


Balkon

2014_4

kortárs művészet a folyóirat kiadásaiban

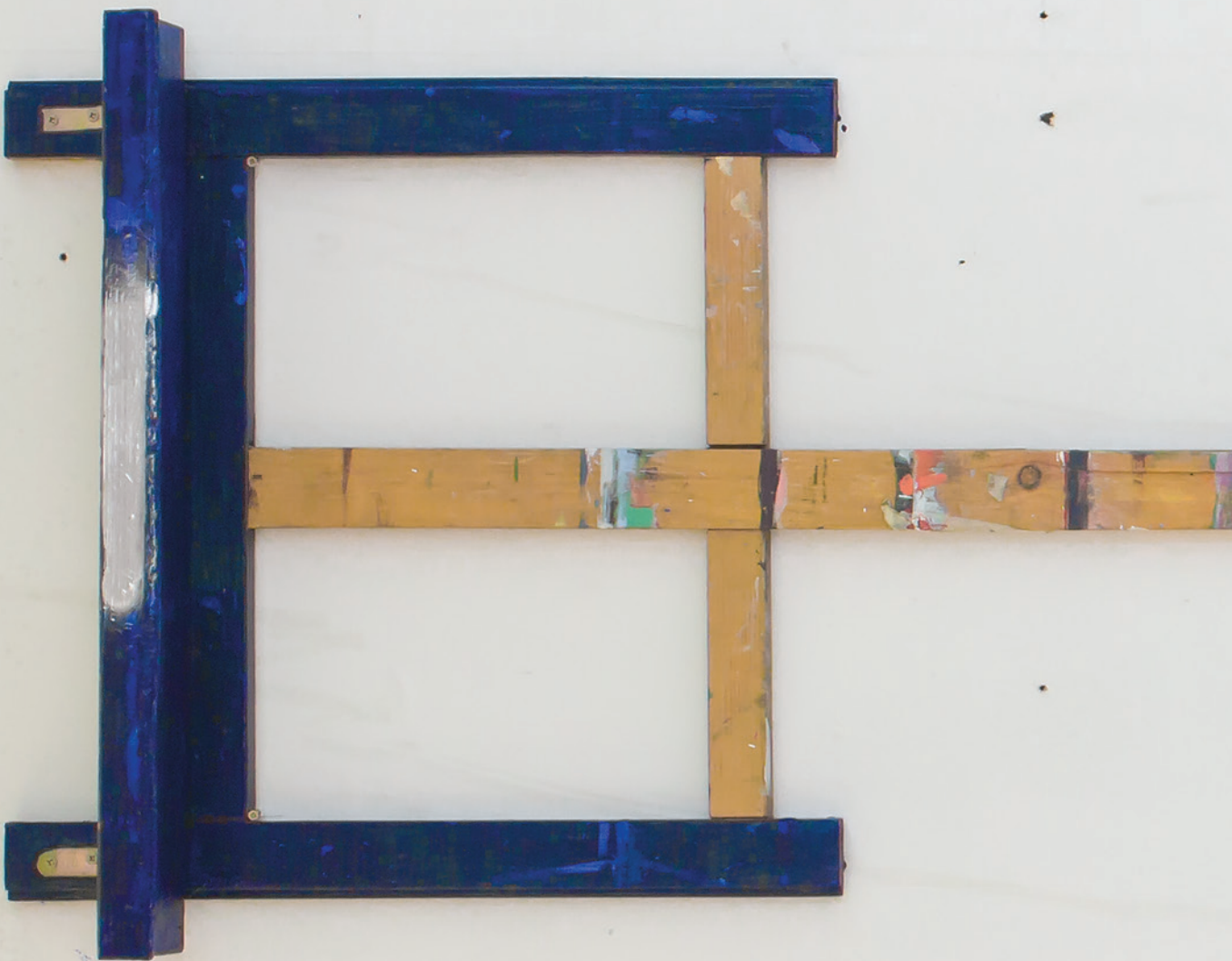
ISSN 1216-8890 880 Ft

14004



9 771216 889000

MŰVÉSZET





VALLLÁS

◀ b o r í t ó

NAVID NUUR

Tanulmány 99-97, a „Monokróm szemkódex” című sorozatból, 1988-2014, fényvisszaverő fém közlekedési tábla, fényzáró festék, fény, 132,5×110,5×2,6 cm
© Fotó: Surányi Miklós

◀ i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

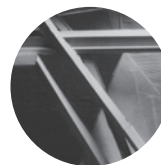
— 029

BARNA ORSOLYA, KRISTÓF GÁBOR,
PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY

MŰVÉSZETVALLÁS, 2014
helyspecifikus installáció,
Epreskert, Festőtanszék,
5-ös épület, 4-es műterem

t a r t a l o m

4



Úszó tárlatok

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

9. rész – Kérdések Kovalovszky Márta művészettörténészhez

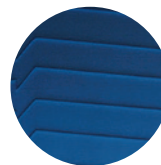
10



Zsika Mónika: Color me closely

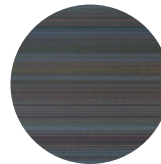
Beszélgetés Navid Nuurral a Trafó Galériában rendezett kiállítására kapcsán

16



Sándor Zsolt: Szövés és vetület
Gianfranco Zapettini

19



Kosinsky Richárd: A prima vista
Jovánovics Tamás és
Keserü Károly – zen(e)

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

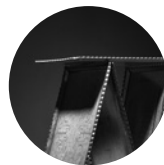
Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

22



Űr és extázis Reigl Judit kiállításán
Germain Viatte-tal beszélget
Vámos Éva

32



Varga Tünde:
Utópisztikus múlt
Albert Ádám: *Bauxit-krízis*

24



Boros Lili: Folyamatos múlt
Drozdik Orshi – kiállítás és performansz
Individuális mitológia 1975–77
Játsszad újra Drozdik, avagy táncolj az emlédarabok pengéin!

38



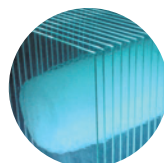
Sugár János: Litván Gáborról
2014. február 14.

27



Najmányi László: SPIONS
Negyvenkettedik rész

40



László Melinda:
Gén-tér-kép

42



Rudolf Anica:
A bárka
Tolnay Imre kiállítása
és installációja

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN

ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

SZÁZADOS LÁSZLÓ

szazadoslaszlo@gmail.com

SZIPÓCS KRISZTINA

szkriszta@c3.hu

Grafikai terv:

ELN FERENC

www.elnferenc.net

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 ügyfélszolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodájában (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: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

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

9. rész – Kérdések Kovalovszky Márta* művészettörténészhez

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

✪ **Kovalovszky Márta:** Jónak tartom, semmi kifogásom nincs ellene. „Bostrányt” persze minden évben lehet generálni az adott döntés kapcsán, de ez teljesen természetes, hogy aki nem nyer, az hóbörög. Amúgy azt kifejezetten erősnek tartom a magyar szisztémában, hogy noha a kurátor pályázik, de nem magányos harcosként, hanem a választott művésszel/művészekkel közösen kialakított, kész projekttel. Így azért elég jól meg lehet ítélni egy-egy projektről, hogy milyen szakmailag. A szakmai döntéseknél jobbat pedig nem tudok elképzelni.

✪ **BK:** Ön 1995-ben volt nemzeti biztos (egyben kurátora is) a magyar kiállításnak. Ki(k) és hogyan döntött(ek) arról, hogy Ön rendezheti meg abban az évben a Magyar Pavilon kiállítását?

✪ **KM:** Azt pontosan nem tudom, hogy személy szerint ki döntött, de 1994 nyarán kaptam egy telefont a Művelődésügyi Minisztériumból, ha jól emlékszem, Sümei György hívott, és azt kérdezte, hogy hajlandó lennék-e megrendezni a Magyar Pavilon centenáriumi kiállítását Velencében? Erre én annyira meglepődtem, hogy vidéki naivaként igent mondtam. Utána persze megrémültem a feladat nagyságától, de közben meg érdekelt is az egész. Csak tényleg nem értettem, hogy kerülök én bele ebbe a történetbe. Mondjuk igaz, hogy Sümeit már ismertem korábbról, mivel régóta dolgozott a minisztériumban a Képzőművészeti Főosztályon, úgyhogy elképzelhető, hogy személy szerint ő gondolt rám, talán az addigi szakmai munkáimnak köszönhetően. Aztán kaptam egy hivatalos felkérést is a minisztériumtól, amiben ráadásul az állt, hogy egyszerre két dologgal bíznak meg: egyrészt az 1995-ös XLVI. Képzőművészeti Biennále, másrészt az 1996-os VI. Építészeti Biennále magyar szereplésének a megrendezésével. Először fel sem fogtam, hogy tulajdonképpen mit is jelent két ilyen méretű kiállítás szinte párhuzamos megszervezése. Minderre csak később, már a munkálatok közben jöttem rá, és hálás vagyok végül magamnak, hogy átadtam az Építészeti Biennalét BEKE LÁSZLÓNAK,¹ mert nem bírtam volna megcsinálni a kettőt együtt, és akkor egyik sem sikerült volna igazán. Mindkét kiállítás teljes embert kívánt. Erre akkor jöttem rá, amikor BACHMAN GÁBOR² az örültebbnél örültebb ötleteivel gyötört, amelyek megvalósításához persze nem volt elég pénz a hivatalos állami költségvetésben, és mindenféle pénzkérő leveleket íratott velem Friderikusz Sándornak,³ Princz Gábornak,⁴ Medgyessy Péternek⁵ és még ki tudja, hány embernek. Persze senkitől nem jött egy sor válasz sem, illetve elnézést, Friderikusz legalább annyit visszaválaszolt, hogy ő csak szegény családokat támogat. Hát ez volt az a pont, ahol az egész történetet átadtam Bekének. Innentől ő vitte végig a projektet, és én meg onnantól kezdve teljes mértékben a JOVÁNOVICS-kiállításra⁶ tudtam koncentrálni.

✪ **BK:** Mit jelentett Önnek mint művészettörténésznek 1995-ben a Velencei Biennálén kiállítást rendezni?

✪ **KM:** Nézze, elmondok magának valamit. Minket még tanított Vayer Lajos professzor az egyetemen, aki ugye a Magyar Pavilon kiállításait rendezte az 1960-as

1 Beke László 1995 és 2000 között a Múcsarnok igazgatója volt.

2 Bachman Gábor építész, tervezőművész munkái szerepeltek 1996-ban a Velencei Építészeti Biennálén a Magyar Pavilonban. *Biennale di Venezia 1996. Sesta Mostra Internazionale di Architettura*. Magyar Pavilon, Velence, 1996. szeptember 15 – november 17. Ld.: *A Semmi építészete. VI. Velencei Nemzetközi Építészeti Biennále* (kiáll. kat.), Múcsarnok, Budapest, 1996.

3 Friderikusz Sándor ebben az időben az 1990-es évek egyik legsikeresebb televízióműsorának, az 1992-ben újtjára indított Friderikusz-show-nak volt a műsorvezetője, egyben az East-West Trade Center ügyvezetője.

4 Princz Gábor ebben az időben a Postabank Rt. elnök-vezérigazgatója volt.

5 Medgyessy Péter, a későbbi magyar miniszterelnök (2002 és 2004 között), ebben az időben a Magyar Befektetési és Fejlesztési Bank Rt. vezérigazgatójaként dolgozott.

6 György Jovánovics. *XLVI. Biennale di Venezia 1995. Ungheria*. Magyar Pavilon, Velence, 1995. június 12 – október 15. Lásd: *György Jovánovics. XLVI. Biennale di Venezia 1995. Ungheria* (kiáll. kat.), Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1995.

* 1939-ben született Budapesten. Egyetemi tanulmányait 1957 és 1962 között az ELTE BTK művészet-történet szakán végezte. 1963-tól a székesfehérvári Szent István Király Múzeum tudományos munkatársa, 1992 és 2001 között osztályvezetője volt. Az 1965-től – több évtizeden keresztül – a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban és Csók István Képtárban megrendezett, *A 20. század magyar művésze* című kiállítás-sorozat szervezője és kurátora. 1986-ban Munkácsy-díjat, 1991-ben – férjével, Kovács Péterrel megosztva Martyn Klára-díjat, 1998-ban pedig – szintén férjével megosztva – Széchenyi-díjat kapott. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottságának tagja. 2013-ban megjelent *Harap utca 3.* című könyvében négy évtizedes székesfehérvári munkásságát foglalta össze.

és az 1970-es években. De erről egy szót sem beszélt. Tudtuk, hogy ha nem tartotta meg az óráját az egyetemen, akkor Velencében volt, de ennél többet nem tudtunk a Biennáléről. Úgy tett, mintha az nem is létezett volna. Pedig hát bőven mesélhetett volna, mert abban az időben mi alig hallhattunk valamit a nyugati kortárs képzőművészetről. A magyar újságokban semmi nem jelenhetett meg a nyugati kortárs kiállításokról, vagy a Biennáléről. És Vayer az egyetemen a művészettörténet-oktatást Daumier-nál befejezte. Nem volt senki, aki a 20. századról mesélt volna nekünk. Csak onnan tudtuk, hogy létezik 20. századi művészet és vannak élő művészek, hogy az évfolyamunkon ott volt Kovács Péter, Dávid Ferenc, Pernecky Géza és ők ismertek „eleven” művészeket. Rajtuk keresztül jutottam el én is például Kornisshoz, Kondorhoz vagy Viltékhez. Egyébként egyetlen egy forrásunk volt nekünk akkoriban, hogy valamennyi információt kapjunk a nyugati helyzetről, ez pedig a Fészek Klub könyvtára volt. Molnár Éva, a könyvtár vezetője levelező hallgató volt nálunk az egyetemen, és egyszer, amikor azon tűnődtünk, hogy semmit nem tudunk, Éva azt mondta, hogy de miért nem jöttök hozzám a könyvtárba, ott minden megvan. Hihetetlen volt, de minden fontosabb nyugati művészeti folyóiratot, a *Domust* stb. megrendelt azzal a szöveggel, hogy „a művészeti dolgozók szakszervezetének feltétlenül szüksége van” ezekre a lapokra. A „hatalom” nyilván nem tudta, mik ezek a folyóiratok, de úgy voltak vele, ha a dolgozók követelik, akkor annak engedni kell. Mi meg vadul lapoztuk aztán ezeket az újságokat. Hát, ilyen volt ez a rendszer, voltak kiskapuk, de nem sok. Persze az utazás szóba sem jöhetett. Maga ezt már nem értheti, de bennünk soha nem fog elmúlni az az érzés, hogy a határon szorongani kell... Arra is emlékszem, hogy 1985-ben hivatalosan kiküldtek minket, Németh Lajost, Néray Katát, Hegyi Lórándot, Szabó Júliát és engem Washingtonba, hogy nézzük meg az akkor megalakult Soros Alapítványnak a Képzőművészeti Bizottságát.⁷ És ehhez az úthoz fejenként öt dollárt kaptunk. El lehet ezt képzelni? Az rendben volt, hogy mi fiatalok voltunk, na, de Németh Lajos egy professzor volt! Hogy lehetett őt kitenni egy ilyen helyzetnek? A kinti repülőtéren azt sem tudtuk, hogy fogunk öt dollárból bekeveredni a városba. Aztán ott Washingtonban találkoztunk a Tate Gallery

7 Ehhez kapcsolódóan a Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központ 1985-ben jött létre Budapesten a Múcsarnok és a Soros Foundation Hungary együttműködésében a Washington-központú Soros Foundation égisze alatt. A Képzőművészeti Dokumentációs Központ első nemzetközi tanácsadó testületének tagjai: Beke László, Hegyi Lóránd, Kovalovszky Márta, Németh Lajos, Néray Katalin, Szabó Júlia, Carter J. Brown, Michael Compton, Thomas M. Messer, Meda S. Mladek, Dieter Ronte.

akkori igazgatójával,⁸ meg a Dieter Rontéval⁹ és még másokkal, és amikor Kata mindezt elmesélte nekik, egyszerűen nem akarták elhinni.

Ezeket most csak azért mesélem, hogy el tudja képzelni, ezek után nekem személy szerint mekkora élmény jelentett az egész *Biennale*. Tényleg fantasztikus lehetőség volt. De nem azért, mert a karrierem szempontjából sokat jelentett egy nagy, reprezentatív, állami megbízás, hanem mert szubjektíven tartottam egy végtelenül érdekes feladatnak. Egyrészt nagyon motivált, hogy egy ilyen méretű projektnek gyakorlatilag minden pontja az én döntésemre múlik, illetve hogy egy művésszel ilyen szorosan együtt lehet dolgozni egy kiállítás kapcsán. Másrészt

8 1980 és 1988 között Alan Bowness brit művészettörténész volt a Tate igazgatója.

9 Dieter Ronte német művészettörténész 1979 és 1989 között a bécsi mumok (Museum Moderner Kunst in Wien) igazgatója volt.

