyóirat korábbi számaiban jelentek meg), illetve rövidebb, egy gondolatra, felvetésre reflektáló blikkfangos esszéket (amelyek leginkább az *Élet és Irodalom*, vagy valamely más kulturális folyóirat publikált első ízben). Az eltérő szerzői attitűdöt tükröző szövegek illesztése nem jelent

problémát, mert a fogalmi keret szervesen köti egybe az írásokat. A tágabb összefüggések és a közelnézetből létrehozott olvasatok váltakozása pedig épp a múzeumok és a kiállítások értelmezési sokféleségét mutatja. A választott beszédmódok rétegzettsége élvezhetővé és fogyaszthatóvá teszik a mennyiségre is jelentős tanulmánykötetet. Kimunkált fogalmi keretre épített komplex elemzések (Museumsinsel-tanulmányok), intellektuális archeológia (Akropolisz), műelemző mikrotanulmányok (Rügen Insel Prora üdülőtelep, restitúciós példák) és szinte útleírásként olvasható múzeumi és városi séták (Prora, Drezda, Linz) szerepelnek együtt a kötetben. Nem tagadom, hogy a berlini példák egy kötetbe szerkesztése töltött el a legnagyobb olvasói lelkesedéssel, melyekben roppant erővel kapcsolódik össze a politikai kontextus, a múzeum-történet, a múzeumépítészlet, a gyűjteményfilozófia és a prezentációs technikák és eljárások szegmense – egy majdnem kétszáz éves történet részeként, egészen a maig. A kötet olvasása közben pedig magam is meglepődtem azon, mennyire berántott olvasóként az Új Akropolisz Múzeumról szóló tanulmány újraolvasása: a két kulturális világ egymásmelletisége, a pszichológiai realitás, a vizuális séma, a mítosz és az ikon illesztése, a vita „tériesítésének” szöveges megragadása, és az elemzés olyan részletekre való kitekintése is, mint a gipszöntvények öntési csonkjai, és ezek értelmezési lehetőségei. A szöveg kötet középpontja, kreatív képhasználata pedig teljesen új olvasatot hozott létre az eredeti megjelenéshez képest. Valójában ezek azok az olvasói tapasztalatok, amelyek megerősítenek abban, hogy egyszer már megjelent tanulmányok kötetbe szerkesztése nem teljesen reménytelen vállalkozás, hogy készülhet olyan könyvmozsaik, ami új és más olvasatok és gondolatok megszületését eredményezhetik. Nem pusztán az újraolvasás által.

Azt pedig készségesen elismerem, hogy mindig lenyűgöz György Péter készsége a komplex jelenségek nyelvi megragadására: ahogy gondolatait – különösen esszéistaként – beleírja a nyelvbe, ahogy nyelvíleg visszatükrözteti azt, ami eredetileg a térben vizuálisan és intellektuálisan kapcsolódik egybe; és ahogy leírja, ma már nem pusztán a jelenségek magyarázata, hanem a „lág



átmenetek érzékeltetése" a muzeológia fő feladata; ahogy nézőként maga is belegabalyodik a „a kulturális örökség érzéki tapasztalatának hálójába” (225); vagy amint felveti – a feltétlenül továbbgondolásra érdemes – „akaratlan emlékezetet kimunkáló muzeológia” lehetőségét. A szövegek nyelvi összetettsége, leleményessége és kreativitása pedig nem pusztán retorikai fegyver, hanem a befogadás és az értelmezés élményét, összetettségét, komplexitását tükröző stratégia. De ne bonyolítsuk: egyszerűen jó kreatív és nyelvíleg megformált, kimódolt szövegeket olvasni. A magyarországi múzeumtudománynak szüksége van ilyen szövegekre. És nekünk olvasóknak is.

Az írásk kötetbe szerkesztése olyan utalásokat és kereszthivatkozásokat is mozgásba lendítenek, amelyek csak így, egy kötetben működnek. Egyetlen példát emelek ki: a kölni Kolumba Museumról írt szövegben (*Az anygal hallgatott*) olvashatunk az angol bombázásról, miközben az Imperial War Museum North kiállításának elemzésében (*Minden háború háború*) a szerző utal a német városok bombázása során az angol szerepvállalásra, ennek múzeumi interpretációjára. Ez a kereszthivatkozás nem feltétlenül lélegzetelállító, és azt is tudjuk, hogy második világháborúban az ellenséges csapatok kérelhetetlenül csaptak le egymásra, és nem kímélték a civil helyszíneket sem, mégis ezek azok a szálfűzések, amelyek például könyvként is olvashatóvá teszik a különböző időpontokban és műfajokban írott szövegeket, az ebből szerkesztett tanulmánykötetet.

