

Balkon

2014_1

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000







TONY CRAGG
Must Be, 2012
bronz, 240×325×110 cm
Courtesy Galerie Thaddaeus
Ropac
Paris / Salzburg
© ADAGP, Paris 2013

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

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

_019

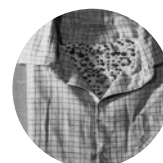
HANGAY ENIKŐ
Csomag az égből, 2012
fotó

4

valódi más

Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal.
7. rész – Kérdések Keserü Katalin
művészettörténészhez

9



Greskovics Eszter:
Az „R”-kiállítás (1970)
rekonstrukciója

14



Eszképista attitűdből micsoda
légvárak épülnek...
Révész László Lászlóval
Topor Tünde beszélget

22



Najmányi László:
SPIONS
Harminckilencedik rész

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

27



Orcsik Roland:
A politikai pokol oltárképei
DrMáriás új képeiről

37



Jan Elantkowski:
Emlékezés nyitott formák között
A lengyel művészet
és a Holokauszt

30



Cserba Júlia:
Kint-bent,
Hamish Fulton és Tony Cragg
kiállítása

39



Kele Judit – Almássy Éva:
Dollárzöld kupola
A FIAC 40. kiadása a párizsi
Grand Palais-ban

33



Láng Eszter:
Átjárás: zárt és megnyíló falak
Körkörös romok.
Ország Lili falai

41



Palotai János:
Animáció, cinema – és
képzőművészet
Kecskeméti Animációs
Filmfesztivál
(KAFF), Kecskemét

35



Pataki Gábor:
Szép remények
Rozsda Endre 100

42



Géger Melinda:
Könyv/Kép/Más
A Magyar Művészkönyvalkotók
Társaságának 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 irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • 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
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Úszó tárlatok

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

7. rész – Kérdések Keszérü Katalin* művészettörténészhez

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

Keszérü Katalin: Boldog vagyok, hogy nekem 1993-ban még nem kellett pályáznom. De ettől függetlenül jó, diplomatikus megoldásnak tartom a pályázást és annak a bevezetését, hogy a mindenkor Múcsarnok-igazgató „csupán” nemzeti biztos a velencei magyar kiállításoknak, és nem automatikusan egyszerre a kurátora is.¹ Természetesen pályázhat, ha akar, de nem feltétlenül neki kell megrendeznie minden alkalommal a tárlatokat, hanem évről-évre szabadon, bárki jelentkezhet egy projekttel. Ezt nagyon jó dolognak tartom, és a szakmai zsűri felállítását is. Tehát önmagában a pályázati szisztémát hasznos dolognak gondolom, azonban a pályázati feltételek bizonyos pontjával nem értek egyet. Azzal, hogy művész nem, csak kurátor pályázhat.

BK: Ön 1993-ban, a Múcsarnok akkori igazgatójaként volt nemzeti biztos, egyben kurátora a velencei magyar kiállításnak. Akkor ki(k) és hogyan döntött(ek) arról, hogy Ön rendezheti meg abban az évben a Magyar Pavilon kiállítását?

KK: Az én kinevezésem teljesen logikus folytatása volt a NÉRAY KATALIN idejében zajlott Biennále-metódusnak. Semmilyen új szabályozás nem jött szóba a korábbiakhoz képest. Az 1980-as évek közepe óta volt érvényben az a rendszer, hogy a Múcsarnok igazgatója egy személyben a velencei kiállítások nemzeti biztos és kurátora is volt.² Úgyhogy amikor engem kineveztek a Múcsarnok igazgatójává 1992-ben, automatikusan megkaptam ezt a feladatot is.

BK: Mit jelentett Önnek mint művészettörténésznek 1993-ban a Velencei Biennálén kiállítást³ rendezni?

KK: Elsősorban rettentő nagy munkát, de persze örömet is. JOSEPH KOSUTH nem egy egyszerű ember, annak ellenére, hogy nagyon tisztetem és szeretem, és elsőrangú művésznek tartom, nem volt könnyű vele dolgozni. De közben az meg nagyon jó érzés volt, hogy egyik nap felhívtam a felkéréssel, és másnap már örömmel ígert is mondott a részvételre. Ez például ilyen egyszerűen ment.

Igazából az volt nagyon megterhelő, hogy egyszerre kellett két fontos szerepben helyt állnom: egyrészt mint Múcsarnok-igazgató, másrészt mint Biennále-kurátor. Mert közben zajlott a Múcsarnok rekonstrukciója, folyamatosan szerveztük a kiállításainkat a Palme-házban, az Ernst Múzeumban, a Dorottya Galériában és külföldön, és ráadásnak még strukturális változásokat is kezdeményeztem a Múcsarnokban. Mert korábban azt gondoltam, hogy a Múcsarnoknak egy profi csapata van, de kiderült, hogy Néray Katalinon múlt ott minden. Amikor már nem volt ott, nem működött semmi. A szervezeti felépítésen, a munkamegosztásokon, a feladatkörökön szerettem volna változtatni: hogy legyenek kurátorok és – ha már egyszer rendszerváltás történt – működjünk úgy, ahogy más nyugati országokban akkor már régen működtek a Kunsthallék. A megrögzöttségekkel nagyon nehéz volt megküzdeni. Talán mára már feloldódtak ezek a dolgok, de legalább húsz év kellett hozzá. És az 1990-es évek legelején mindehhez még hozzájött az

1 Az interjú készültkor a kiállítások nemzeti biztos a még valóban a mindenkor Múcsarnok-igazgató volt – ez a rendszer hivatalosan csak 2001-től állandósult –, ám a Múcsarnokot 2013 augusztusáig vezető Gulyás Gábor lemondása után született minisztériumi döntés értelmében a kiállítások nemzeti biztos a mindenkor Múcsarnok-igazgató, hanem a minisztérium által közvetlenül kijelölt személy. Jelenleg Gulyás Gábor tölti be ezt a pozíciót. A pályázatok lebonyolítása továbbra is a Múcsarnok égisze alatt 2001 óta működő Biennále Iroda kezében van.

2 1986-ban Néray Katalin volt az első Múcsarnok-igazgató, aki megkapta a Velencei Biennále nemzeti biztosának és kurátorának feladatkörét, s ezt Múcsarnok-igazgatói posztjának végéig (1992) el is látta. Nérayt követően rendszertelen volt, hogy éppen a Múcsarnok igazgatója (pl. 1993-ban Keszérü Katalin), vagy más, a minisztérium által megbízott művészettörténész (pl. 1995-ben Kovalovszky Márta, a székesfehérvári Szent István Király Múzeum osztályvezetője) rendezte a velencei magyar kiállításokat. Néray Katalin előtt Csorba Géza közvetlenül a minisztériumból, a Képzőművészeti Osztály vezetőjeként (1980), majd a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyetteseként (1982–1984) felügyelte és rendezte a velencei magyar kiállításokat. Csorba Gézát megelőzően 1958 és 1976 között Vayer Lajos az ELTE BTK művészettörténet tanszékének vezetőjeként szervezte a Magyar Pavilon kiállításait.

3 Két kiállítás valósult meg abban az évben a Magyar Pavilonban, mindkettőt Keszérü Katalin kurálta: Joseph Kosuth. *Zeno az ismert világ határán* és Lois Viktor. *Hangutazás* című tárlatok. *La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte*. Magyar Pavilon, Velence, 1993. június 14 – október 10.

* KESZÉRÜ KATALIN (1946) művészettörténész 1966 és 1972 között végezte tanulmányait az ELTE BTK latin–magyar–művészettörténet szakán. 1972 óta dolgozik az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében, ahol 1975 óta tanít. 1992 és 1995 között a budapesti Múcsarnok, 2000 és 2006 között az Ernst Múzeum igazgatója volt. 1989-ben Pasteiner-éremmel tüntették ki, 1990-ben Munkácsy-, 2007-ben Széchenyi-díjat kapott. Számtalan kortárs képzőművészeti kiállítás rendezője, valamint hazai és nemzetközi konferencia szervezője.

az elviselhetetlen közhangulat, amit elsősorban a fővárosi értelmiség keltett, és a mai napig nem értem, hogy miért. Nagyon kártékony volt.

BK: Mi volt a korábbi benyomása a Biennáléről? Változott-e a véleménye 1993-ban a kiállítás megrendezése után? Ha igen, mennyiben?

KK: Amikor egyetemista voltam, akkor a mi professzorunk, VAYER LAJOS volt a nemzeti biztos a hosszú időn keresztül a velencei magyar kiállításoknak,⁴ úgyhogy ő mindig mesélt a Biennáléről. Vayer ugyan reneszánsz kutató volt, de ugyanakkor egy klasszikus értelemben vett művészettörténész, akit legalább annyira érdekelt a kortárs képzőművészet, és személyesen ismert néhány élő művészt is. Abban az időben, amikor ő volt a nemzeti biztos Velencében, itthon a szocialista realizmus időszaka volt. Úgyhogy olyan művészeket választott, akiket a kultúrpolitika elfogadott, de nem voltak szocialista realisták. Úgyesen balanszírozott, soha nem vitt szocreált, de nem is vállalt be merészebb dolgokat. Nyilván Vayer Lajoson keresztül csak egy szubjektív, szűrt képet kaptunk a Biennáléről, de azért sok mindent hallottunk tőle. Meg persze a folyóiratokból tájékozódunk.

Aztán személyesen, talán az 1980-as évek közepén jártam először Velencében, de nem emlékszem a pontos évre. Az biztos, hogy a második Néray Katalin-féle kiállítást láttam 1988-ban.⁵ Az már egy más időszak volt. Azt mindenki tudta, hogy ahogy Néray Katalin elindította a magyar művészetet Velencében, nagyon nagy dolgokat ért el az alatt a három Biennále alatt, amit ő rendezett.

Az 1980-as évek vége és az 1990-es évek eleje nagyon jó időszaka volt az egész Biennálénak. Én nagyon jó időben voltam ott kurátorként. Úgyhogy ha változott is, csak pozitív irányban változott a véleményem azáltal, hogy kiállítást rendeztem ott.

BK: Mennyi idő telt el a kiállítás megszervezésére való felkéréstől a megnyitóig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Kik és milyen intézmények vettek részt a kiállítás megvalósításában?

KK: 1992 novemberében kerültem a Műcsarnok élére, és akkor már nyilvánvaló volt, hogy azonnal el kell kezdeni készülni a következő évi Biennáléra. De az érdemi munka mégis csak 1993 februárjának környékén indult meg. Nem volt sok idő az előkészületekre, de igazából ez nekem nem okozott gondot. Persze az talán nem volt a legszerencsésebb, hogy én csak a megnyitó előtti utolsó két installációs hétre tudtam

kiutazni Velencébe. Amúgy meg a leglényegesebb kérdés úgyis az volt, hogy Kosuth maga mikor és hogyan installál. Mert a szövegeket ő és a segédje tették fel a falra. Ez nyugaton akkor már teljesen bevett dolog volt, hogy a művészek személyi asszisztensekkel dolgoznak. A Műcsarnokos gárda „csak” az épülettel kapcsolatos teendőket látta el, illetve a LOIS VIKTOR kiállítását installálta „Vigyor”⁶ vezetésével. BÁLVÁNYOS ANNA a szervezési-adminisztrációs ügyeket intézte, mivel ő olasz-művészettörténet szakon végzett, és kiválóan beszélt olaszul. Illetve az előkészítő háttérkutatásban sokat segített például VALKÓ MARGIT, valamint LAKNER ANTAL, aki különböző újságokban megjelent különös témájú cikkeket, híreket gyűjtött Kosuth-nak, amelyeket aztán Kosuth felhasznált az installációjához.

BK: Ki finanszírozta a kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztak?

KK: Alapvetően a magyar állam finanszírozta (volna) a kiállítást, ha jól emlékszem, 20 millió forint volt a költségvetésünk a két kiállításra. De persze ez az összeg nem volt elegendő egy olyan szintű kiállítás megvalósítására, mint amelyet Kosuth tervezett, úgyhogy magánpénzt is be kellett vonnunk. Kosuth hivatalosan bejegyzett támogatói a New York-i Whitney Museum, Lia Rumma és a Commission des Communautés Européennes voltak, minket meg még a MALÉV támogatott. Ezekon felül Kosuth galériája⁷ finanszírozta a fogadást a megnyitó után, sőt maga Kosuth is nagyon nagyvonalúan állt az egész pénztelenségi szituációhoz, ami akkor Magyarországon általános volt. Ha ő és a galériája, illetve a szponzorok nem nyúlnak a zsebükbe, nem valósult volna meg olyan tökéletesen a kiállítás.

BK: A Velencei Biennále régóta erősen kritizált a nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Milyen szempontok alapján és miért döntött Ön egy külföldi művész, Joseph Kosuth munkáinak a bemutatása mellett a Magyar Pavilonban?

KK: Nagyon hálás vagyok a sorsnak azért, hogy éppen 1993-ban rendezhettem kiállítást a velencei Magyar Pavilonban. Abban az évben a Biennále főkurátora ACHILLE BONITO OLIVA volt, akit nem azért kedveltem, mert az új szenzibilitás hátterében állt, ellenkezőleg, annál sokkal radikálisabb figura volt nyugaton, mint ahogy mi akkoriban őt és a teóriáit Magyarországon megismertük. Sokkal inkább a radikalitása miatt tartottam nagyra, és ez a főkurátori tevékenységében is

6 Horváth Endre, azaz „Vigyor” a Műcsarnok kiállítás-építője volt abban az időben.

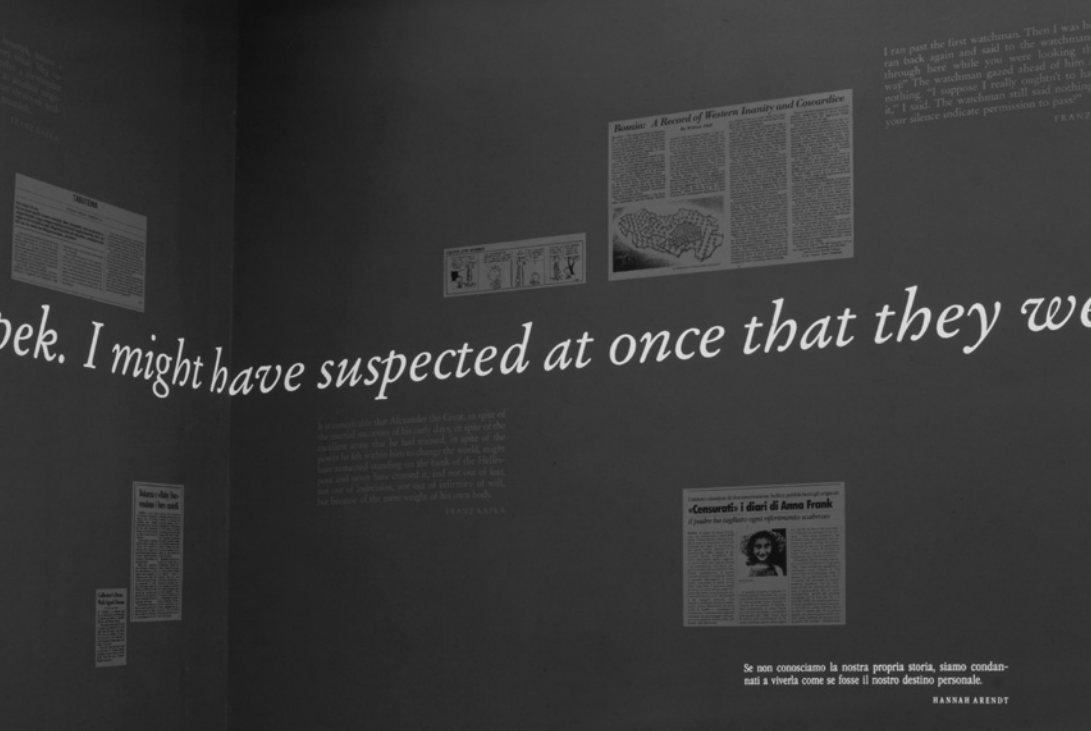
7 Leo Castelli Gallery, New York (<http://www.castelligallery.com/>)

JOSEPH KOSUTH
Zeno az ismert világ határán, La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte. Magyar Pavilion, Venice, 1993. június 14 – október 10. © Fotó: Sulyok Miklós



4 Lásd 3. jegyzet.

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



JOSEPH KOSUTH

Zeno az ismert világ határán, La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte. Magyar Pavilion, Velence, 1993. június 14 – október 10. © Fotó: Sulyok Miklós

megmutatkozott, hiszen egy remek gesztussal fordítani akart a *Biennále* addigi történetén. 1993-ban volt ugyanis a száz éves évfordulója annak, hogy a *Velencei Biennále* gondolata, ötlete megszületett. Egy alapvető változtatást javasolt a 19. századi nemzeti gondolkodásmódra reflektálva, mégpedig azt, hogy minden nemzet, amelynek saját pavilonja van a Giardiniben, hívjon meg egy olyan nemzetet a pavilonjába kiállítani, amelynek nincsen saját nemzeti kiállítóháza Velencében. Ezáltal részvételi lehetőséget kívánt teremteni olyan nemzetek számára, amelyek nem rendelkeznek önálló pavilonnal, mert mondjuk később lettek csak nemzetek, vagy nem tartoztak a látókörbe a 19. század végén. Szerintem ez 1993-ban egy óriási gondolat volt. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy sajnos ez a koncepció sajnos végül nem sok helyen valósult meg, aminek a hátterében nyilván pénzügyi dolgok álltak. Jelesül az, hogy elképzelhetőnek tartom, hogy sok esetben azt mondta a nemzeti pavilonokat fenntartó állam, hogy ő nem támogat anyagilag egy másik nemzetet.) Én viszont erre a helyzetre – kicsit átertelve – azt gondoltam ki, hogy olyan művészt keresek, aki magyar is meg nem is. Először HANTAI SIMON munkáit szerettem volna kiállítani, mert rendkívülinek tartom az ő művészetét, de sajnos ez nem jött össze. 1993-ban még nem találkoztam vele személyesen, valamivel később ismerkedtünk meg. Így akkor csak a galeristáján keresztül tudtam megkeresni, ahonnan határozott visszautasítást kaptam, hogy Hantai magyar színekben sehol nem fog kiállítani. Pedig hát közben Magyarországon megtörtént a rendszerváltás, úgyhogy egészen összetörtem az egyértelmű elutasító választól. Amikor ezt a problémát a Műcsarnokban a tanácsadónak elővezettem, akkor KONKOLY GYULA javasolta, hogy vigyem Joseph Kosuth-ot Velencébe. Aki ugyan a legkevésbé sem magyar, hiszen amerikai, de a neve alapján egészen biztosan vannak közép-európai felmenői, és személy szerint maga Kosuth is kötődik a munkáival a régió történelméhez, problémáihoz. Arról már nem is beszélve, hogy Kosuth művészetének nagy hatása volt az 1960-as években a magyar konceptuális művészet kibontakozására. Mindeközben eljutott hozzám az az információ, hogy műszakilag a Magyar Pavilion alsó szintje is rendben van, ott is ki lehet állítani műalkotásokat. Az egy másik kérdés, hogy mégsem volt olyan állapotban a pinchehelyiség, ahogy azt előre gondoltam, mindenestre fejben egy nagyszerű koncepciót dolgoztam ki. Azt, hogy a pavilon a föld felett, azzal, hogy egy professzionális kiállítóter, ideális egy meghívott (professzionális, nyugati, ám közép-európai tematikával foglalkozó) vendégművész számára (ez lett a Kosuth), ezzel párhuzamosan a pavilon földalatti tereiben pedig meg tudom mutatni azt a „házilag” művészetet, ami akkor valójában Magyarországon volt (ide hívtam meg Lois Viktort), s ami ezért is jellemzően közép-európai. Úgyhogy ez a felállítás nekem 1993-ban tökéletesnek tűnt. Egyrészt a közép-európai helyzetről szerettem volna valamilyen képet adni Velencében, másrészt azt is meg akartam

mutatni, hogy milyen nagy tehetségek vannak a régióban. És még arra is fel szerettem volna hívni a figyelmet, hogy maga a Közép-Európa téma milyen fontos és érdekes.

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

KK: Minden elfogultság nélkül mondom, hogy abszolút az élre. Az 1990-es évek elején nagyon nagy figyelem irányult a közép-kelet-európai országokra a *Velencei Biennálén*. Akkor úgy mond a régió művészete volt a „trend”. De igazából nem csak ott, hanem az egész világban. Ezzel kapcsolatban elmondok valamit. Az AICA Magyar Tagozatát 1990-ben fiatalokkal újjáállították meg, és az akkori szekció-elnök, ARADI NÓRA közölte velem, hogy én is bekerültem a magyar szekcióba. Ezt követően minden évben elmentem az AICA kongresszusokra, mindig elő is adtam a magyar művészetről. 1991-ben Santa Monicában volt az AICA azévi gyűlése, és ez egy hatalmas élmény volt nekem. Rengetegen voltak, gyönyörű helyen, és ott tapasztaltam meg először a saját bőrömön, hogy milyen óriási érdeklődés van a régiók iránt, hogy Közép-Európa valójában milyen fontos. Vártak tőlünk valamit. Erre itthon meg – sajnos ezt kell mondanom – tönkretették ezt a lehetőséget. Borzalmas volt a rendszerváltás utáni néhány év, és elmúlt az esély, hogy Magyarország megfogalmazza magát, megjelenjen a problémáival, pozicionálja és megmutassa magát a világnak, amely figyel rá. Ezt rajtunk kívül mindenki megcsinálta a régióban, a szlovének, a lengyelek, a románok... Csak mi nem. Pedig ott volt a lehetőség, abszolút kíváncsiak voltak ránk, ezt teljesen át lehetett érezni. Aztán az AICA közönségével a *Biennálén* is találkoztam, ezek a dolgok összefüggnek. Úgyhogy a *Velencei Biennále* is egy felület volt, ahol külön figyeltek akkor ránk. Talán Lois Viktor azért tudott a *Biennále* után ilyen nagy nemzetközi karriert befutni.

Most, hogy így felelevenítjük ezt az 1993-as *Biennálét*, eszembe jut még egy számomra fontos élmény, talán kapcsolódás is az akkori Magyar Pavilion kiállításához. PETER WEIBELnek⁸ volt egy nagyon szép munkája *Az értelem száműzése* (*Vertreibung der Vernunft*) címmel egy amúgy üresen álló palazzóban a Canale Grandén, amit kifejezetten az ő installációjára vetek igénybe a *Biennále* idejére.⁹ Az épület aljzatába képernyők voltak beépítve, amelyeken az Osztrák-Magyar Monarchia, illetve az 1918 utáni Ausztria emigránsainak a névsora futott. Ez nagyon megrendítő

⁸ Peter Weibel azon kívül, hogy 1993-ban kiállított a *Velencei Biennálén*, 1993 és 1999 között az Osztrák Pavilion nemzeti biztosa is volt.

⁹ Az installációhoz készült katalógust lásd: Peter Weibel – Friedrich Stadler (szerk.): *Vertreibung der Vernunft. The Cultural Exodus from Austria*. Löcker, Bécs, 1993

volt. A mű kiért egészen a kanálisra, a vízbe és a képernyőkön a névsor háttere is úgy volt megcsinálva, mintha vízben lennének a nevek, így olybá tűnt, mintha egy összefüggő vízfelület lenne az installáció és a valós víz. S közben a víz lassan elmossa a neveket... Nagyon szép volt, és részben ugyanúgy, mint Kosuth installációja akkor nálunk, monarchiabeli problémákra reflektált. De ILJA és EMILIA KABAKOV lerobbant orosz lakásbelsője (*The Red Pavilion*), a lengyel MIROSLAW BAŁKA „emlékműve” (*Korytarz Mydlany [The Soap Corridor]*), HANS HAACKE *Germania* című installációja, de a szlovén IRWIN csoport és más művészek alkotásai is közel álltak Kosuth munkájának szellemiségéhez. (Az új szlovén művészetet aztán meg is hívtam a Műcsarnokba, de sajnos, már csak a leváltásom után került sor a kiállításukra.¹⁰)

Függetlenül ettől, tetszetek a természetművek is. Macedónia például annak a GLIGOR STEFANOVNAK a munkáit állította ki a szabadban, akit azután a következő évben az Ernst Múzeumban rendezett *Természetesen* című, közép-európai kiállításra¹¹ mi is meghívtunk.

BK: Meséljen egy kicsit a megvalósult Kosuth-kiállításról. Hogyan nézett ki az installáció, mi volt a rendezési elv?

KK: Kosuth egy „horizont szöveget” állított ki a pavilonban. Egy csíkban futott végig egy idézet (fehér betűkkel) a pavilon szürkére festett falain, alatta-felette felnagyított újsághírek, -képek stb. voltak, a nyitott belső udvar pedig üres maradt. Kosuth az idézetet profi módon választotta ki, hiszen egy jellegzetesen monarchiabeli, triezsti írótól vett kölcsön néhány sort, ráadásul olyan szövegéből idézett, amelyben kifejezetten monarchiabeli – pszichoanalízisről szóló – emlékek jelentek meg, pontosabban: a képi emlékezésről szóló a szöveg.¹² Bevallom őszintén, nekem ez nagyon tetszett. És a sok „művészetközi” bemutató közt, melyek a lettrizmustól John Cage-ig az 1950–60-as évek széleskörű művészeti változásairól szóltak, jól megállta a helyét.

BK: Ön vonta be első ízben a Magyar Pavilion pincehelyiségét is mint kiállítóteret, ezzel teret nyújtva fiatal művészek számára a nemzetközi bemutatkozásra. Mit lehetett 1993-ban a pincében látni?

KK: A tatabányai Lois Viktornak az 1987 és 1992 között készült hangszerszobraiból lehetett látni egy válogatást a pincében. Viktor eredetileg

irodagép-szerelő, rengeteg írógép, mosógép stb. darab gyűlt fel nála, és ezekből a valamilyen szinten működő elemekből kezdett el az 1980-as évek végén hangszereket készíteni. (Előtte két „korszaka” volt, a bútor- és a földalatti jármű-programok.) Nagyjából éppen a *Biennále* éve körül, 1992–1993-ra zárult le a hangszerszobrok-korszaka, és ennek a periódusnak egyfajta összegző bemutatása volt a biennálás anyag. Kiváló Viktor fantáziája, és szerintem tartalmilag is nagyon erős, amit csinál.

Egyébként a pince – minden előzetes híresztelés ellenére – rettenetes állapotban volt, erősen vizesedett alulról. Egy szerencsém volt a pincekiállításával, hogy éppen Lois Viktort választottam, és az ő hangszerszobraihoz tökéletesen illett ez az állapot, sőt! Rátett még egy lapáttal az, hogy bejött a víz. Ennek szimbolikus üzenete lett így... A pavilon hátsó bejárata előtt, ahol le lehetett menni a pincébe, Viktor egy monumentális hangszert is elhelyezett, és a megnyitón ezen zenélt. Ennek óriási sikere volt: a hangszerének, a zenéjének és a szobrainak is a pincében. A közönség kifejezetten kedvelte az ő művészetét.

BK: Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja az egész Magyar Pavillonnak és az ott bemutatottaknak? (A Joseph Kosuth-kiállítás különdíjban részesült.)

KK: Nézze, én annyira meg voltam arról győződve arról, hogy ez egy nagyon jó pavilon lett abban az évben, hogy igazából nem foglalkoztam a kritikákkal. Nem tudom, volt-e már olyan helyzetben, hogy csinált valamit, ráadásul mindazt nagyon intenzíven, és abban a szituációban nagyon jól is érezte magát, mert ha volt szerencséje ilyenben lenni, akkor tudnia kell, hogy ilyenkor az ember nem hallja meg a más szót. Biztos voltak negatív kritikák, de ezekről nem tudok. Mindenesetre személyesen felém senki sem jelzett problémát, mert azt azért megjegyeztem volna. Ellenben pozitív visszhang rengeteg volt, a megnyitón és utána is. A két kiállítást egyébként eléggé külön kezelték. A *Kosuth-kiállítás*nak a velencei „hivatásosaknál” egyértelműen nagy sikere volt, ez nem is csoda, tényleg átütően jó volt. Én meg kifejezetten akartam a fődíjat, és őszintén megmondom, nagyon csalódott voltam, hogy nem a pavilon, hanem maga Kosuth kapta a művészeknek járó különdíjat. De Viktor kiállítása is sok dicséretet kapott. Talán ilyen szempontból is ideális volt a Kosuth–Lois-párosítás. Mert Kosuth neve nemzetközileg ismert volt, és ezért rengetegen jöttek a Magyar Pavilionba. Persze ebből még nem adódott automatikusan az, hogy a pavilont megkerülve lemennek az emberek a pincébe is, de azért mégis sok esetben így történt. Ha nem is kizárólag ennek a biennálás szereplésének a következtében, de az 1990-es évek végétől kezdődően kapott

JOSEPH KOSUTH
Zeno az ismert világ határán, La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte.
Magyar Pavilion, Velence, 1993. június 14 – október 10. © Fotó: Sulyok Miklós



¹⁰ A P.A.R.A.S.I.T.E. Múzeum gyűjteménye. Műcsarnok, Budapest, 1995. október 19 – november 19. A kiállítás katalógusát lásd: Mika Briški (szerk.): A P.A.R.A.S.I.T.E. Múzeum gyűjteménye. Szlovén művészet a 90-es években. Műcsarnok, Budapest, 1995

¹¹ *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában.* Ernst Múzeum, Budapest, 1994. március 19 – május 1. A kiállítás koncepciója: Keserü Katalin. A tárlatot rendezte: Jerger Krisztina és Sturcz János. A kiállítás katalógusát lásd: Bálványos Anna – Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában.* Műcsarnok, Budapest, 1994

¹² Joseph Kosuth a Magyar Pavilionban megrendezett kiállításán a Joyce–tanítvány Italo Svevo, eredeti nevén Aron Ettore Schmitz (1861–1928) *Zeno tudata* című regényét használta fel.



JOSEPH KOSUTH
Zeno az ismert világ határán, La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte. Magyar Pavilion, Venecia, 1993. június 14 – október 10. © Fotó: Sulyok Miklós

meghívásokat a világ különböző pontjaira, Európa nagyvárosaival kezdve, majd Délkelet-Ázsiába, és tulajdonképpen onnan, Ázsiából indult el aztán a nagy nemzetközi karrierje a 2000-es években.¹³ Most Amerikában él, a keleti parton, ahol megvett egy kőbányát a párjával. Ő tatabányai, és úgy látszik, hogy bánya nélkül nem működik... Ebben a kőbányában egyébként egy nemzetközi művésztelepet szeretne létrehozni. Úgyhogy azért talán lehet mondani, hogy Vikornak részben „bejött” a *Biennále*.

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

KK: Sajnos én ezeket a dolgokat nagyon nem tudom kezelni, ilyen szempontból nem vagyok ügyes ember. Amúgy teljesen jogos a kérdése, mert amikor a *Biennále* után alig egy évvel, 1995 januárjában leváltottak a Műcsarnok igazgatói posztjáról (amit egyébként a mai napig nem értek, hogy aki kezdeményezte, miért tette, mert valószínűleg azóta sem fogalmazódott meg egyetlen egy érv sem a leváltásomról), akkor elindulhattam volna egy nemzetközi karrier irányában, mert valóban sok kapcsolatot hozott nekem a *Biennále*, és utána még bőven éltek is ezek az ismeretségek. Ma visszatekintve nagyon sajnálom, hogy ezeket a kapcsolatokat nem tudtam jobban kamatoztatni. Összeroppantam. Így igazából a hatása annyi lett a *Biennálénak*, hogy jó néhány nemzetközi konferenciára meghívtak utána előadni, és én is rendeztem Budapesten két interregionális művészetkritikai konferenciát az 1990-es években.¹⁴ Illetve még közvetlenül a *Veneciei Biennále* után, ennek hatására meghívtak az *I. Africus Biennále* kurátori csoportjába Johannesburgba, ahol az volt az ötlet, hogy a meghívott kurátorok közösen dolgozzák ki a *Biennále* tematikáját. Ez 1994-ben volt, a *Biennálét* pedig 1995-ben rendezték meg. Sok vita volt és párbeszéd, majd kikristályosodott a koncepció. Ez nagyon izgalmas munkafolyamat volt. Itt én azt javasoltam, ami aztán végül meg is valósult, hogy minden nemzet, amely meghívást és önálló kiállítási területet kap a *Biennále* területén, vegyen be a saját anyagába, illetve a kiállítási kontextusába egy afrikai művészt is. Azaz, hogy például a magyar anyag kerüljön párbeszédbe, összefüggésbe a dél-afrikai művészeti gondolkodással.¹⁵ Ezt rögtön mindenki el is fogadta, mindenkinek nagyon tetszett.

