Balkon

2013_1,12

kortárs művészeti folyóirat ✪ Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft

13012

9 771216 889000













borító

Faye Toogood
The Conductor (részlet), 2013
Established & Sons

inside express

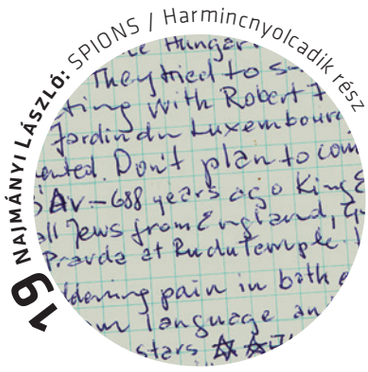
Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

_017

Kótun Viktor
Munkát keresek, akció, 2013

tartalom













impresszum

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

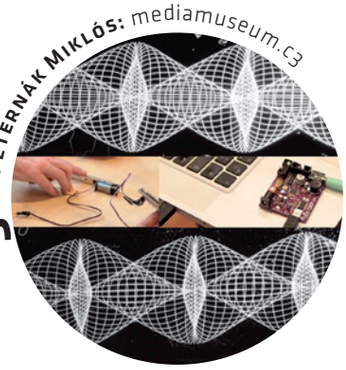
Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu


4 **Bódi Kinga:** Úszó tárlatok / Beszélgetések egykori Velencei Biennálés magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, ...


15 **Nagy Edina:** Letűnt gesztusok nyomában / When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013


26 **Tihomir Milovac:** Bevezetés A nullpont tükrében


30 Mi lehet a működés, a kutatás, a kísérletezés és a kiállítás pontja egy múzeumban?


32 **Peternák Miklós:** mediamuseum.c3


40 **Hermann Veronika:** Könnyű jelek kánonja / Pörkölőmok szintaxisa


42 **Sárréti Gergely:** Faye Toogood: *The Conductor*


44 **Rózsa T. Endre:** Jákob lajtorjája az ég és föld közt lebeg / Marc Chagall – ... Ámos Imre ...


55 **Vass Norbert:** The Cans of Bristol – Töprengések Banksy Wall and Piece című albuma kapcsán


56 **Tillmann J. A.:** Elmúlásba merülő repülők / Baranyai Levente: Merülő repülők


58 **Tolnay Imre:** Gúzsba teremtve / Györgydeák György (1958–2008) kiállítása

Főszerkesztő: Hajdu István ↘ ihajdu@c3.hu
Szerkesztők: Százados László ↘ szazadoslaszlo@gmail.com
Szipőcs Krisztina ↘ szkriszta@c3.hu
Grafikai terv: Eln Ferenc ↘ elnfree@c3.hu
Fotó: Rosta József ↘ jozsef.rosta@gmail.com

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

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

Emberi Erőforrások Minisztériuma

Nemzeti Kulturális Alap

Bódi Kinga

Úszó tárlatok

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

6. rész – Kérdések Hegyi Lóránd* művészettörténészhez

Bódi Kinga: *Az 1980-as években szinte fogalommá váltak – kinek pozitívan, kinek negatívan – a Néray Katalin és Hegyi Lóránd által, akár külön-külön, akár együtt rendezett magyarországi és külföldi magyar kiállítások. Azért, hogy jobban megértsük ezeknek a kiállításoknak, s ezek részeként az 1986 és 1990 között az Önök által rendezett velencei magyar szerepléseknek a történetét és hátterét, beszéljünk először a korszak művészeti életének szövevényes rendszeréről: melyek voltak Ön szerint a legfőbb jelenségek, milyen mozgatórugók álltak a korszak legjelentősebb eseményeinek a hátterében?*

Hegyi Lóránd: A velem kapcsolatos akár negatív, akár pozitív megítélések személyes aspektusaival nem szeretnék foglalkozni. Az a tény, hogy vannak, akik kritikusak az akkori munkásságommal kapcsolatban, egyáltalán nem zavar, tulajdonképpen normális; ez egyébként akkor sem foglalkoztatott különösképpen. Ami érthetetlen számomra, inkább az a tény, hogy sokan még mindig nem történelmi távlatból nézik az 1980-as éveket. Ma már egy új évszázadban, sőt, új évezredben vagyunk, új problémákkal, új kihívásokkal, új perspektívákkal és új művészi válaszokkal, tehát a mintegy harminc évvel ezelőtti eseményeket joggal tekinthetjük történelemnek. Egyébként paradox módon akkor erősödtek fel a negatív hangok, amikor én már elmentem Magyarországról…

Mindez tehát egy nagyon komplex témakör és kérdés, amit nem lehet csupán egy szempontból megmagyarázni. Megpróbálom most egymástól különválasztani és röviden összefoglalni a legfontosabb elemeket, nevezetesen a magyarországi – és közép-európai – történelmi, politikai helyzetet és a nemzetközi művészeti mozgásokat, esztétikai értékeltolódásokat, mély művészetszemléleti változásokat, amelyek természetesen hatottak az akkori kortárs magyar művészetre.

Ne felejtsük el, amikor arról beszélünk, hogy egyes művészettörténészek megpróbálnak minket a Néray Katival szinte „kiiktatni" a magyar művészettörténetből, hogy az 1980-as évek legfontosabb kiállításainak egy jelentős részét mi csináltuk, itthon és külföldön. Nem akarok semmit utólag kisajátítani, de azért ezt látni kell. Egyszerűen tény, hogy Kati és én aktívan jelen voltunk a szcénában. Én 1981-ben kezdtem el az *Új szenzibilitás* című kiállítás-sorozatot, s folytattam 1983-ban, 1985-ben és 1987-ben.[1] Ezt már akkor úgy is fogalmaztam meg, mint egy „magánkezdeményezésű Biennálét." 1983-ban pedig megjelent az *Új szenzibilitás – Egy művészeti szemléletváltás körvonalai* című könyvem.[2] A könyv végén egy szisztematikus fogalommagyarázat segít az olvasónak eligazodni a kortárs művészet akkori irányzatai között. Erre korábban Magyarországon még nem volt példa: hogy elméleti bázis, azaz teória és kiállítás-szervezői praxis, azaz gyakorlat ilyen szinten együttműködik. Itt szeretném megjegyezni, hogy ebben a szellemben nem csak Néray Kati és én működtünk, hanem például Jerger Krisztina is, akinek az 1984-ben rendezett *Frissen festve* című kiállítása[3] is hozzájárult a szemléletbeli „korszakváltás" folyamatához. A magyar művészek új generációjának egyik első nagyobb külföldi csoportos kiállítása 1985-ben, Grazban volt,[4] Néray Kati és én írtuk a katalógus tanulmányait. A tárlatra Wilfried Skreiner azokat a művészeket hívta meg, akiket én mutattam be az *Új szenzibilitás*-kiállításokon, illetve Néray Kati a műcsarnokbeli tárlatokon. Ezeket a kiállításokat az 1980-as évek liberalizálódó kultúrpolitikájában abszolút gond nélkül meg lehetett csinálni. A Fészekben indult az *Új szenzibilitás*, s ott végig az 1980-as években én magam több kiállítást szerveztem, hasonló szellemben. Ilyen volt például a *Kép '84* (1984),[5] az *Hommage à Giorgio de Chirico* (1985),[6] a *Posztgeometria* (1987),[7] a *Domus Aurea* (1987)[8],

1 *Új szenzibilitás I.*, Fészek Galéria, Budapest, 1981. december 1–27. Kiállító művészek: Borbás Klára, Halász Károly, Kalmár István, El Kazovszkij, Keserü Ilona, Korniss Dezső, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Tandori Dezső, Záborszky Gábor; *Új szenzibilitás II.*, Óbudai Pincegaléria, Budapest, 1983. február 3–27. Kiállító művészek: Borbás Klára, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Záborszky Gábor; *Új szenzibilitás III.*, Budapest Galéria, Budapest, 1985. szeptember 13 – november 3. Kiállító művészek: Ádám Zoltán, Birkás Ákos, Borbás Klára, Bullás József, Cseszlai György, Kalmár István, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Koncz András, Mazzag István, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szőnyei György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor; *Új szenzibilitás IV.*, Pécsi Galéria, Pécs, 1987. március 13 – április 5. Kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Borbás Klára, Bullás József, Cseszlai György, Fehér László, Károlyi Zsigmond, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Klimó Károly, Koncz András, Kovács Attila, Mazzag István, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Pollacsek Károly, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szirtes János, Szőnyei György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor.

2 Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*. Magvető, Budapest, 1983

3 *Frissen festve. A magyar festészet új hulláma.* Ernst Múzeum, Budapest, 1984. augusztus 24 – szeptember 30. Kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Bullás József, Erdély Miklós, Halász Károly, Hencze Tamás, Kelemen Károly, Mazzag István, Méhes Lóránt – Vető János, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Roskó Gábor, Szirtes János.

4 *Drei Generationen Ungarischer Künstler.* Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1985. október 18 – november 10. Kurátor: Wilfried Skreiner. Kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Bullás József, Erdély Miklós, Fehér László, Halász Károly, Hencze Tamás, Jovánovics György, Kelemen Károly, Keserü Ilona, Koncz András, Mazzag István, Méhes Lóránt – Vető János, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Soós Tamás, Szirtes János.

5 *Kép '84.* Fészek Galéria, Budapest, 1984. március 20 – április 27. Kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Bullás József, Erdély Miklós, Halász Károly, Kelemen Károly, Mazzag István, Méhes Lóránt, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Szirtes János, Vető János.

6 *Hommage à Giorgio de Chirico.* Fészek Galéria, Budapest, 1985. december 10 – 1986. január 17. Kiállító művészek: Bak Imre, Barabás Márton, Birkás Ákos, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Koncz András, Soós Tamás.

7 *Posztgeometria.* Fészek Galéria, Budapest, 1987. március 3–7. Kiállító művészek: Bak Imre, Halász Károly, Szőnyei György, Zalavári József.

8 *Domus Aurea.* Fészek Galéria, Budapest, 1987. október 6–30. Kiállító művészek: Borbás Klára, Fehér László, Mulasics László, Klimó Károly, Soós Tamás, Szőnyei György.

* Hegyi Lóránd (1954) művészettörténész 1972 és 1977 között végezte tanulmányait az ELTE BTK művészettörténet-esztétika szakán. 1977 és 1989 között az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának tudományos munkatársaként dolgozott. 1981 és 1990 között az ELTE BTK művészettörténet szakán, 1988 és 1993 között a Magyar Iparművészeti Főiskolán tanított. 1989 és 1990 között a Műcsarnok Nemzetközi Kiállítási Osztályának vezetője volt. 1990 és 2001 között a bécsi Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2002 és 2006 között a nápolyi PAN (Palazzo Arti Napoli) művészeti igazgatója volt. 2003 óta a Saint-Étienne-i Musée d'art moderne-t vezeti. 2003-ban a Valenciai Biennále művészeti kurátora volt.

vagy a *Kapu* (1988)[9] című tárlat. A Fészek egy olyan hely volt abban az időben, ahol szabadabb szellemben lehetett kiállításokat csinálni. Ez gyakorlatilag a művészek szakszervezetének volt a székháza, és az akkori művészeti vezető, Molnár Éva megengedte nekem – és rajtam kívül még másoknak is –, hogy ott kiállításokat rendezzünk. Ez tehát nem úgy működött, hogy „az állam", vagy „a hivatal" támogatta, vagy nem támogatta ezeket az ötleteket, hanem a különböző helyszíneken és a rengeteg fórumon különböző dolgok történtek, különösebb kontroll nélkül; s mi egyszerűen kihasználtuk az újonnan adódó lehetőségeket. Meg tudtuk csinálni ezeket a tárlatokat, mivel nem működött ekkor már semmiféle egységes politikai vagy esztétikai irányítás. A mindenkori intézmény vezetőjén múlt, nem az absztrakt „államon", hogy mi mehetett, s mi nem. Senki nem mondta nekem – soha, egyszer sem –, hogy ne csináljak *Új szenzibilitás*- vagy *Giorgio de Chirico*-kiállítást, nem volt betiltva semmi. Egyetlen egy eset volt, amikor Molnár Éva könyörögve kérte, hogy változtassam meg az egyik katalógusszövegem bevezetőjét, nyilvánvalóan túlértékelve annak szubverzív hatását. Ez az 1987-es *Domus Aurea* című kiállításhoz írt szövegem volt, ami Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényéből indult ki. A Kosztolányi-könyv „bevezető levelét" Thomas Mann írta, aki ismerte a kötetet, mivel az nagyon korán megjelent németül. Thomas Mann arról írt – és ez nagyon fontos az 1980-as évek magyar művészeti viszonyaira nézve –, hogy Kosztolányi milyen zseniálisan ragadta meg Nero és Seneca vetélkedését, a hatalom és a művészet viszonyát. Megjegyzem, én egyáltalán nem hiszek abban, hogy ez a két dolog, „a hatalom" és „a művészet" absztrakt módon elválaszthető lenne egymástól.
Mint ismertes, Nero is költő akart lenni, és Seneca volt a tanítómestere. Seneca mindig rettegett attól, hogy Nero egyszer rájön, hogy tehetségesebb nála, ezért Seneca szerepet játszott, állandó maszkot hordott, megalkudott bizonyos mértékben, hogy megteremthesse és folytathassa az életművét. Ha nagyon leegyszerűsítem Thomas Mann szavait, akkor ő úgy fogalmazta meg, hogy a könyv igazi hőse nem az önmagával is viaskodó, önmarcangoló, szenvedő, kegyetlen-szörnyeteg Nero, hanem a költő Seneca, aki ugyancsak önmagával harcolva látszólag megalázkodik a hatalom előtt, hogy megvalósíthassa költészetét. Bár látta Seneca, hogy Nero is tehetséges valamennyire, éppen ezért vállalta a tanítómesteri szerepet, miközben abban bízott, hogy a kultúra megmenti őt a hatalmi őrjöngéstől. Ugyanakkor mégis retteg

9 *Kapu*. Fészek Galéria, Budapest, 1988. március 22 – április 22. Kiállító művészek: Birkás Ákos, Bujdosó Alpár, Fehér László, Gáyor Tibor, Pinczehelyi Sándor, Pollacsek Kálmán, Szkárosi Endre.



Nádas Péter, Dévényi István és Hegyi Lóránd az Eklektika '85 című kiállítás megnyitóján, 1986. február 27., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Magyar Nemzeti Galéria Adattára

Nero felismerésétől, és attól, hogy elpusztítja őt, ahogy végül valóban öngyilkosságra is kényszerítette.
Ebből az alapszituációból indult ki az én esszém. Metaforikusan arról beszéltem, hogy meddig mehetünk el és meddig kell elmennünk ahhoz, hogy megvalósíthassuk azt, amit szívünk szerint meg akarunk valósítani. Ha ennek fényében mai szemmel visszanézek az 1980-as évekbeli saját és a Néray Katival közösen véghezvitt tevékenységemre, azt mondhatom – és ezt mondtuk akkor is –, hogy valójában mindazt megtettük, amit meg lehetett tenni. Mindig abból indultunk ki, hogy ha valahol megállítanak, akkor *abban* a helyzetben merül majd fel a kérdés, hogy hogyan reagáljunk rá, de nem előbb. Az 1980-as évek elejétől kezdve folyamatosan nyíltak a kapuk, és azt is valljuk be magunknak, hogy abban a politikai szituációban a hatalom számára alapvetően nem volt érdekes igazán a képzőművészet – mármint hivatalos szinten. Vegyük végre tudomásul, hogy a kifáradóban lévő Kádár-rendszer utolsó évtizedében a kultúra, különösen a képzőművészet mint olyan nem volt a hatalom szempontjából központi kérdés. Tehát nem volt különösebb súlya annak, hogy mondjuk, mi mit csinálunk a Fészekben. Nem volt érdekes, nem értették, hagyták, hogy néhány „hülye" hadd hőzöngjön, de az igazi nagypolitika nem erről szólt. Ha nem volt direkt politikai botrány, ha egy rendezvény, kiállítás nem érintette közvetlenül a „tabukat" (mint például 1956 kérdését, vagy mondjuk a Szovjetunió „ideiglenes" katonai jelenlétét), akkor lényegében a hatalom teljesen indifferens maradt. A közép-kelet-európai értelmiség iszonyúan hajlamos arra, hogy permanensen mártírszerepbe képzelje magát. Miközben ne felejtsük el, hogy ebben a furcsa helyzetben mindenki – vagy legalábbis szinte



Kiállítás Birkás Ákos festményeiből és vázlataiból, Birkás Ákos előadása: „Ki az áldozat, Ki a tettes? és Mi a teendő?" Rabinec Közös Műterem, Budapest, 1982. december 17.
© Fotó: Galántai György (Artpool Művészetkutató Központ)

minden alkotó – egzisztált, volt lakása, kocsija, a művészek kiállítottak, tudtunk nyugatra utazni, nem voltak olyan állapotok itt, mint mondjuk Romániában.
Ne legyünk annyira hipokriták, hogy ne lássuk azt, hogy kinek, hol és milyen kiállítása volt Magyarországon és külföldön. Ekkoriban már egyetlen művész sem éhezett. A művészek az 1980-as években a kifulladóban lévő *ancien régime* természetes, nem elhatározott, nem pozitív, nem progresszív, hanem csupán a koncepciótlanságból és közömbösségből adódó toleranciájából éltek, mivel a rendszernek nem volt már ereje, nem volt jövőképe. Tehát nem foglalkoztak a művészekkel ideológiai vagy esztétikai alapon, mivel a rendszer túlélése, bizonyos elemeinek az átmentése volt a központi kérdés, a tiltások taktikája helyett az esztétikai közömbösség volt inkább jellemző. Az egyes funkcionáriusok, igazgatók, kiadók és kritikusok toleranciáján vagy érdektelenségén múlt, hogy mit lehetett megvalósítani. Ha megnézzük az akkori kiállítási programokat, eseményeket, akkor azt látjuk, hogy Birkás Ákos, Erdély Miklós előadásai, Szirtes János és Szkárosi Endre performanszai, Mazzag István, Bullás József, Mulasics László, Kelemen Károly, Koncz András, Böröcz András vagy Vető/Zuzu kiállításai éppúgy lehetségesek voltak, mint ahogy rendszeresen megjelentek Tandori Dezső, Esterházy Péter, Nádas Péter vagy Balassa Péter kötetei.
Politikai bizalmatlanság, gyanakvás, paranoia természetesen volt, de tiltás már nem. A kulisszák mögött már megkezdődtek a tárgyalások a különböző ellenzéki csoportokkal. A kiállítási intézmények kapui megnyíltak az akkori kortárs új tendenciák előtt. A Műcsarnok, az Ernst Múzeum, a Dorottya utcai Galéria, a Lajos utcai Galéria, a Fészek, a Fiatal Művészek Klubja, a Pécsi Galéria, a székesfehérvári István Király Múzeum gyakorlatilag Pinczehelyi Sándortól Bak Imréig, Bukta Imrétől Nádler Istvánig, Szirtes Jánostól Soós Tamásig, El Kazovszkijtól Galántai Györgyig és Hencze Tamásig mindenkit bemutatott.
Azt se felejtsük el, hogy 1986-ban én a Magyar Nemzeti Galériában rendezhettem meg az *Eklektika '85* című tárlatot,[10] amelyen mintegy negyven kortárs művész szerepelt.
Ez a kiállítás gyakorlatilag egy helyzetkép volt: az eklektikus posztmodern szituáció pillanatfelvétele. Ezen a tárlaton Galántai Györgytől Erdély Miklóson át Pinczehelyi Sándorig, Szirtes Jánostól Mazzag Istvánig, Mulasics Lászlótól Kelemen Károlyig, Fehér Lászlótól Soós Tamásig, Vető Jánostól Szőnyei Györgyig nagyon sokan szerepeltek, még a „nagy öregek" is: Bak Imre a posztgeometrikus festészetével, Nádler István az újrainterpretált malevicsi képeivel, vagy Birkás Ákos az akkori spirituális festményeivel.
Sokan kritizálták a kiállítást eklektikus jellege miatt, amit én programszerűen kihangsúlyoztam, de erre a kritikára soha nem reagáltam.
Hogy ki van jelen és ki nincs jelen, ezt értelmetlen kérdésnek tartom. Én soha, egyetlen egyszer sem állítottam azt, hogy csak azok a fontos, jó művészek, akiket én kiállítok. Nem azért állítottam ki őket és nem másokat, mert azt gondoltam, hogy ők az egyedüli fontos művészek, hanem azért, mert úgy véltem, hogy egy adott szituációban, egy adott nézőpontból meghatározó szerepet töltenek be. Függetlenül attól, hogy én szeretem őket vagy sem. Egy korszak *egyik* – és nem kizárólagos – aspektusát próbáltam megfogalmazni ezekkel az emberekkel.
Én mindig azt mondtam, hogy nem az a probléma, hogy Néray Kati és én mit csináltunk, hanem az, hogy más miért nem csinált mást!
Más művészettörténész is csinálhatott volna húsz éven keresztül rendszeresen kiállításokat, ahogyan mi tettük. Miért nem dolgoztak mások is úgy, hogy összekapcsolják a teóriát és a praxist? Bak Imre, Birkás Ákos teoretizáló művészek, írásaikban és előadásaikban ugyanarra a posztmodern helyzetre reagáltak, amire én. Birkás előadásai az avantgárd válságáról korszakos jelentőségűek voltak![11] Ha bizonyos

10 *Eklektika '85*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1986. február 27 – május 31. Kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Barabás Márton, Birkás Ákos, Bullás József, Cseszlai György, Erdély Miklós, Fehér László, Galántai György, Gulyás Gyula, Halász Károly, Hencze Tamás, Kalmár István, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Klimó Károly, Kocsis Imre, Komlódi István, Koncz András, Mazzag István, Molnár Sándor, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Pinczehelyi Sándor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szabados Árpád, Szirtes János, Szőnyei György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor. Megnyitotta: Nádas Péter író.
11 Birkás Ákos két előadást tartott a témában. Birkás Ákos: *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* Rabinec, Budapest, 1982. december 17. és Uő: *Az avantgárd halála*. Rabinec, Budapest, 1982. december 30. Az előadások szövegét lásd. az Artpool honlapján:
URL: http://artpool.hu/AI/al01/Birkas1.html és http://artpool.hu/AI/al01/Birkas2.html
Az előadásokról szóló hivatalos jelentést lásd: 1983. január

művészettörténészek másként látták az 1980-as éveket, mint én vagy Néray Kati, Jerger Kriszta, Bak Imre, Birkás Ákos vagy Kelemen Károly, akkor miért nem rendezték meg ők is a saját „tézis-kiállításaikat" más szellemben? Miért nem születtek más kiállítás-sorozatok, más könyvek? Az Iparterv-generációnak miért nem jött létre egy teoretikus összefoglalása? Miért nem születtek más koncepciók az 1980-as évekre vonatkozva? Fontos korszakok, irányzatok, csoportosulások nem kapták meg a maguk könyvét, ellenben az új szenzibilitás jelensége igen.

Ha megnézzük, mi zajlott a történelemben (a nagypolitikában) és a művészettörténetben (a művészetpolitikában) a világban és Magyarországon az 1980-as években, akkor belátható, hogy az új szenzibilitás magyarországi jelensége – a művészek és a művészetükhöz megalkotott teória is – teljesen együtt haladt a párhuzamos nemzetközi jelenségekkel és azokhoz hasonló értékorientációt, bizonyos esztétikai értékek radikális átrendeződését mutatja fel.

Az 1970-es évek végén a különböző szerzők közül – akikre én hivatkoztam és akiket olvastam már akkoriban – az egyik legmeghatározóbb Alan Sondheim, amerikai kritikus volt a számomra. 1977-ben ő fogalmazta meg először akkor megjelent könyvében,[12] hogy lezárultak az avantgárd és késő-avantgárd mozgalmak, nincsen többé értelme mozgalmakról beszélni, hiszen kizárólag individuumok és személyes történetek vannak. És ezek az individuumok a maguk privát, szociokulturális helyzetüket fogalmazzák meg. Továbbá ekkoriban jelent meg új fogalomként a művészetben az identitás is. Arthur C. Danto mondta ki először, hogy az avantgárd az 1940-es évektől kezdve már nincs szignifikánsan jelen.

A totális, átfogó, hegeliánus világegyetem-képpel szemben konkrét egyénekről kell beszélni konkrét politikai, társadalmi helyzetekben. És akkor itt most még említhetném Jacques Derrida és Jean François Lyotard írásait is. 1974 és 1984 között számtalan filozófiai mű született hasonló szellemben, amelyek hatásai leszűrődtek a művészetre is. Csak hogy néhány fontos példát említsek erre vonatkozólag: 1979-ben, Stuttgartban megrendezték az *Európa '79* című kiállítást,[13] amiben benne voltak a német „újvadak", a francia és a spanyol posztmodern iskola és az olasz transzavantgárd is. Ez egy teljesen új panorámát mutatott fel többek között Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Sandro Chia, José Maria Sicilia vagy Gérard Garouste művészetének szerepeltetésével. A kiállítás a poszt-minimál szituációra adott művészi válaszokat vonultatta fel. Nem formalista, nem reduktív, nem geometrikus absztrakt, nem objektivista, hanem mindennek az ellentéte.

A cél az volt, hogy visszavezessék (rekontextualizálják) a művészetet a kulturális metafora komplexitásába. Alapvetően antropológiai szemléletről volt szó. Szintén Danto mondta, hogy nincs olyan, mint „a művész", *in abstracto*, csakis konkrét kulturális, szociokulturális helyzetek vannak. Ekkor jelent meg a *gender* és a *race* tematika. Öreg, fiatal, nő, férfi, európai, ázsiai vagy éppen melange... Mindezek az elemek határozzák meg azt a komplex infrastruktúrát, amire azt

24. Jelentés BM III/III-4-b alosztály (Birkás Ákos előadásáról a Rabinecben, az AL első számáról)
URL: http://www.galantai.hu/festo/1983/830124.html

12 Alan Sondheim: *Individuals. Post-Movement Art in America*. Dutton, New York, 1977.
13 *Europa '79. Kunst der 80-er Jahre.* Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 1979. szeptember 30 – október 26. Koncepció: Hans-Jürgen Müller, Ursula Schurr és Max Hetzler.

Új szenzibilitás III. című kiállítás, a megnyitón közreműködött: Szkárosi Endre és a „Holgyfütár" (Bernáth/Y Sándor, Márta István, Nagy Attila, Virágh László), Budapest Galéria Kiállítóháza (Lajos utca), 1985 © Fotó: Galántai György (Artpool Művészetkutató Központ)





Kiállítási enteriőr: az előtérben Kalmár István, a háttérben Molnár Sándor, Cseszlai György és Soós Tamás művei, Eklektika '85, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1986
© Magyar Nemzeti Galéria Adattára

mondjuk, hogy személyiség. Új fogalomként jelent meg a *return of real*. Hogy ebben az értelemben mi a *real*? Antropológiai, etnokulturális, szociokulturális, történeti realitás, amiben benne élünk.

Még két másik meghatározó jelenségre kell hivatkoznom, amelyek hatással voltak az én koncepciómra: egyrészt Achille Bonito Oliva 1979-ben megírta a nemzetközi transzavantgárdról szóló korszakos tanulmányát, majd könyvét,[14] amelyben elemezte az új művészeti helyzetet az Egyesült Államoktól Európáig. A következő évben Harald Szeemann és Achille Bonito Oliva megrendezték a *Velencei Biennále* Aperto-kiállítását, ami azután 1993-ig rendszeresen folytatódott. Ez a rendkívül hatásos kiállítás 1980-ban először mutatta egymás mellett Susan Rothenberg, Robert Kushner, Mimmo Paladino, Anish Kapoor, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Malcolm Morley, Ferran Garcia Sevilla stb. műveit. Oliva kifejtette a kulturális nomadizmus, illetve a multi-identitás és a radikális eklektika jelenségét, ami alapvetően jellemezte az új, posztmodern szituáció kultúráját. A nyelvi dekonstrukció, az egymás mellett élő és egymással radikálisan keveredő, eklektikus kulturális és kommunikációs rendszerek felbomlasztották a korábbi zárt struktúrákat, fellazították a fix kereteket, s új, flexibilis, érzékeny és képlékeny szituációkat teremtettek. A korábbi korszakok kulturális metaforái éppen úgy részévé váltak ennek az eklektikus közegnek, mint más kultúrák, más nyelvi rendszerek, más jelrendszerek elemei, tehát egy korábban nem létezett új nomadizmus formálódott meg, a mindenkori konkrét antropológiai szituációk multi-identitásában.

Tehát minden és mindenki elmozdult, ma már mindenki különböző szituációkban működik, a nyugati művész megy a „harmadik világba", az afrikai művész jön nyugatra. De éppen így egyfajta időbeli – kultúrtörténeti – vándorlás is lezajlott a kortárs művészetben, ami nem közvetíti már többé a modernizmusra jellemző utópikus, evolucionista hitet a szükségszerű fejlődésben. A vándorlással minden pillanatban új mítoszok és új összefonódások keletkeznek. A sok új elem és elmozdulás hihetetlen módon kitágította azt a referenciakört, amiben az akkori kortárs művészet dolgozott. Ez a posztmodern fordulat! A posztmodern szituációban, ahogyan ezt Jean François Lyotard hangsúlyozta, eltolódtak az értékhangsúlyok, tehát nem arról volt szó, hogy a modernizmus mint olyan eltűnt, hanem átrendeződtek az értékei. Az addigi két nagy, érvényes narratíva – a tudományos és a politikai-társadalmi emancipációs fejlődés-elmélet – megszűnt. A második világháború és a

14 Achille Bonito Oliva: „The Italian trans-avantgarde." *Flash Art*, 1979/92–93. sz., 17-20. A témában megjelent azonos című könyv: Achille Bonito Oliva: *La Transavantguardia italiana*. Politi, Milánó, 1980.

fasizmus mint végső emberpusztító találmány megvalósította mind a két eszményt, csak éppen negatívan. Ezután a tudományos élet az 1950-es években az antropológia irányába mozdult el, és már nem a történelem értelmét kereste, miután bebizonyosodott, hogy a történelemnek nincs szükségképpen értelme, még kevésbé logikus, követhető és szükségszerű iránya. Az antropológiai helyzet felmérése lett a legfőbb cél, s ebben a művészet nem más, mint egy antropológiai szeizmográf, ami reflektálja mindazokat az elemeket, értékeket, érzékenységeket, amelyek meghatározzák az emberi helyzetek mindenkori konkrét, *hic et nunc* valóságát. Mindebből mire szeretnék kilyukadni?
Visszakanyarodva az én tevékenységemhez, amikor én elkezdtem a pályámat az *Új szenzibilitás*-kiállításokkal, akkor már ismertem az említett 1979-es, 1980-as kiállításokat és teóriákat, művészetkritikai munkákat. Mai szemmel talán jobban belátható, hogy ugyanabban a szemléleti modellben gondolkodtam, ugyanazzal a fordulattal vizsgáltam az új művészeti helyzetet, mint ami lezajlott Nyugaton. Együtt haladtam az új, antropológiai szemlélettel, az új nomadizmussal, az új művészetelmélet dekonstrukciós felfogásával, és megpróbáltam az akkori magyar művészeti jelenségeket ebből a szempontból aktuálisan értékelni. Lehet nem szeretni és elfelejteni azokat a művészeket, akiket Néray Kati és én, vagy Jerger Krisztina különböző kiállításokon bemutattunk, s még inkább lehet engem és Néray Katit nem szeretni és elfelejteni, de ez engem nem érdekel.
A dolgok megtörténtek, a kiállítások lezajlottak, az írások megjelentek. De egy dolgot nem lehet semmivé tenni: egyszerűen tény kérdése, hogy a magyar művészeti életben egy tizenöt éves korszak együtt haladt az akkori nemzetközi gondolatokkal, új metodológiai elképzelésekkel. Amikor erről a posztmodern fordulatról történetileg írtam, mindig hangsúlyoztam, hogy mindez nálunk is megjelent már az 1970-es évek végén, ha a művészekben nem is mindig tudatosult. Ez az, amit talán nehéz elfogadni, mert ez megtörtént, méghozzá mindenkinek a szeme előtt. Például Kelemen Károly 1979-es *Radírképei*n gyönyörűen látszik mindez. Ahogy ő maga fogalmazta meg akkor: az avantgárdra ifjúkora szép emlékeként gondolt, majd megrajzolta és kiradírozta az avantgárd nagy idoljait – Yves Kleint, Jackson Pollockot stb. Tehát volt egy művész Magyarországon, aki akkor kimondta, hogy az avantgárd történelemmé vált, hogy az avantgárd ifjúkorunk romantikus eszménye volt, tehát múlt idővé vált, ami nem azt jelenti, hogy nem volt érvényes 1920-ban, 1930-ban, vagy 1950-ben, de 1979-ben már senki nem úgy gondolt ezekre az értékekre – sem Berlinben, sem Budapesten, sem New York-ban – mint korábban. Kelemennek ezek a fantasztikus, ma is radikális művei 1981-ben a Műcsarnok Dorottya utcai Galériájában voltak kiállítva,[15] tehát abszolút hivatalos helyen. Ennek a műnek nem volt direkt politikai vetülete, de ha lett is volna, az se tűnt volna fel senkinek sem, mert az akkori politikai pozíciókban lévő emberek nem értették, hogy miről van szó a képzőművészetben, nem ismerték a képzőművészeti életet, nem jártak kiállításokra. Inkább azzal voltak elfoglalva, hogy a túlélés utolsó stratégiáit hogyan lehet kitalálni, hogyan mentsék át magukat az új struktúrába. Mert legkésőbb 1981 decemberétől lehetett tudni, hogy a rendszer válságban van és kénytelen lesz megváltozni. Az 1980-as években napról napra a korszakváltozás légkörében éltünk. A napi politikában egyikünk sem vett részt, de maximálisan profitáltunk a fokozatos – s tegyük hozzá – kényszerű nyitásból. Ez a nyitás a legtöbb esetben nem konkrét és pozitív kultúrpolitikai döntések miatt történt, hanem inkább a tehetetlenségből, koncepciótlanságból, kilátástalanságból, érdektelenségből, dezorientációból fakadó tolerancia okán. Én mindig úgy mondtam, hogy ez egyfajta negatív szabadság volt, a teljes koncepciótlanságból és irányvesztettségből fakadó „nyitott helyzet", egy vákuum, amit mi az új koncepciónkkal betöltöttünk. Kihasználtuk azt, hogy üres, szabad területek nyíltak! A politikusok, hivatalnokok nem tudtak mit tenni ez ellen az új energia ellen, mivel se koncepciójuk, se erejük nem volt már, érdeklődésüket lekötötte a jövőtől való szorongás. Mi felfedeztük a réseket, ez volt a fontos! Hogy ezt is lehet, meg azt is lehet, és nincs akadály. Én személy szerint nagyon sokat utaztam akkoriban, főleg Hollandiába, Németországba és Ausztriába, előadásokat tartottam, cikkeim kezdtek megjelenni nyugati szaklapokban, és így kialakítottam a nemzetközi kapcsolataimat. Achille Bonito Oliva, Pierre Restany, Harald Szeemann, Jan Hoet, Dieter Honisch, Dieter Ronte, Tom Messer, Jean Huber Martin, Daniel Abadi, Mark Scheps, kritikusok és kurátorok váltak a barátaimmá, s később több közös projektet valósítottam meg velük. A már említett grazi Wilfried Skreinerrel, aki nagyon nyitott volt az akkori kortárs magyar művészet iránt, mintegy tíz éven át dolgoztam együtt. Az általa szervezett *Trigon*-kiállításokra[16] elkezdett 1981-től fokozatosan magyar művészeket is meghívni, majd 1989-ben és 1991-ben aztán hivatalosan is kibővítette a *Trigon*t Magyarországgal. 1989-ben Néray Katit, 1991-ben pedig engem hívott meg kurátornak. Ez azt jelentette, hogy a hivatalos kultúrpolitika által szervezett kiállítások mellett rés nyílt. Méghozzá nagy nyilvánossággal, hiszen ezeket a kiállításokat négy országban mutattuk be. Ahol terület, rés nyílt, arra rá kellett menni, ez volt az elvünk. Engem például 1989-ben a mannheimi Kunstverein igazgatója meghívott, hogy szervezzek ott egy kortárs magyar kiállítást.[17] Megcsináltam, és soha senki egy szóval sem mondta Magyarországon, hogy ne csináljam. Itthonról nem kaptunk támogatást, mindent Mannheim fizetett, de tiltásról szó sem volt. Mannheimben akkor a magyar művészet egy érdekes programnak számított, hiszen Magyarország és Lengyelország az 1980-as években úgy szerepelt nyugaton, mint reformkommunista mintaország. Egyre több szereplési lehetőség és felkérés jött: Tolnay Sándor például Esslingben szervezett kiállítás-sorozatot, ahol a középeurópai kortárs művészetet mutatta be, benne a magyart is.[18] Én pedig Lyonban, Dortmundban, Ulmban, Hamburgban, Münchenben rendeztem kortárs magyar kiállításokat, többek között Fehér Lászlóval, Kelemen Károllyal, Birkás Ákossal, Szirtes Jánossal és Szőnyei Gyurival.[19]

15 *Kelemen*. Dorottya utcai Galéria, Budapest, 1981. december 17 – 1982. január 3.
16 A *Trigon* eredetileg három ország – Olaszország, Ausztria és Jugoszlávia – kétévente megrendezésre kerülő kortárs művészeti biennáléjának indult 1963-ban Grazban. Wilfird Skreiner 1967-től az 1991-es utolsó *Trigon*-kiállításig volt vezetője és szervezője a rendezvénynek.
17 *Aktuelle Kunst aus Ungarn*. Mannheim, Mannheimer Kunstverein, 1989. május. (Kiállító művészek: Birkás Ákos, Fehér László, Halász Károly, Kelemen Károly, Mulasics László, Pollacsek Kálmán, Soós Tamás, Szirtes János, Szőnyei György, Trombitás Tamás.)
18 *Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der 80er Jahre*. Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel, Esslingen, 1987. január 23 – március 1.
19 *Imre Bak, Gábor Bachman, Ákos Birkás, László Fehér, Károly Kelemen, Attila Kovács, László Rajk, András Wahorn*. Musée St. Pierre, Espace lyonnais d'art contemporain (ELAC), Lyon, 1987. március 14 – április 26.; *Ungarische Malerei der 80er Jahre*. Parkhalle im Westfalenpark, Dortmund, 1987. május 16 – június 28. (Kiállító művészek: Bak Imre, Birkás Ákos, Fehér László, Halász Károly, Hencze Tamás, Kelemen Károly, Koncz András, Mazzag István, Mulasics László, Nádler István, Soós Tamás, Szőnyei György); Kunstverein Ulm, Ulm, 1988 (Kiállító művészek: Feher László, Koncz András, Soós Tamás); *Zeitgenössische ungarische Kunst*. Kampnagelfabrik KX, Hamburg, 1989. szeptember (Kiállító művészek – többek között –: Bak Imre, Nádler István, Erdély Miklós, Hencze Tamás, Pinczehelyi Sándor, Birkás Ákos, Kelemen Károly, Halász Károly, Kovács Attila, Fehér László, Mulasics László, Soós Tamás, Szirtes János, Szőnyei György, stb.); *Positionen. Ungarische Kunst der Neunziger Jahre*.

Egyszóval a Magyarországról induló nagyon kevés kezdeményezés mellett létezett egy másik is, nevezetesen az, ami nyugatról jött. Ennek a komoly szakmai érdeklődésnek is köszönhető, hogy az akkori kortárs magyar művészet kezdett ismertté válni Németországban, Ausztriában, Hollandiában. És őszintén mondom, egy olyan esetet sem tudok mondani, amikor valamelyik művésznek problémája lett volna a határon. Mindenki gond nélkül megkapta a papírjait. Már nyilván nem működött a tiltás, hogy „aktuális kortárs képzőművész nem állíthat ki külföldön". Sok példa bizonyítja, hogy az akkori magyar kortárs művészet egy évtizeden át intenzíven jelen volt Nyugat-Európában kiállításokon.

BK: *Mai szemmel, visszatekintve, történeti rálátással ugyanúgy látja a posztmodern fordulatot, mint látta akkor, amikor Ön is benne élt?*

HL: Alapvetően nem változott ezzel kapcsolatban a véleményem, ezért is mondtam, hogy mindent ugyanúgy vállalok a tevékenységemből ma is, mint az 1980-as években. Az avantgárdról Magyarországon sokáig létezett – mítosz szinten – egy kép: hogy van egy heroikus avantgárd. Véleményem szerint ez az evolúción alapuló, soha történetileg pontosan nem definiált mítoszkép a nagy klasszikus előzményekből táplálkozott, s ezt a mítoszt nehéz volt feladni, már csak morális okokból is. Közép-Európában nem diadalmaskodott az avantgárd, még csak rövid ideig, a forradalmak lelkes pillanataiban sem, gondoljunk csak a MA sorsára 1919 forradalmi tavaszán. Szovjet-Oroszországban legalább néhány évig uralta az utcákat és tereket a konstruktivizmus; a weimari köztársaságban a Bauhaus számos projektet valósított meg és modernizálta az építészetet, a tipográfiát, meghatározta a dizájnt, azonban Közép-Európában mindig marginális szerepet töltött be, s gyanakvás, elutasítás kísérte az expanzív avantgárdot. Többek között ebből ered az üldözöttség, a mártírság, az örök ellenállás, a kiválasztottság kultusza, amit a valóságos politikai elnyomás csak megerősített. A képzelt hatalmas avantgárd bugyor Kassáktól és a MÁ-tól tartott egészen az 1980-as évek elejéig. Ebbe minden belefért: a Szentendrei Iskola, az Európai Iskola, a Négy Világtáj Csoport, az 1950-es években Korniss, Bálint, Ország Lili, aztán az informel, a Kondor-generáció, az Ipartervesek, a hiperrealisták, a neokonstruktivisták, a Pécsi Műhely, a Budapesti Műhely, a konceptualizmus... Mindezek a fogalmak, kategóriák egy-egy konkrét történeti helyzetre, kulturális kihívásra válaszoltak: soha nem statikusak, jelentőségük, hitelességük és aktualitásuk nem konzerválható, ahogy egy-egy alkotó személyiség – író, filozófus, színész, képzőművész, filmrendező stb. – történeti értékelése sem lehet statikus.

Mondok magának egy példát. Déry Tibor az 1950-es évek legelején egy pillanatra a hivatalos szocialista realista regény nagy írójává vált, majd nem sokkal ezután a Déry-vitában elítélték, mint burzsoá, formalista és nem eléggé elkötelezett írót. Déry aztán az egyik fő szervezője lett 1956-ban a Petőfi-körnek, az intellektuális ellenállásnak, majd börtönbe került, ahol megírta a magyar irodalom egyik legszebb regényét, a *Szerelem* című művét, amiből a Makk Károly az 1960-as években már filmet csinált. Ez nem szól másról, csak 56-ról. És kik játszanak ebben? Darvas Iván, aki ugyancsak börtönben volt 56-os tevékenysége miatt, Darvas Lili, aki Amerikába emigrált és Törőcsik Mari, aki viszont a szocialista filmművészet ünnepelt sztárja volt. Miről van itt szó? Egy börtönviselt nagy író, aki később maximálisan rehabilitált lett, egy börtönviselt fiatal, tehetséges színész, aki később szintén rehabilitált, ünnepelt színész lett és egy emigráns színésznő játszottak egy filmben, amit én az 1960-as években a budapesti mozikban láttam, s az 1970-es évek legelején a gimnáziumban filmesztétika órán tanulmányozhattam. Hogy volt ez lehetséges? Különböző történelmi időkben, különböző szerepeket „játszanak" az emberek, és nem feltétlenül azért, mert köpönyegforgató gazemberek vagy karrieristák – persze ez is lehet –, hanem azért is, mert bizonyos szituációkban olyan szerepeket töltenek be, ami valahol egyfajta történelmi szükségszerűségből fakad. Mondjuk úgy, hogy ők voltak a konszolidációs politika figurái, miközben magas esztétikai értéket teremtettek az irodalomban, a színjátszásban, a filmművészetben. Erre persze húsz-harminc évvel később morálisan lehet azt mondani, hogy ezek mind megalkuvók voltak. De akkor tízmillió megalkuvó élt ebben az országban... A tízmillió megalkuvó között voltak nagy írók, nagy művészek, akik ha csak egyetlen egyszer is létrehoztak egy olyan nagy művet, ami megrendítette az embereket – mint mondjuk a *Szerelem* –, akkor már emelem kalapom előttük. Én például erről a filmről azt gondolom, hogy azért lehetett egyáltalán megcsinálni, mert az erős emberi üzenet elnyomta a politikai üzenetet, másrészt egy olyan politikai szituációban készülhetett el ez a film, amikor sok ezer rehabilitált kijött a börtönből és ezeknek az embereknek meg kellett valahogy – ha indirekt formában is – mondani, hogy ti áldozatok vagytok. És az akkor regnáló rendszer azt akarta bizonyítani, hogy mi nem olyanok vagyunk, mint azok, akik titeket lecsuktak – még ha adott esetben ugyanaz az ember tette is azt. Ez szerintem tökéletesen mutatja az 1960-as és az 1970-es évek egész kulturális és morális problematikáját, a sajátos közép-európai értékzavart.