A könyv mint tárgy

A *Múzeum, a tanuló-ház* című könyv egy nagyon erős tárgy, mi több: határozott esztétikai állásfoglalás. És mint ilyen, egy új regiszter a mára szerencsés módon egyre erősödő magyarországi múzeumtudományi könyvkiadásban. Ebből is a luxuskategória: tervezővel és tipográfussal (LEAD82 – Lencsés-Tóth Dávid, Német L. Dániel, Salát Zalán Péter, Suszter Viktor), betűtípussal, papírmínőséggel. A kreatív könyvtervezés egy szakma, a könyv pedig mű, ami nyilván megérne egy külön szakértői elemzést is. Ami viszont múzeumi szakemberként és olvasóként is érzékelhető, hogy nagy figyelemmel készült a szöveges és a vizuális világ illesztése, amelyben a kép nem pusztán illusztráció, hanem a gondolati ívet vizuálisan kifejező, azt erősítő művészi stratégia. A belső hivatkozások, a képek szöveghelyeinek kiemelése, a könyvhöz készített önálló grafikák és rajzok (Dobesch Máté) mind azt mutatják, hogy a sorozat missziója szerint a könyv autonóm műalkotás. Nem tagadom, nekem alapvetően tetszik a kezdeményezés ereje és lendülete, még akkor is, ha egy cseppet hivatkozónak és tudatosan provokatívnak érzem, ami viszont kevésbé ellenérzést, mint inkább kíváncsiságot vált ki belőlem. Könyvként már most is sokkal inkább használhatóbbnak érzem, mint a *MúzeumCafé* folyóiratot, amely határozottan ellenáll a tudományos szövegre oly jellemző jegyzetapparátus befogadhatóságának. Tárgyfetisisztaként pedig rajongok a külsőborítás megoldásokért, és drukkolok a tartósság miatt. A képek minősége, sűrűsége és a képhivatkozás rendje pedig roppant élvezhetővé és élménygazdaggá teszik az olvasást – még akkor is, ha nyilván nem válik a könyv majd laza strandolvasmánnyá. De ez nem is volna indokolt. Mindent egybevetve én egyszerűen kedvelem, ha egy könyvnek formája, állítása és textúrája van. És roppant kíváncsisággal tölt el, hogy a könyvterv miként valósul meg kötetből kötetre, szerzőről szerzőre, évről évre. Azt persze nem állítom, hogy a „könyvtárgy” kivitelében szerény és környezetébe simuló volna. Azt viszont egészen pontosan kell értenünk, hogy a történet épp az észrevehetőségről szól: amíg fennmarad tartalom és forma kohéziója, amíg mi olvasók kíváncsisággal és nyitottsággal fordulunk a műhelyből kikerülő művekhez, fontosnak, inspiráló-nak és kritikára érdemesnek tartjuk azokat, addig nincs mitől félni. A biztatóan alakuló magyarországi múzeumtudományi diskurzusnak pedig – a fapados kiadványok mellett – szüksége van egy reális keretek között létrehozott, fenntartható luxuskategóriára.

Zárszó

Kritika és stílus. Innen indultam. Igyekeztem érvelni a szellemi mobilizáció, a fogalmak helyzetétele, a szakmai közbeszéd felrészítése mellet, amiben a szakszerű aprómunka, az egy ötletre felhúzott reflexió és az élménybeszámoló könnyen talál helyet magának. Ahogy leírtam, György Péter könyve ilyen. Kell hozzá figyelem, kíváncsiság, együttgondolkodás ugyanúgy, mint az ellenmondások felfejtésének szabadsága. Ő, aki sok esetben kérelhetetlen kritikus, érteni fogja, hogy nem kerülheti el, hogy ezt rajta is számon kérjék. Minden körülmények között. A könyv erős, fontos és szerethető. A végén mégis boszszantó. De egy laza sasszéval semmiképp nem megkerülhető – márcsak a tárgy súlya miatt sem. Egy új múzeumtudományi sorozat: ünnep. A kritika mégsem ünnepontás. És nem gorombaság. A „problematisztikus” ez esetben sem a „szar” eufemisztikus kifejezése. Csupán a tárgyilagosság és a kritikai gondolkodás helyrebillentése.



Máthé Andrea

Művészkönyvek – nemcsak a szemnek

„...Újabb meglepetés... olvasóink részére” V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás

☛ Szent István Király Múzeum és Városi Képtár, Székesfehérvár
☛ 2013. május 18 – október 27.