JOVÁNOVICS GYÖRGY
Ember, 1968, gipsz, vászon, selyem, 200 cm

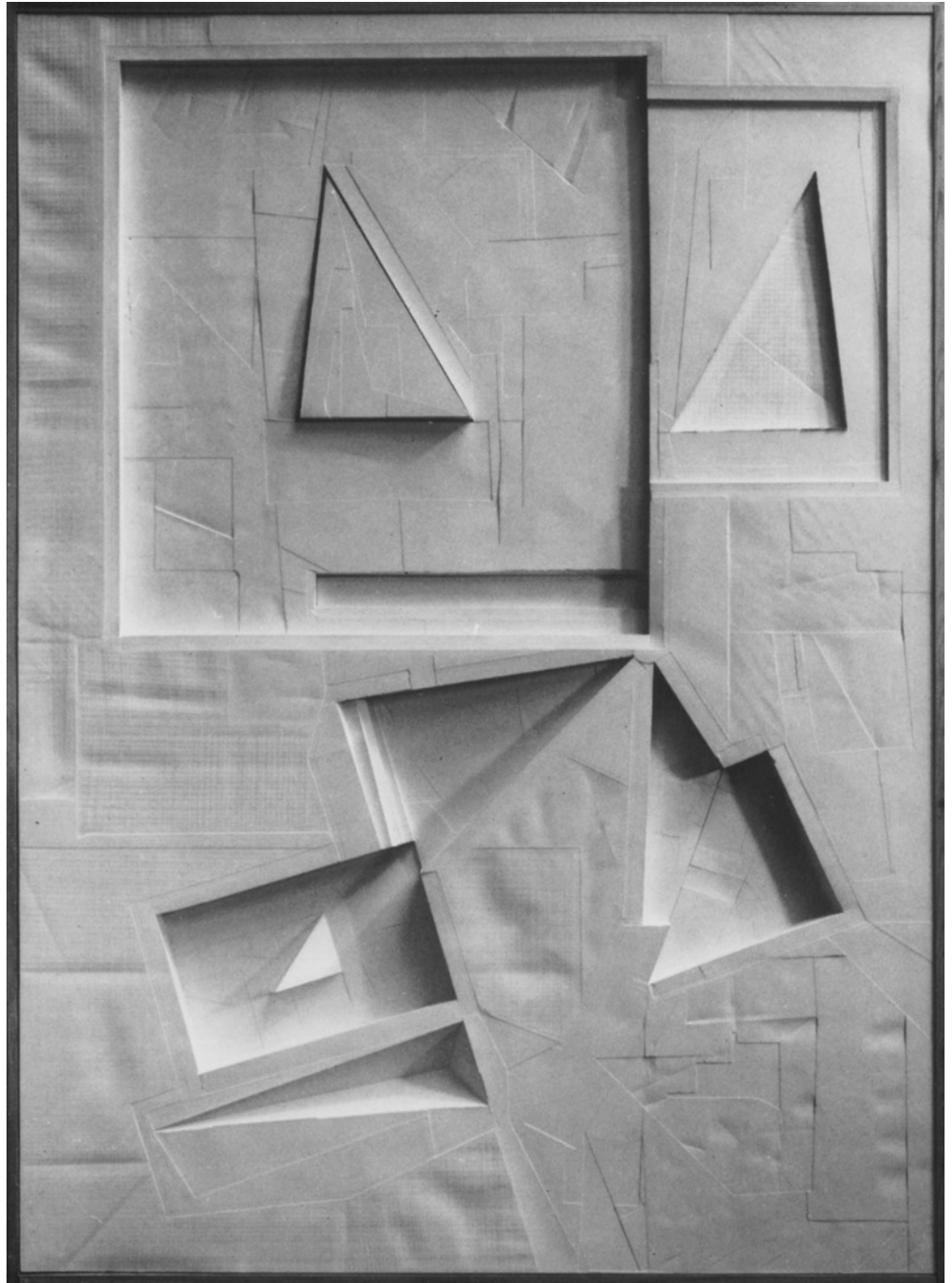


izgatott, hogy beleláthatok egy nemzetközi megakiállítás belső mechanizmusába, és hogy olyan emberekkel találkozhatok és kávézhatok Velencében, akikkel amúgy nem hiszem, hogy lett volna erre alkalmam valaha is az életben. És higgye el nekem, teljesen más érzés úgy jár-kálni a Giardiniben és bemenni az egyes pavilonokba (akár még a kiállítás-rendezések közben), hogy azt mondja az ember: „XY vagyok, a Magyar Pavilon kurátora, és szeretnék egy kicsit körbenézni az Önök kiállításán...” Persze lehet, hogy azok, akik ma rendeznek a *Biennálén* kiállítást, nem érzik ezt már akkora lehetőségnek, mint az én generációm tagjai érezték. A sok *Biennale*, *Manifesta*, *documenta* és a korlátlan utazások miatt nyilván veszített az értékéből és a súlyából a *Venecei Biennale*, egy művészettörténész számára kiállítást rendezni a Magyar Pavilonban már korántsem egy elérhetetlen vágyálom.

BK: Mi volt a korábbi benyomása/véleménye a Biennáléről, és változott-e ez 1995-ben a kiállítás megrendezése után?

KM: Biztos voltam már korábban is a *Biennálén*, de az első, amire nagyon élesen emlékszem, az az 1986-os év. Ekkor volt az első Néray Kata-féle rendezés a Magyar Pavilonban,¹⁰ ami egy hatalmas újítás és nyitás volt a korábbiakhoz képest. Aztán ami még 1986–88-ban lenyűgözött, az az *Aperto*¹¹ volt, ezt egy fantasztikus ötletnek tartottam. Jó volt egy másmilyen pillantást vetni a fiatalokra, és például érdekes, de nekem ott tűnt fel Szalai Tibor is.

Annyiban változott meg a véleményem a *Biennáléről* 1995 után, hogy azáltal, hogy én is rendeztem ott kiállítást, kicsit másképpen néztem már az egésze. Talán kevésbé kritikusán, hiszen tudtam, mekkora feladatot jelent a Giardiniben kiállítást rendezni. Az viszont egy kicsit furcsa volt nekem, hogy a megnyitóiig nem is találkoztunk a főkurátorral, aki akkor JEAN CLAIR¹² volt. Csak a megnyitói előtti utolsó délután jött körbe néhány emberrel, akikről aztán később kiderült, hogy ők a zsűri tagjai. Persze a szemük sem rebent, semmit nem lehetett leolvasni róluk. Nyilván fel sem merült bennünk, hogy esetleg a mi pavilonunk kapja a fődíjat.



JOVÁNOVICS GYÖRGY
Relief B³Eck. 84.07.23., 1984, gipsz, 140×100 cm

10 BAK, BIRKÁS, KELEMEN, NÁDLER. XLII. *La Biennale di Venezia, Ungheria 1986*. Magyar Pavilon, Venecia, 1986. június 29 – szeptember 8. Lásd: Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Venecei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 2. és 3. rész. Kérdések Bak Imre és Birkás Ákos képzőművészekhez. *Balkon*, 2013/5., 4–11.

11 Harald Szeemann svájci és Achille Bonito Oliva olasz művészettörténészek 1980-ban indították útjára az *Aperto* elnevezésű szekciót a *Venecei Biennálén*, ami ezt követően 1993-ig rendszeresen folytatódott. Az *Aperto* a legfiatalabb, leghaladóbb szellemű művészeti kísérletezéseknek biztosított bemutatkozási lehetőséget a *Biennale* keretei között.

12 Jean Clair (eredetileg: Gerard Regnier) francia művészettörténész, teoretikus 1969 és 1979 között a párizsi Musée National d'Art Moderne, majd 1980 és 1989 között a Centre Georges Pompidou kurátora volt. 1989 és 2005 között a párizsi Picasso Múzeumot vezette. Számtalan könyv és tanulmány szerzője, amelyek közül Duchamp-monográfiája magyarul is megjelent. Lásd: Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció. Kísérlet a Nagy Üveg mítoszanalízisére*. Corvina, Budapest, 1988.

Vagyis bennem nem merült fel, de Jovánovics arcát soha nem fogom elfelejteni a Központi Pavilon előtti ünnepségen, ahol kihirdették az eredményt. Abban a pár pillanatban nyilván minden művészen az van, hogy maradjunk csendben, mert „mi van, ha az én nevemet mondják?” De nem Jován nevét mondták...

BK: Mennyi idő telt el a kiállítás megszervezésére való felkéréstől a megnyitóiig? Elegendőnek érezte-e ezt az időt a kiállítás eredetileg elképzelt megvalósításához? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak?

KM: Hivatalosan 1994 nyár végén kaptam meg a felkérést, és az első kuratori értekezlet ősszel volt, talán októberben. Innentől kezdve a megnyitóiig az idő tényleg nagyon rövid volt, úgyhogy gyakorlatilag egy szűk éven keresztül végig feszített tempóban dolgoztunk. Mert én közben azért még elláttam az állandó munkahegyemen, a székesfehérvári múzeumban is a feladataimat. De nagyon profi csapat jött össze Velencében, úgyhogy igazából minden zökkenőmentesen ment, minden az elképzelt terv szerint valósult meg.

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

☉ **KM:** Száz százalékig a minisztérium állta a költségeket: ha jól emlékszem, 19 millió forintot kaptunk.¹³ Ez úgy nagyjából elég is volt mindenre, pontosabban elégnék kellett lennie. Ennyiből kellett kihozni a kiállítást.

Azt még mindenképpen fontosnak tartom elmondani, hogy annak ellenére, hogy a minisztérium adta a pénzt és tulajdonképpen egy állami kiállításról volt szó, onnantól kezdve, hogy megkaptam a megbízást, senki semmibe nem szólt bele. Abba se, hogy kit választok kiállító művészeknek. Annyit mondtak csak a minisztériumban, hogy x napon belül jelentsem be a művészek nevét, bejelentettem, és azt mondták, rendben van. Ez nekem nagyon jóleső érzés volt, különleges helyzetként éltem meg, hiszen korábban, a pártállami rendszerben, nem ez volt az általános.

☉ **BK:** *A Velencei Biennále régóta erősen kritizált avított 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 Jovánovics György munkáinak a bemutatása mellett?*

☉ **KM:** Meg kell, hogy mondjam, engem nem is zavar, de különösebben nem is érdekel, hogy nemzeti pavilonok vannak. Csak a teljesítmények és az egyes művek számítanak. Akkor unalmas egy pavilon, ha egyszerre sok művésznek sok munkája van kiállítva. Sokkal hatásosabb egy művészt vagy egy kis művészcsoporthoz látatni.

1995-ben én azt gondoltam, hogy Jovánovics és Bachman is világszínvonalú művész, meg lehet velük jelenni nemzetközi szinten is. Ráadásul 1995-ben éppen a 100. évfordulója volt a *Biennálénak*, úgyhogy nem lehetett csak úgy akárkit kivinni, ezt magamban, belül éreztem. Azt is kigondoltam, hogy milyen jó lesz, hogy először Jovánovics munkáit látja majd a közönség a *Képzőművészeti Biennálén*, utána pedig Bachman makettjeit az *Építészetin*: a két kiállítás szép összhangban lesz majd egymással. Gyakorlatilag rajtuk kívül más név fel sem merült bennem. Egyébként, miután kitaláltam, hogy ezt a két „őrület” – ahogy egyszer nyilatkoztam Váradin Julinak – viszem Velencébe, elmentem Néray Katához, hogy kikérjem a tanácsát minderről. Azért mentem hozzá, mert abban az időben neki volt a legnagyobb tapasztalata *Biennále*-ügyben, hiszen többet is rendezett már 1986-tól kezdve. Ő teljesen megerősített abban, hogy jól

¹³ Az 1995-ös *Képzőművészeti* és az 1996-os *Építészetin* *Biennálék* költségvetését egyben kezelték: a végösszeg 23,828,000 forint és 25,570 dollár volt. A *Jovánovics-kiállítás* végső állami költségtervezete: 11,984,000 forint, 13,320 dollár és a székesfehérvári múzeum részéről felmerülő költségek fedezésére 2,650,000 forint volt. A kiállítás hivatalos dokumentációját lásd: Szent István Király Múzeum Adattár, Fond. Velencei Biennále 1995.

döntöttem ezzel a két művésszel. Egyébként nem volt kérdés számomra, hogy a *Képzőművészeti Biennálén* nekem azt kell folytatnom, amit ő 1986-ban elkezdett: ebbe az ívbe eszmeileg Jovánovics, aki értékrendben hozzám is nagyon közel állt, teljesen beleillett. Avantgárd, de ugyanakkor teljes mértékben benne van egy több évszázados folyamatban, amit egyébként mindig is nagyon hangsúlyozott. Ez a visszacsatolás pedig az elmúlt korokhoz művészettörténészként nekem is nagyon fontos.

☉ **BK:** *Hogyan látja ma: mennyiben illeszkedett a magyar kiállítás a Biennále akkori „trendjébe”? Hová pozícionálná a kiállítást, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?*

☉ **KM:** Ez a pozícionálás egy érdekes kérdés a *Biennálén*. Az 1980-as évek második felétől kezdve olyan fiatal és középgenerációs művészek (Bak Imre, Birkás Ákos, Bukta Imre stb.) mutatkoztak be a Magyar Pavilonban, akik akkor az egyetemes képzőművészeti gondolkodásnak egyértelműen fontos részét képezték. Illetve képezhettek volna már jóval korábban is, csak a Magyarországon akkoriban fennálló politikai rendszer miatt nem juthattak ki korábban ilyen típusú külföldi kiállításokra, így nem tudtak szervesen betagozódni a nyugati művészet történetébe. Ezekkel a művészekkel, amikor – Néraynak köszönhetően – az enyhülő politikai rendszerben végre kiállíthattak Velencében, csak egy „baj” volt: hogy már késő volt. Sokkal korábban kellett volna kint szerepelniük, s ez biztos, hogy sokunknál fájó pont. Az 1980-as években fokozatosan enyhült a rendszer Magyarországon, de mondjuk emlékszem, hogy amikor 1987-ben Hajas Tibor-kiállítást rendeztünk Székesfehérváron,¹⁴ és utána mutattam a megnyitón készült fotókat egy ismerősömnek, ő csak annyit mondott, hogy „igazán nagyszerű kiállítás – de miért volt ott ennyi titkosrendőr?” Ez gyakorlatilag majdnem a rendszerváltásig így működött, de már nem volt súlya ezeknek az embereknek, a hivatalokban, minisztériumban már semmi probléma nem volt, már nem kérdezték úgy, mint ahogy azt korábban tették, hogy miért ennek vagy annak a művésznak rendezünk kiállítást.

Tehát Néray Kata a hiánypótlást kezdte meg 1986-ban a Magyar Pavilonban. Azt mondta, hogy be kell pótolni mindazt, amit a Magyar Pavilonban megtiltott bemutatni a szocialista rendszer a magyar neoavantgárd generációból. Ezért volt számomra (is) evidens választás 1995-ben Jovánovics. Az egész életművet akaruk folyamatában bemutatni, ami akkor már mögötte volt, hiszen az 1960-as évek elején indult a pályája.

De sok szempontból neki is későn adatott meg a biennalés szereplés; az 1960-as és 1970-es évek már régen lefutottak, de még nem indultak meg a korszakot bemutató és feldolgozó retrospektív kiállítások. Az ilyen típusú, a neoavantgárdra visszatekintő kiállítások inkább mostanában vannak a nemzeti pavilonokban, ha jól látom. Úgyhogy ebben az értelemben „kilógott” a sorból a mi kiállításunk 1995-ben: aktualitást bemutató kiállításaként későn volt, retrospektívnek pedig még korai volt.

Más szempontból meg felfedeztünk egy nagyon érdekes párhuzamot a Belga Pavilonban. Abban az évben ott DIDIER VERMEIREN, 1951-ben született belga képzőművész állított ki, aki ugyanúgy gipszből készített szobrokat, ahogy Jován is. A formai és a vizuális hasonlóságokon túl – mert ő is szarkofágszerű gipszplasztikákat csinált, üres talapatokra helyezett rá geometrikus gipszpaneleket stb. – gondolkodásmódjában is nagyon közel állt Jovánovicséhoz. Ez az analógia mindenkinek, a belga kurátornak, Jovánnak meg nekem is meglepő felismerés volt.

Egyébként 1995-ben nagyon sok jó pavilon volt a Biennálén. Például az Amerikai Pavilonban BILL VIOLA szerepelt, a Lengyelben meg ROMAN OPAŁKA – ők mind nagy hatással voltak rám. Akkor már érződött az új médiumok szele, mindenki arról beszélt, hogy lassan át fog tevődni a hangsúly a videóművekre a képzőművészetben.

☉ **BK:** *Meséljen egy kicsit a megvalósult kiállításról. Hogyan nézett ki az installáció, mi volt a rendezési elv, mikori munkákat állított ki? Kik és milyen intézmények vettek részt a kiállítás megvalósításában?*

☉ **KM:** A megvalósult tárlat egy klasszikus retrospektív kiállítás lett Velencében, összesen 45 munkát mutattunk be Jovánovics 1965 és 1995 közötti periódusából.

¹⁴ *Hajas Tibor 1946–1980. Emlékiállítás.* István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1987. március 14–május 3. A kiállítást rendezte: Kovalovszky Márta és Ladányi József.

Azért döntöttünk végül is közösen Jovánnal az átfogó tárlat mellett, mert előtte nem volt retrospektív kiállítása Magyarországon. És ennek a hiánynak a pótlását fontos dolognak tartottuk mindketten. A 45 munkából így csak három volt új, amelyek kifejezetten a *Biennáléra* készültek. Most így utólag visszagondolva úgy látom, hogy kicsit több mű került ki, mint amennyit amúgy a pavilon tere elbírt volna. Ez lehet, hogy az én tapasztalatlanságomból vagy a gyengeségemből fakadt, hogy nem mondtam Jovánnak néha nemet. Mert persze neki minden mű fontos volt, és minél többet akart magából megmutatni. Ezt nekem kellett volna némileg visszafognom. Nem is a látvány miatt kellett volna kevesebb művet kitenni, hanem a látogatók miatt, mert ennyi mű egyszerre felfoghatatlan volt. A kulturális vonatkozásokat, illetve a múltbeli kapcsolódásokat így is nagyon kevesen értették, sokan egyszerűen fel sem fogták ezeket az utalásokat. Például megcsinálta Jován a *Részlet a Nagy Viharból* című munkáját, amely Giorgione a velencei Accademián őrzött *Tempesta* (1505–1508. k.) című festményének a parafrázisa volt (a szobor a kép bal oldalán lévő római sírtöredéket idézte), de erre csak nagyon kevesen jöttek rá. És emiatt Jován is baromi dühös volt időnként, hogy miért nem értik ezt az emberek. Aztán kitétt egy képeslapot erről a Giorgione-műről a párkányra, ezzel ugyan enyhített egy kicsit a helyzeten, de így meg túl direkt, szájbarágós lett az utalás. A *nagy hasáb. Egy (I.1)* című munkájával ugyanez volt a helyzet: egy külföldi, aki nem ismeri a magyarországi *Garamszentbenedeki Úrkoporsót* (1480.k.), egyszerűen nem tud erre asszociálni, de még egy középkori tárgyra sem tud gondolni ennek kapcsán. Jován azt mondta, hogy szerinte egyetlen egy olyan ember értette meg az ő művészetét Velencében, akit korábban nem ismert, ez pedig HANS BELTING volt. Mesélte nekem, hogy épp ott volt a pavilonban, amikor egy úr hosszasan nézte a munkáit, odament hozzá, és kiderült, hogy ő Belting, aki kapásból mondta ezeket az utalásokat a művek kapcsán. Ők egyébként azóta a mai napig tartják a kapcsolatot.¹⁵

¹⁵ Többek között igazolja ezt az is, hogy a 2009-ben, a budapesti Szépművészeti Múzeumban megrendezett *Sasetta–Jovánovics* című kiállítást Hans Belting nyitotta meg, s a kiállítás katalógusa a német

JOVÁNOVICS GYÖRGY
O. T. 86.06.04. 1986, gipsz, 78×71×13 cm



A rendezés nagyjából kronologikus volt, de a kronológián belül voltak kisebb-nagyobb tematikus, vizuális egységek. A pavilon tere egyébként sok mindent determinál, nem egy egyszerű tér, nem könnyű benne kiállítást rendezni. Az apszisban mondjuk adta magát, hogy oda Jován oltáros művét kell tenni. A *Részlet a Nagy Viharból* című szobrot meg egyértelműen a pavilon középső, nyitott terébe kellett tenni: ezt Jován akart így, hogy amikor a látogató belép a pavilonba, rögtön üssön ez a mű. Hát, sajnos nem ütött... A lényeg tehát az volt, hogy főbb pontokra letettünk műveket, majd ezek köré építettük fel a kiállítás többi részét.