Én az 1980-as évek kérdéseihez nyúltam a pályám elején: a konkrét történelemhez, a személyes identitáshoz, a nomadizmushoz és a kulturális metafora újraértelmezéséhez. Az 1980-as évek dekonstrukcióját elsősorban az irodalomban lehetett tetten érni. Az akkori dekonstruktivista irodalom legnagyobb magyarországi zsonglőrje szerintem Esterházy Péter volt. Ha Derrida időben ismerte volna Esterházyt, biztos, hogy hivatkozott volna rá. Esterházy zseniális dekonstruktivizmusa mögött a sajátosan közép-európai értékzavar alapélménye áll: ezért abszolút hiteles. A dekonstruktivizmus egy nagy értékátrendeződés esztétikai megjelenése: világjelenség, amire a képzőművészet Magyarországon is reagált. Ma is úgy érzem, hogy ezt az alapvető folyamatot én viszonylag korán felismertem és tanulmányoztam. Kiállításaimmal, írásaimmal és előadásaimmal megpróbáltam szembesíteni a kulturális közvéleményt ezzel a kikerülhetetlen jelenséggel, megpróbáltam leépíteni az anakronisztikussá vált mítoszokat. Így lettem egyik szervezője és mozgatója ennek az átértékelő folyamatnak Magyarországon. A képzőművészek között Bak Imre, Birkás Ákos és Kelemen Károly voltak a legtudatosabbak. Birkás Ákos például 1982-ben a Rabinec Stúdióban (Kelemen Károly lakásán) két előadást tartott *Az avantgárd halálá*ról.[20] Ez az előadás arról szólt, hogy az a nagy kulturális mítosz, ami a történelmi – forradalmi – valóságból magánmítosszá zsugorodott az 1950-es és 1960-as években, az 1980-as évek elejére, az új generáció számára vagy történelemmé vált, vagy már halott volt. Magyarországon Bak Imre volt az a művész, aki legkorábban reagált alkotásaiban a posztmodern teóriára, a posztmodern építészetre. Nem pusztán úgy, hogy ezekből beépített motívumokat a műveibe, hanem teljesen

Künstlerwerkstatt, München, 1991. április 19 – május 16. (Kiállító művészek: Bak Imre, Fehér László, Halász Károly, Hencze Tamás, Kiss Péter, Kovács Attila, Mulasics László, Pinczhelyi Sándor, Szőnyei György, Trombitás Tamás.)

20 Lásd: 12. jegyzet.

újraértékelte azt a konstruktivista formanyelvet és hagyományt, amiből fiatalként kiindult. Fontosnak tartom újra elmondani, hogy én soha nem a posztmodern művészetről, hanem a posztmodern korszak művészetéről beszéltem. Ez iszonyatosan fontos és nagy különbség! Arról nagyon sokat írtam, hogy az általam megalkotott új szenzibilitás egy gyűjtőfogalom, egy kupola, ami alatt nagyon sok – formailag, metodológiailag – különböző irányzat megfért. Az általam szervezett kiállításokon nem csak kizárólag az új festészet, az új vadak képviselői szerepeltek. Ők is, de egyáltalán nem kizárólagosan. Mellettük szerepelt Fehér László, az akkor figuratív Soós Tamás, igen jelentősen teret kapott a posztgeometria – Szőnyei György, Bak Imre, Kovács Attila –, aztán ott volt egy új, meditatív absztrakció – Birkás Ákos, Nádler István –, a fiatalok közül pedig Mulasics László, Ősz Gábor, Bullás József, akik egyáltalán nem voltak „új vadak". Vagy nézzük Szirtes Jánost, aki ott volt szinte minden általam szervezett kiállításon, a maga mágikus, paralogikus, őskultúrákat és rítusokat idéző, identitáskérdéseket tematizáló, rendkívül komplex és drámai festmény-performanszaival. Az *Új szenzibilitás*-kiállítások arról a mély szemléletváltásról szóltak, ami a modernizmus evolúciós, tudományos világképének a válságával, a statikus identitáskép megrendülésével, a multi-identitás antropológiai tapasztalataival, a statikus, zárt nyelvrendszerek dekonstrukciójával jelent meg a művészetben. Velencében is ezt szerettük volna megmutatni Magyarországról.

BK: *Beszéljünk akkor a konkrét velencei kiállításokról. Manapság minden országban más és más rendszer alapján döntik el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondol a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?*

HL: Én fatalista vagyok minden ilyen metodológiai kérdésben. Szerintem nincs jó és rossz metódus. Ahogy maga is mondja, minden országban más a rendszer, hiszen minden ország eltérő módon működik. Szerintem nincs semmi gond a magyar pályázási szisztémával, ahogy mondjuk azzal sem, ha valahol meg egyszerűen csak jelentkezik egy kurátor, aki valahogy kijárja magának az utat, mert van egy jó ötlete. Nem hiszek abban, hogy van *egy* metódus, ami minden országban jól és érvényesen működhetne. Mert lehet, hogy adott évben van egy kurátor, akinek van egy remek ötlete és kiválaszt egy remek művészt, de lehet, hogy két év múlva ugyanennek a személynek meg egyáltalán nincsen ötlete. Vagy már nem érdekli a *Biennále*. Akkor jöjjön más. Azt gondolom, hogy akkor sikeres egy kiállítás – függetlenül attól, hogy miként fogadja a szakma vagy a közönség –, ha legalább a kurátor és a művész(ek) abban az adott szituációban valami autentikust tudnak és akarnak mondani. Ezt lehet, hogy majd csak az utókor fogja értékelni, de ez nem baj. A rutin a művészetben, a kultúrában, a kreativitásban soha nem jó. Ez a kulcsa szerintem a kurátorok kinevezésének egy ilyen rendszeresen ismétlődő eseménynél.

BK: *1986 és 1990 között Néray Katalin volt a Magyar Pavilon kiállításainak a nemzeti biztosa, amelyek létrejöttében – vele szorosan együttműködve – Ön is részt vett. Hogyan zajlott Magyarország velencei szereplésének a megszervezése ebben az időben? Ki(k) és hogyan döntött(ek) arról, hogy ki rendezi meg azokban az években a magyar kiállításokat?*

HL: Szeretném hangsúlyozni, hogy mindig Néray Kati volt a hivatalos komisszár, én mindig mögötte voltam. Ő volt az idősebb, ráadásul ő mindig is hivatalos helyeken dolgozott vezetőként, először a KKI-ben,[21] majd 1982-ben a Műcsarnokba került, ahol két évig a Nemzetközi Kiállítási Osztályt élén volt, majd 1984-től az egész intézmény vezetője lett. Így nem is volt kérdés 1986-ban, hogy ki más legyen a velencei magyar kiállítás nemzeti biztosa, mint ő, a Műcsarnok felkészült, nemzetközileg ismert és elismert igazgatója. Hiszen a Műcsarnok szervezte akkoriban a magyar kiállításokat külföldön, illetve a nemzetközi kiállításokat Magyarországon. Ebben a Katának nagyon nagy tapasztalata volt, és megvoltak a minisztériumi és nemzetközi kapcsolatai is.

A másik dolog, amit ezzel kapcsolatban fontosnak tartok elmondani, hogy Kati egy lehetőséget nyújtott akkor nekem, amiért én a mai napig hálás vagyok. Én akkoriban számtalan tanulmányt és könyvet írtam az 1980-as évek művészeti kérdéseiről, és ezeket ő nagyra értékelte, ezért hívott meg, hogy dolgozzunk

21 A Kulturális Kapcsolatok Intézete (KKI) 1949-ben jött létre országos hatáskörű szervként. Legfőbb feladat a külföldi kultúrkapcsolatok ápolása, a magyar kultúra külföldön történő népszerűsítése és más kultúrák hazai megismertetése volt kölcsönös kiállítások és rendezvények szervezésének a keretében. Néray Katalin 1964 és 1980 között dolgozott a KKI-ben, mint a nemzetközi kiállítások cseréjét irányító munkatárs. A KKI 1980-ban szűnt meg.

Kiállítási enteriőr, Hommage à Giorgio de Chirico. Fészek Galéria, Budapest, 1985



együtt. Aztán ebből igazi, mély, bensőséges barátság lett, és a mai napig nagyon fáj, hogy a Kati ilyen hirtelen, tragikusan, gyorsan elment…
Miután kitaláltuk a kiállításokat, utána mi kértük fel a művészeket a részvételre. A minisztérium nem szólt bele a döntéseinkbe. 1992 után aztán Kati már nem volt a Műcsarnokban, ellenben a *Biennále*-szervezés, illetve -felügyelet – néhány év megszakítással,[22] egészen a legutóbbi időkig – ott maradt az intézményben a mindenkori Műcsarnok-igazgatónak. Engem pedig a Kati után más már nem hívott a *Biennálé*ra Magyarországról.

BK: *1986-ban Bak Imre, Birkás Ákos, Kelemen Károly és Nádler István festményeit, 1988-ban Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor és Samu Géza munkáit, 1990-ben pedig Fehér László képeit és* Vasrajzok *című „szobrait" mutatták be Velencében.[23] Mi volt a három kiállítás koncepciója, hogyan álltak össze a kiállítási anyagok?*

HL: Gyakorlatilag ez a három kiállítás egy nagy koncepciónak volt a megvalósítása. Egyszerűen csak három részre szedtük, mivel alkalmazkodtunk a *Biennále* adta keretekhez. Ha leegyszerűsítve akarnám mondani, akkor az 1986-os névsort közösen találtuk ki Katival, az 1988-as az inkább az ő részkoncepciója, az 1990-es pedig inkább az enyém. A metódus úgy zajlott, hogy mi rendszeresen összejártunk barátilag is, és például az 1986-os névsor – jól emlékszem – az én akkori budapesti lakásom teraszán született meg egy négy-öt órás beszélgetés alatt. Sőt, igazából az 1988-as és 1990-es kiállítás négy neve közül kettő már 1986-ban felmerült. A végleges nevek a hosszas közös gondolkodás és együttműködés eredményeként születtek meg, teljes egyetértésben.
A három kiállítás közül az 1986-osnak volt leginkább önálló koncepciója olyan értelemben, hogy akkor meg akartuk mutatni, hogy Magyarországon ugyanabban az irányban zajlik egy szellemi újragondolása a kortárs képzőművészetnek, mint nyugaton – itt elsősorban Európa nyugati felére gondoltunk. Egy erős, hatásos válogatást akartunk mutatni az új magyar művészetről, de nem annak egészéről, tehát semmiképpen sem akartunk egy nagy csoportos kiállítást. Nem szerettünk volna egy „A magyar művészet az 1980-as években"-típusú átfogó válogatást. Inkább négy, nagyon is különböző aspektust akartunk felvillantani.
Az 1986-ban megrendezett kiállítással éppen az új magyar művészet sokrétűségét és összetett mivoltát akartuk láttatni Velencében. A négy kiválasztott alkotó eltérő művészetéből is jól látszik, hogy az új szenzibilitás nem volt egy formailag homogén jelenség, nem volt egy stílus. Közülük Kelemen állt a legközelebb az itáliai transzavantgárdhoz, de a *Radírképei* még teljesen mások, formailag és koncepcionálisan leginkább Anselm Kieferrel rokoníthatók, de annál sokkal történetibbek. Birkás Ákos akkori képei – obszesszív ismételt arcai – spirituális absztraktak voltak, Bak Imre meg akkor abszolút a dekonstruktivista posztgeometria hatása alatt állt. Nádler István pedig geometrikus elemeket festett át szubjektív módon, azaz mondhatjuk, hogy szubjektivizáló historizmus volt az ő akkori festészete. Négyük között Bak Imre és Nádler István álltak egymáshoz a legközelebb, mindketten az Iparterv-generáció új geometriájából mozdultak el egy történelmi újragondolás irányába. Nádler azonban sokkal líraibb, meditatívabb irányban haladt Bakhoz képest, de alapvetően ugyanarról beszélt mindkettő: új jelentést adni korábbi formáknak. Velencében kicsit a generációkkal is játszottunk: Bak és Nádler egy nemzedék – ők az Ipartervből indultak –, Birkás Ákos egy korosztállyal fiatalabb, Kelemen Karcsi pedig még egy fél generációval az Ákosnál is fiatalabb. Az volt a célunk, hogy megmutassuk: szinkronban vagyunk a nyugati tendenciákkal, több generáción keresztül.
1988-ban Kati ötlete volt, hogy az 1986-os gárdához képest még fiatalabbakat vigyünk Velencébe, ráadásul olyanokat, akik nagyon erősen, ironikusan a konkrét magyar helyzetre reagálnak – szemben az első generációval, akiket inkább az urbánus, fővárosi, intellektuális, meditatív, elegáns jelzőkkel lehetett illetni, és „nemzetközibb" formanyelvet beszéltek. 1988-ban kizárólag olyan „vidéki" művészek – Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor, Samu Géza – szerepeltek a Magyar Pavilon kiállításán, akik egy sajátos magyar kulturális-szociológiai háttérből nőttek ki, s az irónia, a politikai szubverzivitás és a „másság" által nagyon provokatívak voltak. Ez volt a cél 1986 után: a szinkron mellett a másság megmutatása is.
Az 1990-es kiállítás inkább az én ötletemre épült, amit Kati teljes mértékben elfogadott az első pillanattól kezdve. Akkor én azt mondtam: most próbáljunk meg mi is egyetlen autentikus művészt kiállítani, ahogy egy felnőtt ország, egy felnőtt kultúra teszi ezt Velencében. És ma is azt mondom, hogy ki más lehetett volna ez az egy ikonikus magyar művész, akit ki lehetett vinni akkor a *Biennálé*ra, mint a Fehér László. Ő egyszerre volt tipikus és integráns, gyűjtő figura. Gyűjtő olyan értelemben, hogy a hagyományos realista iskolákat beépítette a festészetébe, tehát egy közép-európai realista tradícióra támaszkodott, miközben radikálisan csatlakozott az új narráció nemzetközi iskoláihoz, ebben a tekintetben a legközelebbi rokonai inkább amerikaiak (pl. Susan Rothenberg), mint európaiak. Közben pedig egy nagyon speciálisan közép-európai, budapesti, egzisztenciális tematikát hozott. Nem volt politikai, miközben történelmi volt. Ez három olyan elem, ami ritkán jön össze egy emberben, ezért gondoltuk autentikusnak Velencében.

BK: *Mit jelentett az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején egy magyar művésznek részt venni a* Velencei Biennálén*? Mennyiben befolyásolta az Ön által ismert években a kiállító művészek további karrierjét a biennálés szereplés?*

HL: A *Biennále* akkoriban többet jelentett egy magyar művésznek, mint ma, hiszen az 1980-as évek elejéig nem volt túl sok lehetőségük külföldi kiállításokon részt venni. Az 1980-as években már sokkal jobb lett a helyzet, de akkoriban a *Velencei Biennálé*nak volt egy olyan imázsa, hogy akkor lesz valaki „jegyzett" művész, ha ott szerepel. Úgyhogy minden művész egy kicsit oda vágyott akkoriban.
Az a véleményem, hogy a művészek szempontjából többet jelent, ha a központi pavilon kiállítására hívják őket meg, mintha a nemzeti pavilonban állítanak ki, mivel ott nagyobb szakmai figyelmet kapnak. Az ország és az egész magyar képzőművészeti szcéna szempontjából viszont a nemzeti pavilonok kiállítása a meghatározóbb. Ezt a két eltérő aspektust nehéz összehangolni. Ha jó egy nemzeti pavilon kiállítása, akkor az országról beszélnek, ráirányítja a figyelmet az ország egészére. És ez fontos.
Ha pesszimista akarok lenni, akkor azt mondanám, hogy senkinek sem befolyásolta alapvetően a további karrierjét a *Biennále*. Bak Imre és Nádler István kicsit később került ki Velencébe,

22 A Kortárs Művészeti Múzeum megalapítása (1996) után három alkalommal a Ludwig Múzeum – KMM szervezésében valósultak meg a Velencei Biennále magyar kiállításai, majd 2001-ben a Biennále Iroda visszakerült a Műcsarnokhoz. 1997-ben Néray Katalin nemzeti biztos és kurátor is volt egy személyben, 1999-ben Sturcz János volt a képzőművészeti, 2000-ben Gerle János az építészeti kiállítás kurátora.
23 *BAK, BIRKÁS, KELEMEN, NÁDLER. XLII. La Biennale di Venezia, Ungheria 1986.* Magyar Pavilon, Velence, 1986. június 29 – szeptember 8.; *Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu. XLIII. La Biennale di Venezia 1988, Ungheria.* Magyar Pavilon, Velence, 1986. június 26 – szeptember 25.; *László Fehér. XLIV. La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 1990. május 27 – szeptember 30. (Lásd: *Balkon*, 2013/5., 4-11.; 2013/6, 4-13.; 2013/7,8., 4-10.)

ők addigra már több jelentős – főleg németországi – kiállításon vettek részt, úgyhogy a biennálés szereplés ezt inkább csak tovább olajozta. Birkás Ákos a saját maga aktivitásnak köszönhette a nemzetközi kapcsolatait és kiállítási lehetőségeit, hiszen ő maga kereste a nemzetközi kapcsolatokat, művelt, intelligens művészként, aki jól beszélt idegen nyelveket, el tudta mondani, hogy mit csinál, bárhol szalonképes volt, és ez akkoriban nagyon nagy előnye volt egy Kelet-Európából érkező művésznek. Talán Fehér Lászlónak segített a legtöbbet a *Biennále*. Peter Ludwig sok mindent megvett tőle Velence után, és ezek a művek bekerültek Aachenben a Ludwig-gyűjteménybe. Onnantól kezdve sok ember megismerhette a munkáit, múzeumok kölcsönözhették képeit a kiállításokra.
Az ő esetében az a kár, hogy mindezek ellenére sem sikerült találni egy olyan erős nemzetközi galeristát, aki felfuttatta volna. Mert nyugaton senki nem tud galéria nélkül létezni, ez ténykérdés, bárki bármit is mond. Ebből a szempontból Birkás Ákos tehát tovább jutott. A Bukta-Samu-Pinczehelyi vonalon Pinczehelyinek egy évvel a *Biennále* előtt, 1987-ben volt egyéni kiállítása Lyonban, úgyhogy ő a nemzetközi figyelmet a korábbi tevékenységének, illetve az ehhez kapcsolódó külföldi publikációknak köszönhette. Az ő esetében a *Biennále* „csak" egy megerősítés volt. Bukta és Samu esetében pedig a galéria hiánya jelentette a nemzetközi közegbe való betörés akadályát.

BK: *Hová pozicionálná a Magyar Pavilonnak az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején rendezett kiállításait összehasonlítva az abban az időszakban a többi pavilonban látottakkal?*

HL: Ez egy jó kérdés, mert mindhárom év máshogyan működött. Pozicionálás szempontjából az 1986-as magyar kiállítás abszolút újdonságként hatott a korábbi velencei magyar tárlatokhoz képest. Ezt egy új „csomagnak" tekintette mind a *Biennále* vezetősége, mind a nemzetközi közönség. Itt a csomag annyiban volt hátrány, hogy kevésbé ment át az egyes művészek sajátos világa, és talán sok is volt a négy, mert egy kicsit múzeumi kiállítás lett így a Magyar Pavilonból, pedig a *Biennále* nem erről szól. A pavilonok nem mini múzeumok. Az 1988-as tökéletesen hatott egyrészt vizuálisan, másrészt a többi pavilonhoz viszonyítva azáltal, hogy nagyon *más* volt. És nagyon friss volt, talán a Magyar Pavilon addigi kiállítástörténetében a legfrissebb. Az 1990-es magyar kiállítás pedig már túllépett a „jaj, de érdekes" kategórián és azon, hogy „jé, a Magyar Pavilonban van valami új dolog", mert akkor már önmagában a teljesítményt nézték, azt, hogy Fehér László egy nagy festő. Az 1990-es szereplést úgy hatátoznám meg, hogy akkor egy magyar festő nemzetközi felfedezése történt meg. Az általunk szervezett három kiállítás közül az első volt a tudomásulvétel, hogy Magyarországon van egy másik kultúra is, a második vizuálisan volt nagyon hatásos, lezser, humoros, tehát kicsit olyan velenceis (ezért szerette annyira a közönség), a harmadik pedig az egy művész igazi elismerését, tematikájának megértését jelentette (ez hozta meg a szakmai elismerést).

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

HL: Én nem értékelem túl a *Biennálé*t. Akkor sincs semmi, ha egy művész nem állít ki soha Velencében, és akkor sincs semmi, ha egy művészettörténész nem rendez kiállítást ott. Az a véleményem, hogy a *Velencei Biennále* egy a sok fontos kiállítás között, nem több. De amikor 1993-ban Achille Bonito Oliva meghívott, hogy rendezzem meg a magam önálló tematikus kiállítását a *Biennále* keretében a kortárs közép-európai művészek műveiből,[24] akkor örültem a lehetőségnek, a nemzetközi fórumnak: egy régi koncepciót vittem tovább, amit a *Trigon*-kiállításokon már megfogalmaztam évekkel korábban. Az elmúlt évben pedig a Ca'Pesaro barokk palotájában rendeztem meg Enrico Castellani és Günther Uecker közös tárlatát,[25] a Canale Grande partján: ez a kiállítás is örömmel töltött el, mert a két legendás öreg művész ötven év után az én kiállításomon találkozott ismét össze, annyi év után. Szép és bensőséges pillanat volt!

BK: *Ki finanszírozta 1986 és 1990 között az egyes kiállítások költségeit? Mennyire változott évről-évre a rendelkezésre álló keret? Kaptak-e a művészek honoráriumot, napidíjat, fedezte-e a minisztérium az anyagköltségeket stb.?*

HL: A kiállítások anyagi és adminisztratív részét teljesen Néray Kati intézte a minisztériummal, így a pontos számokat nem tudom. Természetesen volt a kiállításokra állami keret, de ez inkább csak a szállításra, meg az installálásra volt elegendő. Honoráriumot biztos, hogy nem kaptak a művészek, szerintem anyagköltségre sem kaptak így pénzt. Ellenben útiköltségre és szállásra igen, hogy a megnyitó napjain ott tudjanak lenni Velencében. Viszont én például 1986-ban nem kaptam külön semmilyen pénzt, csak a katalógusszövegemre szerzői honoráriumot a Műcsarnoktól. Emlékszem, hogy a saját autómmal vittem ki Velencébe a Katit meg a Birkás Ákost, és mivel Kati kapott útiköltségre pénzt, abból fizette a közös utunk kiadásait. Én akkor a jesoloi kempingben laktam, és a megnyitó előtt a Magyar Pavilon pici mellékhelyiségében öltöztem át… Félre ne értse, nem akarok magamból mártírt csinálni, csak ez jól illusztrálja az akkori kis magyar valóságot. 1988-ban aztán már szállodában laktam, 1990-ben pedig már bécsi múzeumigazgató voltam, úgyhogy akkor teljesen más volt a felállás.

BK: *Hogyan zajlottak az installálások és a megnyitók Velencében?*

HL: Gyakorlatilag mindent közösen bonyolítottunk Katival és a művészekkel, az installálást, a sajtótájékoztatókat stb. Természetesen a művészek maguk is segítettek a felépítésben. 1988-ban Kati és én is beszéltünk a megnyitón, de például 1986-ban semmilyen beszéd nem volt, csak egyszerű olasz stílusú vernisszázs keretében, kis italozással megnyílt a Magyar Pavilon.
Tudom, hogy 1986-ban és 1988-ban kijöttek Velencébe hivatalos emberek a minisztériumból, de nem emlékszem, hogy mikor jöttek oda a Magyar Pavilonhoz.

BK: *A* Velencei Biennále *régóta erősen kritizált avítt, nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt. Mennyiben gondolja úgy, hogy a Magyar Pavilonban az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején megrendezett kiállítások az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálták Velencében?*

HL: Ezt úgy mondanám, hogy mi nem hittünk abban – megjegyzem, egy ideje már nagyon sokan nem hisznek benne –, hogy a *Velencei Biennále* az adott országok mindenkori „legmagasabb" művészetét mutatja be. Ez egyszerűen a *Biennále* struktúrája miatt lehetetlen. Velencében pluralista helyzet van. Mindenki másban látja az értéket. Én inkább azt mondom, hogy a *Velencei Biennále* egy lehetőség – mindent relativizálni kell. Lehetőség arra, hogy az egyes országokba egy kicsit jobban belelássunk, esetleg felfedezzünk valamit, amit nem ismerünk. De hogy az ott bemutatottak jelentenék az adott

24 *La coesistenza dell'arte. Un modello espositivo. XLV. La Biennale di Venezia*, Procuratie Vecchie, Velence, 1993. június 11 – október 10. Kiállító művészek: Marina Abramović, Stefano Arienti, Herbert Brandl, Jiří David, Gianni Dessi, Braco Dimitrijević, Jiří Georg Dokoupil, Mirjana Đorđević, Manfred Erjautz, Franz Graf, Herwig Kempinger, Thorsten Kirchhoff, Peter Kogler, Felice Levini, Amedeo Martegani, Mulasics László, Nunzio, Piero Pizzi Cannella, Marjetica Potrč, Dubravka Rakoci, Hubert Schmalix, Trombitás Tamás, Manfred Wakolbinger, Die Damen.

25 *Enrico Castellani – Günther Uecker*. Palazzo Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Velence, 2012. szeptember 1 – 2013. január 13.



Hegyi Lóránd és Peter Ludwig
Fehér László kiállításán, XLIV. La Biennale
di Venezia, Magyar Pavilon, Velence, 1990

országok kortárs művészetének „csúcsát" vagy annak „teljes áttekintését", azt nem gondolom. Ez akkor, amikor a *Velencei Biennále* megszületett, még működött, de ma már nem. Mára már teljesen átalakultak ezek a nemzeti keretek, így más a célja a kiállításoknak. És ez már a mi időnkben is így volt. Mi arra gondoltunk 1986-ban, hogy egy új imázst mutassunk Magyarországról. Nem feltétlenül a legjelentősebb művészek – bár szerintem nincs ilyen, hogy legjelentősebb – szerepeltetésével, hanem egy aspektusát akartuk megmutatni az akkor zajló szemléleti átalakulásnak. 1988-ban is ezt az új imázst folytattuk, csak az akkori kortárs magyar képzőművészetnek egy másik aspektusával. 1990-ben pedig egy autentikus művész felvállalása volt a cél. De ezek a művészek a korabeli magyar helyzetből nőttek ki, úgyhogy ha így nézzük, visszaadtak valamit a kortárs magyarországi képzőművészetből.

BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak az Ön által ismert időszakban?*

HL: Az 1988-os kiállítás sokkal nagyobb érdeklődést váltott ki, mint az 1986-os. A már említett „másság" – ami alatt itt most azt értem, hogy egzotikus, azaz, hogy nem tudta a nyugati közönség senkihez és semmilyen referenciához sem kötni a Samuékat, hiszen nem volt sem arte povera, sem land art, sem neoflorklór stb. az ő művészetük – és a nagyon sajátos magyar kulturális háttér és az ebből fakadó vizuális formanyelv miatt. Ez politikai folklór volt, ami nagyon népszerű lett 1988-ban Velencében. Az 1990-es Fehér László-kiállítás óriási érdeklődést váltott ki, mivel egyrészt más volt, mint a többiek, ugyanakkor meg ugyanarról az új narratíváról beszélt, mint az amerikaiak. Egyszerre volt más és ugyanaz, és ez a kettő kell Velencében. Érthető is legyen, de különleges is. Hosszútávon az ország teljes képzőművészetére nézve a Fehér László-kiállításnak volt talán a legnagyobb hatása.

BK: *Meséljen egy kicsit a megvalósult kiállításokról. Kizárólag új munkákat vittek Velencébe?*

HL: Igen, ez cél volt, hogy a legfrissebb munkákat vigyük. Egyedül a Kelemennél merült fel, hogy a *Radírképei*t is kivisszük Velencébe, de ő ezt nem akarta. És annyiban igaza volt, hogy ha kivittük volna a *Radírképei*t, akkor ez az anyag lett volna az egyetlen az egész kiállításban, ami nem kortárs anyag. És emiatt egyrészt kilógtak volna, másrészt nehezebben lehetett volna értelmezni őket abban az adott kontextusban. A *Biennálén* retrospektív tárlatokat nem lehet rendezni, legfeljebb monografikus keretben. Mert a közönség félreérti, nincs az embereknek türelme, és nincs meg a kulturális bázis sem. Túl sok magántörténelem, túl sok lokalitás nem működik Velencében. Kell valami, amit értenek, anélkül, hogy tudásuk lenne róla.

BK: *Milyen hatással volt (ha volt) a* Biennále *saját művészettörténészi karrierjére? (Kapott-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?)*

HL: A múzeumi meghívásokat nem a biennálés közreműködésemnek köszönhetem. Azért azt ne felejtsük el, hogy nagyon sok a nemzeti pavilon, minden második évben új kurátor van minden nemzetnél, úgyhogy a kurátorok neve hamar elfelejtődik. Amikor én elkezdtem a *Biennálé*t, akkor már voltak nemzetközi kapcsolataim leginkább Ausztriában, Németországban és Franciaországban. Én magam kerestem ezeket a kapcsolatokat, s például Pierre Restanyt, Achille Bonito Olivát, Harald Szeemannt már a *Biennále* előtt ismertem. Ami ebben a felállásban véleményem szerint nagyon fontos, az az, hogy tudtam valamit nyújtani ezeknek az embereknek. El tudtam mondani és meg tudtam mutatni, hogy én mit csinálok. És erre ők nyitottak voltak, érdekelte őket, amit én teszek a kortárs magyar művészetért. Ebben a biennálés közreműködésem csak egy megerősítés volt a számukra. Azok, akik engem addigra már külföldről ismertek, mondjuk úgy „természetesnek" vették, hogy ezeknek a művészeknek rendezünk a Katával kiállítást Velencében.

A saját karrierem szempontjából tehát nem a *Velencei Biennále* jelentette a legnagyobb szakmai sikert, hanem az *Európa másik fele* című kiállítás, amit 2000-ben rendeztem Viktor Misianóval és Anda Rottenberggel a párizsi Jeu de

Paume-ban.[26] Ezen a kiállításon ott volt együtt, Európa centrumában a magyar, a cseh, a lengyel, a jugoszláv stb., azaz a kelet-közép-európai művészek legjava. Ez óriási dolog volt akkor, egész eddigi munkásságomból erre a kiállításra vagyok a legbüszkébb.

BK: *Milyennek látja a velencei magyar szereplés történetét az 1980-as évektől napjainkig? Lát-e folyamatot, fordulópontokat?*

HL: Folyamatot nem látok, fordulópontot is csak keveset. A mi kiállításaink Katival fordulópontot jelentettek a korábbiakhoz képest. De talán ez ma már nem is nagyon lehetséges. Hiányokat is látok, többek között, amit nagyon sajnálok az, hogy az Iparterv-generáció, Lakner, Hencze, Maurer, Erdély stb. teljesen kimaradtak a *Biennálé*ról. A Magyar Pavilon kiállításai egyébként az 1980-as évek közepe óta jók: nem kiemelkedőek, de ugyanakkor nem is rosszak. Mindig hoznak egy szintet. Ennek megfelelően általában jó visszajelzéseket kap a Magyar Pavilon. Úgy mondanám, hogy mindig meg van említve a Magyar Pavilon, mint valamilyen szempontból érdekes kiállítás, de átütő szerepelés régóta nem volt – leszámítva természetesen a 2007-ben elnyert Arany Oroszlán-díjat.

BK: Rendezne-e ma újra kiállítást a *Velencei Biennálé*n?

HL: Ez egy nehéz kérdés. 1990 után egyszer sem ambicionáltam, hogy újabb kiállítást rendezzek Velencében, a Magyar Pavilonban. Nem keresem a konfliktusokat, adódik magától is elég. Úgyhogy ismerve a körülményeket, az az érzésem, hogy nem lenne jó ötlet.

BK: *Milyennek látja a* Biennále *jövőjét?*

HL: Én úgy látom, hogy magának a *Biennálé*nak (a nemzeti pavilonoknak, a központi kiállításnak és az Arsenalénak) a jelentősége abszolút lecsökkent. A *Velencei Biennále* és Európa általában megfáradt egy kicsit. Nagyon sok új biennále van, főleg Ázsiában és Latin-Amerikában, ahol sok a pénz. Most az ott szervezett biennálék az egzotikusak. Ott még az országok, a városok is sok újdonságot nyújtanak – Velencét már mindenki ismeri. Így újdonság szintjén már nem nyújt annyit a *Velencei Biennále*, mint az 1980-as években.
Ma inkább arra teremt jó alkalmat, hogy sok emberrel lehet a városban találkozni. Illetve ami új és jó, az a sok kísérő-kiállítás, amit a *Biennále* ideje alatt párhuzamosan rendeznek a városban elszórtan a különböző palazzókban. Ezekben újabban sokkal érdekesebb kiállítások jöttek létre, mint a Giardiniben. Eltolódott az irány a Giardiniből a palazzók felé, úgyhogy én ezekben a rendezvényekben látom a *Biennále* jövőjét.

Készült: Magyarországon, 2013 júliusában.

26 *L'autre Moitie de l'Europe*. Galerie nationale du Jeu de Paume, Párizs, 2000. A kiállítás négy, egymást követő részből állt, és 2000. február 8-tól június 21-ig tartott.

Nagy Edina

Letűnt gesztusok nyomában

When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013

Ca' Corner della Regina, Velence
2013. június 1 – november 3.

Harald Szeemann, a múlt (és talán a jelen) század legjelentősebb „kiállításcsinálójának" szelleme kísértett Velencében ezen a nyáron. A helyszín a kísértés szempontjából (is) ideális, hiszen Szeemann „életében is" számos kiállítást hozott létre itt: már a hetvenes években is dolgozott a *Biennálé*n, majd 1980-ban ő vezette be a fiatal művészek platformjaként működő *Apertó*t, kezdeményezésére csatolták a biennáléhoz az Arsenalét, 1999-ben és 2001-ben pedig a *48.* és a *49. Velencei Biennálé* főkurátora volt.[1] Rajta kívül egyetlen főkurátor sem büszkélkedhetett két egymást követő biennálé megrendezésével, amelyek így olybá tűntek, mintha egymás „folytatásai" lettek volna – amit 1999-ben nem sikerült bemutatnia, arra sor került 2001-ben.
De itt most nem is az elmúlt velencei biennálékról, hanem a Szeemann halála után nyolc évvel szellemét megidézni kívánó aktuális 'reenactment'-ről, a Ca' Corner palotában a Prada alapítvány támogatásával és szervezésében megvalósult,[2] a legendás *Attitudes*-kiállítást[3] újra „felépítő" tárlatról kellene beszélni.[4] Amit persze nem tehetünk meg anélkül, hogy legalább néhány szót ne ejtsünk a legenda (t.i. a 69-es kiállítás) keletkezésének körülményeiről és az általa elhíresült Harald Szeemannról.[5] Aki a kiállítás megrendezésének idején, 1969-ben még mindig a világ legfiatalabb múzeumigazgatója címmel büszkélkedhetett, ugyanis 26 évesen lett a berni Kunsthalle[6] vezetője – ahonnan 1969-ben, az „attitűdök" megrendezése után távozott, megalapítva az egyszemélyes „Agentur für geistige Gastarbeit"-et (szellemi vendégmunkás ügynökség), „melynek" haláláig dolgozott.
Szeemann a kiállításcsinálás (a szó saját kreációja, szívesen hívta magát „Ausstellungsmachernek", inkább, mint kurátornak) előtt sok mindennel foglalkozott: grafikusi pályára lépett, egyszemélyes színházat csinált, ahol szereplő, író, díszlettervező, rendező volt egy személyben, transzvesztita fellépéseivel sokkolva a svájci közönséget. A Gesamtkunstwerk ideája, ami talán a szürrealisták hatásának következtében egész életében kísértette, már itt is jelen volt tevékenységében. Első (kabinet)kiállítását is a Gesamtkunstwerk egyik megszállottjának, az akkoriban épp elfeledett Hugo Ballnak ajánlotta Bernben.[7] Ez után néhány évvel veszi át a Kunsthalle vezetését, ahol tulajdonképpen a korszellemnek megfelelő programot visz: pop-művészek, magányos héroszok (Giorgio Morandi, 1965) kiállításai váltják egymást konstruktivista pozíciókkal, a programba Christo akciója mellett (a Kunsthalle fennállásának 50. évfordulójára,

1 Szeemann munkásságának hatása alól nehéz kivonnia magát a jelen kiállításcsinálóinak is – e hatás egyértelműen érzékelhető például az aktuális *Velencei Biennálé* koncepcióján, a központi pavilon rendezésén. Mások, például Francesco Bonami a 2003-as *Velencei Biennálén,* kifejezetten a Szeemann vízióitól való elhatárolódás és az azokkal szembeni alternatíva lehetőségeit keresték, illetve keresik.
2 Az 1995-ben alakult, a kortárs művészet és kultúra támogatására és közvetítésére létrejött alapítvány egyéni- (pl. Anish Kapoor, Marc Quinn, Carsten Höller, Nathalie Djurberg, Tobias Rehberger, stb.) és csoportos kiállításokat, utazó tárlatokat, filozófiai és kultúrtörténeti konferenciákat, filmfesztiválokat finanszíroz és szervez. A következőkben a kortárs építészetre is nagyobb hangúlyt fektetnek majd, 2015-ben Milánóban nyíló építészeti kiállító központjuk tervezője Rem Koolhaas. (ld. http://www.fondazioneprada.org/)
3 *When Attitudes Become Form*. Kusthalle Bern, 1969. március 22 – április 27.
4 http://www.prada.com/en/fondazione/cacorner#info-area!
5 A témához ld. még: Kovács Ágnes: *„Au revoir M. Szeemann."* Balkon, 2013/3., 2-13.
6 http://www.kunsthalle-bern.ch/
7 *Hugo Ball (1886–1927): Manuscripte, Photographien, Bücher*. Kleintheater Kramgasse 6, Bern, 1957. szeptember 24–27.



Kiállítási enteriőr, When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013. Ca' Corner della Regina, Velence, 2013 © Fotó: kulturredaktion. at http://www.flickr.com/photos/kulturredaktion_at/9255630683/sizes/o/in/photolist-f6Twxn-f78P9Q-f78QNJ-f6Tr8F-f6TA8g-gLKJvX-gLKL7m-gLKKwz-gLKDDx-hgkm7w-hgk7Fy-hgmB4T-hgknqW-hgjRG6-hgmjzk-gLKGhE-hgm24i/

1968-ban kapta meg Szeemanntól a lehetőséget)[8] időnként még helyi művészek bemutatása is belefér.

Aztán 1969-ben Szeemann egy látogatás alkalmával véletlenül rossz ajtón át lép be egy műterembe, és a számára kiállított (kikészített) művek helyett a nyers anyagokkal, félkész víziókkal találja szembe magát. Ez elmondása szerint olyan hatást tesz rá, hogy érdeklődése a forma nélküli anyag, az elképzelés, a folyamat felé fordul: a radikális művészi gesztus kerül érdeklődése homlokterébe. Abból pedig abban az időben, ha nem is Európában, de Amerikában nincs hiány, így talál rá Szeemann olyan, Európában kevéssé ismert művészekre, mint Richard Artschwager, Robert Morris, Richard Long, Lawrence Weiner és még sorolhatnánk tovább a neveket. Ahhoz, hogy az általa preferált művészi pozíciók radikalitását legalább részben megérthessük, elég a (művészet)történeti kontextusnak csak egy lényeges elemét felidéznünk. Ne felejtsük el, hogy az amerikai művészet európai közvetítésében a korban, vagyis a hatvanas években leginkább a *documenta* jeleskedett, amely intézmény, letudva a „Wiedergutmachung" (jóvátétel) kötelezettségét, vagyis a nácik által megbélyegzett és tiltott (európai) művészet bemutatását, igen hamar a „hivatalos" amerikai művészet, a gesztus és színmező-festészet, a pop-art felé fordult. Így aztán a Szeemann összeállította válogatás igencsak nem kevéssé tért el még a korban többé-kevésbé elfogadott, de természetesen még mindig felforgatónak tekintett normáktól is.

A *When Attitudes Become Form* tehát óriási botrányt keltett, felháborodott, értetlenkedő újságcikkek sorozata zúdult Szeemannra és több vontatónyi szemét a Kunsthalle elé – az egész művészeti világ „kikérte magának" a művészet ilyetén megcsúfolását. A felháborodást és a kiállítás keltette hangulatot jól tükrözi Szeemann édesanyjának fiához írt, nem sokkal a megnyitó után kelt levele,[9] melynek néhány sorát idézem:

„Kedves Harry! [...] Nagyon depressziós vagyok és nyugtalankodom, miután valakitől azt hallottam, hogy a Kunsthalle már annyit se ér, hogy felrobbantsák. Harry, teljes szívemből kérlek, hagyj fel ezekkel a 'geg-kiállításokkal' [...] Miért kell, hogy az újságok ennek kapcsán meghurcolják a nevünket? A legrosszabbtól tartok, amennyiben továbbra is így viselkedsz. Folyton aggódom miattad. Térj már észhez! [...] Nem az a fontos, amit külföldön írnak, hanem az, amit itt jelenik meg – végül is itt élünk Bernben. Ha kirúgnak, igen nehezen, még külföldön sem találsz majd munkát. Kérlek, kedves Harry, gondolj erre és bocsásd meg, hogy így kitörtem, de a zaklató (természetesen névtelen) telefonhívások teljesen kikészítettek [...] Csókol édesanyád."

Ezek után nem nehéz elképzelnünk, hogy a korabeli szaksajtó milyen hangnemben nyilvánított véleményt a formabontónál sokkal radikálisabb jelzőkkel illetett kiállításról, amiről csak a legelnézőbb kritikusok nyilatkoztak úgy, hogy Szeemann a Kunsthallét a szeméttelepével tévesztette össze. Ugyanakkor azonban a botrány keltette hullámok (talán Szeemann távozásának következtében is) hamarosan elültek, a nemzetközi művészeti világ pedig, édesanyja borúlátó jóslatát megcáfolva a keblére ölelte a fiatal kurátort, aki nem sokkal később felkérést kapott az *documenta 5* (1972) megrendezésére, ahol az *Attitűd*-kiállításon már bemutatott művészek egy része újból szerepelt, s Beuys nemzetközi áttörése például itt történt meg. Szeemann sajátos személyiségét jól tükrözi, hogy a pénzügyi fiaskó ellenére teljes szakmai sikerként elkönyvelt, nemzetközi ismertséget hozó *documenta* után, egy kis,

8 http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=wrapped-kunsthalle#.UpH_03-KbsE

9 A Fondazione Prada a kiállítás mellé rendkívül sok kísérőanyagot bocsátott a látogatók rendelkezésére: megtekinthetőek a kiállításon készült korabeli fotók (kb. 1000 fekete-fehér felvétel), kiállításkritikák, Szeemann a kiállítás kapcsán a művészekkel bonyolított levelezése, a Kunsthalle Szeemann tervezte meghívói, korabeli televíziós felvételek, riportok, stb.



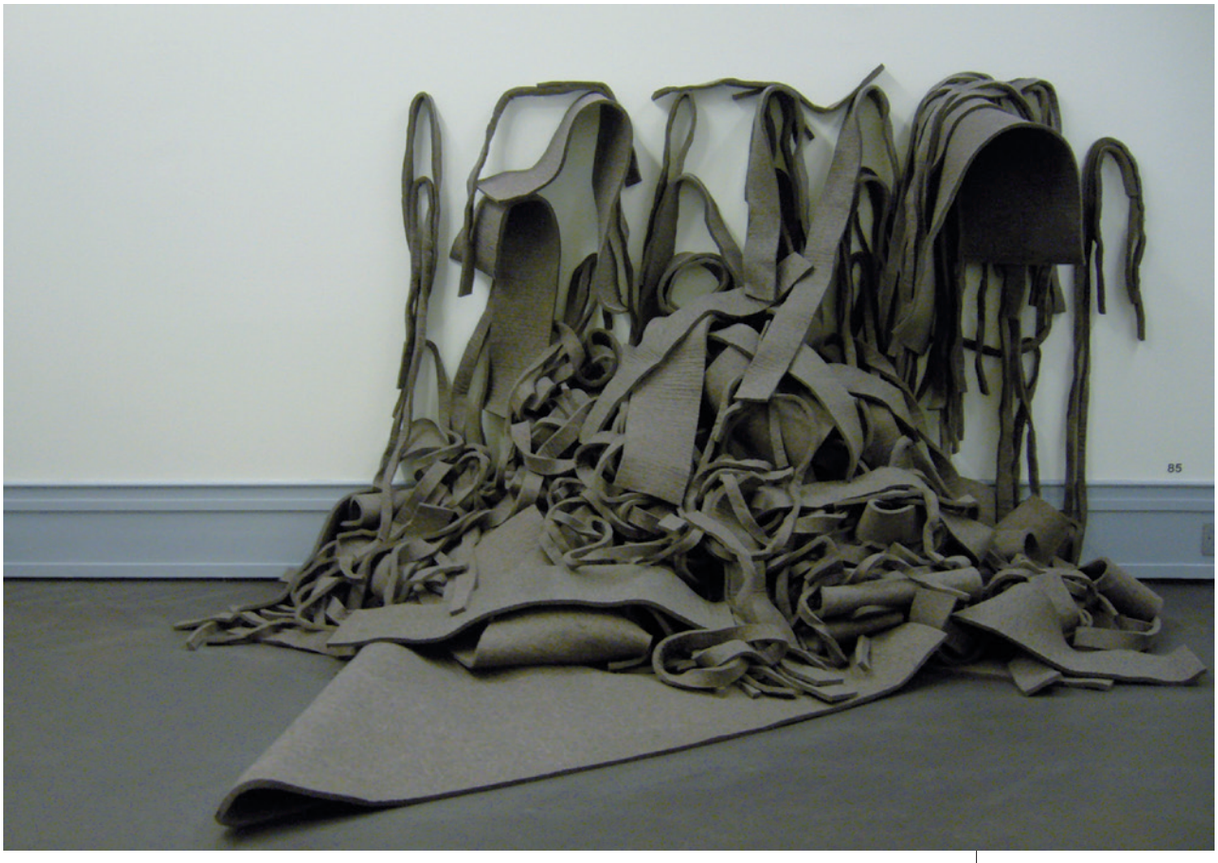
Kiállítási enteriőr, Giovanni Anselmo munkáival (középen: Untitled, 1969, balra, a falnak támasztva: „Il cotone bagnato viene buttato sil vetro e ci resta", 1968, illetve közvetlenül előtte: Untitled, 1968)
© Fotó: Vásárhelyi Zsolt

intim, műtárgyak nélküli privát kiállítást rendez Bernben nagyapja, a híres fodrászmester emlékére.[10] Ugyanakkor „családi" kiállításának célja, nevezetesen, hogy a távol lévő személyt az ott megjelentek számára a kiállítás médiumán keresztül jelenlévővé tegye (mintha az bármelyik pillanatban beléphetne az ajtón), Szeemann későbbi, nagy projektjei számára is meghatározó lesz, ennek szellemében rendez meg később jelentős egyéni-tárlatokat, például a kilencvenes években a nagy Beuys retrospektívet a Kunsthaus Zürichben.[11] Ugyanígy jellemző a sztárkurátorra a rendszerezésről tett talányos kijelentése: „Minél többet vedelek, annál jobban vagyok képes rendet teremteni a dolgaim között." Szeemann híres volt rendszerező-archiváló képességéről, hatalmas archívuma ma a Los Angeles-i Getty Research Center-ben[12] található. Az archívum nagy része pedig „Villa Jelmini" feliratú boroskartonokban kapott helyet. A Villa Jelmini volt Szeemann kedvenc borának szállítója évtizedeken keresztül. A gyűjtögető és újrafelhasználási kényszerben szenvedő Szeemann egyszer csak rájött, hogy a boroskartonok mérete ideális dokumentumainak tárolására, így aztán életét az egyre nagyobb tömegben jelen levő Villa Jelmini dobozok között élte le.