Ha meghatározni, vagy legalábbis körülírni szeretnénk, mi az, hogy könyv, akkor úgy járnánk, mint Augustinus az idő fogalmával: ha nem gondolunk, nem kérdezzük rá, akkor tudjuk mi, ha viszont rákérdezzük, akkor egyre inkább fogalmunk sincsen róla.¹ Még nehezebb helyzetben találhatjuk magunkat, ha a *művészkönyvről* szeretnénk meghatározást adni, mivel a műtárgyként értett művészkönyv különlegesenél különlegesebb alakban formában jelenhet meg: képes hangok kibocsátására is, számtalan anyag, médium lehet a hordozója, monumentális szobrok is épülhetnek belőle, és amikor ily módon mintha valamiféle *Gesamtkunst*ként jelenne meg ez a „műfaj”, még mintha akkor se merítettünk ki volna, minden lehetséges megközelítésmódot. Ha mindezen elgondolkodunk, akkor nem tudjuk nem észrevenni, hogy a könyv, legyen akár olvasásra szánt, akár megnézésre alkotott, folyamatosan reneszánszát éli, mind szöveghordozóként, mind pedig képzőművészeti alkotásként. Ebben az évben például, a székesfehérvári V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállításon kívül is, számos más, önálló képzőművészeti könyvművészeti esemény zajlott: tavasszal került sor például a székesfehérvári Haáz Rezső Múzeum *A távolú Gutenberg galaxis* című bemutatójára,² nyár végén a Barabás Villa Galéria kamara-kiállítására;³ ha távolabbra is kitekintünk, akkor az idei a minneapolis-i művészkönyv biennálé éve, de a legjelentősebbnek tartott sheffieldi nemzetközi művészkönyv díj⁴ eseményei is októberben kezdődnek; a 2013. év valószínűleg legextravagánsabb és legnagyobb, könyv témájú kiállítását pedig tavasztól egészen őszig Olaszországban, Catanzaróban rendezték meg.⁵ Itt érnek össze a szájak Székesfehérvárral, amelynek előző, negyedik, 2006-ban megrendezett kiállításán⁶ szerepelt Matej Krén munkája is, ami idén egy másik művével, a nyolcezer könyvből felépített *Idiom*⁷ című, lényegében könyv-Bábel-toronnyal együtt Catanzaróban is bemutatkozott többek között például Anselm Kiefer, Dennis Oppenheim, Jannis Kounellis, Maria Friberg, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg műveivel együtt.

Ez a sokféleség megújulóan reflektál a művészkönyv mibenlétére, ontológiai alapjának kérdéses és izgalmas voltára, valamint a könyv, mint műalkotás, illetve annak alapanyaga, összetevője, alkotóeleme problémájára, és ami még leglényegesebb: az alkotók könyvműtárgyhoz fűződő viszonyára, amelybe kikerülhetetlenül a nézőt is bevonják.

A művészkönyv eredetét nem könnyű megtalálni vagy kijelölni, hiszen többféle kiindulás lehetséges: vannak, akik az 1920-as évek avantgárd mozgalmainál keresik a művészkönyv pályájának elindulását, és vannak, akik visszamennek a XVIII-XIX. századig, William Blake saját szövegeit illusztráló könyveihez.⁸ De ugyanígy megemlíthető – éppen problémafelvetése miatt – a világ legnagyobb könyveként számon tartott, Burmában 1860–68 között felépített könyv-kötéltárlak palota-együttese is, ami szobor is, ház is, de olvasható

1 Szent Ágoston: *Vallomások*, XI. könyv, XIV. fejezet, Budapest, Gondolat, 1982, 358. o.

2 *A TÁVOLÚ GUTENBERG-GALAXIS*. Haáz Rezső Múzeum, Székesfehérvár, 2013. március 28 – október 31. (<http://www.hrmuseum.ro/museum-hu-241-2-tag.html>)

3 *Gondolatok a könyvtárban*. Barabás Villa Galéria, Budapest, 2013. augusztus 27–szeptember 10.

4 *The 4th Sheffield International Artist's Book Prize*. Bank Street Arts, Sheffield, 2013. október 5 – november 30. (ld. még: <http://artistsbookprize.co.uk>)

5 *BOOKHOUSE. La Forma Del Libro*, Museo delle Arti Catanzaro (MARCA), Catanzaro, 2013. május 4 – október 5. (<http://www.museumarca.info/>)

6 „...Újabb meglepetés... olvasóink részére” – IV. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás. Szent István Király Múzeum és Városi Képtár, Székesfehérvár, 2006. május 20 – szeptember 17.

7 A művet eredetileg a Prágai Városi Könyvtárban állította fel 1998-ban.

8 A művészkönyv eredetéről értékes adatokat közöl tanulmányában Izinger Katalin: „A székesfehérvári Szent-István Múzeum művészkönyv-gyűjteménye.” In: *Alba Regia Annales Musei Stephani Regis*, Székesfehérvár, 2004. 159–167.