Sajnos a történet vége elég szomorúan alakult, a *Biennále* megnyitóján már nem tudtam részt venni, mivel éppen előtte két héttel váltottak le a Műcsarnok vezetői posztjáról, és az egész leváltási folyamat és eljárás mód következményeként az ideggyógyászatra kerültem, egy hónapig nem bírtam beszélni. Úgyhogy Johannesburgban sem tudtam mélyebb szakmai kapcsolatokat kialakítani.

BK: Ma visszatekintve milyen emlékei vannak a kiállítás-rendezésről a Biennálén?

KK: Nagyon jó. Persze bizonyos szempontból borzalmas volt, hogy nekem kellett takarítani is, és sok mindent önerőből csináltam, rengeteg nehézség volt, de persze ez sok munkánál így van. Egy igazán fájó dologra emlékszem, hogy a rengeteg takarítás miatt nem tudtam elmenni Bob Wilson előadására, pedig akkor már tizenöt éve vártam, hogy egyszer élőben lássak egy Bob Wilson előadást, és akkor volt is Velencében, mégsem tudtam megnézni.

Összességében mindig is fontos eseménynek gondoltam, illetve gondolom ma is a *Biennálét*. Több mint száz éve működik, közben mindig bővül, meg újítások is vannak, nincs vele semmi gond. Szerintem elképesztően sikeres. Persze kritizálni mindent lehet, nincs a kritikával sem semmi gond, abból is lehet épülni. De amúgy meg, aki jobbat tud, tegye meg, van lehetőség máshol, máshogy csinálni.

BK: Rendezne-e ma megint kiállítást a Biennálén?

KK: Persze, hogy rendeznék! De talán inkább az építészetin rendeznék kiállítást. Tavaly egyébként pályáztam az idei *Építészeti Biennáléra*, de nyilván nem nyertem, mert ha nyertem volna, akkor most Velencében ülnék. MAKOVECZ IMRE 1970 körüli munkáival pályáztam. Az 1970-es években eléggé összefonódott az építészet és a képzőművészet a konceptualizmusban. Akkoriban egy nagy fordulóponthoz volt a magyar művészetben, sok alkotó foglalkozott a maga területének újradefiniálásával. Makovecz egy abszolút más építészeti fogalmat keresett, mint ami akkoriban uralkodott. Nagyon érdekes művei voltak 1970 körül: nem épületek, hanem szövegek, performanszok, akciók. Azok a kérdésfelvetések, amelyeket az akkori munkáiban megfogalmazott, ma is érvényesek, megint nagyon időszerűek. Úgy érzem, hogy ma megint egyfajta váltás van az építészetben (is). Meggyőződésem, hogy ez egy fontos kiállítás lehetett volna Velencében. De 2011-ben hisztéria volt Makovecz körül Magyarországon, ezért nem is nyerhetett a pályázatom. Ez mostanra elült ugyan, de nagyon bomlasztó az állandó hisztériakeltés és felfokozott közhangulat Budapesten.

Készült: Budapest, 2012. október 3.

¹³ 1999: Braunschweig (DE); 2000: Tilburg (NL); 2001: Brookline, New Hampshire (USA), Belgrád (RS), Párizs (FR); 2002: Taipei, Taichung, Tainan, Kaohsiung, Pintong, Chiayi (TW); 2003: Boston (USA)

¹⁴ *Találkozások Közép-Európában I.*, MAOE, Budapest, 1996; *Találkozások Közép-Európában II.* ELTE BTK, Budapest, 1998

¹⁵ A magyar szekcióban Böröcz András, Elekes Károly és Lovas Ilona művei szerepeltek, s melléjük párbeszédbe Walter Oltman és Geoffrey Armstrong alkotásai kerültek.

Az „R”-kiállítás (1970) rekonstrukciója

A „hosszú hatvanas évek” vizsgálatakor nem lehet figyelmen kívül hagyni az 1970-ben megrendezett három napos „R”-kiállítást, amelyről sokan tényeket vélnek tudni, amelyekről azonban hamar kiderül, hogy az esetek nagy részében mítoszok és legendák. A kiállítás rekonstrukciójához ezeknek a mítoszoknak a lerombolása és valós tényekkel való helyettesítése adta a legfőbb motivációt. Ezen kívül nem elhanyagolható az a nemzetközi trend sem, amely a korszak kiállításainak megismérésével foglalkozik. Példaként említhető a CHRISTIAN RATTEMEYER által rekonstruált *Op Losse Schroeven* és *When Attitudes Become Form* kiállítás, vagy a CORNELIA BUTLER rekonstruálta Lucy Lippard kiállítások.¹

Az „R”-kiállítást a hetvenes évek legelején rendezték meg, így tekinthető a hatvanas évek egyfajta lezárásának, nem szerencsés azonban az évszámnak hangsúlyos szerepet tulajdonítani. Jelentősége inkább abban keresendő, hogy a tárlaton együtt mutatkozhattak be az előzménynek tekintett kiállítások – így az *IPARTERV*, a *Szürenon* és a balatonboglári Kápolnatárlat „próbaévének” – szereplői. A következőkben bemutatom a hatvannál több művet felvonultató tárlat rekonstrukciós folyamatának néhány epizódját, amely árnyalta a kiállításról korábban kialakult képet, illetve a munka során felmerült problémák egy részét.

Rekonstrukciós minták

Magához a kiállításhoz nem tartozik szorosan, azonban fontos pár mondatban számba venni a rekonstrukciós előzményeket. Az egyik legfontosabb, a Berlinische Galerie-ben 1988-ban megrendezett *Stationen der Moderne*² című tárlat mellett érdemes megemlíteni a legfrissebb nemzetközi példák közül az *Exhibition Histories* sorozat kötetét (amelyben a már említett Rattemeyer és Butler által rekonstruált kiállítások jelentek meg), valamint az idén nyáron Velencében megvalósult *When Attitudes Become Form: Bern 1969 – Venice 2013*³ kiállítást.⁴ Magyar vonatkozásban fontos, hogy a kultikus kiállítások – az *IPARTERV*, a *Szürenon*, a *Mozgás '70* – újrarendezésére, megértésére már a rendszerváltás előtt is voltak próbálkozások.⁵ A korszakkal a rendszerváltás után is több kiállítás foglalkozott, így a sokat vitatott *Hatvanas évek: Új törekvések a magyar képzőművészetben* a Magyar Nemzeti Galériában (1991),⁶ vagy a *Magyar neoavantgarde első generációja 1965-1972* Szombathelyen (1998).⁷ Egy-egy kiállítás rekonstrukciójára példa az 1996-ban rekonstruált 1957-es *Tavaszi Tárlat*,⁸ majd egy évtizeddel később a *Stúdió '66-'67* kiállítások rekonstrukciója az Ernst Múzeumban,⁹ és a dunaújvárosi *Nehéz ipar* tárlat (2011), amely inkább újraalkotása, semmint teljes rekonstrukciója volt az 1989-es *Kék acél* kiállításnak. Meg kell említeni ezeken kívül az *Art Always Has Its Consequences (A művészetnek mindig megvannak a következményei)* projekt¹⁰ keretében megvalósult *A kiállítások láthatatlan történetét*.¹¹

1 Rattemeyer, Ch., et al. *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, London, 2010.; Butler, C. et al. *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Afterall Books, London, 2012

2 *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Szerk. Bollé, Michael & Eva Züchner. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, 1988

3 *When Attitudes Become Form. Bern 1969 – Venice 2013*. Szerk. Celant, Germano. Fondazione Prada, Milan, 2013

4 A kiállításhoz ld.: Nagy Edina: Letűnt gesztusok nyomában. *Balkon*, 2013/11.12., 15-18.

5 Az *IPARTERV* tizedik évfordulóján rendeztek egy kiállítást, amelyhez kapcsolódóan megjelent egy antológia is; a *Szürenon* jubileumát a Kassák Klubban tartották 1980-ban; a *Mozgás '70* kiállítás húsz éves évfordulójára pedig a Pécsi Magyar Képtárban került sor, 1990-ben.

IPARTERV 68-80, Szerk. Beke L., Hegyi L. & Sinkovits P., Készült az *IPARTERV* házi nyomdájában, 1980.; *Szürenon 1969-1979*. Szerk. Mezei Ottó, Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest, 1979.; *Mozgás '70-'90*. Szerk. Romváry Ferenc, a Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 68., Modern Magyar Képtár, Pécs, 1990

6 *Hatvanas évek: Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Szerk. Nagy Ildikó, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991 (A továbbiakban *Hatvanas évek* 1991)

7 *A magyar neoavantgarde első generációja, 1965-72*. Szerk. Recztár Ágnes, Szombathelyi képtár, 1998

8 Beke László és Petrányi Zsolt által, Műcsarnok. A kiállításról kéziratok dokumentum maradt fenn. A rekonstrukciót Beke saját bevallása szerint nem érezte revelatívnak. Beke L. – Gábor E. – Prátfalvi E. – Sisa J. – Szabó J. *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina Kiadó, Budapest, 2002. 339.

9 *Tiltás és törés. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása*. Szerk. Csanádi-Bognár Szilvia, Ernst Múzeum, Budapest, 2006

10 <http://artalways.org/>

11 Hegyi Dóra & László Zsuzsa. „A kiállítások láthatatlan története – Párhuzamos kronológiák.” *Korunk*, 2009/9., 48-57.



Kiállítási enteriőr Erdély Miklós, Haris László, Baranyay András és Lakner László műveivel.
© Fotó: Berényi János

A kiállítás előzményei

A kiállítás előzményeinek feltérképezése szintén felmerült a rekonstrukciós munka részeként. Az evidenciaként számon tartott kiállítások sorát így bővíteni kellett. Az 1968-as és 1969-es *IPARTERV* kiállítások és az 1969-es *Szürenon* mellett az „R”-kiállítás fontos előzményeihez tartozik a *Szürenont* megelőző *Progresszív Törekvésű Festők és Szobrászok Kiállítása* (1969),¹² az 1970-es lengyelországi kiállítássorozat, amely BRENDL JÁNOS és CSÁJI ATTILA szervezésében valósult meg,¹³ illetve a balatonboglári kápolna-múterem 1970-es „próbaéve,”¹⁴ amelyet MEZEI OTTÓ a legfontosabb előzményként nevez meg.¹⁵

Források

A kiállítással kapcsolatban elsőként három kortárs forrást kell megemlíteni. Ezeket VADAS JÓZSEF, P. SZÜCS JULIANNA és RÓZSA T. ENDRE publikálták az *Új Írásban* és a *Kritikában*.¹⁶ Ide tartozik még ezeken kívül FÁBIÁN LÁSZLÓ szintén az *Új Írásban* megjelent cikke, illetve VADAS JÓZSEF reakciója P. Szűcs cikkére és a szerkesztő zárszava, ugyanott.¹⁷ Valójában azonban az *Új Írásban* megjelent cikkeknek a kiállítás csak ürügyül szolgált a neoavantgarde-ről szóló vitához, amelyet a folyóirat szerkesztője kezdeményezett, de amely véget ért, mielőtt valójában elkezdődhetett volna. Jól mutatja ezt a szerkesztő „Zárszó helyett” írt konklúziója, amelyben összegezte a tanulságokat: „Vadas József [megpróbálta] az avantgarde kérdéseinek szemszögéből összegezni fiatal, mai kísérletezőink egyik csoportkiállításának tapasztalatait. (...) Fábíán László a vizuális kultúra színvonalának emelését szorgalmazza (7. sz.). (...) P. Szűcs Julianna elgondolkodtató érveket sorol fel a hazánkban jelentkező újabb törekvések helyes kategorizálása érdekében (8. sz.).”¹⁸ Róza T. cikke szintén ürügyül használta a kiállítást a magyarság-európaiság problematika értelmezéséhez. Az *Új Írás* és a *Kritika* által közölt cikkeken kívül előkerült a kiállítással kapcsolatban egy kritika MEZEI OTTÓ hagyatékából is, amely nem jelent

meg.¹⁹ Ez az írás mutatja be legrészletesebben a kiállítást.

Meg kell említeni, hogy a kiállításhoz készült katalógus és meghívó is MOLNÁR V. JÓZSEF segítségével, aki kihasználva, hogy nyomdában dolgozott, munkaidő után már korábban is nyomtatott hasonló kiadványokat Csáji Attila számára.²⁰ Ezek egyikét sem engedélyezték a hatóságok.²¹

Fotódokumentáció

A rekonstrukció legértékesebb része az a nagy mennyiségű fotóanyag, amely három fő forrásból gyűlt össze: ERDÉLY MIKÓS hagyatékából, ahonnan mintegy százharminc fotó került elő (ezeket többek között ZARÁND GYULA készítette, a negatívok az Erdély Miklós Alapítvány kezelésében vannak); az Artpool Művészettudató Központ archívumából, ahol huszonhárom színes dia-pozitív található, amelyeket GALÁNTAI GYÖRGY készített; és HARIS LÁSZLÓ gyűjteményéből, amelyeket BERÉNYI JÁNOS készített Csáji Attila kérésére a kiállítás enteriőrjéről már a megnyitó utáni napok valamelyikén.²²

A fotódokumentáció kapcsán meg lehet említeni a kiállítás terének alaprajza által felvetett problémát. Ugyanis a Műszaki Egyetem R épületének első emeleti klubhelyiségeiről készült alaprajzon – mind az 1969-es, mind az 1984-es változaton – egy ajtó nincs feltüntetve,²³ amely azonban a

19 A kéziratban maradt cikket azóta publikálta András Gábor és Pataki Gábor. Mezei Ottó: *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*. Szerk. András Gábor & Pataki Gábor. Argumentum Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2013, 251-253.

20 Az 1970-es év balatonboglári kiállítás katalógusa kapcsán Galántai György Molnár V. nyomdai tevékenységére a vele készült interjúban így emlékszik vissza: „ott lehetett [nyomtatni] feketén, vagy nem feketén, mert végül is nekik megengedték, mint belső munkatársnak (...) ennyit kapott, mint munkahelyi pótlék, vagy nem is tudom.” (Személyes interjú Galántai Györggyel, Budapest, 2012. október 3.) Molnár V. már a legelső nyomdában hasonló munkakörben dolgozott, így szakmailag nem okozott neki problémát a katalógus-nyomtatás, ráadásul ekkor már csoportvezető volt, így több dolgot engedhetett meg magának. Molnár V. József: *Valaki bennem tovább él...* Örökség Könyvműhely, 2000, 97.

21 A meghívó csak a legszükségesebb információkat tartalmazta: a kiállító művészek névsorát, a helyszínt, az időpontot és Solymár Istvánt, mint a kiállítás megnyitóját. (Solymár a kiállítás idején a Művészet szerkesztője és a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyettese volt.) A meghívó másik oldalára került a nagy nyomtatott „R”, amely a tárlat névadója lett. A katalógus, egy normál A3 méretűnél valamivel nagyobb, hosszabban félbehajtott borítólappal helyezett fekete-fehér lap volt, amelyen a kiállító művészek korábbi munkái szerepeltek. A borító belső oldalán Beke László bevezetője olvasható, illetve rövid információ a kiállítókról; kívül pedig az összes tervezett kiállító művész neve szerepelt. Közülük Attalai Gábor végül nem vett részt a kiállításon, Nádler István viszont igen, neve mégsem került a borítóra.

Az „R”-kiállításon ténylegesen részt vett művészek: Bak Imre, Baranyay András, Csáji Attila, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Galántai György, Harasztó István, Haris László, Hencze Tamás, Ilyés István, Jovánovics György, Korniss Dezső, Lakner László, Lantos Ferenc, Major János, Méhes László, Molnár Sándor, Molnár V. József, Nádler István, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Temesi Nóra, Tót Endre, Türk Péter.

22 Haris visszaemlékezése alapján Csáji először őt kérte fel a kiállítás dokumentálására, de ő nem ért rá, így Berényit ajánlotta, aki elkészítette a fotókat. Haris szóbeli közlése. (Személyes interjú Haris Lászlóval, Budapest, 2012. augusztus 14.) Berényi János jelenleg a SzépLAK folyóirat főszerkesztője.

23 BME Levéltára 99/a (Műgyetemi épületek tervei): R épület 1. em. alaprajz, in: A BME tanulmányi épületeinek alaprajzai, 1969, 1984

12 *Progresszív törekvésű festők és szobrászok kiállítása*. József Attila Művelődési Ház, Budapest 1969.

13 A kiállításokra 1970 tavaszán került sor Poznań, Lódz és Szczecin városokban. *Wystawa Grupy Artystów Węgierskich (Magyar művészek csoportos kiállítása)*, Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań, Lódz – Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin, 1970

14 Galántai György nevezi az 1970-es évet próbaévnak a Kápolnamúterem történetében. Galántai György: *Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez*. In: *Törvényszerű avantgarde. Galántai György balatonboglári kápolnamúterme 1970-1973*. Szerk. Klaniczay Júlia & Sasvári Edit, Artpool-Balassi, Budapest, 2003, 47.

15 Mezei Ottó: *Háromnapos bemutató a Műgyetemen R épületében*. in: *Mezei Ottó: Magyar, európai, modern Válogatott írások*. Szerk. András Gábor & Pataki Gábor. Argumentum Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2013, 251-253.

16 Vadas József: *Új magyar avantgarde?*, *Új Írás*, 1971/5, 93-101.; Róza T. Endre: *Az utak összeérnek, Kritika*, 1971/6, 54-57.; P. Szűcs Julianna: *Magyar neoavantgarde!*, *Új Írás*, 1971/8, 126-128.

17 Fábíán László: »A látható valóság hangeffektusai«, *Új Írás*, 1971/7., 127-128.; Vadas József: *Válasz Bojár Iván és P. Szűcs Júlia hozzászólására*, *Új Írás*, 1971/9., 126-128. (Fontos megjegyezni, hogy két vitaindító cikket közölt az *Új Írás* 1971 májusában, így Vadas mellett megjelent Róza Gyula írása is, amelyre Bojár Iván válaszolt egy cikkben, megemlítve Vadas gondolatait is.); *Zárszó helyett*, *Új Írás*, 1971/9, 128.

18 *Zárszó helyett*, *Új Írás*, 1971/9., 128.



Kiállítási enteriőr. Donáth Péter, Türk Péter, Papp Oszkár, Hencze Tamás, Erdély Miklós és Csutoros Sándor művei a kiállítás központi helyiségében. © Fotó: Berényi János

fotókat vizsgálva létezik. Mivel az egyetem tárgyalt helyiségeit azóta átépítették, biztos információ erről nincs.

Aczél György látogatása és a betiltás kérdése

Az „R”-kiállítás háromnapos nyitva tartását többféleképpen magyarázzák a források. Azt, hogy a kiállítást hivatalos vagy nem hivatalos úton betiltották, általánosan elfogadottnak tekinti a szakirodalom, ezt azonban a kutatás eredményei nem erősítik meg. A kiállítás meghívóján szereplő adatok alapján a tárlatot eredetileg is háromnaposra tervezték, december 15–17. között. Arról, hogy a szervezők megpróbálták-e engedélyeztetni, majd ennek hiányában döntöttek végül a háromnapos bemutató mellett, csak bizonytalan információink vannak. A Lektorátus anyagai között az 1970-es év kiállítási bírálatai sorában sem a kiállítóhelyek, sem a kiállítók neve szerint nem található iratanyagra való utalás a kiállításokhoz tartozó mutatókönyvben.²⁴ Ez megerősíti a feltételezést, hogy a kiállítást meg sem próbálták engedélyeztetni. Ehelyett az egyetem különleges helyzetét, annak autonóm voltát, illetve azt a joghézagot próbálták kihasználni, amelynek értelmében lehetett háromnapos bemutatót tartani, és azt nem kellett zsúriztetni.²⁵ Ez alapján a kiállítás sem engedélyeztetve, sem betiltva nem volt.

Egyes források szerint a kiállítást ORMOS TIBOR, az Állami Képző- és Iparművészeti Lektorátus akkori igazgatója is felkereste. Csáji emlékei szerint ő volt az, aki betiltotta a kiállítást. Ugyanakkor Ormos 1996-ban DON PÉTERnek azt nyilatkozta, hogy a kiállítás nem volt bejelentve, nem kértek rá engedélyt, ő mégis elment rá. Ugyanebből az interjúból derült ki az is, hogy Donnak, a Kassák Lajos Művelődési Ház egykori vezetőjének tulajdonában volt egy dokumentum, amely bizonyíthatta volna azt, hogy a kiállításra kértek engedélyt, ez a dokumentum azonban nem került elő. Don az 1996-os interjúbán szembesítette Ormost ezzel az engedélykérelemmel, de Ormos nem emlékezett, hogy aláírta volna, ami szintén megerősítette azt, hogy – ha volt is írásbeli kérelem – annak a Lektorátuson nem maradt nyoma. Ugyanakkor Ormos felidézte, hogy amikor kiment a kiállításra, Aczél is ott volt, és azt mondta neki, hogy már ne tiltsa be a kiállítást, mire ő annyit válaszolt, hogy mivel nem engedélyezte, nem is tilthatná be.²⁶

A betiltás kérdésességével ellentétben Aczél György látogatása a kiállítás bizonyíthatónak tűnik. Több résztvevő művész visszaemlékezése alapján

feltételezhető, hogy Aczél valóban látta a tárlatot, de hogy a megnyitón vagy azelőtt, esetleg az azt követő napok egyikén, az nem világos. Erdély Miklós egy beszélgetésben úgy emlékezett, hogy Aczél a megnyitó napján látta A széldség medencéje című művét, amellyel részt vett a kiállításon.²⁷ Azt, hogy Aczél látogatását a megnyitó időpontjára időzítette volna, cáfolja az a HARASZTŰ ISTVÁN tulajdonában lévő katalógus, amelyet a kiállító művészekon kívül Aczél is aláírt, és amelyen aláírása mellett ugyanazzal a tollal és írásmóddal szerepel a „XII/15” dátumként.

Harasztű is emlékezett arra, hogy Aczél látta Erdély művét, erre a szobrász által a politikusnak tartott rögtönzött tárlatvezetés adott alkalmat, de szerinte akkor csak néhány művész volt jelen. Harasztű emlékei szerint, amikor megmutatta Aczélnek Erdély művét, és javasolta neki, hogy szagoljon bele a maszkba, Aczél határozottan megjegyezte, hogy a szobrász ezt nem akarhatja, mert akkor a kiállítást azonnal be kéne záratnia.²⁸ Erdély visszaemlékezése, miszerint a kiállítást a megnyitó napján az ő műve miatt bezáratták, illetve Harasztű ily módon nem fedik egymást. PAUER GYULA szintén találkozott Aczéllal a Műszaki Egyetemen, amelyre a következőképpen emlékszik vissza: „Hat pszeudofélgömb szerepelt tőlem ezen a kiállításon. Hogy felhívjam a bizottság figyelmét, kiírtam a mű alá valami hasonlót, hogy ne menjen addig tovább, míg valami szenzációsat föl nem fedez ezen a kompozíción. Természetesen Aczél továbblépett, de én a küszöbről visszahívtam azzal a kérdéssel: »Ne haragudjon, észrevette azt a rendkívülit...?« »Nagyon érdekes – mondta – ez egy kompozíció, ugye, ez egy kompozíció...« – miközben az emberei már szorgalmasan jegyezték a kiírt pszeudo-manifestum idézeteket, hogy a szobrászat manipuláltsága csak szimbóluma a társadalom manipuláltságának... Aczél nem vette észre, hogy hat teljesen egyforma félgömbből van szó. Mikor kézzel érintette a gömböket, fölsikkantott az élmény hatására, mert nem az volt ott, amire gondolt. A kezében lévő katalógust odaadta – miközben gratulált –, dedikáltatni.”²⁹

27. Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán, in: *Árgus*, 1991/5., 80.

A művész a következőképpen emlékszik vissza a műre: „Abból állt, hogy szovjet kondenzált tej – azóta ki is vonták a forgalomból, nem tudom miért –, sűrített tejkonzervből, 49 darabbal, körül volt véve egy hely. Ki volt lyukasztva mindegyik, egy műanyag medence volt alattuk, és a tej folyt a közepe felé, ahol macesz volt, élesztő között, nagy élesztőtömbök között. A macesz ugye olyan kenyér, amelyikből hiányzik az élesztő. Két piros orvosi gumicső vezetett egy különálló asztalhoz, ami mellett volt egy szék és rajta egy negatív orr. Az orromat gipszből öntöttem negatívba, s ebbe vezettem bele. És ki volt írva: »szaglászó hely«. Fölről egy pici víz csöpögött a maceszra, és közelében egy napig még egy felirat volt: »Itt gáz lesz«. Végül megtelt a medence, és erjedni kezdett – világos – az élesztőtől.” u.ott.

28. Harasztű emlékei zavarossá teszik a betiltás kérdését, azonban Aczél látogatásának tényét megerősítik. Személyes interjú Harasztű Istvánnal, Budapest, 2012. július 17.

29. Don 1996, 56.

A Pauer által említett felirat pontosan a következő volt: „Ne lépjen tovább, amíg valami rendkívülit észre nem vesz ezen a művön! (Használhatja más érzékszerveit is.)”

24. Gömöry Judit (Lektorátusért felelős igazgatóhelyettes, Magyar Alkotóművészeti Közhazsnú Nonprofit Kft. [MANK] Képző- és Iparművészeti Lektorátus) közlése e-mailben, 2012. november 13.

25. Csáji Attila visszaemlékezése alapján az egyetem részéről a kiállítást az intézmény akkori KISZ titkára, Varga Miklós, illetve az egyetem egyik, a fiatalokkal szimpatizáló professzora, Major Máté segítették. Beszélgetés Csáji Attilával, in: *Hatvanas évek* 1991, 191.; Csáji Attila visszaemlékezése, in: Don Péter: *A proletárdiktatúra kultúrpolitikája nem lehet Guttman-nadrág*. Seneca – Cserépfalvi, Budapest, 1996, 23–25. (A továbbiakban Don 1996); Szóbeli közlés (Személyes interjú Csáji Attilával, Budapest, 2012. június 14.).

26. Don 1996, 35.



Erdély Miklós *A szellőség medencéje* (1970) című installációjával. A háttérben Papp Oszkár, Türk Péter és Hencze Tamás művei. © Fotó: Berényi János

Pauer visszaemlékezése sem ad több támpontot arra nézve, hogy Aczél melyik napon látogatott a kiállításra, de a látogatás tényét az ő emlékei is megerősítik.

Konklúzió

Az „R”-kiállítás rekonstrukció során árnyalta a tárlatról korábban kialakult képet. Ugyanakkor a kiállítás a korszakban és annak történetében elfoglalt helyét és szerepét világosabbá tenné, ha a korszakból több teljesen rekonstruált kiállítást lehetne ismerni a legendák és mítoszok helyett. Az esemény fontos volt abból a szempontból, hogy összehozta azokat a művészeket, akik az adott korszakban hasonló helyzetben voltak. Az „R”-kiállítás rekonstrukciója során úgy tűnt, hogy a Szürenon csoport tagjainak életében nagyobb szerepe volt a kiállításnak, mint az Ipartervesekéiben, hiszen utóbbi társaság tagjai 1970-re már túl voltak két nagy feltűnést keltő kiállításon, amelyek iránt DIETER HONISCH, az esseni Folkwang Múzeum akkori igazgatója is érdeklődött, tehát részben túlléptek az országhatár és a rendszer szabta kereteken. Ezzel szemben a Szürenon tagjai kevésbé kerültek az érdeklődés középpontjába, aminek több oka is lehetett. Egyrészt elképzelhető, hogy a Csáji Attila által sokszor hangoztatott „itt és most” miatt, illetve talán a helyszínválasztás is közrejátszott, ugyanis az IPARTERV kiállításokat a belvárosban tartották, míg a Szürenont a Kassák Művelődési Házban, amely a 14. kerületben volt, tehát nem Budapest legforgalmasabb pontján.

A két csoport különbségei azonban nem voltak annyira szélsőségesek, mint az az általánosításokból tűnhet. A közös bemutatkozásnak, azaz az „R”-kiállítás 1970-es megrendezésének egyik legfontosabb hozadéka az volt, hogy összehozta a művészeket, kapcsolatot teremtett olyanok között, akik más körökhöz tartoztak, azonban céljaik és elképzeléseik részben vagy teljes egészében megegyeztek. Az IPARTERV és a Szürenon kiállítóin kívül harmadik „csoportként” kiállítottak a Műegyetemen olyan művészek is, akik valamilyen okból nem szerepeltek egyik

korábbi kiállításon sem, de 1970-re meghatározóvá vagy megkerülhetetlenné váltak a magyar avantgarde művészeti színtéren.³⁰ Emellett előfordult az is, hogy olyan művészek maradtak ki a kiállítói névsorból, akiknek szerepelniük kellett volna, aminek egészen változatos okai voltak. Ilyen volt például Attalai Gábor, akinek a neve szerepel a katalógus címlapján, azonban a kiállításon végül nem vett részt, aminek oka sajnos tisztázatlan maradt.

A kutatás során megkérdezett résztvevők egybehangzóan úgy vélték, hogy a kiállítás legfőbb érdeme az „összehozás”, illetve abban is egyetértettek, hogy az arra vonatkozó kérdések, hogy ki nem vett részt, akinek részt kellett volna vennie (és fordítva), nem megválaszolhatók. Egyrészt azért, mert a kiállítások szervezése névleg ugyan köthető volt egy-egy emberhez, azonban a hír, hogy ki lehet állítani, szájhagyomány útján is terjedt. Aki akart, kiállíthatott, aki nem, nem. Másrészt, ha voltak is nézeteltérések a művészek között, ezek nem lehettek annyira erősek, mint ellenérzésük azzal a hatalommal szemben, amely

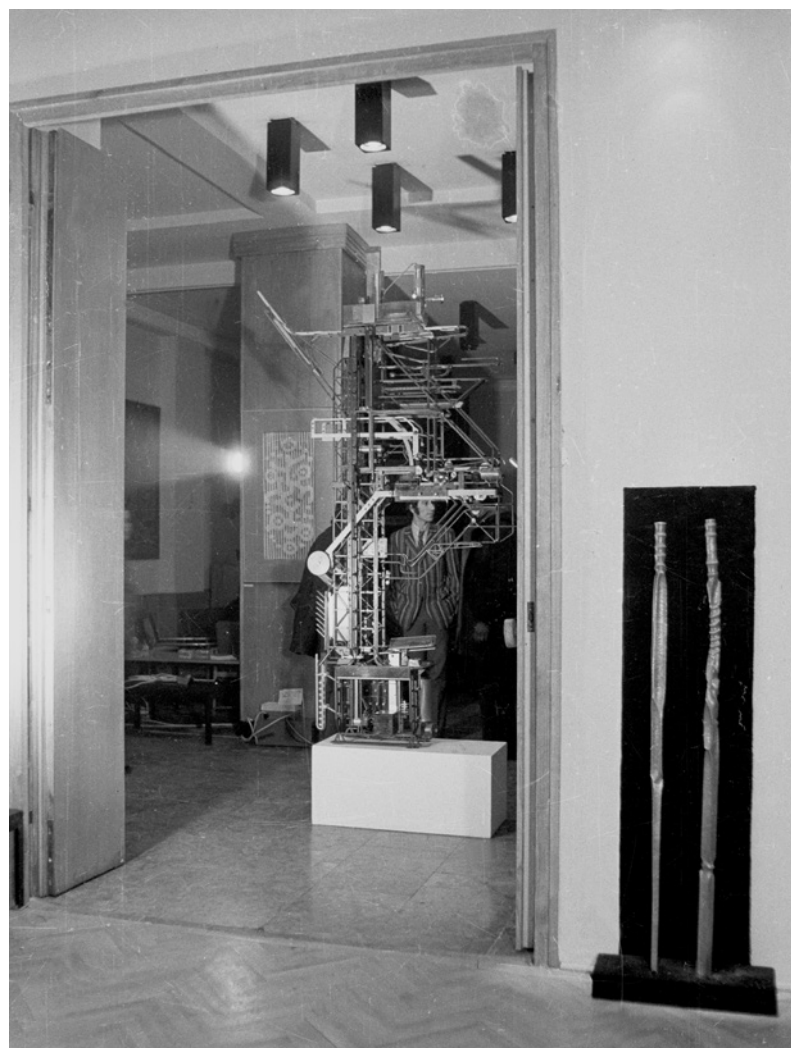
30 Donáth Péter és Erdély Miklós volt új kiállító. Utóbbinak szerepel műve az IPARTERV katalógusában, a *Dokumentum* 69–70-ben, de a kiállításokon nem vett részt.

megvonta tőlük műveik kiállításának lehetőségét. Az „R”-kiállítás tehát összehozta a hatvanas években kialakult nem hivatalos művészeti csoportosulások tagjait – az IPARTERV, a *Progresszív törekvésű festők és szobrászok*, a *Szürenon*, illetve a balatonboglári „próbaév” kiállítóit – és azáltal, hogy a kiállításon huszonhét művész, a megnyitón pedig mintegy ezer érdeklődő vett részt,³¹ a hivatalos kultúrpolitikának szembesülnie kellett azzal, hogy már nem kis elszigetelt csoportokról van szó, hanem komolyabb társaságról. Ebből a szempontból az „R”-kiállítás akár korszakzárónak is nevezhető.