10 *Grossvater: Ein Pionier wie wir*. Galerie Toni Gerber, Bern, 1974. február 16 – április 25.
11 *Joseph Beuys*. Kunsthaus, Zürich, 1993. november 26 – 1994. február 20.
12 http://www.getty.edu/research/

Lehetetlen vállalkozás a visszaemlékezések, riportok alapján meglehetősen öntörvényű, nehéz természetű zseniről „beszámolót" írni, pedig ehhez tulajdonképpen elég sok forrás áll rendelkezésre a neten, nem is kell L.A.-ig utazni. Személye megosztotta a művészeti közeg szereplőit is, kimondottan egyéni teljesítményre alapozó munkássága paradox módon iskolákat teremtett, ugyanakkor voltak, akik nehezen viselték művész-attitűdjét. Az 1969-es berni kiállításon, majd az *documenta 5*-ön is szereplő Daniel Buren fogalmazta meg talán a legkorábban a Szeemannal kapcsolatos, a későbbiek során is felmerülő kritikát, miszerint egy Szeemann rendezte kiállítás nem a műalkotások bemutatására szolgáló display többé, hanem magának a kiállításnak a kiállítása, ahol a kurátor csak azért mutat be műveket, hogy saját magát és művét, a kiállítást, minél jobban exponálhassa.[13]
Ez a kritika, illetve a benne megfogalmazott probléma a *When Attitudes Become Form*mal kapcsolatban is felmerül. Hiszen a kiállítást a huszadik századi kiállítástörténet és a kurátori tevékenységről szóló irodalom nagy része is úgy tartja számon, mint az érdemi kurátori teljesítményt megalapozó (tehát: önálló kiállítási koncepciót, a művekkel és a művek között dialógust teremtő állásfoglalást), olyan autonóm (kurátori) kijelentést (na, jó, statementet), ami releváns és korát meghaladó állításokat tett az általa vizsgált és bemutatott területet (nevezetesen a kortárs művészet helyzetét) illetően. A kiállítást mint kiállítást tárgyaljuk, akként emlékezünk rá és nem az azon bemutatott műveket emlegetjük, sőt, ezek közül nehéz lenne többet is felsorolni. A kiállítás mint egység, mint „Gesamtkunstwerk" maradt fenn a kollektív (művészeti) emlékezetben, az ott bemutatott művek, bár önmagukban is fontosak, de jelentőségük elhomályosul a kiállítás forradalmi jelentőségéhez képest. Szeemann (és természetesen követői közül számos kurátor) „jellegzetessége" épp ez: kiállításaik önálló (művészi) teljesítményként maradnak fenn, miközben a kiállított munkák, akár csak a művészlista, szépen-lassan homályba vész.
De vajon mit kezdett ezzel a helyzettel a Prada alapítvány igazgatója, Szeemann kortársa, a kiállítás kurátora, Germano Celant valamint a két társkurátor,

13 V.ö.: Daniel Buren: „Exhibition of an Exhibition", in (pl.): Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo (szerk.): *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, 2010, 210-211.o.



Kiállítás-részlet: Robert Morris: Felt, 1967; Richard Artschwager: Blp, 1969, © Fotó: Nagy Edina

Thomas Demand és az építészeti kivitelezéssel megbízott, a Prádának régóta dolgozó Rem Koolhaas?
A kurátorok nem hagytak kétséget afelől, hogy a kiállítást ők is a maga teljességében kívánják rekonstruálni, Celant megfogalmazásával élve, mintegy „Duchamp-i ready made-ként" kezelték azt. Ami annyit jelent, hogy lehetőség szerint minél több, az eredeti kiállításon szerepelt művet igyekeztek megszerezni, ha másképp nem, hát replikák formájában. A számos megsemmisült (már az eredeti művészi intenció szerint sem az állandóságra törekvő) mű helyét pedig „helyszínelő technikával", körberajzolással és korabeli fotók kihelyezésével oldották meg. Igyekeztek a kiállítás eredeti rendezőelvét is rekonstruálni, tehát ugyanazokat a műveket ismét egymás mellé helyezni az új helyszínen is. Koolhaas teljesítményét dicséri, ahogy a berni Kunsthalle terét – beleforgatva egyik alaprajzot a másikba – egy az egyben belehelyezték a Ca' Corner termeibe: így tulajdonképpen nemcsak egy töredéket, de a teljességet sikerült rekonstruálni. Bizonyára sok fejtörést okozott a kurátoroknak a palota igencsak látványos 18. századi dekorációja, amit végül érintetlenül hagytak, csak ott takarva ki álfalakkal a festményeket, ahol a berni alaprajz azt megkívánta. A tér és a benne elhelyezett művek közötti kontraszttal talán azt a radikalitást kívánták érzékeltetni, amit 1969-ben egy „klasszikus" kiállítótérben az oda nem illő (mű)tárgyak elhelyezése eredményezett.
Nem lennék őszinte, ha azt mondanám, hogy ez a kettősség (sőt, hármasság), tehát: a 18. századi belső terek és megroggyant dekorációk dekadenciája, a hatvanas évek kihűlt formabontó törekvéseinek esszenciális jelenléte és a (még a biennálé-hatás alatt álló) kortárs szemlélet kakofóniája nem bizonytalanítottak el. Kissé megzavarodva ténferegtem a termekben, mire rájöttem a terek sajátos felosztására szolgáló álfalak logikájára. De aztán mégiscsak helyrebillent az egész. Egy idő után furcsa, a letűnt gesztusok nyomát kutató nosztalgia lett úrrá rajtam, míg végül rájöttem, hogy azt a bizonyos attitűdöt, amikből ezek a „formák" létrejöttek, hiába keresem. Nagyobb eséllyel találom meg a földszinten, a korabeli tévéfelvételeken, az amerikai művészekkel párbeszédet kezdeményezni kényszerülő, a mikrofont remegve kezében tartó miniszoknyás fiatal riporternő bizonytalankodásában, az installálás, interjúzás, beszélgetés közben folyamatosan dohányzó, söröző művészek gesztusaiban, a harcias újságcikkek sorai között.
Mert a kiállítótérben csak arra tudtam gondolni, hogy mindez elmúlt, kicsit olyan volt, mintha panoptikumban járkáltam volna. Az újra megtalált ready made-ben testet, pontosabban formát öltött hatvanas évek minden formabontásával, lázadásával, radikalizmusával a múlté, ahogy a rosszul sikerült kerubplasztikák a falakon, a kövér puttók a mennyezetfreskókon, amik sajátos visszhangként erősítették fel a memento mori érzést. Közben viszont gondolatban összevetettem a látottakat a Punta della Dogana-ban látott, szintén a hatvanas évek második, illetve a hetvenes évek első felének arte poverájára építő állandó kiállításával,[14] és arra gondoltam, hogy ez a rekonstrukció még ebben a formájában is sokkalta élőbb és fájdalmasabb, mint a hihetetlen költséggel, steril múzeumi körülmények között rendkívüli műgonddal installált, magányos, neutrális művek.
Az „attitűdök" kurátorai a lehetetlenre vállalkoztak és ezzel valószínűleg ők maguk is tisztában voltak. A kiállítás és az azt kísérő többszáz oldalas katalógus mégis rendkívül fontos és hiánypótló, hiszen nemcsak a huszadik század kiállítástörténetének, de a század kultúrtörténetének egyik fordulópontját dokumentálja, még ha annak megelevenítésére nem is volt képes.

14 *Prima Materia*, Punta della Dogana, 2013. május 30 – 2014. december 31. (http://www.palazzograssi.it)

Najmányi László

SPIONS

Harmincnyolcadik rész

Poszt-bábeli naplóírás, a divat divatja és a *cut-up* módszer

"We have a new type of rule now. Not one-man rule, or rule of aristocracy or plutocracy, but of small groups elevated to positions of absolute power by random pressures, and subject to political and economic factors that leave little room for decision. They are representatives of abstract forces who have reached power through surrender of self. The iron-willed dictator is a thing of the past. There will be no more Stalins, no more Hitlers. The rulers of this most insecure of all worlds are rulers by accident, inept, frightened pilots at the controls of a vast machine they cannot understand, calling in experts to tell them which buttons to push."

William S. Burroughs: *Interzone*[1]

1978 nyarán, Párizsban kezdtem el angol nyelven vezetni naplómat. Az elhatározásnak két fő oka volt. Az első Samuel Beckett példája. Beckett azért kezdett el franciául írni, mert olyan jól ismerte az angol nyelvet, hogy elveszítette rálátását a saját írásaira. A nyelv, létrejöttének eredeti funkcióját tekintve, a kommunikáció eszköze, a közlés médiuma, nem maga az üzenet. Az idegen nyelv használata tudatosságra, pontos fogalmazásra, a közlések alapos átgondolására kényszerít. Párizsba érkezésem idején, sok száz novella, esszé, vers, színdarab, film-forgatókönyv megírása után már túl jól beszéltem és írtam magyarul. Gyakran elveszett a közlés, vagy ereje gyöngült, ahogy magával ragadott az angolhoz képest nagyon limitált szókincsű,[2] ezért állandóan bonyolult körülírásokra kényszerítő anyanyelvem pompázatos barokkjában való gyönyörködés, a játék a szavakkal. Angolra váltásom másik oka az volt, hogy meg akartam tanulni a rock poszt-bábeli nyelvét, a „szabad világba" költözve nem kívántam többé egy csak magyarok által beszélt nyelven író, kommunikáló, gondolkodó idegen lenni, ki akartam szabadulni az etnikum gettójából.

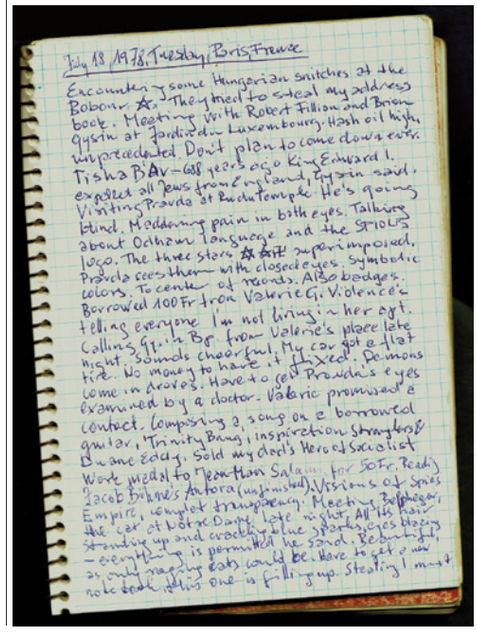
Tízéves korom óta vezetek naplót, több-kevesebb rendszerességgel, 1964 óta megrögzötten. Mivel környezetem (ahogy mindmáig teszi) mindent megtett, hogy elvegye a kedvem az őszinteségtől, kényszerítő szükségét éreztem, hogy hazugságok, füllentések, elhallgatások, ferdítések, csúsztatások nélkül kimondjak bizonyos engem foglalkoztató dolgokat, hitelesen dokumentáljam a velem és a világgal történteket, kézenfekvő megoldást kínált a naplóírás. Mindig tudtam, hogy kizárólag potenciális árulók vesznek körül, akik szándékosan vagy öntudatlanul bármikor képesek világgá kiáltani titkaimat (ahogy Lou Reed mondja, még a saját anyjában sem mindig bízhat az ember),[3] az évek során számomra csaknem élő személyiséggé váló naplómban viszont megbízhattam. Tudtam, hogy ha nem kerül illetéktelen kezekbe, soha sem fog elárulni. Illetéktelen kezekbe csak saját hülyeségem okán kerülhet, ha nem gondoskodom kellőképpen elrejtéséről. Több mint száz lakásban laktam az első naplóbejegyzésem megszületése óta eltelt évtizedekben. Beköltözés után mindig az első dolgom volt biztos rejtekhelyet találni naplómnak. Tartottam soha nem használt sütőben, könyvek közé rejtve, szennyes ruhákba csomagolva, padló alatt, spájzban, íróasztalomba épített titkos rekeszben, és olyan helyeken is, amelyekről nem tudósítanék, nehogy ihletet adjak esetleges kutakodóknak. Előfordult, hogy besűrűsödtek közelemben a dolgok, bizonyos hatóságok szimatoltak utánam. Amikor tudatára ébredtem ilyesminek, a naplómnak lakásomon kívüli rejtekhelyet kerestem. Az 1970-es években például szenvedélyes kiránduló voltam. A szenvedély kialakulásának egyik oka az volt, hogy a természetre bíztam naplóm őrzését. Erdőkben, hegyoldalakon, kevesek által ismert barlangok mélyén ástam el, gondosan vízhatlan anyagokba csomagolva, általában nagyapámtól örökölt, a 19. században készített ónozott

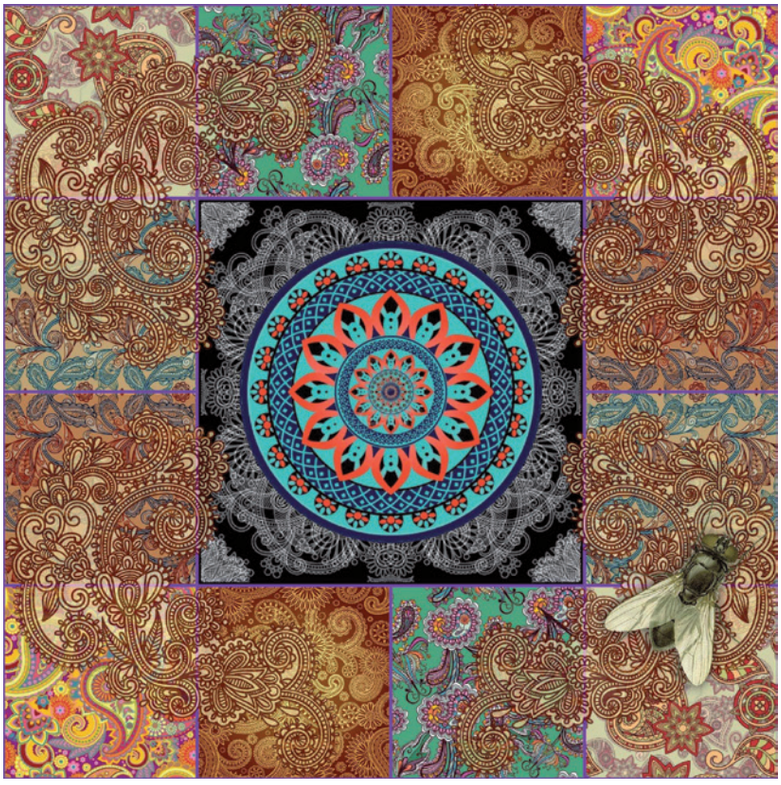
1 „Most új típusú uralom van. Nem egy ember uralma, vagy az arisztokrácia, vagy a plutokrácia uralma, hanem a véletlenszerű nyomások által az abszolút hatalom pozícióiba emelt kis csoportoké, és ez az uralom politikai és gazdasági faktoroknak van kitéve, amelyek kevés helyet hagynak a döntésnek. Ők absztrakt erők képviselői, a saját személyiségük feladásával jutottak hatalomra. A vasakaratú diktátor a múlté. Nem lesz több Sztálin és Hitler. E minden világok legbizonytalanabbikának uralkodóit véletlen tette uralkodókká, alkalmatlan, rémült pilóták egy hatalmas gépezet vezérlőpultjánál, amelyet képtelenek megérteni, szakértőket hívnak be, hogy megmondják nekik, melyik gombot kell megnyomniuk." William S. Burroughs: *Interzone* (1989, New York, Viking Penguin – *NL nyersfordítása*)

2 A legújabb kutatások szerint a magyar szavak száma 60-100 ezerre becsülhető (összehasonlításul a nyelvükre rendkívül büszke franciák szókincsét a kutatók kb. 100 ezerre teszik). 75 ezer szó jelentését magyarázza meg az új *Magyar értelmező kéziszótár* (ezek között már szakszavak és rétegnyelvi szavak is szerepelnek). Az igen választékosan fogalmazó, nyelvi leleményekkel is megáldott magyar írók 30-40 ezer szót használnak. Jókai Mór műveiben 40-45 ezer szó található. Az igen művelt magyar emberek passzív szókincse 50-60 ezerre becsülhető. A magyar átlagember aktív szókincse (élő-aktív és szunnyadó-aktív) 3-5000 szóra tehető. A Paul J.J. Payack által 2003-ban alapított The Global Language Monitor (GLM) az amerikai (Silicon Valley) kutatóintézet tudósainak vizsgálata szerint az angol szavak száma 2009. június 10-én elérte az 1 milliót. Akkor az angol nyelv minden 98. percben gazdagodott egy új szóval, ez napi átlagban 14,7 új szót jelent. Ilyen ütemben utoljára William Shakespeare korában bővült az angol szókészlet. Azóta ez a gyarapodás tovább gyorsult. 2013. január 1-én már 1 019 730 angol szót regisztráltak. Az angol szóalkotás egyik legtermékenyebb talaja Ázsia, ahol az angol a legnépszerűbb második nyelv. Manapság jóval több, mint 1,5 milliárd ember beszéli az angolt anya-, pót- vagy üzleti nyelvként. Az angol az első valóban globális nyelv; korábban egyetlen nyelv sem terjedt el ennyire és nem tett szert ilyen befolyásra. A GLM tudósainak kritériuma szerint egy új szó akkor válik az angol nyelv részévé, ha legalább huszonötezerszer használták a médiában, internetes közösségi fórumokon és egyéb helyeken. Az angol szókészlet gyors bővülése ellenére egy angolul beszélő átlagember kevesebb, mint 14 ezer szót használ, és azok szókincsében sem szerepel több 70 ezer szónál, akik különleges nyelvi adottságokkal bírnak.

3 Lou Reed: *Last Great American Whale* (dal a *New York* című albumról, 1989, Sire)

Najmányi László
Naplójegyzet, 1978. július 18, Párizs





Najmányi László
Paisley Mandala avec Mouche Domestique, 2013, digitális kollázs

fémdobozba vagy befőttesüvegbe zárva füzeteimet. Sokszor titkosírással írtam feljegyzéseimet.[4]
Soha sem voltam grafomán, nem mindig okozott gyönyörűséget az írás. Előfordult, hogy évekig valóságos szenvedésnek éreztem a tollforgatást, mivel időlegesen elveszítettem hitemet a szavak erejében. Máskor könnyedén, erőfeszítések nélkül, örömmel írtam, miután sikerült rendet tennem a kopfban. Mindig igyekeztem pontosan, lényegre törően, locsogás, költészkedés nélkül írni, hogy minél kevesebb teret adjak az utólagos interpretációknak. Hosszú, történetekben és tanulságokban bővelkedő életem volt, s bár néha hónapokig szüneteltettem a naplóírást, és feljegyzéseim egy része a gyakran pánikszerű költözködések során elveszett, a sok tízezer oldalnyi megmaradt naplójegyzet teszi lehetővé, hogy meglehetős pontossággal rekonstruáljam földi utazásom történetét. A naplóírás többször megmentett, különösen emigrációm éveiben, amikor segített távol tartani a magány, az őrület, a nyomor és kiszolgáltatottság démonait, csillapította a gyakran megismétlődő újjászületés gyötrelmeit. Részben korábbi naplójegyzeteimet elolvasva ismertem meg magam, persze amennyire önmagát egyáltalán megismerheti az ember. A naplóírás segített megfeledkeznem önmagamról, amikor erre volt szükség. Naplójegyzeteimet újraolvasva értem meg, hogy mikor, mit, hogyan rontottam el.
„Korábban próbáltam naplót vezetni, de nem ment, az őszinteség követelménye miatt", írta John Steinbeck (1902–1968) gyöngybetűivel az óriási méretű, befűzhető lapokat tartalmazó jegyzetgyűjteményében. Aki próbálta, tudja: az ember önmagához tud a legnehezebben őszinte lenni. Hazudunk ellenségeinknek, barátainknak, szeretteinknek, üzletfeleinknek, Istennek – de a legnagyobbakat önmagunknak. Steinbeck készülő könyveihez készített jegyzeteket, önmagáról képtelen volt írni. Charlotte Brontë (1816–1855) a tanítói munka unalma elől menekült naplójához. Mikroszkopikus méretű betűkkel írt, valószínűleg nagyítóüveget használva. Tennessee Williams (1911–1983) magányáról, kétségeiről, drog- és alkoholfüggőségéről számolt be naplójában. Victoria angol királynő (1819–1901) az uralkodás gondjairól, szigorú erkölcsi nézeteiről, a gyermekek, fogantatásuk és megszülésük iránt érzett undoráról, és a birodalmában tett utazásairól értekezett magának titokban.
A kalóz Bartholomew Sharp (1650–1702) spanyol gályák kifosztásáról tudósított érzékletesen. Albert Einstein (1879–1955) 1922-es útinaplójában az elektromágnesességre és az általános relativitásra vonatkozó számításokat találunk a lapok hátoldalán. Henry David Thoreau (1817–1862), a nagy amerikai gondolkodó, a zsarnoksággal szembeni polgári engedetlenség kötelességének Szokratész utáni első megfogalmazója a családja gyárában készített ceruzákkal rögzítette gondolatait. Érdekes megfigyelni, hogyan egyszerűsítette le naplójegyzeteinek barokkos burjánzását nyomtatásban megjelent könyveiben.

***

Miután a kötelező szeretetet hirdető, sarus, tarisznyás, navajo ékszeres, paisley[5] virágosra batikolt, ezüst lábujjgyűrűs, koszoskezű, koszoslábú, hónaljszaggal kevert fahéjillatú hippi álmot előbb Abbie Hoffman, Jerry Rubin és a forradalmat utcaszínházként megélő többi vidám yippie[6] kergették a Pokol kénköves tűztavának irányába, majd útközben széttépték Bowie gyémánt kutyái,[7] a divat az 1970-es évek második felében jött divatba. Elkezdődött a modernizmus halálsikolyának tekinthető punkot felváltó *disco-korszak*, és mellette (a kor arculatára a kamikaze punknál jóval jelentéktelenebb hatással bírva) a langyos, konformista, puhány *new wave*, s annak a modernizmus tanulságait, Duchamp totális tanítását elvető képzőművészeti vetülete, a múlt eredményeit remixelő, tulajdonképpen semmilyen újat nem hozó, de a nagy kereskedelmi galériáknak jól jövedelmező „új festészet".
1977-ben, New Yorkban megnyílt az első megadisco, a plafonra függesztett, gigászi méretű

4 Titkosírás-használatom történetét a SPIONS eposz negyedik, *A rock zene titkai – egy rock & roll kém születése 2.* című, a Balkon 2010/5 számában publikált fejezetében ismertettem részletesen.

5 A *paisley* indiai vagy perzsa eredetű, csepp alakú virágmotívum, amelyet a 18-19. században kezdett használni az európai textilipar. Az Indiában (ahol a motívum a hinduizmushoz kapcsolódott) *Ambi*-nak, *Kolke*-nek, *Koyari*-nak, *Mankolam*nak, Pakisztánban *Carrey*-nek (a nevek a mangó gyümölcsre, illetve annak magjára utalnak), Perzsiában (ahol a motívum a Kr.u. 224-től 651-ig uralkodó Sassanida dinasztia idején honosodott meg és vált a zoroasztriánus vallás élet- és örökkévalóság szimbólumává) *Boteh Jegheh*-nek (növénymotívumok és a ciprusfa formájának összefonódása), Kínában (ahová perzsa és indiai közvetítéssel érkezett) *ham motívum*nak (火腿纹 *huotuiwen*) hívott, stilizált forma európai nevét a skóciai (Renfrewshire) Paisley településtől kapta, amelynek textil manufaktúrái először vették át a távol-keleti mintát. A paisley motívumot az Indiát megjárt hippik fedezték fel újra, és tették életformájuk szimbólumává az 1960-as években

6 L. Najmányi László – Schuller Gabriella: *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (2008. Szombathely, Golyós Toll Kft. – megrendelhető a budapesti ACB galériától) http://www.freewebs.com/wordcitizen14/yippie.htm

7 Utalás David Bowie a szirupos, nyálas szétesettséget propagáló, hippi világnézettel leszámoló, részben George Orwell *1984* című könyve ihlette *Diamond Dogs* című lemezére (1974, RCA).

kokain-kanállal dekorált Studió 54,[8] majd az amerikai példát követve az európai nagyvárosok hasonló intézményei, például a párizsi Palace, a Philippe Starck által tervezett La Main Bleue és Les Bains Douches. Ezekre a helyekre csak extravagáns módon öltözött, szép embereket engedtek be. Ekkor váltak a tagbaszakadt kapuőrök kb. egy évtizedre – amíg a plebs meg nem hódította az exkluzív nightclubokat – esztétákká.

„FUCK ART – LET'S DANCE". A Donna Summers színrelépésével és a John Travoltát világsztárrá avató *Saturday Night Fever* (*Szombat esti láz*) című film bemutatásával elkezdődött diszkókorszak divatja a tánc követelményeihez alkalmazkodott. A testnek szabad mozgást engedő, drapéria-szerűen szabott női ruhák, széles galléros, a nyaknál köldökig nyitott férfiingek, aranyláncokon függő medálok, a gondozatlan, zsíros hippi-kócosságot és a katonás punk hajstílust (a ma a punkkal azonosított *mohawk*-tarajok csak jóval a punk kimúlása után, az 1980-as évek elején jelentek meg) egyszerre felváltó, mesterfodrászok által megálmodott frizuraköltemények, arany- és ezüstlamék, csillogás. Az ormótlan *platform shoes* (patacipők) eltűntek, divatba jöttek a balerina- és más, gyakran flitterekkel borított tánccipők és a magassarkú, hosszúszárú *so-m*[9] bőrcsizmák, a férfiaknál a *hi-tech* futócipők. A jamaicai származású Grace Jones disco-díva hiperaktivitásának köszönhetően rendkívül népszerűvé váltak a sci-fi filmek ihlette széles, szögletes válltömések. A fű *passé*, a heroin és kokain *in*, s velük a meleg kultúrával párosult jobboldali gondolkodás. A történelem néha furcsa ágyastársakat produkál. Hirtelen ciki lett a pénztelenség, érdem a kapzsiság.

A divatot először a francia művészettörténészek és kritikusok emelték az elitkultúra magasába. Életemben először 1978 júliusában, a párizsi Szépművészeti Főiskolán (*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*) láttam divatbemutatót. A szürrealista festményeket idéző ruha-fantáziákat viselő manökenek nem kifutón masíroztak, hanem a társalgó, táncoló tömegben tűntek fel jelenés-szerűen. Manöken voltukról csak kivételes testmagasságuk, légies soványságuk és komor fegyelmezettségük árulkodott. Tudtam, hogy bármelyikük tökéletes partnerem lehetne, de lélekemelő társaságukról üres zsebű, kopott szovjet egyenruhámban nem is álmodhatok. Ráadásul van már társam, a Vasfüggöny mögött Párizsba készülő feleségem,[10] aki hamarosan megérkezik és csatlakozik misszióhoz, gondoltam. Nagyon hiányzott. Francia barátaim, ismerőseim lakásából hívtam fel szinte minden nap titokban. Úgy tűnt, minden rendben van nála, várja a hamarosan számára is elkezdődő, nagy, közös kalandot.

***

Robert Filliou közvetítésével ismerkedtem meg két író-példaképem, William S. Burroughs[11] (1914–1997) és Paul Bowles (1910–1999) barátjával, Brion Gysinnel

8 Az 1927-ben alapított Gallo Operaház épületében, a manhattani 254 West 54th Street cím alatt Ian Schrager és Steve Rubell által létesített, a kor legmodernebb technikájával felszerelt éjszakai szórakozóhely első szilveszteri bulián a klubot tervező Robert Isabell négy tonna csillámporral borította a táncparkettet, amely rátapadt a táncolók cipőjére és ruhájára, onnan otthonaik szőnyegeire, ágyaira, foteljeire, kanapéira került és még hónapokig emlékeztetett csillogásával a nagy eseményre. 1978 decemberében a társtulajdonos, Steve Rubell azt nyilatkozta, hogy a klub hétmillió dollárt termelt az első évben, többet, mint amennyit a maffia kaszált ugyanezen időszak alatt. A Studio 54 törzsvendégei közé tartozott Andy Warhol, Calvin Klein, Cary Grant, Lauren Hutton, Gloria Vanderbilt, Mark Gastineau, Gina Lollobrigida, Brooke Shields, Diana Ross, Ryan O'Neal, Mariel Hemingway, Jocelyn Wildenstein, Richard Gere, Gia Carangi, Jack Nicholson, Reggie Jackson és Sylvester Stallone is. A klub színpadán a kor legdivatosabb előadóművészei és zenekarai, például a pályakezdő Madonna, Wham!, Duran Duran, Culture Club, Menudo, Blondie és a KISS szórakoztatták a világ kulturális krémjét. A bármixerektől, pincérektől szabadon lehetett drogokat vásárolni. A befolyt pénzeket a tulajdonosok a mennyezetre függesztett műanyag szemeteszsákokban tárolták. A nagy üzletre hamarosan felfigyelt az amerikai adóhivatal. A tulajdonosokat adócsalás vádjával letartóztatták. Letartóztatásukat élőben közvetítették a televíziós társaságok, mutatták, ahogy a rendőrök kicipelik a klubból a pénzzel megtömött szemeteszsákok tucatjait. Rubell és Schrager 13 hónapot ültek le kétéves börtönbüntetésükből. Távollétük alatt a klub tovább üzemelt, s csak az 1980-as évek közepén kezdett veszíteni fényéből. Nevét új tulajdonosai 1988-ban The Ritz-re változtatták, attól kezdve kizárólag koncertteremként működött, 1994-ig, amikor végleg bezárták.

9 szadomazo

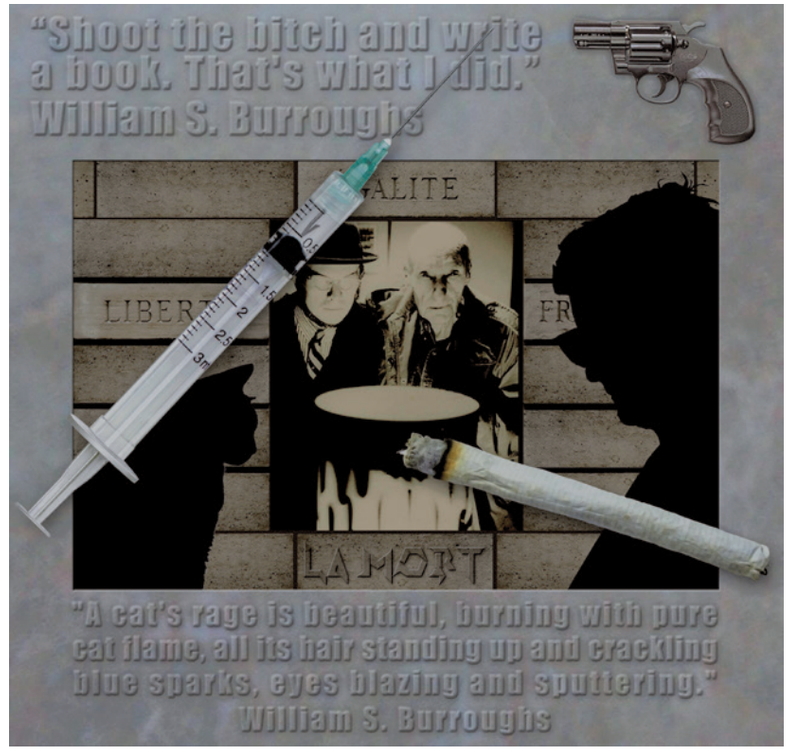
10 Ahogy korábbi beszámolóimban olvasható, feleségem, Orsós Györgyi (1953–2009) képzőművész útlevélkérelmét 1978 tavaszán „Kiutazása közérdeket sért" indoklással visszautasították. Párizsba érve rögtön felhívtam lehallgatott budapesti telefonunkon, és közöltem a lehallgatóval, hogy amennyiben Györgyi nem kap azonnal útlevelet, a nyugati médiához fordulok az ügyben. A negatív nyugati sajtóvisszhangoktól akkor már rettegő, a nyugati bankok kölcsöneitől függő diktatúra illetékesei bepánikolva, rekordidő alatt kézbesítették az útlevelet. Feleségem 1978 augusztusára jelezte Párizsba érkezését.

11 A rendkívül gazdag amerikai családba született William S. Burroughs, a beat mozgalom egyik elindítója és enigmatikus figurája katonai szolgálata alatt, a második világháború idején vált alkohol és drogfüggővé, s 83 éves korában bekövetkezett haláláig az is maradt. 1951-ben az amerikai hatóságok elől menekülő Burroughs Mexikóban, egy „Tell Vilmos" játék során részegen agyonlőtte feleségét, Joan Vollmert. Sikerült lefizetnie a mexikói hatóságokat, így, hosszú ideig elhúzódó bírósági procedúra után, távollétében csak 2 év felfüggesztett börtönbüntetésre ítélték. Az ítéletre várva felfedezte homoszexualitását, és megírta a mexikói kalandjai inspirálta *Queer* (*Buzi*) című regényét (1985, New York, Viking Press), a korábban írt *Junkie* (*Heroinfüggő*) című könyve (1953, New York, Ace Books) folytatását, majd hónapokig kereste Dél-Amerikában a telepátiát lehetővé tévő *yagé* (*ayahuasca*) nevű drogot. Az Allen Ginsberggel folytatott levelezését tartalmazó *The Yage Letters* (*A yage levelek* – 1963, New York, City Lights Books) című könyvében az Amazon esőerdeinek indiánjai között végzett kutatásairól számolt be. Haláláig harcolt a drogok legalizálásáért



Najmányi László
Hommage
á Brion Gysin, 2013,
digitális kollázs

(1916–1986), akivel az 1980-as évek közepéig tartottam a kapcsolatot. Akkor már az első találkozásaink idején még viszonylag jó anyagi körülmények között élő Gysin, mint pályája elején, ismét a Latin-negyedben, a Rélais du Vieux Paris nevű lepusztult (ma már négycsillagos) szállodában lakott (az egykori Beat Hotel[12] – 9 Rue Gît-le-Cœur), és újra nagy szegénységben élt. Leveleiben, ritka telefonbeszélgetéseink során soha nem panaszkodott nehéz anyagi helyzetéről és elhatalmasodó betegségéről (tüdőrák), amelyekről csak halála után értesültem. Arisztokratikus méltósággal viselte a nyomort és a szenvedést. Kizárólag művészeti és filozófiai témákról írt, rövid, pontos, mágikus erejű mondatokban. A SPIONS-projekt nagyon érdekelte, rendkívül fontosnak, aktuálisnak tartotta munkánkat.[13] Sok éves kihagyás után Brion Gysin tanácsára és instrukciói alapján kezdtem el újra festeni az 1980-as évek elején, de már kizárólag meditációs gyakorlatként. Életem legnehezebb pillanataiban azóta festek nagyon fegyelmezett ecsetkezelést és tiszta tudatot, abszolút jelenlétet igénylő akvarelleket, és alkalmazom a rendkívül gyorsan száradó lakkba kevert természetes pigmentekkel való festés technikáját. Ezeket a festményeket nem a nyilvánosságnak szánom, az önépítésem, önkarbantartásom, önerősítésem eszközei.
Az angliai Taplow-ban (Buckinghamshire) született festő, író, hang-költő és performanszművész röviddel a párizsi Sorbonne egyetemre való beiratkozása után, 1934-ben, 19 éves korában csatlakozott a szürrealistákhoz. Rövidesen kizárták a mozgalommá torzult, intézményesülő alkotócsoportból és rajzait eltávolították a Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst és René Magritte közreműködésével rendezett kiállításról, mert a szürrealisták Sztálinja, a tehetségtelen és humortalan André Breton úgy vélte, hogy Gysin rajzai őt parodizálják. Vele egy időben a nácikkal való szimpatizálás alaptalan vádjával szürrealista „bíróság" elé állított Dalít is kizárta a hivatalos szürrealizmusból a hatalmi tébolytól szenvedő Breton.
De őt nem lehet a szürrealizmusból kizárni, „A szürrealizmus én vagyok!", nyilatkozta Dalí.
Gysin hamarosan lélekben is eltávolodott a szürrealizmustól és folytatta útját saját labirintusaiban. Elsősorban vizuális művésznek tartotta magát. Első érett munkái az 1950-es években születtek, a japán és az arab kalligráfia – mindkét írásművészetet (és a japán nyelvet) évekig tanulta – inspirálta, Cy Twombly és Mark Tobey későbbi műveihez hasonlító festmények voltak. Marokkóba a már régebben ott élő, ugyancsak a beat-mozgalom elindítói közé tartozó Paul Bowles amerikai író, zeneszerző, zenetudós meghívására érkezett, s egy ideig az ő Tangier-i házában lakott, ahol Ginsberg az *Üvöltés*t, Burroughs a *Meztelen Ebéd*et írta. 1954-ben, Bowles anyagi támogatásával éttermet (*The 1001 Nights*) nyitott a marokkói fővárosban. 1956-ban, az étterem egyik falának bontása során összetekert pergamenre írt, arab nyelvű átkot fedezett fel. A hálózatba rendezett, nagy gonddal írt arab betűk, a mágia és a matematikai merevség egymást kiegészítő összecsengése késztette első kalligrafikus festményei elkészítésére.
Íróként ott vette fel a fonalat, ahol a szürrealisták elejtették. Készített képverseket, szavakból összeállított festményeket és szövegek inspirálta rajzokat. 1959-ben egy újságcikket darabokra vágott és a szavakat, mondatokat véletlenszerűen újrarendezte (korábban a dadaisták és a szürrealisták is kísérleteztek ezzel a módszerrel). Így fedezte fel a *cut-up* (szétvágásos) technikát, amelyet Burroughs alkalmazott nagy sikerrel saját narratívájában,[14] majd később David Bowie a dalszövegeiben.[15] Az 1960-as évektől számítógépek segítségével *randomizálta*, „véletlenesítette" szövegeit és képeit. Gysin, Paul Bowlessel közösen folytatott kutatásai révén a marokkói *szufi* zene szakértőjévé vált. Ő kalauzolta 1968-ban Brian Jonest (1942–1969), a The Rolling Stones gitáros-zeneszerzőjét a Joujouka nevű faluban végzett zenekutatásai során. Nemcsak hangfelvételeket készített,



Najmányi László
Hommage á Ian Sommerville & William S. Burroughs, 2013, digitális kollázs

12 A Beat Hotelben a művészetbarát tulajdonosok, Monsieur és Madame Rachou jóvoltából a financiálisan kihívott művészek, mint Brion Gysin, William Burroughs, Ian Sommerville, Gregory Corso, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Derek Raymond, Harold Norse, Sinclair Beiles és mások műveikkel, kézirataikkal fizettek nyomorúságos szobáikért, ahol Ginsberg a *Kaddish*-t, Corso a *Bomb*-ot írta. A sötét, hámló tapétájú szobák ablakai a lépcsőházra nyíltak. Melegvíz csak hetente háromszor volt a szállodában. Fürödni csak külön térítés ellenében, az intézmény egyetlen kádjában lehetett. A lepedőket, paplan- és párnahuzatokat ritkán mosták. A vendégek maguk takarították, ha takarították egyáltalán a szobákat. Patkányok, egerek, svábbogarak, poloskák. Savanyú szagú, áporodott levegő, őrület, alkohol, drogok.

13 William Burroughs Brion Gysin javaslatára vette fel 1997-ben a kapcsolatot a SPIONS akkor már a kanadai Montrealban, Helmut Spiel! fedőnéven kémkedő frontemberével, s miután elolvasta néhány fejezetét, vállalta a frontember *THE BOOK of Reconstruction* (A rekonstrukció könyve) című, akkorra már több mint 70 ezer oldalra duzzadt, történetünket elmondó könyve kiadását. Ahogy korábban írtam, Burroughs rövidesen meghalt, a könyv kiadására nem került sor, az évtizedek óta tartó sikertelen kiadási kísérletekbe belefáradt frontember Burroughs haláláról értesülve rituálisan elégette a kéziratot.

14 Burroughs ezzel a technikával szerkesztette össze első híressé vált, az amerikai irodalmat forradalmasító regényét, a Tangier-ben, Paul Bowles házában elkezdett *Meztelen ebéd*et (*Naked Lunch*, 1959, Párizs, Olympia Press; 1962, New York, Grove Press).

15 Gysin felfedezését nem ismerve, az 1970-es évek elején kezdtem el saját cut up verseimet írni. 2012-től copy/paste technikával, a legnépszerűbb Internetes portálok címeiből komponálok új minőséget (l. *CutUp Sample* című illusztráció)

hanem fotókat, rajzokat és festményeket is a szufi zenészekről és a sivatag arabjairól, tájairól. Ő volt az első hangköltők egyike. Kezdetben magnetofonra vette fel zajokból és beszélt, énekelt szövegekből összeálló hang-költeményeit.[16] Az 1960-as évektől kezdve számítógépes programokkal manipulálta a hangfelvételeket, illetve készítette el azok grafikai megfelelőit.[17] Legismertebb „képzőművészeti" (milyen használhatatlanná vált ez a szó a kortárs művészetek egyébként is felesleges kategorizálásához!) munkáját, a *Dream Machine*-t (*Álomgép*) 1961-ben, Ian Sommerville (1940–1976) elektrotechnikussal és számítógépprogramozóval, William Burroughs szeretőjével és „rendszer-tanácsadójával" kollaborálva[18] építette.[19]. „Az első művészeti objekt, amelyet csukott szemmel kell nézni" 8–16 Hz frekvenciájú *alfa hullámokat* (ilyen frekvenciájú elektromos rezgések keletkeznek nyugalmi állapotban az agyban) vetít a csukott szemhéjjakra. A pulzáló fény stimulálja a látóidegeket, s rajtuk keresztül az agysejteket, *hypnagogikus* (az ébrenlét és az alvás közötti), álomszerű élményeket produkáló állapotba transzponálva a vizuális ingerekre fogékonyakat. Gysin és Burroughs sokat kísérletezett a géppel, amely Gysint képek festésére, Burroughs-t hallucinációs szövegek írására inspirálta. „Brion Gysin volt az egyetlen ember, akit valaha is tiszteltem", írta közös könyvük, *Az ember a seholból: Ostromolni a felvilágosodás citadelláit William Burroughs-al és Brion Gysinnel* előszavában Burroughs.[20]

35 évvel ezelőtt, Párizsba érkezésem idején már erősen foglalkoztattak az akkor még újdonságnak számító számítógépek adta lehetőségek. Egyik fő kutatási területem a *történelmi geometria*, a vallási és politikai szimbólumok geometriájának vizsgálata volt, ideális terület a számítástechnika alkalmazására. Brion Gysintől sokat tanultam a számítógépes programok használatáról a művészetben. Sajnos munkatársa, az informatikus zseni Ian Sommerville két évvel korábban, autóbalesetben meghalt, így vele nem konzultálhattam, Gysintől hallottam először úttörő munkáiról. Sommerville és Burroughs az 1960-as évek elején készítette az *Álmok ezüst füstje*[21] című, sok későbbi művészt inspiráló audio-művet, amely az 1965-ben született *K-9 csatázott a földön kívüli tudat-képernyőkkel*[22] (a „K-9" – canine – kutyát jelent, NL megjegyzése) alapja lett. 1966-ban Paul McCartney kérésére szalagos magnetofonokat installált Ringo Starr londoni lakásába (34 Montagu Square, Marylebone), amelyeken Burroughs felolvasásait rögzítették. Sommerville, Gysin és Burroughs kollaborációjából született az 1973-ban publikált *Engedd be az egereket* című könyv.[23] „A költők feladata a szavak felszabadítása lenne, nem frázisokba láncolásuk. Ki mondta a költőknek, hogy gondolkodniuk kellene? A költők azért vannak, hogy énekeljenek, és hogy énekeltessék a szavakat.", írta Gysin a könyvben. William Burroughs *Az edukációm: Álmok könyve* című, regénye[24] barátaival, Ian Sommerville-el, Allen Ginsberggel és Brion Gysinnek folytatott beszélgetésekről, a macskáiról, hogyan próbál szexhez, drogokhoz (például a titokzatos *Jade*, vagy a *Bogolomets Emberek Elleni Szérum 125*[25]) és ételhez jutni, a marokkói Tangierhez, Londonhoz, Párizshoz és más városokhoz egyaránt hasonlító Halottak Földjéről, és a hol erotikus, hol horrorisztikus álmairól szól, köztük azokról, amelyekben szerelméről, Ian Sommerville-ről álmodott. Gysin Marokkóban ismerkedett meg az első modernista művészek (Cézanne, Matisse, Picasso, Renoir, Manet, Gauguin, Toulouse-Lautrec és társaik) műveit párizsi szalonjában (27 Rue de Fleurus) kiállító Gertrude Stein (1874–1946) amerikai írónővel és élettársával, Alice B. Toklas-szal (1877–1967). Kevesen tudják, hogy a hasis sütemény Alice B. Toklas 1954-ben kiadott szakácskönyvében található receptjét (*Alice B. Toklas brownies*) Bryon Gysin írta, és a viccként írt recept azért kerülhetett be az óriási sikerű, számtalan kiadásban megjelent szakácskönyvbe, mert Toklasnak fogalma sem volt arról, hogy mi a „Bölcsesség füvének" is nevezett marihuána, és annak gyantája, a hasis. A hasisolajban pácolt cigaretta, amellyel az akkor 62 éves, de korát meghazudtolóan friss és fiatalos Gysin első találkozásunk során, a Luxembourg kertben megkínált, a legnemesebb tudatmódosító varázsszer volt, amit addig kipróbáltam. Hazavitt a szabadok Mennyországába és otthagyott.