IPEK DUBEN

Becsület, 2013, filc, cérna, huzal, tus, varrás, kollázs, fotó, 33 × 21 × 3,5 cm



SÜN EVRARD

Paroles en l'air / Beszéd a légben / A levegőbe beszél
pergamen, fa, rugó, műanyag, vers: Jean Lissarrague, 60 × 35 × 80 cm

könyvlap és díszes műtárgy is egyben.⁹ Az „eredetkérdést” minden könyvkiállítás felveti valamilyen módon: az 1987 óta megrendezett székesfehérvári művészkönyv kiállítás és az ott bemutatott művek is újra és újra szembesítik a befogadókat ezzel a kiindulópont-kereséssel és persze az ehhez kapcsolódó sok más kérdéssel is.¹⁰ Ilyen problémakör például a művészkönyvek műfajainak, rendszerezési szempontjainak megállapítása is, amellyel kapcsolatban nincsen – talán mert nem is lehet – szoros konszenzus, inkább csak részleges, egyedi jellegű, sajátos szempontú megközelítések léteznek.

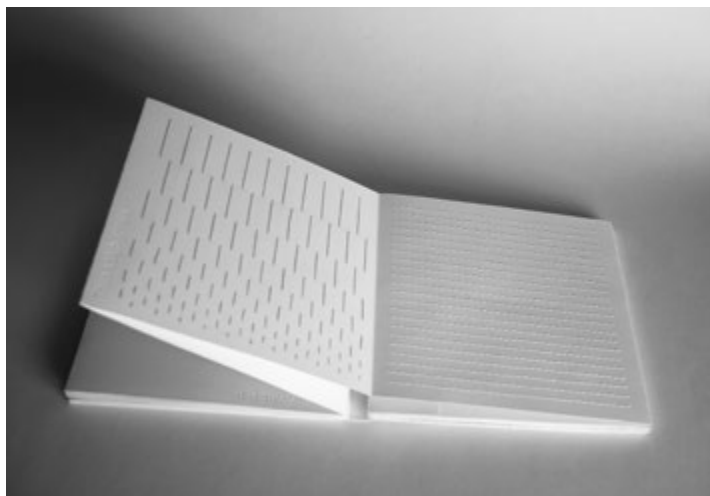
A 2013. évi V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás alkotásai áttekintést adnak a – kis méret lehetőségeit figyelembe véve – a művészkönyv szélesre tágítható hatáiról, nemcsak amiatt, mert oly sok országból – Ausztria, Szlovákia, Cseh Köztársaság, Románia, Lengyelország, Németország, Olaszország, Hollandia,

9 A Mandalay hegy lábánál építtette Mindon király. 730 darab 153 cm magas és 107 cm széles faragott, drágakövel díszített kőlapból áll, a kötéltáblák mindkét oldalán van írás, így 1460 oldalt számlálnak. Mindegyik lapot egyforma fehér sztupa veszi körül.

10 Kérdés például, hogy a 2006-ban Berlinben felállított kültéri egymásra rakott, a könyvgerincen a legnevesebb írók nevét mutató könyvsor, ami ráadásul egy hat gigantikus szoborcsoport – a *Walk of Ideas* – része, milyen meghatározás alá eshet. Az alkotásokat a labdarugó-világbajnokság alkalmából készítette a Scholz and Friends cég.



VÁRNAI GYULA
Igazságügyi közlöny, 2013



AGATA NOWAK
A legcsöndesebb szöveg, 2013, vers: Jeremi Przybora, papír, fonal, tű, 20 x 19,5 cm



HAÁSZ ÁGNES
Pessoa-ának ajánlva, a portugál költőnek, aki elsőként írt verset írógépen, 2013, vas, írógép fej, 12 x 14 x 17 cm

Belgium, Franciaország, Egyesült Királyság, Egyesült Államok, Izrael, Jordánia, Mexikó, Korea – érkeztek a művek, hanem a széles spektrumú művészkönyv-variánsok miatt is. A kiállításon szerepelnek „hagyományos”, irodalmi alkotáshoz – Shakespeare, Lorca műveihez (pl. PATRIZIA MEINERT), Basho verseihez (GISELA OBERBECK) – kapcsolódó művészkönyvek, bár SYLVIA WALTERING munkája már csak a Virginia Woolf *Orlandó*-jához fűzött olvasói jegyzeteket, beírásokat rögzíti, ELKE LÜCKENER *Az értelmezés tere* című a betűket rízsze-