Bibliográfia:

A magyar neoavantgarde első generációja, 1965–72. Szerk. Reczetár Ágnes, Szombathelyi képtár, 1998
 Beke L. – Gábor E. – Prátfalvi E. – Sisa J. – Szabó J.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina Kiadó, Budapest, 2002
 Butler, C. et al: *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74*. Afterall Books, London, 2012
 Don Péter: *A proletárdiktatúra kultúrpolitikája nem lehet Guttman-nadrág*. Seneca – Cserépfalvi, Budapest, 1996.
 Fábrián László: »A látható valóság hangeffektusai«. *Új Írás*, 1971/7., 127–128.
 Galántai György: „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez” In: *Törvénytelen avantgarde. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. Klaniczay Júlia & Sasvári Edit, Artpool-Balassi, Budapest, 2003. 43–90.
 Hegyi Dóra & László Zsuzsa: „A kiállítások láthatatlan története – Párhuzamos kronológiák.” *Korunk*, 2009/9., 48–57.
Hatvanas évek: Új törekvések a magyar képzőművészetben. Szerk. Nagy Ildikó, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991
 IPARTERV 68–80, Szerk. Beke L., Hegyi L. & Sinkovits P., Készült az IPARTERV házi nyomdájában, 1980
 Mezei Ottó: *Háromnapos bemutató a Műegyetem R-épületében*, kézirat (MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet MKI–C–I–214 Kézirat I.) publikálva: *Mezei Ottó: Magyar, európai, modern. Válogatott írások*. Szerk. András Gábor & Pataki Gábor. Argumentum Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2013. 251–253.
 Molnár V. József: *Valaki bennem tovább él...* Örökség Könyvműhely, 2000
Mozgás '70-'90. Szerk. Romváry Ferenc, a Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 68., Modern Magyar Képtár, Pécs, 1990.
 P. Szűcs Julianna: „Magyar neoavantgarde!” *Új Írás*, 1971/8., 126–128.
 Peternák Miklós: „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán.” *Árgus*, 1991/5., 75–88.
Progresszív törekvésű festők és szobrászok kiállítása. József Attila Művelődési Ház, Budapest, 1969
 „R”-kiállítás. 1970, katalógus.
 Rattemeyer, Ch., et al: *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. Afterall Books, London, 2010
 Rózsa T. Endre: „Az utak összeérnek.” *Kritika*, 1971/6., 54–57.
Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Szerk. Bollé, Michael & Eva Züchner. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, 1988
 Személyes interjú Csáji Attilával, Budapest, 2012. június 14.
 Személyes interjú Harasztý Istvánnal, Budapest, 2012. július 17.
 Személyes interjú Haris Lászlóval, Budapest, 2012. augusztus 14.
 Személyes interjú Galántai Györggyel, Budapest, 2012. október 3.
Szürenon 1969–1979. Szerk. Mezei Ottó, Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest, 1979
Tiltás és túrás. A fiatal képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása. Szerk. Csanádi-Bognár Szilvia, Ernst Múzeum, Budapest, 2006.
 Vadas József: „Új magyar avantgarde?” *Új Írás*, 1971/5., 93–101.
 Vadas József: „Válasz Bojár Iván és P. Szűcs Júlia hozzászólására.” *Új Írás*, 1971/9., 126–128.
When Attitudes Become Form. Bern 1969 – Venice 2013. Szerk. Celant, Germano. Fondazione Prada, Milan, 2013
Wystawa Grupy Artystów Węgierskich (Magyar művészek csoportos kiállítása), Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań, Łódź – Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin, 1970
 „Zárszó helyett.” *Új Írás* 1971/9., 128.

Harasztý István
 Fügemagazó (1970) című mobilja és Csutoros Sándor műve (Botok, ca. 1970) az „R”-kiállításon.
 © Fotó: Berényi János



ERDÉLY MIKLÓS
 Füüingmervitő, 1970
 © Fotó: Berényi János

³¹ Beszélgetés Csáji Attilával, in: *Hatvanas évek* 1991, 191.

Eszképista attitűdből micsoda légvárák épülnek...

Révész László Lászlóval Topor Tünde beszélget

Topor Tünde: Októberben¹ Bécsben vetítették az új filmjeidből. A doktori dolgozatodban² a művészeted neoplatonikus indíttatásáról beszélsz, ami ezeket a filmeket nézve jogosnak is tűnik, hiszen valójában árnyjátékokat látunk, amelyek alatt általad írt, angol anyanyelvűek által felolvasott – sőt, inkább előadott – operett-forgatókönyvek és Rejtő-regények sablonjai szerint felépített történetek hangzanak el. Nagyon komplex az élmény, pontosan annyira, mint az a pálya, amit eddig befutottál. Melyek a konkrét forrásaid, illetve milyen előzményei vannak az egyes alkotóelemeknek? Kezdjük rögtön a családi indíttatással.

Révész László László: A családi közeg rengeteg színházi kapcsolódási pontot jelentett. A szüleim sok színésznőt, dramaturgot, rendezőt ismertek. Édesanyám dramaturg akart lenni, de nem vették fel, mivel éppen akkor csukták le a szociáldemokrata, tőkés nagyapámat, hogy államosíthassák vállalkozásait, tehát esélye sem volt főiskolára kerülni. Édesapám családja Erdélyből települt át Pestre, és ő már ott is (Brassóban) gyerek-színészkedett, de későbből is találtam nyomokat a színpadi szerepléseiről. Édesanyámnak optikai üzlete volt (Justh Optika, később Juszt), édesapám gépészmérnök volt, tehát mind a ketten műszaki dolgokkal foglalkoztak, pedig művészek szerettek volna lenni, színházi művészek, és emiatt az egész baráti körük eszerint alakult. Gyerekként a nagyhangú csapat néha elég nyomasztó hatott, azt azért el kell mondanom. Tulajdonképpen egyáltalán nem tetszett ez a színházi világ, próbáltam is menekülni, de óhatatlan volt, hogy sokat járjunk színházba meg Operába. Úgyhogy amikor az általános iskolában megkérdezték tőlem, hogy mi akarok lenni, azt válaszoltam, hogy mindenképpen vegyész-mérnök, de a szüleim ragaszkodnak hozzá, hogy táncos-komikus legyek (nevet).

TT: Azért volt valamilyen meghatározó élményed ebből az időszakból?

RLL: Peter Brook *Szentivánéji álma*. Elsős gimnazista voltam, amikor láttam. Erre is a szüleim szereztek jegyet, mert addigra már látták tőle a Lear királyt, ami után itthon mindenki bőrruhákat csinált. A *Szentivánéji álmat* már nem tudták utánozni, mert az full profi cirkuszi attrakció volt. Brook ugye Jan Kottból indult ki, akit viszont addigra már én is olvastam. Akkor, tehát tizenhárom-tizennégy évesen már nagyon sokat olvastam. Anyámnak megvolt Sztanyiszlavszkij egyik könyve, de az egyáltalán nem tetszett, viszont elkezdtem érdeklődni Meyerhold iránt. És a doktorimban is azért említettem Grotowskit, mert a lengyel előadások, könyvek, újságok, vagyis a

lengyel kultúra volt elérhető akkoriban. Ennek nagyon komoly színvonala volt, és ez állt a legközelebb ahhoz, amit előtte olvastam, például Bajomi Lázár Endre Párizsról, a Montparnasse és a Montmartre világáról szóló könyvében leírtakhoz. Ezekben volt szó például dadaista estekről, ilyesmiről. Mindenesetre Brook, a lengyelek, a franciák és a dadaisták nagyon nagy kontrasztot jelentettek az Operettszínházhoz képest. És ekkoriban már a rockzene is komoly szerepet játszott az életemben, együtt volt a fejemben Cézanne meg a *One Plus One* című Godard-film, ahol Rolling Stones zene szól, a *Sympathy for the Devil*. Emlékszem, ez a két poszter volt a szobámban, és nekem ebben nem volt ellentmondás, hanem inkább párhuzamosság. Abban a közegetelen világban ez nagyon menő cucc volt.

TT: Gimnazista korodban mi akartál lenni?

RLL: Először művészettörténész. De megúsztatok, mert az egyik barátom, Törkenczy Miki elkezdett szappanból szobrokat faragni. Egész jók voltak, de mondtam magamban, én ennél jobbat fogok csinálni. Elkezdtem faragcsálni ilyesmiket meg festegetni, és valahogy ez maradt. Egyébként Törkenczytól kaptam a szürrealizmusról szóló könyveket is, nagyon bújtam. Plusz együtt jártunk a Japán Intézetbe, mert akkoriban is volt egy japanizálási hullám. Grotowski – meg mások is akkoriban – mind japanizáltak. Engem is nagyon érdekelt, hogy ennyire mások a dallamok, meg egyáltalán, ennyire más az a kultúra. Azt hiszem, akkor még nem is Intézet volt, csak könyvtár, magában a követségben, ott volt a közelemben.

¹ Gap stories, 2013. október 24., MUSA, Museum auf Abruf, Bécs, Ausztria

² Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, 2010, MKE, Budapest

TT: Rózsadombi művész vagy. Tényleg, anyukád családja, a Justh – ahogy a családi optikát is hívták – honnan származik?

RL: Elvileg valahonnan Lyon környékéről települtek át Ausztriába. A megtalált iratok szerint a dédnagyapám Joachim Justh néven még Bécsben született. Akkoriban volt olyan, hogy kényszerárvaság, nagyapám is valahogy így került egy szombathelyi zsidó árvaházba, onnan egy hasonló pesti intézetbe, ahol találkozott a nagyanyámmal, aki viszont katolikus félárvaként került ugyanoda. Mert régen voltak olyan ökomenikus árvaházak, mint például ez is, ahol mondjuk zsidók fogadtak be katolikusokat vagy fordítva. A nagyapámék egyébként nagy Honthy Hanna fanok voltak. Bérletük, páholyuk volt a Vígszínházba, az Operába... Tehát a színházimádat még egy nemzedékkel előbből jön.

TT: Ott tartottunk, hogy a barátodnak köszönhetően a művészettörténetről a művészetre váltottál.

RL: Igen, festegettem, festegettem, de közben nagyon sok fotóperformansz-szerűséget is csináltam már a Rákóczi Gimnáziumban. Mázlím volt, mert itt Luzsicza Ági néni volt a rajztanárom, aki beajánlott a férjéhez, Luzsicza Lajoshoz, a Fő utcai szakkör vezetőjéhez. Elsőként díjat nyertem a Soproni Diáknapokon a festészeti kategóriában, egy Arp-jellegű, de figurális festményemmel (nevet). Jóban voltam Luzsicáékkal, akkoriban Baksa-Soós János járt a lányukkal, vele néha beszélgethettem az utcán, úgy tűnt, ő nem mindig mehetett fel hozzájuk...

Az osztályunkban sokan fotóztak, köztük Kelenhegyi Péter is, aki nem lett művész, neki például rengeteg „attrakciót” előadtam, amiket ő rendre lefotózott, és ez aztán így ment egészen a Főiskoláig.

TT: A rengeteg attrakciót hogyan kell elképzelni?

RL: Például fogtuk az általunk készített nagyméretű fotókat, és lementünk velük különböző házak udvarára vagy az utcára. Úgy, mint mondjuk Szombathy Bálint, csak ezeknek nem volt semmilyen konkrét politikai jellege. Egyszer például leheveredtem az utcán, mint egy hulla, és betakartam magam fotókkal. Sokszor odajöttek a járókelők és beszélgettem velük. Akkoriban még volt Forte Docubrom papír, és olcsón lehetett sokszoros méretűre nagyítani egy fotót. Kelenhegyinek különben volt még egy Super 8-as kamerája is, úgyhogy azzal kezdtem animációkat csinálni. Harmadikosként Palotai Gáborral volt kiállításom a II. Rákóczi Ferenc Gimnázium aulájában, én kollázsokat raktam ki, ő rajzokat. Később³ Halmos Imrével és Palotai Gáborral csináltunk egy nagyobb akcióestet az I. kerületi Művelődési Házban, a Bem rakparton, egy laza, sokszereplős kol-



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Kollázs, 1973 k.

lázs-revüt, amelyben többek között fellépett egy bőrdzsekis srác motorbiciklivel és egy bártáncosnő is. *Folyamat-dokumentáció* volt a címe. Az általam beállított egyik jelenetben két öltönyös ember egy (fiatal édesanyját ábrázoló, negyvenes évekbeli) festményt adott át egymásnak, időnként felálltak, átadták a képet a másiknak, majd kezet fogtak és leültek. Az esthez készült egy diavetítés is, a képsorozaton látszódott, amint mászkálok az utcán egy bekeregetett üveglappal, és odamegyek melósokhoz vagy az éppen arra sétálókhöz. És „bekeregetem” őket ezzel a kerettel. Az est során ezek a diák voltak vetítve a már említett bártáncosnőre, Zsuzsára. Egyébként magát az estet Luzsicza Lajos kérésére csináltuk. Mellesleg ő forszírozta azt is, hogy minden évben szavaljak a rajzkörben. Szóval valamennyire tényleg táncos-komikus lettem (nevet). Mostanában kezdem archiválni ezt a korszakot, rendszerezem az akkori fotókat. Sok párhuzamos projekt ment egyszerre, Halmos is segített és Palotai Gábor is, aki meghatározó befolyással volt rám. Szóval ez volt a fotó-performansz korszakom.

A *Folyamat*-est után, már elsős képzősként (1978 körül járunk) jött a következő performanszom. Megkértem egy színházi sminkest, hogy sminkeljen ki Arthur Rimbaudnak, és ebben a maszkban mentem a XI. kerületi Művelődési Házba a Költészet Napján, mint Rimbaud. Leültem a színpadra, lesminkeltem magam, közben pedig egy mikrofonon keresztül tudósítottam a világot arról, hogy eddig Rimbaud voltam, most pedig visszaváltozom Révésznek. Akkor éppen annyi idős voltam, mint ahány Rimbaud, amikor abbahagyta az írást és elment Afrikába.

³ *Folyamat-dokumentáció*, performance, Első Kerületi Kulturális Központ, 1977 (Halmos Imrével és Palotai Gáborral)

Olyan attrakciót is csináltam, hogy elbújok egy videokamera előtt, a videóképen nem látszodom, csak az erről készített fotósorozaton. Ezekből a fekete-fehér fotósorozatokból többet utólag átszíneztem. Olyan képek is készültek, amelyek a kamera előtti viselkedésről vagy a színészi, színpadias gesztuskodásról, annak kiforgatásáról szóltak. Nagyjából két csoportra oszthatom ma ezeket, az egyik a jelenlét ellentételezése (például a bujkálás a kamera előtt), a másik a színpadi jelleg kritizálása. Ez utóbbira jó példa az a nagyméretű fotó,⁴ amit később csináltam, ezen Roskó Gábort öltöztettem be légionista egyenruhába. Ez kvázi arról szól, ahogy megteremtődött egy nem valódi karakter, egy jelmezes figura, akinek van egy jelmeze, amelyben alszik. Azért légionista, mert Magyarországon nem tudunk, nem is akarunk tudni a világban történő dolgokról, olyan fake realityk mennek itt, mint a Rejtő-regények. Hogy itt eszképiasta attitűdből micsoda légvárak épülnek!

TT: Mondod, hogy ez már későbbi történet. Mi volt a gimnázium után?

RLL: Két évig nem vettem fel a főiskolára, de ezalatt is elég aktív voltam. A Pannónia Filmstúdióban dolgoztam mint anyagelőkészítő, ami nagyon komoly munka volt, ugye. De csak kisegítő munka. Emellett Kovásznaiéknak is dolgoztam, mint asszisztens (na jó, század-asszisztens), főleg a natúr-forgatásokon. Tehát amikor nem az animációt csinálták, hanem a fotó session-ökben, vagyis amikor egy-egy jelenetet előforgattak. Eközben készültek fotók, amelyek alapján később megrajzolták a helyzeteket. Emellett mázlim volt, hogy én készíthettem elő a hosszú celletteket a többi filmhez. Így ismerhettem meg Reisenbüchler Sándort, akivel nagyon hamar összehaverkodtam, beszélgethettem, már amennyire a korkülönbség, a rang engedte. Ma már sajnos kevesen ismerik őt. Nagy kár.

A Pannónia másik hozadéka az volt, hogy nagyon sok külföldi filmet lehetett nézni, be lehetett lógni a szinkronosztályra, ahol olyan filmeket is vetítettek, amelyek később nem kerültek a mozikba. A harmadik feladatom a filmszállítási osztályhoz, illetve a filmraktárhoz kötött. Hegymegi Pál volt az osztályvezető, aki fenntartott magának egy nagy filmgyűjteményt is. Néha, titokban a stúdió pincéjében megnéztünk ezekből a teljesen vegyes anyagokból jónéhányat. Ezen felül a Pannóniában még az is a feladatom volt, hogy az akkori igazgatónak minden nap át kellett nézmem az *International Herald Tribune*-t, a *Newsweek*-et, a *Time*-ot, és ezekben ki kellett jelölnöm a filmkultúrával foglalkozó cikkeket.

Ebben az időben bejártam Palotaival az ELTE-re is, csütörtökönként, Szabó Balázs filmvetítéssel



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Munkásokkal, 1975

egybekötött filmtörténeti előadásaira, amin lement az egész szürrealizmus (Ozu, Oshima, cseh újhullám, Truffaut stb.), tehát a filmtörténetet végig tudtam nézni itt is, ott is. Közben akkor már jártam Erdély Miklós *Kreativitás és vizualitás* gyakorlataira is a Ganz Mávagban. Csonka György filmrendező, akivel jóban voltam, vitt le a Pannóniából. És három rajzsakkörbe is jártam, nagy buzgó mócsing voltam. Volt a Luzsicza vezette Fő utca, volt Erdély és volt a Szabados Árpád és Banga Ferenc-féle, Újpesten. Újpesten volt egy kreatív srác, Nagy Gyula, aki sokat segített. Például gipszre rajzolt, gipszet hordott fel papírra, úgyhogy akkor én is elkezdtem gipszre rajzolni... Második nekifutásra pedig továbbjutottam az estire, Klimó Károlyhoz. Végül harmadszorra Kokas Ignác vett fel nappalira. Van egyébként egy fotó, amit tébolyultan kerestem, amikor meghalt Kokas: ezen együtt vannak Erdély és Kokas. Ugyanis sikerült kiharcolni, hogy mi Szigligetre járassunk művészttelepre, ahol Altorjay Sándornak volt műterme, háza. Ekkor már Böröcz Andrással dolgoztam együtt, a második művészttelepen csináltunk egy nagy gömböt, amit a löszfalba faragtunk. Az erről készült fotókat egy performanszban, a *Gömb (Einstein és Frankenstein)* használtuk.⁵ Akkor Erdély is ott volt Altorjay házában, aki valamelyik este egy dinnyés improvizáció csinált, amiről lehetett látni egy filmet⁶ nemrégiben a Nemzeti Galéria *Műtermek*-kiállításán.⁷ Ezt a jelenetet egyébként

5 *Gömb, Einstein és Frankenstein*, performance, ELTE, Egyetemi Színpad, Budapest (Böröcz Andrással)

6 Erdély Miklós: *Cím nélkül*, vágatlan 16 mm-es rövidfilm, 1979

7 *Világmodellek. Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2012. november 30 – 2013. június 30.

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Mozgás, 1975



4 *A médium és az üzenet (A légionista álma)*, fotó, FORTE dokubrom fotópapír, zselatinos ezüst, 100 × 100 cm, 1988

mi is felvettük, és később a dinnyés motívumot Böröcz-cel sokat használtuk. Na szóval, ezen napok egyikén találkozott Erdély és Kokas.

TT: Mit csináltál Erdélynél?

RLL: Amikor Erdély már Maurer Dóra nélkül újakezdte a Kapás utcában a Művelődési Házban, ez volt a *Fafej*, ha jól emlékszem, főleg ötleteltünk, fogalmi alapú foglalkozások voltak. Ezzel egy időben a Főiskolán én sok fotószekvenciális dolgot állítottam ki. Egyszemélyes akciókat fotóautomaták előtt, szerelmi jelenet-sorokat. Ezek polaroidra készültek, és már nem csak a színészi gesztusok elutasításáról szóltak, ezeken már azt vizsgáltam, hogy ha valami imitálódik, akkor az mit hív elő a nézőben. Miként azonosítanak be egy megfeythetetlen, intim vagy átlagos jelenetet? Mondjuk ha két ember imitál egy intim szituációt, annak be lehet-e „dőlni”, el tudja-e a néző fogadni nem fikcionálisnak? (Persze, ha az egész eljut egy olyan képi szintre, hogy egyáltalán felmerülnek a különböző értelmezési lehetőségek.)

Mindenesetre, ha most megkérdezed az akkoriakat, mindenki úgy fog rám emlékezni, mint valami fotósra.

TT: A többség inkább performansz-művészként emlékszik rád. Ehhez mik voltak az előképeid?

RLL: Láttam Rauschenberg könyvet már 14 éves koromban, Beuys-ról is lehetett olvasni külföldi újságokban, előolvasóként sok ilyen cikkel találkoztam, és volt már szó az akkori nagyon erős lengyel hatásokról. Itthon két lengyel újságot⁸ is lehetett kapni, azok tele voltak ilyesmivel: Jozef Szajnával, Tadeusz Kantorral stb. Magyar újságokban is volt ilyesmiről néha szó, a Filmkultúrában, Fotóművészetben. Az egyik akkori kedvencem Michael Snow egyik polaroidsorozata volt, ahol tulajdonképpen eltűntette magát, de szerettem Ben Vautier-t is: „Vigyázat, a kép mögött egy orrszarvú van!”⁹

TT: Hogy néztek ki ezek a korai performanszok?

RLL: Például a Képzőn Fazekas Gyurival és Böröcz-cel hárman csináltunk egy közös performanszt, ami elég bevállalós volt.¹⁰ Berendeztünk az egyik előadóban egy ál-műterembelsőt (csupa szutyok, kitömött bábu mint hallgatók), és a mellette lévő teremben egy asztalnál ültünk és vártunk egy órán át. Nyáron¹¹ volt egy improvizáció-sorozat estéknél Szentendrén Öcsikéék¹² koncertjei előtt. Az egyikre emlékszem, mert eső volt, és akkor az esőben kikötöttem Böröczöt egy bódéféleséghez, mintha keresztire lett volna feszítve. Napközben olyan főiskolai nyári munka-féle folyt, én kikiáltóként működtem, Böröcz focikukkantó dobozát, Roskó rejtélyes sötét boxát propagáltam, mutatgattam, miközben a többiek portréztak. Ősszel az Ipar szalagavatóján jött a *Halak* című performanszunk, ami az alapszínekről szólt. Négyzethálót rajzoltunk egy fekete táblára, majd fagyott halakat „porfestéssel” és litofonnal beszíneztük és egyenként felszögeztük a háló metszéspontjaira. 1978-ban megint csak Szentendrén építettünk egy két méter átmérőjű fészket gallyakból, aztán egy nagy zsákból tollat szórtunk bele. Ez volt a leginkább Erdély-hatást mutató művünk.

Aztán már egészen 1990-ig szinte csak közös performanszokat csináltam Böröcz-cel, illetve dolgoztunk együtt meg külön is az Indigóban. 1987-ben szerepeltünk az akkori documentán, utána ő kinn maradt Amerikában.

TT: Mikor voltál először Amerikában?

RLL: 1980-ban mentem ki New Yorkba és Torontóba, és ott belefutottam Czeglédy Ninába egy bulin. Dumáltunk, és kiderült, hogy ismeri Erdélyt, össze is barátkoztunk, és 1984-ben már Andrással mentünk ki Amerikába úgy, hogy megkaptuk a Canada Council ösztöndíját, ami egy turnéból állt végig egész Kanadán, aztán átmentünk New Yorkba. Ninának köszönhetően egy jól előkészített, mozgalmas turnén vettünk részt, ahol nagy egyetemi előadótermekben beszéltünk a magyar performansz történetéről. Sok mindent lefotóztunk, volt egy vetíthető anyagunk, elmagyaráztuk a Halász-féle színház magyarországi tevékenységét, Galántait, Erdélyt, ilyesmiket. És az előadások mellett csináltunk kiállításokat és

⁸ Sajnos csak a *Projekt* című újság nevére emlékszem.

⁹ Ben Vautier: „Attention, il y a un rhinocéros caché derrière ma toile”, 1960

¹⁰ *Egy óra*, installáció és performance, MKE, Budapest, 1978. október (Böröcz Andrással és Fazekas Györggyel)

¹¹ 1978. július

¹² ez Zámbo István



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Utcai fotódokumentáció, 1975



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Szerepgyakorlat, 1976





RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Róncsolás, 1981

performanszokat is, például a torontói Mercer Unionban és a Calgary melletti Banff Center of Arts-on,¹³ de ezek nagyjából mind fel vannak sorolva Elisabeth Jappe performansz-művészetről írt összefoglaló művében.¹⁴

TT: Jó, erre még térjünk vissza, főleg a documentára, de ha már a magyar performansz történetét adtátok elő, hogy viszonyultál az egyes szereplőkhöz? Kik voltak az előképek, kik jelentettek inspirációt?

RLL: Várj, előbb még elmesélem, hogy bár nem olvastam soha semmit, sőt nem is hallottam róla, mégis egy Raymond Roussel nevű pasihoz hasonlítottam, hasonlítottunk a leginkább, aki az *Impressziók Afrikáról* [Impressions d'Afrique] csinálta. Alig volt egy pár performansza, de az a fura, hogy ennek ellenére mindenkire nagyon nagy hatással volt, Duchamp-tól kezdve Proust-on át az a egész párizsi művész-elitig. Bár a 19. század végén működött, én csak valamikor 1990–valahányban olvastam róla először Amerikában. Jézusom! Mindaz le volt írva a könyvben,¹⁵ amit egy ideje már én is csináltam vagy szerettem volna csinálni. Kollázs-színház. Amilyenről már beszéltem, tehát amit a hetvenes évek végén nagyon kicsi rálátással bár, de én is csináltam. Amikor a színpadon megjelenő figurák között van

bűvész, bártáncosnő, teljesen amatőr szereplők és instruált médiumok, mindez élőképszerűségekre rendezve. Tehát nem jellemek vannak egy színdarabból, hanem mindenféle színpadi kelléktárgyak, kb. úgy, ahogy azt Bajomi Lázárnál olvastam a Cabaret Voltaire-beli dada-estekről. De visszatérve a magyar elődökhöz: volt El Kazovszkij, aki szintén Kokashoz járt, de akkor már végzett. Ő valahogy nem volt merev, és néhány fotója kifejezetten üdítő volt. Hajas nem. Hajast Peter Handke kvázi epigonjának tartottam, és borzasztóan zavart ez a bécsi akcionizmus-szerű cucc, ami egyfelől röhejes is volt, másrészt mivel Vető János fotózta, a fényképeken nagyon jól nézett ki. Vetőt mindig nagyon-nagyon-nagyon nagyra tartottam mint fotóst! Szóval a Hajas-performanszok nem tettek rám nagy hatást. (A filmje, amelyik nem volt annyira „Handké-s”, az *Öndivatbemutató* viszont kimonodottan tetszett.)

TT: Akkor nézzük, hogy lettetek ti az első hivatalosan meghívott magyar documenta-résztvevők.

RLL: Az egyik első performansz-fesztiválon, Poznańban¹⁶ ismerkedtünk meg egy német művésszel, Boris Nieslonyval, aki akkor a Black Market nevezetű csoportot csinálta, s a mai napig aktív performer. Rajta keresztül ismerkedtünk össze Elisabeth Jappéval, aki egy kimondottan performansz-helyet vitt Kölnben Moltkerei Werkstatt néven. Jappe, mint arról szó is volt, írt egy elég nagy könyvet *Performance, Ritual, Prozess* címmel, és ő hívott meg minket, Vetőt, Zuzut, Szirtest, Böröczöt és engem egy Észak-Rajna-Vesztfália turnéra, 1986-ban, egy évvel a documenta 8 előtt. Sok helyen voltunk, vegyes felállásokban. Például a Stollwerckben Kölnben, a düsseldorfi Kunst Museumban stb. Volt egy örült jó koncertünk például Hannoverben, a Spengler Museumban (ahol mondjuk mindenki másnapos volt).

TT: Ezután kaptatok meghívást az 1987-es documenta, a d8 performance-programjába. Ott mivel szerepeltetek?

RLL: Egy teljes előadással. Volt egy kisebb bevezető része az estnek, Gábor Áronnal és Sugár Jánossal, őket mi hívtuk meg, hogy szerepeljenek az esten. Az egész műsort nekünk kellett összeállítanunk, és ez egy héten keresztül minden nap lement. Hivatalosan *Hajnal Csoport* (Dawn group: Szirtes János, Böröcz és én) néven futottunk. A bevezető után két részre osztódott a program: Szirtesnek külön performansza volt Lacával, mi Böröcz-cel pedig megcsináltuk a *Dawn Carlos* című előadásunkat. A Don Carlos zenéje ment, malomkő gallérunk volt, az ujjainkon gyertyák égtek, így szkandereztünk például. A végén kétfejű sasként repültünk (egy-egy szárnyunk volt). Történelmi jelkép a jelenben.

13 László Révész and András Böröcz, Mercer Union Gallery, Toronto; Hungarian Film, The Funnel, Toronto. A kiállításról és a vetítésről lásd: <http://www.mercerunion.org/exhibitions/two-person-exhibition-laszlo-rvsz-andras-brcz/> Ezen felül volt a két performance: *Centaurus*, Rivoli Theater, Toronto, 1984; *The Spirit of the Mountain*, Banff Centre, Calgary, 1984

14 Elisabeth Jappe: *PERFORMANCE, RITUAL, PROZESS*. Handbuch der Aktionskunst in Europa, Prestel-Verlag, München – New York, 1993

15 Francois Caradec: *Raymond Roussel*, 2001, Atlas Press



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Téli utazás, 1993

16 *Saint George, the Dragon Killer*, performansz, Maximal Art Gallery, Poznań, 1985 (Böröcz Andrásal)

A gyertyás kezünkkel próbáltunk elérni dolgokat, de nem sikerült.

TT: *Ha ma akarnád értelmezni ezt az 1987-es kasseli történelmi jelmezes megjelenést, mit mondanál?*

RLL: Megszabadulás a sémáktól, az előképektől, ez volt általában a cél. A sémákat kioltani úgy, hogy ezeket a mindenki által ismert képzeteket szétszedjük, és a megszokottól teljesen elütő összefüggésekbe helyezzük. Itt külön érdekes volt a birodalmi jelkép, a történelmi utalások.