***

1978 júliusában Robert Filliou, Brion Gysin, az engem parányi lakásába befogadó Valerie Goodman és a Liberation nevű, az első SPIONS interjúkat készítő, akkor még nagyon radikális lap újságírója, Rémy Kolpa Kopoul[26] közvetítésével punkzenészekkel ismerkedtünk, hogy összeálljon az együttes. Közben a SPIONS frontembere szemét súlyos betegség támadta meg, gyakorlatilag elveszítette a látását. Egy ismerős orvos nagylelkűen megvizsgálta ugyan és megállapította a ritka kórt, de a kezelésére nem vállalkozott, mert a frontembernek se biztosítása, se pénze nem volt. A francia egészségügyi rendszert jól ismerő punk barátaink javaslatára azt a megoldást választottuk, hogy elfuvaroztam a beteget egy szemklinikára, ahol diagnosztizálták, és rögtön beinjekciózták a pupilláját, majd amikor az egészségügyi kártya bemutatására vagy fizetésre került volna sor, támogatásommal kifutott a klinikáról, beugrottunk a közelben parkoló, egyre rozogább Zsigulimba és elporzottunk. Minden héten más szemklinikát látogattunk meg ezzel a módszerrel. Az orvosok mindenütt azt tanácsolták a betegnek, hogy kerülje a napfényt, tartózkodjon elsötétített szobában, amíg meg nem gyógyul. Ezért csak éjszakánként, akkor is sötét szemüveget viselve hagyta el a Mexikóban turnézó Allan Daré színészbarátomtól kölcsönzött lakást. Megtanult bekötött szemmel írni, és a rádiót hallgatva tanult franciául.

(Folytatása következik)

16 L. Brion Gysin: *Pistol Poem* (a ritmusra vágott pisztolylövések és saját hangja összefűzésével készített akusztikus költeményt a művész a BBC felkérésére, 1960-ban rögzítette): http://www.youtube.com/watch?v=0N8hwjsfqTk

17 Ezen a *Brion Gysin at Work* (*Brion Gysin munkában*) című, a Network21 program03 angol közszolgálati tévéműsor számára készitett, ritka videofelvételen (további felvételek a www.network21tv.co.uk címen találhatók) Brion Gysint munka közben láthatjuk: http://www.youtube.com/watch?v=HRhC13wIglk&feature=PlayList&p=7D4259FC24C1E351&playnext_from=PL&playnext=1&index=20

18 Ugyancsak Sommerville írta meg a programot, amelynek segítségével Gysin randomizálta cut-up szövegeit és képeit.

19 Tudomásom szerint Gysin *Álomgép*ét legutóbb 2008 októberében mutatta be a londoni October Gallery: http://www.youtube.com/watch?v=fe57yuW4hFo&feature=related

20 Burroughs, William. „Introduction.", *Man from Nowhere: Storming the Citadels of Enlightenment with William Burroughs and Brion Gysin*. Ambrose, Joe, Frank Rynne, Terry Wilson. Dublin: Sublimin, 1992

21 Ian Sommerville – William Burroughs: *Silver Smoke of Dreams* http://www.youtube.com/watch?v=7Y94xOrJL6c

22 Ian Sommerville – William Burroughs: *K-9 Was in Combat with the Alien Mind-Screens* http://www.youtube.com/watch?v=2Zhnk6vxYDM

23 Ian Sommerville – Brion Gysin – William Burroughs: *Let The Mice In* (1973, New York, Something Else Press)

24 William Burroughs: *My Education: A Book of Dreams* (1995, New York, Viking Press)

25 Bogomolets Anti-Human Serum 125

26 Ma ismert DJ, zene-producer és rádiós műsorvezető, a párizsi Radio Nova munkatársa http://www.youtube.com/watch?v=j949WFiUWrA

Zsikla Mónika

NEO-ROSE II.

Károlyi Zsigmond: *Kívül-belül (művek a '70-es évekből)*

NEON Galéria, Budapest
2013. november 6 – december 10.

Másfél évvel ezelőtt Károlyi Zsigmond '80-as évek beli „X korszakának" fotófestményeit és vásznait *Állványok és fényrácsok*[1] címen láthattuk a Neonban, idén pedig az életműből a hetvenes évek legjelentősebb darabjait gyűjtötte egybe a galériatulajdonos Tóth Árpád.
Mindkét kiállítás évfordulókhoz is kapcsolódik: az időben korábbi Károlyi hatvanadik születésnapjával esett egybe, az idei pedig a Rózsa kör hézagokkal teli történetének egy újabb fordulója. Pontosan 15 év telt el az Ernst Múzeum 1998 decemberében nyílt *Rózsa Presszó* kiállítása óta. A legendás hely a hetvenes években egy progresszív „művészkeltető" funkcióját is betöltötte: „1976-tól egy főleg képzőművészeti főiskolásokból álló társaság ebben az Andrássy úti presszóban találkozott, és a közös művészi törekvések jegyében kvázi-csoporttá szerveződött. Elutasították a kor művészetelméletét és gyakorlatát, és olyan expanzionista törekvésekkel kísérleteztek, mint az environment, a happening, a fluxus és az akció. A Rózsa presszó név tehát nem egy helyszínt jelez, nem is egy művészeti irányzat elnevezése. Idővel metaforává lett: egy társaság gondolkodásának és életérzésének a hívószava."[2] De a szerveződés bizonyos értelemben skizofrén helyzetet teremtett, a fiatal növendékek a Főiskola elvárásainak megfelelően akadémiai szemléletű, hagyományos képtípusok ismételgetésével tudták le a kiszabott penzumot, mielőtt nap mint nap kivonultak a Rózsába, az „önképzőkörbe", ahol a progresszió forradalma olyan underground ikonok szellemi hatására szerveződött, mint Erdély Miklós, Birkás Ákos vagy Bódy Gábor. A közösség és a nagy generáció jelenléte katalizátorként formálta szemléletüket az intézményi művészet avétos ujjgyakorlataitól az új irányokba mutató underground művészete felé.
1998-ban az Ernst Múzeum kiállításán Körner Éva két időszakot fésült egybe, aminek eredményeként párhuzamosan voltak láthatók a rózsások hetvenes években készült művei, dokumentációi, akció-leírásai és az egykori tagok legújabb, a kilencvenes években készült munkái. Ez többek közt azért fontos, mert a korábbi barátságok, személyes kötődések ugyan megmaradtak, de a csoport a nyolcvanas évek elejére teljesen felbomlott. A '98-as kiállítás idején a tagok egy része már az újszenzibilitás festészeti problémái felé fordult, mások pedig egyéni pályákon haladtak tovább. A visszatekintés alkalmával Körner a társaság jelentőségét úgy definiálta, mint „a magyar konceptuális művészet bölcsője, és az utolsó avantgarde jellegű csoportos fellépés".[3]
A Neon galéria idén indult *NEO-ROSE* kiállítás-sorozata a csoport tagjainak a hetvenes években készült munkáin keresztül idézi meg a fénykort. A sorozatot Sarkadi Péter *EGO-dokumentumok* címmel nyitotta,[4] amit most Károlyi Zsigmond fotós munkái követtek. Károlyi esetében azonban az évtizedek elhatárolását szimbolikusnak is tekinthetjük. Bemutatott korszakának egyik emblematikus műve a *Kívül-belül*, amely egy 1968-ban készült fekete-fehér fotó aktuális újrafogalmazása. Itt a hangsúly az *aktuálisra* esik, ugyanis ez a 68-as fotó több mint egy évtizeden keresztül „alapképként" határozta meg a készülő művek problémafelvetését. A fotón látható állványzat központi X motívuma főszereplőként töltötte ki a fotómontázsok, fotófestmények, majd később a festett vásznak felületeit.
Vagyis tekintetünk irányától függően Károlyi nullponti X koordinátája lehet konstrukció, vagy akár dekonstrukció alapja is. Ha követjük őt az elemekre szedés analízisében,

1 Marno János: *Homlokzatredőzet*, in. Balkon 2012 / 3. , 19-22. Zsikla Mónika: *Diagonálisok, pont és végtelen* = X , in. Balkon 2012 / 3. , 16-18.
2 L. Molnár Mária: *Rózsa-metafora*, in. Új Művészet 1999. május (5). , 18-19.

Károlyi Zsigmond
Ikszek, 1968–80 fotó, 10 × 10 cm



3 Stima Klára: *A Rózsáról*, in Balkon 1999 / 3,4. , 22.
4 *NEO-ROSE I.* Sarkadi Péter: *EGO-dokumentumok*, Neon Galéria, Budapest, 2013. szeptember 12 – október 30.

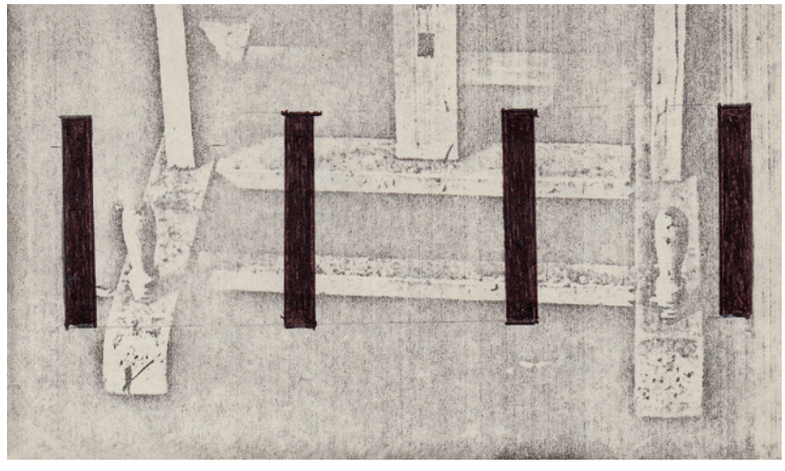
Emberi Erőforrások Minisztériuma

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

máris megérkezünk a kiállítás egyik összefüggő, a *Sorminták (1977)* köré rendeződő műcsoportjához.
A műcsoport keletkezésének története szorosan összefügg egy hétvégi Rózsa-akcióval.
A Főiskolán kívüli eseménnyel egyidőben Károlyi a Főiskola KISZ klubjában egy Czimra Gyula environmentet épített, és az önálló akciót egy levelezőlap nagyságú cédulán hirdette. A hely- és környezetspecifikus mű létrehozását néhány „rózsás" a saját lázadásuk meghekkeléseként értelmezte, és Károlyi gesztusát a Főiskoláról való kivonulásukra adott *bevonulásnak,* árulásnak tekintették. Károlyi így emlékezett vissza erre: „bizonyos értelemben sokkal szűkebb, műtermi jellegű, festészeti meta-problémákkal foglalkoztam. Inkább a festésből jövő önreflexív, tautologikus dolgok azok, amik engem érdekeltek, és bármennyire is akartam volna, saját árnyékomat átugrani nem tudván, ez a fluxusos könnyedség, ez nem ment nekem. Ilyen értelemben Ernő vagy Fazekas Gyuri, Koncz Andris, Pecásról nem is beszélve, ők sokkal direktebben dolgoztak a tradicionális műformák meghaladásán."[5]
Az 1976-os environment „környezetében jelen volt már Károlyi későbbi műveinek minden lényeges eleme, nem Czimra-képek kerültek bemutatásra, csupán motívumaik: szék, petróleumlámpa, staffelei. A kiállított tárgyak egy vonal mentén helyezkedtek el…"[6] és ez a vonal a későbbi munkákon újabb és újabb konnotátumokkal ruházódott fel. A Czimra-akció egy vonalra komponált terében a vonal a sík és a tér metszetét jelentette, a *Sorminták* készülésekor a két expozíció között eltelt, meghatározhatatlan terjedelmű idő intervallum képi manifesztációját jelöli, a műtermi hulladék pozdorjalemezeit (*Szaggatott vonal* 1978–79) pedig rendezőelvként kötötte egymáshoz. A 78-as *Átlóból vízszintes* papírborítékjainak vonala pedig már csak egy lépésre van az egy pontban metsződő vonalak ikszétől. De a metsződés előtt Károlyi figyelme a pontra is kiterjedt, amely egyszer tudatosan,[7] máskor véletlenszerűen – *Koincidenciák*, 1976 – vált munkái részévé.
A főiskolai évek alatt Károlyi kitüntetett figyelemmel fordult a festő Czimra Gyula életműve felé, reciklált motívumai nem csak újra és újra megjelentek, hanem speciális kölcsönhatásokba kerültek egymással. „Tanulmányozni kezdte Czimra petróleumlámpás-tükrös képeit, és rájött arra, hogy a tükör elé állított tárgy szituációja analóg azzal a helyzettel, mely egy képet és környezetét a festő/néző terével összekapcsol.



Károlyi Zsigmond
Festőállvány – kétszer, 1976, dokubróm, 15 × 21 cm



Károlyi Zsigmond
Egalizálhatatlan közök, 1978 körül
9 × 15 cm, filctoll, xerox

„Testét lomhán kinyújtva
Közénk terült
a távol…"
Tóth Árpád

Hasonló beállításokat konstruált fényképezőgépe számára."[8] Fotóinak szerkesztett tükörtereiből ekkor nagy ritkán a fiatal művész képe is visszatükröződött, *Ön/Arc/Kép/Festő*, (1976–78). A képből kinéző művész arcát két egymásra mázolt réteg keretezi, az egyik az expozíció előtt a tükörre felkent fehér borotvahab, amelyre az előhívást követően egy ellentétes irányban mázolt fekete réteg került, a fotó felületén a kétirányú ecsetmozgás metsződik. „A leképezésnek és a festésnek az evidenciájából van itt egy réteg összerakva. Egy imaginárius sík, amiben semmi nem találkozik semmivel, de végül mégis egy képpé áll össze minden. Ezt a narcisztikus, Caravaggio-s tükör problémát odáig kellett vinnem, amikor én már nem vagyok a tükörben. Amikor az egész tükör már csak egy vonal, ami persze megint csak elemi dolog, mert ugyanúgy kettéosztja a világot, jobbra és balra, és egy relációt megidéz…" [9] Az egymásra rétegződött kép terét esetlegesen kivágott, egybeolvasható szavakból az alábbi mondat keretezi: „A realizmus nem azt jelenti, hogy lefestem, amit látok, hanem azt, hogy különbséget teszek aközt, amit festek, és aközt, amit látok." A német származású művész és művészetteoretikus, Bazon Brock mondatát Birkás Ákos a hetvenes években egy kézzel írt levelezőlapon küldte Károlyinak. S bár itt a mondat szándékoltan az önarcképet/képet keretezi, de talán nem tévedünk nagyot, ha a szavak mögött a fiatal művész ars poétikáját is felfedezni véljük.

5 Stima Klára: *Interjú Károlyi Zsigmonddal*, 1998. publikálatlan kézirat
6 Beke László: *Károlyi Zsigmond – a jelenlét mint utópia*, in. Mozgó Világ, 1979/1. , 121.
7 *3-2-1 vagy: PONT-VONAL-KÉP (egy vonal-egy kép)* 1978. , reprodukálva: I.K.E.M.XX. Károlyi Zsigmond fotós munkái és írásai, Magyar Fotográfiai Múzeum 2003. 62.o.
8 l. 5. jegyzet
9 Zsikla Mónika: *Beszélgetések Károlyi Zsigmonddal*, 2013. Kézirat

Tihomir Milovac

Bevezetés *A nullpont tájképébe**

Ivan Ladislav Galeta[1] művészeti tevékenysége az elmúlt évszázad hatvanas éveiben vette kezdetét, amikor csatlakozott azoknak a zágrábi alkotóknak a köréhez, akiknek érdeklődése a mediális és újító kezdeményezések felé fordult. Új utakat kerestek a művészetnek abban a tartományában, amely *új művészeti gyakorlatként*[2] vált ismertté, megkísérelve egymásba olvasztani képző- és filmművészeti, antropológiai, irodalmi, valamint az alkalmazott tudomány terén szerzett tapasztalatait. Akkoriban Galetára különösen erős hatást gyakorolt a radikális kísérleteket és alternatív filmes törekvéseket népszerűsítő GEFF (Genre Film Festival),[3] az avantgárd zene világfesztiválja, a Zágrábi Zenei Biennále,[4] amelynek a későbbiekben több projektet készített, továbbá a Nove tendencije[5] háttérintézményének bizonyuló zágrábi Galerija suvremene umjetnosti (Kortárs Művészetek Galériája), különösen pedig a 3. és 4. Tendencije (1965; 1968–69) rendezvénye, melyek fordulópontot jelentettek a képzőművészet, a technológia és a tudomány (kibernetika, vizuális kutatások) kapcsolatában. Galeta és a hetvenes évek egész (konceptuális) nemzedéke számára fontosnak bizonyult a zágrábi Egyetemi Központ Galériájának (Galerija SC) az elindítása, amelynek feladata elsősorban a fiatalabb nemzedékek felkarolása, bemutatása volt.[6] Galeta alkotói formálódásában sorsdöntő szerepet játszott az ugyancsak az Egyetemi Központ keretében létrejött Multimédia Kutatások Központja (MM Centar),[7] amelynek 1977-ben ő lett a vezetője és programszerkesztője. A nyolcvanas évek közepéig a Mulitmédia Kutatások Központja,[8] 1990-től pedig a Filmoteka 16 volt az a hely, ahol Galeta programszerűen bemutatta a kísérleti és kutatói szellemmel áthatott film- és videóművészet különféle irányzatait, hogy aztán 1993-ban a zágrábi Művészeti Akadémián társalapítóként részt vegyen az animációs film és az új médiumok tanszékének elindításában. Ebben az eseményben egyértelműen megmutatkozott a szándék, hogy egyrészt átértékelődjék és megváltozzék a hagyományos főiskolai intézményi modell, másrészt pedig az, hogy a tanintézmény eleget tudjon tenni az eljövendő hallgatói nemzedékek tanulmányi igényeinek a multimédia területén.[9]

Galeta tevékenységének irányultságát nagyban befolyásolták egyrészt az olyan autoritások, mint Leonardo da Vinci, és az aranymetszés elmélete, Nikola Tesla és Albert Einstein fizikusok, másrészt pedig Wacław Karol Szpakowski, a 20. század második felében élt lengyel építész, aki a vonatutazások megszállottja és olyan ritmikus, labirintusszerű, megszakítatlan vonalrendszerek megalkotója volt, melyekben a bináris törvények rendszerei uralkodtak.[10]

1 *A nullpont tájképe* Ivan Ladislav Galeta meghatározása, melyet a *nullponti energiamező* fizikai fogalmából vezetett le. Amennyiben az *energiamezőt* a világűr energetikai egységességének kategóriájaként értelmezzük, amelyben minden összefügg egymással, figyelmen kívül hagyva az euklideszi tér és a lineáris idő ismert definícióit, akkor Galeta eme tájképét olyan metadimenzióként értelmezhetjük, amelyben a művész lehetővé teszi, hogy összefüggő „sétát" tegyünk alkotói munkásságában. A *tájkép* egyaránt jelenti a fent és a lent, az előre és a hátra, az előbb és a később, az itt és az ott, valamint a jelenlegi, az elmúlt és az eljövendő fogalmát.

2 A *Nova umjetnička praksa (Új művészeti gyakorlat)* terminusa az elmúlt évszázad hetvenes éveiben alakult ki, mint a jugoszláv művészeti színtéren jelentkező új jelenségek gyűjtőneve. A mozgalom fő jellemzője a konceptuális stratégiákhoz való szoros kapcsolódás és a médiahasználatban mutatkozó változatosság volt. Lásd: *Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966–1978* [Új művészeti gyakorlat Jugoszláviában, 1966–1978], Galerija suvremene umjetnosti, Zágráb, 1978 (szerk. Marijan Susovski).

3 A Kinoklub Zagreb keretében 1962-ben alakult GEFF olyan amatőr filmeseket gyűjtött maga köré, akik a filmnek új, művészi státust kívántak adni. A fesztiválon többek között Ivana Martinac, Ante Verzotti, Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Vladimir Petek, Zlatko Hajdler mutatta be alkotásait.

4 A kortárs nemzetközi zene Zágrábi Zenei Biennáléját 1961-ben alapították. Már a kezdetekben maga köré gyűjtötte a nemzetközi szakmai színtér valamennyi jelentős képviselőjét, erőteljes befogadói hatást és ösztönzést fejtve ki a közvetlen környezetre. A hatvanas és hetvenes évek fesztiváljai erjesztően hatottak a kortárs zenei világszcéna egészére, jelentős és tartós nyomot hagyva a művészetek valamennyi területén. A rendezvényen többek között a következő zeneművészek vettek részt: Messiaen, Stockhausen, Sztravinszkij, Cage, Berio, Penderecki, Lutoslawski, Maderna, Kagel, Globokar, Nono, Xenakis, Lucier, Schnebel, Reich, Murail, Maxwell Davies, Birtwistle, Schaffer, Nyman, Cerha.

5 A *Nove tendencije (NT, Új irányzatok)* öt nemzetközi kiállítás elnevezése, melyeket 1961 és 1973 között rendeztek Zágrábban (a tervezett hatodikra már nem került sor) a Kortárs Művészetek Galériája (ma Kortárs Művészetek Múzeuma) szervezésében. A Nove tendencije Nyugat- és Kelet-Európa, valamint mindkét Amerika avantgárd művészeit maga köré gyűjtő mozgalommá terebélyesedett ki, nem véve tudomást az ideológiai különbségekről. Túlnyomórészt optikai, kinetikai és fénykinetikai kísérleteket végző alkotókat toborzott. Az 1965-ben megtartott NT3 a kibernetika és a művészet, az 1968–69-es pedig a számítógép és a vizuális kísérletek egymás közötti viszonyát taglalta nemzetközi tanácskozás keretében. A Kortárs Művészetek Galériája még ugyanabban az esztendőben a mozgalom szócsöveként folyóiratot indított Bit International néven, amelynek 1968 és1972 között kilenc száma jelent meg. A kiállítások legkitartóbb részvevői a német ZERO és Effekt, a francia Grav, az olasz N és T, valamint a horvát EXAT 51 csoportok voltak.

6 Želimir Koščević vezetői tényekedése idején az Egyetemi Központ Galériájában egy sor fiatal, pályája kezdetén álló művész állított ki (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Gorki Žuvela, Jagoda Kaloper, Vladimir Gudac, Dubravko Budić, Dejan Jokanović, Petar Dabac, Slavko Matković, OHO Csoport, TOK Csoport…). Galeta egyéni kiállítása 1974-ben volt.

7 Megalakulását követően a Multimédia Kutatások Központját Hrvoje Turković igazgatta, aki a központ tevékenységének irányvonalát a kísérleti film felé húzta meg, s amely Galeta vezetésének idején magas helyi és nemzetközi rangot vívott ki, mint a médiaművészetek – elsősorban a film és a videó – új formáinak tanulmányozását végző legfontosabb központok egyike.

8 Galeta vezetésének idején, 1977 és 1985 között a Multimédia Kutatások Központja (MM Centar) Ivan Paić munkatárs segédletével több olyan nyilvános akciót kezdeményezett, melyek sikerrel csatlakoztak a hetvenes években fellépő nemzedék által létrehozott új művészeti gyakorlat jelenségéhez, melyeknek gócpontja a Kortárs Művészetek Galériája, a Galerija Podrum (Pincegaléria), az Egyetemi Központ Galériája, továbbá a Galerija Nova (Új Galéria) volt. Galeta akciói a következők: *Vlak na filmu (Vonat a filmen)* (1977), a zágrábi Főpályaudvar várótermében vetít le filmeket; *Kino za balkone (Balkonmozi)* (1978–1979–1982), filmeket vetít az újonnan épült városi lakónegyedek épülethomlokzataira; *Zaboravljena lokomotiva (Elfeledett mozdony)* (1978), a Kugla színtársulattal rendbe hoz és felújít egy elhagyatott mozdonyt; végül a *Napuštena motorna vozila na području grada Zagreba (Elhagyatott gépjárművek Zágráb városának területén)* (1980) című aktivista-ökológiai akció. A Multimédia Kutatások Központja a Zágrábi Zenei Biennáléval együttműködésben megszervezi Tomislav Gotovac *100* című híres akcióját az akkori Köztársaság terén, majd azt követően Nicholas Crocomp *Zagrebačka zvona (Zágrábi harangok)* és *Svjetla Novog Zagreba (Újzágráb fényei)* (1979) című akcióit a városlakók közreműködésével. Galeta emellett részt vesz Vladimir Petek *Multivision* (1978) és *Film, multivizija – Favit* (1985), valamint Goran Trbuljak *Slika na staklu (Kép az üvegen)* (1978) című projektjeiben. Az *Akcija plakat (Plakátakció)* hat ízben kerül megvalósításra az 1979 és 1982 közötti időszakban. Az MM ezekben az években részt vett többek között Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Boris Bućan, Vladimir Dodig-Trokut, Vladan Radovanović, Zoran Mirković, Nenad Pepeonik projektjeinek és akcióinak realizálásában. Ugyancsak ezekben az években a horvát filmes közönségnek a központ vetítőtermében film- és videómunkáival bemutatkozott a kísérleti mozgókép számos világklasszis képviselője, úgymint Peter Kubelka, Peter Wollen, Malcolm LeGrice, Erdély Miklós, Enno Patalas, Marcel Mazé, Jan Bieringa, Peter Winkler, Paul Pignon, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Madeleine Malthête-Méliès Donald Forresta, Peter Rubin, Steina és Woody Vasulka, valamint Peter Weibel.

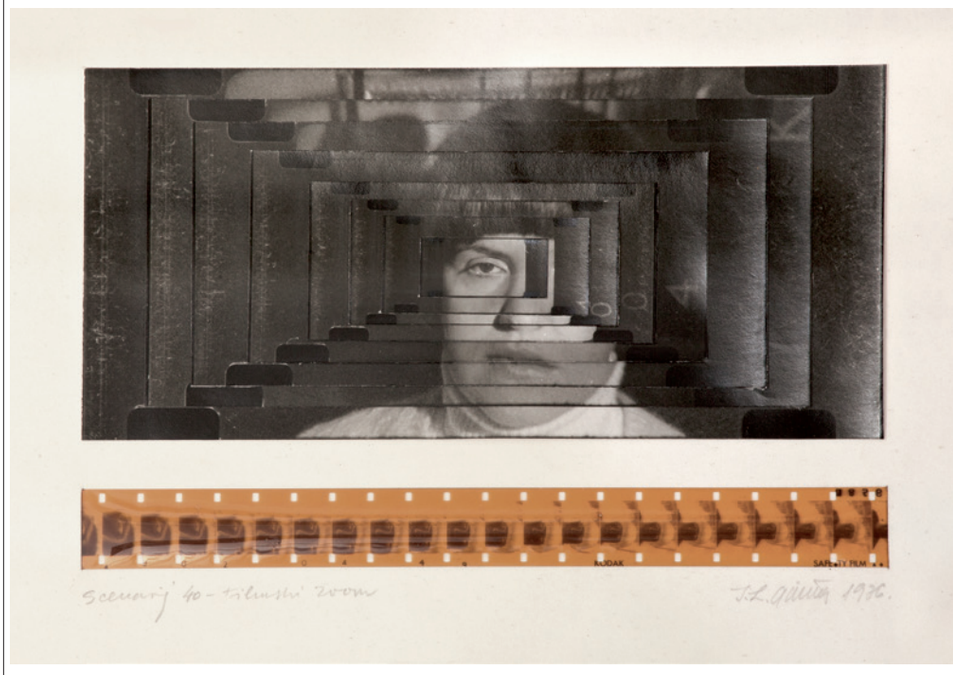
9 Dubravka Babić dékán kezdeményezésére 1993-ban a zágrábi Művészeti Akadémián megalakul az animációs film szak, melyet később Animációs Film és Új Média Szakra neveznek át, s átköltözik a Zagorska utca 16. alá. A Ladislav Galeta és Joško Marušić alkotta állandó tanári kar a következő előadókkal bővül: Aleksandar Battista Ilić, Darko Kereč, Darko Bakliž, Nicole Hewitt, Milan Trenc, Andreja Kulunčić, Goce Vaskov, Ana Hušman, Ivan Slipčević.
Az Animációs Film és Új Média Szak kortárs médiumokra kiterjedő irányultsága előbb egy Ivan Ladislav Galeta által előadott tantárgyként van jelen, később pedig a tanárképző karra is kiterjed. Galetán kívül külső munkatársként ad elő többek között Nicole Hewitt, Svebor Kranjc, Vlado Zrnić, Kristina Leko, Simon Bogojević Narath. Az elmúlt években az akadémiai szakról több olyan művész került ki, akik folytatták tevékenységüket a film- és a videóművészet, valamint a hálózati művészet terén, úgymint Lala Raščić, Željko Blaće, Draško Ivezić és Ana Hušman.

10 Wacław Karol Szpakowskit (1883–1973), a *ritmikus vonal* (linie rytmiczne) megalkotóját manapság méltán emlegetik

* Ivan Ladislav Galeta retrospektív kiállítása. 2013.november 23 – 2014. február 23. Paksi Képtár

Továbbá Rudolf Steiner antropozófus felfedezései, James Joyce szépirodalmi művei és Hamvas Béla esszéi voltak rá hatással. A horvát képző- és filmművészet területén Galetának nincsenek fontosabb példaképei, de elmondható, hogy a hazai elődökön és kortársakon – Tomislav Gotovacon, Vladimir Peteken és Ivan Martinacon – kívül közel áll hozzá Erdély Miklós és Maurer Dóra munkássága, akiknek munkáival a budapesti Balázs Béla Stúdióban végzett filmes munkája során ismerkedik meg.

A hetvenes évek kezdetétől Galeta számos forgatókönyvét fotográfiai, multimediális elemeket alkalmazva vagy Duchamp-i szellemiségű readymade installációként alkotta meg, mégpedig azért, mert filmes körökben nehéz volt megfelelő támogatást szerezni olyan különleges filmes elképzelések megvalósításához, amelyekkel ő állt elő. A módszert azonban a mindenre kiterjedő látványtervezés és a tárgyiasítás eszközeként is alkalmazta, létrehozva a film nélküli filmet. A médiumok közötti határok eltörlésének ezt a metakommunikációs eljárását – ahogyan Hrvoje Turković[11] nevezi a médiumok ötvözésének és átstrukturálásának ezt a módszerét – Galeta rendre alkalmazta legjelentősebb műveiben. Már csak a nyolcvanas években adódott alkalma, hogy realizáljon néhány olyan több esztendős projektjét, melyeket összetett autochton szerkezetiségüknél fogva a horvát kísérleti filmművészet remekei közé sorolunk *(PiRâMídas, 1972–1984,* 1984*; Sfaïra, 1985–1895,* 1984*; Water Pulu, 1869–1896,* 1987–1988*; WAL(L)ZEN,* 1989, *End Art,* 2000*).* A hetvenes években első mozgókép kutatásai a még meglehetősen ismeretlen televíziós médiumhoz *(Telegrafike, 1976; TV ping pong, 1977; Medijske igre [Médiumjátékok], 1979)* és a processzuális fotográfiához kötődtek *(Kotač [Kerék], 1974; Zoom, 1975; Čovjek u krugu [Ember a körben], 1972–1974; Dvije sekunde pretapanja [Két másodperc áttűnés], 1975; 92 portreta [92 arckép], 1976; Vrata [Ajtó], 1980).* Innentől kezdve Galeta precízen felvázolta leendő médiakutatásainak menetét, különösen azokat, amelyek a televízió médiumához kapcsolódnak. Különösen a *Water Pulu, 1869–1896* és a *PiRâMídas, 1972–1984* című, tizenkét esztendő előkészületet igénylő filmjeinek a vázlataira jellemző, hogy strukturalista rajzai bonyolultan összetett grafikai jegyzeteket, a film egységes képi szerkezetét szegmentumokra bontó, kézzel rögzített forgatási utasításokat tartalmaznak,



Ivan Ladislav Galeta
Zoom, 1976

ugyanakkor villanyírógéppel – a mai számítógép elődjével – rejtjelezett algoritmusokat is alkalmaznak.

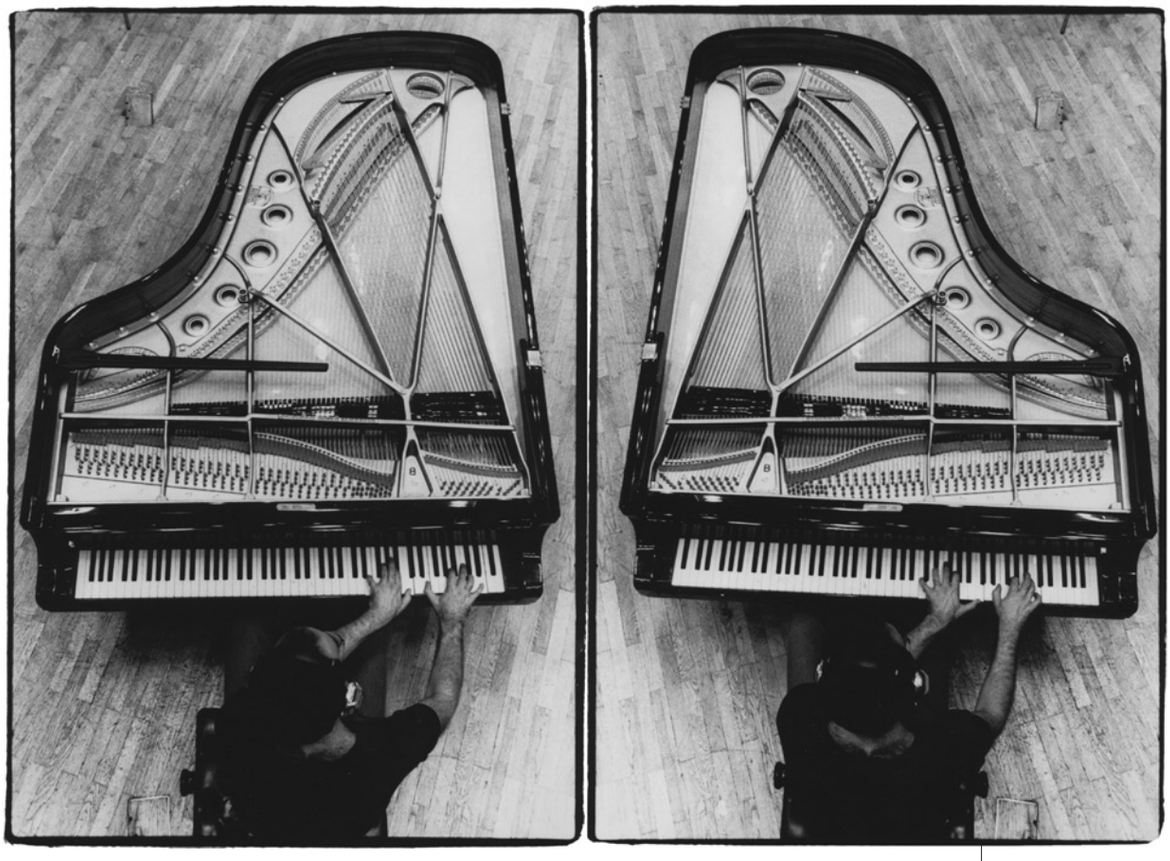
Galeta a filmre a megnyilatkozás felső fokaként tekint. A végcélhoz vezető úton, melyet *kiterjesztett filmnek* nevez, számos olyan kísérlethez folyamodik, amelyekben fényképet használ filmhez közeli vizuális alapként. A fotográfia mellett egyéb eszközöket is bevet filmforgatókönyveinek kidolgozása folyamán, így például térbeli installációkkal próbálja pontosítani elképzeléseit, ötleteit. 1974-ben, a kerékről készített filmjének forgatókönyvéhez elkészíti *Kretanje (Mozgás)* című installációját, amelybe járművek egész sorát – gyerekkocsit, kerékpárt, gépkocsit, rokkantkocsit és halottas kocsit – építi be.

Munkálkodásának ebben az időszakában megkérdőjelezi a kétdimenziós mozgókép bizonyos törvényszerűségeit. *Kut (Szög/Sarok)* című 1975-ös és *Lijevo-desno pešaci (Balra-jobbra / Bal-jobb gyalogos)* című 1979-es munkáiban a kétdimenziós vetített képet térhatású, a tér illúzióját keltő elemekkel megkapó játékká alakítja át. A *Szög/Sarok* esetében a filmet a terem falainak valós sarkaiba vetíti, míg a *Balra-jobbra gyalogosok*ban a filmkockán teremti meg a kettős mozgás optikai-pszichológiai illúzióját, mégpedig úgy, hogy a vetítőgépet mozdítja el a falon balra és jobbra, a gyalogosok mozgásának irányába. A látvány egyrészt azt a különleges élményt nyújtja, mintha a néző a jelenetet felvevő kamera szemén keresztül látna, másrészt azt az optikai hatást kelti, mintha az épülethomlokzatok a vetítőfelületként szolgáló falra lennének „ragasztva".

Bár nemzedéki tekintetben Galeta a hetvenes években kibontakozódó ama művészek csoportjához mondható közelinek, akik részben a Podrum (Pince) alkotói közösségben fejtették ki tevékenységüket, és misztikum iránti vonzódásuk folytán Dimitrije Bašičević Mangeloshoz és Željko Kipkéhez álltak közel, részben pedig a Grupa šestorice autora (Hat Szerző Csoportja) társulásnak voltak a tagjai – akik küldetésüket az élet és a művészet összevonásában, továbbá a művészet és a társadalmi-politikai folyamatok viszonyának kitapogatásában vélték megtalálni –, a maga helyét egyéni művészi mitológiájának felépítésében igyekezett meghatározni. Ennek folytán különleges helyet foglal el a kortárs horvát művészetben. Annak dacára, hogy módszerei, eljárásai matematikailag elvontak, a belőlük formálódó médiumstruktúrák pedig külső jegyeikben azokhoz a fogalmakhoz állnak közel, amelyeket a korszerű művészetelmélet a *szekvenciális fotográfia,* a *strukturalista film,* a *határátlépés,* az *analitikus művészet,* a *konceptuális művészet stb.* címszóval jelöl, alkotásai valójában a *metamediális* kísérletezés és kutatás hiteles

Malevics, Kandinszkij vagy Mondrian neve mellett, mint a 20. század első évtizedeinek neoplaszticista és konstruktivista törekvéseit képviselő avantgárd művészt. Az optikai illúziók iránti vonzalma okán – 1912-ben *Multi-önarcképet* készít – és a kinetikus jelenségek iránti érdeklődése folytán Marcel Duchamp-hoz is közel áll (Anémic Cinéma, 1926).

11 Lásd: Hrvoje Turković: *Što je eksperimentalni (avangardni, eksperimentalni) saveza [Horvát) film [Mi a kísérleti (avantgárd, kísérleti) film],* Bilten Hrvatskog filmskog saveza [Horvát Filmszövetség Közlönye], 2002, 38. sz.



Ivan Ladislav Galeta
Tükrözött zongora, 1977

példái, s híján vannak a művészeti haszonelvűségnek. Vagyis: az ábrázolás szempontjából önmagukban elégségesek.

Galetának oly módon sikerült kimozdulnia a művészet területéről, mint korábban senki másnak a horvát képzőművészetben, megnyitva az ajtót a természettudományok, s különösen azok kevéssé kutatott területei előtt. Támpontjait elsősorban a metafizikában találta meg. A percepció ellentmondásosságának és a kognitív stimulációnak a kutatásában talált további alapokat, miközben tanulmányozta a keleti bölcseleti tanításokat és vallásokat – elsősorban a taoizmust –, az ókori civilizációkat, továbbá a determinizmus tudományos elméletét, a számelméleteket és a lettrizmus változatait. Művészetében mindennek a nyoma ott található. Autodidakta tudósként már első munkáiban – *Metanoia* című 1969-es filmjében; *Kretanje (Mozgás)* című manifesztumszerű, 1974-es, SC Galéria-beli önálló kiállításán; *Kotač (Kerék)* és *Kuglice (Gömböcskék)* című forgatókönyveiben; *Reljefi (Reliefek)* című fotókísérleteiben; *TV pingpong,* 1977; *sfaïra,* 1985–1895, 1984*, Dva vremena u jednom prostoru (Két idő azonos térben),* 1976–1984, *Water Pulu,* 1869–1896, 1987–1988 című filmes és televíziós experimentumaiban és számos hangkísérletében – olyan kérdéseket vetett fel, melyekkel korábban csak a tudósok és a fizikusok, illetve másfelől a misztikusok foglalkoztak. A jelenségkört a kvantumfizika kutatói *nullponti energiamezőnek* nevezték, amely megkérdőjelezte az időről, az energia természetéről és az anyagi világról alkotott korábbi alapelveket.[12] Galeta a hetvenes években, az európai művészeti környezethez viszonyítva is túl korán, minden társadalmi támogatottságot nélkülözve, saját megérzéseire támaszkodva olyan új percepciós és szemantikai szerkezeteket fedezett fel, amelyek vitathatatlanul a nullponti energiamezőhöz fűződő tudományos kísérletekre és kutatásokra emlékeztettek. Előbb fotográfiai, majd filmes munkáiban is vizuális eszközökkel fogalmazta meg a kvantummechanika és a nullponti energiamező fontos ismertetőjegyeit – mint amilyen az *egységesség,* a *bizonytalanság* és az *összekapcsolódás,* a *központi pont* és az *energiaterjeszkedés,* az *üres tér,* a *szubnukleáris részecske,* a *determinált káosz,* a *párhuzamos világok* –, hogy később, érett korában immár személyes küldetésként fogja fel ezt az érdeklődést. Meg kívánta mutatni, hogy az anyagi világról, az energia és az evolúció megértéséről felállított sarktételek és alapelvek nem örök érvényűek, ezért új magyarázatokra és meghatározásokra van szükség. Ennek a keresésnek a folyamán Galeta új művészeti tételek birtokába került. Mint mondta, „ismert szavakból ismeretlen mondatokat" állított össze, addig csak ritkán tapasztalt eszközökkel újraalakította és újjászervezte a fotográfia, a film és a videó médiumának ismert elemeit, feltárva még rejtve maradt természetüket, és rámutatva belső összefüggéseik új arányaira. A filmre alapvetően úgy tekintett, mint mechanikusan összefűzött fényképek, illetve képkockák sorozatára, a fotót pedig olyan eszközként értelmezte, amely valódi képek rögzítésére hivatott. Csodálatos nyelvi sajátosságokhoz vezet és hiteles metamediális struktúrákat eredményez, amikor mindkét

12 „A világűr minden centimétere folytonos energetikai aktivitásban van. Még a vákuum, az a tér is szubnukleáris szinten nyüzsög az aktivitástól, melyről a fizikusok sokáig azt hitték, hogy abszolút ‚üres'. Stabilnak, statikusnak hitt kozmoszunk valójában a szubnukleáris részecskék forrongó örvénye, amelyek minden pillanatban megjelennek és eltűnnek. A fizikusok egykor úgy gondolták, abszolút nulla hőmérsékleten a részecskék mozgása teljesen leáll. Werner Heisenbergnek, a kvantumfizika egyik úttörőjének a kutatásai azonban feltárták, hogy a nullponti mező energiája továbbra is hatással bír az anyagi részecskére, amely ennek következtében soha sem kerül nyugvó állapotba. Einstein elméletei és híres $E=mc^2$ képlete, amelyben az energia arányos a tömeggel, nagymértékben elősegítették annak megértését, hogy mindegyik elemi részecske hatást fejt ki a másikra, minek következtében energiát adnak át egymásnak más kvantumrészecskékkel. Ennek következtében véletlen, látható ok nélküli energiahullámzást váltanak ki. A kvantummezőket nem az energia köti össze, hanem a folyamatosan átrendeződő energiacserék. Az atomvilág hullámzása okozza, hogy az energia szakadatlanul előre- és hátraáramlik, akár egy pingponglabda."
http://www.erepublik.com/it/article/energija-polja-nulte-tocke-1186491/1/20

médium átmegy Galeta tér- és időbeli egybecsúsztatásán. Nyolc fényképből összerakott és különféle játékgömbök (biliárd, rulett, teke, golf stb.) mozgását megjelenítő, eredetileg filmes ötletként szolgáló *Kuglice (Gömböcskék)* című 1974-es fotókollázsában Galeta a fényképre rárajzolta a gömb képzeletbeli pályáját, s a gömbök mozgásából következő egységes időösszefüggés által összekötötte a különféle tereket. A hetvenes évek egyik kisebb fotókollázs sorozatában viszont a lineáris perspektíva elveit tanulmányozta. A *Zoom* (1975) című munkában a filmkamera ráközelítő kinetikus effektusát olyképpen idézte meg, hogy egymásra helyezett tíz darab sorozatfotót. A *Reljef (Relief)* (1976) című alkotásban a lineáris perspektíva szerinti mozgás tanulmányozása során nem a kamerát mozgatta el vagy a képméretet változtatta meg, hanem a felvétel tárgyát vitte a képi mélység felé. Galetát a fotóátfedések mindkét esetében a film fotográfiai jellemvonásai érdekelték. Szinte láthatatlanul bár, de a világ percepciójának forradalma, illetve energiaszerkezetének megértése megállíthatatlanul zajlik. Ennek ellenére bizonyos tudományos körök még ma is fenntartásokkal fogadják a *nullponti energiamező* lenyűgöző természetével és poétikájával kapcsolatos felfedezéseket, amelyek ellentétben állnak a materialista világ dogmatikus értelmezésével, továbbá a világűr magyarázatának azzal a newtoni elvével, mi szerint az nem több, mint holt mechanikai óraszerkezet, valamint azzal a karteziánusi filozófiai állásponttal, amely a test és a lélek teljes különállóságát hirdeti. Ezt az anyagba történő fatális „letaszítást" Charles Darwin evolúciós elméletének az a tétele még inkább elmélyítette, mi szerint az ember élete véletlenszerű és értelmet nélkülöző. Galeta alapelvei egészen más irányból táplálkoznak: egyrészt Rudolf Steiner tanításához állnak közelebb, aki a „sötétség szellemének és a rossz alapelvének" „ahrimani" hatásáról beszél, másodsorban Trevor James Constable magyarázataihoz, aki ezeket az alapelveket olyannyira szemléltetően tolmácsolja, hogy egészen közel áll a mai civilizációs irányzatokhoz,[13] harmadsorban pedig Wilchelm Reich gondolatvilágához, aki az „anyag szerkezetére vonatkozó információ kódját magában foglaló éteri alakító erőről"[14] beszél. Galeta művészete csak napjainkra nyert teljes igazolást, megerősítve egyenrangú helyét azok között az avantgárd alkotók között, akik az elmúlt évszázadban radikálisan megváltoztatták a művészet ismert definícióit és aktivitásának körét. Galeta munkásságának többrétegűsége csak ma látható át, amikor olyan új megismerések birtokában vagyunk, amelyek ellentétesek azokkal – a newtonihoz hasonló – dogmákkal, amelyek a világ szerkezetét és működését „mechanizált és elkülönített helyként" értelmezik.