Ami a szervezést illeti, igazából csak a székesfehérvári Szent István Király Múzeum és a budapesti Múcsarnok munkatársai vettek részt a kiállítás megvalósításában. Valamint a katalógus körüli ügyeket (tördelés, nyomda, fotók) Pinczehelyi Sándor végezte, akinek ebben már több éves tapasztalata volt. Illetve itt kell megemlítenem, hogy retrospektív kiállítás lévén, számos mű hazai és nemzetközi magán-, illetve közgyűjteményből érkezett Velencébe, és mindenki, a Deutsche Bank, a berlini Nationalgalerie, a Magyar Nemzeti Galéria stb. első szóra kölcsönadta a műveket. Ha ez nem történik meg, nem valósulhatott volna meg ilyen mértékben az életmű addigi áttekintése, a főművekkel.

✪ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja az egész Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak?*

✪ **KM:** Az ember mindig várja az elismerést, meg a sikert, ez teljesen természetes. A megnyitó napjain nagyon sokan voltak a Magyar Pavilonban, folyamatosan iszonyatos forgalom volt. A reakciók kilencven százaléka nagyon elismerő volt, meg voltak döbbenve a látogatók, az volt az érzésem. De biztos, hogy nem fogták fel minden vonatkozásában a kiállítást. Van ez a kicsit misztikus vagy titkosított jellege a Jovánovics-műveknek, s ennek megértéséhez nagyon kimunkált észjárás és szem szükségeltetik.

A velencei kiállításnak egy hazai folytatása aztán lett az 1996-ban a Kiscelli Múzeumban megrendezett *Ut manifestius atque apertius dicam* című tárlat,¹⁶ amelyet a Belting nyitott meg. Ezt egyébként egy kicsit irigykedve is néztem, hogy ez miért nem előbb jutott az eszébe Jovánnak, mert ott az ő nagyon klasszikus értelemben vett szobrászatát az új médiumok felé is kinyitotta azáltal, hogy vetített és hang is volt a művekhez. Ez tényleg lenyűgöző hatású volt, és lehet, hogy Velencében is jobban működött volna. Bár az is lehet, hogy ott meg Bill Viola miatt nem lett

művészettörténész tanulmányával jelent meg: Ld. Hans Belting: *Hommage à Jovánovics* (kiáll. kat.), Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2009.

¹⁶ *Jovánovics György. Ut manifestius atque apertius dicam.* Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Templomtér, Budapest, 1996. június 14 – július 14.

volna akkora újdonság. Ezért mondom azt, hogy nagyon nehéz ez a *Velencei Biennále*, mert nem elég a rettentő sok munka, a jó művész, a jó rendezés, a jó katalógus stb., hiszen nem egy szál magában áll az adott kiállítás, hanem sok száz másikkal együtt. És ezek adott esetben kiolthatják egymást. Míg ha önmagában nézel egy kiállítást egy „semleges” város Kunsthalléjában, teljesen más reakciók ébredhetnek az emberben. Úgyhogy a körülményeken nagyon sok múlik, ezt megtanultam Velencében.

A velencei kiállítás hazai visszhangja ezért nagyobb volt, mint a nemzetközi. Tényleg minden lap írt róla, s volt egy *Új Művészet*-különszám is több, különböző írással.¹⁷ Ennél többet nem lehet Magyarországon elérni. És egy vásárlás is történt: *A nagy hasáb. Egy (l.1)* című munkát a *Biennále* után megvette a Magyar Nemzeti Galéria, ez egy örömteli dolog volt, hogy ez a fontos mű magyar közgyűjteménybe került.¹⁸

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

✚ **KM:** Igazából nem lett hatása: nem indultak el ott későbbi kiállítási projektek vagy igazán komoly nemzetközi szakmai kapcsolatok. Nyilván bőven lett volna ezekre lehetőség, az én személyiségemből adódott, hogy valahogy nem annyira erre fókuszáltam Velencében. De talán Jován kiállítása sem az a fajta kiállítás volt, amit csak úgy könnyen meghívtak a külföldi múzeumok. Sok helyet igényelt és nem volt könnyű teoretikusan befogadni a műveket. *A Biennále* után még egy darabig én is rágódtam azon, hogy miért nem hívták meg sehová külföldre ezt az anyagot vagy csak részletet belőle, hogy esetleg mégis valamit rosszul csináltam, de tényleg nem jöttem rá az okára, hogy miért nem keresett meg egy kurátor sem. De hát van ilyen.

✚ **BK:** *Követi-e minden két évben a Biennalét? Véleménye szerint mennyit változott 1995 óta?*

✚ **KM:** Csak helyel-közzel követem, mióta „visszavedlettem” rendes, egyszerű látogatóvá. Sajnos nagyon vegyesnek látom a mostani *Biennalé*kat, de lehet, hogy ez korfüggő dolog. Ugyanakkor persze nagyon várom, hogy ebből a nagy káoszából egyszer csak majd kinő valami súlyos, ami nekem fontos, ami előtt lenyűgözve tudok állni, de ezt most még nem érzem. Mindig szociológiai meg politikai dolgokat látok, de nem vizuálisakat. Pillanatnyilag nekem ez kevés, híg, csak itt-ott úszkál benne egy-egy szál tők, az egész még nem állt össze egy egységgé.



JOVÁNOVICS GYÖRGY
Trójai papírgyár, 1986, gipsz, 68×50×21 cm

Ugyanakkor biztos vagyok benne, hogy össze fog állni egyszer. Össze kell állnia, ha tovább akar lépni a kortárs képzőművészet.

✚ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékei vannak a kiállítás-rendezésről a Biennalén?*

✚ **KM:** Kizárólag szép emlékeim vannak, még úgy is, hogy tényleg nagyon kimerítő volt. Szakmailag is, emberileg is nagyon sokat tanultam ebből a történetből. Még arra is kellemesen emlékszem vissza, amikor a megnyitó előtt rohangáltunk az asszisztenssel a velencei piacokon, hogy friss paradicsomot, sajtot és prosciuttót vegyünk a fogadásra. Aztán a következő évben a Bachman-menyitó nagy tanulság volt nekem, háziasszonyként, hogy nem mindenki csinált ekkora ügyet a megnyitóból, hiszen Bekéék műanyag pohárban szolgálták fel langyos pezsgőt...

✚ **BK:** *Rendezne-e ma megint kiállítást a Biennalén?*

✚ **KM:** Nem hiszem, hogy rendeznék, idegileg ez egy iszonyatosan megterhelő munka, ezt én már nem bírnám.

¹⁷ Sinkovits Péter: Giorgione-idézet Jovánovics-átköltésben. Riport Jovánovics Györggyel. *Új Művészet*, 1995/6., 4-9.; Marosi Ernő: A Jovánovics-dossier. *Új Művészet*, 1995/6., 14-18.

¹⁸ Jovánovics György: *A nagy hasáb. Egy (l.1)*. Gipszszobor, 163 x 363 x 71 cm. Ltsz.: MM.95.70.

COLOR ME CLOSELY

Beszélgetés Navid Nuurral a Trafó Galériában rendezett kiállítása* kapcsán

Zsikla Mónika: A párizsi Pompidou Központ¹ és a maastrichti Bonnefantenmuseum² kiállításai után hogy került a portfóliódba a Trafó?

Navid Nuur: Fenyvesi Áron érdeklődött a munkáim iránt, és a galériásom, Mihai Pop közvetítésével felvettük egymással a kapcsolatot, ezt követően már szinte maguktól zajlottak az események. Ideutaztam megnézni a kiállítótér adottságait, majd látva a helyszínt, elkezdtem gondolkodni egy lehetséges kiállításon. A tér méretéből fakadóan végül egy tematikus, bevezető anyag összerakása mellett döntöttünk.

ZsM: Mi a kiállítás tematikája?

NN: Több szempontból sem volt könnyű egyetlen tematikát találni, egyrészt mert a működésem egyik meghatározó alapja, hogy nem fogalmak alapján hozom létre a munkáimat, sőt a legtöbb művészettel kapcsolatos fogalomtól igyekszem távol tartani magam. De a szín mint téma már hosszú ideje és sokféle módon, szinte folyamatosan jelen van a műveimben. Ezért döntöttünk úgy, hogy a szín fogalmi köre alkalmas arra, hogy köré rendezzük a válogatást.

ZsM: A válogatást úgy kell érteni, hogy az új munkák mellé korábbiak is kerülnek?

NN: Igen. A kiállított munkák közül némelyik gyűjteményekből érkezett, néhány új munkát egyszerűen magammal hoztam, de olyan is van, ami a helyszínen készült el.

ZsM: Mit jelent számodra a szín?

NN: Ha úgy tetszik, alapkérdés, hogy hogyan definiálható a szín fogalma. Az emberek a színre mindig valaminek a járulékos dologként gondolnak. Ha formát akarsz létrehozni, mindig szükséged lesz hozzá egy (vagy több) színre, még akkor is, ha nem akarsz színt használni, a szín mindig, mindenhol jelen van. De önmagában semmi köze a pigmentekhez, semmi köze a pirosnak, a sárgához, és valójában semmi köze magához a színhez. A szín gyakorlatilag a bizonyos szögéből érkező fény, ugyanakkor, ha lefested, akkor egy jó adag pigment. Sokaknak mindez logikus, nekem viszont abszolút nem az. A munkáim leginkább olyan kísérletek, amelyekben a számomra nem evidens tényekhez próbálok meg közelebb férközni. Vagyis általuk épphogy a saját kapcsolatomat is meg akarom érteni, például a színekkel.

ZsM: Ezt úgy kell érteni, hogy a kísérleteid a saját viszonyaid feltérképezéseiről szólnak, és az egyes kísérletek végeredménye a műalkotás?

NN: Bizonyos értelemben igen, de pontosítva: olyan szituációkat próbálok létrehozni, amelyek egyrészt, amellet, hogy engem közelebb visznek például a színhez, az adott munka nézőjét is saját, egyedi tapasztalati szintekre terelik. A kiállított munkák közül néhány a fény, mások pedig éppen a fény hiányával foglalkoznak. Például építünk egy sötét helyiséget a téren belül, ahol mindenki a saját telefonjának vakus fényképező funkcióján keresztül fotózhatja le a sötétben falra akasztott képet, így a mű átkerül a befogadó személyes, mini kísérleti közegébe. Egy ideje tudatosan figyelem azt a tendenciát, hogy a látogatók telefonokkal fényképeznek a kiállítótérekben, és telefontól függően végül mindenki teljesen máshogyan lát egy-egy magával vitt művet.

ZsM: 1988-tól készülsz a Monokróm szemkódex című sorozatod. Hogyan kapcsolódnak a munkáid monokróm festészethez?

NN: Amikor egy monokróm festményt nézel, akkor valójában egyetlen színt próbálsz a szemmeddel összesűríteni. Normál fényhatások mellett letapogatod a színnel borított tárgy formáit, sötétben viszont csak a körvonalak

¹ TA-Dal! Galerie des enfants – Centre Pompidou, Párizs, 2013. április 27 – szeptember 23.

² Navid Nuur – LUBE LOVE. Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2013. szeptember 13 – 2014. január 14.

* Trafó Galéria, Budapest, 2014. február 8 – március 23.

megtalálásával próbálkozol. Megpróbáltam megoldást találni arra, hogy hogyan fordíthatnám meg ezt a folyamatot, és hogyan sűrítethném mindezt pixelekké. Ha egymás mellé teszem a kéket és a pirosat, akkor azok megpróbálnak egymás nélkül élni, miközben egy távolságból nézve önmaguktól lilává olvadnak össze. A látszat ellenére ez nem pointillizmus, hanem pont az ellenkezője. A két alapszínből egy kevert szín jön létre. Bármit csinálok, arra mindig ügyelek, hogy sosem használom a színeket önmagukban, mert kell nekik bizonyos energiamező. Például a Pepsi Cola-kék mellé szeretem odatenni a Coca Cola-pirosat, mindkettő megtalálható a Pantone színskálán, ami számomra a monokróm nyomdai változatát jelenti. A Pantone színek önmagukban is azonosítók, vagyis színek meghatározott tartalommal, és ezek a színek ugyanúgy azonosak valamivel, mint ahogyan a Coca vagy a Pepsi Cola is azonos önmagával. De mivel mindkettő Cola, így összekeverheted őket, és mindez már egyből túlmutat a kólaságon. A monokróm tanulmányok szemkódexéből a füsttel készített vásznakat is kiállítom.

☞ **ZsM:** *A Play-Doh gyurmából készült munkáid is a piros-kék sorozatban tartoznak?*

☛ **NN:** Igen, de azokat még a Cola-koncepció előtt kezdtem el készíteni. A piros és kék színekből létrejövő lila számomra sok szinten érdekes. Fiatalabb koromban rengeteget gördeszkáztam, és persze sokat is estem. Az esésektől a sípcsonantom és a lábam folyton tele volt piros és kék foltokkal, amelyek egy idő után különböző lila átmenetekké lettek, majd a lilák mellé hamar újabb kék és piros nyomok kerültek. Lenyűgözve figyeltem a színek változásait, a friss fájdalommal átítatott pirosat

és kéket, amelyek már önmagukban hordozták a lilát. A testemen megfigyelt változásokat pedig átültettem a művészetembe. A Play-Doh gyurmákban rátaláltam arra az alapanyagra, amely azon túl, hogy elég érzékletesen közvetíti a szín erősségét, fizikai sűrűsége is olyannyira tökéletes, hogy a végső forma vászon alap nélkül is elbírja önmagát. A megfelelő anyagi minőséget egy hangi effekttel is kiegészítettem, egy ráadás negyedik dimenzióval, vettem egy piros és egy kék gyurmadarabot, majd a két színt lilává gyúrtam, miközben hangosan mormoltam a két szín nevét. A Trafó Galériában az egyik tartópillér sarkára is készült egy **REDBLUEREDBLUE** munka, a végeredmény első pillanatra azt a hatást kelti, mint egy büntény helyszínén a hátra maradt nyomok. A látványról az első dolog, ami eszedbe juthat, hogy mi akar ez a piszok itt a falon lenni? A fülhallgató hangja nélkül csak a tetthelyen hagyott nyomokat látod, úgy, mint egy gyilkosság helyszínén.

☞ **ZsM:** *Csak a piros és kék szín „hangzó” szín?*

NAVID NUUR

Cím nélkül, 2006–201, izofólia, spot lámpa, a néző jelenléte

© Fotó: Surányi Miklós



☒ **NN:** Nem, nem csak az említett két színnek van hangja. Készítettem egy másik hangzó anyagot is egy festő barátommal, ADRIAN GHENIE-vel. A felvételen különböző vastagságú ecsetekkel fest, én pedig közben hangokat képezek a mozdulataihoz egy erősítőre kötött mikrofonba. Miközben Adrian a vásznat festi, engem láthatsz a háttérben kiabálni, olyan az egész, mint egy futballközvetítés. Amikor vastag ecsetet használt, „aaaaaaarg” hangot adok ki, amikor vékonyat, akkor „plim-plim” hangokat keltek. Szóval sok piros-kék munka van a mappámban, és a látvány mellé néha nem csak hang, hanem szöveg is kerül.

☒ **ZsM:** *Úgy tudom, hogy a színekkel interjúkat is készítettél, amelyek közül egy a kiállítótér falán is olvasható.*

☒ **NN:** Nézd, itt van például a fekete... figyeld a kezem: ha a tenyerembe hajtom az ujjaim, az öklöm belsejében máris ott lesz a fekete. Számomra nagyon fontos, hogy az olyan dolgokat megértsem, mint az árnyék, a fény, a fekete, vagy például a testünk 95 %-át kitevő víz, szóval mindent, ami nagy dolog, miközben közös tapasztalatként adva van számunkra. Az én módszerem erre, hogy interjúkat készítek az egyes anyagokkal (a színekkel, a vízzel etc.), hogy a különböző aspektusokon keresztül megértsem őket, kulturális, szubkulturális és talán tudományos dimenziókból is. A megértést követően képes leszek tudatosabban eljárni velük szemben. Itt van például a falra felleógatott kép és a fal közötti árnyék, ami tele van egy csomó információval, és a munkád része akkor is, ha épp nem látszik. Ezekre a jelenlétekre figyelni kell! Nem hiszek abban, hogy csak úgy felakasztom az elkészült festményt, vagy leforgatok egy videót, vagy elkészítem a fotót – úgy gondolom, hogy a markáns létezőket meg kell ismernem, mielőtt a munkámba komponálom őket.

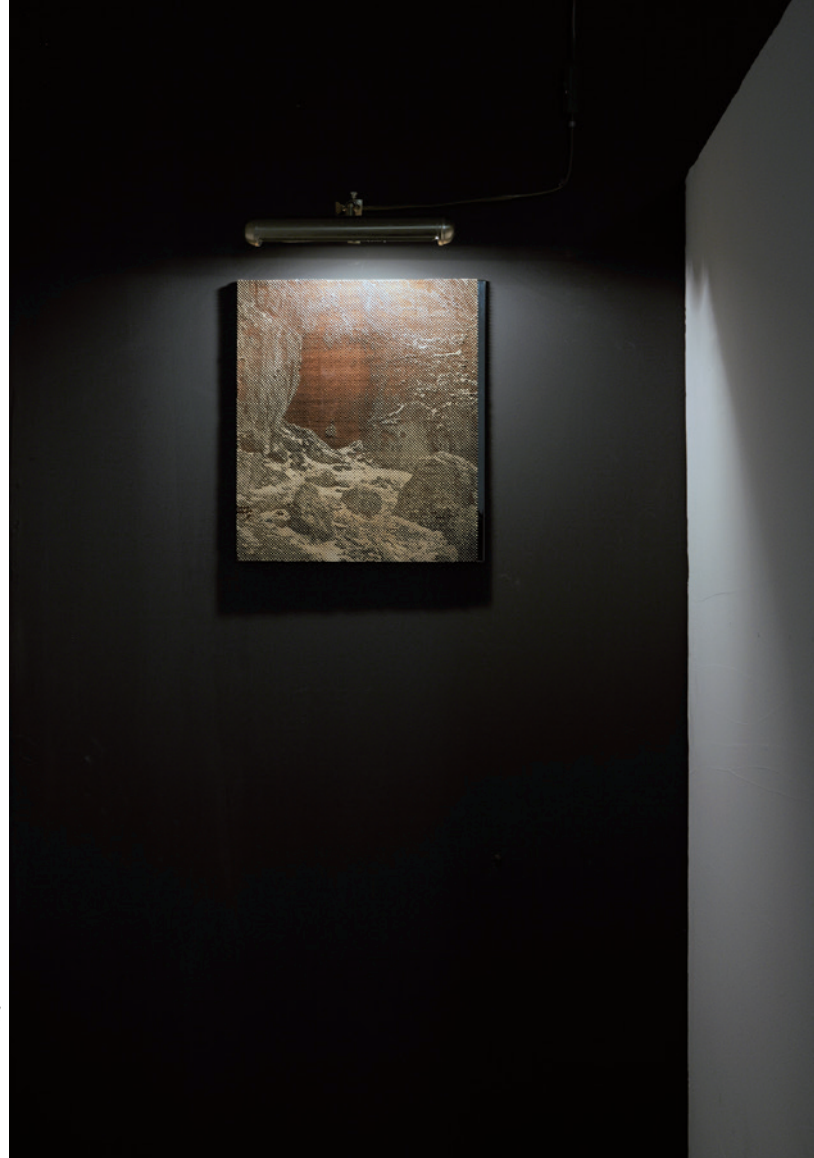
☒ **ZsM:** *A katalógusodban olvastam a feketével készült interjúdat, és a beszélgetés során a fekete azt javasolta neked, hogy ne használd őt olyan gyakran, mint ahogy eddig tetted. Miként kell ezt az ellentmondást értenünk?*

☒ **NN:** A fekete megmutatta nekem mint apró emberi lénynek, hogy ő mennyire sok és mély jelentéssel bír, amivel, ha nem veszem őt komolyan, akkor nem tudok megbirkózni. Nagyságának és erejének csupán egy kicsinyke csücskét foghatom fel, ezért azt javasolta nekem: „Nézd, tudom, hogy művész vagy, és megvan a saját dolgod, de légy tudatában a helyzetednek! Én itt voltam már előtted is, és itt leszek akkor is, amikor te már nem leszel!”