TT: *Böröcz kiköltözése után még csináltál performanszokat egyedül is.*

RLL: Igen, például a *Téli utazást*, a *Spanyol kockát*, a *She is the servert*, volt még a *Bolygók beszélgetnek*, a *Balerina almája*, a *Pénztárosnő álma*. Vagy az *Üzletember recesszió* idején, ami a K und K Hotel garázsában játszódott.¹⁷ Abban időnként érkezett egy fax, faxhang kísérettel, majd lehullott ritmikusan, aztán egy bűvészpáros előadott egy bűvésztűrköt szítárkísérettel, hogy kontrasztos legyen, végül tortákat pakoltam ki a betonra, amelyek úgy voltak díszítve, mintha órák mutatnának különböző időket, és ezeken végiglépkedtem.

Azért csináltam ilyeneket, hogy a közönség folyamatosan különböző állapotokba kerüljön, és így kiütödjön az agyából az átlagviszonyulás. Az volt a cél, hogy bele lehessen révedezni az előadásba. Beleveszel, jó értelemben véve, és kikerülsz a monolit hatások alól. Full bűvésztűrk, és aztán egy teljesen egyszerű cselekvéssor, ami mégsem annyira egyszerű, hiszen az ember mégsem lépked állandóan tortákon, amik mindegyike más időt mutat, szóval egyszerű cselekvéssor, de mégis, közben eltaposod az időt.

TT: *A performanszokból átszivárgott-e valami más műveidbe? Egyáltalán, mikor kezdte komolyabb kapcsolatba kerülni filmmel, videóval?*

RLL: Az amatőr filmezés mellett volt egy másik vonal is. Gimnázium alatt végig statisztáltam, például a Ragályi Elemér által fényképezett filmekben, mert Ragályit ismerték a szüleim. Diákmunkát kerestem, és akkor először, ha hiszed, ha nem: megtanultam kaszálni. A Várban, azokon a ferde részeken akkor még csak kaszával lehetett levágni a fűvet, hát nem voltam benne teljesen jó. Utána jött az, hogy három-négy nyarat végigstatkóztam. *Bástyasétány '74*, lengyel filmek, Jancsó *Szerelmem*, *Elektrája*. Egy statisztaszervező rám volt kattánva, azt hiszem, akkor kattant rám, amikor egy margitszigeti *Aidában* miniszoknyában kellett szerepelnem. Utána ő vitt a filmekbe is. De később díszleteket is festettem. Elsős voltam, amikor Seregi László (a rendező, nem a koreográfus) felkért egy tévés díszlet festménnyé alakítására.¹⁸ A tévéstudióban

beállítottak egy díszletet, amit lefotóztak, ezt a fotót kaptam meg és másnapra meg kellett festenem, mert az volt a jelenetben, hogy az a beállítás átalakul festménnyé.

TT: *A videózás mikor kezdődött?*

RLL: Beadtam egy egyetemi kísérleti filmfesztiválra¹⁹ a *Mesterséges fény és mágia* című filmemet, ami ugye George Lucas *Industrial Light & Magic* nevű cégére utalt. Kezdetből fogva érdekelt ugyanis a kísérleti filmek problémás mivolta. Olyan filmtrükköket akartam szupernyolcas technikával megcsinálni, amellyel egyszerre lehetett távolságot tartani a nagyipari meg az amatőr megoldásoktól is. De azért én sokat tudtam ezekről a trükkökről még a Reisenbüchler mellett töltött időkből, például hogy hogyan állítsam elő azt, hogy osztott képen vagyok megsokszorozva. De diavetítéseket is vettem föl, azokat vágtam többfelé, ilyesmik.

19 *Másvilág*, Kísérleti film-pályázat, Eötvös Klub, ELTE Vizuális Műhely, 1982



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Balerina almája, 1989



¹⁷ Révész L. L.: *Üzletember recesszió idején*, performance, K und K Hotel garázs, Budapest

¹⁸ Seregi László ezt a munkáját nem őrzi semelyik televíziós archívum, sajnos a címre én sem emlékezem.



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Bolygók beszélgetnek, 1991



TT: Valami ilyesmi van a mostani filmjeidben is, nem? A technikai megoldások ezekkel mutatnak rokonságot. Azt azért említsük meg, hogy közben elvégezted az animáció szakot is az Iparművészeti Főiskolán.

RLL: Igen, mert 1983-ben megkaptam a Derkovits ösztöndíjat, ami akkoriban még azzal járt, hogy kötelező lett volna elvégezni a Foxi-Maxit, vagyis a marxista-leninista esti egyetemet. Illetve az ösztöndíj szabályzatában az szerepelt, hogy egy másik egyetemet is el kell végezni. Ennek akkoriban már egy csomóan nem tettek eleget, de én féltem, hogy mi van, ha pont engem szúrnak ki, úgyhogy jelentkeztem az Iparra, és nappalin végeztem az animáció szakon is, három év alatt, mert abba már egy csomó mindent beszámítottak.

TT: És ott ki tanított?

RLL: Jankovics Marcell. Antal Istvánnak is volt egy pár órája, ami nagyon jó volt. Vele elemeztük Eisenstein Patyomkin páncélosát úgy, hogy a vágóasztalon végigvettük az egyes kompozíciókat, és megtanultuk, mi az a klasszikus montázs. Piszok jó volt. Félja Sándor meg animációs filmtörténetet tanított. A kezdetektől egészen Peter Foldesig és Caroline Leafig, tehát mindent végigvettünk, amit aztán Magyarországon használtak az úgynevezett művészi animációban. Vetített kanadaiakat, franciákat, Oskar Fischingert, Norman McLarent, a legelső amerikai animációs filmeket is, pl. Winsor McCayt. Én nem láttam előtte például Jurij Norsteint, az ő filmjeivel is a Iparon találkoztam először. Norstein szinte teljesen egyedül csinálta a filmjeit, többek között Gogol A köpönyegén a mai napig dolgozik emiatt. A leghíresebb filmje, egy gyerekfilm, a Sündisznó [Süni] a kődben, ami azért érdekes, mert őrlött sok technikát használ benne. Báb, rajz és mindenféle más, káprázttató hangvilággal. Csábító volt, hogy kollázs. Vagyis, hogy egyszerre lehet

a színpadon egy kígyóbúvóló, egy balett-táncos, és nem tudom, mondjuk még egy térképész szakember is. Körülbelül ilyen hangulata volt. De az animáció története egyébként is érdekelt, a legkorábbi animációk általában a konstruktivista filmek: Moholy-Nagy, Man Ray, Eggeling, Hans Richter (ő volt a nagy kedvencem), Léger, Duchamp. Róluk viszont alapos leírások voltak könyvekben (például Nemes Károly *Realizmus és kísérletezés a filmművészetben* című könyvében²⁰), de volt egyszer Moholy-Nagy vetítés a Nemzeti Galériában is.

TT: Mikor lettél a Balázs Béla Stúdió tagja?

RLL: Sokkal később. Nem csak a Pannóniához, de az Iparhoz képest is. Járnai jártunk rendszeresen a Balázs Béla Stúdióba sokan, csak nem voltunk regisztrált tagok. Akkoriban²¹ Bódy Gábor létrehozott egy K-szekciót, oda csináltam egy videót osztott képernyős megoldással, talán ez volt az első BBS-es filmem.

TT: Emlékszem, hogy forgatókönyveket is írtál. Akkor még nagyon intenzíven éltek az Erdély Miklós köréhez tartozók között a barátságok, te például Enyedi Ildikóval is nagyon jóban voltál, annyira, hogy együtt dolgoztatok Az én XX. századom²² forgatókönyvén.

RLL: Igen, írtam a Pannóniának, írtam a sajátjaimat, meg Enyedi Ildinek is. Először is konzultáltam vele, amikor a diplomafilmjét csinálta, dolgoztunk Az én XX. századomon is, a Bűvös vadász²³ is mindeképp. Sugárral is csináltunk közös rövidfilmet Pengő²⁴ címmel, együtt írtuk, rendeztük. De ezek előtt, 1985-ben megcsináltam a saját diplomafilmet az Iparon, a Bepörgést.²⁵

TT: Pont a Bepörgést hogy kell elképzelni, egy ilyen filmnél hogy néz ki a forgatókönyv?

RLL: Na, hát azt ezerszer megcsináltatta velem Marcell. Először volt egy egyoldalas szinopszis, és ebbe már a teljes sztorinak bent kellett lennie. Valaki leül, kinyit egy üveg bort, elkezd kortyolgatni, közben megy a tv, a tv-adásban elkezd pörögni egy műkorcsolyázónő, dupla Rittberger, aztán elkezd forogni a tv, és utána minden forog, az egész lakás. A lényeg, hogy a forgás a legegyszerűbb mozgatási módszer. Klasszikus forgatókönyvet kellett írni és story boardot is, tehát jelenetenként megjeleníteni a filmet. A story boardban többször végig kellett rajzolni a beállításokat és aztán egy olyan verzió is készült, amelyik fotókon mutatta be a film jeleneteit. Ez a munkám pixillációs technikával, tárgyak és emberek kockánkenti felvételével készült 35 mm-es fekete-fehér filmre. Erről jut

²⁰ Nemes Károly: *Realizmus és kísérletezés a filmművészetben*, Kossuth, Budapest, 1974

²¹ 1980–81

²² *Az én XX. századom*, fekete-fehér, magyar játékfilm, 102 perc, 1989, r: Enyedi Ildikó

²³ *A bűvös vadász*, színes, magyar filmdráma, 110 perc, 1994, r: Enyedi Ildikó

²⁴ *Pengő*, fekete-fehér, 5 perc, 16 mm, BBS, 1987

²⁵ *Bepörgés*,

eszembe egy későbbi videóm, a *Kétszer nyolc körül* című.²⁶ Ebben egy kaleidoszkóp képét látjuk, amelyik körbeforog egy épület körül, ez a videó a Ludwig Múzeumban van egyébként.

TT: A most bemutatott filmek alatt kisebb regényeket olvasnak fel a közreműködők, fordultatos cselekménnyel, dialógusokkal, amiket te írtál, ráadásul angolul. Egy kisebbfajta Ring.

RLL: Mindig írtam, kiskoromtól kezdve. Először verseket, aztán versparódiákat, mert rájöttem, mennyire röhejesek a versek (főleg a sajátjaim). De hamar írtam képelemzéseket is, a Képzőn pedig már önálló szövegeket. Például amikor Kokast felkérték, hogy írjon a 2001 *Ürodüsszeia* című filmről, akkor az lett, hogy „Lacikám, írd már meg helyettem!”, úgyhogy az első cikkem Kokas Ignác néven jelent meg az Új Tükörben. Aztán másodiktól Bora Gáborral kezdtünk írni, például a *Bűnügyi Népszínművet*, ami egy krimi-féle népszínmű, és a *Bester Bandát*, ez utóbbinak a kéziratát nemrég találtam meg. Dráma-sci-fi, ami mostanra már a mában játszódik. A legfontosabb közös írásunk talán mégis a *Prágai diák*, mert szerintem úgy épülnek föl a leginkább a dolgok, ahogy abban a munkában.

A főszereplő bolyong az éjszakában, és mindig ugyanazzal a két nővel fut össze és mindig ugyanaz a szituáció ismétlődik. A két nő nincs tudatában annak, hogy ők már találkoztak a főszereplővel egy másik kocsmában. A helyzet újra és újra megismétlődik, a főszereplő bemegy egy újabb helyre, és újból ott vannak azok, akikkel már találkozott, és azoknak más a nevük és másoknak is gondolják magukat. Valahol valami történik. Valahol valamik vagyunk. Így persze leegyszerűsítve az egész neo-platonikus felfogás igazából kamu, illetve a mozi maga Platón barlangja. És akkor még jönnek az álmok, amelyekkel ugyan már mindenkinek a töke tele van, de akkor is ugyanígy működnek, ugyanezzel a logikával. Hogy olyan képeket, fekete-fehér képeket, félképeket vagy nem tudom én, milyen képeket rakunk össze, aztán végül az egész összeérlik egy történetté, aminek se füle, se farka, de van valami üzenete. Moholy-Nagy ugyanilyen logikátlan nekem. Nagyon szeretem Moholy-Nagyot, de nem látom benne a konzekvens, okos, logikus tervező elmét. Egyszerű a történet, itt-ott fölpatannak dolgok a fejében. Nála az ötlet az izgalmas, és hogy állandóan mozog minden. És most, amikor kataklizmáktól félhetünk, és egy csomó ember tudat alatt retteg a bekövetkező óriási változásoktól, én arra törekszem, hogy előhozzam magamból a kommunikatívát. És ez a kommunikatív ugye, nem lehet lokális. És lehetőleg viccesnek is kell lennie, mert ugye a humor a kommunikáció legmagasabb szintje, és én meg ebben annyira jó vagyok (nevet).

²⁶ *Twice around eight*, videó, 8 perc, 2005



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Az illúziómacska, 1994



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ
Üzletember recesszió
idején, 1995

SPIONS

Harminckilencedik rész

Money Magnetism, Jim Morrison sírja és az Idő Első Kapuja

„One family one race one world one desire one sense
Overnational Party Class-mutation Three Emblems
Spy-estheticism Collective subconscious Subrealism
Total Czecho-Slovakia International Socialism”
SPIONS: *Nevada Propaganda*¹

Két hónappal a néhai Varsói Paktum első punk együttese, a SPIONS Párizsba érkezése után, 1978 júliusának közepén észrevettem, hogy ha nem figyelek magamra, lehajtott fejjel járom a Fény Városának utcáit. Mások elvesztett aprópénzét kerestem a járdán, a fák törzse körül kialakított öntöttvas rácsok nyílásaiban, még a csatornanyílásokba is bekukkantottam, azon morfondírozva, hogy milyen egyszerű szerszámmal tudnám átkutatni, behullott értékeket keresve a fertőt odalent. Beállt a krónikus pénzhány. Az érkezésünkkor a helyiektől kapott baráti adományok elfogytak. Mecénást, megbízót nem sikerült találnunk. Hiába tette közzé Serguei Pravda, a SPIONS egyre frappánsabb franciasággal nyilatkozó frontembere a médiában, hogy készek vagyunk valamennyi nagyhatalom titkosszolgálatával, és bármelyik politikai szerveződéssel, a szélsőjobb Nemzeti Fronttól a szélsőbal Trockista Pártig, sőt a centrumban lavírozó keresztény és szocialista formációkkal is, akár egyszerre többel és egymás ellenében kollaborálni, nem érkeztek ajánlatok. Viszont elterjedt rólunk, hogy trockisták, szélsőjobbosok, kereszténydemokraták és szocialisták vagyunk. Bár folyamatosan szaporodtak körülöttünk a terveink után szimatoló titkos ügynökök – a magyar titkosszolgálat például, jobb dolga nem lévén, egész rajnyi, magukat csillogó szemű, a rock'n'rollért rajongó fiataloknak álcázó spiclit szabadított ránk, és felbukkant pár vicces amerikai, komoly orosz és folyamatosan fecsegő francia megbízott is vonzaskörzetünkben –, de sajnos együttműködési ajánlattal egyik kémszervezet sem rukkolt elő. Jól jelezte a bajt, hogy első lelkes támogatónk, Rémy Kolpa Kopoul, a Liberation újságírója igyekezett láthatatlanná válni, amikor megpillantott bennünket valamelyik kávéházban, klubban, kiállítás megnyitón. Attól rettegett, hogy neki kell majd kifizetnie a kávékat, ha leül velünk beszélgetni. Továbbra is írt a SPIONS-ról, és próbált – neki pénzbe nem kerülő módokon – támogatni bennünket, de nagy igyekezettel kerülte a személyes találkozást.

A Marais negyed egyik antikváriumából szerencsésen elemeltem a nagy norvég áru, a fiatal korában az őt először figyelmembe ajánló besúgó barátomra,

Bódy Gáborra (1946–1985) nagyon hasonlító Knut Hamsun² (1859–1952) *Hunger (Éhség)*³ című könyvének angol nyelvű első kiadását.⁴ A könyv-ritkaságot elolvasása után sikerült 150 frankért eladnom az engem befogadó Valerie Goodman egyik könyvgyűjtő rokonának. Az antikváriumban 900 frankért árulták. Ha nem szorít annyira a cipő, kis utánjárással biztosan kaphattam volna érte 6-700 frankot is, de szorított. A szinte mindennapos vacsora-meghívások miatt nem éhezünk, de gondot okozott megvennünk a napi cigaretta-adagot, vagy beülni egy kávéházba meghívás nélkül. A metrót abban az időben még viszonylag könnyen lehetett ingyen használni. Öntudatos punk-dandykként ügyeltünk arra, hogy esztétikusan, balett-táncosokhoz illő, a végletekig kifinomult kecsességgel ugorjuk át a forgó acélrudakkal felszerelt belépő-kapukat. Így el tudtunk jutni a különböző szemklinikákhoz, ahol változatos csalszí technikákkal általában sikerült kieszközölnünk, hogy a frontember megkapja a másnaponként esedékes injekciót a pupillájába, aztán futás. Ha nem volt kedvünk a metróban balettozni, gyalog jártuk a hosszú sétákra teremtett várost, mert ritkán volt pénzem egyre szomorúbban parkoló Zsigulim feltankolására. Mivel a frontember szembaja miatt nem tudott pénzkereső munkát vállalni, a zeneszerző/szólógitáros (akihez a frontember, a zenei zseni folyamatos szabotázs-akciói ellenére, számomra érthetetlen módon ragaszkodott) pedig kijelentette, Serguei Pravda és én azért születünk, hogy őt eltartsuk, és mielőbbi világhírhez segítjük. Rám hárult tehát a pénzkeresés rettenetes feladata. Bár gyakran sikerült két-három doboz cigarettára elég elhullott aprópénzt összeszednem pár órai sétával, nyilvánvaló volt, hogy amennyiben nem találok ki, hogy milyen módon juthatok hozzá a kanálisok mélyén feltételezhetően rejtőző kincsekhez, fizetős munkát kell találnom. Kísérleteztem madzagra kötött mágnessel és más rögtönzött eszközökkel is, de eredménytelenül. Így kénytelen voltam elfogadni egy régi ismerős, a korábban gyakran Budapestre látogató, Pityu fedőnevű, magát francia hippinek álcázó kém ajánlatát és irányítása alatt, segédmunkásként lakásfelújításokat végeztem.

2 Az 1920-ban Nobel díjjal elismert Hamsun a második világháború idején támogatta a németországi náci pártot, az általa nagyon nagyra tartott Hitlerrel is találkozott. A német megszállást azzal üdvözlölte, hogy a németek végre kultúrát hoznak az országba. Norvégia felszabadulása után letartóztatták és hazatéréséért súlyos pénzbüntetésre ítélték, de idős kora miatt nem zárták börtönbe. A *Traitors' Hall of Fame* (Az árulok dicsőségcsarnoka) című, 2004-ben elkezdett „beszélő” képsorozatom részeként Bódy Gábert és Knut Hamsunt is megörökítettem. Mahagóni keretbe helyezett fényképeik a mögöttes rejtett hangszórókon át az áruás etikájáról „beszélgetnek” suttozva.

3 Knut Hamsun: *Éhség* (Budapest, Európa Kiadó, 1965)

4 Knut Hamsun: *Hunger* – a regény eredeti címe: *Sult*; Fordító: Mary Chavelita Dunne (alias George Egerton), (London, LEO-NARD SMITHERS AND CO, 1899)

1 Gregor Davidow dalszövegének részlete a SPIONS THE PARTY című lemezéről (Paris, DORIAN/Celuloid, 1979)

Megtanultam szobát festeni, tapétázni⁵ és francia szabványok szerint⁶ villanyt szerelni.

1978 júliusában a SPIONS frontembere felkért, hogy tervezzem meg az együttes logóját. Egyszerű, geometrikus formát képzeltem el, amely kifejezi a SPIONS alapításakor működő tudatalapotunkat. Jelezte, hogy a logó, az öt évre ('The Last Five Years Plan' – Az utolsó öt éves terv) tervezett megvilágosodási procedúránk elkövetkező stációiban velünk együtt fog változni.⁷ Öntisztító aktus-sorozatról volt szó, a megjelenítés, felmutatás gesztusával, periodikus rendszerességgel ki akartuk purgálni agyunkból a felgyülemlett múlt összes belefészkelte illúzióját. A tervezést az Oroszlán jegye alatt, 1978. július 25-én,⁸ egy kellemes, napsütéses kedd délután

5 Párizsban elsajátított tapétázó tudományomnak, némi autodidakta továbbképzés után, hét gonosz évvel később, New Yorkba költözésemet követően vettem igazi hasznát

6 Franciaországban nem a falakba bevésett, hajlítható fém bergman-csővekbe húzták be a villanyvezetéseket, mint abban az időben Magyarországon és német nyelvterületen, hanem fordított U-profilú, a falakra szögezett fa-sínekbe rejtették őket, amelyek könnyen meggyulladhattak rövidzárlat esetén, amit a gyakori, látványos lakástűzek bizonyítottak.

7 L. SPIONS: THE MAP of Eden (New Jerusalem), The Twelve Gates of Time <http://wordcitizen30.webs.com/eden.htm#907718047>

8 Ezen a napon, nevét Johnny Rottenről John Lydonra változtatva alapította meg a Sex Pistols korábbi frontembere új együttesét, a Public Image Ltd.-t (PIL), és az angliai Oldhamben meg-

non, a Père Lachaise temetőben, Jim Morrison (1943–1971), a Doors hét évvel korábban, párizsi lakása⁹ fürdőkádjában holtan talált énekese végső nyughelyével szomszédos síron ülve kezdtem el. Belphegor, a SPIONS párizsi macskabarátja elkísért a temetőbe, s míg én meditáltam, ő átvizsgálta a sírt és környékét, majd leült velem szemben és figyelt. Morrison sírját száraz és friss virágok, hippie ékszerrek, batikolt kendők, házi öntésű gyertyák, füstölő pálcikák, kagylóhéjak, kisebb-nagyobb madártollak, és rúzzsal rajzolt szívecskékkel dekorált bugyik borították, köztük régebbi, szétázott, és láthatóan nemrég sodort jointok. A sírkövön és a szomszédos sírokon kézzel festett feliratok, csillagok, sámánisztikus jelek, koronás gyíkokat (Morrison beceneve a férfierejét szimbolizáló Lizzard King – „Gyíkkirály”) ábrázoló rajzok borították.

Érkezésemkor senki sem volt Morrison sírja közelében. Leültem a szomszédos nyughely kőpárkányára, megkínáltam magam az áldozati ajándékok közül kihalászott, láthatóan nemrég csavart spliffel, kinyitottam a mindig magamnál hordott, kockás füzetet, amelybe naplót vezettem, és filctollammal egyetlen, gyors kézmozdulattal kört rajzoltam.¹⁰

A régi, geometriával, asztrológiával és asztronómiával foglalkozó tudósok isteni eredetűnek, a legtökéletesebb formának tartották a kört, amely a misztikában a meditáció, az összpontosítás szimbólumává vált. Az először Egyiptomban, a Kr.e. 14. században megrajzolt *Ouroboros* (*Uroboros*), az önmaga farkába harapó kígyó,

született Luise Brown, a világ első lombikbábja, 1925. július 25-én alapították meg Moszkvában a szovjet TASSZ (Телеграфное Агентство Советского Союза) hírugynökséget. 1943-ban ezen a napon fosztotta meg hivatalától Viktor Emmanuel olasz király Benito Mussolinét. 1946. július. 25-én robbantották fel az amerikaiak a tenger alatt elhelyezett atombombát a Csendes-óceáni Bikini szigeténél.

9 17–19 rue Beautreillis, Arrondissement de l'Hôtel-de-Ville – sokáig rejtély maradt Morrison halálának oka, mert boncolás nélkül, gyanús sietséggel temették el. A 2007 júliusában publikált *The End: Jim Morrison* című könyvében Sam Bennett, a Rock'n'Roll Circus nevű klub vezetője azt állította, hogy a sztár nem szívórohamban következettében, a fürdőkádjában halt meg, hanem heroin túladagolás végzett vele klubja wc-jében. Testét a két dealer, akitől Morrison a heroint vette, elcipelte az énekes lakásába és a fürdőkádba tette, majd mindketten sürgősen elhagyták Franciaországot. Az alkalmazottak, akik tudtak az eseményről, hallgattak, mert nem akarták, hogy a botrány miatt a hatóságok bezárják munkahelyüket.

10 1976-ban, meditációs gyakorlatként, kezem biztonságának fokozása érdekében kezdtem el a körök rajzolását. Több, mint két év mindennapos gyakorlása után meglehetősen biztonsággal tudtam csaknem tökéletes köröket rajzolni.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Gabor Body & Knut Hamsun ('beszélő' fényképek a Traitors' Hall of Fame sorozatból), 2013



az ön-reflexió, a ciklikusság, az örök visszatérés, az ősi egység gnosztikus, hermetikus jelképe. Platón (Kr.e. 427–347/348) a kör formát felvevő csúszómászót az első élőlénynek, a halhatatlan, mitológiaiilag konstruált univerzumnak tartotta. A gnosztikus tanításokban az Ouroboros az örökkévalóságot, a világ lelkét szimbolizálja. Az 1773-ban megtalált, valószínűleg a Kr.u. 3–4. században keletkezett, kopt nyelven írt, *Pistis Sophia* címen ismert gnosztikus szöveg, amely arról tudósít, hogy feltámadása után Jézus még 11 évig a Földön maradt, hogy tanítványait a teremtés és a Mennységre kerülés titkaira tanítsa, a Napkorongot 12 részből álló, saját farkába harapó kígyóként írja le. Carl Jung (1875–1961) szerint az emberi psziché számára ez a forma ősélmény, archetipikus jelentőséggel bír. Tanítványa, Erich Neumann (1905–1960) az ember – az emberi faj és a gyermek egyaránt – az ego kialakulása előtti (*pre-ego*) tudatállapota reprezentációjának tartotta. A mágusok szertartásukat kör rajzolásával kezdik, amely hitük szerint védelemre és a természetfeletti hatalmak megidézésére szolgáló szent erőteret zár magába. A porba rajzolt, vagy sóval, esetleg vérrel megformált varázskör spirituális funkciója hasonló a hindu és buddhista *mandalák*, *yantrák* négyzetébe foglalt, illetve a négyzetet határoló, szimbolikus körökhöz. A női és férfi princípiumok egységét megjelenítő kínai Jin–Jang jelektől kezdve a teljes megvilágosodás pillanatának zenélményét jelképező japán *Ensō*-ig valamennyi ősi civilizáció legfontosabb szimbólumai körökben jelennek meg. Jim Morrison sírja mellett ülve, a történelmi példákra gondolva döntöttem el, hogy a SPIONS változó tudatállapotát a geometria nyelvén ismertető logókat, emblémákat körök belsejében fogom megjeleníteni.”

11 A *Sejtések I.* 10. pontjában Erdély Miklós ezt írja: „A pokol jele: a kör, a mennyé: az egyenes” – Erdély Miklós: *Sejtések I–II.* (Párizs, Magyar Műhely, 1974). Well, Erdély Miklós – Tiszteletem! – sem punk együttes alapításával, sem saját tudatállapotai egyszerű, geometrikus formákkal történő ábrázolásával nem kísérletezett.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
The Wandering Jew, POW 01 (photoperformance, fényképezte Rész István), 2013



Alig fejeztem be az első kör megrajzolását, zajos nemzetközi hippy különítmény ért a sírhoz és elkezdtek Morrison *Light My Fire* című számát¹² énekelve, egymás mocskos kezét fogva, a maguk otromba módján körülötte táncolni. Semmi kedvem sem volt a SPIONS első tudatállapotát jelképező geometriai formákon ebben a léha, visszataszító társaságban meditálni. Felálltam, katonai overalloom zsebébe csúsztattam a filctollat és a naplófüzetemet, a még égő jointot megbocsáthatatlan felelőtlenséggel átpasszoltam a legközelebbi, torzonborz, mocskos lábán sarut viselő, émélyítően bűdös hippinek (nem köszönte meg, csak idióta módjára vigyorgott), aztán elindultam temetői törzshelyem irányába. Fekete macskabarátunk, Belphegor velem tartott. Talán már említettem korábban, hogy a művészet és a halál mindenkor összekapcsolásának lelkes híveként rajongója és szenvedélyes tervezője¹³ vagyok az emlékműveknek, különösen a síremlékeknek. Sajnos 1978 nyarán nem volt fényképezőgépem, így nem tudtam lefényképezni, csak a szavak limitált erejével próbálom most ismertetni egyik kedvenc síremlékeimet, a Jacques Carrier 19. századi francia festőművész sírján álló, körülbelül kétszeres életnagyságú szobrot a párizsi Père Lachaise temetőben. A szélmalomokkal harcoló Don Quijote de la Mancha lovag ábrázolásaihoz hasonló, szikártermetű, kecskeszakállas, lobogó hajú festőművész szobra kissé előre-dőlve, összeráncolt szemöldökkel, összehúzott szemekkel, szigorú tekintettel figyelő láthatatlan modelljét, valószínűleg egy romantikus tájat vagy távoli csatát. Balkezeiben palettát tart, egyenesen előrenyújtott jobbkezeiben önmaga pontos, kicsinyített mását tartja ecsetként, lobogó hajkoronája a köecset szörkötege. A szobor közelében, árnyékot adó fa alatt pad, amelyen Párizsba érkezésem első napjai óta hosszú órákat töltöttem elmélkedéssel, olvasással, naplózással. Gyakran a sírkert esti bezárásáig maradtam, s csak a semmiből előbukkanó, denevérszárnyakhoz hasonló, fekete köpönyeget viselő temetőörök erélyes felszólítására hagytam el a halottak társaságát. Többször előfordult, hogy egyedül vagy társaságban, éjszaka átmásztam a temető falán, és hajnalig kedvenc padomon ülve vagy fekve töltöttem az éjszakát. Az első SPIONS logó tervezésének napján is erre a padra ültem le, miután a kellemetlen hippy kommandó rémálomszerű megjelenése Jim Morrison sírjának elhagyására kényszerített.

Végre senkitől sem zavartatva, teljes nyugalomban, a madárcsicsergéstől, a méhek zümmögésétől és a padon mellém heveredő Belphegor dorombolásától elandalítva folytattam a meditációt. Azt kívántam, hogy legyen éjszaka, mert otthon akartam érezni magam. Lelki szereim

12 Dal a Doors *The Doors* című albumáról (U.S. Elektra, 1967)

13 <http://laszlonajmanyidesigns.webs.com/monuments.htm>

előtt lassan besötétedett. Eltűnt körülöttem a régi temető és a falain túl Párizs, a benne nyüzsgő izgága, éhes élettömeggel. Elhalkultak a város zajai. A test börtönéből kiszabadulva az üres, sötét térben, súlytalanul lebegve találtam magam. Aztán felragyogtak körülöttem a csillagok. Annyi csillag, amennyit csak a legrégebbi, ezredévekkel a legutolsó születésem előtti idők óta őrzött emlékeimben láttam. Már korábban is sejtettem, hogy a tudatállapotot, amely a SPIONS megalapítására készítetett bennünket 1977-ben, valamiféle Háromság határozta meg. Mik lehetnek ennek a Háromságnak az elemei, tépelődtem. Mi volt az entitásunk mélyén feszülő alapelem, amelyhez társult a többi? A *sofár*¹⁴ távoli hangját hallottam. Háromszor szólalt meg. Három elcsukló, sóhajtáshoz hasonló hang. *Svarim*. Gyülekező. Az Univerzum csillagainak háttéréből kiválva és lassan közeledve kirajzolódott harmadik szemem előtt Dávid király fénylő, sárga, hatágú csillaga, a Mógen Dávid. Amikor az Ég és a Föld lakóinak szövetségét jelképező csillag betöltötte lelki látóteremet, öntudatlan mozdulattal kinyitottam a térdemre helyezett füzetet, és csukott szemmel a Jim Morrison sírjánál belerajzolt körbe szerkesztettem filctollammal látomásomat. Ez tehát a Múlt, az Atya jelképe, mondtam magamnak félhangosan. Valamennyien zsidók vagyunk. A zavart csak az okozza, hogy hol az egyikünk, hol a másikunk zsidóbb, mint a többi. Ábrahám gyermekei, Jahve kém-kommandója vagyunk. Megértve honnan, kinek az ágyékából jöttünk, megkönnyebbültem. Már nem éreztem magam árvának. Szívembe költözött Isten választott népének történelme, az összes öröm, bánat, szenvedés, megvilágosodás, bűn, árulás, gond és baj. Én vagyok tehát a Bolygó Zsidó, *Kartaphilosz*, a „nagyon szeretett”,¹⁵ Illés próféta fia, akit az arabok *Szamirir* vagy *Zerib* néven emlegetnek,

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Homage à Jim Morrison (digitális kollázs), 2013



akinek Jézus hosszabbította meg az életét, és küldött az ő dicsőséges visszatéréséig tartó vándorútra. Akit János apostol *Málkusnak*,¹⁶ Eszter könyvének¹⁷ ismerői *Ahasverosnak* neveztek. Engem először 1223-ban, Örményországban láttak.¹⁸ Aztán 1330 körül, majd 1547-ben, *Butadeus* néven Németországban,¹⁹ 1575-ben Madridban, 1599 karácsonyán Strassburgban, 1601-ben Lübeckben, később Krakkóban és Moszkvában, 1721. július 22-én Münchenben, majd Ulmban és Bécsben bukkantam fel, félelmet, rémületet, csodálkozást keltve. Én lettem Richard Wagner (1813–1883) *Der fliegende Holländer* (A bolygó hollandi) című, 1843. január 2-án, a drezdai Hoftheaterben bemutatott operája tengerész-főhősének modellje. Én, a mindenre emlékező zsidó, az örök idegen. Jefunné fia, Káleb, a kém, aki nem tudott hazudni. Káleb, a „teljes lelkű”, akit Mózes, az ugyancsak igazmondó Józsuá, Nun fia, és tíz másik, de mint utóbb kiderült, kishitű, hazudós spion társaságában előre küldött, hogy fűrkésszék ki az Ígéret Földjét, Kánaánt.²⁰ És most itt vagyok, szovjet punk, üres zsebbel ugyan, de a világ legszebb temetőjében. Darabokra tört, elfeketült szívembe végre visszaköltözött atyáim fénylő csillaga. Egy pillanatra felvillant előttem a Tobacco road²¹ képe, amelyen éjszakáról éjszakára sétálva mindent, amit érdemes megtanultam.