Mindezek után teljesen logikusnak tűnik, hogy Galeta művészete közvetlen kapcsolatban áll a természettel. A szó hétköznapi értelmében mezőket és kerteket művel, 1995-től pedig ennek a tevékenységének a folyamán a permakultúra alapelveit alkalmazza, az egységesség és az oszthatatlanság stratégiáját igyekezve érvényesíteni. Műtermét a kertje alkotja. Szemléletesen – de nem tolakodóan – igyekszik rámutatni, hogy a velünk együtt létező világ megismerésének szabályai nem örök érvényűek, hogy az egyszer összeillesztett dolgok időben és térben mindig összetartozók lesznek; csak éppen nem úgy, ahogyan történelmileg ismeretes. Ennek vonzatában Galeta immár tizenöt éve támaszkodik James Joyce *Ulysses* című kanonikus művére, amelynek narratív tudati folyamatszerűsége egyfajta mintául szolgál számára a szavak, a szimbólumok és a számok metaviszonyát kutató tevékenysége során, annak céljából, hogy megerősítse az idő és a tér – természetben megtalált – mindenhatóságát és egységét. 2000-ben elkezdett munkaciklusának darabjaiban, mindenekelőtt *End Art* című, lezáratlan struktúrájú videóarchívumban közvetlen közelről rögzíti a természetet, saját kertjének életét, tanúsítva hatalmas elkötelezettségét azoknak az állításoknak a bizonyítására, amelyek a makro- és mikrovilág azonosságára vonatkoznak. Elmélyült kutatásai azt eredményezték, hogy „lemondott" a művészetről mint műalkotások előállításának kreatív cselekedetéről, és spontán fotográfiai és videófelvételek rögzítéséhez fogott egészen egyszerű motívumukról, mindenféle előre meghatározott rendszer vagy szerkesztési elv nélkül. A nem művészi késztetésű akarat végső formájaként értelmezett és véletlenül létrejött képek archiválásában véglegesülő eljárást *Deep End Art*-nak nevezte el. Egy olyan módszert dolgozott ki, amely megfelel a folyamatokban való részvétel igazolására, nem tekinthető semleges, külső szemlélődésnek, s világosan mutatja annak az alapigazságnak az igazi gyakorlati alkalmazását, amely a dolgok, az események, az idő és a tér összefonódásáról, valamint az elme és az anyag oszthatatlanságáról szól.

Horvátból fordította: Szombathy Bálint

Ivan Ladislav Galeta
Tükrözött pingpong, 1978/1979



13 „Trevor James Constable *Az élet kozmikus lüktetése* (1976) című klasszikus 'underground' alkotásában tíz pontban foglalja össze, miben is nyilvánul meg ez az ahrimani behatás. Ezek a következők: a lélek és a szellem elátkozása, gyűlölet, gyanú és ellenállás minden szellemivel szemben, az anyagi javak imádata, a kulturális élet züllöttsége (minden a nyereségre irányul), a láthatatlan világok tagadása, a nacionalizmus, a folyamatos pártharcok, a holt tudományos fogalmak, a holt oktatás, a számok – a számítógép! – istenítése, a világi élet unalmassága, a mániákus méricskélés." Predrag Vasiljević: *Predgovor (Előszó),* in: Lynn McTaggart: *The Field (A mező),* horvát kiadás, TELEdisk, 2005, 13. o.

14 U.o.

Mi lehet a működés, a kutatás, a kísérletezés és a kiállítás pontja egy múzeumban?

Snježana Pintarić-csal, a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum igazgatónőjével és Tihomir Milovaccal, a múzeum Kísérleti és Kutatási Osztályának vezetőjével beszélget Virág Ágnes

Kíváncsi voltam arra, hogyan lehet új, korszerű épületbe költöztetni egy nagyszabású gyűjteményt, illetve, hogy milyen stratégiákkal lehet abból kísérleti, kutató, aktívan megújuló központot fenntartani egy viszonylag kis létszámú csapattal.

Snježana Pintarić tíz évig egy szobrászati galéria kurátora, majd vezetője volt. Ezután öt éven keresztül múzeumi tanácsadóként dolgozott a zágrábi önkormányzat városfejlesztés és műemlékvédelmi csoport kötelékében. Innen került a Kortárs Művészeti Múzeum[1] élére, amelynek jelenleg is vezetője.

Virág Ágnes: *Mikor csatlakozott a múzeumi csapathoz és mi motiválta frissen kinevezett igazgatóként?*

Snježana Pintarić: Immár 15 éve vezetem az intézményt. Eleinte nagy vita volt arról, hogy egy magamfajta adminisztrátor alkat miért is jön ide, egy nagyon is élénk, politikaellenes, humánus intézménybe. Azért jelentkeztem, mert komoly lehetőséget láttam arra, hogy egy új múzeumot építsünk. Az intézmény részéről már az 1960-as évektől kampányoltak ezért. Az 1990-es évekre már kritikussá vált a helyzet. A gyűjtemény egyre nőtt, a kollégák új raktárakat kértek, a kiállítások bemutatása sem tudott tovább fejlődni,

1 http://www.msu.hr/

Snježana Pintarić



a városban már tíz helyszínen tároltuk a gyűjteményt. A múzeum egy lakásból lett kialakítva amely egy barokk palotaépületben volt. A szomszédban magánlakások voltak, de ebben a palotában kapott helyet az egyetemi politikatudományi szak is. Az épületet később államosították és mind tudtuk, hogy egyszer vissza kell adnunk a régi tulajdonosoknak. Amikor bekapcsolódtam a múzeum életébe, különböző tárgyalásokon vettem részt, amik a dolgozók és a városi önkormányzat között zajlottak. A városi önkormányzat több helyszínt is felajánlott az új múzeum számára. Végül a dolgozók döntötték el, hogy a múzeum ide épüljön.

VÁ: *Említette a gyűjtemény növekedését. Milyen alapon kerülnek be műtárgyak a gyűjteménybe?*

SP: A zágrábi Modern Galéria horvát művészek, elsősorban a klasszikus műfajok képviselőinek munkáit gyűjti. A mi gyűjteményünk nemzetközi, mi nem húzunk határokat, mint a ljubljanai galéria, ami kizárólag közép-európai munkákat gyűjt. Múzeumunk az 1920-as évekből is fontos képeket őriz, amelyek fontosak a kortárs művészet fejlődése szempontjából (ez az első horvát absztrakt festmény). Őrizzük Marino Tartaglia önarcképét 1917-ből, de ez mind az avantgárdhoz tartozik. Van nálunk brazil művész, Almer Mavinier munkája, van munkánk Jesús Rafael Sotótól, ő venezuelai, de megjelenik a gyűjteményben Svájc, Németország, Olaszország, a korai japán számítógépes művészet és az egykori Jugoszlávia: Szlovénia, Macedónia, Szerbia művészete. Nemzetközi területeket is próbálunk megmutatni: Nada Beroš csinált egy északi kiállítást, Tihomir Milovac az ukrán, az észt és a lett művészetről gyűjtött anyagot.

VÁ: Nekem úgy tűnik, hogy a multimediális műfajokra koncentrálnak...

S.P.: *Élénken érdeklődünk az újdonságok iránt, izgat bennünket a jövő. Bemutattunk olyan festőket, akik úgy használják ezt a médiumot, hogy azzal társadalmi problémákat feszegetnek. Van egy díjunk, amit a Telekom finanszíroz, ez nyit az új média és a szobrászat felé is, afelé, ami újat hoz, ami határokat lép át.*

VÁ: Hogyan jött létre Miroslav Šutej retrospektív kiállítására, amelynek Ön a kurátora?

S.P.: *Örülök, hogy az itt eltöltött 15 év után a kollégáim megbíztak bennem és megrendezhettem Šutej kiállítását. Ő híres, de főként arról, hogy tervezett katonai egyenruhát, Horvátország zászlaját és a horvát tévének is készített díszletet. Az 1980-as években az egyik fagylaltboltot díszítő kerámiaterve nagyon népszerű lett. A kiállítás előtt az emberek számára az nem volt ismeretes, hogy képzőművészként mit alkotott. Mi az 1950-es évek második felétől 2004-ig mutatjuk be Šutej művészetét, de nem a designt. A kiállításokról a kurátorokkal együtt döntünk. Az Európai*

Unióba lépés miatt is a nagy retrospektív mellett döntöttünk.

VÁ: Mit lehet tudni a jövő évi kiállításaikról?

S.P.: *Jövőre szeretnénk megrendezni Cindy Sherman amerikai fotográfus kiállítását egy horvát hölgy magángyűjteményéből. Radovan Ivšić emlékére is tervezünk egy tárlatot. Ő André Breton és Troyen barátja volt, aláírta a szürrealista manifesztumot. Íróként egyik kedvelt motívuma az erdő. Azt szeretnénk megmutatni, hogy mit is jelent ez a fogalom.*

***

Tihomir Milovac 1984 óta a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum kurátora, jelenleg a Kísérleti és Kutatási Osztály vezetője. Az új kortárs jelenségek érdeklik, az új média és a művészet szerepe a társadalomban. A múzeumi gyakorlatban inkább producerként dolgozik, vagyis együttműködik a művészekkel.

VÁ: *Hogyan jött létre a „kísérleti és kutató műhely"?*

T.M.: A történet az 1970-es években kezdődött, de ekkor még nem volt konkrét irányvonal vagy kutatási terület. Az „új tendenciák" egyik központja voltunk, ami akkoriban egy progresszív nemzetközi mozgalomnak számított. Dél-Amerika, Németország, Olaszország, Franciaország és Csehország is érdekelt volt a mozgalomban. A művészekkel együtt akartunk kísérletezni, közösen akartunk létrehozni valamit. Az 1980-as évek végén fiatal kurátorokként elkezdtünk dolgozni, de már nem a muzeológusi, hanem ebben az új kurátori szerepkörben. Nemcsak vizuális művészettel, hanem különböző művészeti diszciplínákkal, irodalommal, zenével, színházzal is foglalkoztunk. Eredetileg díszlettervező vagyok. Szeretem a filmet... A filozófiám is egyfajta Gesamtkunstwerk.

VÁ: *Fontos az intézményi keret?*

T.M.: Sok mindent csináltam intézményi keret nélkül, de azok értem voltak. Amikor itt bent dolgozom, akkor a gyűjtemény is foglalkoztat, a múlt, a művészekkel való együttgondolkodás, és az, hogy koncepciókat írjunk. Ez jobban segít megfogni a közönséget, megteremteni a vonzalmat a művészet iránt, kapcsolatokat kialakítani, hálózatot létrehozni a kollégák között. Meg kell mutatni az ezekben rejlő lehetőségeket. Én szeretem, ha van hátterem, már csak az intézmény története miatt is, nekem fontos, amit az magával hoz.

VÁ: *Hogyan működött az osztály 2004 és 2009 között, amikor a múzeum gyakorlatilag zárva volt?*

T.M.: Amikor a múzeum még egy barokk palota egyik lakásában volt, mindössze háromszáz négyzetméteren, hogy a dolgozóknak mindenképpen kísérletezniük és kutatniuk kellett.



Snježana Pintarić



Tihomir Milovac

Az 1990-es években egyre inkább múzeummá váltunk, a feladatkörök finomodtak. A stratégiánk részeként próbálgattuk a nagyobb tereket, például a közelben béreltük a zágrábi vásár helyszínét. Közülünk senki sem használt előtte ilyen hatalmas falakat. Csináltam néhány projektet oroszokkal, néhány szóló kiállítást, például Kristina Lekónak. 2004-ben bezártuk a múzeumot és elkezdtünk készülni az új épületbe költözésre. Persze csináltunk közben kinti akciókat. Az osztály újraindulását követően az első projektünket 2004-ben valósítottuk meg és *Pilot*nak neveztük el.

VÁ: *Mit jelent a* Pilot projekt?

T.M.: Az osztályon közalkalmazottként csak én dolgozom. Munkám az együttműködés. A Pilotba 10 kurátort hívtam, és büszke vagyok arra, hogy ma mindannyian elismertek, népszerű kurátorok vagy kutatók. A múzeumnak van egy logisztikája: versenypályázatot írtunk ki, amire több mint 100 pályamű érkezett. Ebből kiválasztottunk 40-et, amit egy év alatt valósítottunk meg. Kiválasztottam a hétfőt, amikor úgyis minden zárva van... mindig akkor nyitottuk a projekteket. Egy 6x6 m alapterületű szobában működtünk: voltak vetítések, kiállítások, előadások, nemzetközi és lokális bemutatók... mindennek megvolt a kurátora. A projektek közül azokat választottuk, amelyek provokatívak, érdekesek és újak. Havonta találkoztunk, gyakorlatilag mindenre közel egy-egy hónapunk

volt. Az év végén kezdtük a programot, az első akciót februárban tartottuk. Pénz nélkül csináltam, segítségem és helyem volt, meg némi megmaradt installációs anyag. A költségek nagyon alacsonyak voltak.

VÁ: *Befolyásolja a jelenlegi döntéseit az új múzeumi tér és a lehetőségek?*

T.M.: Igen. Most sok helyünk van, ebbe beletartozik a múzeum nyugati oldala, ami egy hatalmas led-fal és az is, hogy a múzeumban kialakítottunk három lakást és felszereltünk stúdiókat, ahhoz, hogy folyamatosan fenntarthassunk egy rezidenciaprogramot. Amikor 2005-ben csináltam egy nagy retrospektív kiállítást a horvát videóművészetről, meg akartam változtatni nemcsak az osztályt, hanem a múzeum pozícióját is. Hívtam fiatal kurátorokat, akik az 1970-es évek videós és televíziós összhatásairól készítettek kiállítást. Évente körülbelül 10 projekten dolgozom. Jelenleg az Artist Cinemával működünk együtt, társkurátorként felkértem a pulai Branka Benčićet. Ő filmmel és videóval foglalkozik. Két sorozatot viszünk végig tíz művésszel.

VÁ: *Jelent-e bármit is a múzeum életében Horvátország EU-csatlakozása?*

T.M.: Három folyamatban lévő EU pályázatunk van: az egyik, amelyben digitalizáljuk a konceptuális művészeti archívumot a lengyelekkel, szerbekkel és szlovénokkal együtt. Ezt az év végén zárjuk. A második projektben városokat kapcsolunk össze média-homlokzatokon keresztül: a ledfalon dolgozunk a művészekkel. A harmadik EU projekt témája a Bauhaus, Németország, Bosznia, Szlovénia és közöttünk. Az EU tényleg segít a projektek megvalósításához szükséges pénzforrást illetően. Másrészt nem kell állandóan a szokásokra gondolni, ez már tényleg borzasztóan unalmas és kényelmetlen volt. Amikor valamit az EU-ban csinálsz, akkor a dolgok egyszerűbbé válnak.

VÁ: *Tudomásom szerint magyar vonatkozású projektekben is részt vesz…*

T.M.: Legközelebb a Leopold Bloom Díjátadó[2] miatt megyek Budapestre, mert felkértek, hogy legyek a zsűri egyik tagja. Novemberben pedig Pakson rendezem Ivan Ladislav Galeta, multimediális művész kiállítását.[3] Együttműködünk magyarokkal… (közben az asztalán lévő két katalógusra mutat, rajtuk Erdély Miklós és Szíj Kamilla neve. Majd előveszi a Mladen Stilinović katalógust és megemlíti Székely Katalin művészettörténészt). Így működik.

További információ: http://www.msu.hr/

2 Leopold Bloom Képzőművészeti Díj, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2013. szeptember 7–29.
3 Ivan Ladislav Galeta retrospektív kiállítása, Paksi Képtár, 2013. november 23 – 2014. február 23.

Peternák Miklós

mediamuseum.c3

A médiaművészet növekvő jelentősége a kortárs társadalmak minden területén észrevehető, hazai és nemzetközi szinten egyaránt. Ez összefügg a képi technológiák, informatikai eszközök fejlődésével, a kommunikációs forradalom és a globalizáció jelenségével. A technikai médiumok a gazdaság és a társadalom meghatározó szféráiban alapvetően alakítják át civilizációnkat, az emberi élet színtereit, a hétköznapokat éppúgy, mint a kulturális emlékezet intézményrendszereit. Magyarországon nincs olyan gyűjtemény, bemutató, kiállítás amely a médiaművészetet – beleértve az experimentális és interdiszciplináris tradíciót és a technikai képek történetét a fotográfiától a computerig – egységes, áttekinthető, következetes és nemzetközi kontextusban is érvényes módon mutatná be. Átfogó tanulmányok, könyvek, adatbázisok, kiadványok sem szólnak e transzdiszciplináris megközelítést jelentő területről. Ami a 21. század emberét érdekelné és segítené a technikai civilizáció mindennapi eszközeinek kulturális elsajátításában, az itthon egyelőre *terra incognita*.

1996-ban *A pillangó-hatás* című médiaművészeti és történeti kiállítás rendezésekor írtuk: A jelen művészetét meghatározó technikai médiumok fejlődési iránya, használata, művészi lehetőségei éppoly beláthatatlanok, mint a múlt század [a 19. – a szerző] film és távolbalátás, holográfia és számítógép előtti korszakának újításai voltak a maguk idejében. A két időszak ezáltal egymásra vonatkoztatható. Ha a jelenhez vezető utakat vizsgálva észrevesszük az „előzmény", az ötlet vagy találmány eredetiségét, azt amelyet megjelenésekor jelent(het)ett, azon tulajdonságaival akár, amelyek később feledésbe merültek, akkor a „jövőbe láthatunk".

Alkalmazzuk e technikát, és vegyük észre a régiben az újat, a tradíció eredeti gazdagságát, és az újban a régit, múlékonyságát és divatosságának unalmát.

A médiumok között élő ember könnyen elveszhet a túl sok információ hatására, miközben minden tájékozódását látszik szolgálni. A kommunikációs krízisből kivezető utat a médiatörténet újfajta áttekintése és a művészet minőségérzékeny iránytűi mutathatnak.

A szöveg ma is érvényes – ami változott: eltelt azóta 17 év, s bár a médiumarcheológiai kutatások megerősödésével a terület a nemzetközi diskurzus centrumába került, Magyarországon máig a C³ – lényegében egyedüliként – dolgozik folyamatosan és következetesen a fentiek érdekében. Tény, hogy a jelen kondíciók alapján ezt pontosabb lenne inkább „egyre reménytelenebb küzdelemnek" nevezni.

Ebből adódóan a *mediamuseum.c³* projekt nyilvános meghirdetése egyúttal felhívás potenciális támogatók és partnerek felé, együttműködésre a közös siker reményében, a C³ eddigi működése alapján.

mediamuseum.c3.hu
Médiatörténeti és médiaművészeti múzeum Magyarországon

Az a tény vezetett *mediamuseum.c3.hu* elindításához, hogy Magyarországon a C³ Alapítványon kívül nincs olyan intézmény, mely következetesen és szisztematikusan foglalkozik a médiaművészet és médiatörténet kutatásával, kísérleti projekteket kezdeményezve, s ezzel párhuzamosan az archiválás és publikálás szempontjait is fenntartva. A médiamúzeum kezdeményezése és remélhető megvalósítása a C³ legjelentősebb vállalkozása létrejötte óta. Hiánypótló, új szempontú összegzés, mely az elmúlt fél évezred médiaarcheológiai áttekintésére és bemutatására az eddigi gyakorlatnak megfelelően a médiaművészet

felirat, logo



A pillangó-hatás című kiállítás részlete: Média relikviák. Műcsarnok, 1996

kontextusában vállalkozik. A jelen felől s a jövő számára mutat fel – összhangban a hasonló nemzetközi törekvésekkel – egy új és jórészt ismeretlen kulturális corpust, mely néhány év alatt, a megvalósulással szinkronban nemzetközi jelentőségű, kikerülhetetlen forrássá válhat.

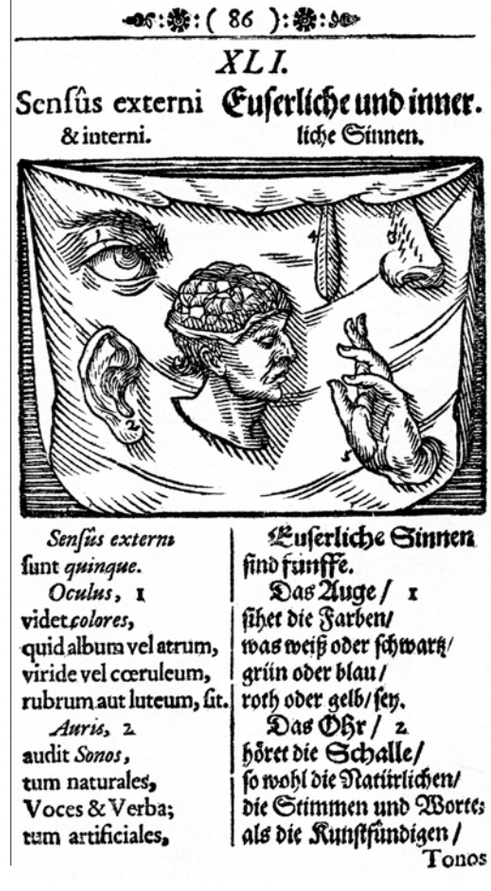
A történeti kontextus segítségül hívása nyújt lehetőséget a fejlődés (változás, átalakulás) lényegének mélyebb megértésére, mivel jelen aktualitásaival együtt mutatja meg ezen összetett folyamatokat. A C³ Alapítvány célja létrejötte óta a médiaművészet és -történet kutatása, megőrzése, bemutatása és archiválása, mely az új produkciók, prezentációk, publikációk sorát eredményezte. E munka következményeként, valamint az új technikai fejlesztések folyamatos kihívásának megfelelő, innovatív lépésként kezdeményezi a C³ a médiamúzeumot, egy új típusú, 21. századi intézményt. Az újdonság a hagyományos múzeumi funkciókon túl azt jelenti, hogy a létrejövő intézmény mindenekelőtt a kutatás és kísérlet, az innováció és produkció terepe, melyben a C³ eddigi működésének megfelelően továbbra is kulcsszerep jut a művészetnek. A folyamatos és korszerű produkció s a prezentáció összefüggésrendszere teremti meg a tájékozódás lehetőségét, mely az egyedüli út a megértéshez.

Rövid leírás, indoklással

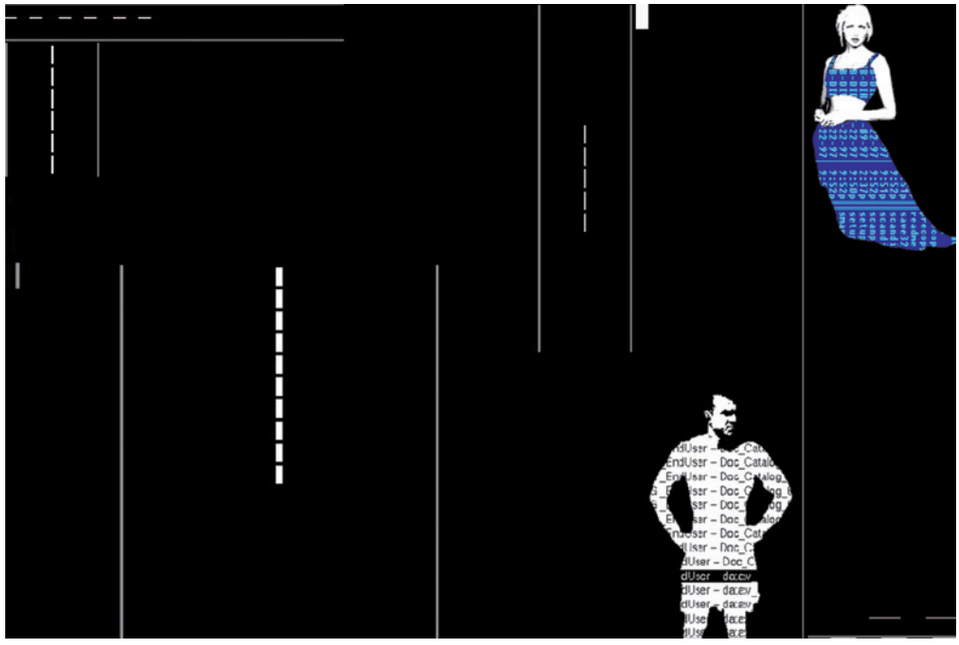
Szinte minden magyarországi gyűjteményben őriznek olyan tárgyakat, műveket, dokumentumokat, melyek az adott gyűjteményi profil szempontjából nem elsődleges fontosságúak, így részben láthatatlanok, részben kontextus nélkül kerülnek bemutatásra, vagy épp feldolgozatlanul pihennek raktárakban, archívumokban. A médiatörténet szempontjából érdekes emlékek nagy százalékban ilyenek. A virtuális médiamúzeum többek közt ezen műtárgy- és dokumentumhalmaz feldolgozására is vállalkozik, mely nem csupán új metszetben mutatja meg a 21. századi, médium-telített hétköznapok számára az elfelejtett múltat jelentő médiaarcheológiai leletegyüttest, hanem a relikvia-státusból kiemelve, összefüggései szerint értelmezi, s ily módon egy-egy adott gyűjteményi közegben is figyelemfelkeltő módon állítja előtérbe, húzza elő a feledés homályából.

Az elmúlt negyedszázadban, mióta a World Wide Web elterjedésével és egyre bővülő szolgáltatásaival intézmények és magánszemélyek soha nem látott nyilvánosságot megcélzó publikációs fórumhoz jutottak, az Internet vált a legfontosabb – ugyanakkor jellegéből adódóan – szinte áttekinthetetlen sebességgel bővülő kulturális forrássá. Egy adott kontextusban, célirányosan elérni kívánt információk vonatkozásában azonban a helyzet – még az egyre szofisztikáltabb keresők illetve enciklopédikus portálok fejlődése ellenére is – nem sokban különbözik a nem-virtuális világ kapcsán fentebb leírtaktól.

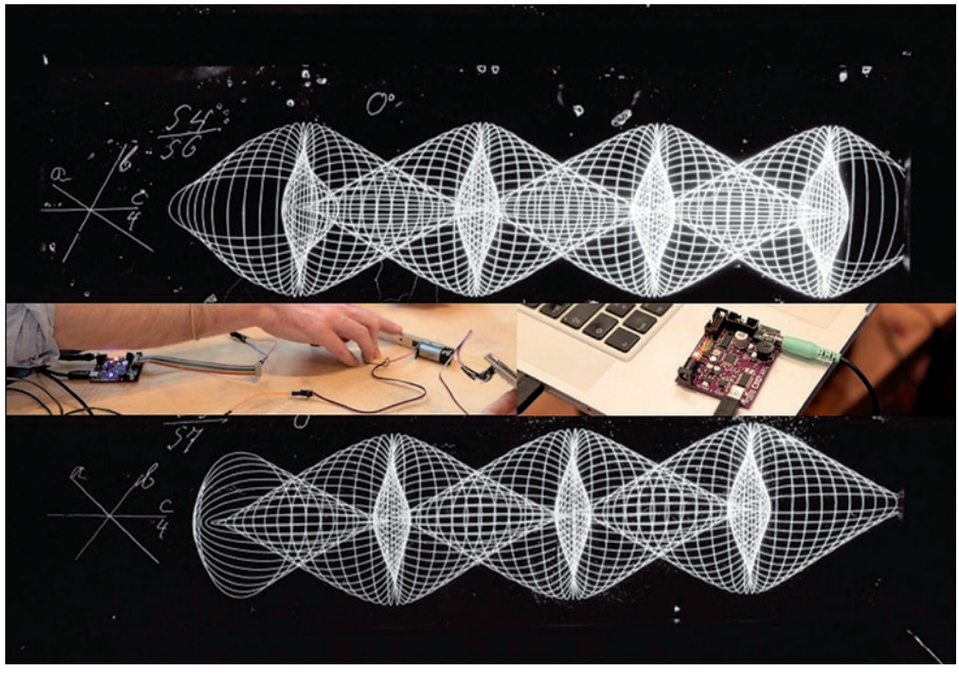
Médiaművészeti múzeum mindeddig nem volt Magyarországon, ahogy a magyar médiatörténet vonatkozásában sem találunk töredékes információkon túl általános, összefoglaló áttekintést. A magyar fotótörténet több mint másfél százados múltja ellenére még a forrásgyűjtés, alapkutatások szakaszában tart, az egyéb technikai médiumokról pedig szintén csak eseti, adott technikákat vagy szerzőket elemző feldolgozásokat találhatunk – ha egyáltalán találunk bármit is.



Johann Amos Comenius: Orbis sensualium pictus. (Endter, Nürnberg, 1658)



Olia Lialina
Agatha appears (Agatha feltűnik), 1997, http://www.c3.hu/collection/agatha/



A mediamuseum.c3 projekthez: múlt és jövő / múzeum a múzeumban

A médiamúzeum oldalain és adatbázisában, rendezvényein és bemutatóin a kiválasztott történeti tárgyak, források, művek mellett az önmagukban töredékesnek tűnő közgyűjteményi illetve magánkezdemények is kitüntetett figyelmet kaphatnak. A közös kontextus, az összefüggések, kapcsolódások segítségével a szellemi alkotások világának új képe mutatkozhat meg, ami az oktatástól kezdve a kultúra legtágabban vett értelmezéséig minden szereplő és használó számára fontos lehet.
A médiamúzeum szerencsés esetben önszerveződő rendszer: önkéntes társulások és kölcsönös előnyekkel járó kooperációk laza hálózata, melynek szereplői maguk is alakíthatják a nem-statikus elemeket. Például a „nézd meg a weben és menj el az eredetihez" jegyében akár egyfajta kulturális turizmust ösztönözve, nemzetközi szinten is elérhetővé, vonzóvá téve válhat bemutathatóvá ezt az összetett, művészeti-technikai-tudományos elemeket ötvöző, rejtett hagyomány.

A *mediamuseum.c3* első fázisát három évre tervezzük, melynek során feldolgozásra kerül a C³ eddigi projektjei nyomán létrejött archív anyag mellett a kapcsolódó források és dokumentumok, leírások és elemzések halmaza, megtörténik a meglévő publikációk rendszerezése, illetve új kutatások formájában feltárjuk a regionális emlékanyag releváns elemeit. Utóbbi alapkutatást, terepmunkát, intézményközi kapcsolatokat is jelent, melynek során fiatal kutatók, doktoranduszok, egyetemisták bevonására kerülhet sor. Párhuzamosan történik az adatbázis felépítése, a digitális publikációra való előkészítés, jogi háttér tisztázása és a szükséges angol nyelvű fordítások. A projekt kommunikációja a nyilvánosság felé több lépcsőben, az előrehaladás üteme szerint időzítve folyamatosan zajlik, mely a hazai megjelenésen túl a nemzetközi – az utóbbi időben egyre szaporodó – szakmai konferenciákon, fesztiválokon és művészeti-egyetemi közegben képzelhető el, előadás, bemutatók, publikációk formájában.

Coda, vagy a lényeg: az új, digitális tartalom, mint új probléma

A legvégére hagyva talán a legfontosabb érvet, mely egyúttal a legabszurdabb helyzetet írja le. A technikai médiumok közös jegye, hogy a mind egyszerűbb használhatóság mellett időtállóságuk egyre rosszabb. Lényegesen sérülékenyebbek, mint bármely korábbi médium, tartósságukról valójában nincs tapasztalat.
A digitális médiumok leglátványosabb felülete, a Word Wide Web funkciói: információforrás, kommunikációs és publikációs szféra, új kulturális tér, ahol korábbi kategóriáink alapján nem besorolható formák és tartalmak jönnek folyamatosan létre, változnak dinamikusan, keletkeznek és szűnnek meg – jórészt kontroll nélkül, nyomtalanul. Az Internet a folyamatos jelen illúzióját kelti, a tegnapi adat keveredhet az öt évvel korábbival, a közös bennük: semmi nem garantálja hogy holnap is elérhetők lesznek. Ha csupán az elektronikán alapuló információ elmúlt fél évszázadát tekintjük, mondjuk az analóg videószalag és a Youtube közötti periódust, még felsorolni sem egyszerű a technikai és művészeti formák, produktumok sokaságát. A videószobrok, zárt láncú és egyéb installációk, átalakított televízió, korai hálózati vagy videophonikus kapcsolati projektek, videóperformansz, élő bemutatók dokumentációja, a korai számítógépes animációk, kommunikációs művészeti alkotások, telefax-akciók, egyedi grafikus programok, printer-alapú szeriális művek, ASCII művészet, korai interaktív kísérletek, optikai képlemez, CD-I, mesterséges (majd virtuális) illetve augmentált valóságok, multimédia előadások, multimédia művészeti CD-ROM, a World Wide

Web kezdetei, net.art, interaktív alkotások (a kiállítótérben, a hálózaton és helyspecifikus installációknál), dinamikus képi megoldásokon alapuló művek, digitális hangművészet (hangszobrok, netrádiók), streaming media, nonlineáris alkotástechnikák on- és off-line (pl. webkamera-film, softcinema és DVD), robot és AI alkalmazások művészeti projekteknél, a 3D legkülönbözőbb verziói, VJ-bemutatók, loopok és vetítések, mobilkommunikáció és multimédia (SMS/MMS-művek, telefon performanszok), Internet kartográfia, adat-vizualizáció és mindezek legkülönfélébb létező és elképzelhető kombinációja.

Olia Lialina immár klasszikusnak tekinthető, 1997-ben készült net.art műve, az *Agatha feltűnik* (http://www.c3.hu/collection/agatha/) a gyors platformváltások miatt tíz évvel elkészülte után restaurálásra szorult, aminek megtörténte nemzetközi figyelmet keltett.[1]

De ez egy ritka kivétel, az általános helyzetet a közelmúltban született deklaráció jellemzi: „A gyors technológiai változások következtében sok fontos mű, amely akár mindössze tíz éve készült, nem mutatható be többé, vagy nyom nélküli pusztulásra van ítélve. Ha nem nézünk szembe a helyzettel, kockáztatjuk, hogy elveszítünk egy művészeti formát, amely pedig központi szerepet visz posztindusztriális digitális kultúránkban. A mai napig nem indult módszeres, globális kampány e művészet megőrzésére és dokumentálására."[2]

A megoldás új módszereket, új gondolkodást, új intézményi szerkezetet követel, az önszerveződő, közösségi médiamúzeumnak a kollektív kreativitáson kell alapulnia. Mint Peter Weibel mondta egy interjúban: „A múzeumokat sokkal rugalmasabbá kell alakítani, egy múzeum nyilvános alkalom a kreativitásra. A múzeum azért van, hogy megmentse a műveket az eltűnéstől, mint egyfajta Noé bárkája. Ezt az eszmét kiterjesztve, a közönség számára is platformként kell szolgáljon.[3]

A 21. század elején, a magyarországi múzeumi láz(álmok) sorozatai, az újabb és újabb, folytonosan saját dugájukba dőlő „digitalizálási" programok közepette gyors és felelős döntésre van szükség a médiamúzeum ügyében. Azonnali támogatást a mediamuseum.c3 kezdeményezésnek, míg nem késő!

Budapest, 2013. november 9.

1 Ela Wysocka, Agatha Re-Appears, net art resoration project, 2008. Restoration Project: Olia Lialina's early net.art piece "Agatha Appears" from the Collection of C³ Center for Culture & Communication Foundation http://www.incca.org/resources/106-preservation/390-wysocka-e-agatha-re-appears-net-art-resoration-project

2 A médiaművészet globális intézményi hálózatot és támogatást igényel. Nemzetközi nyilatkozat http://www.mediaarthistory.org/declaration

3 BIACS3: Interview with Peter Weibel http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4558/lang/1

Csuja László

A Balázs Béla Stúdió vonzáskörzete

„Tükör vagyok" – Szirtes András

Interjúsorozat (5. rész)*

Egy korábbi Balkon-számban a műcsarnoki BBS kiállításról írtam recenziót.[1] Úgy éreztem, hogy abban a szövegben túl sokat szó esett arról, hogy miért szűnt meg a Stúdió. Ezt szeretném most ellenpontozni azzal, hogy olyan aktív alkotókkal beszélgetek, akik szerintem – ha még létezne – ma is ott dolgoznának.

Csuja László: *Október 20-án zárt be az OSA Archívum Centrális Galériájában a kiállításod, aminek a címe:* Az eltűnt expozíció nyomában.[2] *A vetített filmek mellett látható volt egy installáció is. Miért tartottad fontosnak, hogy készüljön térbeli kompozíció?*

Szirtes András: Megkértek rá, hogy legyen valami képi anyag, ezért fölraktam a 48 részes naplófilmnek a rajzos forgatókönyveit, beszkenneltem a filmjeimből a hozzátartozó fényképeket, középre építettem egy kis bungalót, amibe betettük a vetítőgépet meg a filmeket. Így a tér egy műteremmé vált.

CsL: *Van benned keserűség amiatt, hogy ez a 40 napos vetítés nem egy moziban ment?*

SzA: Nincs keserűség bennem, a kísérleti film sosem volt ügye a magyar játékfilm szakmának. Amiről nem tudták, hogy micsoda, arra rányomták, hogy kísérleti film. Amíg voltak erős szervezői, képviselői ennek a vonalnak, addig nem lehetett semmibe venni. Például Huszárik Zoltánra vagy Bódy Gáborra gondolok,

1 *Nézd, ott az anyukám! BBS 50. Más hangok, más szobák- rekonstrukciós kísérlet(ek). A Balázs Béla Stúdió ötven éve, Műcsarnok, Budapest, 2009. december 15 – 2010. február 21.* Balkon, 2010/3., 13-16.

2 *„Az eltűnt expozíció nyomában" / Szirtes András: Filmnapló (1979–2004)*, Centrális Galéria, Budapest, 2013. szeptember 10 – 2013. október 20.

* A beszélgetés-sorozat 1. része Igor és Ivan Buharovval a 2011/11,12-es, 2. része Nemes Gyulával, 2012/2-es, 3. része Lichter Péterrel a 2013/1-es, 4. része pedig Uglár Csabával a 2013/2-es a Balkon-számban jelent meg.



Szirtes András



Szirtes András
kiállítása, 2013. 09. 10. © Fotó: Erdélyi-Szabó Zsuzsanna

de ők már meghaltak. Ma nem látok a fiatalok között olyan alkotót, aki elég erős lenne ahhoz, hogy szembeszálljon a magyar játékfilmes szcénával. De nem baj, végül is ez mindenhol így megy, csak az USA-ban például többen laknak, ezért többen figyelnek rá, ott inkább megvan a közege. Tíz évvel ezelőtt a *30 film 30 év* vetítéssorozatom a DOCUART moziban[3] ment, húsz éve a Vörösmarty mozi adott neki helyet. Ha nagyon hajtanám, akkor a Cirkó mozi bevállalta volna, de ez így pont elég volt. Csak azt sajnálom, hogy nem sokan jöttek el, de ezt tudomásul kell venni, ezért töltöm fel az internetre a filmjeimet, jelen vagyok a Facebookon is.[4] Teljesen normálisnak tartom, hogy ilyen eszközökkel is élek, ha azt szeretném, hogy a filmjeim eljussanak a közönséghez.

CsL: *Ahhoz, hogy a 70-es években megszülessenek az experimentális filmek, szükséges volt egy szellemi közeg, mint amilyen például a BBS?*

SzA: Szellemi közeg mindig szükséges, függetlenül a történelmi helyzettől, csak mindig más a formája. Gondolj az impresszionistákra: *Salon des Indépandants*. Csak most ezek a közegek áttevődtek a virtuális oldalakra. Nincsenek illúzióim, ott se követik sokan. Az érdekes tapasztalat volt, hogy a Nova Cinemában Brüsszelben[5] (2009) tartottam egy életmű-vetítést, és ott azt elég jól megszervezték, érdeklődtek az emberek, kuriózum voltam nekik. New Yorkban például először egy nézőm se volt, de aztán kezdett nevem lenni, írtak rólam, és jöttek a nézők. Magyarországon sok az olyan filmes barátom, aki a mainstreamben dolgozik, ők meg azt mondják, hogy eltűntem. Nem tűntem el, csak nem veszek részt a médiában. Most a *40 év 40 film* kiállítás miatt gondoltam, hogy kicsit mégis megjelenek, adtam néhány interjút, de ez kevésnek bizonyult, hogy a kommersz rádió, TV-hallgató rátépjen és eljöjjön.

CsL: *Ezeknek a közösségi tereknek önszerveződőnek kellene lenniük, vagy szükség volna valamilyen központi helyről érkező „bátorítás"?*

SzA: Ma már egy mobiltelefonnal lehet HD minőségben filmet csinálni, és azt azonnal forgalmazni, tehát a közönséget mindenki maga csinálja, de közben egyre nagyobb szükség lenne egy BBS-re, sőt, most egyre aktuálisabb. Gondolkodtam rajta, hogyha egy olyan társaság jönne össze, akik szimpatikusak, én is csatlakoznék, és valószínűleg sok fiatal hamar bediffundálna oda. Ez pedig nem virtuális térben zajlana, hanem valós találkozás lenne. Kellene egy-két ember, akinek van elég vér a pucájában, hogy kilobbizza. Csak attól tartok, erre nincs igény.
A Filmalap valószínűleg abban reménykedik, hogy professzionális körülmények között olyan játékfilmek fognak készüli, amik valamilyen formában leképezik a hollywoodi módszereket, sokan megnézik őket és majd külföldön is nagy sikereket aratnak. Én szurkolok nekik, hiszen sok remek filmes van Magyarországon, és a magyar filmnek van is egy ilyen hagyománya. Másrészről egyetértek azzal, hogy a filmkészítés egy üzleti vállalkozás is. Én Andy Vajna helyében épp emiatt is támogatnék valamilyen műhelyt, olyan összeggel, ami a Filmalap teljes költségvetéséhez képest elenyésző, de tehetségkutatásra alkalmas. Ahogy a fociban elkezdődött a grundon vagy a vidéki pályákon a tehetségek kiválasztása, úgy lenne egy szabad játszótere a filmeseknek is. A lényeg az, hogy minél többen vegyenek részt benne: lesznek majd közöttük olyanok, akik áttérnek a játékfilmes rendszerre, és ott esetleg különleges filmeket készítenek, amik később nagy nemzetközi sikereket érnek el.

CsL: *Követsz online szellemi közösségeket?*

SzA: Nem nagyon. Ha valaki berak egy ilyenbe, akkor azonnal kilépek, mert szörnyen nyomaszt a sok információ. Azt hiszem, kettőben vagyok benne, de virtuális társadalmi munkában nem nagyon veszek részt. Viszont a Facebookon elég aktív vagyok. Például van egy sorozatom, amiben Simone Weillel beszélgetek[6]. Egy online Balázs Béla Stúdióban persze szívesen részt vennék, csak azért megnézném előtte, hogy kik vannak benne.

CsL: *Úttörőnek tartottad a korai filmjeidet?*

SzA: Az első filmemnek, a *Bisztró*nak (1972) vannak előképei: az *Aréna* (1970) Tóth Jánostól, az *Elégia* (1965) Huszáriktól, és hogy klasszikusokat említsek, Walter Ruttmanntól a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1927). Ezek nagyon erős filmversek voltak. A *Bisztró* felhasználta a formanyelvüket. Van egy sorozatom a filmklubomban *Mesterek és tanítványok* címmel,[7] amiben levetítem párhuzamosan a filmjeim mellett azokét, akik az előképek voltak. Vállalom azt, hogy milyen inspirációkat kaptam a mestereimtől, jogfolytonosnak és fontosnak tartom, hogy a kultúra ilyen módon átöröklődjön, tovább fejlődjön. De nem csak a filmek inspirálnak, hanem festők vagy zeneszerzők is, ezt néha meg is jelöltem. Az a fontos, hogy úgy tudd átszűrni magadon a kultúrát, hogy legyen egy egyedi formanyelved, mert egyébként csak manieristaként utánzod az elődöket. Vannak olyan alkotók, akik hasonló munkákkal jelennek meg, mint elődeik, csak kommercializálják azokat, és nagy közönségsikerük lesz, ami akár annak a látszatát keltheti, hogy ezek originális munkák. De a kommercializálódás attól is függ, hogy ki milyen csillagzat alatt született. Én például mindig a periférián mozogtam.