☒ **ZsM:** *A kiállítótér egy jelentős részét betölti az arany mint felület. Hogyan kapcsolódik az arany a monokrómhoz és a színekhez?*

☒ **NN:** A színekkel kapcsolatosan a monokróm csak egy kis szelet, a kiállításon többféle színtematikával találkozhatasz. A füstös monokrómokkal, a piros-kék munkákkal és a szín

NAVID NUUR
A bejárat (tanulmány 2),
1988–2014, lézer vágott
fa, foszforeszkáló
festék, lámpa
időzítővel, tükör,
ásványok, ragasztó,
43 × 39 × 2 cm
© Fotó: Surányi Miklós



hiányával is. Az arany nem igazán szín, hanem sokkal inkább egy hőmérséklet, különösen az anyag, amiben használom. Az általam használt aranyfólia valójában elsősegély takaró, amit vészhelyzetben az emberi testek köré tekernek, hogy optimalizálja a test hőmérsékletét. Ezt az aranyfóliát most térleválasztó függönyként használom, így a leválasztott térfélből a függönyön keresztül csak átderengő szilueteteket lehet látni, és ez már a bejáratnál gátolja a tér pontos érzékelését. A kiállítótér kis ablakai végig nyitva vannak, így a térben alig észrevehetően folyamatosan cirkulál a levegő ami összeadódik a látogatók teste által keltett légörvényekkel. A fóliát felülről spotok világítják meg, így a földre vetülő arany árnyéka a hullámzó mozgással összeadódva a statikus padlót hullámzó vízfelszínre változtatja. A felfüggesztett vékony fólia a térben láthatatlanul jelen lévő elemekre, a légmozgásra, az árnyéokra és a hőérzetre irányítja a figyelmet.

☒ **ZsM:** *Korábbi interjúkban olvastam, hogy a munkáid gyakran számokra irritáló dolgok reflexióiként születnek. Mondanál néhány dolgot, ami igazán irritál?*

☒ **NN:** Az imént említett fekete interjúm is egy irritáló helyzetből indult. Ha manapság festészeti kiállításokon nézelődök, akkor a vásznon mindenhol látom azt a rengeteg indokolatlan feketét. De van más is, ami még komolyabban bosszantott, például a neonszínek a művészetben, na azok igazán irritálnak. A neonszíneket termékeknek gondolom, és komolyan el kell gondolkodni azon, hogy mit lehet velük érdemben kezdeni? Létrehozni belőlük egy feliratot vagy egy konkrét formát, az nem művészet, egy áruházi reklámfelirat ugyanezt teszi. Az egész neon-jelenségnek a mélyére kell ásni, ahhoz, hogy bármit is hozzá lehessen tenni. Az alapokról indulva elsőként felkerestem egy neongyártó szakembert, aki részletesen beavatott a működés és a gyártás minden apró titkában. Az üvegen körbefutó por funkciójába, a molekulák összetételébe, a csőben lévő gáz működési mechanizmusába, a fényre válás fizikai és kémiai folyamataiba, ekkor tudtam meg, hogy az üvegcső belsejében található por bevonó rétege adja a neonfény színét. Ezt követően végleg megfogalmazódott bennem, hogy a neon csak egy találmány,



NAVID NUUR
A monokróm
tanulmányok
szemkódexéből
(Füst tanulmány),
1988–2013,
feszített vászon,
gesso alapozó,
füstbomba,
pigment,
videó-loop
mobiltelefonon,
55 x 60 cm
Galeria Plan B, Cluj/
Berlin jóvoltából
© Fotó: Surányi
Miklós

amit az ipar feliratok és logók létrehozásához használ, de mindezt a művészetbe alkalmazni lőtúró, vagy egyszerűen csak régimódi. Ahhoz, hogy túl legyek az egész neon-irritáción, először készítettem három neonmunkát.

⊕ **ZsM:** *A neonon keresztül a fényhez is közelebb kerültél?*

⊗ **NN:** Már az arannyal kapcsolatos munkáimban is jelentős szerep jutott a fénynek, de a neonmunkák kapcsán a fény és halál egymással kapcsolatos, többnyire kulturálisan meghatározott viszonya is foglalkoztatott. Sok kultúrában összekapcsolódik a fény a halállal. Például ha régi festményeket nézel, szintén láthatod a fényt mint az életből halálba tartó átalakulás metaforikus kellékét, vagyis a fénynek van egy transz-kontextusa. A globalizációban pedig itt van nekünk a neon mint folyamatos fényforrás, amelyet a molekulák energetizálnak. A halott test hamvaira is porként gondolunk, és a hozzátartozók gyakran elszórják a hamvakat. Mindez a gondolataimban egy egészzé forrt össze, és arra jutottam, hogy miért ne készíthetnénk olyan neont, amiben a porbevonathoz valakinek a hamvait használnom? Hiszen ezáltal máris „urnaközelségben” vagyunk, ami az ember hamvainak tárolására szolgál. Miért ne tarthatnánk a hamvakat neonokban? A neontól kijövő fény a személy elveszett testrésze, ami elkülönül és távozik. Ennek a munkámnak a része

NAVID NUUR
Color Me Closely. Kiállítási látkép © Fotó: Surányi Miklós



egy szerződés is, ami felhatalmaz, hogy haláloz esetén 5 grammnyi hamvadat felhasználhassam. Ha valaki aláír egy ilyen szerződést és meghal, akkor a hamvaiból létrejövő műalkotás őrzi majd az ő szignóját, és nem pedig az aláírt papír arab vagy bármilyen abc szerinti szignója.

⊕ **ZsM:** *A '60-as években Mario Merz, Dan Flavin és sokan mások is csináltak neon alapú munkákat, de a te megközelítésed fényév távolságokra van ezektől a művészettörténi referenciáitól...*

⊗ **NN:** Igen, szinte mindnyájan szöveggel vagy formákkal dolgoztak, akkoriban senki nem csinált ilyesmiket, mint amiről én az imént beszéltem. Ha ilyesmi már korábban is megtörténik, akkor más hagyományokra tekintenék vissza, és ma a legtöbb művész, aki neonnal dolgozik, az előképek tradícióira hagyatkozik. A neonművészetre gondolva egyből a nagy amerikai elődök kerülnek elő, mondhatnánk, ez a művészettörténeti beidegződés. A művészettörténet túl gyorsan vált túl fontossá, ez engem nagyon zavar, például ezért is készítek neonmunkákat, hogy kiszakítsam a neont a rossz beidegződésekből.

⊕ **ZsM:** *Így vagy úgy, de a legtöbb beszélgetés során szó esik a diszlexiáról, ez is egy olyan dolog, amit a számtalan írásos, szöveges alapú munkádon keresztül szeretnél kidolgozni magadból?*

⊗ **NN:** Van pár momentuma a diszlexiának. Az egyik a kellemetlen oldala, amikor a mindennapokban írok vagy olvasok szövegeket, és nagyon kényelmetlennek érzem ezt a terhet. A másik oldala, hogy diszlexiásnak lenni számomra azt jelenti, hogy nem csak a szavak jelentését értem, hanem egyszerűen látom a szavak formáját. Valahogy olyan ez, mint a Tai-Chi a fák között. Minden egyes forma organikus módon nyomja a következőt, és a folyamatból harmonikus kompozíció alakul ki. Gyermekkoromban pálcikás építményeként láttam a betűket, de akkor még nem derült fény a diszlexiámra, egyszerűen csak két nyelv között ingáztam. Óvodás koromban Iránból Hollandiába költöztünk, és az iskolában már hollandul kellett tanulnom, úgy hogy eközben otthon farszi nyelven beszélünk. A nyelvek közötti ingázásban a szavak rajzolata kötötte le a figyelmem, ez később sok gondot okozott, de művészként megtanultam kezelni. Ma már fontosabb számomra a szavak kompozíciós értéke, mint a nyelvi helyesség, mindezt a Trafó kiállításának címében is becsempésztem. A *Color Me Closely* címben az E betű szándékosan rossz helyen szerepel, a sajtóanyagban viszont a szó nyelvtanilag helyesen van leírva, vagyis Closely-ként. Ezzel a megkülönböztetéssel is érzékeltetni szerettem volna a valós és a saját világom közötti különbséget.

⊕ **ZsM:** *A problémákra kifejlesztettél egy DYSLECTIKA betűkészletet is...*

⊗ **NN:** Igen, és mindenki ingyenesen letöltheti ezt a betűkészletet. Letöltés után, ha InDesign programban elkezdesz vele írni, akkor kiválaszthatod a diszlexia mértékét, úgy, mintha a Word programban választanál dőlt, félkövér vagy aláhúzott betűtípusokat. Az én betűkészletemben normál, erős vagy szuper diszlexia módozatok közül választhatsz. Amikor normál választásban írod a szöveget, akkor a leírt szavakban minden betű különálló lesz, ha szuper módozatra kattintasz, akkor a program a kiejtéskor egyetlen hangzóvá olvadó betűk helyére egyetlen betűt ír. A betűkészlet megoldást kínál minden szintre, én pedig szerettem ezt a gondolatot. Lelekesítő, hogy személyes problémából kiindulva tervezek egy betűkészletet, és az problémától függetlenül mindenki számára képes hasznos lenni.

NAVID NUUR
Location (study), 2012, C-print, fotópapír, konzervdoboz, tű, vonatjegy, napfény, szalag, 6 hónap,
71×32,5×10 cm, Courtesy of Pieter Sanders © Fotó: Surányi Miklós



Szövés és vetület

GIANFRANCO ZAPPETTINI

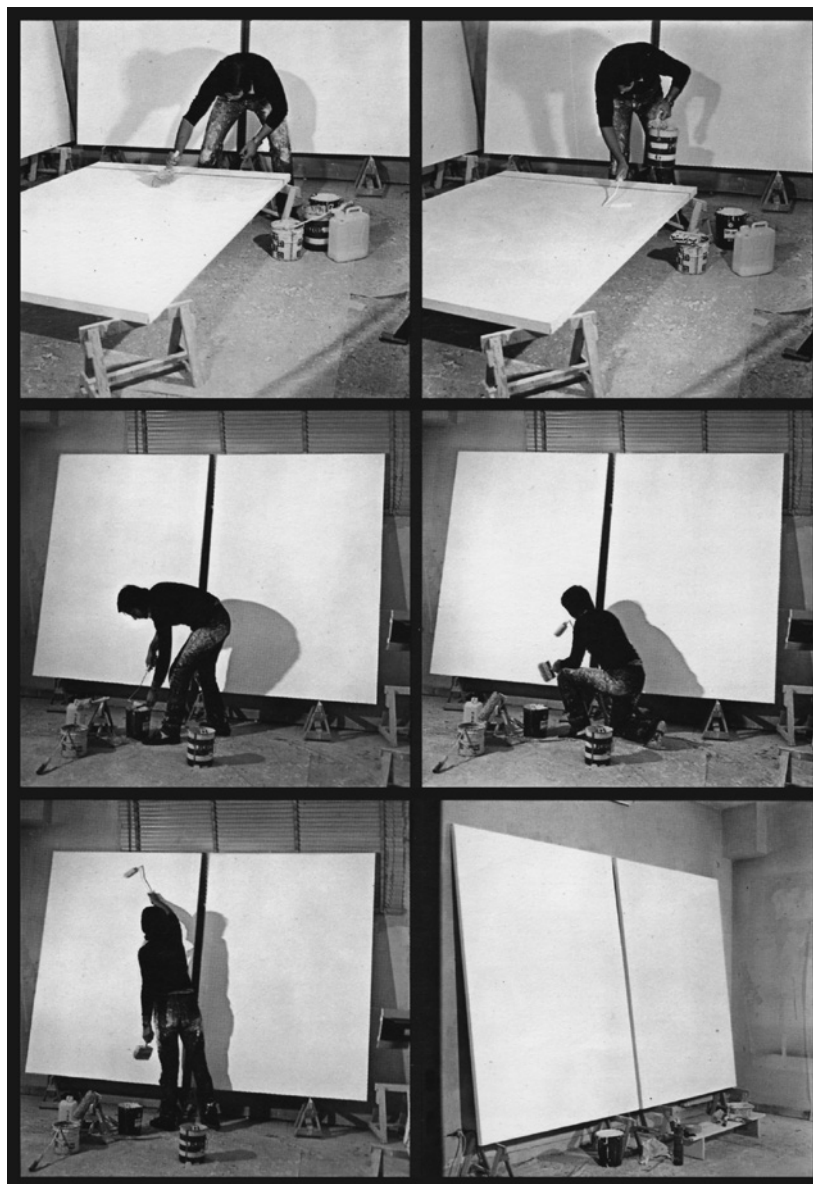
„Most, hallgatással mutatván a lélek,
hogy ami bordát elejébe tettem,
átszötte, s rajtam a sor, én beszélek...”

(Dante: *Paradicsom*, XVII. ének, 100-102.)

Az olasz GIANFRANCO ZAPPETTINI az európai analitikus festészet egyik mestere. A monokrómmal kacérkodó képei több mint fél évszázada a festészet nyelvét és a művészet értelmét kutatják. A vizuálisan erős, szenzuális alkotások mélyen gyökerező szimbolikát rejtenek.

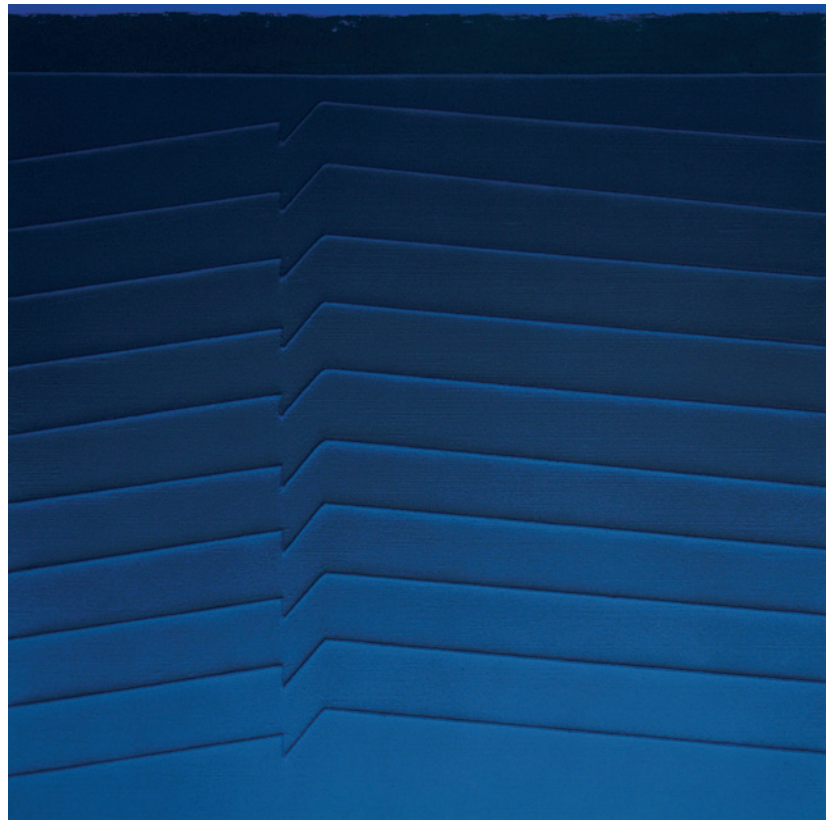
Az 1960-as években a hagyományos művészeti kommunikáció tárgyias formáival szakító konceptuális irányzat alfajai váltak meghatározóvá a vasfüggönyön túli Európában. Képviselői tagadták a festészet helyét és szükségességét a modern művészetben, és úgy gondolták, azt az új művészeti forradalom el fogja söpörni. Ugyanakkor ez idő tájt léptek színre azok az alkotók is, akikben egy új festészeti nyelv kialakításának vágya és igénye fogalmazódott meg. Szerintük a művészet nem a világgal, hanem önmagával kell, hogy foglalkozzon, s ezek az alkotók a festészet feladatát a festészet alapelemeinek meghatározásában látták – ők voltak az analitikusok. A német kritikus és kurátor, Klaus Honnef professzor volt az első, aki leírta ezen irányzat elveit és megnevezett néhány ide sorolható európai művészt – köztük az olasz Gianfranco Zappettinit. A mozgalmat alkotó művészek között a távolság – földrajzi és szellemi értelemben egyaránt – olykor hatalmas volt, de megosztották egymással elképzeléseiket és hasonló módon fejezték ki magukat.