Képzeletben újra rágyújtottam a Jim Morrison sírján talált, könnyelműen a koszos hippinek ajándékozott, mágikus cigarettára, aztán a Jövő, a Fiú szimbólumán kezdtem el meditálni. Nem gondolkodás, spekuláció volt ez, hanem egyértelműen transz-állapot, elragadtatás, amely később is puhán rám ereszkedett, valahányszor egy-egy új SPIONS logón meditáltam. Lelki szemem előtt megjelent Egyiptom sivataga, felette az éjszakai égbolt, rajta a kristálytisztán kirajzolódó Via Lactea²². „Ως εν ουρανῳ και επι γης” (Miként fent, úgy alant), mondta görögül egy láthatatlan forrásból érkező, mély, bársonyos férfihang. A sok ezer éves, titokzatos emléktől vezérelve felismertem a Nagy Hagyomány adományozójának hangját: Hermész Trismegisztosz,²³ a „Háromszor magasztos”, a „Háromszor nagy Hermész” beszélt.

14 „És felemelé Ábrahám az ő szemeit, és látá hogy ímé háta megett egy kos akadt meg szarvánál fogva a szövényben. Oda méne tehát Ábrahám, és elhozá a kost, és azt áldozá meg égő áldozatul az ő fia helyett.” (Mózes I. könyve 22. fejezet 13. – Károli Gáspár fordítása). A *sófár* (שׁוּפָר) kos szarvából készült ősi zsidó fúvós hangszer. A kürt neve az arámi „sapír” (שָׁפִיר) szóból származik, jelentése „szép hangú”. A kosra emlékezteti a Könyv Népét, amelyet Ábrahám a fia, Izsák helyett áldozott fel. A *sófár* háromféleképpen szólaltatják meg: *tkid*, *svárim* és *truá*. A *tkid* (fúvás) egyetlen éles, egyenes kürtszó. Ez volt a nép összehívására szolgáló hang, erre a hangra vertek vagy bontottak tábor a pusztában vándorló zsidók. Később, a letelepedés után ez a hang jelezte a szombat és az ünnepek kezdetét és végét. A *svárim* (törések) három elcsukló, sóhajtáshoz hasonló hang. Ezzel hívták a halott házához a rokonokat, barátokat, ismerősöket. A *truá* (riadó) kilenc rövid, kiáltásszerű hang, arra emlékezteti a népet, hogy a Kimondhatatlan Név mellette áll, és segíti a bajban. Ezt a hangot használtam A Császársz Úzenete című, 1975-ben forgatott filmem elején, amikor feltűnik a mezőn, balra a budítól a függőlegesen félmeztelenül álló Halász Péter. Ugyanezzel a képpel és hanggal indítottam a 2006-ban elhunyt világhírű színházművész, író és pedagógus tiszteletére, halála évében készített *The Man Who Was A Theatre* (Az ember, aki színház volt) című videokönyvemet. „És lesz ama napon: megfűjják a nagy kürtöt, és eljönnek, a kik elvesztek Assíria földében és a kik kiűzettek Egyiptom földébe, és leborulnak az Úr előtt a szent hegyen, Jeruzsálemben.” (Ézsaiás Prófeta könyve 27. fejezet 13. vers – Károli Gáspár fordítása) A *sófár* hangja megnyitja az eget, hogy az imádságok közvetlenül jussanak el a rejtőzködő Teremtőhöz.

15 János evangéliuma, 21:20–23

16 János evangéliuma, 18:10

17 Eszter könyve (אֶסְתֵּר) a héber Bibliában (*Tanakh*, a keresztény *Ótestamentum*) a zsidók a perzsa fogságból való, K.r.e. kb. 450-ben történt megmenekülés emlékére tartott *purim* ünnepének alapját képezi, a kiszabadulás történetét mondja el.

18 L. az 1228-ban kiadott, a 758 és 1228 közötti eseményeket leíró, *Ignoti monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria chronica et Ryccardi de Sancto Germano chronica priora* című, bolognai krónikát.

19 L. Chrysostomus Dudulaeus Westphalus: *Der immerer der Welt herum wandernbe Jude* (Rövid híradás a bolygó zsidóról, 1602)

20 Számok könyve, 14:24

21 A budapesti Dohány utca, amelynek 24-es számú házában a SPIONS frontembere lakott, a 20. számú házban pedig Halász Péter és barátainak Lakásszínháza működött.

22 Tejtút

23 Latin nevén Mercurius ter Maximus, aki az írást és a hermetikus tudományokat, köztük az alkímiát, asztrológiát és a teurgiát ajándékozta az emberiségnek.

„Miként fent, úgy alant. A lenti dolgok a fentiek tükörképei. A szent tó vizében legmagasabb tükörképe látszik legmélyebben. Neked adom a testvére, Széth által negyvenkét darabra vágott, majd Ízisz és Nephtisz által újra összeillesztett és feltámasztott Ozírisz, Geb földisten és az égistennő, Nut gyermeke, a Krónosznak is nevezett Idő, Hórusz atyja csillagát, amely mindig megmutatja majd neked, merre van a fent, az egyetlen útirány. Boris Popoff,²⁴ a Vörös Démon rabságából nemrég szabadult szovjet punk, íme a Duat,²⁵ a másvilág élő jelképe.” A Tejút közepének irányából rám zuhant, magába zárt egy kék színű, ötágú csillag, majd lassan vörösbe váltott. Forróság öntött el, aztán kivert a hideg verejték. Reszketni kezdtem. Megpróbáltam kinyitni a szemem, hogy megszabaduljak a rémc csillag víziójától, de nem tudtam. Magamat láttam a csillag csúcsai között kifeszítve. Állatfejú egyiptomi istenek árnyai táncoltak körül. Hiénák kacagását hallottam, majd a képbe becammogott egy zömök, durva arcú magyar zsaru. Láb- és kelkáposzta főzelék szaga volt. „Tudja azt maga nagyon jól!”, ismételte. „Ha Zuglóban lakik és a szolnoki színházban dolgozik, mit keres Párizsban?”, kérdezte és vaskos ujjával megpörgette gumibotját. Május elseji felvonulások rémképeit láttam. Rettenetes külsejű emberek tömegei, harsányan énekelve – „*Hej, te bunkócska te drága*” – aranyozott póznákra szerelt vörös csillagokat lóbáltak. „Ó nem!”, próbáltam kiáltani, de nem jött ki hang a torkomon. Ez volt

24 A Boris Popoff kódnevet 1977 nyarától felváltva használtam az 1975-ben felvett A.L. Newman fedőnévvel.

25 A káldeus papok által először megszerkesztett *pentagram* (*pentalpha*, *pentagle*) egyiptomi elnevezése.

SPIONS
The First Gate of Time – THE MIND (digitális kollázs az 1978-ban készült design és Serguei Pravda fotójának felhasználásával), 1978/2013



az a vízió, amely elől Párizsba menekültem, ettől akartam megszabadulni, és most újra elkapott. „Nyugodj meg”, mondta szelíden a Mester hangja. „Ez már a te csil-lagod. Nem tud többé ártani neked. Kövesd az irányt, amely felé mutat és haza-találsz.” Megkönnyebbültem, a pentagram már a lábaim előtt, a sivatag homokján feküdt. Lehajoltam, felemeltem és csukott szemmel belerajoltam a füzetembe, a körbe, Dávid király nyugodt, az ég és a föld szövetségét jelképező csillaga fölé. Lágy fuvolaszó közeledett. Az egyiptomi sivatag képe ezüstsínű folyót övező, smaragdszínű fűvel és virágzó fákkal borított szelíd lankákkal borított tájra váltott. A folyó partján Lord Vishnu nyolcadik reinkarnációja, Krisna, a kék bőrű hindu isten fuvolázott, körülötte színes szaríkba öltözött, szépséges *gopik*²⁶ táncoltak kecsesen. Radha,²⁷ Lakshmi istennő reinkarnációja vezette őket, az ő mozdulatait ismételték. A gopik táncát figyelve az óramutató járásával egyező irányba forgó *swasti*²⁸ rajzolódott ki előttem. „Ó Ardzsuna,²⁹ jól vigyázz!”, hallottam meg Krisna lágy, a fuvolaszóval összefonódó hangját. „Ha nem akarsz úgy járni, mint Dolfi bácsi, eszedbe se jusson megfordítani csillagom forgási irányát!”³⁰ „Háré, háré”, válaszoltam gondolatban és szemeimet még mindig csukva tartva rárajoltam a végtelen Jelent, a SPIONS Háromsága Szentlelkét (Any), Krisna csillagát Dávid király és Ozírisz a füzetemben lévő körbe helyezett jelképeire. Aztán hátradőltem a padon és hozzájuk hasonló párra vágyakozva a Krisna fuvolájátékára táncoló gopikban gyönyörködtem. Hirtelen böffentést hallottam, savanyú sajtízagot éreztem, aztán valaki megrázta a vállam. „Fermé, Monsieur, couvre-feu!”³¹ ébresztett álmodozásomból egy orrhang. Kinyitottam a szemem és ravasz tekintetű, bajszos, denevérszerű, fekete köpönyeges temetőőrt pillantottam meg. „Fermé, Monsieur, couvre-feu!”, ismételte még akkor is, amikor füzetemet és filctollamat overal-lom zsebébe csúsztatva felálltam és elindultam a temető kapuja felé. Belphegor nem volt sehol. A temetőőr néhány lépéssel mögöttem, ugyanazokat a szava-kat szajkózva a kapuig követett. Amint kiléptem az utcára, bevágta és jókora kul-csával bezárta mögöttem a vaskaput. A fekete macska a rue Menilmontant és a Gambetta sugárút sarkán várt. Együtt indultunk Valerie Goodman közeli lakása felé, ahol akkor állomásoztam.

„Ez az! Megtaláltad!”, kiáltotta a SPIONS frontembere, amikor este, a Notre Dame katedrálissal szemköztí kávéház teraszán megmutattam a temetőben készített rajzot. Megpróbáltam részletesen beszámolni neki a víziómról. Türelmetlenül, szokása szerint hosszú, karcsú ujjával az asztalon dobolva, a lábát rázva hallga-tott. „Legyünk hálások Jim Morrisonnak”, mondta. „De kérek, most és mindörökre felejtsd el Mózes, Ábrahámot, Izsákot, Józsuát, Kálebet, az átkozott Tobacco Roadot, a Tejutat és a sivatagot, Íziszt, Ozíriszt, Hermész Triszmegisztoszt, Ardzsúnát, Krisnát, a kurukshetrai háborút, a gopikat és a Védákat, Dolfi bácsit, a kommunizmust és nemzeti szocializmust, Indiát, Nepált, az ősi Kínát, Japánt, Egyiptomot, mert megbolondulunk. Az a lényeg, hogy elkészült az első logó, a három isteni embléma elegánsan egymásra halmozva a körben. Ez vagyunk mi, ez a SPIONS, remélem már nem sokáig. Legyen e szent jel neve The First Gate of Time – THE MIND.³² Alig várom, hogy kinyíljon a következő kapu.”

26 Pásztorlányok.

27 A gopik *raas* táncát koreografáló Radha (*Radhika*, *Rādhārānī*, *Radhikarānī*) a hindu mitológiában (*Nimbarka Sampradaya*) Krisna párja, együtt az abszolút igazság megjelenítői. Radhát kétféle kapcsolat fűzi Krisnához: a *svakiya-rasa* (házastársi kapcsolat) és a *parakiya-rasa* (az isteni szeretet, amely lehetővé teszi, hogy akkor is megoszthassák gondolataikat, amikor távol vannak egymástól). A *Vaishnava* és a *bhakti* tradíciók egyaránt Krisna barátjaként és tanácsadójaként írják le Radhát. E hagyományok követői közül sokan őt gondolják fontosabbnak, szerintük Radha a Főistennő, az ősi kozmikus energia, a női kreatív erő és termékenység koncepciója és megtestesítője, az Istenanya.

28 Becézve *swastika* (a szanszkrit szó jelentése „rendben van”, „jól van”), a szerencse ősi, az Indus völgyi civilizációban, a klasszikus mediterrán, kelta, skandináv, germán, észak- és dél-amerikai indián kultúrákban, Iránban, Indonéziában, Nepálban, Kínában, Japánban, Koreában egyaránt használt szimbóluma.

29 A védikus irodalom egyik alapműve, a hindu vallás legszentebb könyve, a *Bhagavad-gītā* (A magasztos szövege) által elmesélt történetben Ardzsuna, a jámbor Pándavák döntő csatába induló királya nem tudja eldönteni, hogy szabad-e testvérharcba bocsátkoznia. Harci szekeérének hajtója, Krisna herceg felfedi isteni valóját, és arra biztatja a királyt, hogy erkölcsi aggályait félredobva, bátran harcoljon a gonosz erőt képviselő rokonai ellen. A költemény csúcspontja kozmikus vízió: Krisna megmutatja Ardzsunának, hogy az Univerzum pusztán az ő lényének megnyilvánulása, a világ pedig csupán káprázat.

30 A szvasztikát (horogkereszt) a Nemzeti Szocializmus szimbólumának választó Adolf Hitler megfordította a jelkép forgási irányát. A blaszfémia következményei jól ismertek. Ugyanígy, hasonló végkifejlettel járó hibát követtek el a kommunisták vezetői is, amikor Osiris eredetileg kék ötágú csillaga színét vörösre változtatták.

31 Zárás, uram, záróra!

32 „Az Idő Első Kapuja – A TUDAT”

A politikai pokol oltárképei*

drMáriás új képeiről

Úgy tűnik, drMÁRIÁSnak sikerült a kellő pillanatban ráloccsantania a festéket a vásznaira. Legalábbis ez derült ki a legutóbbi szegedi kiállításán, melynek egy nagy sóhaj lett a címe: *Jaj, de várom már a választásokat!* Ezek után nem csoda, hogy a legfrissebb, hágai kiállításán is folytatja, amit a szegedi jelenés után a budapesti Godot Galériában megmutatott: a népvézérek, pl. Orbán Viktorból a szakrális közimádat orgiasztikus képtárgya lesz (*Orbán Viktor Hermann Nitsch műtermében*). Az sem elhanyagolható szempont, hogy Orbánnak csak a fejét látjuk, mintha a Nitsch-i esztétikát idéző vér(utánczat) egyenesen guillotine-ról



drMÁRIÁS
Viktor sír, 2013,
akril vászon,
80 x 100 cm

fröccsent volna a vászonra. A festmény így nem kevés humorral utal arra, hogy a történelem folyamán milyen sorsra jutottak a feudális légvárakból parancsolgató urak. Magyarország jelenlegi miniszterelnökét más kiadásban is láthatjuk: a *Viktor sír* című festményen a nevezetes politikus képregény-hősként mutatkozik meg. A harsány, szinte már foszforeszkáló színnek a Trianon-nosztalgia műviségére is utalnak: a Trianon szó képregényes buborékban lebeg a miniszterelnök homlokánál. A Roy Lichtenstein-i pop artot idéző képen a népvézér arca rózsaszín, a haja és a szemöldöke pedig nemzeti színben pompázik. Összegezve: Orbán Viktor ezen a festményen úgy néz ki, mint egy nemzeti papagáj. Ehhez a giccsparádéhoz és gondolatkörhöz kapcsolódik a *Kádár János a rendszerváltás éjszakáján imádkozik* című festmény is: a kép domináns figurája Kádár János, fekete öltönyének gyászos színe meghatározza a hangulatot, a háttér kékjében pedig napraforgófejekre emlékeztető csillagokat látunk, belsejünkben vörös alapon fehér csillagokkal, illetve kereszttekkel. A napraforgócsillagok az ideológiai kurzusváltás ironikus jelképei, melyeket körberöpködnek gyerekrázokra emlékeztető, üres, sárga angyalkák. Kádár balján félbevágott vörös csillagot, jobbán pedig az öltönyével harmonizáló sötét fekete keresztreszletet látunk. Mindeközben az imádkozó diktátort főbe lövik, homlokán szétfröccsen a vére. Am a diktátor halála pusztán trükk, mert új ideológiai köntösben ismételten feltámad (akárcsak Rákosi idején a kommunista felügyelet alatt lélegeztetett, egyházi ikonográfia). drMáriás képi nyelven mezteleníti le a kelet-európai ideológiai giccs alakzatait, bizonyítván, hogy a rendszerváltás pusztán átmenet az egyik képi diktatúrából a másikba: a politikai reklámstratégia a kiüresedett jelképek kombinatórikáján alapul. Ugyanez tapasztalható az indián törzsfőnökké, amerikai szabadságszoborrá és fociidrukkerré stilizált Putyin képén, aki rejtélyes, zöld tekintettel hipnotizálja az agyakba: szurkolj értem, ahogyan én szurkolok érted. Hasonló lelkesedés tör ki az elfonnyadt Cicciolina iránt is, akiért, a képcím bölcsessége szerint, *kisnyugdíjasokként is rajongunk*. drMáriás gyakran változtatja képeinek címeit, mintha ezzel egyszerre csempészne önreflexív, önkritikus mozzanatot a munkájába, másrészt pedig utal a műalkotás lezárhatatlan folyamatára: a befejezettnek ható képet a címváltásokkal mindig új jelentésekkel, új látványelemmel lehet feltölteni. A budapesti tárlaton a Cicciolina-kép címe így módosult:

* Jelen írás a drMáriás utóbbi három kiállítására reagál: a szegedi Kass galériában *Jaj, de várom már a választásokat!* (2013. 07. 21 – 2013. 09. 15.), illetve a budapesti Godot galériában *II. Erzsébet titokban Geronazzo Máriával egyeztet a keleti nyitás politikájáról a Külön 2014 Nemzeti Parkban* (2013 december 4 – 2014 január 4.), és a hágai *Hollywood a Vasfüggöny mögött – Hollywood Behind the Iron Curtain* (2014. január 30 – március 24.)



DRMÁRIÁS
László János Mártélyon
pirettezik, miközben piros hó
esik, 2013, akril, farost,
110 x 160 cm

Cicciolina kisnyugdíjasként Parassapusztán. A cím változik, a kép azonban nem: Cicciolina arcán tán nem is festék, hanem ondó csorog lefelé, végtelen mennyiségű, onanizált ondó rácsozza be a szendévé dermedt pornó-és politikai ikon portréját. Ez a kép pontosan bizonyítja, hogy hiába a sok ráncvonal a vénülő díva bőrén, az idő nem fog a bálványozás síkos sóvárgásán: a kép(ernyő) előtti lihegés örök. A művészet pedig nem ártatlan, a szépségen ott az ideológiai smink, ahogyan fordítva is: a politika átesztétizált lófasz. Jól jön ilyenkor a groteszk irónia, kiváló óvszer, amire Sziveri János is fogadott:

Óvszerződés

Az irónia: módszer
a groteszk állapot
bevesszük a gyógyszert
mi beteg állatok

Az irónia gyógyszer
groteszk állatok
bevettük a módszert –
beteg állapot (!)

Doktor urunk a paródia, a karikatúra, a stílusátzat, a szatíra eszközeivel provokálja, ironizálja a művészet, a politika és a popkultúra szentháromságát. drMáriás mindezt felugossy László (és persze az egykori bandatárs, Bada Dada) abszurd és abszolút modortalanságának jegyében alkotja meg. A hágai tárlaton bemutatott *Kádár János Egon Schiele műtermében* című festmény a politikust egy prostituált kéjelgő pózában láttatja. Az ismert Schiele-figura itt a lélektani, illetve az elhasznált női test ábrázolásának problémái mellett a paródia, valamint a gúny alakzataival töltődik fel. A Schiele-kép megidézése az elkurvult politika kritikájává válik: szinte hallani a piros pártpulóverbe bújt Kádár János nyüszítését, hogy valaki keféje már meg! A *Marilyn Monroe mégis lefekszik a kutyával* című festmény (a kép eltűnt egy idő után a szegedi tárlaton, valószínűleg nem a régi cím miatt: *Marilyn Monroe mégis lefekszik Rousseau kutyájával*) hasonló parodisztikus aktusként működik. Úgy is mondhatnánk, a rousseau-i naivítás fajtalanodik a drMáriási paródiával: a kép Henri Rousseau naiv művészetének modorában mutatja meg a szexualitás, illetve a pop kultúra nárcisztikus vonását, ugyanis az élvező Marilyn Monroe a perverz aktus közben saját tükörképét nézi, a saját arcában gyönyörködik. A stílusutáztatok választása sokszor önkényességet mutat, a sorozatosság a tömeggyártás kritikája is. Míg pl. Hermann Nitschnél a vallásos szimbólumok, a kegytárgyak a zsigeri testi tapasztalat felől érzékeltetik a kimondhatatlan, az ábrázolhatatlan jelenlétét, s lesznek így a pop vallásosság, a művészet és a múzeum kritikájává, addig drMáriásnál a kép metafizikájának



DRMÁRIÁS
Ratko Mladic tévedésből
Ferenc pápához fohászkodik a
Hágai bírónban egy Fernand
Léger-ről szóló dokumentumfilm
nézése közben

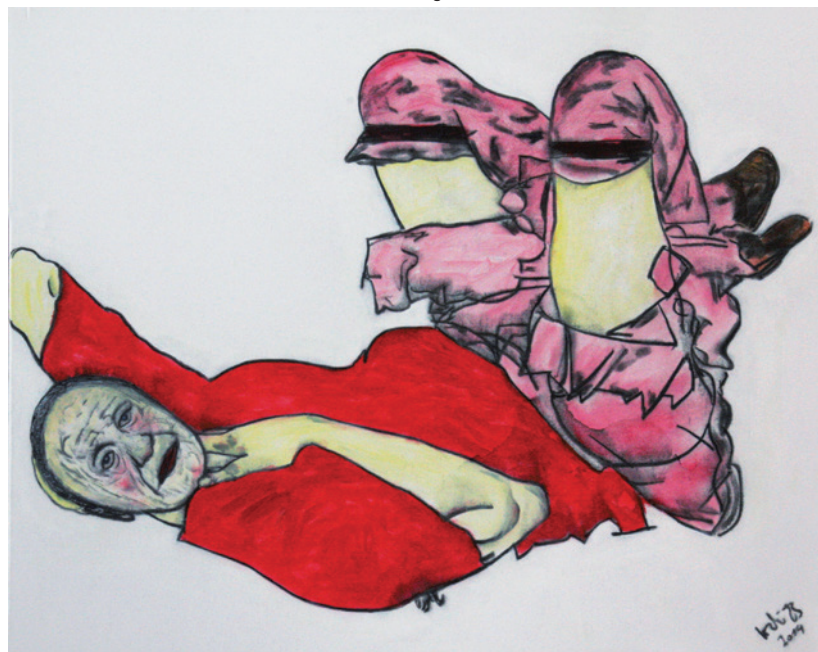
a paródiáját látjuk: Orbán Viktor feje a kép centrális helyét foglalja el ugyan, de önmaga kiüresedtségére, szimulációjára utalhat csupán. Az arc Banksy-graffitit idéz, nem a nitschi hús-vér, nyelven túli dimenziót. A legtöbb képen éppen az arc és a stílusutáztat, ritkán a test vagy a figura válik központi tényezővé. Az arc, akár a stílus, váltan felszínes, nem törekszik sem lélektani, sem realista kidolgozottságra. Hasonló látvány fogad minket a Gyurcsány Ferencet ábrázoló képen (*Feri gyere vissza!*): a kelet-európai Hollywood egyik politikai sztárjának arcszimulációját mintha a Cicciorina portrét borító ondócsorgás, valamint turha és vérfröccsenetek díszítenék. Ezt a hanyag arcábrázolást legszemléletesebben talán a Kim Dzsong Unt ábrázoló festményen láthatjuk: a portré csak fehér körvonalaiban jelenik meg, a tartalma hiányos, üres. Akár arc, akár figura kerül a szemünk elé, mindegyik pusztán szimptóma. A szimptóma a poszt-pszichoanalízis szerint (Lacan, Žižek) a traumatikussal áll összefüggésben. A kép pedig a trauma megidézésén keresztül képes manipulálni. Éppen ezért a szegedi kiállítás címe (*Jaj, de várom már a választásokat!*) parodisztikusan hívja fel a figyelmet, hogy a választás folyamatos, nemcsak a politikában, hanem a művészetben, a gárdásító hétköznapiakban is. Ilyen értelemben, nem mindegy, kit, mit, hogyan választunk a nézés során, mert a képi fordulat kultúrájában a vizualitás hiperdiktatúrája dirigálja a tempót, a háború pedig a tekintetért zajlik. A *Tito elvtárs szivarozik* (egy korábbi címváltozat szerint: *Tito elvtárs mint Humphrey Bogart*) című festmény azonosítja a filmsztárt a szoft core diktátorral: szivar és csillag, ezek voltak az amerikai filmekért rajongó Tito elvtárs legfőbb motívumai. Nem vitás: Tito elvtárs az amerikai populáris filmek eszközeit is használta a személyi kultuszának kiépítéséhez: hogy mindenki őt bámulja, akárcsak Humphrey Bogartot a kultikus *Casablanca* című filmben. Tito elvtárs ezen a képen, a filmsztárhoz hasonlóan, igazi camp-személyiségként dominál. Mit lehet tenni? Ahogyan drMáriás: firkáljuk össze feketével a választási plakátot, vagy fröcsköljük le vörös takonnyal, legalább jó buli lesz.

drMáriás szimptomatikus képei többször a gyerekrajzok naivitását, egyszerűségét idézik, mint pl. az *Aczél György műteremben figyelmezteti Dubuffet-et* vagy a *Kim Dzsong Um méltatja Mark Rothko művészetét* című műveken. A *Nicolae Ceausescu Georg Baselitz műtermében* című festmény pedig arra is választ ad, hogy honnan pottyantak közénk a diktátorok, akik olyanok, mint az istenek a pigmeusokról szóló játékfilmben: a fejükre estek. Abban a világban pedig, amit Baselitz hozott létre: mindenki fejre állt. Ugyanígy említhetjük Slobodan Miloševićet is, aki drMáriás szerint azért szomorú, mert senki sem akar vele focizni a pokolban. A hajdani diktátor itt azonban nem pusztán önmaga karikatúrája,

hanem azt is láthatjuk, hogy számára a legnagyobb pokol a magány, az elhagyatottság. Szinte megkönnyezzzük Miloševićet, hogy nincs játszótársa: a vörös tájban a feketés zöldes hegyek és a fekete út dominál, az egykori diktátor pedig lebiggyedt ajakkal, búsan dől a kép sarka felé. Kiderül, hogy a túlvilágon a tirannus számára a középpontból való kiesés, a margóra és a magányba kényszerülés jelenti a legnagyobb szenvedést. Hüpp.

A graffiti több szempontból is megjelenik drMáriás alkotásain: a *Combino Brothers* című képen a metró-botrány hőseit, Demszky Gábor és Hagyó Miklós nevető figuráit, a metrós graffitiken pedig különböző leleplező beszólásokat, trágárságokat látunk. Továbbá a képcímek rendszerint ironikus szlogenekként is felfoghatóak, sokszor a graffitire jellemző poén és társadalomkritika, a direktesség, a politikai szólamok paródiája nyilvánul meg bennük. A graffiti a tabuval, a cenzúrával szemben működik, a szubkultúra egyik artikulációs formája, éppen ezért nem áll távol drMáriás punk anti-esztétikájától. Képei ilyen szempontból felfoghatóak a múzeum, az intézmény, a kánon avantgárd kritikájaként is. A kritika a humorban nyilvánul meg, így lesz drMáriás a karneváli tabudöntögetés bohóca, istentelen prófétája. A politikai kontextus ellenére művészete nem uszító pártpolitika, mert minden irányba harap. drMáriás veszélyes kobra, képein hátborzongatóan sziszeg. Az eklektikus stílushasználat elsősorban posztmodern gesztusnak hat. Az ún. magas és a pop kultúra paródiája felszámolja a művészet hagyományos jelentéseit: nincs eredet, nincs mélység, csak felszín van, a semmi unalmas ismétlődése. Ez összefügg a metafizikai Semmivel is, amire Szombathy Bálint pontosan utal a korábbi festmények alapján (vö.: Sz. B.: *drMáriás képzőművészete*, 16.). A transzcendencia hiánya a fogyasztói reprodukтивitás auramentes semmijében nyilvánul meg, aminek egyaránt része a művészet, a vallás és a politika is. Minden idézet és paródia: önismétlő tömegcikk lett. drMáriás nem arra mutat rá, hogy a művészet csak giccsként lehetséges, hanem arra, hogy a tömegkultúra kisajátítása során a művészet sem kivétel. Ám paradox módon épp ez az éles kritika hívja fel a figyelmet a magasabb rendű létezés alapjainak újrafelfedezésére. E tekintetben drMáriás eltávolodik a posztmodern magatartástól, s közelebb kerül a gyökerekhez, az avantgárdhoz. A tömegfogyasztói „semmi” kapcsán hasonlóan jellemezte Baudrillard Andy Warholt, az új felszínesség alkotóját fedezte fel benne. Bár vannak hasonlóságok abban, ahogyan Warhol pl. Mao Ce-tungból gyárt pop-ikont, tömegfogyasztási cikket, drMáriás csak részben használja fel a pop art eredményeit. Ibos Éva szerint: „[...] képein a mai magyar közbeszéd és „kulturha” jelrendszere szerepel, de persze nem abban a kíméletlenül puritán, mechanikus felnagyításban, mint az őspopos kollégáknál, hanem kissé bonyolultabb, már-már árnyalt formában.” (www.revizoronline.com) drMáriástól ugyanakkor nem áll messze az NSK

DRMÁRIÁS
Kádár János Egon Schiele műtermében, akril vászon, 80 x 100 cm



Cserba Júlia

Kint-bent, Hamish Fulton és Tony Cragg kiállítása

Hamish Fulton – CRAC, Sète
2013. október 30 – 2014. február 2.