mekkel imitáló könyve pedig épp a jelentés-rögzítés nehézségeire vagy éppen lehetetlen voltára utal. Külön csoportokat alkotnak az alkotók által írt-rajzolt könyvek (pl. EVELYN ELLER, ELISABETH CHAMPONIER, MARIA LUCIA CATTANI); az anyag-voltot hangsúlyozó könyv-tárgyak (pl. fa: URSZIULA JEDREJCZYK, fém: JOHN ROACH-MATTHEW ROHRER, műanyag: GLORIA C. PERSIANI, textil: LORETTA CAPPANERA); a leporellóval vagy különleges formahajtogatással operáló művek (pl. UTE BREITENBERGER, HYEWON JANG, ALF BJÖRK), valamint a régi technikákra (pl. papírusz-tekercs: Franco Nuti) utaló, a könyv csend-jére és fehérségére (pl. AGATHA NOWAK, JOHN ROACH-MATTHEW ROHRER, LINDA JOHNSON), a semmire reflektáló munkák (pl. BERNARD VILLERS). Van-nak egy-egy ötletet kibontó művek (SERGIO BORRINI szív-könyv szíve vagy MARIA DIDUCH színes-játékos *Tavaszi szünete*, BRIG LAUGIER „zsebkönyvvel”); a tipográfiát, a betűk, az írásmódok változatos formáját fő témául választó alkotások (pl. DELIO GENNAI, BAS FONTEIN, DOROTHEA FLEISS); a könyv ontológiai státuszát, önreflexivitását középpontba állító (pl. STANO MASAR), a könyv és végtelenség problematikájára utaló (ANDREA PÉZMAN, FRANCO NUTI) művészkönyvek. A hagyományos könyv formáját vágással, hajtogatással (pl. IDO AGASSI, A. L.–J. S. NOIEN, Sergio Borrini), tárgyak be- vagy melléhelyezésével (pl. HILARY JUDD, KUEUN CHO, AYANO MOURI) megmozgató, illetve már-már plasztikává alakító (pl. Brig Laugier), a témát a könyv megjelenésével felerősítő (pl. SUSANNE NICKEL), a kottakönyvekre „játszó” (pl. MOHAMMAD SHAQDIH, THOMAS PARKER WILLIAMS), a rendhagyó lapozást-mozgatást (WALDEMAR RUDIK, EVANDA) kívánó munkák. A „megszokott” könyv-forma egyfajta felbontására, kitérítésére lehet példa relaxán megjelenő szöveg (KATERINA ZEMANOVÁ) vagy EVRARD SÜN – magyar-francia művészkönyv alkotó – *Paroles en l'air* című, rugókra felfüggesztett rudakra felcsavart papírlapokon megjelenő rendhagyó könyve, amely a rúd végén lévő karikát lehúzva bontja ki az oldalakat és „a levegőbe beszélés” témáját. Nem hiányzik az ironikus megformálás (pl. CAROLA WILLBRAND, BEATA WEHR, JUDITH RAILTON, JAMES PREZ, Sergio Borrini), vagy a dvd-művészkönyv sem (pl. VLAD BASARAB az idő múlásával omló-romló könyve).