Gianfranco
Zappettini
munka közben, 1973

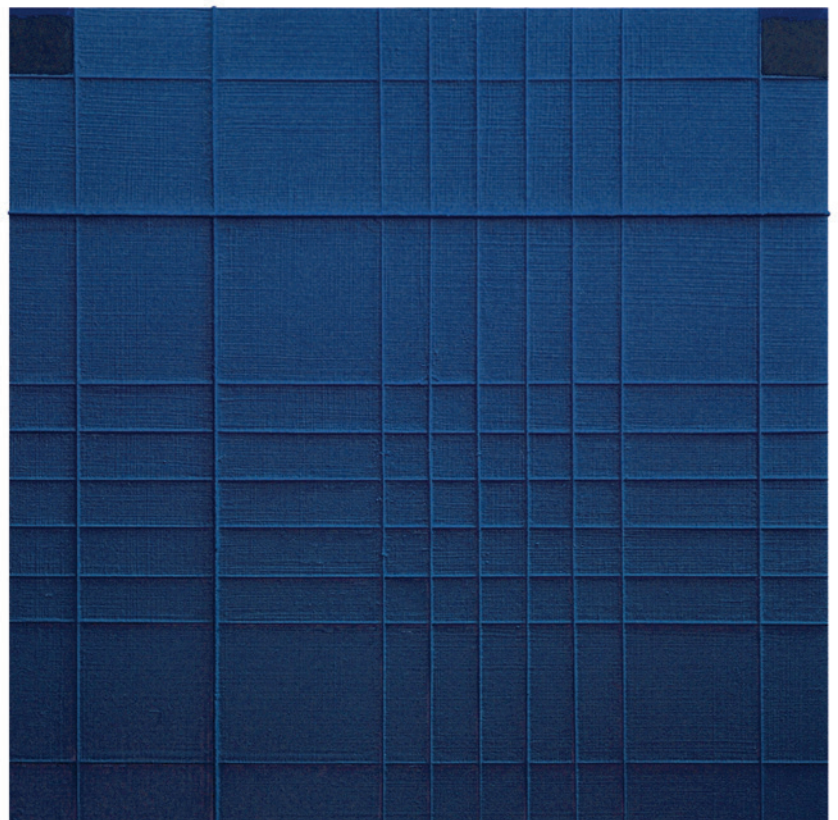


Honeffel együtt két ifjú, Zappettini és Winfred Gaul különösen elmélyedt az új irányzatban, és hozzájárított annak teoretizálásához. A merev, kötött rendszerek elutasítása inspirálta őket abban, hogy az önkifejezés egy (újra) felfedezésre váró szabadsága felé forduljanak. Gianfranco Zappettini 1939-ben született Genovában. Mindig is művésznek készült, s már gyermekként is lenyűgözték az édesapja chiavari üzemében készülő makramé kézimunkák, a szövés-motívum pedig nemcsak visszaköszön későbbi alkotásain, de művészetének fontos szimbólumává is vált. Szülővárosában a Nicolo Barabino Művészeti Gimnáziumban, majd a Carrarai Szépművészeti Akadémián tanult. Nagy hatást gyakorolt rá Piet Mondrian, Lucio Fontana, Kazimir Malevics és Mark Rothko művészete. „Ők voltak az én igazi mestereim, habár személyesen csak Fontanával találkozhattam.” Művészetének formálásában fontos szerepet játszottak azok a tanulmányutak is, melyek során módjában állt meglátogatni Max Bill, Sonia Delaunay, valamint Alberto Magnelli műtermeit is. Az 1960-as években került kapcsolatba francia, német, illetve holland művészekkel, és ez segítette abban, hogy kellő rálátása legyen az akkori trendekre. 1961-ben lépett először a nyilvánosság elé művészetével, majd ezután már egymást követték az önálló tárlatok és a rangos kollektív kiállítások.

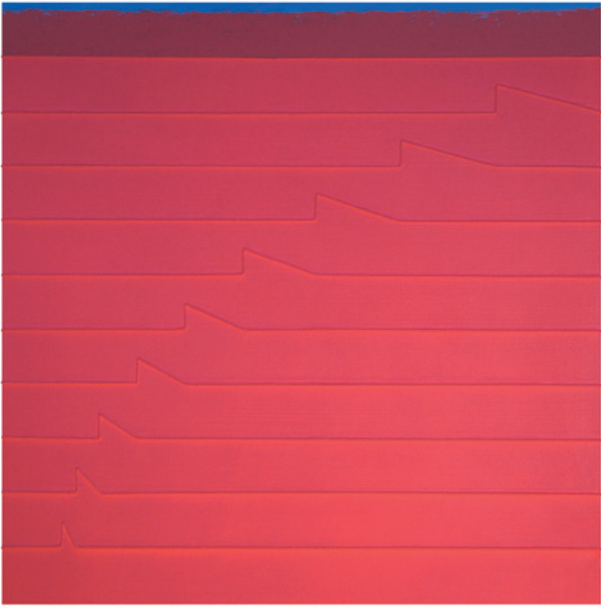
Nem választotta az analitikus irányzatot, mert az a pályája kezdetén még nem is létezett. A hetvenes évek első felében már azon művészek közé tartozott, akik a festészet megújításával, a festészeti nyelv újjáépítésével és az absztrakció új alapjainak lerakásával foglalkoztak. Eltűnni vagy újra feltalálni – Zappettini olvasatában a kor művészete nem kínált harmadik opciót a festészet számára: vagy átengedi a terepet a konceptuális irányzatnak, lemondva ezzel vezető szerepéről, vagy újra felfedezve önmagát ismét a művészet középpontjába kerül. Küzdött, hogy életben tartsa a festészetet, mert hitte, hogy ez a hozzá hasonló fiatal művészek kötelessége. Munkájában próbálja mindig a saját útját járni, nem követ másokat. Nem elsősorban festékekkel alkotja műveit, hanem helyette színeket és az építőiparból vett kellékeket, illetve olyan plasztik elemeket használ, amelyek szokatlanok a festészetben, a nejlontól a műanyag hálón át egészen a kvarcporig, márványig. Keresi az interakciót minden olyan matéria között, amelyet a vásznon felhasználhat. Kompozícióival egyfajta statikus dinamikát, tapintható feszültséget hoz létre, amit a lüktető, „mediterrán” színvilággal és a felhasznált anyagok esszenciájával szabadít fel. A festői felület líraian finom vagy épp drámaian szenvedélyes alakításával műveit kilépteti a síkból, a kép és a relief közti képlékeny határmezsgyébe helyezi át. Előszeretettel használ archaikus geometriai alakzatokat, melyek egymásra rakódnak,



GIANFRANCO ZAPPETTINI
La trama e l'ordito n 73, 2010, 120 x 120 cm



GIANFRANCO ZAPPETTINI
La trama e l'ordito n 32, 2010, 60 x 60 cm



GIANFRANCO ZAPPETTINI
La trama e l'ordito n. 69, 2010, 100 x 100 cm

minden struktúra relativizálódik, átértelmezi a másikat, s így víziókká oldódnak festményein. Művészetének szimbolikájában jelentős szerepet kaptak a gyermekkor emlékeivel összefonódott antik mítoszok, különösképp a sors fonalát szövő és elvágó, ezzel az ember életét kezükben tartó párkák története volt rá nagy hatással. Az 1980-as évektől egyre inkább előtérbe került nála a spiritualitás: „A festészet nekem napi lélek-gyakorlat: úgy dolgozom, mintha szerzetes lennék egy kolostorban, s az alkotással emelem magasabb spirituális szintre a tudatom. A minden nap megismételt mozdulatok az imáim.” Több mint fél évszázados munkásságára visszatekintve konstatálhatjuk, hogy a pályája kezdetén kidolgozott programját mindvégig hűen követvén, egyre elmélyültebb piktúrát teremtve alkotta újra a festészet nyelvét.

GIANFRANCO ZAPPETTINI



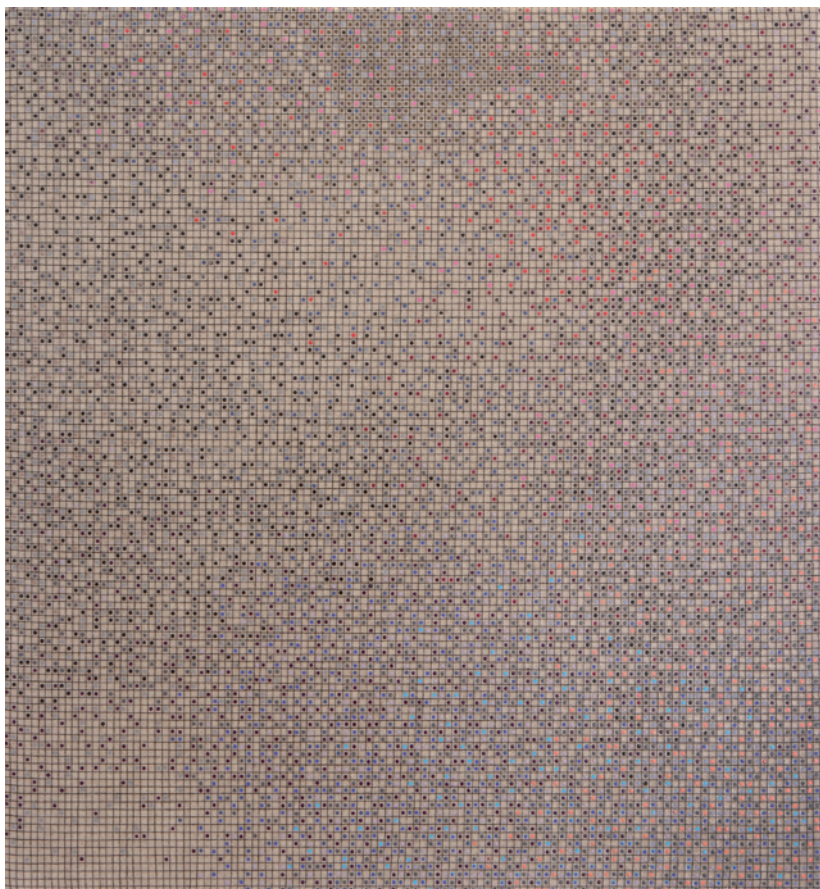
A prima vista

Jovánovics Tamás és Keserü Károly – zen(e)

Várfok Galéria, Budapest
2014. április 18 – május 31.

KESERÜ KÁROLY és JOVÁNOVICS TAMÁS művészete első pillantásra egymás analógiájának tűnhet, különösen, ha közös kiállításon szerepelnek. Pontok, vonalak és metszéspontok, színek és felületek. Persze nem összetéveszthetőek: egymással szembeállítva, különbözőségeikből mutathatóak ki igazán sajátosságaik.

Keserü raszteres variáció állnak szemben Jovánovics felületnek feszülő sávjaival. Jovánovics Tamás képeit szemlélve két dolog tűnhet fel: a képek relatíve kis mérete és a teljes felületet kitöltő sávok. Az egyes sávok színei önmagukban nem bírnak jelentőséggel, hasonlóan maguk a sávok sem. Csak a szomszédos szín és vonal, de legfőképpen a hordozó viszonylatában válnak értelmezhetővé – már ha beszélhetünk ehhez hasonló képek esetében jelentésről, mely az értelmezés tárgyát képezheti.



KESERÜ KÁROLY
Cím nélkül (27/05),
2005, akril, cérna,
lenvászon, 66×61 cm
© Fotó: Rosta József

A képen belüli elemek viszonya egyszerre törekszik az egyensúlyra és tagadja azt. A vonalak rendszere és színei kiszámítható módon követik egymást – egy adott, könnyen átlátható mintázat ismétli önmagát. Jovánovics képein, mondhatni, konvencionálisokat hoz létre. Redundáns szerkezeteket, melyek egy előre meghatározott sablont követve lefedik az egész hordozófelületet. Lefedik és kitöltik. Az így létrehozott vonalhálózat egyfajta képi grammatikát feltételez, melynek szabályai hamar felismerhetőek – azaz a befogadó részéről is valószínűsíthetőek. Ezért az egyes vonalak nem csak Jovánovics képi hálójának különálló elemeit jelentik, hanem ezeken keresztül a művész egy szerves kontextuális kapcsolatot rendez be. Ebből az következik, hogy a néző ezt a hálózatot vagy rendszert a legegyszerűbb módon fogja érzékelni és szemlélni: az ismétlődő minta felismerése után nem fogja újra és újra végigkövetni a vonalak hálózatát. Az egyes elemek közötti viszonyrendszer érvényesülését feltételezve és kivetítve szemléli tovább a képet. A következetességéből fakadóan képes lesz továbbfűzni a Jovánovics által kialakított ritmust és harmóniát.

Ezen a ponton, a harmónia megteremtésével jutunk el annak tagadásához. A jelek értelmezhetőségét kontextusuk teremti meg, ehhez pedig hozzátartozik az alap és a hordozófelület is. Alap alatt jelen esetben annak színét értem, mely a sávrendszernek szolgál háttérként. Alakító erővel a hordozó bír, méghozzá szűkös és kis méreteivel. Ez leginkább oszlopszerű, álló téglalap formátumú képein, illetve azokon érzékelhető, melyeket a hordozó szegélyére nem párhuzamos vonalakkal töltött ki. Jovánovics vonalainak nincsenek kezdő- és végpontjaik. Valahonnan a kereten kívülről érkeznek és azt meghaladva futnak tovább. A vonalak végtelensége és az önismétlődő mintázatok behatárolatlansága feszül neki a hordozó limitált dimenzióinak. Az így kialakított kontraszt felborítja a képen belüli harmóniát, ami saját eszközeivel vetíti ki magát a képen kívülre is. Jovánovics *Jó napot Monet* úr képén annak vonalrendszerét megbillentve élezi ki ezt a hatást, *Wild is the wind* című képén pedig a vonalak erős horizontalitását szorítja be a keskeny, álló téglalap oldalai közé. Teret hoz létre, de nem a képeken, hanem a képeken keresztül. Ezzel szemben Keserü Károly festményei zártak.

A kép az ő esetében is az egyes elemek közötti interakcióban formálódik, de az így kialakított kontextus egy önmagát meg- és behatároló képi egységet hoz létre. Jovánovics nyílt, a befogadó tekintetében is formálódó képeivel szemben Keserü kész egységet mutat fel. A vonalakkal szemben itt a pontoké a fő szerep, amelyek a rigorózus, rasztereket képző háló határvonalain belül helyezkednek el. Keserü is



JOVÁNOVICS TAMÁS és KESERÜ KÁROLY
Zen(e), kiállítási enteriőr, Várfok Galéria, 2014 © Fotók: Rosta József



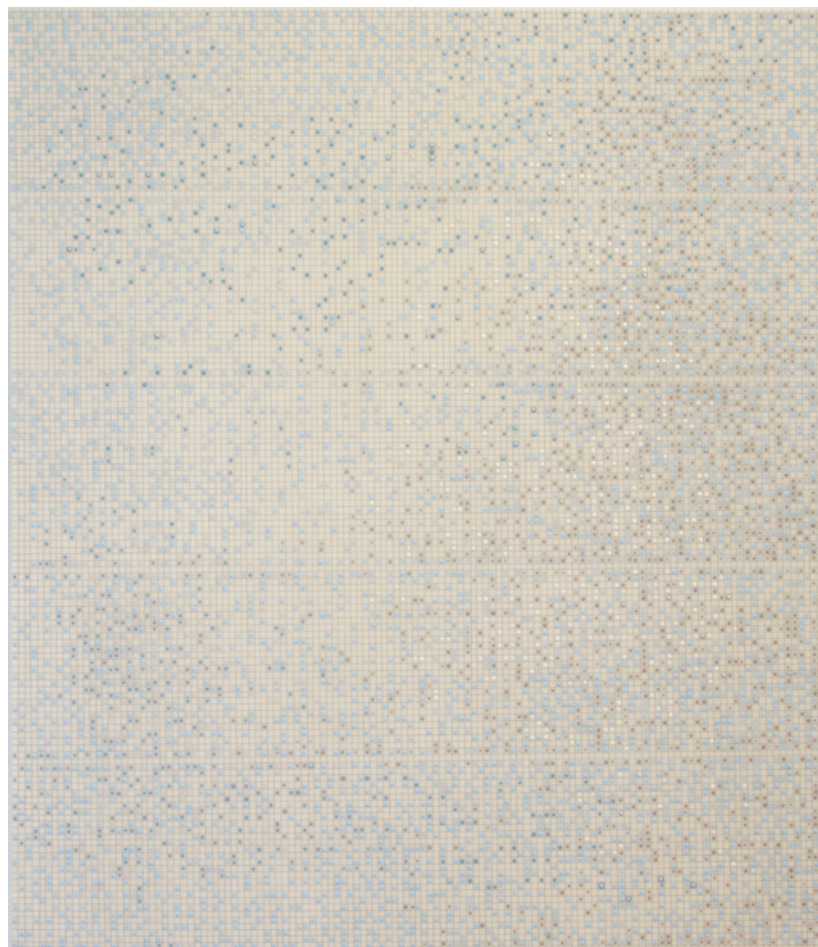
játszik a terekkel, de azt a képbe horgonyozva teszi, és optikailag, illetve a pontok alkotta formációkon keresztül nyitja meg.

A vonalak alkotta hálórendszer szerepe kettős: egyrészt szó szerint leköti Keserü képét és megtartja a kép határai között; másrészt maga is keretet jelent, és hasonló szerepet tölt be, mint Jovánovics esetében a hordozó fizikai tulajdonságai. Ütközési felületként van jelen a pontthalmazok számára, melynek kiszámított rendjével szemben, attól megkülönböztetve tud igazán érvényesülni. Ez a háló mintegy értelmezési halmazt, egy lehetőségmezőt biztosít számunkra, és akkor is jelen van, mikor vizuálisan csak hiányának jelein keresztül fedezhetjük fel. Nem-jelenlétében még inkább prezens, hiszen a pontok ebben az esetben is úgy tűnik, hogy alkalmazkodnak a négyzetrács kényszerítő pedantériájához. A négyzetháló tehát kijelöl egy mozgásteret – azt a helyet, ahol a kép megtörténhet.

A pontok elhelyezkedése egészen véletlenszerűen hat, asszociációk egész garmadájának teret engedve. Természetesen minden egyes pont helyzete előre kiszámított és precízen kikalkulált. Keserü a pontok színeivel kialakít egy előtte-mögötte hatást, megnyitva ezzel egy optikai teret a kép belseje felé. A pontok intenzitása és színértékei eközben nyomatékkal is bírnak: az alap színéhez közelebbi tónusúak halványabbnak hatnak az alaptól erősebben elütő színű pontokhoz képest. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a színskálán az alap színe jelenti az origót, és az ettől a mélyebb tónusok felé való elmozdulás térbeli minőségeknek feleltethetőek meg. Ami sötétebb, az hozzám, a nézőhöz és a képfelülethez közelebbi. Ennek felismerése azonban egyből visszarántja Keserü képeit a második dimenzióba és megtartja azt a síkban. Ennek reflektálása azért fontos, mert a művész a felvitt festékpöttyök között ezzel felállít egy hierarchiát is: több esetben az egyik pont egy másikra van ráhelyezve – egyazon pontot kettő foglal el. Képzavarral élve: a kép egy topográfiai pontjában két pont egyszerre van jelen. Keserü pöttye tehát helymegjelölés egy nem valós térben – a kép egészének szempontjából nemcsak egy pont, hanem egy pillanat megjelölése is. A kezdőponté és a kezdőpillanaté: az egy pontban megtörténő minden képi minőség összessége által a pontok szuperpozíciókká válnak. A festő nem jelöl ki olvasási irányt és kiindulópontot sem képei értelmezéséhez: ez ott kezdődik, ahol megkezdjük a jelek egymásra vonatkoztatását, a kép olvasását.

Jovánovics ismétlődő és könnyen felismerhető mintáival szemben Keserü csak az értelmezési tartományt adja meg. Célja nem konkrét formák kialakítása, hanem az előre meghatározott

KESERÜ KÁROLY
Cím nélkül
(1404072) – 20. század
sorozat: Agnes Martin,
2014, akril, céna,
fatábla, 70 × 60 cm
© Fotó: Rosta József



rendszeren belül minden felhasználható változóval a lehető legtöbb permutáció létrehozása. Keserü képei ugyan optikailag zártak, de a jeleken keresztül nyitnak a néző felé. A cél a kommunikáció megteremtése: két jel, az egyes jelek és a néző, illetve a jelek halmaza és a befogadó között. A nyers vizuális impulzus jelentőségteljes jelekké való formálása, megtalálva a rendezetlenségi maximum és a rendezettségi minimum egyensúlyát (Umberto Eco).