Tony Cragg – Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
2013. szeptember 14 – 2014. január 5.

kötélékében fellépő szlovén képzőművészeti csoport, az IRWIN és a hozzá kötődő zenei szekció, a Laibach retroavantgárd, illetve transzavantgárd esztétikája sem, mely többek között éppen a magas és a pop kultúra ideológiai mátrixát vizsgálja. Esetükben a kisajátított kulturális elemek, hulladékok az ideológiai mechanizmus leleplezését végzik el, montázsai a vágy gépezetének manifesztációi és manifesztumai a totalitáriánus tömegiparban. Átaluk belekukkanthatunk a Totalitáriánusz sötétjébe. Pl. a Laibach *Volc* című lemezén a különféle nemzeti himnuszokat torzítja el, parodizálja, a sajátjukat is beleértve, mindezt a pop kultúra gyarmatosító angol nyelvén. Mind Warhol, mind az IRWIN, illetve a Laibach a punk anarchista attitűdje miatt is fontos drMáriásnak, aki viszont többek között abban különbözik az elődöktől, hogy harsányan kacag. Warhol nevéte hidgebb, az IRWIN-é intellektuálisabb. Korunk Tristan Tzarathustrája, drMáriás nevéte máshogy öli meg a „nehézség szellemét”: hahotája úgy rezeg bennünk, mint egy mennyei vibrátor. S ebben a vibrátorban halhatatlan az elem. A kéj pedig garantált, ha mégsem jön be, akkor a dugásban lehet a hiba. El kell találni a konnektort, ennyi meg egy csatos bambi.

Ha a tagadás avantgárd gesztusa fontos drMáriásnak, akkor miért kell bevonulni egy galériába, hagyományos formában kiállítást rendezni? Száraz, százéves kérdés, akadémikus dagonyázás a semmiben. Csússzon be hát a közhely: az intézmény tagadása az intézményben zajlik, a művészet provokációja a művészet eszközeivel történik. drMáriás mindezt sokszor a camp esztétika eszközeivel jeleníti meg. Susan Sontag szerint a camp esztétika a „komolyság” trónfosztását végzi el többek között a játékoság által: komolyan veszi a frivolitást, ahogyan frivol módon közelíti meg a komolyságot. A giccset is ezzel a kettős játékkal használja, ám célja a műélvezet, nem az ítélet. drMáriás munkamódszerében nehezen dönthető el, hogy melyik a fontosabb: a társadalomkritika, a képkritika, a művészetkritika vagy az önmagát keblező műélvezet? Azt is mondhatnánk, hogy nála a kritika és a humor lesz az élvezet képtárgya. Erre az egyik legjobb példa a Zámbo Jimmyt ábrázoló alkotás: a magyar dal- király portréja Lautrec Yvette Guilbert kabaré- énekesnőről készített egyik vázlatának idézete. A paródia itt többirányú: egyrészt a pop kultúrára, a magas művészetre, másrészt magára az alkotói szubjektumra is vonatkozik. Lautrec, alias drMáriás ezen a festményén a világ legszebb nőjeként láttatja velünk Zámbo. „Engem csak szeretni kell” – szól a király egyik dala. drMáriás előadásában e nótá siron túli, zombi-Zámbo hörgéssé válik. Azt duruzsolja a fülünkbe: csak szeretnünk kell őt, a sztárjait, csak szeretni, csak szeretni, s maholnap értük döglöhetünk meg a tévés csatatéren.

Egyidőben két különböző helyszínen, Sète-ben és Saint-Étienne-ben két monográfikus kiállítás mutatja be a kortárs brit képzőművészet középgenerációját képviselő Hamish Fulton és Tony Cragg munkáit. Mindkét művész azonos időben, a hetvenes évek kezdetén, ugyanakkor más és más irányban indult el pályáján. Míg Fultont a land art-hoz és a konceptuális művészethez szokták kötni, addig Cragget az új realisták, a pop art és a neo-dadaizmus továbbörökítőjének tartják. Fulton azonban nem fogadja szívesen a rá vonatkozó besorolást. Mint magától a művésztől tudjuk, alkotómunkájának a gyaloglást tartja. És mivel a természetben járva, iskolatársától és barátjától, Richard Longtól eltérően, a környezeten semmiféle változtatást nem hajt végre, és csak a legelkerülhetlenebb nyomokat hagyja maga után, valóban nem helytálló, ha munkásságát a land art-hoz soroljuk. Ugyancsak Fulton véleménye az is, hogy művészetét konceptuálisnak sem lehet tartani, mivel mint mondja: „nálam a koncept, az elképzelés nem marad pusztán ötlet, a gyakorlatban is megvalósul.”

Hamish Fulton kiállítása, részlet, Sète, CRAC, 2013
© Fotó: Cserba Júlia



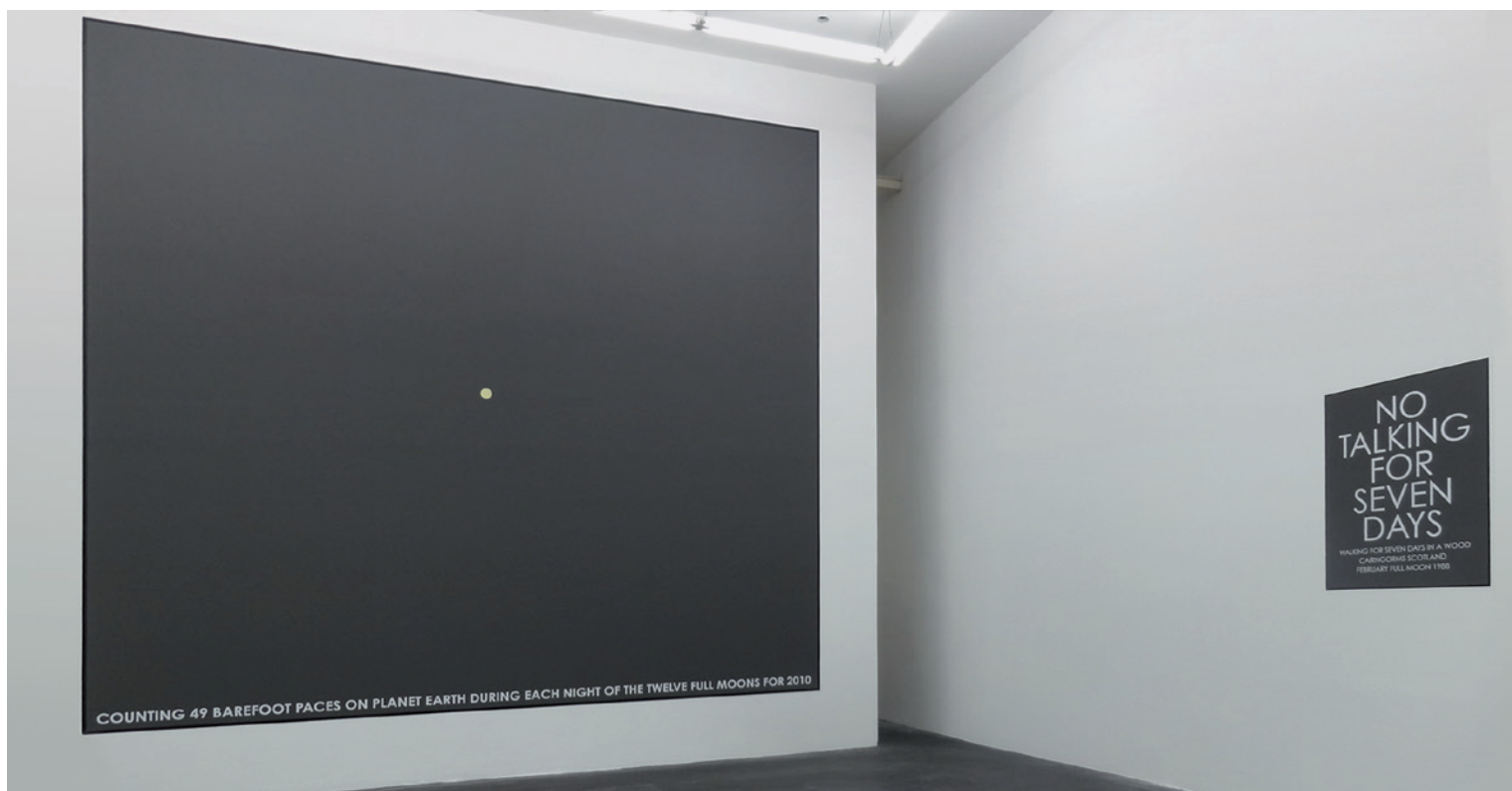


Hamish Fulton, 2013. október
© Fotó: Cserba Júlia

HAMISH FULTON több mint negyven év óta tartó, több tízezer kilométert bejáró gyaloglását akár performanszként is felfoghatjuk, amelynek során, akár csak egy megmunkálás alatt álló szobor, intim kapcsolatba kerülve akár a természettel, akár a városi környezettel, a művész maga esik

át átalakuláson. De hogyan is lehet kiállítást rendezni Fulton művészetéből, hogyan lehet átadni a közönségnek, mindazt, amit átél, megtapasztal, közvetíteni akar? Fulton mindehhez többféle eszközt használ: fotót, grafikát, videót, szöveget. Ezeket láthatjuk a sète-i kiállításon. A korábban halkonzerválásra használt, napjainkban kiállítóhelyként működő hűtőház és ipari épület méretei lehetővé tették, hogy korábbi és legutolsó gyaloglásához kapcsolódó alkotásait is monumentális méretben valósíthassa meg. A sète-i CRAC (Languedoc-Roussillon Regionális Kortárs Művészeti Központ) felkérésére létrehozott mű első része, egyben leglényegesebb eleme az a huszonhárom napig tartó gyaloglás volt, amit Fulton Franciaország és Spanyolország határán, a Pireneusokon átkelve, Hendaye és Llançá között tett meg. A mű második részét egy, a látott tájakról készített videó és számos fotó, valamint egy monumentális méretű wall painting alkotja. A Pireneusok hegyvonulatának falra festett, huszonegy méter hosszú árnyékképe, a *Mountain Skyline 2012* előtt végigsétáló látogató csekély kis ízelítőt kaphat a gyaloglásból is. A szemközti falon a valamivel kisebb, „mindössze” tizenöt méter hosszú wall painting, a *Mountain Skyline 2011* hegyvonulatának körvonalai Fulton nepáli gyaloglását dokumentálják. Egy tablón, a *Walks mapon* pedig Európa térképét látjuk, rajta mindazokkal az útvonalakkal, amelyeket a művész 1971 és 2012 között bejárt. Fulton mindig maga rendezi meg kiállításait, és nemcsak azok anyagának összeállítását vállalja magára, de a vizuális összhatásra, az egy térbe kerülő színek, méretek összhangjára is nagy gondot fordít. Ezzel magyarázható az is, hogy ugyanazokat a munkáit az adott helyhez igazítva, különböző méretben, hol felnagyítva, hol lekicsinyítve állítja ki. Így például egy korábban kisebb változatban ismert alkotása, amely azoknak a patakoknak és folyóknak a neveit sorolja fel, amelyek felett az idők során hídon kelt át (*Les Noms Des Rivières et Ruisseaux Traversés Sur Les Ponts*, 1995), most többszörösen megnövelt méretben került a közönség elé. Az említett képhez hasonlóan több olyan is szerepel a kiállításon, amelyen útjai során készített jegyzeteiből kiemelt szavakat, tömondatokat közöl. Ezek közt van, amelyik útjának körülményeire utal, míg máskor politikai üzeneteivel találkozunk. Ez utóbbinak egyik jellegzetes példája a *Chinese Economy*, 2009 (Nepal/Tibet), melyen hét szóba foglalva, többek között bírálja Kína embert-terészetet kizsákmányoló gazdaságpolitikáját, felveti Tibet függetlenségének problémáját, és arra is felhívja a figyelmet, hogy a pénz (nemcsak Kínában) bezárja a szájakat. Betűkaraktereinek és a színek megválasztásával, az elemek átgondolt elrendezésével igényes grafikai munkákat hoz

Hamish Fulton kiállítása, részlet, Sète, CRAC, 2013
© Fotó: Cserba Júlia





Tony Cragg kiállítása, részlet, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, 2013
© Fotó: Cserba Júlia



TONY CRAGG
Pool, 2012, fa,
260 x 195 x 206 cm
Courtesy Galerie
Thaddaeus Ropac
Paris / Salzburg
© ADAGP, Paris 2013

létre, melyeket akár lettrista műveknek is felfoghatunk, de olyan képeivel is találkozunk a kiállításon, amelyeken geometriai elemeket alkalmaz, hogy csak a Holdat és a Napot stilizáló köröket említsük példaként. Fulton eszközei közt felsoroltuk már a fotót, a festményt, a grafikát és videót is, de feltétlenül meg kell említeni szóbeliségét is: akinek alkalma van őt meghallgatni, igazolva látja, hogy ez a kifejezési forma is igen fontos helyet foglal el művészetében. Ez a közlési mód TONY CRAGGTól sem áll távol, aki nemcsak saját alkotásairól beszél szívesen az érdeklődőknek, de mint a metzi, düsseldorfi és berlini képzőművészeti iskolák egykori tanára, nagyobb közönség előtt is rendszeresen tart előadásokat. Legutóbb, franciaországi kiállításának apropóján, Párizsban a Collège de France-ban kísérhette figyelemmel a hallgatóság nyolc részből álló előadássorozatát, amelynek témája a XX. századi szobrászat és a műfaj jövője volt.

Tony Cragg kiállításának a Saint-Etienne-i Musée d'Art Moderne ad otthont, ahol, amint arra a kiállítás címe, a *Tony Cragg, œuvres récentes* is utal, néhány régebbi alkotástól eltekintve, az utóbbi években született szobrai láthatók. A kék műanyag tárgyak darabjaiból készített fali installáció, a *Blue Moon* (1980), egy másik installáció, az üvegpalackokból összeállított enigmatikus, a *Clear Glass Stock* (1998) és a fehér-fekete dobókockákkal borított tömörszobor, a *Pan* (1999), valamennyi a múzeum gyűjteményéhez tartozó mű. Jelenlétük, amellyel, hogy Cragg legsikerültebb művei közé tartoznak, abból a

szempontból is érdekes, hogy munkásságának korábbi fontos állomásait jelölik, és ezek tükrében még érdekesebb legfrissebb alkotásainak vizsgálata. Ha a *Clear Glass Stock* üvegpalackjaiban felfedezzük az emberi, a spirálisan tekeredő Panban az állati formákat, akkor megértjük, hogy míg Cragg az anyagok alkalmazásában újabb és újabb kísérletekre vállalkozott, addig formai keresése nem változott, és akárcsak korábban, más módszerekkel, más anyagokkal, de ma is a biomorf formákhoz jut el. Ha ezek a szobrok első megközelítésben absztraktak is tűnnek, a művész azt javasolja, kerüljük ezt a meghatározást: „A realitás tulajdonképpen az absztraktnak is jelen van, de tudjuk-e pontosan, hogy mi a valóság és mi az absztrakció? Lehet, hogy, amit valóságnak hiszünk, nem is az...” – mondja Tony Cragg, s ahogy Hegyi Loránd a kiállítás alkalmából megjelent monográfiában írja, kizárólag az anyagot tekinti „univerzumunk, életünk és cselekedeteink lehetőségeinek egyetlen abszolút (és kikerülhetetlen) realitásának”. Az anyagról, Cragg munkásságának mozgatórugójáról, nehéz lenne pontosabb és szebb megfogalmazást találni, mint ami Bruno Schulz egyik novellájában olvasható: „Végtelen termékenység adatott az anyagnak, kimeríthetetlen életforrás, egyúttal kísértő erő is, mely megformálásra csábít bennünket.” Legújabb, többségükben monumentális méretű szobrai, melyek láthatóan jól érzik magukat a tágas terekben, fából, bronzból, márványból, acélból készültek. Tömbszerű, nem ritkán többtengelyű faszobrai ipari fából fűrészelt, két centiméter vastagságú fakorongok egymásra rétegezéséből születtek. Arra invitálnak, hogy körbejárjuk, még inkább körülkeringjük őket. Craggnél nem a szobor mobil, hanem a néző, aki előtt ily módon feltárul, hogy hogyan változik át a geometrikus forma a művész keze alatt organikussá, és hogyan alakul ki a részekből az egész. A rész és az egész viszonyának problematikája Cragg esetében, akárcsak a fraktálgeometriai elméletből kiinduló Jack Vanarskynél, meghatározó jelentőséggel bír. Míg azonban Vanarsky már kész formákat, tárgyakat szeletelt fel, majd állította azokat újra össze, addig Cragg azonos vastagságú fakorongokat „gyárt”, és azokból építi meg szobrait. Csak a kiindulópont biztos nála, hogy hova jut el, mivé formálódnak az egymásra rétegezett elemek, az csak a munkafolyamat során dől el.

Annak ellenére, hogy mind Hamish Fulton, mind pedig Tony Cragg nemzetközi elismertséggel rendelkező és számtalan kiállításra invitált művész, mindketten nagy jelentőségűnek tartják mostani kiállításait, ami érthető, hiszen nem minden nap adódik egy művész életében, hogy olyan térbeli adottságok és olyan kedvező körülmények közt mutathatja be műveit, mint most Fulton Sète-ben, illetve Cragg Saint-Étienne-ben.

L á n g E s z t e r

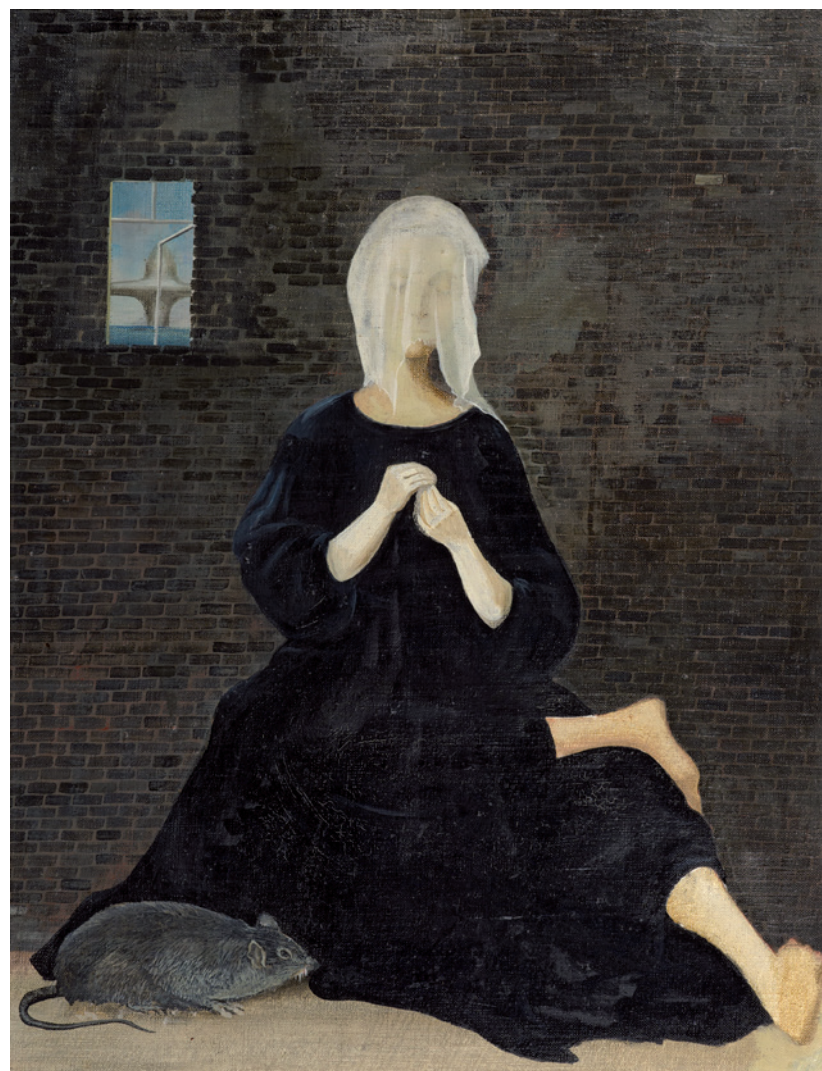
Átjárás: zárt és megnyíló falak

Körkörös romok.
Ország Lili falai

MODEM, Debrecen

2013. augusztus 18 – 2014. január 19.

Az idő. Ez jut eszembe, ahogy állok a kiállítási térben. És az időtlenség. És a következetesség, ami meghatározta ORSZÁG LILI alkotói világát. (Utóbbi óhatatlanul is szembetűnik ezen a kifogástalanul megrendezett MODEM-beli kiállításon, hála a fiatal kurátor, FARKAS ZSÓFIA alapos és elmélyült munkájának.) Ilyen következetességet csak ritkán fedezhetünk fel a művészetben, épp azért, mert a művészek



ORSZÁG LILI
Szorongás, 1955, olaj,
vászon, 66×45 cm
Kolozsvár-
gyűjtemény

általában „kalandorok”, akik szívesen kószolnak bele újabb és újabb területekbe, kifejezőmódokba, témákba, filozófiákba, kalandoznak a lehetőségek világában, mindent akarnának, ha lehetne. S ha úgy adódik, hogy valaki korán rátalál egy sajátos, sajátjának aposztrofálható témára és kifejezőmódra, gyakran abban tobzódik, egyrészt, mert erről ismerik és ezt várják el, másrészt, mert könnyebb e járt utat követni a járatlannál. Ország Lili nem lehet ilyen és hasonló kategóriákba sorolni. Ha determinista lennék, azt mondanám, kijelölt úton haladt. Olyan úton, amelyet belülről ismert, és soha nem tévedt el rajta. Ezért is érezni, hogy képeiben van valami transzcendentális, valamilyen nem evilági létnek a sugárzása. Nem tudom, mennyire volt a komponálás nála tudatos vagy intuitív, de azt tudom, hogy képein halálosan pontos a kompozíció, a kezdetektől fogva, végig az egész alkotói pályán. Rövid volt e pálya, hiszen ötvenkét évesen hunyt el, évtizedek adathattak volna még, de nem adtak. Mégis, az életmű kerek, egész, teljes. És „országilisi”. Tudott valamit életről és halálról, bezártságról és szabadságvágyról, a sors súlyáról és az ember létbe vetettségéről és kivetettségéről, magányáról, amit egyszer mindenki megtapasztal (vagy meg kellene tapasztalnia), így vagy úgy. Ország Lili ezt mutatja meg, ezt érezteti, ezt sugározza minden képe. Ezért nincsenek „boldog” képei, csak súlyosak és titkokkal teli tárgyilagosságok. Ennek a két fő jellemzőnek, a titoknak és a tárgyilagosságnak az együttállása adja a megismételhetetlenséget, a sajátosságot festészetében. Képei nem azért jók, mert ismeri a mesterség alapfogásait (ismeri), tehát hogy hogyan kell kimunkálni a képszerkezetet, hogyan lehet a világos és sötét ellentmondására építeni, hogyan lehet ezt az ellentmondást kihangsúlyozva kiegyenlített kompozíciót létrehozni, úgy teremteni feszültséget, hogy ezzel együtt egyensúly is létrejöjjön. Mindezt már a kiállított művek első, korai munkákat felvonultató blokkjánál megtapasztaljuk (*Magtár, Hóember, Temető,*

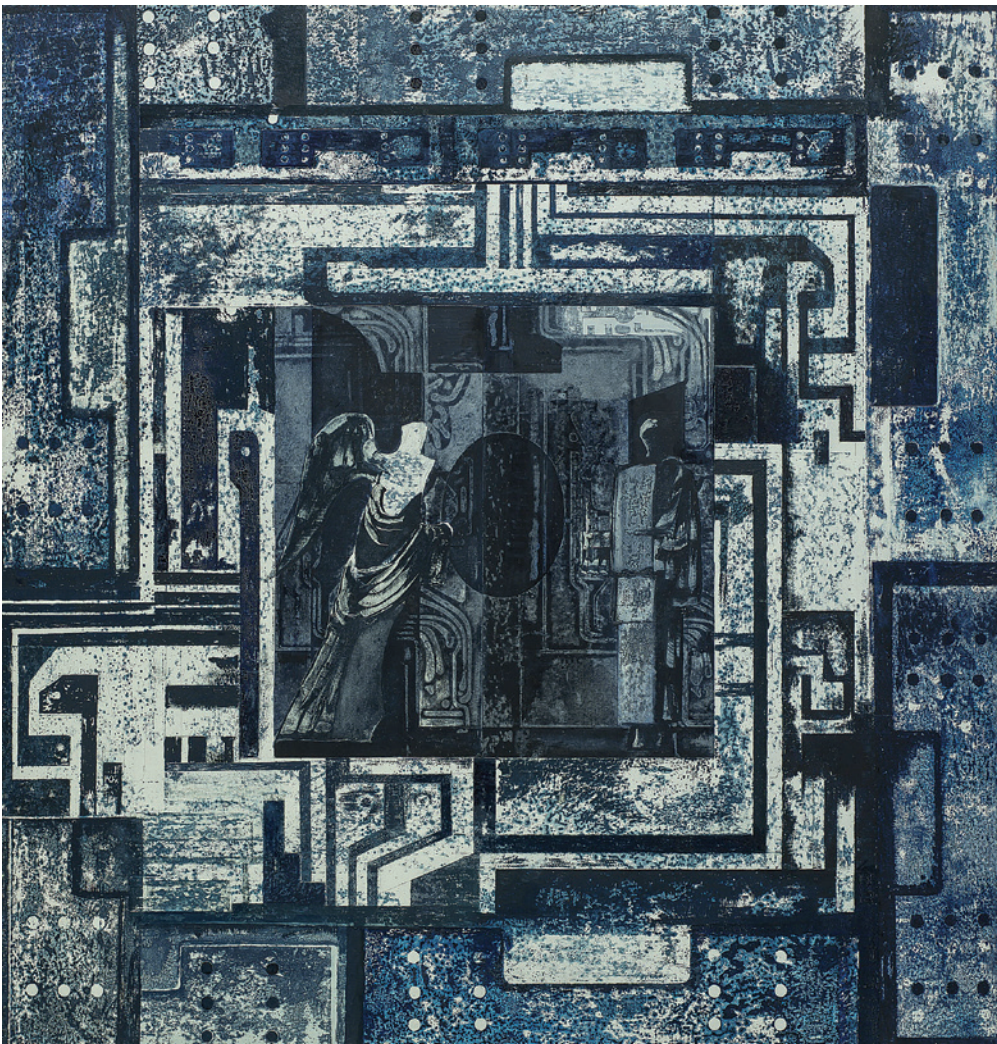
Visszapillantó, Fekete ruhás nő). Nem is azért jók a munkák, mert vérében van a ritmussal való játék (bizonyára ott van), pl. a képmező sávokra osztásával. És még csak nem is azért, mert kitálat magának egy saját technikát: festményeit kollázszerűen építette fel, ahol nagy szerepet kaptak a nyomódúcként alkalmazott nyomtatott áramkörök.¹ Hanem azért, mert képes a falakon kívülről tekinteni a falak harapófogójába. És képes a falak öleléséből láttatni a bezártság belső magányát. Képes eltávolodni, elidegenedni önmagától, és ezáltal valami nagyon általánosat, emberit megfogalmazni, érzékeltetni. „Létbe vetettségünk” transzcendens mikrovilágából rálátni a makrovilágra, az ember parányi voltára ezekben a képekben.

Ország Lili festészetében korán kibontakozik az archaizmus markáns jegyeit képviselő alkotói módszer. Az ikon-, városképi és freskóelemek, szobrok mellett fő motívuma maga a fal, mely egyre rétegzettebbé válik, a téglák, kövek, amelyekből a falak épülnek, héber és latin betűkből és jelekből állnak össze, összetettségükből valamiféle komoly és radikális szépség sugárzik. Színhasználata összesimul a témával, földszíneket, elsősorban barnákat, fehéreket, szürkéseket, vöröseket alkalmaz, utóbbi erőteljesebben van jelen harmadik alkotói szakaszában, amikor belép a kék is – kiszínesedésében pompeji utazásának hatása érződik.

Értelmezésben az idővel való szembeszállás a figurák időtlenségbe helyezésével fejeződik ki: a statikus ábrázolásmód, a gyakran finx-szerű beállítás, a síkszerű ábrázolás egyszerre jutatta eszünkbe az óegyiptomi ábrázolásmódot és Kafka abszurd világát. Azok a hatások, amelyeket művészettörténészek (pl. S. Nagy Katalin, Ország Lili munkásságának legmélyebb ismerője és elemzője, egyben a tárlat megnyitója, de a kurátor maga is) felelgetnek Chiricótól Vajdáig vagy Magritte-ig, valóban fellelhetők, de a befogadónak mégis elsősorban az anyag teljessége és a munkák közötti szoros összefüggés határozza meg az élményét, az említettekkel és más, korábbi, szürrealista és expresszionista, francia és magyar művészeti irányokkal való rokonság pedig csak segít elhelyezni a nemzetközi és hazai képzőművészeti irányzatok között az életművet, anélkül azonban, hogy merev kategóriába gyömöszölnénk. És persze láthatóvá teszi azt az építkezést, amelynek eredménye egy nagyon következetes, nagyon egyéni, nagyon figyelemre méltó képzőművészeti oeuvre.

A kiállítás három blokkban mutatja be az összesen 88 alkotást és a festői életút egymást követő fázisait. Az első blokk korai munkákból áll össze, ahol a szigorú komponáltságon túl a zárt terek és

ORSZÁG LILI
Labirintus: Ikarosz, 1974–1975, olaj, farost, 100 x 100 cm
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



1 Ország Lili az első nyomtatott áramköröket Lovász Ferenc mérnöktől kapta, ezt az információt Lovász Ferenc fia volt szíves velem megosztani.

Szép remények

Rozsda Endre 100

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
2013. augusztus 18 – 2014. január 19.

egy-egy szimbólumnak is tekinthető elem jelenik meg. A *Kóró* című képén a kóró szokatlan perspektívájából tekinthetünk a tájra. A kóró mint valami fa nő a vidék, a falu fölé, számtalan értelmezési lehetőséget kínálva. A *Visszapillantó* két fal közül tekint ránk, elmenőben van, de visszafordul felénk. A figura távolodását csak az elhelyezés és a perspektíva fejezi ki, de mögötte a semmi terpeszkedik, ami akár falként is felfogható, nincs kibontva, az eltűnés lehetősége vagy éppen bizonyossága fogalmazódik meg. A *Dohánylevelű* vagy a *Hold* című kép tisztán szürrealista alkotás, de szürrealis érzést támasz a *Kislány fal előtt* vagy a *Cipők* című mű is. A *Kompozíció I és II*, illetve *Temető* c. képben a ritmus és a képszerkezeti egyensúly dominál, ez későbbi munkáiban még fokozottabban jelentkezik. Címválasztásai jellemzően fejezik ki azt a hangulatot, életérzést, amely éppen eltölti (pl. néhány kollázsa esetében: *Nosztalgia*, *Emlékkép*, *Elhagyottan*, *Szorongás* stb.).

Talán a fal a legerősebb motívum, mely végigkíséri minden korszakát, s noha utazások, találkozások tágitják világát, világlátását, teszik gazdagabbá ábrázolásmódját, ez az építkezés a fal építése, gazdagítása, mélyítése, rétegzetté tévése, amelybe maga is beépül, vagy fordítva, önmaga részévé válik a fal.