CsL: *Azért a BBS vezetőségének tagja voltál.*

SzA: A BBS-t sokan dobbantónak használták: arra volt jó csak nekik, hogy a játékfilmszakmába bekerüljenek. Bennem ez föl se merült, úgy éltem ott, mint hal a vízben, ez töltötte ki az életem. Lehet, hogy ezért választottak

3 http://www.docuart.hu/
4 http://szirtesfilm.hu/
5 http://www.nova-cinema.org

6 A beszélgetés követhető Szirtes András Facebook oldalán: https://www.facebook.com/szirtes.andras
7 https://hu-hu.facebook.com/pages/SZIRTESFILMKLUB/245182498864956

kétszer is vezetőségi tagnak. De valahogy nem illet rám ez a szerep. Bementem a stúdióba, és furán néztek, másképp köszöntek, mondtam: mi van veletek gyerekek, be vagytok rúgva, jobban mint én? Nem, de te már vezető vagy – na ne hülyéskedjetek már... Szóval föl se tudtam fogni, hogy most vezető vagyok. Nekem az tetszett, hogy veszekedtünk a filmeken, néha agresszívan, aztán meg kibékültünk. A BBS számomra egy kredit, még akkor is kitettem a logóját, amikor már nem létezett, vagyis egy archívummá vált. Még mindig fontosnak tartom, hogy az életem jelentős részét ott éltem le.

CsL: *A Facebookon azt írod, hogy nem szereted ezt a társadalmat. Melyik társadalomra gondolsz, a magyarra vagy az európaira?*

SzA: Majdnem mindegy, mert a magyar társadalom jelenleg nem csinál mást, mint utánozza az EU vagy az USA társadalmait, ahol a legfontosabb cél a fogyasztás. Ezek a rendszerek nem igazán humánusak, mert nem az ember van a középpontjában, hanem a termelés. Pedig én azt gondolom, hogy az ember egy természeti lény, aki nem erre teremtetett. Magyarországon ráadásul egy fura mutációja van ennek a rendszernek, mert minden rosszat átvett a kapitalizmusból, és minden rosszat megtartott a szocializmusból. Erről Godard jutott az eszembe, aki a hatvanas években azt mondta, hogyha egy társadalom a lehető legjobban lerobbant morálisan, szellemileg a leginkább lepusztult, ott érdemes filmet csinálni. Szerintem Magyarország a legjobb hely a filmkészítésre, elég, ha csak kimész az utcára: azt érzed, hogy ha nem lenne, ki kéne találni. Simone Weil azért aktuális, mert 1943-ban éhen halt, és elég pontosan átlátta a világ antihumánus voltát. Ő elég hithű volt, és sokat foglalkozott Istennel. Hozzá képest ateista vagyok, bár azt gondolom, hogy létezik a Mindenható, de nem vagyok olyan konkrétan vallásos, mint ő. A beszélgetéseinkben próbálom őt konfrontálni az elméleteivel. Ezért is vetítettem le neki a *Gravitáció* (1981) című filmemet.

CsL: *A* Fotóterápia *című fotósorozatodban[8] is látok valamilyen miszticizmust, ami Simone Weil-nél is megjelenik.*

SzA: Ezt nagyon jól látod. Nem vagyok vallásos, nem járok templomba, de hiszek abban, hogy vannak olyan dolgok, melyek nem a hétköznapi világban, hanem a lélek világában zajlanak, amik nem kézzelfoghatóak. Azért kezdtem el a *Fotóterápiát*, mert észrevettem, hogy vannak körülöttem olyan nők, akiknek nem evilági az arcuk. Pontosan nem tudtam megmondani, hogy ez mi, de érdekelt, hogy tényleg létezik-e. Több, mint négyszáz portrét készítettem így, mindenkit én választottam ki, minden alannyal meditációs gyakorlatot végeztünk, amelynek az volt a lényege, hogy veszítsék el az evilági kötelékeiket, mindent, ami praktikus, ami az anyagi világhoz kötődik.
És amikor eljutottak ebbe az állapotba – ami tulajdonképpen egy terápiás kezelés által történik meg, ahol megnyitom a különböző lelki csatornákat, és kezd kibontakozni a teljes személyiségük –, akkor kezdtünk el fényképeket készíteni. Ha kezdett a személyisége megnyílni, és több rétege lett az alany létezésének, akkor eredményesnek tartottam a tevékenységünket. Ha megnézed ezeket a sorozatokat, akkor sokszor sikerült több arcot előhívni a szereplőkből: angyal, ördög, kisgyerek stb. Az alkotás mellett ez egy önmegismerési folyamat is volt. A képekben konkrétan nem látszom, de minden gesztusukban ott vagyok én is. Ebből született meg a *Juliette* (2007-2009) című játékfilmem, ami ezt a folyamatot követi végig.

CsL: *Többször nyilatkoztad, hogy az alkotás számodra terapikus hatással van. Sikeresnek értékeled ezt a fajta terápiát?*

SzA: Már megmentett sok öngyilkosságtól! Amikor az embernek magánéleti problémái vannak vagy a társadalommal van baja, akkor van, aki elkezd inni, van, aki enni, más szerencsejátékozni, én meg a munkába temetkezem, ami nem pusztítja el a fizikai képességeimet. Munka közben megpróbálom elnyomni a konfliktusaimat, ez nem sikerül, de valahogy megjelennek a műveimben. Ebben a folyamatban van valami megtisztuló kiüresedés is. Az ember merjen önmaga terapeutája lenni, hiszen az a jó benne, hogy ezzel a terápiával ajándékot is ad a többi embernek. Hosszú ideig az egóm nagyon erős volt, azt gondoltam, én tudom, mi az igazság, és majd meg is mutatom az embereknek. Ma már nem így látom, hanem úgy, hogy van képességem arra, hogy reagáljak bizonyos dolgokra, azaz csupán egy tükör vagyok és alázattal, odafigyeléssel igyekszem reflektálni arra, amit látok.

8 http://szirtesfilm.hu/pictures/index.php ; http://szirtesfilm.hu/ideas.html#4k



Szirtes András
kiállítása, 2013. 09. 10.
© Fotó: Erdélyi-Szabó Zsuzsanna

Lesi Zoltán

Szobrok és installációk az „új kortársban”

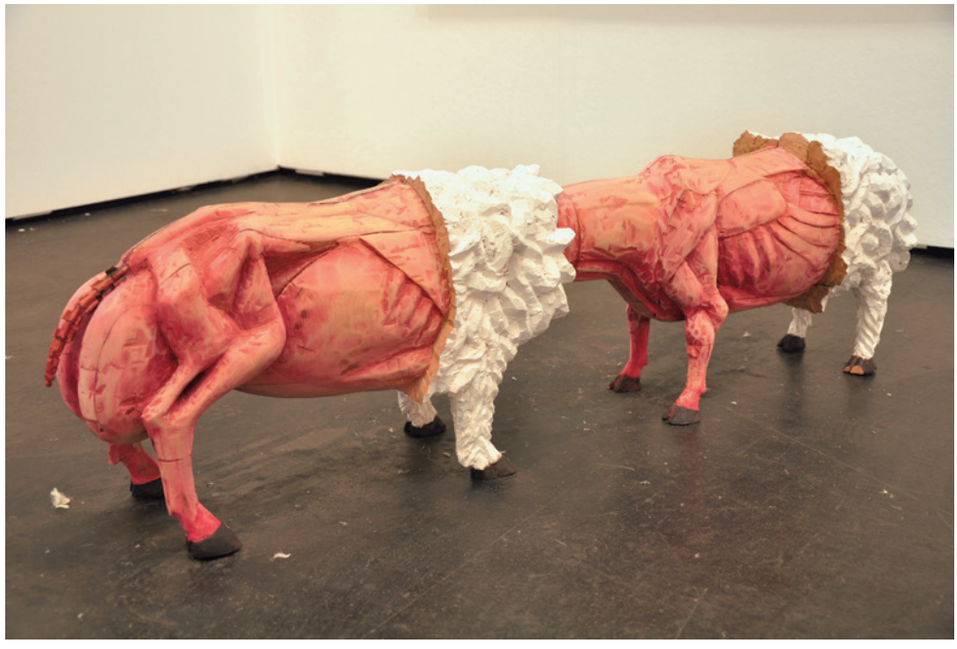
Viennafair The New Contemporary
2013. október 10–13.

A tavalyi sikeres újrakezdés az új orosz tulajdonosokkal és a két kurátorral (Christina Steinbrecher-Pfandt és Vita Zaman) bebizonyította, hogy Bécsben igenis érdemes nemzetközi művészeti vásárt rendezni. Az egyik orosz tulajdonos, Szergej Szkaterscsikov, aki a kurátorokat is kinevezte, nem támogatja tovább a rendezvényt, az egyedüli tulajdonos Dmitrij Akszjonov lett. Szkaterscsikov a nyugati gyűjtőkre és galeristákra, míg Akszjonov főleg az oroszokra akart koncentrálni, ez okozta a szakadást. Így talán már nem meglepő, hogy az orosz hatás, illetve befolyás az idén még erősebb volt.
A kilencedik *Viennafair* gerincét idén az osztrák, német, orosz, lengyel és román galériák képezték. (Magyarországot az acb, a Deák Erika, az INDA, a Kisterem, a Knoll, a Molnár Ani, a Trapéz és a Viltin Galéria képviselte). A százhuszonkét bemutatott galériából harminchat osztrák volt, ez némiképp túlreprezentáltnak tűnt, már csak a félig üres standok miatt is. Mindenesetre a legharmonikusabban berendezett standokért a galériák – mint a lengyel Czułość[1] vagy az osztrák Hubert Winter[2] – díjat kaptak a várostól.
Az *Austrian Sculpture Project* keretében[3] – a külső és belső térben, mintegy 1000 m²-en – szobrokat is kiállítottak olyan neves osztrák művészektől, mint Hans Kupelwieser, Rudolf Polanszky és Erwin Wurm. Az OMV által támogatott *DIYALOG* sorozat pedig, amelynek eddig Törökország és a kaukázusi országok voltak a szereplői, az idén Romániát mutatta be. A *Viennafair 2013* fő témája a „boldogság” volt, így ehhez illően boldogság iskolát tartottak és boldogságdíjat is osztottak. A *happiness*-projekt ötlete a lengyelektől származik, akik fiatal művészeket hoztak Bécsbe a Lengyel Intézet támogatásával. A lengyel műkereskedelmi piac elég zárt: ezen belül a lengyel művészek munkáit jellemzően a lengyel gyűjtők veszik meg, ezt próbálják megváltoztatni olyan nemzetközi vásárokon, mint amilyen például a bécsi is.
Az előző év felfedező programja, a keletre fókuszáló *Vienna Quintett* most is folytatódott, de idén csak két ország mutatkozott be: Lengyelországot és Grúziát. Az utóbbiból azonban nem érkezett galéria, így nem is lehetett megvásárolni a kurátorok által összeválogatott műtárgyakat, és ami még külön sajnálatos volt: a kapcsolódó előadásokat vasárnap, a vásár zárása előtt tartották. A legfeltűnőbb műtárgy egy faszobor volt (Giorgi Khaniashviili: *Bárány*, 2013), amely két, a nyakánál-fejénél egymásba hatoló, „összenövő” birkát ábrázolt. Az állatok, amelyeknek nemcsak a bundája hiányzott, hanem a bőre is, illetve maga a szituáció, a kurátor (Irena Popiashvili) szerint, a belső feszültségekkel teli grúz politikai helyzetre utal.
Az IADA (International Art Development Association), amely egy non-profit szervezet, s egyszerre van jelen Párizsban és Kazahsztánban, először szerepelt Bécsben.[4] Az idén indult szervezetnek az a célja, hogy Kazahsztánban – ahol nincsenek se galériák, se állami támogatás, se privát gyűjtők – beindítsa a művészeti életet és mecenatúrát. A *Viennafair*en Gulnur Mukazhanova a *Mankurtok a megapoliszban (Mankurts in Megapolis)* című installációját állították ki. A három és fél méteres, kúp alakú tárgy, amely fehér filcmaszkokból áll, a kazah menyasszonyok csúcsos fejfedőjét formázza. A projekt témája az esküvői ruha, pontosabban a kazah esküvői ruhának mint tradicionális értéknek az eltűnése. A *mankurtizmus* egy közép-ázsiai fogalom, ami a nemzeti gyökerek és értékek eltűnését írja le. A mankurtok olyan szolgák voltak, akik a kínzás hatására teljesen elveszítették az emlékezetüket és a múltjukat. Ma olyan emberekre utal, akik tudatosan vagy tudattalanul más kulturális értékeket fogadják be. A fehér esküvői ruha az egész világon kiszorította az egyes tájakra jellemző viseletet, ha valaki fel is venne egy kazah saukelt, ma már senki se lenne tisztában az általa „hordozott” szimbólumok jelentésével.
A Sariev galéria Plovdidból,[5] Bulgária második legnagyobb városából érkezett. Kezdetben fotóval és kerámiával foglalkoztak, csak az utóbbi években nyitottak a kortárs művészet felé. Pravdoliub Ivanov (Plodív, 1964) a *Kitartás díszei / Ornaments of Endurance* (2011, feldarabolt szőnyeg, 334 × 226 cm) műve

1 http://czulosc.com/
2 http://www.galeriewinter.at/
3 http://thenewcontemporary.com/2013/09/23/austrian-sculpture-park/

4 https://www.facebook.com/IadaInternationalArtDevelopmentAssociation
5 http://www.sariev-gallery.com/

Giorgi Khaniashvili
Bárány, 2013, fa, akril, festék, 37 × 130 × 23 cm



Duchamp nagy üvegére utal. A szőnyeg szabályos szövése a tradíció kötöttségeit fejezi ki, ezt dekonstruálja a feldaraboltság. A mű kiindulópontja, motivációja az arab tavasz volt: a művész folyamatosan követte a Tahrir téren történteket, a megosztottságot, a hagyományos keretek lerombolását, és az erre adott nyugati reakciókat.

A frankfurti Kai Middendorff galéria[6] Franziska Kneidl (Bochum, 1967) két darabját hozta el az *L. K.* sorozatából (2013). Kneidl színházi festőként kezdett dolgozni, ezért a színpad és a díszletek világának hatása, közelsége érződik a munkáiból. Újabb munkái áttörik a táblakép adta hagyományos kereteket: belépnek a háromdimenziós világba. Kneidl egymásra hajtogatott fóliákkal kosztümszerű alakokat formáz, amelyekre olajjal fest, majd néhány réteget visszatöröl és lakkal fixálja az angyalszerű lényeket. Klasszikus festői technikákat használ, amelyek miatt művei a tizennyolcadik századi ruhákat idézik. Nehezen leírható, reprodukciókon keresztül kevéssé megismerhető művek ezek: a fóliák színesen csillogó, de nem festett hullahopp karikákra vannak felfuttatva-felfüggesztve, mintha porondra lépnének ki a barokk ruhákba öltözött angyalok.

A INDA galéria[7] remek válogatást hozott a *Viennafair*-re. Többek között El-Hassan Róza (Budapest, 1966) munkáját, akit a legismertebb magyar művészek között tarthatunk számon. Szíriai származása, társadalmi szerepvállalása, politikai érzékenysége meghatározza karrierjének alakulását. Az utóbbi időben mintha „felszabadult" volna: művészetében előtérbe kerültek a fából készült szobrok és a szabad asszociációs rajzok. Ennek a választásnak talán éppen az az egyik oka, hogy a világ történései (pl. épp a szíriai események, amelyek a művészt családi kapcsolatai révén közvetlenül is érintik) már messze túlmutatnak az egyén felelősségén, hatókörén, illetve azon, ami racionálisan felfogható és feldolgozható. El-Hassan Róza egy interjúban[8] így fogalmaz: „A szobrok olyanok, mint a térbeli rajzok, és rájöttem, hogy a fával ugyanúgy lehet a térben 'vázlatozni', mint a papíron a ceruzával. Az egyik helyen nyersen satírozom, a másik helyen finoman dolgozom ki, vagy durva spatulával felérdesítem a felületet, ami a rajzoknak a szabadságát adja vissza a térben." A kiállított mű, az *Enigma* (2013) egy neandervölgyi ősembert ábrázol szakócával. Horst Bredekamp bebizonyította, hogy az ember előbb faragott mintát a kovakőre, mint hogy megszólalt volna: a képiség kialakulása tehát megelőzi a nyelvét. Alfred Haberpointner (Salzburg, 1966) El-Hassannal szemben mesteremberként viszonyul a fához. Szobrai és reliefjei a Chobot[9] és Mario Mauroner Contemporary Art galériánál[10] is láthatóak voltak. Szerelmes a fába és tudatosan és kezdetektől nem dolgozik más anyaggal. A fagyűrűk és rétegek hajlamosak vezetni vagy akár kényszeríteni a művészt. Haberpointner munkamódszere ellenpontoz: kampókkal, láncfűrésszel vagy célzott baltavágásokkal mesterséges anyaggá alakítja a fát. Olyan textúrát kapnak a szobrai a lehántott rétegek miatt, aminek ritmusára és intenzitására nem lehet nem odafigyelni. Haberpointner szerint mind a naturalizmus, mint az absztrakció valóságos, és mindkettőnek van létjogosultsága. A mintázat az ő felfogása

6 http://www.kaimiddendorff.de/
7 http://www.indagaleria.hu/
8 „El-Hassan Róza: Az állásfoglaláson túl." Muladi Brigitta interjúja. http://exindex.hu/index php?l=hu&page=14&id=55838

9 http://www.galerie-chobot.at
10 http://www.galerie-mam.com

Aron Demetz
Sud, 2012, citromfa, 80 × 220 × 60 cm



szerint nem más, mint egy nyom, amit valaki hóban vagy éppen a munkadarabok megmunkálásával hagy hátra.
Aron Demetz (Val Gardena, 1972) észak-olasz művész anyaghasználata és felfogása jelentősen különbözik az ez eddig tárgyalt művészektől. Fából készült szobrát a Gazelli Art House[11] hozta el. A munkáiban kerüli a klasszikus oppozíciót ember és természet között, és engedi, hogy a kettő elválaszthatatlanul egyesüljön. Demetz megtanult egy tradicionális, tizenhetedik századi fafaragási technikát. A szobrának erős pszichikai jelenléte van, vonzza a tekintetet. Ennek az érzésnek az egyik oka, hogy nem dolgozza el végsőkig az anyagot, nem formálja simára, tetszetősre a felületeket, s ezzel a fa sérülékenységét közvetíti. A kiállított női szobor (*Sud*, 2012) szemből kidolgozott, gyűrűk és görcsök keltik életre a fát és ezzel együtt az emberi alakot is. A szobor háta viszont roncsolt, forgácsszerű. Demetz visszahozza nekünk az erdőt, visszapörgeti az időt, amikor az erdő még egy tudatos élő entitás, rendszer (része) lehetett.
A fentiekkel ellentétben nem szokványos Vladimir Anselm (Perm, 1962) szobrának anyagválasztása és színe. Szénszobrát (*A fiú és az új életforma*, 2013) a 16th Line rosztovi galéria[12] állította ki. Az alkímia szerint a legnemesebb anyag az arany, és a szén a legalantasabb. A szén fosszilizációval jön létre, amely a szervest szervetlenné alakít, s mint anyaghoz hozzátartozik a rétegeltség fogalma: hasonlóképpen a tudatalattihoz a felszín alatt, mélyen lent van. Anselm szerint a szenvedés, amit az ember megél, olyan mint a fekete szén. A művész olyan technikát használ, amitől a szobrok kevésbé törékenyek: a végső fázisban egy csillogó réteggel vonja be a szenet. A gyermek-forma visszautal a középkori német vallásos művészetére, ahol a Fiút gyakran ábrázolják ülő pozícióban, almát tartva a kezében. A Gyermek/Fiú ember és Isten között áll, de profán módon értelmezve populáris ikonná válik, amely naturalisztikus ábrázolása révén, a mellette lévő futurisztikus lénnyel együtt, még ironikus kontextusba is kerül.
A magyar galériák többségének sikerült eladnia néhány műtárgyat, vagy legalább kapcsolatokat ápolnia és kiépítenie néhány gyűjtővel.
Az utóbbiak számára most is szerveztek bemutató túrákat, és egy előadássorozaton (twenty for seven) személyesen is meg is lehetett ismerkedni néhány híresebb gyűjtővel. Hans Knoll (Knoll Galéria) szerint nagyszerű látni, hogy Bécs ezen a téren is nemzetközivé válik, hogy ennyi külföldi vendég (összesen több mint húszezer látogató) érkezik a *Viennafair*re, és így a város egy piacvezető művészeti térnek ad otthont a kelet- és dél-európai régióban.

11 http://www.gazelliarthouse.com/
12 http://16thline.com/

Hermann Veronika

Könnyű jelek kánonja

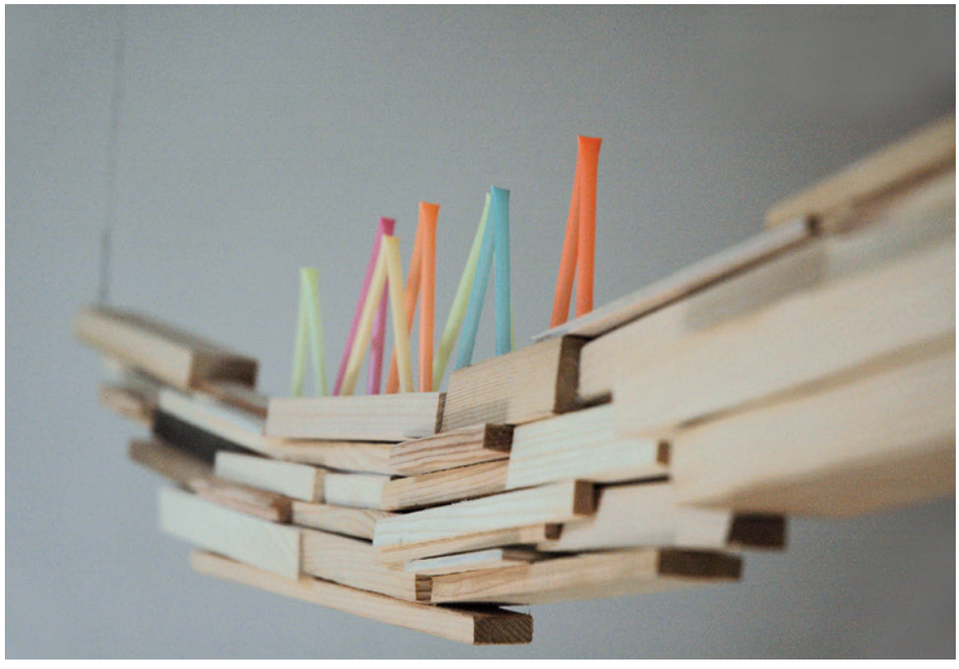
Párhuzamok szintaxisa

Molnár Ani Galéria, Budapest
2013. június 5 – szeptember 13.

A nyelv teherbírása

A *szintaxis* görög kifejezés, tágabb értelemben a nyelvi jelek összekapcsolódásának szabályrendszerét, szűkebben pedig a szavak mondatokká alakulásának szabályszerűségeit jelenti. A Molnár Ani Galériában rendezett, *Párhuzamok szintaxisa* elnevezésű kiállítás címe tehát amellett, hogy nyelvi szemfényvesztés – amennyiben a szintaxis komplex, de párhuzamosságot nem igénylő rendszer –, trópusként önmagát fedi fel, vagy árulja el: egy dominánsan nyelvi metaforát kezd el vizuálisan és térben működtetni. Szörényi Beatrix, Tanja Koljonen és Szász György munkái látszólag teljesen különbözőek. Közös bennük azonban, hogy nyelvi és vizuális rendszerek találkozásait, fordíthatóságát tematizálják. A címben megjelölt kánon kifejezés szintén becsapós tehát, hiszen nem adott a művek legitimitására, hanem sokkal inkább a többszólamúságára utal.
Kép és szöveg bonyolult viszonyáról könyvtárnyi elméleti munka született az elmúlt néhány évtizedben. A művészetelméleti gondolkodás egyik meghatározó problémája tulajdonképpen arra épül, hogy a két jelrendszer között feltételezhető-e valamiféle hierarchikus viszony, vagy kódjaik totális különbözősége miatt lehetetlen az összevetésük? A médiatörténet egyik legfontosabb fordulópontja, a könyvnyomtatás, látszólag a nyomtatott szöveg kultúrtechnikáját helyezte a hierarchia csúcsára. Bár a felvilágosodás tudományos vívmányai, illetve a szekularizáció és a természettudományok – azon belül is az optika fejlődése közötti összefüggések – részben megkérdőjelezték a szöveg felsőbbrendűségét, még közel két évszázadnak kellett ahhoz eltelnie, hogy a képnek megszűnjön a szöveghez képest tételezett, jobbára illusztratív funkciója. A Gutenberg-galaxis mellett a médiatörténet kedvenc közhelye az 1970-es

Szász György
Ivelde, 2013, vegyes technika, 5 × 16 × 150 cm



években lejátszódó úgynevezett „képi fordulat", amely a technológiai médiumok fejlődése és a nyugati társadalmakban lezajló változások szerelemgyerekeként nemcsak a képek áradatát, de a médiumok demokratizálódását is magával hozta. Ahogyan Gottfried Boehm fogalmaz: „Husserl, Freud, Wittgenstein, Merleau-Ponty, Derrida és Castoriadis filozófiájában két lépés figyelhető meg: az első minden megismerés alapvető nyelvfüggőségét hivatott bizonyítani, hogy így húzzák ki a metafizika és az objektivizmus lába alól a talajt. (…) A második lépésben a nyelv teherbírásának vizsgálata annak meghaladásához vezet. A *linguistic turn* e szempontból szükségszerűen az *iconic turn*be torkollik."[1] Nem meglepő tehát, hogy a kiállítás kép és szöveg viszonyával kapcsolatban kevésbé a fordítás lehetetlenségét, sokkal inkább a rendszerek közötti párhuzamok és rétegek fölfejtését helyezte középpontba. A címválasztás ezért is volt kifejezetten szellemes: nemcsak a bevezetőben említett nyelvi trükköt, de a két rendszer ellentmondásainak nyelvi feloldását is konnotálja.

Képek, tárgyakban elmesélve

Szörényi Beatrix vegyes technikával készített kombinációi, Tanja Koljonen technikás pigmentnyomatai és Szász György meghökkentő, de varázslatos külsejű térbeli építészeti elemei a palimpszesztus, a dekódolás, a többletjelentés és a hiány jeleit hozták játékba. Nagyszerűen működtek együtt a galéria puritán terében: olyannyira, hogy egymás – nem kerülhetjük el ezt a kifejezést – olvashatóságát is megkönnyítették. Szörényi Beatrix *Függelékek* című 2013-as sorozata a függelék szó különböző jelentésrétegeit mozgatja meg. Függelék lehet egy objekt, ami függ valahol. Ez esetben a kiállítótér falán. Textuális értelemben pedig függelék a könyvnek az a része, amely a törzsszövegből valamely oknál fogva kihagyott, az értelmezéshez mégis szükséges többlet-információkat tartalmazza. A *Függelékek* darabjai úgy vonulnak végig a kiállítótéren, hogy metaforikus tartalmuk és a kiállítás címében működő szókép miatt egyszerre hozzák játékba a nyomkeresés és a nyomolvasás képzeteit. Vagy végigjárjuk külön úton őket, vagy beillesztjük mindet a kiállítás narratívájába – mindkét megoldás működőképesnek bizonyult.

A réteg mint hamis archívum

A zsírpapírral, képpel, szöveggel operáló művek ugyanis jellemzően több rétegből állnak össze, ez pedig nemcsak az olvasás, hanem a feltárás gesztusát is hordozza. A palimpszesztusként



Szörényi Beatrix
Függelékek, 2013, vegyes technika, változó meret



Tanja Koljonen
Anywhere Recollections I., 2012, pigmentnyomat, 18 × 21,5 cm

egymásra rakódó rétegek képi érthetősége csupán az interpretációtól függ. Az egyik képen egy összetört Sztálin-szobor látható, a papíron pedig a következő felirat olvasható: "the missing piece is as important", vagyis a hiányzó darab ugyanolyan fontos. A mondat egyrészt befejezetlen, legalábbis hiányt hordoz, hiszen a hasonlítás másik tagja lemaradt. Emellett a magyar fordításban nem érződik az a szójáték, ami angolul a piece, darab, illetve peace (béke) hangsorok között fennáll. A diktátor szobra a hatalom, a gyűlölet, az elnyomás és az erőszak képzeteit indukálja, a magyar kollektív emlékezet ráadásul eminensen az 1956-os forradalom kezdetével azonosítja a törött szobrot. A képen azonban – a sok csavar mellett elfér még egy – nem a valódi szobor, hanem annak egy filmforgatáshoz készült rekonstrukciója látható. A hatalom, a fragmentum és a béke képzetei tehát egy olyan alkotás képi reprezentációja kapcsán merülnek fel, amely csak látszólag azonos a történeti emlékkel, valójában annak csupán szimulákruma. Ha úgy tetszik, hamis archívumot hoz létre, amely első látásra nem egyértelmű. Ami archeológiai lelet lehetne, bazári kellékké válik. Így játszik a jelek kottájából ez a kiállítás, amelynek egyébként ez a bizonyos Sztálin-kép valószínűleg az egyik kulcsdarabja. Egy másik darab Szörényi műveiből a város és az egyén kapcsolatát firtatja. Egy régi városfotó két, különböző minőségű papír között látható, egy faxpapír és valamiféle fólia között. A fotón fehér alapon három, negatívba fordított ujjlenyomatot is láthatott az ekkor már talán fáradó néző: ezáltal újra a nyomozás, a nyomkeresés vált a hívószóvá. A rétegek megmutatják, hogy a

1 Boehm, Gottfried: „A nyelven túl? – Megjegyzések a képek logikájához." In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 34.

városok eképpen is olvashatók – az urbanisztika kedvelt metaforája a város mint szöveg. A személyes tér, a magán- és közélet fogalmai mellett az ujjlenyomatok felvetik azt a nyugtalanító gondolatot is, hogy bár ujjlenyomataink szerte ott vannak városainkban, valódi nyomot hagyni mégis csak keveseknek adatik meg.
Tanja Koljonen finn művész pigmentképei kulturális hiedelmeket, játékokat lebegtetnek a befogadó előtt. Több kiállított művén megjelenik a kártya mint szimbólum, amely nemcsak az ördög bibliája, de a szerencse és a szemfényvesztés jelképe is. A kártyában rejlő trükkök és illúziók a kiállítás terében is megvalósulnak. A *Rememberance of trial and error* (2013) című képen rózsaszín háttér előtt látható egy franciakártya, azonban a megszokott jelek és számok egysége helyett a kőr és a káró alakkal a közepén. A stilizált kép a kártya sajátos, nyelven túl működő jelrendszerét pakliként keveri össze azzal, hogy egymás mellé helyezi a kártya különböző színeit. Magyarul az értelmező még egyszerűbb helyzetben van, hiszen a számtalan szintaxis mellé odarakhatja azt is, hogy a szív alakú kártyajel magyarul a francia kifejezés nyomán, fonetikusan vált „kőrré".

Színes szívószálak fakockákon

Szász György *Ezo Üzi (Adjust Mode Search Light)* 2013-as gipsznyomata, bár a cím Coehlo-s és Oravecz Nórás őrületes tanulságot sejtet, valójában egy karóra előlapjáról készült. Ha egy adott szövegkörnyezetből kiragadjuk őket, a szavak jelenthetik önmaguk ellenkezőjét is: ezen az alkotáson két nagyon szélsőséges regiszter, az óra pontossága ütközik az idő megfejthetetlenségével, a cím miatt pedig megjelenik napjaink divatosan és kínosan ostoba ezoterikus beszédmódja is. Szász nemcsak művész, hanem művészettörténész is: az elméleti alapozottság látszik három kiállított, vegyes technikával készült objektjén is, amelyek a kiállítótér falain kaptak helyet. A *Mesgye* (*Határeset)* (2013) című munka derékszögben, lambériát idézve simul a sarokba, egy átlagos embernél jóval magasabban. A faelemek tetején színes szívószálak.
Az egész játékos, mégis zavarba ejtő, a nyelv teherbírása kezd megrogyni: akkor most szívószálakat látunk fakockákon? A határ ez esetben a tér és a mű között feszül, ahogyan nyelv és kép, tárgy és reprezentációja között.
A *Párhuzamok szintaxisa* nem volt egyszerű kiállítás, mert nemcsak a nyelv, hanem a kép lehetőségeit is megkérdőjelezte. Folyamatosan váltani késztetett kódok és narratívák között, miközben a művek egyikről sem fogalmaztak meg normatív állításokat. Éppen ezzel világítottak rá arra, hogy mennyire törékeny a nyelvünk, mennyire esetleges a látásunk, és mennyire viszonylagos az, amit sajátunknak gondolunk.

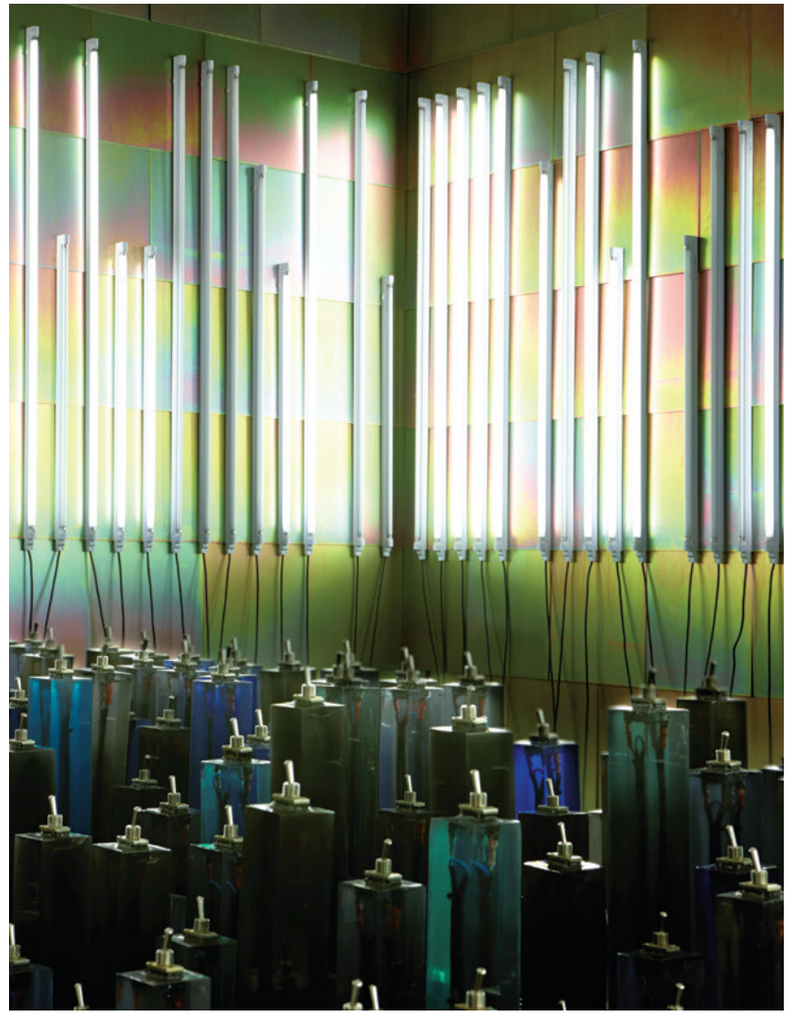
Sárréti Gergely

Faye Toogood: *The Conductor*

Vivid Interval. Established & Sons, London Design Festival
2013. szeptember 14 – október 25.

Faye Toogood a londoni Established & Sons elnevezésű design-társulat bemutatótermében kiállított *The Conductor* című installációja egy végtelen kábelgubanc és gyantába öntött kapcsolók sokaságának áramkör-asztala, melyen vezérelni lehet az egyenként a falra erősített 160 darab fluroreszkáló lámpacsövet. Az itt érezhető szenzualitás Toogood korábbi projektjeiben is jelen van. Az installáció egyben az Established & Sons hirdetése is, ugyanis a társaság tevékenységét 2012 végétől meglehetősen nagy csend övezte.[1]
A londoni design-cég fókuszában a brit és nemzetközi innovatív kortárs design termékek reprezentálása és előállítása áll. Az Established & Sons céget 2005-ben alakították Tamara Caspersz, Mark Holmes, Alasdhair Willis, Sebastian Wrong és Angad Paul designerek. Azóta folyamatosan együttműködnek jelentős nemzetközi designerekkel, építészekkel, művészekkel és kézműves stúdiókkal.

1 Faye Toogoods's The Conductor for Established & Sons by Oli Startford, Designo.Daily http://disegnodaily.com/opinion/faye-toogood-s-the-conductor-for-established-sons



Faye Toogood
The Conductor
(részlet), 2013

A design-termékek megvalósításakor szakképzett kézművesekkel dolgoznak, és magas színvonalú gyártási technológiát alkalmaznak.[2]
A 2012-es London Design Festival-on különböző formatervezett padokat állítottak ki a Victoria & Albert múzeum belső udvarán, nevezetes design-stúdiók és gyártók együttműködésével. A *Bench Years* elnevezésű projektben olyan nemzetközi designerek vettek részt, mint Jasper Morrison, AL_A, Edward Barber, Jay Osgerby, Fernando Brizio és Felix de Pass.[3] A milánói design héten 2013 áprilisában Ingo Maurer német designerrel működtek együtt, egy láb nélküli asztal-szett projektben (*Floating Table*, 2012).[4]
Az egyesület kezdetben a brit design és manufaktúra egyik platformjaként működött, később pedig olyan nemzetközi designerekkel is dolgoztak együtt, mint Ronan és Erwan Bouroullec és Konstantin Grcic. Tamara Caspersz és Mark Holmes 2008-ban kilépett az egyesületből, és a londoni Minimalux csoporthoz csatlakozott, két évvel később pedig Alasdhair Willis távozott el tőlük. 2012 októberében Sebastian Wrong designer és fejlesztési vezető hagyta el a csapatot. A jelenlegi vezetők Angad Paul, valamint a Willis helyére kijelölt Maurizio Mussati.[5]
A *The Conductor* valójában az Established & Sons újbóli feltűnésének szimbólumaként is tekinthető. Az installáció a japán építész, Jo Nagasaka precíz és letisztult, színes gyantával bevont fabútoraival (Iro) együtt volt bemutatva az idei London Design Festival-on, mely művek egyúttal a designcég jövőjét is hirdették. A *The Conductor* koncepciója az interval szó (időköz, szünet) ideájából született meg, valamint Nagasaka pigmentált gyantaréteges fabútorainak megjelenéséből vezethető le. Jo Nagasaka egyedülálló bútorai (kávéasztal, éjjeliszekrény, csúszóajtós tálalóasztal, székek) a japán minimál-stílust hordozzák magukban, melyek élénken színezett gyantaborításukkal avantgárd státuszukat hangsúlyozzák.[6]
Faye Toogood brit designer bútorai és műtárgyai az anyagszerűség és a kísérletezés egységét demonstrálják. Munkái fabrikátorok és tradicionális kézművesek által készített tárgyak, melyek nagyban hordozzák a kiválasztott matéria nyersességét és rendellenességeit. Nemcsak saját design-produktumaira (melyek egyébként saját védjegyével fémjelzett „asszamblázsokként" vannak csoportosítva) fektet fontos hangsúlyt, hanem magára a háromdimenziós térre, ahol tárgyait kiállítja.

2 http://www.establishedandsons.com/
3 http://www.dezeen.com/2012/09/25/benches-by-established-sons/
4 http://www.ingo-maurer.com/en/products/floating-table
5 http://www.dezeen.com/2012/10/29/sebastian-wrong-resigns-from-established-sons/
6 http://www.dezeen.com/2013/09/19/the-conductor-by-faye-toogood-for-established-sons/



Faye Toogood
The Conductor (részlet), 2013

Faye Toogood kísérletező designer. Saját stúdiója (Studio Toogood) belsőépítészettel, fotósorozatokkal, divatrendezvények látványtervével foglalkozik, de mindenekelőtt helyspecifikus kísérletekkel, mint például amilyen a 2012-es milánói Design Fair-en bemutatott *La Cura* installáció volt, valamint a londoni fesztiválon szerepelő projektjei (*The Back Room*, 2012; *Super Natural*, 2010; *The Hatch*, 2009; *Corn Craft*, 2009).[7] A stúdió saját nevével fémjelzett, egyedülálló design-tárgyai és nagy sorozatszámú bútorai különböző anyagokból készültek: gyantából, bronzból, kézzel faragott fából. Egyes projektek közös bemutatása, a kész design-objektek és munkák olykor egy önálló environmentet alkotnak. Ezek az összehangolási kísérletek Toogood szerint innovatív kommunikációs utakat nyitnak meg újabb koncepciók felé.[8]
Toogood szigorú, geometrikus szobrászata a művész atipikus múltjára reflektál: Togood művészettörténészként végzett, majd szerkesztőként dolgozott egy havonta megjelenő brit belsőépítészeti magazinnál (*The World of Interiors*). Munkái a modernizmus lineáris formavilágával társulnak, az excentricitás sajátos stílusát követve. Egyes kézzel gyártott tárgyai szigorúan limitált számúak: a különböző anyagból készült, precízen elegyített geometriai formákból álló asztalai (*Element Table*); az Alexander Caldert idéző szétágazó-lengő ékszerei (*Altar Piece*); vagy a patinázott bronzból készült, más-más anyagokkal kombinált rácsos bútorai (*Caged Elements Chair/Lamp/Table*). Ezek leginkább galériákban vagy gyűjtőknél fordulnak elő. Későbbi munkáinak, az egyedileg tervezett száz darabos, ásónyél támlájú székek és asztalok (*Spade Side Table/Chairs/Stool*) egyes darabjai a Batch gyűjteménybe kerültek, és tömör hamuból, faszénből vagy krétából vannak. Ezek a tárgyak már hozzáférhetők a nagyközönség számára is.[9]
Toogood többször is részt vett a London Design Festival eseményein. Tavaly ősszel, a Deezen építészeti és design internetes portál hét designert bízott meg egy-egy helyspecifikus művészeti munkával, amit a Covent Garden utcái felett installálhattak (*Seven Designers for Seven Dials*).[10] Toogood *7x7* elnevezésű műve 49 festékes munkáskabátot tartalmazott, mely egyfajta gesztus volt a tízezer iparos felé, akik a Seven Dials környékén dolgoztak.
Toogood saját magát nem tartja ipartervezőnek, ugyanakkor nem szokott kortárs, modern technológiákkal dolgozni, sokkal inkább kézműves módszereket használ. A *The Conductor* Togood első fényinstallációs kísérlete, amely kisebb elmozdulást jelent beltéri munkáitól és bútordarabjaitól. Az interaktív mű az Established & Sons 550 négyzetméteres bemutatótermében volt látható, szemközt Jo

7 http://www.studiotoogood.com/work
8 Faye's material world, Editer http://www.fayetoogood.com/store/asset/file/01/7y/Faye_Toogood_Faye_s_material_world___Editer.pdf
9 Form and Substance by Stephen Patience, Elle Decor http://www.fayetoogood.com/store/asset/file/01/cp/ELLE_DECOR_US_November_2012_Faye_Toogood.pdf
10 http://www.dezeen.com/2012/08/31/seven-designers-for-seven-dials/

Nagasaka bútoraival. A 160 fluoreszkáló lámpacső váltakozó sorrendben villogott a középen elhelyezkedő analóg kapcsolók sorainak vezérlésével. Ezek a kapcsolók konfigurációban állnak egymással egy rácsos fémasztalon, melyek bazaltoszlopokra emlékeztetnek, egyfajta sci-fi városképre, a falra erősített fluoreszkáló csőlámpák pedig egy hangszínszabályozó vizuális ábrájaként jelennek meg. A kapcsolók pigmentált gyantablokkokba vannak beágyazva, melyeken keresztül láthatóak a kábelek.
Ezek a vezetékek az asztal alatt hatalmas össszekuszálódott halomban állnak egymáson, elektromos áramot szolgáltatva a világításnak. A világítócsövek mögött látható, irizáló, cinkelt acél paneltáblák az elektromos interferencia szigetelését szolgáltatják.
A *The Conductor* a közönség behívását célozza, akik a fény ritmusos szimfóniáját és látványát vezérelhetik. Egy makro-elektronikus kiállítás, mely újradefiniálja a 'son et lumière'[11] fogalmát. A mű merész kitekintés a low-fi világítás története felé: kábelek végtelen gubanca a padlón; a fluoreszkáló csövekből álló fényforrás; a középső részen tornyosuló gyantablokkokba öntött fémkapcsolók. Egyfajta ellenreakció a jelenlegi technológiával szemben, mely akár inspirálóan hathat a 'lightning design' jövőjére is; tiszteletadás a korai fénycsövek, az egyszerű kábelek és a kapcsolók analóg világának. Az installáció szépsége ezekben az elemekben rejlik, amelyek „kapcsolgatási kényszert" keltenek a látogatókban. A mű olyan tendenciákra mutat rá, mint az analóg-digitális váltás, valamint az ipari-házi felhasználás témája.
Az Established & Sons egyben a túlélésért is harcol. Az egyesület korábban az egyik legjelentősebb designer cég volt, olyan fiatal stúdiók karrierjét indította el, mint a Raw Edges vagy az Alexander Taylor. Ha az egyesület újra visszatud térni korábbi szerepéhez, pozitív irányt mutathat a kritikus gazdasági légkör által sújtott iparágnak is. Faye Toogood a Designo Daily internetes portálnak adott interjúja szerint a gazdasági klíma jelenleg mindenki számára kedvezőtlen. Az Established & Sons viszont nyitott volt a változásokra, amely számukra is a túlélést, a továbblépést jelenthetik.