Mindezek a lehetséges csoportosítások a magyar alkotók művészkönyvei között is fellelhetők, mint ahogy például az olyan szellemes, kritikai szemléletű színvonalas alkotások, mint VÁRNAI GYULA *Igazságügyi közlöny*e, amely a lebegtetés, utolérhetetlenség és átfedés témáját dolgozza fel, vagy a hasonlóképpen kritikus VARGA GÁBOR FARKAS *Honfoglaló* című öt lapból álló, mozgatható fémláncsal a digitális printnyomással rajzolt figurákat a befogadó kiegészítésére bízó műve, amely formai egyszerűséggel, játékos-humoros megközelítéssel groteszk-ironikus utalásmezőt hoz létre, de tematikailag EPERJESI ÁGNES protest-könyve is ehhez a kritikai szemlélethez sorolható. TÓTH GÁBOR *Metakönyve* a könyv, az emberi test és a gondolkodás lehetőségei-lehetetlenségei köré épít interpretációs területet. SZÉKELYI KATI *Zanzárk* című alkotása a formai-képi elemek változatosságát egyesíti finom kézimunkával, és szintén hasonló érzékenységgel készült FARKAS RITA linómetszetes *Tengeri kikötő* című munkája is. SZÉCHY BEÁTA személyes történeteket dokumentál és rejt el pontosan tervezett és kivitelezett objektjében és könyvdobozában; PÉLI MANDULA papírból hajtogat (*Könyvben*), RICHTER SÁRA pedig textiltől hímzéssel és applikációval hozta létre művét. MOSBERGER RÓBERT tárgyasította és konkretizálta a *Betűtengert*t, HARGITAY VIRÁG Weöres Sándor *A teljesség felé* című könyvére merített papírból készített művet, HELLER FRANCISKA vegyes technikájú műveit, HÁV ÁGNES pedig drótrajzait KISS ILONA *Szilvalekvár* című könyvét állította ki. ADORJÁN ÉVA akvarellrel és faintarziával készült jellegzetes művei valamint ALFÖLDI LÁSZLÓ kollázs-technikát alkalmazó *Újrahasznosított katalógusa* műfajközi átfedésekre hívják fel a figyelmet. BANDY LÁSZLÓ rajzokkal, kézírással könyvvé formált labirintusa a *Minden hiábavalóság*, RÓNAI PÉTER könyve a manipulációt tárgyasítja, míg BANGA FERENC könnyed, groteszk, kis jelzésekkel álló printjeinek és a hozzájuk tartozó szövegeknek a témája *A túlvilág kapuja*. FARKAS SZUSZKA is a groteszk játékoságot helyezte színes rajzos mesekönyvszerűen elkészített „felnőtt Gulliver” könyvének középpontjába; GARAMI RICHÁRD „összenézhető” harmonika formájú könyve pedig a *Bálnabosszú* címet viseli. BARABÁS MÁRTON mintegy zeneművek címét konkretizálva, hegedűt és kottát illesztett össze művészkönyv-alkotássá, DAMÓ ISTVÁN *Ligeti György emlékének* szenteli színtanyomattal készült könyvét, Hegedűs Z László *Hangjegy-spirált* alkot zenei utalású művészkönyveiben. BORNEMISSZA ROZI precíz papírkivágásokból állítja össze *Limes* című könyvét, amely a térkép, a fehérség, az összetartozások, illetve az éles határok és elkülönülések témáját dolgozza fel; BUTAK ANDRÁS színtanyomattal készítette el leporellós tenger-könyvét, BÜKI ZSUZSA a papír-kihajthatóság-nyithatóság-zártság témát gondolta át *boriTÉKA* című művében. STROE KRISZTIÁN színes-játékos herbárium-könyvet festett, SZÉKELY ÁKOS is kiemelten a nagy, színes formákra-képekre helyezte a hangsúlyt; CZEI BALÁZS *Senkiföldje* című nyomata az álom-tudattalan-emlék utalást

egy arcban sűríti össze, SZIRÁNYI ISTVÁN a képi áttetszőségen keresztül láttat struktúrák között rejtőző formai hasonlóságokat. Gabriel Marquez Nobel díjas regényének címére utal DÉR ADRIENN nagyon személyes műve a bársonykötésű, üres lapokat tartalmazó könyvből kiömlő só, de SIPOS ESZTER *Noteszlappjai* is a személyességre illetve annak hiányára kérdeznak rá, amiképpen SOLTÍ GIZELLA szőtt-applikált munkái is. SZILVITZKY MARGIT József Attila verse nyomán rendezti a számokat és a betűket könyvvé, SZÜTS ANGÉLA a költő *Nyár* című versére készíti monotípia-leporellőt. HAÁSZ ÁGNES műve kilép a könyvformából, amikor vasból és írógépféjből készíti *Pessoának ajánlva, a portugál költőnek, aki elsőként írt verset írógépen*, s hasonlóképpen PATAKI TIBOR *Párnakönyvei* is inkább kispasztikák. HORVÁTH JUDIT és SEJBEN LAJOS a könyvek-elhelyezés-privátszféra-zárt tér témájával foglalkoznak, PÁL CSABA *Fény-doboza* különféle médiumok átfedésével teremt variációt, Péli Mandula applikál a lapok közé, KELECSÉNYI CSILLA műve a fotóra és hangos könyvre egyként utal *Nővérek* című plexi-lapjaival. SÓVÁRADI VALÉRIA és VÖRÖS ISTVÁN munkája a papírfűzés faktúráját és a betűsort állítja párhuzamba, T. HORVÁTH ÉVA a könyvoldalak plasztikusságát eredményező elhelyezésével épít képes passzázst. Mosberger Róbert a könyvtenger szót helyezi át „konkrétan metaforikus” papírpasztikába, s különös disszonanciát érezhetünk, ha mellégondoljuk Gloria G. Persiani egy lapos plexi *Tenger-könyvét*. LENGVEL ANDRÁS *Olvasás szabadban read & Roll táblagép I-V.* című monitorlapjai a fogalmak és meghatározások ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet: mi lehet az, hogy *könyv* és mi az, ami még mindig *könyvnek* tekinthető? Mit lehet kezdeni a hagyomány-nal (ld. Szinyei-Merse Pál)? Mi a kapcsolat tárgy, írás és jelentés között? Ezzel az áttekintéssel szinte semmit sem vagy csak töredéket sikerült közvetítenem abból a formabontásból, változatosságból, egyéni könyvalakításból, ami jellemzi a kiállítást, hiszen szinte minden mű, illetve a köztük és alkotók közti véletlenszerűen kialakult átfedések, átjárások is külön elemzést érdemelnének. Másrészt pedig, hogy egy másik szempont is utaljak, a művészkönyveken belül is lehetséges – ha nem is teljesen egyértelműen – műfajokat megkülönböztetni. Ennek alapján a kiállításon, az *artist's book* szerepel, míg a *livre d'artiste* nem képviselteti magát. Érthető okokból, hiszen ez utóbbihoz író, képzőművész és kiadó olyan összefogása kellene, ami manapság aligha képzelhető el, és eleve ritkaságnak tekinthető. Mindenesetre talán nem lenne érdektelen átgondolni, vajon ösztönözhetné-e a következő pályázati kiírás ezt a műfajt is. A 220 művész 320 darabból álló anyagát – a székesfehérvári művészkönyv kiállítás történetében először – zsűrizés előzte meg. A kiállításokra beérkező egyre nagyobb számú műalkotás követelte meg, hogy az ötödik alkalomra a rendezők koncepciót alakítsanak ki a művek befogadására vonatkozóan. Így szerepelnek a meghívott művészek alkotásai és a pályázó művészek alkotásai közül azok, amelyek az elbírálást követően a kiállítóterembe kerülhettek. A zsűri tagja volt a három rendező, KOVALOVSKY MÁRTA a székesfehérvári művészkönyv kiállítás alapítója, valamint IZINGER KATALIN és SZÜCS ERZSÉBET, negyediként pedig meghívták SUZANNE PADBERGET, aki kifejezetten művészkönyv galériát vezet (korábban Berlinben) jelenleg Bécsben. A kiállított színvonalas művek műfajban, formában, anyagban és szemléletben is széles spektrumot mutatnak, s elrendezésüket is sikerült követhető módon egy-egy főbb – hol formai, hol koncepcióbeli, hol materiális – szempontot figyelembe vevő alkotás-csoport kialakításával megoldani.