JOVÁNOVICS TAMÁS
'Looking through the
window or looking at
the window?', 2012,
ceruza, MDF lap,
fixált és lakkozott,
110 × 110 cm
© Fotó: Rosta József



Űr és extázis Reigl Judit kiállításán

Germain Viatte-tal
beszélget Vámos Éva

A MoMÁ-tól a párizsi Pompidou Központig világszerte láthatóak REIGL JUDIT képei, és idén tavasszal egy nagy retrospektív kiállításon a budapesti Ludwig Múzeumban is. A megnyitón GERMAIN VIATTE, a párizsi Modern Művészeti Múzeum korábbi igazgatója beszélt a kilencven éves művész munkáiról Reigl Judit felkérésére. Germain Viatte a kilencvenes években volt Centre Georges Pompidou Modern Művészeti Múzeumának igazgatója, ekkoriban rendezett kiállítást Reigl Juditnak, akit már a hatvanas évek óta jól ismert.

☉ **Vámos Éva:** Mikor találkozott először Reigl Judit műveivel?

☉ **Germain Viatte:** Emlékszem, amikor először találkoztunk 1965-ben, és a festményei szinte a semmiből előkerülve nagyon erősen hatottak rám kompozíciójukkal.

1 Reigl Judit – Űr és extázis, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2014. március 22 – június 22.

REIGL JUDIT – Űr és extázis
Kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2014 © Fotók: Rosta József



Sokk-szerű, csodálatos élmény volt. Tudtam, hogy korábban a szürrealistákkal volt kapcsolatban, láttam munkáit katalógusokban, de akkor a *Guanó*-sorozatot valóságos reveláció volt számomra. A forrás ehhez József Attila *A város peremén* című verse volt, amelyet itt Magyarországon tudnak a legjobban értékelni. Nagyon szeretem ezt a sorozatot, nagyon izgalmas az, ahogyan Reigl Judit a saját festménye nyomába ered, és újraértelmezi, újraalkotja. A padlóra dobott, elrontott vásznanon rétegződtek a por és a kiöntött festékek, mint a szigetek guanói, és így váltak Reigl Judit kezében termékeny talajjá újabb alkotói korszakában.

A kiállításon szerepelnek a művész szürrealista művei is, de már ezeknél is az űr élménye dominál, a repülés és a repülő lényeké, mint például a denevér az egyik képen. Fontos volt számára Breton, a szürrealisták csoportja és az automatikus írás, az Étoile Scellée galéria, ahová Párizsba érkezése után hamarosan őt is meghívták. 1950-ben első Franciaországban készült festménye a *Csillápatlan szomj a végtelenre* Breton tulajdonába került, amelyet élete végéig őrzött, s ma a Pompidou-beli kiállításán látható.

Azonban – ahogyan erről a megnyitón is beszéltem – a szürrealista figuratív kompozíciókról Reigl Judit áttért a teljes automatizmusra, a gesztusfestészetre, majd újabb korszakai következtek. De mint ahogy Cserba Júliának mondta egyik interjújában: „mint egy spirálban, mindig a kezdethez térek vissza, de mindig más szinten”. Mindenféleképpen rendkívüli érzéke van

a térhez, az űrhez, az anyag transzmutációjához, az emberihez a kozmoszban. A kortárs művészek között nem áll ezzel teljesen egyedül, de úgy érzem, hogy neki sikerült ezt a leginkább erőteljesen ábrázolnia, és ezt bizonyítja mostani kiállítása is.

Mire a Centre Pompidou-ban kiállítottuk a képeit, Reigl Judit már igen jó kapcsolatba került néhány francia regionális múzeummal Grenoble-ban, Rennes-ben, Clermont-ban, Evreux-ben és másutt. Úgy gondolom, figyelemreméltó, ahogyan először több vidéki francia városban is baráti szeretettel fogadták, majd Párizsban és a világ nagyobb múzeumaiban is elismert művész lett.

☺ **VÉ:** A budapesti kiállításon külön teremben állították ki azokat a munkáit, amelyek az automatikus írásnak és a zenének ígázatában születtek: Mennyire jelentős ez az oeuvre-ben?

☒ **GV:** Igen, a *Folyamat* (Le déroulement) sorozattal kapcsolatban ő is beszélt arról, hogy a zene segítette őt abban, hogy eljusson az űr élményéig, hiszen ezek a festmények mind arról szólnak, hogyan lehet bejárni az űrt. És ez nagyon fontos számára. A művész a kozmikustól a végtelenig, a fennköltig jut el. „Testi és lelki ritmusának folyamatosan növekvő gyorsaságával az ekstázis kiváltságos állapotáig jut” – írta. A hang, a zene mindig is fontos számára, hol a dzsessz, hol egy Mozart- vagy egy Bach-mű zenei ritmusára „komponálja” festményeit.

A *Fuga művészete* című, Bach zenéje ihlette festménysorozatban Reigl Judit a vászon mindkét oldalát megfesti. A szabadon lebegő textileken dolgozva az anyag túlsó oldalára átszivárgó festéknyomok először egy második képfelületet képeztek, majd emberi torzók, végül emberi figurák jelentek meg a *Bejárat-Kijárat* (Entrée-Sortie) című sorozatában. Ma, kilencven évesen a zene ritmusára fekete tintával rótt nagy ecsetvonásokkal a határtalan eget benépesítő madárraj röptét festette meg.

☺ **VÉ:** Sok a neves párizsi magyar festő. Mennyire ismeri őket, hogyan áll velük kapcsolatban?

☒ **GV:** Igen sok neves párizsi magyar művészről tudok, sokakat ismerek is, mindegyiküket fel sem tudtam volna sorolni a megnyitói beszédemben. Elsőnek Sjöholm Ádám szobrászművészt említeném, aki elég közeli baráti kapcsolatban volt Reigl Judittal, aztán Molnár Verát, Pán Mártát, és egy korábbi nemzedék képviselőjét, Szenes Árpádot. A megnyitón még néhány hűségese Párizsban élő barátja, Bíró Antal, Hantai Zsuzsa és Simon, Székely Vera és Péter nevét említettem. Ugyancsak elmondtam, hogy megérkezésétől kezdve a magyarokon kívül is többen támogatták munkájában: André Breton, Maurice Gorelli, Jean Fournier, Hubert Damisch, Geneviève Bonnefoi, Michael Gibson, Marcellin Pleynet, Catherine Tieck és Jean-Paul Ameline.

☺ **VÉ:** Önt a modern művészet ismerőjeként tartják számon, több ilyen múzeumot is vezetett,



REIGL JUDIT – Űr és extázis
Kiállítási enteriőr, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2014 © Fotók: Rosta József



sőt az alapításkor is jelen volt a modern művészetek és a korábban primitívnek nevezett ősi művészeteket is bemutató új múzeumokban. Olyan műtárgyakat is kiállítottak, amelyek a szurrealistákra hatottak egykor. A Malraux-i Képzeltbeli Múzeumhoz képest mi az ars poeticája?

☒ **GV:** Érdekes véletlenek sorának köszönhetem, hogy ott lehettem a Centre Pompidouban a Modern Művészetek Múzeuma indulásánál, majd a programok készítésénél, és ezt követően felkértek a Quai Branly Múzeum tervezésére is. Így már a hetvenes évektől részt vettem abban a hallatlanul izgalmas munkában, amelynek során teljesen újfajta tartalmat kaptak ezek a múzeumok. A fogalom maga is változáson ment át. Óriási eredményeket értünk el – természetesen csapatmunkában –, amikor kontinenseken és több diszciplínán átívelő programokkal nyitottunk. Valóban még inkább, mint Malraux-nál, számba vettük az Európán kívüli ősi művészeti gyűjteményeket, amelyek nagymértékben hatottak a modern művészetre. Afrikából, Ázsiából, az amerikai földrész indián kultúrájától Óceániáig egyébként a Louvre-ban is találhatóak remekművek. A szurrealisták újra felfedezték ezeknek a műtárgyaknak művészi és etnográfiai kvalitásait. André Breton gyűjteményéből is kiállítottunk mindkét múzeumban, sőt Breton lányával, Elsával megállapodtam, hogy az egykori műterem egyik falát átveszi a Pompidou, ahol láthatóak azon festők művei is, akiket Breton szeretett, így Miró és Reigl Judit képei is.

Folyamatos múlt

Drozdik Orshi – kiállítás
és performansz

Individuális mitológia 1975–77

Neon Galéria, Budapest
2014. április 10 – május 6.

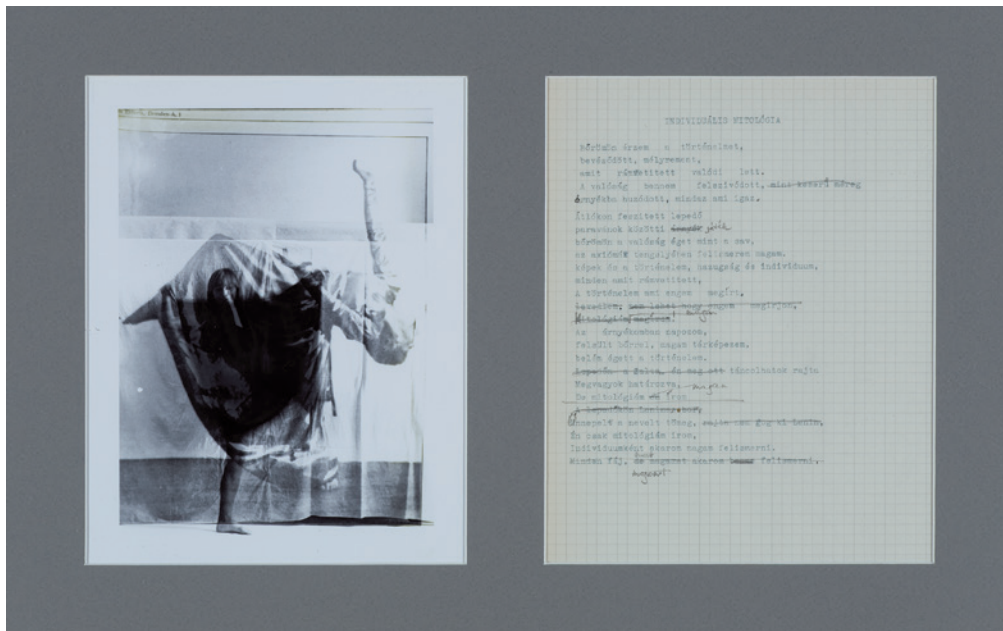
Játsszad* újra Drozdik, avagy
táncolj az emlékdarabok
pengéin!

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest
2014. március 19.

A Neon Galéria NEO-ROSE című, tavaly indított kiállítássorozatában egy-egy önálló kiállítás keretén belül válogat a Rózsa-körhöz tartozó művészek vonatkozó időszakából. DROZDIK ORSHI-nak a galériával kötött rövid időtartamú együttműködés eredményeként a többször bemutatott *Individuális mitológia* című tárlata az ötödikként követte Sarkadi Péter, Halász András, Tolvaly Ernő és Lengyel András kiállítását. A klasszikus konceptuális nyelvet használó, a főiskolai oktatással szemben másra vágyó fiatalok az Andrássy úti presszó helyszínét vették birtokba. A „Rózsások” körében a művészet (festészet) mibenlétének újragondolása és maga az önreferencialitás – Drozdik esetében ez a művészettörténet-írás, tágabban véve

* sic (a szerk.)

DROZDIK ORSOLYA
Individuális mitológia, fotó és szabadvers, 1976, 50×64 cm



DROZDIK ORSOLYA
Individuális mitológia, Ugrás, 1976, ofszet, 68×50 cm

a történetírás (női nézőpontú) kritikája – egy, az idősebb generáció által a fluxus és konceptuális művészet közvetítése során megszülető paradigmaváltást jelentett. Orshi *Individuális mitológiája* a főiskolás évek küzdelmein, a szabadság égető hiányán és a művészi identitáskeresésén túl arról is szól, hogy a kollektív történelem helyett saját, egyéni, mikroelbeszélés írható. A cenzúrázott művészetet, a modernizmus cenzúrázott elméleteit keresve és az ártít történelem hiányzó része után kutatva a nyugati elméletekhez fordult, és hamarosan Amszterdamba, majd Torontóba ment, utána pedig az Egyesült Államokba költözött.

A Neon kiállítóterében a rajzokból, fotókból, ofszetekből, performanszokból álló *Individuális mitológia* című sorozatmű (1975–1977/1978) és *Pornográfia*-sorozat egyes darabjait választották ki bemutatásra. Az *Individuális mitológia VI.* nagyméretű radiózott ceruzarajzaiból hatot, a kisebb méretű ofszetnyomatokból (*Individuális mitológia V.*) pedig hét darabot állították ki. A főiskolai évek, azaz a Rózsás időszak alatt készült, mintegy 72 darabból álló rajzszorozatban mind a „téma”, mind az alkotói eljárás metaforikus, hiszen a megrajzolt táncoló nőalak (a művész), majd annak radiózással történő – átsatírozottnak ható – eltüntetését, hiányt teremtő aktusát nem lehet elvonatkoztatni a tánc (ön)felszabadító-felszabaduló jelentésétől. Mint ahogyan a test képének eltüntető-átalakító eljárása is erősen metaforikus a kulturális diszlokáció és a marginalizált női (művész)lét kettős élményében. A művészettörténet-írásnak és magának a látásnak a kritikája testesül meg ezekben, csak úgy, mint az ezen a kiállításon éppen nem látható *Aktmodell* című performansz-sorozatban. A művészi appropriáció hetvenes évekbeli

megjelenése, illetve a strukturalizmus elméletével összefüggő metanyelvi, azaz az alkotás saját nyelvére vonatkozó és az értelmezés központjába éppen önmagát állító (a konceptuális irányokra is jellemző) művészi eljárás érhető tetten Drozdik szóban forgó műveiben is. Az 1978–79-es *Pornográfia*-sorozat duplanegatívokról nagyított fotói már Amszterdamban készültek, és a duplikált, pornográf, Éva almájába harapó, testének képmását új pornó-Vénusként használó művész inkább a megkettőzött identitást, mintsem az önmagára irányuló szexuális örömszerzést tematizálja. De az én megkettőzése, és e megkettőzésből fakadó önreferencialitás az énkép érzékelhetővé válását teszi lehetővé. (A „tükrözés”/megkettőzés mint az érzékelésnek és magának az alkotásnak modellje, mely lehetővé teszi az egyén önmagával folytatott dialógusát, fontos eleme ez idő tájt Drozdik művészetének: lásd például az 1980-as *Double* című videót. Drozdiknál ez sokkal inkább személyes jelleget hordozott Jovánovics, Birkás, Bak vagy Hámos Gusztáv munkáihoz viszonyítva, akik inkább a mű referencialitására vonatkozó kérdéseket jártak körbe tükröződések rögzítésével.) Az *Individuális mitológia III-IV*. fotósorozatban a szabadtáncosnők képmásaival



DROZDIK ORSOLYA
Individuális mitológia, performansz, Capa Központ 2014, állókép a videóból

DROZDIK ORSOLYA
Individuális mitológia, performansz, Capa Központ 2014, fotó Capa Központ





DROZDIK ORSOLYA
Individuális Mitológia, 1976, rajzsorozat, Neon Galéria kiállítás részlet, rajzok egyenként 70×100 cm

megkettőzött, elmosódott énképek/alakok több mozgásfázisban ábrázolódnak a fehér vászon előtt. A galériában ebből a sorozatból két eredeti fotónagyítás látható, párosítva a művész geometriafüzetében mostanáig meglapult, javított-kihúzott szabadverseivel, mely értelmező keretet jelentenek a fotókhoz, de önálló művészi igényről is tanúskodnak. Ezeket a verseket olvasta fel *Játsszad újra Drozdk, avagy táncolj az emlékdarabok pengéin!* című performanszában idén márciusban a Capa Központban (Szombathy Bálint felkérésére). A Rózsás időszak műveinek újraértelmezését inkább ez az esemény teremti meg, a Neon Galéria-beli kiállítás pedig kiegészíti azt.