11 Hang- és fényjáték, az éjszakai szórakoztatás egyik formája, melyet általában történelmi jelentőségű szabadtéri helyszíneken mutatnak be. Különleges fényeffekteket vetítenek épületek vagy romok homlokzataira, élő vagy felvett elbeszélésekkel és zenével, előadva az adott hely történetét. A koncepció Paul Robert-Houdin nevéhez köthető, aki a francia Château de Chambord kurátora, és az első 'son et lumière' házigazdája volt 1952-ben. Egy másik műsor a korai hatvanas években zajlott a gizai piramisoknál Egyiptomban. Ezek az éjszakai vetítések általában egyházi épületeken, impozáns épületeken vagy romokon jelennek meg. Gyorsan elterjedtek Franciaországban, évenként 50 ilyen előadást rendeztek, elsősorban a párizsi Invalidusok temploma és a Versailles-i kastély bevonásával. http://en.wikipedia.org/wiki/Son_et_lumi%C3%A8re_%28show%29

Rózsa T Endre

Jákob lajtorjája az ég és föld közt lebeg

Marc Chagall – *Háború és béke között*
Ámos Imre a „magyar Chagall" – *A háború örvényében 1937–1944*

Párhuzamos kiállítások a Magyar Nemzeti Galériában

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
2013. szeptember 13 – 2014. január 5.

A születési anyakönyvekbe Chagallt Moyse Szegal, Ámost Ungár Imre név alatt jegyezték be. Felnőtt koruk elején mindketten megváltoztatták az eredeti nevüket. Ellentétes azonban a névváltoztatás oka. Ámos Imre a zsidó közösséghez tartozását nyomatékosította, Chagall ezzel szemben neve átalakításával a távolodás szándékát jelentette be. A jiddis-héber Moyse helyett a semleges



Marc Chagall
Önarckép a ház előtt, 1914
olaj, vászonra ragasztott karton, 50,7 × 38 cm

Marc nevet vette fel, szentpétervári mentorát utánozva; és az ismert Szegal mozaikszót (héber jelentése: segéd-rabbi) a homályosabb Chagallra módosította. Ungár Imre viszont szembefordult a rákos daganatként elburjánzó antiszemitizmussal és egy hangsúlyosan zsidó nevet választott magának, a bibliai Amosz prófétáét. Szülőhelyük zsidó szempontból kitüntetett hely, mindkettőnek igen előkelő a spirituális pedigréje. Lyozno (Liozna) faluban jött a világra Chagall, Vityebszktől 60 km-re; ott, ahol Shneur Zalman, a haszidizmus lubavicsi irányzatának megalapítója született 1745-ben. Nagykállóban, Ámos Imre születése előtt egy évszázaddal működött az első magyarországi cádik, a nagyhírű Eizik Taub; a *„hájliger kálever rebbe”* sírháza (ohel/ajhel) ma is nemzetközi jelentőségű zarándokhely.

Ámos és Chagall életútja csak egyetlen időpillanatban érintkezett egymással. 1937. október 4-én Párizsban Ámos felkereste az orosz-francia-zsidó mestert és e néhány órás találkozás mindhalálig ékkőként ragyogott a magyar-zsidó festő emlékezetében. Jó szerencsém úgy hozta, hogy a 70-es évek közepén többször is találkozhattam a Saint-Paul de Vence-ban élő idős mesterrel, aki már halványan sem emlékezett Ámosra. Dehát hogyan is emlékezhetett volna egy négy évtizeddel korábbi futó találkozásra? A centrum és a periféria aszimmetriája kétségtelenül igazságtalan, azonban provinciális donkihotéria az efféle sérelmekkel szemben harcba bocsátkozni. Amikor a 40-es évek legelején feltűnt, hogy aránytalanul sok kiváló magyar kutató érkezett az Egyesült Államokba, kérdezgetni kezdték, hogy miben rejlik a „magyar titok”? Neumann János úgy válaszolt: egyszerű a titok nyitja, időben kell lelépni. S ez különösen igaz a magyar zsidókra. Teller Ede, Wigner Jenő, Szilárd Leó és társaik sikere a természettudományokban, Breuer Marcel, Kepes György, Moholy-Nagy László munkássága a művészetekben a bizonyság Neumann fanyar kijelentésének hitelességére.

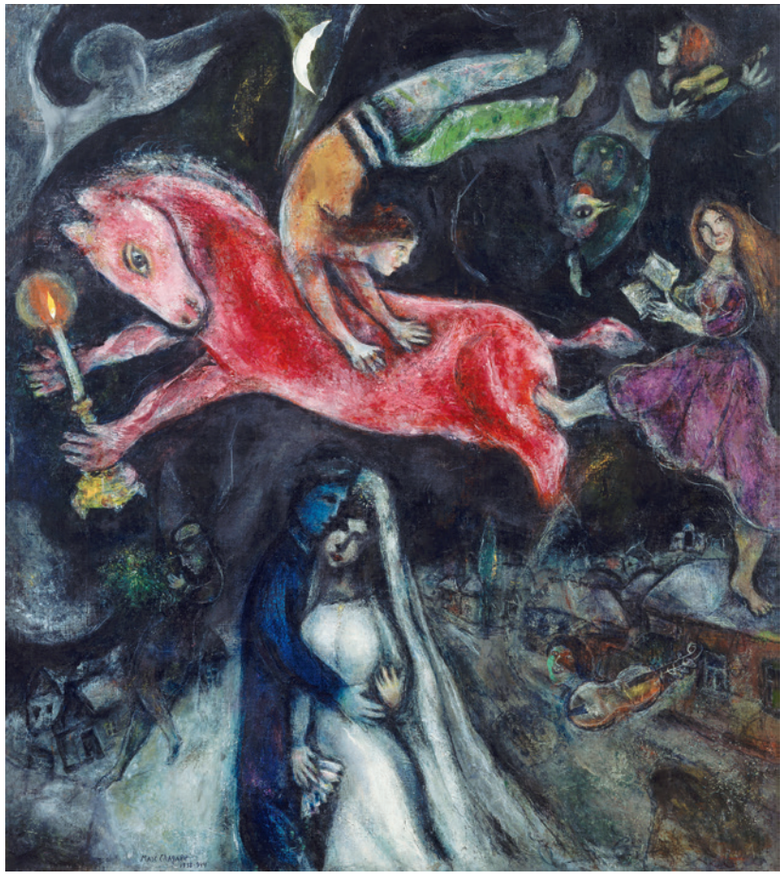
A budakeszi tüdőszanatóriumban 1941 őszén meghalt Vajda Lajos. Két közelálló barátja, Ámos Imre és Bálint Endre intézkedett a temetés ügyében. Hogyan mosdatták, öltöztették Vajdát a helyi zsidó temető kis halottasházában – meg is írta ezt Bálint Endre. Majd hamarosan Ámos Imre került a halál küszöbére, felesége még menteni próbálta a munkaszolgálatos keretből, de Ámos nem hagyta. Menjen minden úgy, ahogy a víz folyik – mondta –, nem menekülök. Ha hozzávesszük, hogy ugyanez az árvíz Auschwitzba sodorta Farkas Istvánt és ott gázba fojtotta, akkor látjuk, mekkora veszteség érte a magyar-zsidó, és ezzel az egyetemes magyar képzőművészetet. Chagall viszont a megszállt Franciaországból az Egyesült Államokba tudott menekülni.



Marc Chagall
Szamár a háztetőn, 1911–1912, gouache, papír, 430 × 345 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum

A zsidó vonatkozások révén Chagall és Ámos művészetét párhuzamba kívánja állítani a budavári kiállítás. A körülmények és az élettények nyers eltéréseit azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni.

A továbbiakban csak Chagall művészetével foglalkozom, terjedelmi okból. Ámosról majd máskor. Mind a közvélemény, mind a művészettörténet *par excellence* zsidó festőként tartja számon. Ami igaz is, meg nem is, de erről később. Azt mondta Chagall, hogy akkor dőlt el a sorsa, amikor az anyja elvitte beiratkozni Yehuda Pen vitebszki festőiskolájába. El Liszickij, Malevics és Zadkine is ebben a jelentős műhelyben tanult. Főleg zsidó növendékek jártak Pen műtermébe, és a zsidó tematika sem volt szokatlan. Ami egyáltalán nem meglepő, mert a kormányzósági székhely, Vityebszk lakosságának többségét a zsidók tették ki. Másodjára akkor dőlt el Chagall sorsa, amikor Párizsba érkezett, 1911 tavaszán. Pezsgett az élet Apollinaire körül, a kubisták tábora egyre erősödött, szárnyakat kapott a fiatal Szobotka Imre, a vityebszki Zadkine már Párizsban dolgozott és Chagallt azonnal befogadta a nemzetközi avantgarde. Mintha vártak volna rá. Kellett már valaki, aki új hangon tud megszólalni, elementáris egyszerűséggel. Chagall megérkezett a messzi Keletről, és az orosz népi zsidóság hiteles, kiforrott világát hozta magával. Előzőleg a néger maszkokból próbált inspirációt nyerni az új autentikusság igénye, de e faragványok mélységi olvasata annyira idegen, hogy Picasso és barátai csak átmenetileg vonhatták be művészetükbe Afrikát. Talán éppen ez az 1911 és 1914 közti párizsi időszak Chagall legjobb, de mindenképpen a legintenzívebb sodrású korszaka. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött, jelenleg *Szamár a háztetőn* címet viselő gouache-tanulmány is e korszak elején született és remekül illeszkedik a lenyűgöző nagyvonalúsággal megrendezett budavári kiállítás többi alkotásához. A képcím ugyan téves, nem szamár van a háztetőn, hanem tehén; azonban nem a lényeget érinti a tévedés. Jól nyomon követhető az elcsúszás, hogyan vélelmeztek szamarat a tehén



Marc Chagall
A vörös ló, 1938–1944, olaj, vászon, 114 × 103 cm
Párizs, Centre George Pompidou, Musée national d'Art moderne/Centre de création industrielle
Ajándékozás, 1988, Letét a nantes-i Musée des Beaux-Arts-ban

helyére. A gouache-tanulmány alapján készült nagy olajkép először a *Nagynéni az égben* címet kapta, de Chagall barátja, Blaise Cendrars átnevezte: *Oroszországnak, a szamaraknak és másoknak*, s ma is így ismerjük. Az *Önarckép hét ujjal* című főművén éppen ez a festmény áll a festőállványon; a szalonkabátos, mellényes, csokornyakkendős Chagall éppen ezt festi. (Az önarcképen balra fent az Eiffel-torony látszik, jobbra egy sokszor visszatérő, emblematikus pravoszláv templomkupola, kis házak ölelő környezetében. Felirat is egyértelműsíti héber írással a mellék-, de mégis főtémát: Párizs, Oroszország.)

A tévesen *Szamár a háztetőn* címet viselő gouache-tanulmány és az ennek alapján készült *Oroszországnak, a szamaraknak és másoknak* című olajkép kiválóan mutatja, hogy miben rejlik Chagall kompozíciós stílusának, látásmódjának radikális újdonsága. Michel Foucault egy építészeknek tartott előadásában – *Des espaces autres* – egyebek mellett kifejtette, hogy míg a 19. század időbeliségben, tehát történelemben, történeti folyamatosságban gondolkodott, addig a 20. században a szimultaneitás, az egymás mellé rendeltség, vagyis a térbeliség szemlélete vált dominánssá. Chagall gouache-tanulmánya ennek eminens példája. A kép témája nem a valóságos időben, hanem egy irracionális és fiktív időben bomlik ki. Chagall Párizsban visszagondol egy megképzett Oroszországra, ahol a levált fejű nagynéni az égben úszik. Egy másik térsíkban szabadon lebeg egy vörös tehén; vizet lefetyel, androgün figura feji, és a borja szopja. Az alsó térszinten pravoszláv templom kupolája, háztetők. Síkban egymás mellé rendelt helyzetben, juxtapozícióban vannak az alakzatok, és nincs köztük hierarchia. Semmiféle történetet nem mesél el a festmény, a vizuális elemek önállóan élik az életük. Ez a strukturálatlan, „posztmodern" kompozíciós elrendezés Chagall művészetének állandó jellemzőjévé vált. Olyannyira, hogy *Az artista* című képét 1930-ban alul is, felül is szignálta. A budavári kiállításon látható e festményen, hogy nem érvényes benne a fent és lent, egyik irány sem „fejjel lefelé" nézet, mindkét helyzetben akasztható a kép.

Akár szociális mellékjelentése is lehet az antigravitációs lebegésnek. A Chagall-család Vityebszk szegényebb részén élt; felesége, Bella a gazdag negyedben nőtt fel. A szerelmespár ölelve emelkedik felül ezen, Chagall és Bella úsznak az égben, Vityebszk felett. Chagall közismert szimbólumait – létra, sófár, kakas, virágcsokor, vándor zsidó, kecskebak, hal, cirkuszi artisták, tóratekercs stb. – nem ildomos „megfejteni". Nem rejtvények Chagall képei, a szimbólumok a színek viszonylataiban lüktetnek, a színek által bontakoztatja ki Chagall meleg érzelem-szivárványait. Barátja és örök riválisa, Picasso mondta róla kalaplevéve, hogy „amióta Matisse meghalt, már csak Chagall tudja egyedül, mi az a szín".

A roppant gazdag chagalli érzelem-áradásban egyedül az erotikának nem jutott hely.

Harmadszorra 1918-ban dőlt el Chagall sorsa; a nagyvárosi Vityebszk kulturális komisszárjának, az új művészeti akadémia igazgatójának nevezte ki Lunacsarszkij. A tanári karba meghívta Chagall Yehuda Pent, a régi tanárát, El Liszickijt, a volt iskolatársát, és – vesztére – Malevicsot. A zsidó hagyományokat kitűnően modernizáló Liszickij a Proun stílusával átállt a szuprematista Malevicshez, és Chagall előbb-utóbb távozni kényszerült.

Vigye az ördög Vityebszket – mondta a csalódott Chagall és Moszkván, Berlinen át nyolc év multán újra visszatért Párizsba, ahol képzeletében újra felépítette művészeti inspirációjának egyik legfontosabb forrását: a saját külön bejáratán keresztül elérhető, imaginárius zsidó Vityebszkjét. Amerikai emigrációjának néhány évét leszámítva – ahol komisszármúltja miatt nyomozott utána az FBI – haláláig Franciaországban élt, a francia művészeti élet egyik legmegbecsültebb képviselőjeként.

Amikor 1985-ben Chagall meghalt, a klasszikus avantgarde utolsó képviselője távozott el. Közel száz éves volt, két évvel élte túl a nála fiatalabb Joan Mirót. Saint-Paul de Vence katolikus temetőjében temették el, sírjára kőkereszt került; özvegye, a zsidó születésű, de titokban kikeresztelkedett Vava intézkedett ilyenformán. Nem rosszhiszeműségből. Vava úgy hitte, ha Chagallból kivonja a zsidó esszenciát, egyetemesebb lesz művészetének a jelentősége. (Radnóti Miklós is ugyanebbe az alattomos csapdába lépett bele.) Zsidó temetést nem kapott Chagall, de a szertartás végén egy ismeretlen fiatalember lépett elő, kipával a fején és Chagall felett elrecitálta a kaddist. A kőkereszt botrányt váltott ki Chagall családjában, és hamarosan eltávolították a sírról. Emlékkavicsok borítják ma a sírt fedő kőlapot, régi zsidó szokás szerint. Kétségtelen, hogy Chagallban kezdettől élt a távolodás szándéka. Azonban két okból is lehetetlent akart. Hiszen egyfelől éppen ez volt inspirációjának forrása, amit ha elapaszt, művészete kiszáradt volna. Másrészről eltéphetetlen szálak fűzték össze a Szentírással és az Írás Népével. A törvényadó Mózes, Hanna, Dávid király, Manoah, Debóra, Illés próféta és Józsué a lét támadhatatlan és mozdíthatatlan sarokigazságait adták meg számára, mindhalálig.

21. századi alteregók – városfényképezés egykor és ma

Seres Szilvia beszélgetése Lelkes László fotóművésszel*

Blogokban, könyvekben amatőröktől és professzionális fényképészektől számos fotó jelent meg arról (és vált tendenciává), hogy a fotós régi fotók helyszíneit felkeresve újrafotózza ugyanabból a szögből vagy pontról az évtizedekkel, vagy egy évszázaddal korábbi helyszínt (már ha tudja).
Miközben beazonosít a kép alapján, megkeresi a (tett)helyet, a kép készítőjének alteregójává válik. Átveszi a nézőpontját, és az egymás mellé állás/állítás által újra felfedezi és dokumentálja a változás bizonyítékait a történelem megállíthatatlan folyamatosságáról, amihez bizonyítékul használja a múlt valóságát a jelen pillanatnyiságában. Amíg kezdetekben az épület- és városábrázolás jobbára művészi zsánerkép volt csupán építészeti háttérrel, vagy panorámaszerű várostáj, addig az urbanizáció következtében létrejövő folyamatok változásait a fotósok képeiken már dokumentatív szándékkal rögzítették, amit erősített, hogy az állam mint megrendelő ráébredt a fotóban rejlő reprezentatív lehetőségekre.
Lelkes László 1973-ban készült sorozatában Pest és Buda egyesítésének 100. évfordulójára Klösz György felvételei alapján „új" fotókat készített. Ekkor még érdektelenség övezte a régi városfotókat. A Klösz-anyag, amelyet a Kiscelli Múzeum gyűjteménye őriz, a fotósok számára is ismeretlen volt. Annyira nem volt érdekes Lelkes akkori ötlete, hogy a Corvina Kiadó semmi fantáziát nem látva a kiadásában, helyette a „Budapest Anno" könyvet jelentette meg később.[1]

Seres Szilvia: *1973-ban a Fészek Klubban rendezted meg a* Budapest akkor és most *című kiállításodat, ahol egykori Klösz fotók helyszíneit fotóztad újra. Honnan jött az ötlet?*
Lelkes László: A 100 éves évforduló adta egy fotós visszatekintés ötletét, régi levelezőlapok vagy fotók segítségével bemutatva a változást. Tudtam Erdélyi Mór fotóiról is, de a gazdag Klösz anyag alapozta meg a végső koncepciót.
SSz: *Milyen alapon szelektáltál a Klösz fotókból? Mennyit néztél át belőle?*
LL: A teljes anyagból válogattam. Elsősorban olyan képeket kerestem amelyek ma is közismert helyeket ábrázolnak, és ahol nem történt akkora változás, hogy ma már ne lehessen ráismerni. De a koncepcióm része volt az is, hogy a századfordulós budapesti életérzésből is többet adjon. Ezért nem készült minden Klösz fotóhoz új felvétel, és több szerepelt az ő képeiből a kiállításon.
SSz: *Nem volt konzekvens a koncepciód annyiból, hogy néhol csak Klösz képek szerepeltek a tablókon, vagy éppen kiemelt részletek.*
LL: Egyrészt olyan helyszíneket kerestem, amelyek a budapestiek számára érdekesek. A másik fontos szempont az volt, hogy ezek a helyek érdekesek legyenek. Klösznek minden fotója jó, de vannak kevésbé érdekes képei is. Fotós oldalról álltam hozzá a Klösz anyaghoz és a párhuzamokat is ez alapján választottam ki. Itt az építészet, az architektúra párhuzamossága is feltűnik, de ami még az érdekes: a városi tereken lévő élet különbsége a Klösz-korabeli és az 1973-as állapotok között. Más megközelítésem volt, mint az egy az egyes lemásolás. Mindig vannak azonos pontok és azonosítható dolgok, de mégis két fotósnak a fotói vannak egymás mellé téve. Ezért vetettem el azt a módot, amikor centizve kikeresik azt a pontot, ahonnan a régi képet fényképezték. Olyan új fotót csináltam, ami tartalmazza az én fotós meglátásaimat, miközben van rajta olyan elem amely mellett a Klösz kép beazonosítható. Ha valaki csak azt és pontosan úgy fotózza, amit a Klösz fotózott anno, akkor ez beszűkíti a lehetőségeit. Például ha teljesen megváltozott a mai kép, akkor tárgytalanná válik az újrafotózás, ha szigorú elv szerinti készül az új felvétel, az az új kép rovására mehet. Így az új képeimen a perspektíva, a metsződések nem azonosak. Elsősorban a fotó volt a cél, és az hogy a két fotó feleljen egymásnak.
SSz: *Részleteket milyen alapján emeltél ki?*
LL: Két részletet nagyítottam ki két Klösz képből. Az egyik egy totálból kiemelt részlet, egy kocsma udvaráról. Időtlen délután, talán vasárnap, a kissé magukba forduló férfialakok mellett kislány ül. A nagy képen könnyen elsiklik rajtuk a néző szeme. A másik nem fotóból kiemelt részlet, hanem Klösz szárazbélyegző lenyomata, egy kép alján. Jól idézi a kor művességét, azt a gondot, ahogy egy fényképet minden részletében egyforma minőségben készítettek el.
SSz: *Milyennek találtad Klösz Budapestjét? Ezeken keresztül látható volt, hogy a városi tér egyes részei milyen kulturális, társadalmi és szimbolikus funkciót töltöttek be egykor?*
LL: Klösz Budapestje egy fejlődő világváros képét mutatta. Ekkor épült sok bérpalota, középület, változott a közlekedés. Klösz ezeknek a változásoknak a krónikása volt. Az elavult Indóház helyére felépült az Eiffel iroda által tervezett és kivitelezett Nyugati Pályaudvar. Klösz örökítette meg a szokatlan építkezést, ahol először épült meg a fémszerkezetes új csarnok, s alóla bontották el a régi Indóházat. Fotóin látható az akkori nyugodtabb élet is. Piacok a belvárosban, gőzhajók a Dunán, üres utcák, várakozó konflisok. Az emberek nyugodtan álldogálnak, bámulják a fényképező Klöszt. A Monarchia légköre érződik a képeken, üzletportálok többnyelvű feliratokkal, büszke kereskedők az ajtókban.
Hol volt még a személyiségi jog?
Rendezettebbnek látszódott a környezet is. Igaz, visszatekintve minden idillikusabbnak tűnik. A városkép harmonikusabbnak látszódott, nem voltak arányokat felrúgó magas házak.
Ha egy épület kiemelkedett, az fontos középület vagy szakrális építmény volt. Ezek tájékozódási pontot is jelentenek egy nagyvárosban, illetve a megismételt fotók párbeszédeiben is.

1 2004-ben adta ki a Vince Kiadó Klösz–Lugosi *Budapest 1900–2000* című kiadványát.

* 21. századi alteregók. Kiállítók: Klösz György, Lelkes László, Kerényi Zoltán és a Fortepan fotógyűjtemény ismeretlen alkotói. Kurátor: Seres Szilvia. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2013. december 12 – 2014. január 12.



Klösz György
Vámház rakpart a Vámházzal, 1894 körül





Lelkes László
Budapest V.-IX. kerület. A Duna pesti oldala a Gellért rakpartról, a Szabadság híddal, 1973, 2013

SSz: *Miért a Fészek Klubban mutattad be a fotókat?*

LL: Ott találtuk ki azt, hogy kellene egy kiállítást csinálni Buda és Pest egyesülésének 100. évfordulójára.[2] Nekem 1971-ben volt ott az első kiállításom, akkor még pezsgőbb élet zajlott a klubban. Ezáltal lettem tag, majd választmányi és kiállítási bizottsági tag. Különleges hely volt a Fészek, szabadabb, mint a kinti kiállítóhelyek. Többet szerepeltünk együtt más művészekkel is. Például Latinovits Zoltánnal, Szrogh György építésszel együtt csináltunk előadást Budapestről, én a fotóimat vetítettem hozzá. Egyszerűbb is volt valamit ott létrehozni, nem voltunk annyira szem előtt.

SSz: *Erdély Miklós 1983-ban írta meg a* Két Budapest[3] *című írását. Vajon láthatta a te kiállításodat?*

LL: Szerintem látta, jó barátságban voltunk, fotóztam neki is néha, feleségének, Szenes Zsuzsának pedig rendszeresen dolgoztam. Emlékszem, egyszer társaságban, ahol Erdély is ott volt, beszéltünk Klöszről. A Fészekbe jártak olyan művészek is, akik a kultúrpolitika részéről megtűrtek vagy tiltottak voltak. Például az Iparterv kiállítás művészei. Emiatt voltak is akadékoskodások, de mindig sikerült keresztülvinni az ilyen kiállításokat. Ezt nagyban segítette Molnár Éva művészettörténész, aki a lelke volt az egésznek és összefogta ezeket a programokat. Gyakoriak voltak az előadások, vetítések is, magam is sokat tartottam ezekből, külföldi építészekről, az épített környezetről, saját fotóimmal. Finnországban több éven keresztül dolgoztam.

A Fészek könyvtárába járhattak olyan lapok, amelyek máshová nem, így többet tudtunk arról, mi folyik a világban, a művészetben tőlünk nyugatra. Például ekkor jöttünk rá, hogy még ezeket a művészeti kiadványokat is gondosan cenzúrázták, például belefestettek a közölt plakátba! Egyszer a frissen érkezett Graphis évkönyvben találtunk egy plakátot, amelyen egy rajzolt Brezsnyev portré volt látható, nagy, teljesen fekete szájjal, amit nem értettünk. Hogy miért, arra csak akkor derült fény, amikor valaki Svájcból hozott egy ilyen évkönyvet. Abban a vigyorgó Brezsnyev fogait elválasztó vonalak mintha egy börtön rácsai lettek volna, mögöttük a rácsba kapaszkodó, reménytelenül néző emberekkel. Így próbálták távol tartani a dekadens, kapitalista mételyt tőlünk.

SSz: *1979-ben a Klösz könyv ötleted helyett a Corvina a* Budapest annot *jelentette meg. 2004-ben pedig a Vince Kiadó* Klösz – Lugosi Budapest 1900–2000 *című kiadványát. Miért nem voltak Klösz felvételei akkor érdekesek?*

LL: Akkor még az sem érdekelt komolyabban senkit, ami az 1973-as kiállításon ott volt készen, csak ki kellett volna nyomtatni, kibővítve még több régi és új képpel. Talán ebben az is szerepet játszott, hogy akkor minden ami „régi", az gyanús volt a hatalom szemében. Például akkoriban fotóztam egy plakátot, ami egy párizsi kiállításhoz készült. *Nostalgie hongrois* volt a kiállítás címe, ami miatt elővették a szervezőket. A kiállításom után hat év telt el, mire megjelent egy könyv a Klösz fotókra alapozva. Itt a fotók mellett korabeli újságokból

2 1873-ban Pest, Buda és Óbuda egyesülésével jött létre Budapest.

3 Erdély Miklós: *Művészeti írások. (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)* Szerk. Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991

vett hirdetések szerepeltek a képek mellett, illusztrálva a régi, békebeli időket, amivel az akkor már nosztalgikus visszatekintés öltött könyv formát.

SSz: *Mennyire volt számodra fontos a fényképezés technikatörténetének változása Klösz és a te képeid kapcsán?*

LL: Természetesen még a hagyományos technikával dolgoztam, hasonlóan mint Klösz, csak kisebb méretben. Ami érdekes volt, az a kiállított képek elkészítésének módja. Nem is gondolnánk, de kevés olyan fotós volt, aki komolyan értett a laboráláshoz, ezért az előhívást, nagyításokat szakemberrel csináltatták. Én magam laboráltam mindent, a nagy kiállításokhoz otthon készítettem a több mint 2 négyzetméteres képeket is. Ezért gondolhattam ki, hogy miként csinálom meg az új felvételeket, s milyen módon a végleges nagyításokat. Azért fotóztam olyan képet is hosszú expóval állványról, hogy bemozduljon az elhaladó motorkerékpár, ahogy néhány Klösz fotón is látni bemozdult alakokat. Ő szükségből akár fél, egy másodpercet is exponált, és ha valaki nem állt nyugodtan, akkor a képen bemozdult.

SSz: *Különleges volt a tablók nagyítása is a kiállításon.*

LL: Az lett volna az ésszerű és egyszerű, hogy csinálok két külön kópiát, amit föl lehetett volna egyszerűen kasírozni, vagy egy paszpartuba tenni. Én ehelyett egy papírra nagyítottam a két képet. Hiszen két fotós két képéről volt szó, időben messze egymástól, viszont a téma azonossága összekötötte őket. Ezért döntöttem úgy, hogy a régi és az új felvétel egy fotópapírra kerüljön. Ehhez először pontosan ki kellett mérni az expozíciós időket, hogy a két fotó azonos sötétségű tónusokat kapjon előhívás közben. A nagyításhoz készítettem egy pontos sablont, amibe a fényérzékeny papír került, hiszen egymás után kellett a két képet nagyítani, két negatívról. A két kép köré egy magam rajzolta keretet is tettem, hogy a világos részek jobban elváljanak a fehér háttértől. A megrajzolt keretet lereprózva szintén ránagyítottam a képek köré. A nagyítógépben emiatt háromszor cseréltem a negatívot (a Klösz és az én felvételemét, majd a rajzolt keret negatívját). A fotópapír pedig négyszer került a nagyítógép alá.
A két fotót azzal is elkülönítettem egymástól, hogy a Klösz kép a régen kedvelt barna tónust kapta, az enyém pedig fekete-fehér maradt. Ehhez a kópia előhívása, fixálása és mosása után, a kép Klösz fotós oldalát Farmer-gyengítőben kihalványítottam, kimostam, majd nátriumszulfid oldatban újra előhívtam és ismét kimostam. Ez a klasszikus barnított képet eredményezte, ami a régi fotókra volt jellemző. Tehát végül egy 40×50 cm-es papíron volt együtt a barna Klösz, és a fekete-fehér tónusú saját fotóm.



Klösz György
Lipót körút,
1895 körül





Lelkes László
Budapest V.-XIII.
kerület. Margit
körút, Nyugati
tér (volt Marx tér)
sarok, 1973, 2013

SSz: *Elkészítetted a helyszínek 2013-as fotóit is a decemberi kiállításhoz, ahol mind a három idősíkban meg fognak jelenni a fotók egy különleges installáció elemeiként. Sokat változtak szerinted mára az egykori helyszínek?*

LL: Van, ahol igen, de főleg az atmoszféra változott, a mai élet kellékei is megváltoztatják a még kevés építészeti változáson átesett helyszíneket is.

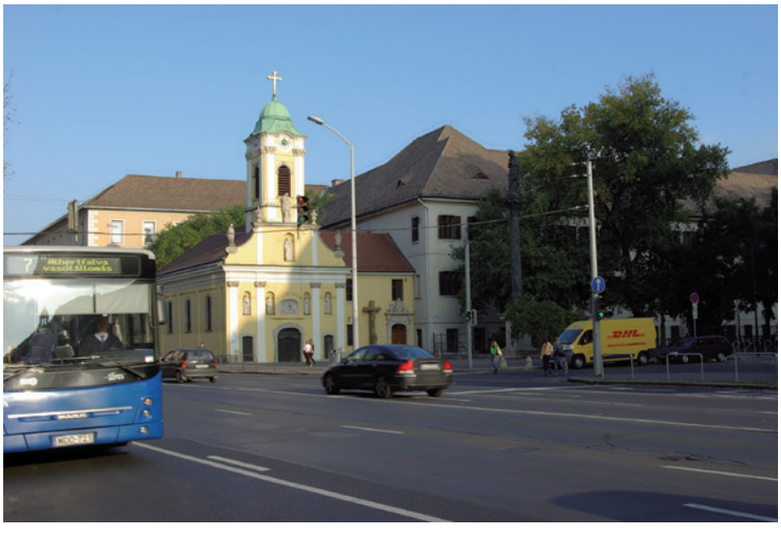
SSz: Jelentett az számodra előnyt, hogy építészből lettél fotós?

LL: Gyerekkorom óta szerettem fotózni. Ebben nagy segítséget jelentett nagybátyám, Lerner János, aki ismert belvárosi fényképész volt. Tőle is tanultam sok mindent. Mivel mi öten testvérek egy időben jártunk művészeti főiskolákra, nagy anyagi segítséget jelentett, hogy bedolgozhattunk nagybátyám számára.



Klösz György
Rókus kórház és kápolna a Maria Immaculata-emlékkel, 1890-es évek





Lelkes László
Budapest VIII. kerület. Rákóczi út, Szent Rókus kápolna, 1973, 2013

Ő riporter is volt, s gyakran besegítettünk neki esküvőket fényképezni, előhívni, nagyítani. Anyai nagyapám ötvös volt, apai nagyapám pedig nagyon jól rajzolt, és gyönyörű tárgyakat készített. Anyám, apám a Képzőművészeti Főiskolát végezték el. Így, ahogy apám mondta mindig, mi kétoldalról voltunk „terheltek". A művészet szeretete otthon ivódott belénk. Apám, anyám festett. Apám emellett tervezett bútort, kelyhet, örökmécsest, keresztelőkutat, festett falképet. Kis korunk óta sokat rajzoltunk. Amikor a karácsonyfa alatt megtaláltuk a színes ceruzákat, félretettük a többi játékot és nekiálltunk rajzolni. Így természetes volt, hogy az öt testvér is erre a pályára készült. Apámnak az volt a terve, hogy az egyházművészeti munkáit közösen fogjuk kivitelezni. Ezért ment bátyám freskó szakra, én ötvösnek, ami aztán építészetként folytatódott, egyik öcsém díszítőfestőnek, a másik festőnek, a húgom pedig belsőépítésznek. Aztán a világ másképp alakult. Én ötvösként végeztem a középiskolát, utána az Iparművészeti Főiskolán a műhelyben magunk kiviteleztük a tervezett bútoraink, tárgyaink egy részét. Ez közelebb hozott az anyaghoz, technológiákhoz, és nagyban segítette a fotózást is. Hiszen értettem ahhoz is, amit fotóztam, s ebben a művészeti tanulmányok alatt szerzett vizuális ismeretek is segítettek. Az építész diploma megszerzése után már javarészt fotós megbízásaim voltak. Sokáig nem is volt műszaki gépem, de már épületeket is fotóztam építészeknek. Ha nincs meg valakinek az adottsága, a jó szeme a témához, akkor például egy épület fotózásánál megmarad a felszínnél, blikkfangos megoldásokat alkalmaz, ahelyett, hogy az építészet lényegét, lelkét adná vissza.

SSz: *Van jelentősége annak, hogy ki, milyen gépet használt?*

LL: Tudományos, épület vagy tárgyfotónál esetében sokat segít a megfelelő felszerelés. Vagy az, hogy milyen gyorsan lehet vele dolgozni. A filmes korszaknál még az is számított, milyen bonyolult volt a nyersanyag töltése, cseréje. A nehéz, bonyolult műszaki gépekkel igen lassú volt például épületet fényképezni. Nem is mindig alkalmazzák ezeket. Lucien Hervé sem szerette a műszaki gépeit, építészeti fotóit szinte kivétel nélkül nem ilyenekkel készítette.

SSz: *A digitális váltás, az egységes bináris nyelv hozott változást a fotózásban?*

LL: A film sokáig jobb eredményt adott, mint a digitális gépek, de mára ez az előny eltűnt. Ettől függetlenül, a filmre fotózásnak megvan az a varázsa, ami miatt szívesen használja ma is az ember, ezért nem váltotta föl teljesen a digitális technika. A fotózás lényege azonban ezzel nem változott. Az ember, amikor lát valamit, ami megfogja, akkor a fejében már a kész kép jelenik meg. Nemcsak kompozícióban, hanem tónusban, színben. Azt a képet látja, amit meg szeretne, meg fog csinálni. A digitális világ ezt változtatta meg. A digitális kép azonnal látható, ami meghatározza a további munkát. Rengeteg fotó készíthető, ami viszont felületességre is csábít. Látszatra sokkal több, egyszerűbb lehetőség van a fotós kezében, mégis úgy érzem, ez jobban körülhatárolt, mint a hagyományos fényképezésnél, ami több szabadságot biztosított a fotós számára. Kicsit hasonlóan, ahogy egy festő dolgozik ecsettel, palettával. A filmes fényképezésnél sokkal precízebben kellett dolgozni, előre gondolkodni. A digitálisnál is persze ez az ideális, de ott több a lehetőség az utólagos beavatkozásra. Majd a Photoshop, majd az utómunka, majd akkor, azután lesz igazán jó a kép. Itt az utómunka olyan, mint a szerelemben az előjáték.

Hegedűs Anikó

Szuperhősöktől az egerekig?

Holokauszt-ábrázolások a képregényben

Szórakoztató rövid történetek, szuperhősök, gyerekeknek való füzetek... sokunknak ez jut eszébe a képregény szót hallva. A képregény azonban ennél jóval több, teljes értékű műfaj, amely bármilyen történet ábrázolásához rendelkezik a megfelelő eszközökkel, legyen az szórakoztató, történelmi vagy éppen a Holokausztról szóló alkotás. A műfaj néhány jellegzetességének rövid bemutatása segíthet, hogy a sztereotípiákat elfeledve tekintsünk két olyan látszólag távoli fogalom összekapcsolására, mint a képregény és a Holokauszt. Hiszen a Holokauszt témájú képregények napjainkban már nem csupán egy-két példányt, hanem képregények egész sorát teszik ki a II. világháború éveitől napjainkig.

Mi is a képregény?

A képregény szabadon egymás mellé helyezett figuratív képek és szavak sorozata, amelynek célja információk közvetítése és/vagy esztétikai reakció kiváltása az olvasóból. A 19. században született műfajt a definíciók ellenére sokan még ma is csupán az irodalom és a képzőművészet alacsonyabbrendű keverékének tekintik, amely kizárólag gyerekeknek szól. Valójában azonban külön műfajnak tekintendő, csak rá jellemző sajátosságokkal. A képregény legszembetűnőbb jellegzetessége, hogy különálló képkockákból (más néven panelekből) épül fel, melyek szavakat és képeket ötvöznek. Utóbbiak stílusa változó, a realistától a minimalistáig, az expresszionistától a futuristáig terjedhet. Emellett a keretezés módja is jelentőséggel bírhat a történet alakításában. Ugyan a leggyakoribbak a téglalap alakú keretek, előfordulhatnak egyéb formájú vagy keret nélküli panelek is, amelyek az adott kép kiemelését vagy éppen vázlatszerű hatás keltését szolgálják. A képregény szöveges részének legfontosabb jellemzője az úgynevezett „szóbuborék", amely a párbeszédek, gondolatok és a műfajra oly jellemző hangfestő szavak elhelyezésére szolgál. A képregényt leginkább narratív műfajnak tekintik, mivel a kép és szöveg együttese hatékonyan tud történeteket elmesélni. A kép és a szöveg leggyakrabban kiegészíti a másik által közvetített tartalmat, azonban teljesen eltérő információkat is közölhetnek velünk. A műfaj fontos jellemzője emellett, hogy megkívánja olvasójától, hogy a képeket látva az eseményeket elképzelje és gondolatban összekösse a különálló képkockákat.[1]

A képregény néhány sajátosságának ismeretében talán világosabb, miért lehet alkalmas a műfaj a Holokauszt ábrázolására. A korábbiakban megismert különleges eszköztára bármilyen – akár gyerekeknek, akár felnőtteknek szóló – történet elmesélésére képessé teszi. A különálló képkockák megkívánják, hogy az olvasó fantáziáját mozgósítva összekösse az ábrázolt eseményeket és beleképzelje magát a történetbe, így segítve elő a Holokausztról való megemlékezést. A képkockák stílusa és keretezése emellett olyan információkat közölhetnek a megtörtént események borzalmairól, amelyre a szavak nem képesek, ugyanakkor a szövegek kiegészítik és félreérthetetlenné teszik a képek közvetítette tartalmakat, így teljesebb képet kaphatunk a megtörtént eseményekről.

Holokauszt-képregények a II. világháborútól a Mausig

A Holokausztot ábrázoló képregények történetének megismeréséhez egészen a II. világháborúig kell visszanyúlnunk. A legelső Holokauszt-képregény különlegessége, hogy 1942-ben egy koncentrációs táborban született. Gurs-ban Franciaország 1940-es német megszállását követően alakult koncentrációs tábor, ahol más franciaországi táborokhoz hasonlóan engedélyezett volt némi művészeti tevékenység. Ennek eredményeként számos Gurs-ban született alkotás maradt az utókorra, köztük Horst Rosenthal *Mickey au Camp de Gurs* című képregénye is (Mémorial de la Shoah, Párizs). Az alkotó még ugyanabban az évben Auschwitzban halt meg.

A mű főszereplője az ismert Walt Disney figura, Mickey Mouse. A művész az ő szemszögéből mutatja be a Vichy-rendszer visszásságait. A finom vonalakkal megrajzolt jeleneteket a képekkel ellentétesen, gyerekesnek álcázott, maróan ironikus szövegek kísérik, amelyek leírják a tábori életet. A főhős megválasztása jelentőségteljes, hiszen a kerekded, kedves egérfigura a játékosság és a szép gyermekkor jelképeként éppen hogy ellentéte a tábor szörnyű valóságának. Rosenthalnál azonban Mickey, mint tipikus amerikai mesefigura, nemcsak a gyermekkor, hanem a Franciaország által éppen megtagadott, Amerikában azonban továbbélő értékek, a szabadság, egyenlőség és testvériség képviselője is. A főszereplő megválasztásának hátterében állhatott az is, hogy a náci propaganda Mickey Mouse alkotóját, a zsidó származású Walt Disneyt összekötötte a zsidó kultúrával, és mint ilyet, élesen elítélte, bár kétséges, hogy Rosenthalnak fogolyként tudomása lett volna erről.

Fontos kiemelni, hogy Rosenthal a műben nem ábrázol agressziót, sokkal inkább a rendszert létrehozó rendelkezéseket és az ehhez szükséges papírmunkát mutatja be, amely rengeteg ember szenvedését képes volt elpalástolni. A mindvégig abszurd műnek a befejezése a legmeglepőbb: Mickey ugyanis egyszerűen úgy dönt, kitörli magát a történetből: „Mivel csak egy képregényfigura vagyok, egyszerűen kitörlöm magam... És... hopp...!! Az őrök bármikor megtalálhatnak az L... (szabadság), E...(egyenlőség) és F...(testvériség) országában. (Amerikára gondolok)". A szöveg tehát világosan utal arra, hogy többé nem a nácik által megszállt Franciaország a szabadság földje, hanem Amerika, így Mickey is oda megy.[2]

Az Amerikai Egyesült Államokban már a háború évei alatt születtek olyan képregények, amelyek az akkori eseményekből merítettek ihletet, Hitlert téve a különböző történetek főgonoszává. A *Captain America* mainstream[3] képregény-sorozat első kötete volt a legkorábbi olyan alkotás, amely a borítón ábrázolta Hitlert, mint a különleges képességekkel bíró képregényhős legfőbb ellenségét (írta Joe Simon, rajzolta Jack Kirby). Az említett kötet 1941 márciusában, Amerika hadba lépése előtt jelent meg, és a szerzők vágya még Pearl Harbor támogatása volt. A *Captain America* és más hasonló képregények azonban nem törekedtek az európai események hű bemutatására, céljuk inkább az amerikai katonák hősiességének kiemelése volt, akik felvették a harcot Hitler és katonái ellen.[4]

Amerikában az 1950-60-as évektől egyre inkább a közbeszéd része lett a Holokauszt, köszönhetően Anna Frank naplója ottani kiadásának (1952), vala-

1 McCloud, Scott: *L'Art Invisible*. Delcourt, 2007, 17., 28., 32-101., 106-111., 126-141. és 146-169. oldal

Dunai Tamás: Képregény Magyarországon. *Médiakutató*, 2007 tavasz. 1. oldal http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/02_kepregeny_magyarorszagon

2 Mulman, Lisa Naomi: A Tale of Two Mice. Graphic Representations of the Jew in Holocaust Narrative. In: *The Jewish Graphic Novel*. Szerkesztette: Samantha Baskind, Ranen Omer-Sherman. Rutgers University Press, 2008, 85-93. oldal

Rosenberg, Pnina: Mickey Mouse in Gurs – Humour, Irony and Criticism in Works of Art Produced in the Gurs Internment Camp. *Rethinking History*, 6. kötet, 3. szám, 2002, 273-292.oldal

3 A képregény a 20. század kezdetétől nagy népszerűségre tett szert Amerikában. Ekkor született meg a mainstream képregény, amely jellemzően folytatásos, és szinte mindig besorolható valamilyen zsáner alá, például szuperhősös, western, akció, sci-fi. Az ilyen lépregények készítésekor a különböző alkotói folyamatok elválnak, az író, a rajzoló, a kihúzó és a beíró személye általában eltérő.