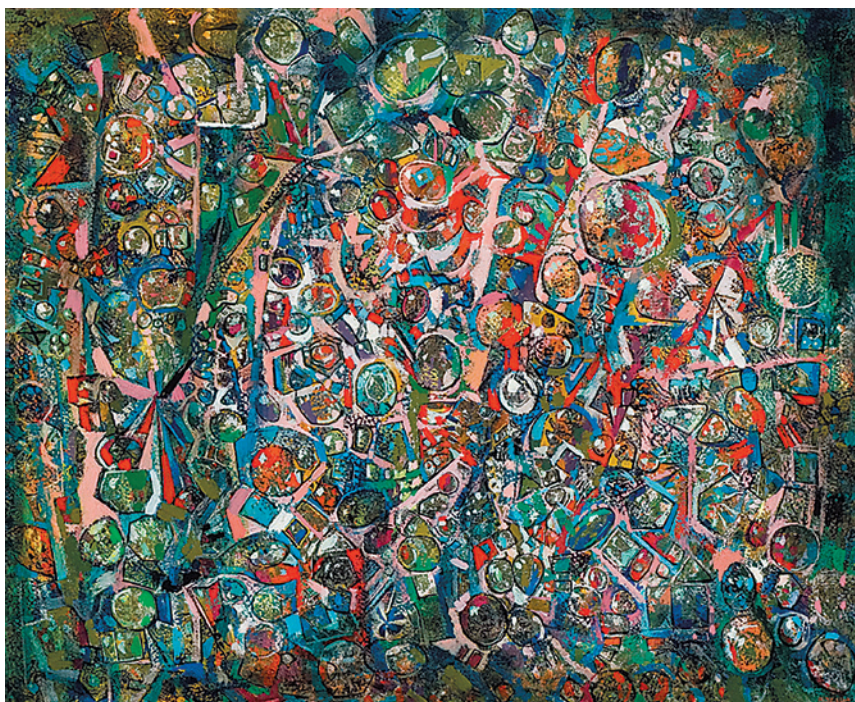
Szorongásos, a történelmi traumákból eredő látomásai ily módon Kafka világával rokonítják, s a második blokk gerincét alkotó *Rekviem hét táblán*, *az elpusztult emberek és városok emlékére* c., szürkeségében is gazdag, motívumokkal teli sorozat a pusztulás, pusztítás elvontságában is megrendítő „dokumentációjaként” tárul elénk. De hasonló érzések fogják el az embert *De profundis* vagy *Város árkádokkal*, *Lamentáció* című munkája előtt is.

A harmadik blokkban a *Labirintus* sorozat elemeit láthatjuk, mely munkásságának utolsó szakaszában keletkezett. Még letisztultabban, még erőteljesebben jelennek meg itt korábbi motívumai, az írásjelek, a szoborszerű alakok, a szürrealis hangulat, a spiritualitás és a transzcendencia, és ahogy Farkas Zsófia felhívja a figyelmet, a „végtelen nyugalom”, a halálközelség. Talán valamiféle Godot-ra várás – tehetném hozzá. A labirintus is falakból áll, a siratófáltól eljuthatunk labirintusbeli bolyongásunk során egy olyan falhoz, amelyen végül kapu nyílik egy másik, ismeretlen létbe, azaz eljuthatunk a halálhoz vezető átjáróhoz. Az embert szinte megcsapja az okkultizmus szele, amikor önkéntelenül is rádöbben az Ország Lili művei és élete közötti párhuzamra. Mintha saját sorsát írta volna képeiben és képei által, melyben azért mélyen benne van az emberiség botladozása, az emberi élet céljának keresése, az Istennel való birkózás, a lázadás a sors ellen és végül a beletörődés az életbe és a halálba. Az életmű címe akár *Az ember tragédiája* is lehetne...

Igazából nehezen magyarázható, hogy Rozsda Endre miért nem tett szert Hantai Simonhoz vagy Reigl Judithhoz hasonló nemzetközi és francia elismertségre. Hiszen ő is hosszú évtizedekig élt Párizsban, szürrealista absztrakciója, majd abból átnövő lírai nonfiguratív festészete az adott irányzat legjobbjaihoz sorolják. Olyan támogatói akadtak, mint André Breton, Françoise Gilot, Arturo Schwarz, Sarane Alexandrian, Joyce Mansour, ráadásul művészetét nem terhelik olyan speciálisan magyar történelmi-művészeti vonatkozások, melyek – Vajdához, Kornisszhoz hasonlóan – megnehezítenék egyetemes reputációját.

Ráadásul volt pár év – nagyjából 1957–1964 között –, amikor több lehetőség adódott volna minderre. Breton pártfogó szavai, kiállítások vezető galériákban, az akkori leg- rangosabb elismerések egyikének számító Copley-díj elnyerése; már csak valami kis plusz hiányzott ahhoz, hogy most a Centre Pompidouban egy retrospektívvel ünnepelhessek a centenáriumot. S hogy mégse ez történt? Hozzájárulhatott mindehhez Rozsda (közép-európai?) ódzkodása a galériás-rendszer szigorú követelményeitől, de lehetett pusztán véletlen is. Mindenestre a hajó akkor elment, s az a fajta festészet, melyet Rozsda élete végéig művelt, a nemzetközi trendek szempontjából mindinkább történeti értékű lett számon tartva.

ROZSDA ENDRE
Tájkép gyöngyökkel, gyémántokkal, 1981
Magángyűjtemény





ROZSDA ENDRE
Beavatás, 1976, Atelier Rozsda, Párizs

Természetesen a történelmi kánon kiegészítésére, korrekciójára utólag is nyílik lehetőség, ezt Hilma af Klinttől Louise Bourgeois-ig több példa bizonyítja. Mindehhez azonban időre, szívs munkára, jól felépített stratégiára van szükség. S erre az egyik lehetőség feltehetően az, hogy Rozsdából előbb hazai, magyar klasszikus legyen, s majd azután nemzetközi szinten is olyan ismertté lehet tenni a nevét, mint mondjuk – régióinkból véve a példát – Štyrskýt, Trostét, Veličkovićét.

Ezen dolgozik immár majd másfél évtizede Párizsban a hagyaték kezelője, José Mangani, Cserba Júlia, a Rozsda Endre Barátainak Társasága, a művészettörténész David Rosenberg, Magyarországon pedig Szalóky Károly s az általa vezetett Várfok Galéria. Hogy az utóbbi részéről milyen tudatos (fel)építőmunka folyik, bizonyítja az 1999-es, még a művész életében rendezett kiállítás óta megnyitott (11!) Rozsda-tárlat (s ebbe bele se számoltuk az ugyanebbe körbe tartozó Gilot-kiállításokat).

Érthető hát, hogy a művész születésének 100. évfordulójához érkezve mindenki nagy lélegzetet vett s munkához látott. A Várfok megcselekedte mindazt, ami egy magángalériától telik: a szülővárosban, Mohácson rendezett válogatáson túl kiállítást nyitott, s egy majd 160 oldalas

könyvet/katalógust jelentetett meg. Az életmű bemutatására már csak téri adottságai miatt sem vállalkozhatott: ennyi előzmény után megtehetette azt, hogy java-részt egy eddig ismeretlen, 1977-ben kezdett-készült műcsoportot, s pár grafikai sorozatot állított ki, amelyet Rozsda Kaliforniában, Gilot-nál tett látogatásakor kezdett el. A képek az életmű egy szerencsés periódusából származnak: a teljes felületet elborító színcsillámok még elég „örültek” ahhoz, hogy ne csak dekoratív mozaikokat lássunk bennük, még van mögöttük annyi bizzar, érzéki szenvedély, mely személyessé tudja tenni őket. A grafikák többségéhez viszont hozzá kell szoknunk; a máskor szinte túlérzékenynek, kifinomultnak tűnő művész itt harsány színekkel, egymáshoz szervesen kötődő, néha kifejezetten viszolyogtató, csupasz szemgolyókhoz, tekergőző ázalagokhoz hasonló formákkal riogat. Az elbűvölő, tüllös-csipkés felületeket létrehozó Rozsda mellett létezett ugyanis egy ilyen nyers, kellemetlen, „uncanny” műveket létrehozó alkotó is, ahogy azt Hornyik Sándor a katalógusban megjelent tanulmányában kifejti.

Ez az (egyébként csak az életmű néhány szakaszában meglévő) feszültség jóval kisebb hangsúlyt kapott az MNG retrospektív kiállításán (rendezte David Rosenberg és Kopeczky Róna). Jól követhetők a pálya állomásai a novecentós indulástól a posztnagybányai próbálkozásokon át egy groteszk, fauve-os periódusig, majd az első, még meglehetősen kiforratlan nonfiguratív művekig. S most is látszik, hogy 1945 táján mintegy varázsütésre a csikorgó, csörömpölő formák szétszalazódnak, s irizáló, tarka szövedékekkel vonják be a kép felületét. Ez az egymást vékony rétegekben átfedő, multiplikálódó, „lírai pszichedelikusnak” nevezhető formaburjánzás (talán Lossonczy Tamás néhány kompozíciójától eltekintve) nemcsak Magyarországon társtalán, mondjuk ki: pártatlan, de Masson, Dominguez, Matta nonfiguratív szürrealizmusa felől nézve is. Még talán Wols lobogó rőzsenyalábjaihoz, Gorky bizonyos műveihez állna a legközelebb, csak azok tragikus felhangjai nélkül.

Mindenesetre véleményem szerint az Európai Iskola időszaka az életmű abszolút csúcspontja. S a szocreál nem csak azért volt végzetes a csoport alkotói számára, mert eltiltotta őket a nyilvánosságtól, hanem mert hosszabb-rövidebb időre kisiklatva a pályát, a legtöbb esetben lehetetlenné tette a szerves folytatást. S Rozsda még meglehetősen jól, különösebb törés nélkül került ki a konfliktusból (az 50-es évek első felében született hideglelősen remek rajzairól nem is beszélve), így aránylag zökkenőmentesen vehette fel Párizsban a néha azért elejtett fonalat. Festészete tulajdonképpen jóval közelebb kerül Bazaine-hoz, Bissière-hez, Vieira da Silvához, tehát a francia lírai absztrakcióhoz, mint a kifutóban levő szürrealizmushoz. Ezért is érhetetlen, hogy miért nem került bele jobban a „fősodorba”. Képei aztán mindvégig szépek, dekoratívak, maradnak, a végére kissé önjáróvá válva.

Mindezt korrekt módon mutatja be a kiállítás, szintetizálva-kivonatolva a három eddigi nagy műfaji bemutató, az 1998-as festészeti, a 2001-es grafikai s a 2004-es fotográfiai kiállítás anyagát. Hozzájuk képest újdonság lenne a Galériára kívülről mantrázva ráoktrojált, varázsszóként emlegetett „nemzetközi kontextus” felidézése, ami ebben a formában bizony kissé szárnalmasra sikeredett. Mert hiszen – mint talán az eddig emlegetett művészsnevek is tanúsítják – lenne kitől válogatni. Egy párizsi galériából s néhány magángyűjteményből sebtében s esetlegesen összeszedett, a Rozsda-oeuvre-rel (talán egy kis Bellmer-rajz kivételével) semmiféle kapcsolatban nem álló grafikákkal letudni mindezt, inkább egyre messzebb visz a hosszabb távon vágyott céltól.

S nem lehet említés nélkül hagyni a kiállítás végig komor (fenségesnek és ünnepélyesnek szánt? a művek álomszerűségét felidézni kívánó?) installálását, mely, tartok tőle, a képek megvilágításának folyamánya. Járványszerűen terjed ugyanis az éles fénnel kizárólag a művet kiemelő, s környezetét sötétben hagyó megvilágítás divatja. Néhány esetben ez helyénvaló is lehet, gondolom, a rendezők a kései művek üvegablakokra vagy mozaikokra, kaleidoszkópokra emlékeztető mivoltát kívánták hangsúlyozni. Azáltal azonban, hogy mindent így installáltak, templomi, patetikus, Rozsdától alapvetően idegen jelleget adtak a kiállításnak. Arról nem is beszélve, hogy az éles fényben elveszett a képek strukturáltsága, anyagi mivolta, néha az volt az érzésem, pompás printek mellett sétálok csupán.

Maradéktalanul csupán a szándékot dicsérhetjük...

Emlékezés nyitott formák között

A lengyel művészet és a Holokauszt

Zsidó Történeti Intézet, Varsó
2013. április 17 – november 30.

A Varsói Zsidó Történeti Intézet a varsói gettófelkelés hetvenedik évfordulójára rendezte meg *A lengyel művészet és a Holokauszt* című kiállítást, amely lengyel művészek a holokauszthoz kapcsolódó műveit mutatta be.¹ A kiállítás az intézet 1948-ban útjára indított kiállító tevékenységéhez szervesen illeszkedik. A mostani anyag különlegessége az volt, hogy a Soával foglalkozó lengyel

¹ *Polish Art and the Holocaust / Sztuka Polska wobec Holokaustu*; Jewish Historical Institute / Żydowski Instytut Historyczny; Varsó, 2013. április 17 – november 30.

művészek különböző generációinak életművét gyűjtötte egybe, amely ilyen átfogó módon nem volt még látható sem az Intézetben, sem máshol Lengyelországban. A vele készült interjúban TERESA ŚMIECHOWSKA, a kiállítás kurátora felhívta a figyelmet a Holokauszt lengyel művészetre gyakorolt rendkívüli hatására. Leszögezte, hogy Európa egyetlen más országában sem jött létre ilyen nagyszámú, széles spektrumú, a háború tragikumával foglalkozó műalkotás. El kell ismernünk ugyanakkor, hogy a gyakorlatban ez a képzőművészeti téma továbbra is más témák részeként „szívódik fel” vagy azok háttérül szolgál, s csak ritkán jelenik meg önálló autoritásként. A Zsidó Történeti Intézet kiállításának célja elsősorban ennek a hiátusnak a kitöltése volt. Magyarországon éppen ebből a megfontolásból jött létre a Múcsarnok *Elhallgatott Holokauszt* című, nagyszabású kurátori koncepciót magába foglaló kiállítása² 2004-ben. Maga a cím egy létező problémára, a felejtésre, a kiutasításra, a téma szőnyeg alá söprésére utalt, míg az Intézet koncepciója inkább magára a holokausztra mint témára, illetve arra reflektált, ahogyan a művészek láttatni, bemutatni kívánják azt. Előbbi a holokausztra való emlékezés hiányát tárta fel (nem magában a képzőművészetben, hanem a társadalmi tudatban felfedezett jelenlét hiányát),

² *Elhallgatott Holokauszt*, Múcsarnok, Budapest, 2004. március 18 – május 30.

A lengyel művészet és a Holokauszt, Varsó, 2013. (részlet a kiállításról)





A lengyel művészet és a Holokauszt, Varsó, 2013, (részlet a kiállításról)

utóbbi ellenben éppen szembe megy ezzel a koncepcióval: a kiállított munkák nagy száma, sokfélesége a téma eleven jelenlétét, élő mivoltát tárta fel.

A *Lengyel művészet és a Holokauszt* több mint 40 művész 90 munkáját mutatta be. A kurátori stratégia alapján a kiállítótér installációja a holokausztra utalva „H” alakba rendeződött, a plakát és a katalógus fedőlapja pedig csonka „H”-t idéz. A folyosó egyfajta függelékként kapcsolódik a kiállítótérhez, és azelőtt sosem látott, 1943-ból származó tárgyakat, háborús képeket, dokumentumokat foglal magába. Itt mutatták be OSKAR HANSEN 1959-es auschwitzi emlékmű terveit is. Koncepciója szerint egy nyitott formájú³ (lengyelül: *forma otwarta*) emlékműben a néző aktív résztvevővé válik, testi jelenlétével újra éleszti az egykor történeteket. A nyitott emlékmű fogalma feltételezi, hogy a művészi munka nem egy zárt, befejezett opus, hanem mindenkor lehetőség az új kontextusban való értelmezésre. Ennek megfelelően nyert újszerű értelmezést Auschwitz emlékmű-terve; az egykori koncentrációs tábor eredeti állapotában kívánta hagyni, kitéve az időjárás pusztító erejének. A látogatók egy szűk, a tábor teljes hosszában végigfutó, drótkerítés által behatárolt „járaton” keresztül szemlélhették volna az épületeket. NATAN RAPOPORT a varsói gettó emlékére készített kis gipsz modelljét is itt láthattuk az egykori Belžecet tábor (2004) és a krakkói gettó hősokeket (2005) bemutató fotósorozat, valamint a varsói gettó (*Warszawskie getto*) dokumentumfilmes feldolgozása mellett.

A kiállított munkákat vizsgálva feltűnő, mennyi különböző, a holokauszttal kapcsolatos attitűd létezett egymással párhuzamosan Lengyelországban az elmúlt hetven évben. A holokausztot át/túlélő művészek, és a második, illetve további generációhoz tartozó művészek munkái erősen különböző érzelmi töltetűek, ezáltal hatásos kontrasztot keltettek. MACIEJ TOPOROWICZ *Obsession* című műve például az áradó popkultúra és videóművészet eszközeivel a kilencvenes évek töredékes hirdetéseit idézte. JONASZ STERN munkája ezzel szemben a nyelv elégtelenségéről, illetve a szavak korlátoltságáról tanúskodott, mely képtelen kifejezni az átélt borzalmakat, a bűnök súlyát. A testet, lelket megsemmisítő háború tragédiáját ragadják meg TADEUSZ KANTOR, ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, ALINA SZAPOCZNIKOW, WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI, ARTUR NACHT-SAMBORSKI, BRONISŁAW LINKE, MAREK OBERLAENDER, IZAAK CELNIKIER és JÓZEF SZAJNA művei. E tekintetben a „poszt generációt” MIROSLAW BAŁKA, WILHELM SASNAL, RAFAŁ JAKUBOWICZ, ELŻBIETA JANICKA, JAROSŁAW KOZAKIEWICZ, KRYSZYNA PIOTROWSKA, ZOFIA LIPECKA, WOJCIECH WILCZYK képviselik. Olyan művek, melyek a kilencvenes években még botrányosnak számítottak, napjainkban már tagadhatatlanul a kortárs lengyel művészet kanonikus művei közé tartoznak. Ilyen, egykor botrányos mű például

ZBIGNIEW LIBERA *Lego koncentrációs tábora* (1996), vagy az *Our Song-book* című ARTUR ŻMIJEWSKI film (2003).

Ezzel párhuzamosan a Kordegarda Galériában izgalmas kiállítás volt látogatható *Régészet. Lengyel művészet és a holokauszt* címmel.⁴ A kiállított munkákat a Zsidó Történeti Intézet különleges „preparátumokként” tárta a néző elé, melyek közül kétségtelenül itt is Oskar Hansen nyitott Auschwitzi emlékművéhez készített formavázlatok voltak legfontosabbak. Figyelembe kell venni azt a tényt, hogy a Zsidó Történeti Intézet nem művészeti vagy kortárs művészeti, hanem történeti intézmény, ezért a kortárs lengyel művészet mellett olyan, a témát történetileg feldolgozó alkotás is felbukkant, mint a varsói gettóról készített dokumentumfilm.

A *Lengyel művészet és a holokauszt* nem egyszerű kiállítás. Különösen azok a látogatók jöhetnek zavarba, akik nem rendelkeznek megfelelő háttértudással. A Zsidó Történeti Intézet nem hasonlít a multimédiás Varsói Felkelés Múzeumára, sem a krakkói *Fabryka Schindlera*⁵ intézményére, az itteni kiállítások interaktív elrendezésének itt nyoma sem volt. A kísérszövegeket is a minimumra redukálták. Sajnos, formailag remek, ám tartalmilag hiányos katalógus kapcsolódik a kiállításához. Azon túl, hogy alaposan bemutatja a műveket, és foglalkozik a másodlagos, marginális témákkal, a kurátori koncepciót nem tárja fel. Pedig a kurátor célja véleményem szerint az volt, hogy kapcsolatot teremtsen a műalkotások között: nem triviális, oktatói példabeszéd vagy takaros kurátori szónoklat irányítja a néző felé a műveket, hanem azok maguktól, indirekt módon kell, hogy működésbe lépjenek, hogy kapcsolatba kerüljenek velünk.

A Zsidó Történeti Intézet kurátora, PAWEŁ ŚPIEWAK a katalógus nyitószövegében⁶ azt írja, hogy lehetetlen feladattal találjuk magunkat szembe, amikor a holokauszt tragédiáját meg akarjuk fogalmazni, hisz amikor ebben az esetben reprezentálnunk kell a reprezentálhatatlant. Śpiwak rövid esszéje úgy tűnik, azt kívánta felvázolni, mi lehetett a kiállítás rendezőinek intenciója. Ezen túl talán szerény emlékeztetőül is szolgál: hiába az emlékezés, ha éppen az a legkevésbé reprezentálható, valamint, hogy minden műalkotás csak tökéletlen próbálkozás a kimondhatatlan megragadására.

Fordította: Váraljai Anna

4 *Archeologia. Sztuka polska wobec Holokaustu/ Archaeology. Polish art and the Holocaust*. Galeria Kordegarda, Narodowe Centrum Kultury, Varsó, 2013. április 19–28.

5 Schindler gyára – A múzeum 2010-ben épült. A helyszínen korábban Oskar Schindler német gyáros lőszergyára állt, aki a náci megszállás alatt Lengyelországban 1200 zsidó életét mentette meg azért, hogy a gyárban foglalkoztatta őket.

6 Paweł Śpiwak: *Przedstawianie nieprzedstawianego* (7. o.) / *Representing the Unrepresentable* (15. o.), [in:] *Sztuka polska wobec Holokaustu – Polish art and Holocaust*, Zsidó Történeti Múzeum, Varsó, 2013

3 Oskar Hansen [ed. Jola Gola]: *Towards open form = Ku formie otwartej*; Fundacja Galerii Foksal/Revolwer, Varsó, 2005

Dollárzöld kupola

A FIAC 40. kiadása a párizsi Grand Palais-ban

Tavaly karácsonykor ezalatt a kupola alatt korcsolyáztunk. A múzeumok éjszakáján ugyanitt hanyatt fekvé a nagy térben keringő szappanbuborékokat néztünk. Nemrég magyar (és francia) vívók kaptak itt ki oroszoktól, olaszoktól. A boldogult 19. században a Függetlenek Szalonjára gyűlt a közönség nem messze innen. Ma minden a pénztől függ. Majd kétszáz galéria, sok száz művész, több ezer gyűjtő, plusz mi ketten, akik ezt a négykezeszt írjuk. A Kele-Almássy tandem főleg a tekintetével gyűjt, hacsak a vásárlási láz nem ragályos. De tényleg annyian hemzsegnek – ne veszítsük egymást szem elől! De van új a nap alatt? A zöld üvegkupola alatt? A nemzetközi művészpiacon?

Judit: Te, Éva, biztos vagy benne, hogy lesz valami új? Vagy csak a biztos értékek? Gondolj bele, a válság...

Éva: Egy újszülöttnék minden FIAC új. Ősrégen voltam itt utoljára, te minden évben jössz. Vezess, vakon követlek.

Judit: Nyisd inkább nagyra a szemed, mielőtt belebotlasz valami sztárba. Ott megy Natalie Portman!

Telefonunkra vesszük megfigyeléseinket, már amennyire szavunk át tud szűrődni a közönség zsváján. Az alaprajzra előre bejelöltük az útvonalunkat, bőven vannak kötelező nevek, mint Anish Kapoor (Éva ánízskapornak ejti), és az ő lakkozott, rozsdamentes acélgömbje. Csak oda kell találni. Kár, hogy a gömb most miniatűr, nem úgy, mint két éve, mikor az egész Grand Palais-t betöltötte, magával ragadóan.

Éva: Mondd, az „új” szó alatt a divatot érted?

Judit: Azt, ami majd jövőre lesz divat – vagy soha, mert annyira eredeti, merész kísérlet. De akkor ráfázik a galéria. Itt eladni akarnak.

Ebben a „szellemben” sok 20. századi fantom jön felénk lépten-nyomon. Jean Dubuffet, Jean-Michel Basquiat már rég nem élnek, de az első nap elkelnek: a *Wellcome Parade* Dubuffet után (de nem szabadon: az eredeti tervek szerint lett megépítve a Petit Palais díszbejáratához) például 4 és fél millió Euróért. Egy Basquiat 5-ért. Az újságok, rádiók, tévék ezekkel a számokkal lesznek tele: 184 galéria, abból 55 francia, a többi 25 országból költözött ide néhány napra, hogy a várt 80 ezer látogatónak színes kirakatot mutasson. De a lényeg, hogy ennyiért és annyiért vásároltak, a rekordláz, a gazdagság obszcén exhibicionizmusa. Persze nem látjuk a csekket, bankkártyákat lobogtatni, a galériásokkal üldögélő és elborozgató vagy elpezsgőzgető vásárlók diszkrét. A művészet javára írhatjuk, hogy ha Judit fel is kiált (na nem hangosan):

FIAC 40, 2013



AI WEIWEI
Iron Tree, FIAC 40, 2013

Judit: Ez Wall-Street a Champs-Élysées-n!

Az arcok akkor sem feszültek túlzottan, mosolyognak, mintha megjelenne vonásaikban a humor, mely a neokonceptuális művészet egyik alaprugója máig. Fennkölt pénzköltés? Nem ránk tartozik, s nem is illik sorbaállni újságírói kérdéseinkkel, legalábbis nem hallótávolságból.

Beikszelt alaprajzunkat sem kifizetődő követni, nehéz átvágni, cikázni, célratörőnek lenni és nyomulni – tényleg nem vagyunk egyedül. Hömpölyögünk a tömeggel, *Emportée(s) par la foule*, énekelné Piaf. Na tessék. Kellett nekünk extrém-kortárs és a szó legszorosabb értelmében „fémjelzett”! Íme egy roncskocsi, *Crashed Car*, bevert orrú Ferrari by Bertrand Lavier (1949-ben született francia művész) az Yvon Lambert galéria standján. Nézik a férfiak, persze mi, nők is. Sokkal drágább, mint újkorában.

Judit: A strasbourgi modern múzeumban is van ilyen szobra, csak az egy totálkáros Alfa Romeo és Giulietta címre hallgat, ez meg itt Dino. Mindkettő 1993-as mű. Húsz éve már!

Elkezdünk azon töprengeni, hogy vajon van-e valami eredendően férfias komponens a műgyűjtésben – annyi Ferrari a garázsban, ennyi Picasso a szalonban. Szerencsére nincs időnk erre az ingoványos talajra (vagy érdekes problematikára?) térni, mert szemünk előtt a másik „fémjelzett” csúcspont: felnézhetünk a nyolc méter magas *Iron Tree* (Vasfa) ága-bogára. A világsztár disszidens kínai művész, Ai Weiwei – magyar átírásban Aj Vejvej – műve. Szintén könnyedén elkel! Tonnaszám!

Judit: Láttad, hogy táncol? Vejvej a Youtube-on. Imádom.

Éva: Küldd át a linket, még nem láttam. De készültem, belenéztem a *Never Sorry* dokumentumfilmbe.

Aj Vejvej politikai állásfoglalása nagyon érdekes, egyszerűen megpróbál normálisan viselkedni Kínában, amitől folyton ütközik a hatóságokkal, mert abnormalis rendszerből a normális szükségszerűen kirí.

Judit: Egy másik linket is átküldök, az nagyon fog neked tetszeni, százmillió kézzel festett életnagyságú kerámia szotyola, turkálni, lépkedni benne...

Éva: De szerettem volna!



FIAC 40, 2013



FIAC 40, 2013

Nos, újabb vitatéma merül fel. A sok-sok millió napraforgómag jelentése magától értetődő, mint (népes) nép, messziről nézve egyformák vagyunk és közelről egyediek, ha el is taposnak minket. De ez a nagy *Vasfa* mit jelent? Jogunk van-e értelmezni, ha nem kapunk a megértéshez kulcsokat, jobb esetben magától a művésztől (aki nincs itt).

Éva: Szerintem magának a reprezentációnak az alapkérdését teszi fel.

Judit: Az élő és az ipar viszonyát? Azelőtt összeszedett fadarabokból rakott össze fákat. Aztán fémből, olvasom: 99 alkatrész lett összeszegezve. Gigantizmus?

Éva: Ökológia? De hát ezek a fák nagyságrenddel kisebbek, mint az erdő óriásai. Szépnek sem szép, szerintem.

Nehogy elkalandozzunk a természet versus művészet, vagy a művészet mint természetutánzás avított és elcsépelet vitái irányában. Teremtés, alkotás! A karambolos Ferrari és a csavarozott fa...

(Éva: Leginkább olajfához hasonlít, de ahhoz se nagyon.)

(Judit: Kínában nem is használnak olíviaolajat.)

... francia illetve kínai alkotója egyaránt Marcel Duchamp-ot tekint ihlető atyjának.

Judit: A Ferrari magától értetődően luxus *ready-made*. Pontosabban *ready-destroyed*.

Éva: Jut eszembe, hogy bemutatkozzunk a kedves olvasónak. Te művész vagy, te is Marcel Duchamp lánya persze, odáig vitted a teóriáit, hogy a francia modern múzeumban önmagad árverezted el mint műtárgyat. Marcel Duchamp-ról nevezték el a FIAC fődját is, neve nagyban koszorúz egy íves (emlékeztetőül: dollárzöld) vasrácsot. Marcel Duchamp alteregója Henri-Pierre Roché, a *Jules és Jim* svájci írója volt. Sőt, egyesek szerint róluk szól az a könyv s a belőle készült film. Te rendező is vagy, erről még szót ejtünk. Nos, én meg magyar létemre francia író lettem. Szeretem úgy kijelölni területem, hogy „írástudó” vagyok.

Idén a Grand Palais-ban a könyv – kurrens téma. Több installáció formáz megakott könyvespolcot, máshol falra festett hasonmás előtt valódi széken egy valódi könyv magányos gazdagsága tárul fel. Otthonosan mozgunk mindketten ebben a világban. Köröskörül persze kicsi a világ, másodpercek alatt ismerősök jönnek szembe. Françoise, aki színésznő (Kele Judit *A félelem útja* című filmje főszereplője) felhív az emeletre. Tipikus helyzet: az *echte* francia barátnő terel a magyar Kisterem Galéria felé („főtt olcsóbb a standbérlet, de a legkreatívabbak

úgyis közelebb vannak az éghez”), s szintén ő híreszteli nekünk, hogy a Louvre-ot és az Orsay-múzeumot összekötő Solferino gyalogoshidat a Société Réaliste két fős magyar-francia művészcsoporthoz záslította fel.

Françoise: „Ferenc Gróf” és Jean-Baptiste Naudy. Ismerősök?

Onnan le (mégsem ússzuk meg a cikázást), hol túl hideg, hol túl meleg van a palotában, villámátogatásra célba vesszük a huzatos alagsori *toilettes*-t, majd Françoise ragaszkodik, hogy a bejárat melletti sarokban vegyük szemügyre a Loevenbruck galéria egyművészes válogatását, Jean Dupuy kis kiszínezett versikéit és nagyítóval felszerelt fosszilis kagylócskáit. Ugyanakkor Dupuy gigantikus acélszobrai állnak a „falon-kívüli” FIAC egyik territóriumán, a Tuileriák-kertjében. Méretek, nézetek, közelség, távolság, perspektíva. Kicsike és intim: cseh művész nő dobozokba felaggatott családképei, vagy éppen hogy felnagyított gyerekkor (nagyra nőtt – 285 × 110 × 215 cm-es – hóféhér hintaló, *Grow Up Rocking Horse*, Elmgreen & Dragset háromdimenziós nosztalgiaja). S akkor mi van? Ez is van, az is van. Minden. Tényleg bármi – bár-mű. Hatalmasra dagadt virslik Erwin Wurm-tól, Dan Colen falat áttörő prérifarkasa Gagosiannál...

Éva: Vagy a Rodin-féle Balzac, aki Mickey Mouse-zá vedlett, elég hozzá két kerek fül, két bumszli cipőorr...

Judit: Sziasztok!

Összeakadunk Fekete Marianna festővel. Csodaszép vörös hajú lányát minden irányból azonnal elkezdi fényképezni, ami érthető, mert civilben is fotómodell. Elkerülhetetlenül magunk közt is szót ejtünk a rekordárú eladásokról (itt), árverésekről (Christie's-nél). Judit igenel, Jeff Koons (hajdan maga is trader volt a Wall Street-en, manapság pedig Lady Gaga CD-borítóját tervezte) *Balloon Dog*-ját jól ismeri, a sztárművésszel portréfilmet forgatott, közelről látta, miként gyártják a felfújt „nagykutyákat”, különben is javasolta Koons-nak, hogy trójai falónak lehetne használni Ciccolinával kapcsolatban.

Éva: A FIAC-on úgy érzem magam, mint Alice csodaországban vagy Gulliver a liliputiaknál.

Túl kicsi, túl nagy. Mekkora vagyunk? Franciaország kényszerképzetévé vált egy ideje ez az égető kérdés. Volt nagyhatalomból alább kell adnia. A FIAC ugyanígy: számít, persze, hogy számít, de Párizs ténylegesen mennyit nyom a latban, New York, London, Bázél mögé sorakozva, de nem *felsorakozva* kb. 12%-os „részesedésével” az élvonalbeli műkincspiaccban.