Mi történik akkor, ha a művész egy értelmező struktúrát újra elővesz, hogyan lehet részeire bontani újra, és hogyan jön létre új jelentés? Feltételez-e egyáltalán a Drozdk-performance egy viszonyított időbeliséget, amit történelmi idővel fejezhetünk ki? Úgy tűnik, hogy ez alkalommal sokkal inkább mitikus, mintsem lineáris időérzékelést tapasztalható, így nem visszautalásról, hanem inkább átszövésről lehet szó. Az *Individuális mitológia* alkotója annak idején a hatalommal és annak reprezentációját jelentő képekkel való helyzetét igyekezett meghatározni, vizsgálat tárgyává tenni. A hiányt megragadni egy olyan művészetben, „amely mintegy kiradírozza a nőt, hogy behelyettesítse a férfi tekintet esztétizált, erotizált vagy éppen megvetett tárgyával”. Alapélményéből fakadó kiindulópontja az volt, hogy nem volt se verbális, se vizuális nyelv, mellyel

azonosulni tudott volna; fragmentumokból, magyar nyelvű tanulmányokból és fordításokból kellett összeraknia a számára meghatározó dekonstrukciós módszert. A strukturalizmusról Zsilka János könyvében olvasott (ebben az időben magyar nyelv szakon tanult), a kulturális struktúrák elemzését a kötelező dialektikus materializmus tanulása közben ismerte fel, feminista és posztfeminista elméletekkel pedig később ismerkedett meg. Az egyén és társadalom kapcsolatának bonyolult és nehezen felfejthető szövevényében úgy próbált eligazodni, hogy gyűjtött vagy talált képeket vetített vászonra, melyek a vászon előtt állva saját testén is megjelentek. Az *Individuális mitológia II.*-ben táncosnőkről készített képeket használt, ő maga pedig a szabadtáncosnők mozdulatait követte, a vetített táncoló nőalakok és a művész ebben a közös performanszban egyesültek; ahogyan írja: „oda-vissza vetítettem magamra a

DROZDIK ORSOLYA
Ponó Vénusz almával, triptichon 1978/79, fotó egyenként 20×28 cm



táncosokat, a táncosok fotóira pedig magamat". Az *Individuális mitológia VII.* performanszára egy évvel később, 1977-ben került sor a Ganz-MÁVAG-beli kiállításon és bálon. Megtartotta a magára vetítés technikáját, a test viszont a diszkótánc mozdulatait követte, a háttérre és a táncoló, az ideológiai diskurzusban részt vevő testre a szocializmus „idealizált és a valóságot meghamisító”, *Felszabadulásunk huszonöt éve* című diasorozatát vetítette. A performanszokhoz készített fekete ruhában a hátul futó képektől való elkülönülés sokkal inkább szerepet kap, mint amikor fehér ruhát visel, hiszen utóbbinál a ruha a fehér lepedővel azonos szerepet tölt be, a néző számára a vetítőlappal részévé válik, nehezebben emelhető ki a rávetített képből. *Játsszad újra Drozdik, avagy táncolj az emlékdarabok pengéin!* performanszában a hetvenes években használt diáit, fotóit használja fel. Itt sem annyira a személyes jelenlétre támaszkodik, hanem a médiumok kapnak hangsúlyt. Nem rekonstrukcióról, 'reenactment'-ről van szó, hanem a korábban felhasznált hatalmi reprezentáció és saját individuális mitológiája képeinek újrafelhasználásáról. Ismétlésen és jelentéskiolttáson alapuló („Rajzoló, rajzoló, nem rajzoló / Írom... / Vetítem” stb.) a történelem – saját történet („Bőrömbé égett a történelem (...) Mitológiámat magam írom”) kialakítására tett kísérletről tanúszkodó verseinek felolvasásával kezd. Fekete ruhába öltözve, fekete álarcban leporolja a vetített képet, majd fehér ruhát ölt, és szimbolikus, fehér, üres tárgyakat (körlap, zászló, üres papírlap) tesz a performansz részévé. A tabula rasára (melynek létezése több, mint kétségbe vonható a lacani látáselemzés mint a „steril” befogadás helyett determinált, illetve történelmileg megkonstruált látás kontextusában) a művésznő megismétli a hetvenes évekből kihúzásos technikát, egyre gyorsabban húzza ki vetített képek üzeneteit és húzza saját vonalait, a tömbből kitépett papírlapok pedig a földre hullnak. A hetvenes évekből performanszokhoz képest most kulturális jelentőséggel bíró tárgyakat használ, így a performer a közönség felé tartott tárgyakkal újabb réteget teremt, a több réteges fehér lepedő maga a vetítőlappal, amit lefejt egymásról. A nyakában lógó táskában tartott ecsettel és kék festékkel a propagandaszövegek szavait és képtörödékeit próbálja megfesteni, de azok túl gyorsan mozognak, ezért csak szó- és képtörödékek kerülnek a papírra. A performansz szerkezetében a visszatevés, a „keretes” lezárás jellemző: a művész jelenléte nélkül ismét képeket látunk, majd saját írásából – immáron megváltozott, nyugodtabb tónusú előadásmódban – olvas fel. A szubjektív narrátor „elbeszélésében” most sem rekonstruálható semmilyen lineáris narratíva. És semmilyen „nagy” narratíva, „grand récit” sem, pusztán tértől és időtől függő, változó és általános érvénnyel nem bíró, töredékes érvényű kijelentések.

Najmányi László

SPIONS

Negyvenkettedik rész

Az Égi Háromszög és Párizs katakombái (II.)

“The golden age of innocence has died around '65 – it was killed by The Beatles quite single-handedly as it were – and we are consecrating sin on the edge ever since.”

888: LETTER TO=FROM BARDO (XVII/12)¹

„A katakombák főbejárata az egykori városkaputól (*Barrière d'Enfer*) délre, a Denfert-Rochereau téren található. King Dub, pikt barátom nem ezen a hivatalos kapun keresztül vitt le a mélybe, hanem a de Grancey utca egyik házának² belső udvarán búzló, punk törzs lakta földszinti odú „konyhájának” padlóján nyitott, titkos lejáraton át, amelyet érkezésünkkor koszos szőnyeggel bevont vaslap fedett. – ezzel fejeződött be a SPIONS eposz előző fejezete. Mielőtt folytatnám a Párizs katakombáiban, 1978 nyarán tett látogatásom történetét, eleget teszek a SPIONS most a kanadai Montrealban, „Helmut Spiel!” fedőnéven kémkedő frontembere néhány nappal ezelőtt, e-mailben küldött üzenetébe foglalt javaslatának, amelyhez a korabeli Párizs legfényesebb csillagai, Elli és Jacno *Je t'aime tant* című számának videó-klipjére mutató linket³ csatolta:

„Elli's as immortal as Françoise Hardy. It is a straight lineage from Juliette Gréco. You can mention in your Saga that Serguei Pravda was in impossible love with her and did even touch her shoulder one acidic night at the Bain-Douche. It is one of my most cherished memories.”⁴

Párizst nem véletlenül nevezik a szerelem városának. Aki ebbe az organikus, leginkább korall-képződményre emlékeztető energia-központba költözik, akármenynyire elkötelezettje a cölibátus eszményének, biztosan szerelembe esik valakivel, valakikkel vagy valamivel (a legtöbbször a művészettel, sajnos). A szerelem szépít, vakít és butít. A szépnek nincs szüksége észre, és elég neki, ha csak önmagát látja. A szépnek és a szörnyetegnek – ahogy azt David Bowie óta tudjuk,⁵ nem lehet ellenállni. 1978 nyarán Elli – az ő, Françoise Hardy és Juliette Gréco alkotta Égi Háromszög legfiatalabb tagja volt – az egyik legszebb, legvagányabb lány Párizsban. Mindhármukat Sita, az indiai Rama isten – Lakshme és férje, a főisten Vishnu avatárjai – felesége reinkarnációinak láttam. Mint ahogy Sita Kotalára, francia reinkarnációi, Elli, Françoise és Juliette is szerencsét és prosperitást hoztak

1 Forrás: <http://wordcitizen30.webs.com/library.htm#907827608>

2 A pontos címet konspirációs okokból nem adom meg.

3 Elli & Jacno *Je t'aime tant* (single, Paris, Celluloid, 1982): <http://www.youtube.com/watch?v=x7hbPFc313Y&feature=youtu.be>

4 „Elli ugyanúgy halhatatlan, mint Françoise Hardy. Egyenes leszármazási vonal Juliette Grécótól. Említheted a Sagában, hogy Serguei Pravda beteljesülhetetlen szerelemmel szerette őt és még a vállát is megérintette egy savas éjszakán a Bain-Douche-ban (az akkor legdivatosabb, török fürdőből átalakított párizsi nightclub – NL megjegyzése). Ez az egyik legkedvesebb emlékem.” – NL nyersfordítása.

5 L. David Bowie *Beauty and the Beast* (live, Bremen, 1978) – dal a *Heroes* című albumról (RCA, 1977): <http://www.youtube.com/watch?v=xFe23NS4J7o>

országukra. Bennük testesült meg az elférfiasodott, acélnál is keményebbé merevedett nők és a nővé puhult férfiak korában végérvényesen eltűnt nő-archetípus, Dante Beatricéje is.

Az 1927-es születésű, nálam 19 évvel és 1 nappal idősebb és sokkal szebb Juliette Gréco *Déshabillez-moi* („Vetkőztess le”) című, 1967-ben nagy botrányt kiváltó, pillanatok alatt nemzetközi slágerré lett dalára⁶ 1972-ben a SPIONS későbbi frontembere, az akkor Molnár Gergely kódnéven kémkedő élő multikulturális lexikon hívta fel a figyelmemet Budapesten. A szexuális forradalomról⁷ beszélgettünk, amikor az Aphrodite's Child⁸ 666 című, nemrég megjelent albumát is megmutatta. A lemez „∞” („Végtelen”) című számában Irene Papas (*Irini Lelekou*) görög színésznő szépséges, több varázsos stációból felépített, elsöprő erejű női orgasmust adott elő.⁹ Ugyanezen a Molnár Gergely és akkori élettársa, a most a kanadai Vancouverben élő Eörsi Katalin budapesti (VII. kerület, Dohány u. 24.) lakásában megtörtént beszélgetésen hallottam először Serge Gainsbourg (*Lucien Ginsburg*, 1928–1991) és a Michelangelo Antonioni (1912–2007) *Blowup* („Nagyítás”) című, 1966-ban készült filmben feltűnt angol színésznő, Jane Birkin (*Jane Mallory Birkin*) kollaborációjából született, 1969-ben megjelent, szintén erős szexuális töltetű *Je t'aime... moi non plus* című dalt¹⁰ is. A második világháború idején a francia ellenállásban aktívan résztvevő Juliette Gréco 1948-tól éveken át a jazztrombita mágusa, a *bebop*, *cool jazz*, *hard bop*, *modal jazz* és a *jazz fusion* egyik megteremtője, Miles Davis (1926–1991) szeretője volt. „Csak azért nem vettem feleségül, mert nem akartam tönkretenni az életét”, nyilatkozta

később Miles Davis.¹¹ A háború után az énekesnő a francia bohémvilág sztárja lett. „Hangjában millió vers szólal meg”, mondta róla barátja, Jean-Paul Sartre (1905–1980), az egzisztencialista filozófia és a fenomenológia úttörője. Juliette Gréco egyik korai mesterem, az író, jazz zenész, feltaláló és mérnök Boris Vian (*Vernon Sullivan; Bison Ravi; Baron Visi; Brisavion*, 1920–1959) közeli barátja és műzsája is volt. Az 1970-es évek elején kifejlesztett élet-olvasatomban Juliette Gréco¹² Pallasz Athéné, a bölcsesség, igazságos háború, jog, igazságosság, művészetek, kézművesség és a képzés görög istennője avatárjaként, Oedipus-i szeretettel szeretett anyafiguraként tündökölt, míg Françoise Hardyt, Irene Papast és Jane Birkint Aphrodité a szerelem és a szépség habokból kiemelkedő istennője kortárs manifesztációiként imádtam. Spiel! a Juliette Gréco *Sous le ciel de Paris* című sanzonjának klipjére mutató linket¹³ küldte el emlékeztetőül.

Az 1944-ben született, nálam két évvel idősebb, de sokkal szebben öregedő Françoise Hardy ifjúkorom álmainak rendszeres főszereplője volt. Általában tengerparton találkoztunk. A víz felől érkezett, többnyire mezítláb, és vagy leült mellém a sziklára, amelyen gubbasztottam vagy sétára hívott. Még most is emlékszem álombeli kezének finom érintésére, halk, szinte suttogó hangjára. Valamennyi Magyarországon bemutatott filmjét – *Château en Suède* (Svéd kastély, 1963); *What's New Pussycat?* (Mi újság, cicamica?, 1966); *Masculin féminin: 15 faits précis* (Hímnem-nőnem, 1966) és *Grand Prix* (Grand Prix, 1966) – többször is megnéztem, annak ellenére, hogy általában csak pillanatokra tűnt fel bennük – ez esszenciálisan álom-lényéhez tökéletesen illett. Német magazinból kivágott képét feltűztem Marek József utcai szobám falára, és amikor elfogott a magány, beszéltem, imádkoztam hozzá, sírtam neki, a Városligetből lopott virágot raktam képe alá, gyertyát gyújtottam előtte, remélve, hogy valamelyik kilátástalan éjszakán újra megjelenik és értelmet csempész pótcselekvésekkel teli életembe. Amikor igazán szükségem volt rá, mert már kérdéseim sem maradtak, mindig előtűnt a hullámok felett. Hálás vagyok a SPIONS frontemberének, amiért elküldte a Françoise Hardy *Le temps de l'amour* című, 1964-es számának klipjére mutató linket.¹⁴

Az Égi Háromszög harmadik istennője, az Uruguayban született, 14 éves korában Párizsba költözött, a gimnáziumot a rock'n'roll csábításának engedve 16 éves

11 Forrás: Juliette Gréco (The Guardian, Thursday 25 May 2006. május 25.) <http://www.theguardian.com/music/2006/may/25/jazz>

12 Juliette Gréco főszerepet játszott a magyar származású Géza von Radványi (*Grosschmid Géza; Radványi Géza*, 1907–1986) 1965-ben bemutatott, Harriet Beecher Stowe (1811–1896) amerikai írónő *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* című, 1852-ben publikált regénye alapján készült *Onkel Toms Hütte* („Tamás bátya kunyhója”) című filmjében.

13 Juliette Gréco: *Sous le ciel de Paris* – <http://www.youtube.com/watch?v=voieGoDHFfSE&feature=youtu.be>

14 Françoise Hardy: *Le temps de l'amour* – <http://youtu.be/gXWqz5qWYEW>

6 A dal szövegét a sanzonénekes Robert Nyel (*Robert Niel*) írta, zenéjét Gaby Verlor (*Gabrielle Vervaecke*, 1921–2005) 1961-ben komponálta. Juliette Gréco *Déshabillez-moi*: <http://www.youtube.com/watch?v=Xyqls8xPCdo>

7 A „szexuális forradalom” kifejezést az amerikai börtönben meghalt, a Német Kommunista Pártból és a Nemzetközi Pszichiátriai Társaságból kizárt, Németországból a náci által elűzött Wilhelm Reich (1897–1957) osztrák-zsidó származású pszichoanalitikus, Sigmund Freud (1856–1939) egykori tanítványa és munkatársa írta le először az 1936-ban, a német Sexpol-Verlag kiadásában megjelent *Szexuális forradalom (Die Sexualität im Kulturkampf – zur sozialistischen Umstrukturierung des Menschen)* című könyvében. A szexuális forradalom az 1960-70-es évek nyugati ifjúsági mozgalmainak lényegi jegye volt – I. Najmányi László – Schuller Gabriella: *YIPPIE! Az engedetlen polgár* (Szombathely, Golyós Toll Kft., 2008 – a kereskedelmi forgalomba gyakorlatilag nem került könyv a budapesti ACB galéria közvetítésével vásárolható meg).

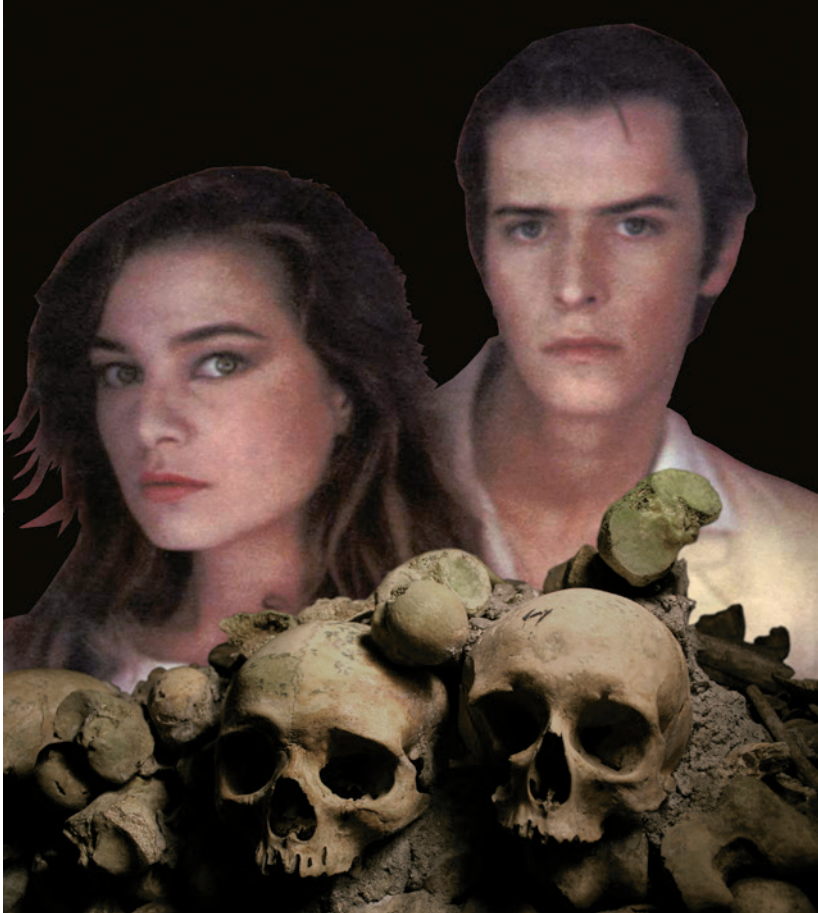
8 Az 1967–1972 között működő görög együttes tagjai Vangelis Papathanassiou (billentyűs hangszerek), Demis Roussos (baszszusgitar és ének), Loukas Sideras (dobok és ének) és Anargyros „Silver” Koulouris (gitar) voltak.

9 A számot túl erotikusnak minősítették az 1970-ben felvett lemezt kiadni szándékozó Polydor Records illetékesei, két évig tartó hezitálás után, 1972-ben merték csak a piacra dobni. Görögországban hatalmas botrányt tört ki. A görög egyház és kormány prominensei erkölcsstelennek ítélték Irene Papas előadását, de a lemez terjesztését és világsikerét nem tudták megakadályozni. A számot első színházam, a Kovács István Stúdió (1972–1976) több előadásának előzenéjeként alkalmaztam. Aphrodite's Child & Irene Papas: ∞ – <http://www.youtube.com/watch?v=4ra2xYKdP8w>

10 Jane Birkin & Serge Gainsbourg: *Je t'aime... moi non plus* című albumáról (Hollandia, Fontana Records, 1969) – http://www.youtube.com/watch?v=GlpDf6XX_jo

NAJMANNYI LÁSZLÓ
Homage à Françoise, 2014, digitális kollázs





NAJMANYI LÁSZLÓ
Homage à Elli et Jacno, 2014, digitális kollázs

korában otthagyo, nálam 10 évvel fiatalabb Elli Medeiros 1978 nyarán, Jean-François Bizot (1944–2007), az *Aktuel* magazin alapító-tulajdonosa vidéki kastélyában rendezett, több napig tartó, a kastély teljes berendezésének szétrombolásával végződő partyján libbent a SPIONS látókörébe. A házigazda mutatott be bennünket Párizs aktuális királynőjének. Láttam, ahogy a SPIONS akkor Serguei Pravda fedőnéven kémkedő frontemberének éjfekete szívét abban a pillanatban telibe találta a gonosz Cupido mérgezett nyila. A szavak utánozhatatlan mágusa megszólalni sem tudott, csak leakasztotta szovjet egyenruhájáról legféltettebb kincsét, a rubinvörös, ötágú csillagot, és fejét tisztelettel, katonás mozdulattal meghajtva, Ellinek ajándékozta. Elli barátja, a David Bowie hasonmás Jacno hűvös féltékenységgel figyelte a jelenetet. Párizs királynője nem tudott mit kezdeni a vörös csillaggal. Nem volt kommunista. Miután elsodródtunk mellőle – aki akkor számított Párizsban, mind ott tolongott körülötte, hogy legalább az illatát érezzék –, láttam, ahogy egy óvatlan pillanatban Pravda ajándékát pezsgőspohárba ejti. Sikerült megkaparintanom a félig telt poharat, kihalásztam belőle a csillagot, megtöröltem a falon függő, középkori gobelin sarkában – a felbecsülhetetlen értékű műalkotást hajnalban Monsieur Bizot arisztokrata őseinek olajképeivel együtt, a kastély kertjében lobogó máglyára vetették a házigazda punk barátai –, és visszaadtam a frontembernek. Nem örült neki, csak napok múlva tűzte vissza zubbonyára.