Végezetül térjünk vissza a könyv hangjaira: a megnyitón adta elő és szövegezte meg a lengyel-dán-izlandi művész, KONRAD KORABIEWSKI *Művészkönyvzenekar* című performanszát. A „különös és áthatóan érzékletes audio-vizuális koncert, amely nagy nemzetközi figyelmet keltett mind a bemutatóin, mind a médiában, mi több, még a művészet és technika egymásra hatását vizsgáló újabb kutatásokban is. A mű alapötlete: öt különböző, színpadra állított művészkönyv, melyek hangszerként való megelevenítése (élő-elektroakusztikus hangzásokkal) szolgáltatja a zenét.”¹¹

A székesfehérvári művészkönyv kiállítás alkotásai csendet és nyugalmat árasztanak, miközben sajátos képi nyelvükön kihívásokat is megfogalmaznak. Nagy részük kézbe vehető, tapogatható, közelről nézhető, szagolható, vizsgálható; tulajdonképpen könyvek özőnébe kerülünk, kicsit hasonlóan ahhoz, ahogy azt a Catanzaróba látogatók is megtapasztalhatják ALICIA MARTINI a múzeum ablakából kizúduló hatalmas könyvvízésének megpillantásakor. Mindezek a könyvalkotások és összekapcsolódásaik remélhetően azt jelzik, hogy legyen bármilyen alakú, anyagú, formabontó vagy formatartó, a könyvben és a művészkönyvben még mindig van kihívó erő, vonzó szellemesség, izgalmas és reményteljes életre-biztatás.

11 „...Újabb meglepetés...olvasóink részére!” V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás katalógus, Székesfehérvár, 2013, 26.

INSTITUT
FRANÇAIS
BUDAPEST

TALÁLKOZÁS MARC AUGÉVAL, A NEM-HELYEK VILÁGHÍRŰ SZERZŐJÉVEL! ✖ Az *Elmegyákorlat*-sorozat két újabb Marc Augé kötetének megjelenése alkalmából Budapestre látogat a neves francia etnológus. ✖ Október 29. kedd, 18 óra – Francia Intézet ✖ *Tudomány és hatalom* ✖ ELŐADÁS: Marc Augé, Heller Ágnes, Dr. Wilhelm Krull ✖ Október 30. szerda, 18 óra – Műcsarnok ✖ *Helyek és nem-helyek. A városi tér értelme* ✖ KERESZTAL-BESZÉLGETÉS: Marc Augé, Fáber Agoston, K. Horváth Zsolt, Wessely Anna ✖ TÁRLAT: Gáldi Vinkó Andrea: *Inside-Out* ✖ Október 30-án Marc Augé *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába. Egy etnológus a metróban és a Séta a Luxembourg-kertben* kötetét kedvezményes áron megvásárolhatók a Műcsarnokban. ✖ A fordítások a Kosztolányi Program keretében, a Francia Intézet támogatásával jelentek meg.