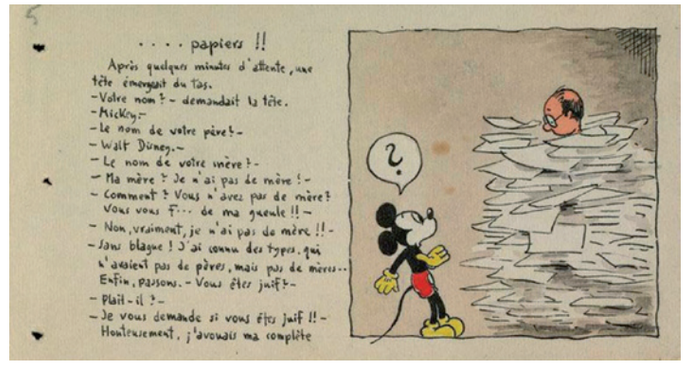
Dunai Tamás i.m. Képregény Magyarországon. *Médiakutató*, 2007 tavasz. 2.oldal http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/02_kepregeny_magyarorszagon

Kubiszyn Viktor: Állókép-birodalom. *Jegyzetek a képregényről. Beszélő Online*, 2004 november 16. http://beszelo.c3.hu/04/11/16kubiszyn.htm

4 Albert, Aaron: *Captain America* http://comicbooks.about.com/od/captainamerica/p/captainamerica.htm

Marvel Comics website http://marvel.com/universe/Captain_America

Horst Roenthal
Mickey au camp de Gurs, 1942
Mémorial de la Shoah, Párizs





Miriam Katin
We Are On Our Own. Drawn & Quarterly, 2006,
48. oldal, 1-3. panel
Copyright © Miriam Katin

mint az Eichmann-per (1961) visszhangjának.[5] Az 1950-60-as években fellendülő érdeklődést jól tanusítja, hogy ebben az időben több Holokauszt-témájú képregény is született az USA-ban, bár ezeknek sem a történelmi hűség a fő jellemzője, sokkal inkább a hősies amerikaikról vagy a zsidókat megmentő szuperhősökről szóltak. Sam Kweskin *The Butcher of Wulfhausen* (Kent Blake of the Secret Service 14, 1953) című füzete például egy egykori, kegyetlen német táborparancsnokról szól, akinek egy amerikai ügynök nyomára bukkan és megöli.[6] A Steve Harper és Neal Adams által készített *Thou Shalt Not Kill* (Weird War Tales 8, 1972) főszereplője pedig egy hatalmas gólem, aki boszszút áll a megyilkolt zsidó népért.[7] Az ötveneses, hatvanas években született kevéssé hiteles, mainstream alkotások közül egy emelkedik ki a történetfűzés egyedisége és képi újításainak köszönhetően. Bernard Krigstein *Master Race* (1955) című rövid képregénye az *Impact* című sorozatból egy New Yorkban bujkáló egykori náci parancsnokról szól, akin bosszút áll bűnökkel teli múltja. A filmes technikákat és számos képi szimbólumot felvonultató mű Art Spiegelmanra is hatással volt a *Maus* megalkotásakor, aki egy tanulmányában is elemezte Krigstein képregényét. Az alkotás legfőbb értéke azonban, hogy egy olyan korai időszakban festett meglehetősen hiteles képet a zsidóüldözés és a haláltáborok szörnyűségeiről, amikor még minderről igen kevés szó esett.[8] Az 1960-as évekre kialakultak bizonyos ábrázolási normák, amelyek még ma is meghatározzák egy-egy Holokausztot ábrázoló műhöz való hozzáállásunkat. Ezek szerint a Holokausztot az adott művészi forma lehetőségeihez mérten hűen, a komoly hangvételt és a halottak iránti tiszteletet szem előtt tartva kell megjeleníteni. Az 1970-es évektől fellendül az érdeklődés a Holokauszt iránt, a túlélők nemzedéke ugyanis kezd eltűnni, és a későbbi nemzedékek többet akarnak hallani a múltról. Éppen ebben az időszakban kezdi el magalkotni Art Spiegelman a *Maus*t, amely később kétkötetes 'graphic novel'-ként[9] jelent meg (1986, 1991). A mű keletkezésének körülményei jól példázzák a korábban vázoltakat: lengyelországi származású zsidó szülei a Holokausztot túlélve az Egyesült Államokban telepedtek le, fiuk, Art, pedig már a háborút követően született. Az undeground[10] képregény területén hírnevet szerző férfit idősödő apja múltjának megörökítése vezérelte. A sok vitát kavaró, Pulitzer-díjjal kitüntetett mű legalább 35 hasonló témájú képregény kiadását eredményezte! Ez volt az első képregény, amely széles körben kivívta a kritika elismerését, és megmutatta a közönségnek, a képregény nemcsak szuperhősökről szólhat. Komoly fogadtatásához biztosan hozzájárult a holokauszt-történet jelentősége, valamint a gyerekesnek tartott képregény-műfaj és a komoly téma közötti feszültségek kiaknázása. A mű Magyarországon 2005-ben jelent meg, és ez az egyetlen magyarul is hozzáférhető Holokauszt-képregény.[11]
A szerző az édespajával készített interjúk alapján mutatja be a Holokausztot. A cselekmény két szálon fut, egyrészt az apa múltját idézi fel, de ugyanekkora súlyt kap azonban a mű keletkezéstörténetének elmesélése. Így képet kap a szerző problémákkal teli kapcsolata apjával, akit a szenvedések lelkileg teljesen megnyomorítottak, valamint édesanyja öngyilkosságának traumája is.

5 Kisantal Tamás: Az emlékiratoktól a botrányokig – a holokauszt és a művészetek. *Árkádia, 2.*, 2011 http://www.arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/emlekiratoktol_botranyokig
6 Vassallo, Dr. Michael J.: *Sam Kweskin at Timely Atlas*, 2002 http://www.comicartville.com/kweskinatatlas.htm
7 A teljes képregény megtekinthető az alábbi linken: http://diversionsofthegroovykind.blogspot.be/2009/09/admiring-adams-thou-shalt-not-kill.html
8 Spiegelman, Art: La première BD sur la Shoah. *Beaux Arts hors-série*, 2010, 118-127. oldal
9 Rajzolt regény, olyan önálló történetek képregény formában, melyek különálló könyvben jelennek meg, hosszuk pedig elérheti a több száz oldalt.
10 1954-ben a képregénykiadók öncenzúrát vezettek be, hogy így előzzék meg a támadásokat, miszerint a műfaj sok erőszakot ábrázol és káros a gyerekekre nézve. A Comics Code bevezetésével született meg az inkább felnőtteknek szóló underground képregény, amely nem tartotta magára nézve kötelezőnek a Code-ot és témájában, valamint formabontó felépítésében is elkülönült a populáris mainstream képregényektől. Az underground képregényeket általában egyetlen alkotó készíti el a történet megírásától a rajzok kivitelezéséig.
Dunai Tamás i.m.
Kubiszyn Viktor i.m.
11 Kisantal Tamás: Az emlékiratoktól a botrányokig – a holokauszt és a művészetek. *Árkádia, 2.*, 2011 http://www.arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/emlekiratoktol_botranyokig

Számos jelenet tanúskodik a fiú által sosem tapasztalt Holokauszt nyomasztó erejéről, a vágyról, hogy ő is részese legyen szülei emlékeinek és megértse azt, amin átmentek. Ezek az érzések pedig nemcsak „Artie"-t, hanem általában az összes Holokauszt-túlélő gyermekét, azaz az úgynevezett „másodgenerációt" is jellemzi.[12]

A Maus szereplői embertestű és állatfejű lények: a németek macskák, a zsidók egerek, a lengyelek disznók, az amerikaiak kutyák. Art Spiegelman a zsidó népet azért ábrázolta egérként, mert a náci fajelmélet ezekhez a kártevőkhöz hasonlította őket. A művész ezzel a náci fajelmélet ihlette képi nyelvvel hívja fel a figyelmünket a népek megkülönböztetésének veszélyeire és értelmetlenségére.[13] Ahogyan láttuk, nem Art Spiegelman volt az első, aki egér alakban ábrázolta képregényének főszereplőjét, Horst Rosenthal *Mickey au Camp de Gurs* című képregénye hatással lehetett az alkotóra.[14] A szerző a műben a végletekig kihasználja a formanyelvet, a Holokauszt minden részletét, a krematóriumokat, az erőszakot és éhezést vastag tussal, lényegi elemeire redukálva, ugyanakkor kendőzetlenül mutatja be. Az egységesített és teljességgel sematikus figurák az összetett tartalom kifejezését szolgálják, anélkül, hogy az olvasót felesleges részletekkel terhelnék. Emellett a fekete-fehér színvilág és a színes formák hiánya aláhúzza a történet tragikumát és elősegíti, hogy több figyelmet szenteljünk az ábrázolt eseményeknek.[15] A korai, Amerikában készült Holokauszt témájú képregények limitált színkészletével ellentétben Art Spiegelman tehát teljesen lemondott a színek használatáról. A *Maus* megjelenése után több képregény is ezen az úton haladt tovább.

A Holokauszt iránti érdeklődés fellendülését és a téma világszerte való megjelenését jól mutatja Osamu Tezuka, a japán képregényekre jellemző manga stílusban megalkotott *Adolf* (1983–85) című képregénye. A műben valóság és fikció keveredik, a hosszadalmas és bonyolult cselekmény elsősorban a Hitler zsidó származását bizonyító iratok körül forog. Érdemes megjegyezni, hogy a japán mű csak 1995-től a Viz Comics kiadásában jelent meg angolul, talán a *Maus* sikerén felbátorodva.[16]

Holokauszt képregények a Maus után

Az ezredfordulót követően, a *Maus* sikerén felbuzdulva számos Holokauszt képregény jelent meg. E rövid cikk keretein belül nincs lehetőség minddel foglalkozni, ezért csak néhány érdekes alkotásra térünk ki. Miriam Katin 1942-ben született Magyarországon, családja a háborút túlélve hagyta el az országot. A művész később Amerikában telepedett le, ahol gyermekkönyvek illusztrálásával foglalkozik, amikor azonban a képregények a *Maus*nak köszönhetően előtérbe kerültek, felfedezte, hogy ő is bemutathatja így saját történetét. A *We Are On Our Own* (2006) című önéletrajzi ihletésű képregényben a szerző annak a történetét meséli el, ahogy ő kétéves kisgyermekként anyjával elszökött a nácik elfoglalta Budapestről, és mindenüket hátrahagyva vidéken hamis papírokkal bújkáltak a háború végeztéig. A mű a kislány, Miriam szemszögéből mutatja be a bujdosást, így a borzalmak kevésbé közvetlenül jelennek meg. Ugyanakkor a két szálon futó cselekmény, amely bemutatja Miriam nehéz gyermekkorát és annak hatását felnőttkorában, hasonlóságot mutat Art Spiegelman képregényének felépítésével.

A zaklatottságot sugárzó, sűrűn húzott vonalak sötétté árnyalják a képeket, s ez jól illik a történet komor hangulatához. A drámaibb jeleneteknél a vonalak kilépnek kereteik közül, így téve feszültebbé a hangulatot. Ezzel szemben a kislány és környezetének ábrázolásában megfigyelhető kerekded formák kedvességet sugároznak, ami harmonizál a gyermekszemszögből íródott történettel, ugyanakkor ellentétes a tragikus tartalommal. A szerző egyébként bevallása szerint a gyerekkorában vele történteket mindig színek nélkül képzelte el a korból fennmaradt fekete-fehér fényképek hatására.

A képregényben a háború alatt történtek valóban fekete-fehérben jelennek meg, a jelenkori események azonban színesen. A szerző így egyrészt elkülöníti, másrészt vidámabb hangulatúvá teszi a jelen képkockáit. A magyar vonatkozású 'graphic novel' itthoni megjelentetésére egyik kiadó sem vállalkozott a hazai képregényes környezet kezdetlegességére hivatkozva.[17]

Míg Miriam Katin saját emlékeit dolgozza fel önéletrajzi albumában, addig a lengyelországi zsidó származású Joe Kubert *Yossel: April 19, 1943* (2003) című művében, azt képzelte el, mi történt volna vele és családjával, ha nem vándorolnak ki a háború előtt Amerikába. A történet a varsói gettófelkelést mutatja be, fő érdekessége azonban képi megoldásaiban rejlik. A nyers, keretnélküli ceruzarajzokat Joe Kubert úgy tünteti fel, mintha azok a gettóban élő fiatal főhős, Yossel vázlatai lennének, ezzel egyúttal a hitelesség érzetét kelti.[18]

A fiú rajztudása a történetben is fontos szerephez jut, kézügyessége nemcsak plusz ételhez juttatja, hanem a deportálástól is megmenti. Joe Kubert valószínűleg ihletet merített Dina Gottliebova Babbitt történetéből, aki annak köszönhetően élte túl az auschwitzi tábort, hogy Mengelének készített portrékat a roma kísérleti alanyokról. Az ő történetéről 2009-ben a szerző más alkotókkal együttműködve rövid képregényt is készített.[19]

Az ezredfordulót követően a Holokauszt története ismét felbukkant a mainstream comics-ban is. 2008-ban a Marvel Comics kiadásában megjelent, Greg Pak, Carmine Di Giandomenico és Matt Hollingsworth által készített, öt füzetből álló X-Men: *Magneto Testament* az X-Menből ismert különleges képességű főalak, Magneto gyermekkorát meséli el a náci Németországban. A szuperhős és a tragikus II. világháborús események összekapcsolása mellesleg jól mutatja a Holokauszt ábrázolásában kialakult etikett fellazulását. Bár az eredeti sorozat kitalált történet egy különleges képességekkel bíró mutáns emberi fajról, a *Testament* esetében az alkotók számára fontos volt történelmileg hűen adni vissza a hitleri Németországot, éppen ezért a comic bookot a Simon Wiesenthal Központtal együttműködve és kutatásokat végezve készítették el. Greg Pak bevallása szerint a pontosságra való törekvés legfőbb oka a ma is létező Holokauszt-tagadás elleni fellépés volt.

A sorozat klasszikus mainstream formátumot mutat. A hagyományos szóbuborékos felépítést és a szabályos képkockákat szürkés árnyalatú színek töltik ki. Míg a témáról íródott más szerzői képregények tudatosan választották a fekete-fehér színpárosítást (*Maus*, *Yossel*, *We Are On Our Own*...), addig itt a sok szín elvonhatja a figyelmet a történet súlyáról. Apró részletnek tűnhet, mégis a szétfröccsenő vörös vér megjelenítése erősen akcióképregényekre emlékeztető, ami a komoly témát tekintve nem egy szerencsés asszociáció. Tehát a képregény utószavában is hangoztatott hűségre való törekvés ellenére az eredmény visszás. Emellett a szerzőkkel készült interjúkat hallva könnyen felmerülhet, az alkotók célja inkább a híres képregényhős jellemfejlődését jól alátámasztó, sötét és izgalmas gyermekkor kreálása volt.[20]

---

12 Beck András: Mi van a Maus-maszk alatt? *Élet és Irodalom.* 2005/15. szám http://www.kepregeny.net/sajtoarchivum/muvek-sorozatok/maus/mi-van-a-maus-maszk-alatt/
Dunai Tamás: Maus – egy túlélő története. *SZEGY (Szegedi Tudomány Egyetem hivatalos hetilapja).* 2005. március 7. http://www.kepregeny.net/sajtoarchivum/muvek-sorozatok/maus/maus-egy-tulelo-tortenete/
Eörsi Sarolta: Egerek és állatok. Art Spiegelman: A teljes Maus. *Magyar Narancs*. 2005. március 10. http://www.kepregeny.net/sajtoarchivum/muvek-sorozatok/maus/egerek-es-allatok/
Kisantal Tamás: *Az extremitás történetisége. Art Spiegelman: Maus*. http://www.szazadveg.hu/files/kiadoarchivum/kisantal.doc
McGlothlin, Erin: „When time stands still". Traumatic Immediacy and Narrative Organization in Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers. In: *The Jewish Graphic Novel*. Szerkesztette: Samantha Baskind, Ranen Omer-Sherman. Rutgers University Press, 2008, 94-110. oldal
Orbán Katalin: Kép, képtelenség és trauma. *Beszélő,* 2005. május http://www.kepregeny.net/sajtoarchivum/alkotok-2/alkotok/kep_keptelenseg_es_trauma/
Spiegelman, Art: *The Complete Maus. A Survivor's Tale*. Penguin Books, 2003

13 A lengyeleket azért ábrázolta a szerző disznóként, mert a II. világháború alatt a németek „Schwein"-nak (disznónak) nevezték egymást közt a lengyel népet. A képregény más népeinek ábrázolása egyrészt a Holokauszt macska-egér játékként való felfogásába illeszkedik (amerikaiak mint a macskákat üldöző kutyák), másrészt történelmi tényeken alapul (a franciák békaként való ábrázolása több évszázadra visszanyúló történettel bír).
Miller, Frieda: Maus: *A memoir of the Holocaust. Teacher's guide*. Vancouver Holocaust Education Center, 1998, 21-22. oldal.

14 Mulman, Lisa Naomi: A Tale of Two Mice. Graphic Representations of the Jew in Holocaust Narrative. In: *The Jewish Graphic Novel*. Szerkesztette: Samantha Baskind, Ranen Omer-Sherman. Rutgers University Press, 2008, 85-93. oldal

15 Ezzel ellentétben a színes képregények inkább az ábrázolt formákra terelik a figyelmünket, így a képkockát színes foltok összeségeként érzékeljük. McCloud, Scott: *L'Art Invisible*. Delcourt, 2007, 193-200. oldal

16 Orthofer, M.A.: Message to Adolf. *Complete Review*, 2013 január 9. http://www.complete-review.com/reviews/comics/tezuka03.htm

17 Baskind, Samantha: A Conversation with Miriam Katin. In: *The Jewish Graphic Novel*. Szerkesztette: Samantha Baskind, Ranen Omer-Sherman. Rutgers University Press, 2008, 237-243. oldal
Katin, Miriam: *We Are On Our Own*. Drawn&Quarterly, 2006

18 Kubert, Joe: *Yossel: April 19, 1943*. DC Comics, 2003
Prager, Brad: The Holocaust without Ink. Absent Memory and Atrocity in Joe Kubert's Graphic Novel Yossel: April 19, 1943. In: *The Jewish Graphic Novel*. Szerkesztette: Samantha Baskind, Ranen Omer-Sherman. Rutgers University Press, 2008, 111-128. oldal

19 A Dina Gottliebova Babbittról készült 6 oldalas képregényt Rafael Medoff, a David S. Wyman Institute for Holocaust Studies igazgatója írta, Neal Adams illusztrálta, a rajzokat Joe Kubert húzta ki, Stan Lee pedig bevezetőt írt hozzá. A képregény nem jelent meg külön kiadásban, hanem a Marvel Comics által 2009-ben kiadott *X-Men: Magneto Testament* utolsó, ötödik füzetében tűnt fel mintegy kiegészítésként.

20 Bergson, Steven: *A look at Holocaust comics on Yom HaShoah*. 2009. április 20. http://jewishcomics.blogspot.be/2009/04/look-at-holocaust-comics-on-yom-hashoah.html
Malcolm, Cheryl Alexander: Witness, Trauma, and Remembrance. Holocaust Representation and X-Men Comics. In: *The Jewish Graphic Novel*. Szerkesztette: Samantha Baskind, Ranen Omer-Sherman. Rutgers University Press, 2008, 144-160. oldal
Pak, Greg – Di Giandomenico, Carmine – Hollingsworth, Matt: *X-Men: Magneto Testament*. 5 kötet. Marvel Comics, 2008–2009
Greg Pak Talks About Magneto Testament on CBR X-Positions http://community.livejournal.com/magnetic_appeal/38795.html
Shinefield, Mordechai: Comic Explores Shoah, *The Jewish Daily Forward*. 2008. június 5. http://www.forward.com/articles/13529/#ixzz1DHc5FBEB



Eric Heuvel, Ruud van der Rol, Lies Schippers
The Search. Anne Frank House, 2011 (eredeti kiadás 2007), 10. oldal, 1-9. panel
Copyright © Anne Frank Stichting

A Holokauszt-képregényeket övező viták

A *Maus*, mint az első nagy hírnévre szert tevő Holokauszt-képregény nem kizárólag elismerésekben részesült, hanem sok vitát is kavart. Az ellene felhozott érvek egy része visszhangzik a később megjelenő képregények körül felcsapó vitákban is. Tiszteletlenség vagy napjaink egyik új médiuma a Holokauszt ábrázolására – ez az alapja sok vitának. Csupán a kulcsszavak említéséből kitűnik, hogy a viták nem az egyes művekről, hanem a képregény műfajáról ítélkeznek. Ugyanis a képregény elfogadása, tekintve a műfajhoz erősen kötődő előítéleteket, továbbra sem problémamentes. A tanulmány első felében bemutatott képregényes formanyelv ismeretében azonban talán könnyebben belátjuk, hogy a műfaj nemcsak gyerekeknek szóló kalandos történetek, de valós, tragikus események elmesélésére is alkalmas. Képi és irodalmi eszköztára együttesen képes árnyalt, művészetileg kvalitásos, hiteles képet nyújtani a Holokausztról. Képes arra, hogy ironikusan-humorosan meséljen a táborok világáról, hogy hitelesen ábrázolja a túlélés lelki nehézségeit, vagy hogy gyermeki szemszögből mutassa be a II. világháborús borzalmakat. Így tekinthetünk rá úgy is, mint új médiumra a Holokauszt ábrázolásában, amely képes megismertetni a történteket bárkivel, köztük fő olvasótáborával, a fiatalokkal. Ez a fiatalok számára ismerős, a sok kép által könnyen érthető és vonzó műfaj alkalmas lehet, hogy az iskolai Holokauszt-oktatásban is felhasználjuk. Mindezt felismerve az utóbbi években több Holokauszt-oktatási képregény is megjelent (Eric Heuvel és Ruud van der Rol: *Az igazság nyomában*, 2007 vagy Michał Gałek: *Episodes from Auschwitz*, 2009). Ezek a kalandos képregényekre emlékeztető formavilággal és élénk színekkel igyekeznek vonzani a gyerekeket. Most nem térhetünk ki bővebben ezekre az oktatási célokat szolgáló művekre, sem a velük kapcsolatos vitákra, azonban a polémiák közepette sem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a lakosság egy jelentős része továbbra sem tud semmit a Holokausztról, így a képregényeknek fontos szerepe lehet abban, hogy a Holokauszt emlékezetét minél több emberhez eljuttassuk. A Holokausztot bemutató képregényeknek éppen ezért megvan a maguk helye az eseményekre való visszaemlékezésben.[21]

21 Lipman, Steve: Irreverence Now Shoah Teaching Tool. In: *The Jewish Week*, 2011 http://www.thejewishweek.com/news/new_york/irreverence_now_shoah_teaching_tool

Vass Norbert

The Cans of Bristol – Töprengések Banksy *Wall and Piece* című albuma kapcsán

"You can crush us
You can bruise us
Yes, even shoot us
But oh, the Guns of Brixton"
The Clash

A kétezres évek elején járunk, valahol az Egyesült Királyságban. Emitt arcukat sállal takaró vandálok hajigálnak pompás virágcsokrokat a smiley-arcú rendőrökre, másutt miniszoknyás kislány szorít magához szerelmesen egy embernyi rakétatöltetet, két tányérsapkás pedig önfeledten csókolózik. Az sem zavarja őket, hogy fejük felett masnival ékesített katonai helikopter húz el. Banksy világában megtörténhet minden. Tarka, különös és valószerűtlen valóság ez, megszédül, aki a közelébe téved. Ha viszont hátradőlnél, hogy elgondolkozz kicsit rajta, tartsd észben, hogy a falakat frissen festették…
1991. Fekete tagek a fehér házfalon. Az utcai papírszemetet lusta szél birizgálja. A kirakatok előtt unott arcú naplopók dülleszkednek, a sikátorban obskúrus bandák lófrálnak. Lefóliázott bútorok, magányos bevásárlókocsik, megszaggatott plakátok mellett vezet utunk. Shara Nelson énekesnő lépteit követjük a Massive Attack *Unfinished Sympathy* című kislemezéhez készült klipben, s így pár percre átélhetjük mi is Bristol külvárosának lassú, morcos lüktetését. Sivár tájék tárul elénk. Az éjszakák nélküli, árnyékos nappalok földje. Feketék élnek itt együtt fehérekkel. Pont, mint Banksy stenciljein. Szóval, nem csak kilencvenes évek elején kiteljesedő trip hop színtér kedveszegett bólogatásra késztető sötét dallamai fogantak a nyugat-angliai nagyváros dokkjainak környékén. Itt kezdett fújni Banksy is. S a bristoli mikrokörnyezetben ugyanazon társadalmi-etnikai-politikai kihívásokkal találkozott, mint az élményeiket csüggeteg barázdakarcolásba csavaró együttesek. Munkái arról árulkodnak viszont, hogy kifejezésmódjának forrásvidékét a trip hop lemondó elégikussága helyett a punk szikár esztétikuma környékén kell keresgélnünk. S a konkrét referenciákon – az anarchiajelet pingáló bobby-n, a No Future-firka O-betűjéből formált léggömbön, vagy a Never liked The Beatles feliraton – túl egyebek is erre engednie következtetni. Visszafogott színhasználata sokkalta közelebb áll a hetvenes évek punkjának nyerseségéhez, mint a dzsesszből, soulból és R&B-ből is merítő bristoli dalok lírai redukciójához. Nem ritkán ironikus politikussága ugyancsak a punk zord, energikus és egyszerű basszusfutamait, proklamációszerű refrénjeit juttatja eszünkbe. Melankolikus megformáltság, elszálló, meditatív groove-ok helyett félhamis, őszinte éneket, LSD-bélyegek színkavalkádja helyett maszatos spurit. Mindezek benyomások csak persze, amelyek a Gabo Könyvkiadó gondozásában, a Műcsarnok támogatásával megjelent *Wall and Piece – A fal adja a másikat* című album lapozgatása közben fogalmazódtak meg bennem.

400 millió hírnév

Az utcai festés az üresség feltöltésére tett kísérlet – vallja a stencilezés párizsi úttörője, Blek le Rat. Igaz ugyan, hogy első blikkre a graffiti kétakkordjának tűnhet, s felvitelének ideje sem tart sokkal tovább egy másfél perces punkdal dacos ledarálásánál, a stencil többet mond mégis a tagek megjelölő, s kizárólag kijelentő gesztusánál. Ha pedig figyelembe vesszük a megvalósíthatósági terv kieszelésével, illetve a sablon kidolgozásával töltött időt, eszünkbe ötölhet az is, hogy a stencilezés nem csak technikailag áll közel a punkot is átjáró „csináld magad" kollázs-esztétikumához, de fontos eleme a punk szá-



Banksy vs Bristol Museum, 2009
© Walt Jabsco; http://www.flickr.com/photos/waltjabsco/3685301926/sizes/o/in/photolist-6BE8So-6BE8UA-6BE9ju-6C9hsx-6DnmpM-6M7U6C-76PGtp-7oVpCv-7oZg9b-9XnVkh-8NULM6-adZgKJ-8NXTd9-8UWMRo/

mára hasonlóképp identitásjelölő értékként tételezett önmenedzsment és gerillamarketing is. „Egy 400 millis festékszóró flakonnal akár ötven, rajzlapnyi stencilt is kifújhatsz. Egy kisvárosban tehát egy éjszaka is elég hozzá, hogy nagyjából tízfontnyi összegből irtó híres, vagy botrányosan népszerűtlen legyél" – írja Banksy. Szavait erősítő helyett porlasztó flakon hangosítja ki. Firkái szabad szólamokkal színesítik a város terét.

Banksy alkotói attitűdjének sarkalatos pontja a szabadság. De ezzel még nem mondtunk róla túl sokat. Ha hozzátesszük, hogy munkáival a jólét elviselhetetlen könnyűségétől szenvedő, a kapitalizmus tragédiái sújtotta és a magát önnön keretei közé szorító ember hányattatásaira reflektál, kicsivel már közelebb érkezünk hozzá. Banksy-t a határhelyzetek érdeklik igazán, amelyeket humoros megközelítésű komoly kérdések formájában tálal. Falra fújt fogalmazványait ő maga egzi*stencil*izmusnak nevezi. Választott médiumából következik, hogy üzenetei nem túl bonyolultak. Távol állnak tehát a géppuskaszavú MC-k cikornyás körmondataitól. Észrevételei inkább pimasz, de egyenes, társadalmi bundába göngyölt megjegyzésekre hasonlítanak.

Ideje végre feltennünk a kérdést: kicsoda valójában Banksy? Fantomcelebritás? Az ellenkultúra kapucniba bújt hőrosza? Csínytevő ikon? Netán posztmodern ikonrajzoló, aki kopott tűzfallakkal azonosítja a scriptoriumot? Meglehet. Ahogy felmerülhet az is, hogy attól fogva, hogy flakonokat rejtő buggyos nadrágjának szára beleért az aukciók – általa sznobnak és elitistának mondott – feszített víztükrű élménymedencéjébe, kapitalizmuskritikája legalábbis kritikával kezelendő. Számára viszont mintha mindezeknél a feltételezéseknél fontosabb volna a játék. Ha kedve szottyan, fehér falakat nevez ki legális festőzónának, csákánnyal kivégzett, vérző telefonfülkét hagy egy kies sikátorban, vagy Churchill szobrára rak zöld mohából mohikánfrizurát. Megesett már az is, hogy kerékbilincset tett Boudica szekerére, egy rozsdás fémtáblára fújt felirattal pedig azt adta a világ tudtára, hogy itt aztán nincs látnivaló, semmi, minden mulatság másutt zajlik.

Állati alteregók

A rakétát cipelő elefánt, a Molotov-koktélt hajító mackó, a neontarka tehenek, az összetagelt juhok vagy a melankolikus majmok, a tettre kész, kosarazó, fűrészelgető, akadékoskodó, sunnyogó, ejtőernyőző és firkáló patkányok egytől egyig egy elszánt alkotó hasonmásai. Olyasvalakié, aki nemcsak városképi, vagy szociális kérdéseket vet fel, hanem munkáival saját tevékenységére is rögvest reagál. A *Wall and Piece* című albumban pedig további (ön)ironikus megjegyzésekkel illeti önnön tevékenységét. Mindazonáltal azt gondolom, Banksy mindenekelőtt változtatni vágyó, a határokat bátran tágítgató, az önkifejezésnek pedig nem pusztán a formáját, de igazolását is dacosan kereső művész.

Kint és bent

A művészettörténeti és múzeumi kánon zártsága ellen Banksy számos módon, számtalan formában emelte fel eddig is a szavát. Készített már nyomatot összefirkált, klasszikus tájképekről, adott már iPodot reneszánsz Madonna kezébe, borított bevásárókocsit Monte tavacskájába, sőt, saját munkáit is aggatta már ki múzeumokban (azaz olyan intézmények falai között, ahol szerinte legfeljebb badarságokat állítanak ki, lásd a Tate Gallery bejárati lépcsőjére fújt *Mind the crap*-feliratát). Legújabb, New York-i akciójával[1] pedig mintha valamiféle nyitott, utcára vitt múzeum koncepcióját igyekezne megvalósítani. „Inkább kívül, semmint bent" – hirdeti honlapjának jelenlegi nyitóoldala.

A szürke falfelületre virágot hányó, kezében festékes kannát szorongató stencilezett árnyalak képével megtámogatott szöveg felfogható ugyan a monitor előtt folytatott tevékenység helyett az odakint való működésre felszólító szólamként, de erős a gyanúm, hogy az utcai művészetnek az intézményi hierarchiában elfoglalt helyére, a képzőművészeti kánonban való elfogadottságára, valamint a graffitizés legalitására vonatkozó kérdésként is értelmezhető.

S ha a Clash-sel kezdtük, fejezzük is be Banksy egy, a zenekarra utaló parafrázisával. „Szembeszálltam a törvénnyel és győztem",[2] festi a graffitis egyik – ráadásul a banda első nagylemezének borítóképét idéző – munkáján egy Joe Strummerre hajazó figura. A fazont két vállra fekteti ugyan pár öltönyös, de hiába a kiszolgáltatott helyzet, valami azt súgja mégis, a játék ezzel nem ért még véget!

Banksy *Wall and Piece – A fal adja a másikat* című albuma 2012-ben jelent meg, a Gabo Könyvkiadó gondozásában.

1 A projekt egyes elemei 2013. október 1-jétől a banksy.co.uk honlapra is felkerülnek.
2 Az I fought the law and I won-felirat egyértelmű utalás a Clash *I fought the Law* című kislemezére.

Tillmann J. A.

Elmúlásba merülő repülők

Baranyai Levente: *Merülő repülők*

Deák Erika Galéria, Budapest
2013. október 18 – november 30.

Baranyai Levente képei kapcsán számomra mindig a megfelelő távlat fogalma merül föl. Így van ez *merülő repülői* esetében is. De mi is valójában a *megfelelő távlat*? A jól megválasztott nézőpont? A kellően kidolgozott perspektíva, a látás és láttatás módja? Vagy mindez együtt, de még valami más is? Ez a *más valami* akkor vált egyértelművé számomra, amikor egy beszélgetésünk során kiderült, hogy számára is különös jelentőségű Paul Klee egyik képe, a *Főút és a mellékutak* (1929) című festmény. Nem egy közönséges képről van szó. Számomra legalábbis kisebb megvilágosodással járt, amikor évtizedekkel ezelőtt Kölnben megláttam. És amíg köztünk szóba nem került, azt gondoltam, hogy csak rám volt ilyen hatással. A *Főút és a mellékutak* ugyanis nem egy egyszerű kétdimenziós kép, hanem legalább három, de még inkább négy: kép és idő-kép, szín- és élet-kép – megmutatja és megnevezi az élet szövevényes szőnyegét.

A Kleere jellemző képi és fogalmi gondolkodás folytán a képcím egyszerre jelenti a látvány értelmezését, jelöli ki a kép nézőpontját a jelek és értelmezések sokaságában. Az elsődleges jelentésen túl pedig az út metaforáinak gazdag felhangtartományát. Amiben az egzisztenciális és a morális egyaránt jelen van. Az élet kétségkívül egy út, amely kiinduló és végpont között vezet. Az élet-út utak sokaságából áll össze. Főútból és mellékutakból. A mellékutak pedig lehetnek kitérők, kerülőutak – és tévutak.

Az utak látásához elengedhetetlen az a távlat, ahonnan Klee nézett a dolgokra, kellett a megfelelően megemelt nézőpont, ahonnan szemlélődött – és festett. De nemcsak a művészet, hanem az *életművészet*, az antik filozófiai életművészet is ismerte ezt a távlatot, sőt élettechnikája részeként alkalmazta is. A filozófiai iskolák napi gyakorlatához tartozott a lélek röpte: egy meditáció, amelyben előbb madártávlatból, majd egyre magasabbról kellett szemrevételezni a környező világot, az ismert, megszokott dolgokat. Végül pedig – mint Seneca írja – *a csillagok között járkál*va lehetett ránézni a földi pályákra…

Később ez némileg megváltozott, konkrét magaslatok, magaslati kilátások keresésévé vált, és hegymászás és turisztika váltotta föl. Először egy költő, Petrarca tudósított arról, hogy felhágott egy hegycsúcsra, megmászta a Mont Ventoux-t. Aztán a filozófiában is hasonló történt: Nietzsche nemcsak szemléletét, hanem testét is az Alpok magaslatain edzette.

Megfelelő távlatra persze kine-kinek szert kell tennie. Nem utolsósorban azért, hogy érzékelje a dolgokat a maguk helyén; hogy jól érzékeljük magunkat, másokat, a világ valóságos méreteit és arányait. Mindahhoz képest, ami egyébként körülvesz bennünket.

Még akkor is magunknak kell megtalálni ezt a megfelelő távlatot, ha egy ideje már képesek vagyunk különböző berendezések révén látni magunkat – léghajókról és repülőkről, műholdakról és űrhajókból – a Földön, a Naprendszerben, sőt még azon túl is.

Baranyai Levente képei nem utolsósorban ehhez segítenek hozzá. A *megfelelő távlat*ból veszik tekintetbe vidékeinket: műholdak képeit használja föl, ezek alapján festői „műfordításokat" végez. A végtelen áradatból olyan képeket választ ki, amelyekben megjelenik valami olyan, amit itt, a Föld felszínén nem látunk, mert nem láthatunk. A földönkívüli felülnézet olyan színeket, formákat és mintázatokat mutat, amelyek oldalnézetből sosem látszanak. Ezek persze nem adódnak maguktól, kiélesedett, kutató szem kell a felfedezésükhöz. Így találhatott rá A *Hétvégi mandalák*, *Szarvasbolyok*, *Zuhanó számtanfüzetek* és más *Bűvös négyzet*ek alapjául szolgáló felvételekre.

A kutatás folyik, a földfelszín elég nagy, aligha elegendő egy élet teljességének átpásztázására. A fények, színek, formák bősége van. Madárrajokra és állatcsordákra, elevenséggel telített és holdbélinek tűnő tájakra egyaránt rá lehet lelni. Onnan nézve, akárcsak innen, jól látszanak az ember alakító, formáló és tébolyult, romboló tényekedései is. Az értelem és értelmetlenség művei.

Paul Virilio, a haditechnológia és a sebesség teoretikusa, A *Tiszta háború* című könyvében említést tesz arról, hogy háromféle intelligencia van: emberi, állati és katonai intelligencia. Vagyis, hogy az utóbbi különálló és nem tévesztendő össze semmi mással. Ezt mutatják a *Merülő repülők* is. A katonai intelligenciá-



Baranyai Levente
Gravitációs Metamorfozis, 2013, olaj, vászon, 77 × 145 cm



Baranyai Levente
Gravitációs Kemping, 2013, olaj, vászon, 74 × 144 cm

nak egy időben repülők rajai kellettek. A legnagyobb ellenség, az idő, azonban legyőzte őket. A haladottabb technológiák fölöslegessé tették őket, a rakéták, műholdak, s még inkább a drónok kifejlesztése folytán végérvényesen elavultak. Most még állnak a sivatagban és sajátos sormintákat képeznek, de merülésük folytatódik és majd nyom nélkül véget ér. Így aztán ezek a festmények időzített emlékművek is.

A festői „műfordítás", amit Baranyai Levente alkalmaz, nem egy technikai eljárás, nem valamiféle konvertálás: az eredeti, *nulldimenziós képek* – ahogy Vilém Flusser nevezi őket – alakot öltöttek, testet kaptak. Festőjük anyagot, színt és kiterjedést adott nekik, rajtuk hagyta látása és keze nyomát. A földöntúli képek így értek vissza a Földre. Súlyossá váltak, közvetlenné, tapinthatóvá. Mintegy földre szálltak és részévé váltak a látás iskolájának.

Tolnay Imre

Gúzsba teremtve

Györgydeák György (1958–2008) kiállítása

Művészetek Háza – Csikász Galéria, Veszprém
2013. február 8 – március 2.

Mindenféle anyagot művé formálni, mindent szóra bírni, kifordítani, életre kelteni, teremteni mindig, bármiből. Rosszmájúan is értelmezhető szándékok ezek, mégis valami hasonló késztetés fűtötte Györgydeák Györgyöt, a 2008-ban eltávozott rendkívül termékeny és sokoldalú képzőművészt. Most a sokoldalúság taglalásának kellene következnie, helyette, a művész belső logikáját-öntörvényűségét próbálván követni, nézzük, milyen művek az övéi, milyen alkotó ő? Megszoktuk és úgy tűnik, nem unja olyannyira a képzőművészet, hogy az úgynevezett képeink nagy többségét derékszögekkel határolt mezőkbe komponálja, többnyire ismerős anyagokkal, többnyire ismerős konvenciók, sémák alapján. Mondhatni, Györgydeák is leggyakrabban így cselekedett, nála azonban a mű ténylegesen organikus: belülről építkezik kifelé, a derékszögű keret csak zabolázza az indulatot és gondolatot.
A konvencióktól, sémáktól talán ő sem mindig tudott-akart teljesen elszakadni, legalábbis ami kép és szobor klasszikus paraméterek szerinti megközelítését, leírhatóságát illeti.

[folyamat-rögzítések]
Györgydeák György Balatonkenesén élt, annak romantikus természeti környezetét a világ közepének nevezte. Ebből mindenekelőtt az következik, hogy olyan alkatú művésszel van dolgunk, aki nem a nagy centrumok által diktált trendekből él, nem a vélt vagy valós fősodorral tart, hanem saját világa és miliője számára a centrum és forrás. Hogy csak így lehet-e autonóm, eredeti világot létrehozni, egy magánmitológia újabb szigetét megalkotni (a Balatonnál…), az nyilván vitatható, mindenesetre Györgydeák bővízű oázist teremtett a kenesei Paradicsomban. „Művei az alkotási technikákból, annak látható jeleiből, a fölhasznált anyagokból, rögzítésük módjából merítik elsődleges értelmüket – a művekben maga az alkotási folyamat is közli magát. Az elkészült mű lenyomat, létrehozási folyamatának lenyomata" – írja róla az életművet bemutató jó és méltó katalógusban *Ladányi István*.[1]

[játékterek-horizontok]
Bár az életmű alapos és megfontolt elemzője a művész szemlélődésre, kérdésfeltevésre hívó tereit méltatja, a vizuális önkifejezéssel való játék lehetőségei, a képi retorika esetlegességeinek kóstolgatása-kóstoltatása mindennél előbbre kerül Györgydeák munkáin. Igen, afféle boszorkánykonyha szakácsával van dolgunk, aki nem mérgeket kever, hanem lelki étkeket. Összeszelídít össze nem tartozó anyagokat, tárgytöredékeket, de a létrejövő művek mégsem válnak összefésült dekorációkká. Kerüli az esztétizálást, ezt már csak Györgydeák mohó szellemi-indulati közléskényszere, ha úgy tetszik őszinte mesélési vágya is felülírja. Nem díszítő ember ő, hanem játszó ember, *homo ludens*, a szó legnemesebb értelmében és örök kereső. Művei, lényei is önidentitásukat vizsláló, a(z itt)létet firtató teremtmények, avagy teremtetlenek, mint *Gaál József* megannyi alakja és egy konkrét 1996-os sorozata. Györgydeák György kontinensünk számos olyan pontján hozott létre magánmitológiája szereplőinek otthonos életteret, játékteret, amelyek természeti közegébe magától (maguktól) értetődően oda kellett születnie teremtményeinek. *Dánia* valamely tengerpartja, *Finnország* erdeinek egy szeglete, a *Szahara* sziklái ugyanúgy életre keltett néhány gúzsban fogant Györgydeák-lényt, mint a zeg-zugos balatonkenesei nádas, egy intézmény kerítés-fala vagy akár a hófehér tenyérnyi papírlap és egy bárhol-lehetne-rét.

[archaizmus, líra és irónia]
Az anyag és a jel Györgydeáknál nem válik szét, rögzítő-és hordozóanyagai is jelszerűek.[2] Bármely matériához nyúlt, széles skálát volt képes megszólaltatni, a nyers, olykor esetleges rusztikától a könnyedén burjánzó vagy cizellált

1 Ladányi István: *Alkotómunka, értelemképzés, világkép* – in: *Rétegek* (Gy. Gy. Alkotói világáról / Györgydeák Gy.: *Indián fiú és apja*, OOK-Press-Veszprém, 2013
2 Ladányi István i. m.



Györgydeák György
Ne tovább, 1998
fa, vegyes technika,
23×30 cm



Györgydeák György
Indián fiú es apja,
2001–2004, uszadékfa,
CMC, plextol, papír,
akril, drót, lenolaj, gipsz,
méhviasz, homok,
tempera, textil, grafit,
agyag, szög, 19×40×4 cm

felületekig. Ez által gyakran leletszerűség, archaizmus és némi szakralitás, máskor meg kíméletlen irónia, esendőség és gyermeki báj jellemzi munkáit.

A szőke parafadugót Azért nem, mert merőleges
lakktálca tükrözi. a tükörkép felett.
Magát akkor se látja ott, Persze, ha ferde lenne, ez
ha szeme van neki. egészen más eset.

Az iménti részlet Christian Morgenstern *Dal a szőke parafadugóról* című verséből származik. A költő kötetnyi ilyen, és ehhez hasonló verset alkotott, némelyik közülük nem egyéb magasrendű esztelenségnél, az életnek mutatott csúfondáros fityisznél. Ugyanakkor mély bölcseleti hajlam is megmutatkozik ezekben a csöppnyi, groteszk játékokban, hiszen a múzsa – bukfencezés közben[3] – olyan különös látószögből pillantja meg a létezést, mint amilyenre fennkölt pózban soha nincs alkalma. Ez a vers is a nézőpont incselkedő megválasztásáról szól, miként Györgydeák is minduntalan az ideát-odaát, így-úgy nézőpontok kettőssége, sokasága között kutakodott művei által.

[szárnyalás és nehézkedés]
Madarai, lényei, melyeket bübüknek nevezett, bár többnyire repülésképtelen, amorf teremtmények, mégiscsak a repülésről szólnak és a gravitációról. Az esendőségről, a tökéletlenségről, ittlétünk esélyeiről. Szárnypróbálgató, szárnyalás-latolgató, sárban fogant, gúzsban született egyedek. Míg azonban plasztikái inkább magánmitológiája sámánisztikus kellékeiként öltöttek testet, addig táblaképei számos formai, szerkesztési párhuzamot mutatnak a kódexek miniatúráival és az ikonokkal. Egy autonóm világ öntörvényű, belső logikájú ereklyéi, melyek töredékes jellegükben, a világnak fityiszt mutató csintalan mivoltukban is valami belső és végső elköteleződés állomásai, fragmentumai. Mérföldkövek helyett kis tarka kavicsok, kinyilatkoztató totemek és súlyos idolok helyett gyermeki létükben és ártatlanságukban leledző teremtmények. Ezért kell közel menni és lehajolni hozzájuk ahhoz, hogy sírásuk és nevetésük távolról jövő, mélyre és messzire ható üzenetét meghalljuk.

3 Részlet Veress Zsuzsa veszprémi megnyitóbeszédéből. / *A bukfencező múzsa* című antológia nonszensz-groteszk-humoros versek gyűjteménye. (Válogatta, szerkesztette és az előszót írta: Tótfalusi István, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1976)

Györgydeák György
Villamosra várva, 2004
fa, papír, CMC, akril, réz, szög, zsírkréta, anilin, 20 × 25 cm



inside express

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

_018

Molnár Ágnes Éva

Tribute – Guerilla Girls (Work), 2013
75 × 50 cm, inkjet print


RUBY
por kg
Total
RUBY
EL
83


Livro de Reclamações
Complaints Book
IVA INCLU
à taxa de 6

IVAN LADISLAV GALETA

retrospektív kiállítása

A nullpont tájképe



PAKSI KÉPTÁR | 2013. november 22 – 2014. február 23.

paksi képtár

PAKSI KÉPTÁR | 7030 Paks, Tolnai u. 2. | www.paksikeptar.hu

Nyitva: kedd–péntek 10.00–18.00 | szombat–vasárnap 12.00–18.00

MSU MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI ZAGREB MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

mvm paksi atomerőmű

nka

SCHNEIDER KOMMUNIKÁCIÓ Schneider és Társa Kommunikációs Tanácsadó Kft.

Fortuna