Marianna: Melyikötök vágyott életnagyságú, élethű szoborra?

„Lisa”, John de Andrea 2006-os hiperrealista fekvő aktja eléggé felkavaró. A meztelen test persze mindig is téma volt a művészetben. Krisztusok, kisdedjüket szoptató Máriák, a mítoszok pogány istennői – s ez a sokszorosan lecsupaszított test: kontextus nélküli textúra. Megyünk tovább, eső után köpönyeg, pucér test után fátyol. Kézzel kiszínezett, eredetileg fehér-fekete, nagyon beállított fényképek. Catherine Deneuve, Charlotte Rampling, Isabelle Huppert. Youssef Nabil, egyiptomi művész (szül. 1972) fejüket befedte. Politika? Iszlámkritika?

Judit: Három színésznő, nosztalgiába, szomorúságba fátyolozva. Deneuve, mintha rejtélyes özvegy lenne, díva, aki a világ baját viseli a hátán.

Éva: Még jó, hogy nincs itt, meg hogy valószínűleg nem ért magyarul, mert ha meghallaná!

Potom 30 ezer euró a világ baja, pedig a Dubai „The Third Line” galéria képviseli. Francesco Vezzoli 2012-es Chirico-utánérzete, Sophia Loren harisnyakötős portréjával a közepén 110 ezerbe kerül Franco Noero torinói galériájában.

Éva: Torino – Ferrari, körbejártuk a választékot?

Marianna: Dehogysis.

Igaz. Jobbra nagy, hosszú, pódiumszerű asztal. Egy pár fekete férficipő rajta. Installáció?

Judit: Nem! Performance!

Máris fotózza a férfit, aki felkapaszkodik az asztalra, belebújik a cipőbe és oda-vissza gyalogol rajta.

Éva: Már csak nézni is belefáradok, és holnap korán Lille-be kell utazzak. Ti maradtok? Majd telefonon megbeszéljük a tanulságokat.

Még egy galériára telik türelméből, pihentető, nőies tér, szép holmikat állítottak ki, mintha magánlakásban vagy szállodai szobában lennének a hatvanas években. Judit, Françoise, Marianna, Julia Aletheia maradnak. Kint nagyon nagy az őszi szél. *Két epilógus. 1. „Meglátni és megvenni.” Így a gyűjtő. Másnap Judit Párizs egyik legelegánsabb éllelmiszerüzletében, a Bon Marché áruházban, Damien Hirst-tárgyakra bukkan. Minden eladó! Vesz magának 12 euróért egy kulcstartót. 2. A Grand Palais-ban az események gyorsan követik egymást. Visszatérni a Paris Photo 2013-ra? Azon ne múljon.*

Judit (telefonon): Nagy a pangás! Sokkal-sokkal kevesebb a látogató. Nincs annyi pénz a szőnyegen, mint a FIAC-on. Angolok, amerikaiak, nagyon a festészet felé megy. Azért sok a szép dolog. Küldjek képeket...?

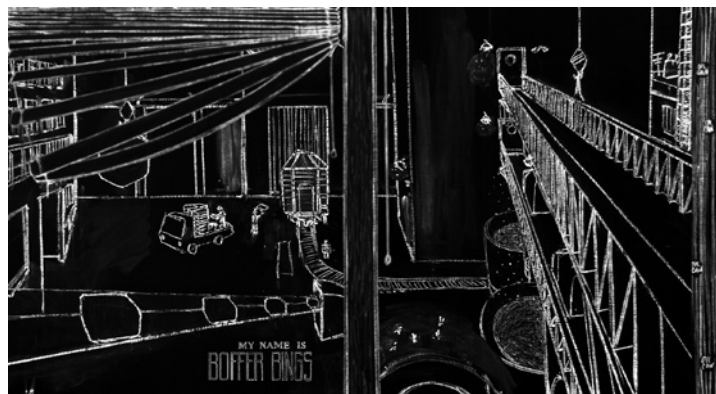
* FIAC, Grand Palais, Párizs, 2013. október 24–27.

Animáció, cinema – és képzőművészet

Kecskeméti Animációs Filmfesztivál
(KAFF), Kecskemét
2013. június 19–23.
Jameson CineFest, Miskolc
2013. szeptember 12–23.

A cím emlékeztet Marcel Duchamp szójátékára: „Anemic cinema”. Animációs filmje optikai, vizuális nyelvi kísérlet volt, csakúgy, mint az 1920-as évek festőinek – Hans Richter, Walter Ruttmann, Fernand Léger – filmjei is.¹ A KAFF-on is volt, aki a képzőművészettől jutott az animációhoz, mint például GYULAI LÍVIUSZ grafikus, aki múltidéző stílusú *Komisz kölyök naplójával* nyert díjat. ULRICH GÁBORT, aki elektromosra cserélte a grafitceruzát, filmnyelvéért díjazták, Hajas Tibor írásának „illusztrációjáért” (*Mit kell tudni a kutya-idomításhoz?*). CSÁKI LÁSZLÓ korábban festett, installációkat, majd élőfilmeket készített. Krétarajz-filmjét Bierce írása alapján képenként rajzolta. A *My Name is Boffer Bings* a fesztivál fődíját kapta. Az egykori avantgárd művek a látást, a percepciót „tesztelték”. Hasonlókat most is láttunk, fiataloktól. VÁ CZ PÉTER diplomafilmje, túl a tanmesén, egyben a műfaj önreflexiója, tágabban a képzőművészeté. Szereplői a két alapelemet képviselik: a Nyuszi a vonalat, rajzot – a delineációt –, az Őz pedig a színfoltot, majd a plaszticitást „testesíti” meg, s ez különbözteti meg a nyúltól és a hasonló rajz-filmektől. Vá cz „kubo” filmje absztrakt geometrikus formákból épül fel. Előbb kétdimenziós sémákban (kör, sokszög) látni az alakokat: Nyuszit kontúrosan, az Őzet felületben. Majd a bűvös kocka háromdimenzióssá változtatja az Őzet, aki szeretné, ha a barátja is hozzá hasonló lenne. A *Nyuszi és Őz* nemcsak a rajz-, papír és tárgy-animáció ötvözéséről szól, a dimenzióváltásokkal a térérzékelés, a látás, a megismerés (kogníció) újabb felfogását mutatja be dramaturgiai elemként. Az Őz a sík lapon túl először csak színfoltokat lát (a percepció alapszintje). A két szem eltérő látványa az agyban egyesül, ez esetben a Rubik kocka által lesz „térbeli”. Ez a rendszer dolgozza ki a háromdimenziós modellt. Érzékeltetéséhez a rendező a „natúrfilm” hatáselemeit használja: a dimenzióváltás párosul a levegőperspektívával, a távolsággal csökken a színkontraszt. A figura síkon való mozgásával sajátos mélységérzetet, sztereokinézist, plasztikusságot ér el. Athatolva a falon – amely a percepció és a magasabb elmeműködés, a következtetés közti falat is jelentheti – a kontúrok felületeket képeznek, ami egy nézőpontfüggő, két- és féldimenziós vázlatnak tekinthető. Majd a piros kerek színfolt (=alma=tárgy) lesz a következtetés, ez utal a háromdimenziós térre. Végül a sík- és a térbeli figura jó barátok maradnak, tolerálják a másik különbözőségét. Ezért is kapta Annecyben a gyerekszűri díját Vá cz Péter munkája, amely Kecskeméten a rövidfilm díját nyerte.

Eredeti GÁL JULIANNA munkája, a *Bestia madre* is: az animáció eredetéhez tér vissza, a valós természetet használja, azt animálja. Magát az animáció fogalmát vizualizálja, jeleníti meg. Felvételeit a spanyolországi Calderoni hegy-ségben készítette, Rhea Marmentini sárkányos szoborparkjában,² aki Pierre Székely tanítványa volt. A magyar származású szobrász pályája elején spirituális jelekben találta az univerzálishoz vezető utat. A filmalkotót is a spirituális foglalkoztatja. „Megmozdítja” a köveket, a növényzetet, s a néző fantáziáját (tekeredő inda=sárkány), ezzel az animáció ős-alapjához nyúl vissza. „Natúr” filmje az egymásra rakódó időrétegek – geológiai, szervetlen, szerves, történelmi



CSÁKI LÁSZLÓ
My Name is Boffer Bings, 2012

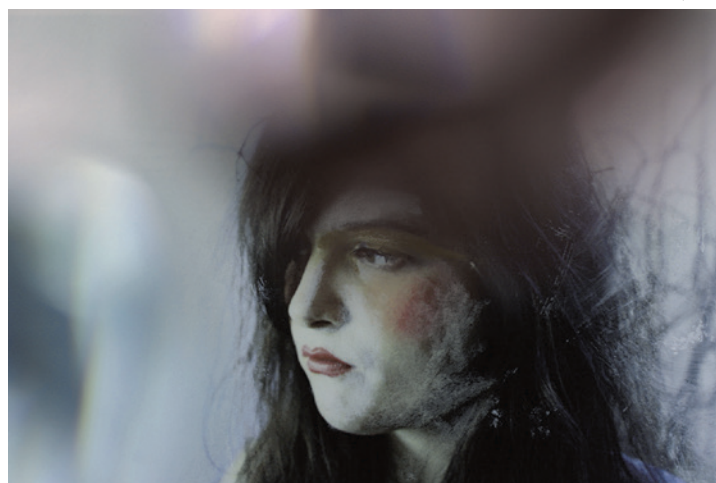
– metszetét adja, a legkisebb intervallumig, a pillanatnyi filmidőig eljutva. Utóbbit érzékelteti a kis játékmanó megjelenítésével, de itt nincs történet, a film nem narratív, nem figurális, csak asszociatív. A vágás nélküli képek sora felcserélhető, több szálon mehetnének tovább, egy fraktálszerű film nyitányát látjuk. A film kiemeli a természet ősi formáit, toposzokat, utal az archaikus absztrakt szobrokra. Kiegészítése a film készítője által rokonítható a tájfestészettel, a land-arttal, és emlékeztet a „nyomhagyásra”, az elképzelt történetekre, szituációkra (vörös folyadék–vér–halál–gyilkosság). Jelek, melyekkel az emberen kívüli környezetet is lehet értelmezni, amelyekkel újrahasználja, „humanizálja” a természetet. A kísérleti film különdíjat kapott.

A fesztiválon megjelentek a számítógépes „retrók”, az utalások az „őskorra”. *Patrick és Theo*, NAGY MÁRTON, B. NAGY ERVIN és KOVÁCS MÁRTON közös diplomamunkájának címszereplői – a kisfiú és a kutyája – a kezdeti számítógépes játékok figuráit idézik. A háttér a régi mesefilmek díszleteire emlékeztet. A *Jack Warman* a régi konzolok világát eleveníti fel, de stílusa a mai „painthoz” áll közel (Mondik Noémi). ARATÓ PÉTER filmje a független mezőnyben – SZÁFT(3) – lett első. A zsűri értékelte, hogy kihozta a 8 bit-ből a maximumot, aprólékos fényárnyék és animációs megoldásokkal, hanggal, narrációval.

A hosszú filmek nemzetközi versenyét a francia JEAN-FRANÇOIS LAGUIONIE művészet- és társadalomkritikus *Festménye* nyerte. Bírálja a kánont és az osztályuralmat, s a köztük lévő viszonyt. A félkész kép vázlat alakjait a készek elűzik, ezért a festő után indulnak, képről képre, stíluskorszakokon át, míg megtalálják „élőben” – a rendező alakította – művészt, aki már nem formálja sorsukat.

A miskolci Jameson CineFesten 19 külföldi animáció szerepelt. Nagyrészt vizsgafilmek, „dubbuffet-s”, minimalista stílusban. Nem a természetes ábrázolás, hanem a kifejezés dominált – hangulatoké, életérzéseké. A kevés tárgyanimáció közül az izraeli TOM MADAR-EMILY NOY gyurmafilmje említhető (*Tátott száj, bezárt fül*). Chaplint idézve reflektált a némafilmre és a zenére. A magányos nő új szomszédja zenemániás, s így őt is elvarázsolja a zene. Kíváncsiságból átlés egy lyukon, s szembetalálja magát az átnéző férfivel. Ebben a voyeur-ség fontos, nem a monokuláris látás (mint a Nyuszi és Őzben), amit a nemzetközi zsűri a Dargay Attila-díjra méltónak tartott. Figyelemreméltó volt a német GUDRUN KREBITZ vegyes technikájú *Achill* című filmje, egy látáshibás lányról, elmosódott, homályos képek segítségével, aki a kapcsolatteremtésről akar filmet készíteni.

GUDRUN KREBITZ
Achill, 2012



¹ Ritmus-sorozat; *Fényjátékok*; *Anemic cinema*; *Gépi balett*.

² Művészet és természet kapcsolatát kutatja, ökológiailag elkötelezett alkotókkal. *Geo-Sárkány* projektje a hely termékenységét, a természet szépségének helyreállítását célozza a művészet révén. A film címe is erre utal.

Munkája befért volna a kisfilmek közé is, ahol alig volt kísérleti munka. Az animáció képzőművészeti alapjaira épített az *Egy árny halála*. A belga DOOD VAN EEN SCHADUW filmjének hőse árnyakat fotóz az első világháborúban, az élet-halál frontvonalán imbolyogva, az alakoknak csak a szilüettjét tudja megörökíteni. Az ábrázolás és kifejezés egy filmben, festmény és fotonikus kép viszonyában testesül meg két lány leszbikus kapcsolatában, a képregény alapú *Adèle életében*. A címszereplő műzsája, modellje lesz Emmának, aki megfesti őt, Adèle azonban kifejezőbb a filmvásznon. A cannesi nagydíjas filmet ABDELLATIF KECHICHE rendezte, SOFIAN EL FANI fényképezte.

Számos további film utalt képzőművészeti előzményekre: a *Tiltott szerelem*, a *Minden odavan* és a *Csak saját felelősségre* vizes jelenetei helyenként David Hockney medencés festményeire emlékeztettek. A *nyár királya*³ fiataljainak erdei tanyáját akár Tony Cragg is építhette volna. A fődíjas német *Tore tánca* kulcsképe pedig a „trasht” idézte – KATRIN GEBBE rendezése, MORITZ SCHULTEISS fényképezése nemcsak látványában volt felkavaró, hanem a nyárspolgári család szemét, brutális mentalitásában is, akik a címszereplő hitét teszik próbára a vértanúságig. A legszürreálisabb képeket pedig a délszláv filmek mutatták (*Halima útja; Templom a dombon*⁴) a balkáni háborúról, utóhatásairól, valós történeteket rekonstruálva.

3 Rendezők: Tomasz Wasilewski; J. C. Chandor; Paul Wright, ill. Jordan Vogt-Roberts.

4 A horvát Arsen Osztojics ill. a szerb Srdan Golubovics rendező, valamint Slobodan Trninics és Alexandar Ilics operatőrök munkái.

Géger Melinda

Könyv/Kép/Más

A Magyar Művészkönyvalkotók
Társaságának kiállítása

Vaszary Képtár, Kaposvár
2013. november 8 – 2014. január 4.

A könyv az emberiség kultúrtörténetének egyik legösszetettebb jelentésű tárgya. Minden esetben az isteni titok szimbólumaként jelenik meg, mely csak a beavatottak számára hozzáférhető. JEAN CHEVALIER–ALAIN GHEERBRANT *Szimbólum szótárából* kiderül, hogy fontos a könyv formája is. Az alkímisták számára a létrehozott művet hol nyitott, hol zárt könyv fejezi ki, aszerint, hogy az eredeti anyagot már megmunkálták-e vagy csak most került ki a bányából. Néha, amikor a könyv zárt alakjában, hét szalaggal lepecsételve van ábrázolva, a nyers ásványi anyagot jelzi. Lényegében a Természet Nagy Könyve, mely magába foglalja a profán tudományok és a szent misztériumok titkának feltárását. A csukott könyv a szűz, megmunkálatlan anyagot jelenti, a nyitott a megtermékenyített, megmunkált anyagot. Becsukva a könyv megőrzi titkát, kinyitva a tartalom hozzáférhető azok számára, akik kutatják. A könyv a szívhez is hasonló, amely feltárja gondolatait és érzéseit, bezárkózva elrejt azokat.

E bonyolult jelentésrendszer sokrétű metaforáinak feltárására külön művészeti műfaj, a művészkönyv vállalkozik. A művészkönyv viszonylag újabb keletű műforma a modern művészet történetében. Az 1970-80-as években terjedt el, és az évtized végére Magyarországra is eljutott. A műfajt ápoló képző- és iparművészek egyesületi formában, a Magyar Művészkönyvalkotók Társasága kiállításain jelentkeznek bemutatóikkal. Idén a székesfehérvári Művészkönyv

Triennálé mellett Kaposváron is nagyszabású kiállítás nyílt: az egyesület tagjainak alkotásaiból több mint 100 művet tekinthetett meg az érdeklődő közönség. Speciális műtárgyként a művészkönyv átmenetet képez a plasztika, a grafika és az alkalmazott műfajok között, ráadásul szabad teret enged a különféle anyagok és technikák kreatív alkalmazásának a felhasznált anyagminőségek, színek, karakterek és strukturális sajátosságok tekintetében. A kaposvári kiállítás címében megfogalmazott gondolat, a „Könyv/Kép/Más” éppen azt jelenti, hogy a művészek több területről jönnek, és alkotásaik közé nem „csak” a könyvplasztikák tartoznak. A kiállított művek között tehát olyan művekkel is találkozhattunk, amelyek az illető művészi arculatnak megfelelő, más természetű megnyilatkozás: festmény, grafika, textil vagy éppen plasztika.

A művészkönyv megjelenésének nincsenek különösebb szabályai: maga a tárgy csukott állapotban egy viszonylag merev geometrikus struktúra. Hasábszerű, zárt tömegével – ha kell – tud nagyon szigorú lenni, de amint kinyílik, elszabadul a képzelet. A lapok könnyű, játékos ívekbe rendeződve tárnak fel a szemlélő előtt. Van, amikor szabályos ritmusokban, legyezőszerűen vagy éppen sorozatba állítva, egy leprellő elemeiként bontakoznak ki a belső tartalmak, máskor szabálytalanul, rendtelenséget és rendszertelenséget sugallva, elrongyolódva vagy eltérve jelenítenek meg differenciált tartalmakat: az idő múlását, az elhasznátságot, a pusztulást, de mindig a művész szándéka szerint.

A művészek a könyv alapvető struktúrájából kiindulva – vonzalmaiknak, érdeklődéseinek engedve – mindig az alapforma más és más sajátosságait emelik ki alkotásaikban. Van, akit a könyv-alakzat, van, akit a szöveg textúrája, másokat a könyv kapcsán megjelenő matéria, taktilis anyagi minőség különféle vonatkozásai ihletnek meg. Természetesen e tárgyak soha nem készülnek arra, hogy könyvként használják, kézbe véve olvassák és lapozgassák őket. Sokkal inkább egy-egy vizuális gondolat kivonatáról van szó.

A könyvhöz, mint kultúrtörténeti vonatkozásokat hordozó tárgyhöz legközelebb álló művészeti műfaj a grafika és a festészet. A kaposvári kiállításon a grafikusok

SZIRÁNYI ISTVÁN
A szilvásszentmártoni hegyközség naplófőkönyve, 2013.
könyv, akril, tus, kenderzsínór, metszőkés, 30 × 16 × 5 cm



KOVÁCS PÉTER BALÁZS
Who is who I., 2009, papír, akril, 22 × 22 × 11 cm





DAMÓ ISTVÁN

Oldalnézet, 2005, nyitva 30 cm, mértett papír, teazacskó, papírpép, kézírás, 21×14 cm

közül BUTAK ANDRÁS könyvvilága a növényi organizmusokhoz hasonló struktúrákból építkezik: sorozatainak hajlékony ívekből kialakított vonalszövedéke a természet ritmusaihoz igazodva hol összesűrűsödik, hol kitér. Könyvleplelőjét e ritmusnak megfelelően nyitja-zárja, folytatja vagy megtöri. FARKAS RITA, ADORJÁN ÉVA, BORNEMISZA ROZI és LÁSZLÓ BANDY érzékeny, lírai történeteket „mesélnek” el finoman rajzos felületeiken. Alkotásaikban hangsúlyosan alkalmazzák a vágás, a hajtogatás és esetenként a festés és rajzolás eszközeit. SZIRÁNYI ISTVÁN ősi, archaikus dimenziókban kalandozik el: művei a keleti és a nyugati kultúrák találkozásának keresztmetszetében jönnek létre. Nyers és barbár gesztusai, szándékosan „tákol” formái találkoznak a kifinomult keleti kultúra jelkép és szimbólumkereső törekvéseivel. VASVÁRI LÁSZLÓ SÁNDOR összeépített könyvinstallációja a különféle texturális szöveghalmazok, irattartók, képes felületek kaleidoszkopszerű, színes plasztikai hatását, ritmuselemeit aknázza ki.

A festők közül ŚWIERKIEWICZ RÓBERTet a Kelet, India szellemi világa foglalkoztatja. Lapjain a folyamatosan változó világot szimbolizáló nyolcküllőű kerék utal az idő könyvlapként egymás után lepergő folyamataira, a teremtés és pusztítás erőire, a folyamatos átalakulásra. *Ganga* című művészeti könyv-sorozatában a három bölcs majom buddhista példázatát fordította át szívráncos festői gesztusokba. SEJBEN LAJOS és KOVÁCS PÉTER BALÁZS a különféle anyagok, papír, kő és fém társításával hozzák létre gondolatébresztő könyvobjektjeit. DAMÓ ISTVÁN képzetes könyvlapjain az anyagi világ szürreális törmelékei rendeződnek el: a tépett foszlányok, írástörödékek állandó kísérői e fakturális hatásokban dús, drámai érzékenységű világnak. PÁL CSABA és SZABÓ KRISTÓF expresszív, festői hatásokban dús megközelítéssel nyúl az anyaghoz, míg KÖNYV KATA a könyv fogalmához társítható, emblematisz tárgyakat jelenít meg expresszív képasszociációiban. A könyvstruktúra architektúráis és plasztikai vonatkozásait sokan használják ki. A kiállító művészek közül ide sorolható SZÉCHY BEÁTA, aki a könyvből különös, geometrizáló könyvszobrokat készít. Nyitott és zárt vagy éppen hajtogatott lapokból álló plasztikáit sokszor ötvözi konceptuális tartalmakkal. PATAKI TIBORT szintén a könyv jellegzetes karaktere ihleti: konstruktív szellemiségű tárgyai a tömbszerűen zárt vagy a mozgásban lévő, egymásba hajló részelemek összevágásával, egymásba illeszkedő sorolásával kínálnak az emberi élet metaforáihoz kapcsolódó asszociációkat. A könyvművészek kedvelt megoldása, amikor a papír alapú struktúrát más tárgyakkal kombinálják, és a különféle anyag és tárgyi elemekből önálló plasztikákat építenek össze. E vonulat egyik mestere BARABÁS MÁRTON, aki zenei asszociációkat idéz fel játékos konstrukcióiban. A különféle anyagminőségek érzéki-esztétikai hatását használja ki *Kiss Ilona*: a színek, ipari és természetes anyagok, felületek egymás melletti alkalmazásával, esetenként ütköztetésével kultúrtörténeti vonatkozásokat, jelrendszereket és kivonatokat alkot. A kaposvári kiállításon magyar írók és képzőművészek „könyvportréit” alkotta meg.

A könyvbőrítők felülete, a kinyitott lapok és betűk egyenletesen ritmizált sorozatai különösen nagy hatást gyakorolnak a textilművészekre. SÓVÁRADI VALÉRIA itáliai utazásainak emléklapjait rendezgeti el emblematisz összeűrtített, lírai naplókban. Az antikvitás építészeti emlékeinek végsőkéig leegyszerűsített, szelletes metaforáiban finom humorát is felvillantja. KELECSÉNYI CSILLA természetes anyagok beépítésével nőiesen érzékeny, költői képzeteket társít képi jeleihez. RICHTER SÁRA érzéki hatásokban bővelkedő, tapintásra készítő felületeivel a könyvoldalak a végtelenségbe futó, szövött kárpitok asszociációit idézik meg, míg SIMON ILONA sajátos textilobjektjeiben a színek és anyagok társításában teremt egy kedvesen nőies világot.

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

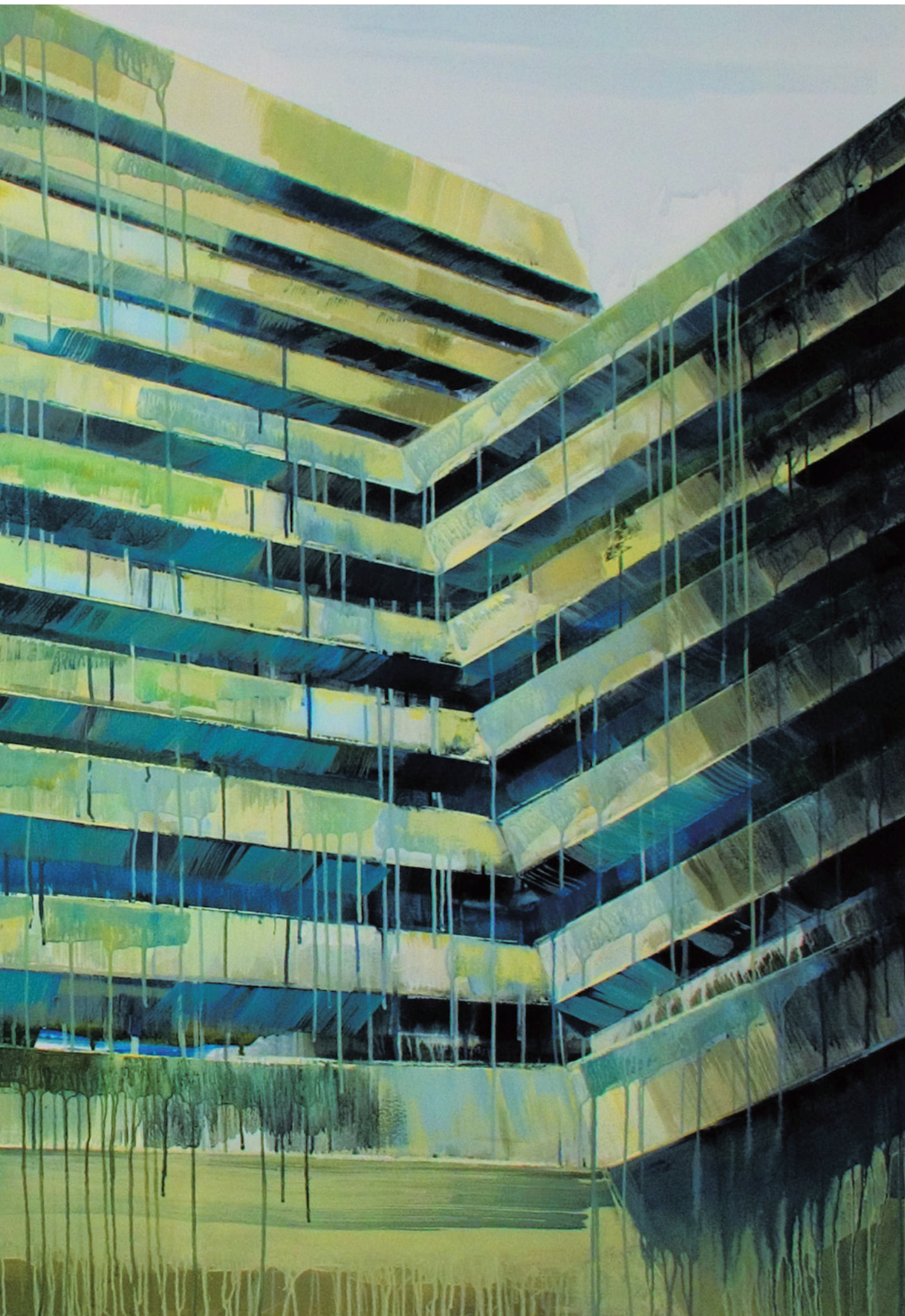
Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

_020

KROÓ ANITA
Köztársaság tér, 2012/2013
195×145 cm, akril, vászon

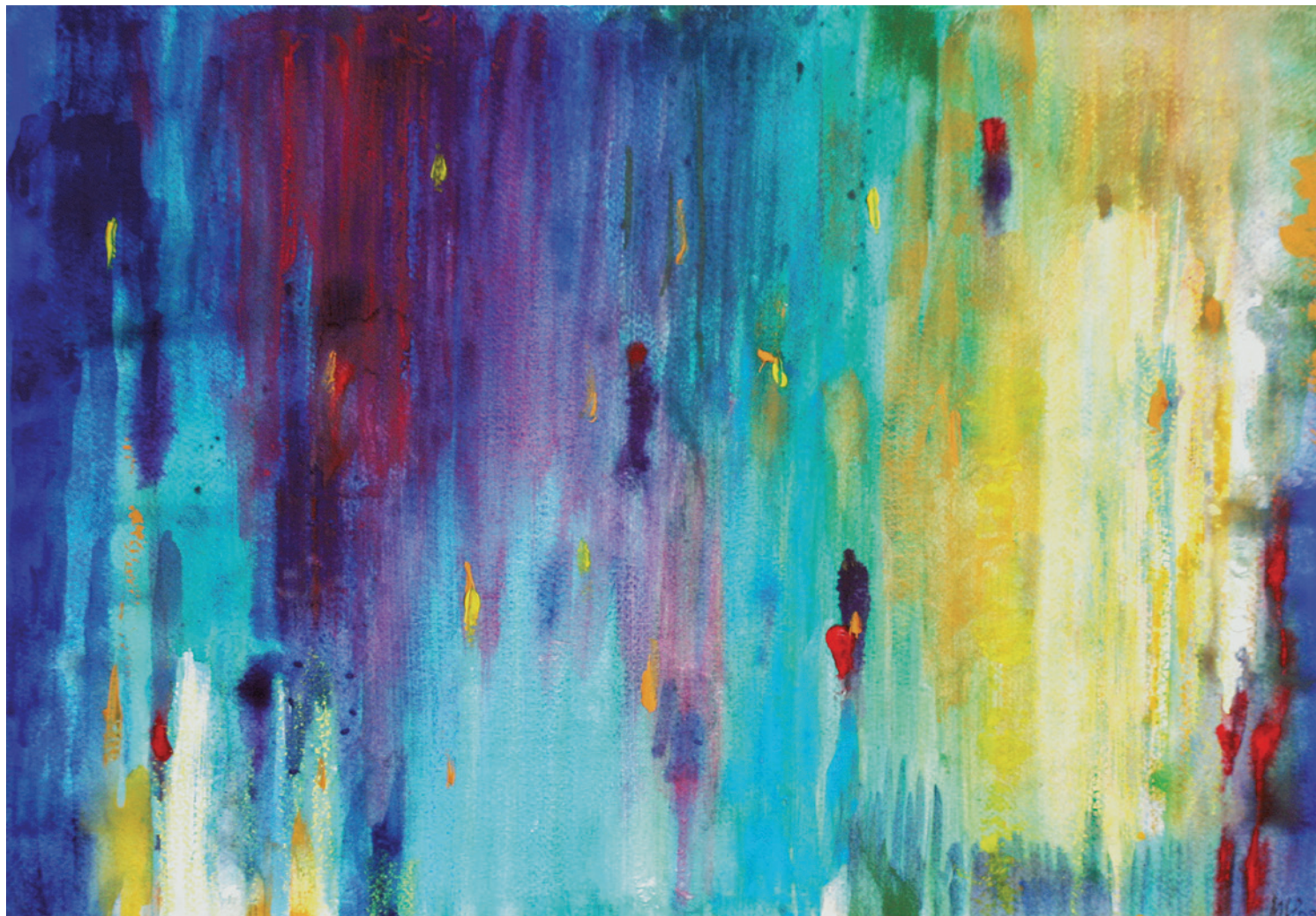




Új képek

MOLNÁR LÁSZLÓ

festőművész kiállítása



MOLNÁR LÁSZLÓ: *Víz-élmény*, 2012, tempera, papír, 35,5×51 cm

Budapest Galéria, 1036 Lajos utca 158.
2014. február 7 – március 16.

Megtekinthető hétfő kivételével naponta 10–18 óráig.