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



**Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület**
studio.c3.hu

_016

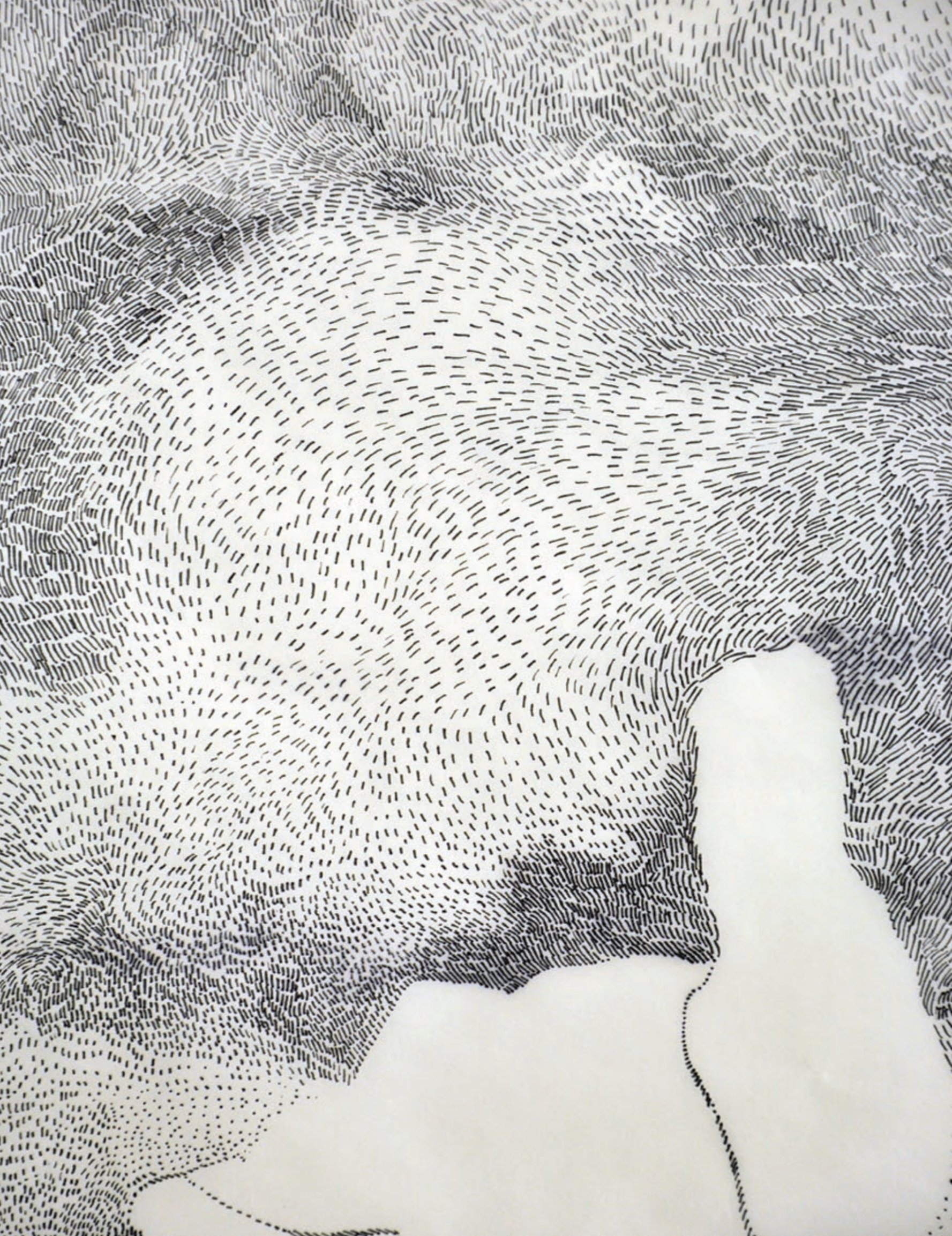
HUSZÁR KATA

1 bal
Haarlandschaften
(részlet) 250 × 85 cm, 2012
grafika, fine liner edding
kínai papíron

2 jobb
Haarlandschaften
(részlet) 263 × 85 cm, 2011
grafika, fine liner edding
kínai papíron



MŰCSARNOK
KUNSTHAUS | BUDAPEST







új budapest galéria
new budapest gallery