A francia punk és elektronikus zene egyik úttörője, Jacno (*Denis Quillard; Jan Colrth*, 1957–2009) művésznévet a *Gauloises* cigarettamárka dobozán lévő gall sisak logó tervezőjétől kölcsönözte. A logó speciális, a francia zászlón is megjelenő, a nemzeti büszkeséget kifejező kék színét sok francia művész, köztük Yves Klein (1928–1962) is használta. Az 1910-ben kifejlesztett,¹⁵ különösen erős Gauloises cigaretta nemcsak a francia nemzeti identitás egyik kifejező eszköze lettek, hanem számos világhírű művész, író, gondolkodó – Pablo Picasso (1881–1973), Jean-Paul Sartre (1905–1980), Albert Camus (1913–1960), Henri Charrière (1906–1973), George Orwell (1903–1950), Jim Morrison (1943–1971), John Lennon (1940–1980), Roman Polanski, John le Carré, David Bowie, John Frusciante, a Red Hot Chili Peppers korábbi gitárosa, Bruce Willis stb. – szívta, szívja élvezettel. Robert Motherwell (1915–1991) amerikai művész ugyan nem ezt a márkát fogyaszt-

totta, de a szomszédjától kapott Gauloise-cigarettásdobozokat és kartonokat használt fel az 1971–73 között készített kollázs sorozataihoz. Párizsba érkezésem után, konspirációs céllal a szovjet gyártmányú, hosszú papírfilteres Kazbek cigarettát szívtam, amelynek az 1930-as években Robert Grabe által tervezett dobozát magas hegyek között a szabadság emblémájaként vágatató grúz lovas díszítette. A szülőföldjére emlékeztető designt maga Sztálin hagyta jóvá. Miután a magammal hozott készletek elfogytak, David Bowie példáját követve rátértem a Gauloise Bleu-re, de még fűvel, hasissal vagy ópiummal keverve is túl erősnek találtam. Így kötöttem ki végül a Dunhill Blue márkánál, amelynek azóta is rajongója vagyok. A SPIONS frontembere kifejezetten nők számára gyártott hosszú, vékony *superslim* cigarettákat favorizált abban az időben.

Jacno és Elli munkacsoportja, a The Stinky Toys („A bűdös játékok”) ugyanazt jelentette Párizsban, mint a Sex Pistols Londonnak: a legelső és legjobban ismert együttes a punk szubkultúrában. Dobosuk a később a SPIONS *THE PARTY* című lemezén, és néhány, 1980-ban készült demo-felvételen játszó Hervé Zénouda volt. Egyetlen francia együttesként, az egyik szervező,¹⁶ Malcolm McLaren, a Sex Pistols menedzsere meghívására, a Subway Sect, Siouxsie and the Banshees, The Clash, Chris Spedding & The Vibrators, The Damned, Buzzcocks és a Sex Pistols társaságában részt vettek a londoni Oxford Streeten lévő 100 Clubban, 1976. szeptember 20–21-én rendezett *100 Club Punk Special* fesztiválon.¹⁷ A hatalmas sikerű fesztivál révén a punk – nem kis részben Caroline Coon, az egyik legnépszerűbb londoni szaklap, a Melody Maker újságírója elragadtatott tudósításainak köszönhetően – az *undergroundból* bekerült a *mainstreambe*, a szórakoztatóipar része lett.

A franciákat lenező, úgy általában gyáva, szószátyár, békaevő, léha, élveteg, szexmániás puhányoknak tartó brit zenekritikusok az egekbe dicsérték a fesztiválon fellépő angol együtteseket, és lehúzták a The Stinky Toys koncertjét. Különösen Elli Medeiros hűvös, távolságtartó előadásmódja nem tetszett nekik. Mint ahogy a zenére specializálódott firkászok többsége mindmáig, úgy vélték, hogy a rock'n'roll szeleme kizárólag tökrészeg, betépett, magukat a padlóhoz verdeső, saját taknyukban, nyálukban, okádékukban fetrengő, zilált külsejű, a halál kapujában tomboló előadók közvetítésével manifesztálódhat. Nem tudtak mit kezdeni a nem S&M kurvának, hanem az 1950-es évek francia filmes

16 A másik szervező Ron Watts volt, aki később *Hundred Watts: A Life in Music* című, forrásértékű könyvében (London, Heroes Publishing, 2006) számolt be a fesztiválról. A könyv előszavát Glen Matlock, a Sex Pistols első basszusgitárosa írta.

17 SPIONS: *THE PARTY* (EP, Párizs, Dorian/CELLULOID, 1979)

15 A speciális dohánykeveréket és feldolgozási módot brit Imperial Tobacco Ltd. fejlesztette ki.

új hullám divatja szerint öltözött, kecsesen táncoló, nem üvöltő, visító, toporzékoló, hanem tisztán, érthetően közlő, üde énekesnővel.

A fesztivált követően, 1977-ben a Polydor Records kiadta a The Stinky Toys *Boozy Creed* című kislemezét (a B-oldalra a *Driver Blues* című számuk került). A kislemezt is gyalázták, a Rolling Stones és a New York Dolls utánérzésének nevezték az angol kritikusok, akik egyetértettek abban, hogy Elli Medeiros a létező világok legtehetségtelegebb énekesnője. A kislemez negatív fogadtatása miatt a kiadó csak Franciaországban jelentette meg az együttes első és egyetlen albumát.¹⁸ A lemezből, ahogy Jacno sokszor emlegette, annyit adtak el, mint a Velvet Underground első albumából.¹⁹ Ahogy kezdetben a Velvet, úgy a The Stinky Toys rajongótábora sem volt népes, de számos híresség, köztük Andy Warhol (1928–1987) imádta őket. Amikor Warhol 1977-ben a Pompidou Center megnyitására Párizsba érkezett, zakóján Jacno-kitűzött viselt. A következő napokban lázasan udvarolt az ifjú francia zenésznek. Egy étterem abroszára, kölcsönként rúzzsal és szemkihúzó ceruzával a portréját is megfestette. Jacno azonban, mindkettőjük legnagyobb sajnálatára, nem volt meleg.²⁰ Ő Elli Medeiroszt szerette, amennyire egy francia popsztár egyáltalán szeretni tud.

Bár a The Stinky Toys hazájában rendkívül sikeres lett,²¹ az angol nyelvterületre nem tudtak betörni. Az együttes 1979-ben feloszlott.²² Elli és az akkor már az elektronikus zenére áttért Jacno duót alapítottak. Új zenei irányzat, a *cold wave* felhalálói lettek, amelynek nevét az angolok lenézően „power pop”-ra, illetve még gőgösebben „electro-pop”-ra fordították. Öt lemezt²³ adtak ki együtt. 1984-ban mindketten szólókarrierbe kezdtek. Jacno 2009-ben, 52 éves korában, rákbetegség következtében meghalt. Az általam

18 A fesztivált erőszakos esemény árnyékolta be, nem az első és nem is az utolsó a punk koncertek történetében: Sid Vicious (John Simon Ritchie, 1957–1979), a Banshees akkori dobosa, a Sex Pistols későbbi basszgitáros a nézőtérről sörösüveggel fejbe akarta dobni a The Damned gitáros, énekes, dalszerzőjét, Captain Sensible-t (Raymond Ian Burns). Az üveg a trademark vörös beretjét viselő Captain Sensible helyett oszlopot talált el, szilánkjai megsebesítették John Keane (John Granville Colpoys Keane) angol művész fülét, és egyik szemére megvakítottak egy fiatal lányt. Az esetnek nem lett büntetőjogi következménye.

19 The Stinky Toys: *Stinky Toys* (LP, Párizs, Polydor, 1977)

20 *The Velvet Underground & Nico* (New York, Verve, 1967) – az album árusítását, annak drogokkal és homoszexualitással kapcsolatos tartalma miatt csak kevés lemezbolt vállalta. A rádióállomások nem voltak hajlandók játszani, és az újságok, magazinok sem közölték a kiadvány megjelenéséről tudósító hírdetéseket. Így a lemezből, amely ma már a Rolling Stone magazin *Minden idők 500 legjobb albuma* (500 Greatest Albums of All Time) sikerlistája 13. helyén áll, és 2006-ban bekerült az amerikai Kongresszusi Könyvtár (Library of Congress) lemezyűjteményébe (National Recording Registry), megjelenése évében csak néhány száz darabot sikerült eladni.

21 Az Albert Algoud által összeállított interjúgyűjteményében – *Itinéraire du dandy pop : Entretiens* (Párizs, Broché, 2006) – Jacno magát marslakóként határozta meg.

22 Európaszerte 6 millió lemezt adtak el.

23 Feloszlásuk közvetlen oka az volt, hogy a Rolling Stones 1969-es altamonti koncertjén történetekhez hasonlóan az ő egyik szabadtéri fellépésükön is megölték az őrző-védők egy embert.

ismert legvagányabb, legszexibb nők egyike, Párizs punk és new wave királynője, a most 58 éves Elli Medeiros (jelenleg Brian de Palma hollywoodi producer felesége) – bár az északi népek mitológiájában²⁴ a Thor főistent lebirkózó Elli az öregkor megszemélyesítője²⁵ – szinte semmit sem változott, nem öregedett meg első találkozásunk óta. Ugyanolyan szép, üde és elegáns, mint örökkévalóságokkal ezeltett, Monsieur Bizot partyján volt, amikor Serguei Pravda csillagát laza mozdulattal beleejtette a pezsgőspohárba. Bár több mint 20 filmben játszott, és 11 szólóalbumot adott ki, még mindig nem kapta meg méltó helyét a kortárs művészet – ki tudja pontosan, milyen érdekek mentén alakuló – kánonjában.



A második világháború idején a francia ellenállásban résztvevő Juliette Gréco sokszor kénytelen volt Párizs katakombáinak mélyén meghúzni magát, ahol a *maquisardok* (partizánok) több búvóhelyet, élelmiszer és fegyverraktárt építettek ki. Az itt működő titkos nyomdában készültek a párizsi ellenállók röplapjai, plakátjai és könyvei (*Les Éditions de Minuit*) is. Az első, a katakombában nyomtatott könyv a Vercors álneven író Jean Bruller (1902–1991) *Le Silence de la mer* („A tenger csendje”) című, 1942-ben kiadott regénye volt. Többek között François Mauriac (1885–1970) *Le cahier noir* („A fekete jegyzetfüzet”) és Louis Aragon (1897–1982) *Le musée Grévin* („A Grévin Múzeum”) című regényei, és Oscar Wilde (1854–1900) egykori barátja, szeretője, a második világháború idején Tuniszban élő André Gide (1869–1951) a Római Katolikus Anyaszentegyház által később a „tiltott könyvek listájára” (*Index Librorum Prohibitorum*) helyezett írásai is Párizs alól kerültek ki. Az ellenállók többféle világnézetet – jobboldali nacionalizmus, szocializmus, kommunizmus, anarchizmus stb. – képviseltek. A megszállók elleni

24 Elli et Jacno: *Tout va sauter* (Párizs, Vogue, 1980); *Inédits 77-81* (compilation, Párizs, Vogue, 1981); *Boomerang* (Párizs, Celluloid, 1982); *Les Nuits de la Pleine Lune* (Kanada, CBS, 1984); *Symphonies de Poche* (compilation, Párizs, Virgin, 1994)

25 A SPIONS-eposzak mintát adó *Norse-mitológia* szerint még az istenek is megöregednek, ha nem fogyasztják rendszeresen *Iðunn* istennő, *Bragi*, a költészet istene feleségének almáit – I. Snorri Sturluson: *Prose Edda* (13. század)

NAJMANNYI LÁSZLÓ
Hommage à Juliette, 2014, digitális kollázs





NAJMANYI LÁSZLÓ
Hommage à Titus, 2014, digitális kollázs

gyűlölet kapcsolta össze őket. Juliette Gréco a párizsi anarchisták csoportjához csatlakozott. Feladata röplapok és könyvek terjesztése, plakátok ragasztása, bombák, fegyverek szállítása és a német csapatok mozgásának megfigyelése volt. Számos, a párizsi kávéházakban, szórakozóhelyeken, bordélyházában mulatozó német tisztek elleni merénylet előkészítésében vett részt.

A háború után az ellenállók földalatti fegyverraktárainak többségét kiüfirtették, egy részüket be is falazták. Akadt azonban néhány olyan, főleg az anarchisták által létesített rejtékely Párizs katakombáinak labirintusaiban,²⁶ amelyeket nem találtak meg, s mindmáig a törvényen kívüliek, a társadalomból kivonultak jól felszerelt búvóhelyeül szolgálnak. Egy ilyen, egykori anarchista fegyverraktárban, ahol a háború alatt Juliette Gréco is többször meghúzta magát, lakott kalauzom, a három hónappal korábban, Párizs felé tartva, Reims határában felvett stoppos, az emberáldozatok, vámpírizmus és kannibalizmus európai hagyományait kutató, a pikt tradíciókat ápoló King Dub is. Rejtékelyére emberi csontokból rakott fal mögötti, keskeny, rongyos ponyvával elfüggönyözött résen átréselődve lehetett bejutni. Belépve patkányt láttam elszurranni. A mintegy 10 × 12 m alapterületű, boltíves helyiség szellőzését még a partizánok által épített, a felette lévő ház belső udvarára nyíló csővezeték biztosította úgy-ahogy. Kriptaszag. A világítást King Dub félbevágott koponyákból készített mécsesekkel oldotta meg. Az egyik fal mentén fegyverállvány, rajta gondosan zsírpapírba csomagolt német géppisztolyok, kétoldalt teli lőszeresládákból emelt oszlopok. Az asztal lapja ódon, rozsdás vasajtó. Amikor King Dub büszkén leemelte az asztallapot, kiderült, hogy azt egy német kézigránatokkal teli láda tartja. „Em mah come to git me”, mondta mosolyogva a házigazda, „buh I’m gonna take many o’ ’em with me to Pictland!”²⁷. Aztán a fegyverállvánnyal szemközti falon függő, zsákszöveggel letakart tükörhöz vezetett. Amikor fellebbentette a zsákszöveget, a csorba tükrön női ajkak megbarnult nyomát fedeztem fel. „That’s Juliette’s lips”, suttogetta King Dub, „Em says she’s Greek, but me knows she’s the Queen o’ Picts.”²⁸ A pikt harcos koszos műszőrmeivel letakart, bőrszíjjakkal összekötözött emberi lábszárcsontokból készített magának ágyat, csontokból eszkábálta az asztal mellett álló két széket is. Rozsdás, német feliratú olajshordóban tartotta vízkészletét. Falba vert szögön jókora füstölt, itt-ott penészes sonka függött. Azt ette. Engem is megkínált belőle. Nem tudtam elrágni, az íze mint a gyász. Házigazdám felajánlotta, hogy költözzenek össze

vele, majd készít nekem ágyat, van itt csont elég. Udvariasan visszautasítottam, azt hazudva, hogy a barátnómmal lakom, és ő allergiás a földalatti levegőre. Elszívunk egy spanglit, aztán King Dub mondta, hogy van egy érdekes szomszédja, látogassuk meg.

Esős, hűvös volt 1793. november 3. éjszakája. Philibert Aspairet (1732–1793), a Val-de-Grâce kórház portása fázott és unatkozott. Végül megfogalmazódott fejében az elhatározás: lemegy a kórház udvarán lévő lépcsőn, felfeszi a lépcső alján a vasajtót, bemegy a régi kőbánya alagútjaiba, megkeresi a közeli, egy évvel korábban a forradalmárok által kirabolt, aztán bezárt Karthausi kolostor (*Chartreuse de Vauvert*) titkos pincéjét a Luxembourg Kert (*Jardin du Luxembourg*) alatt, és privatizál magának néhány üveggel a világgá zavart néma szerzetesek híres *Chartreuse* miseborából. Így is tett. Amikor 11 évvel később, 1804-ben megtalálták összeaszott hulláját a Saint-Michel bulvár közelében lévő rue Barbusse (korábbi nevén *rue d’Enfer*) alatti alagútban, csontkezében még mindig szorongatott egy borosüveget. Az övén a Val-de-Grâce kórház kapujának kulcsai lógtak, ezek révén azonosították. Valószínűleg túl sokat ivott a szerzetesek pincéjében, aztán eltévedt a katakombák labirintusában. Holttestét, hozzátartozói nem lévén, 1804. április 30-án ott temették el, ahol megtalálták. Sírja fölé emlékművet állítottak. „A LA MEMOIRE DE PHILIBERT ASPAIRET PERDU DANS CETTE CARRIERE LE III NOVEMBRE MDCCXCIII RETROUVE ONZE ANS APRES ET INHUME EN LA MEME PLACE LE XXX AVRIL MDCCCIV”,²⁹ olvasható a kőtáblán. Az elkóborolt portás síremléke Párizs katakombáinak egyik lezárt alagútjában van. Örökkévalóságnak tűnt, amíg King Dub koponyamécsesének gyér fényében, szétdobált csontokban botladozva a pikt kutató földalatti búvóhelyéről a síremlékig jutottunk. Kalauzomnak kulcsa volt az alagutakat helyenként elzáró vasajtók legtöbbjéhez. Amelyikhez nem, azokat zsanérjaikról leemelve nyitotta ki. Az alagutak falát sok száz éves grafittik borították. Nem messze a síremléktől, egy koponyából épített falnál megálltunk. King Dub késével háromszor kopogott az egyik koponyán. A koponyafal egyik darabja erős csikorgással ajtóként kinyílt. Az ajtónyílásban, kezében petróleumlámpával Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) kortárs reinkarnációja, kedvenc francia stílusművészem, Titus állt, teljes, kb. 150 centiméteres testmagasságában. Ez volt a jelmezgyűjteményét rejtő párizsi búvóhelyeinek egyike. Itt őrizte első- és második világháborús német katonai egyenruha-kollekcióját.

Folytatása következik

26 L. Prose Edda – Gylfaginning

27 A katakombák alagútjainak teljes hossza kb. 350 km

28 „Jöhettek értem, de sokukat fogom magammal vinni Piktföldre!” – NL nyersfordítása

29 „Ezek Juliette ajkai. Azt mondják, görög, de én tudom, ő a Pikték Királynője.” – NL nyersfordítása

Utópisztikus múlt

Albert Ádám: *Bauxit-krízis*

Kisterem, Budapest
2014. január 22 – március 7.

ALBERT ÁDÁM *Bauxit-krízis* című tárlata ismét komplex referenciahálóval dolgozik. A művész utóbbi kiállításai olyan, az egész galériateret betöltő installációk, amelyek egyes elemei nem csak kulturális keresztreferenciákat hoznak létre egymás között, hanem bizonyos tárgyai más konstellációkban tűnnek fel az új kiállítások kontextusában. A jelentéshálók, melyek összekötik, pontosabban átszövik a kiállításokat, azt a benyomást keltik, mintha egy jól megtervezett életmű építésének lépcsőfokai mentén alakulnának (pedig sokszor nem az előrelátó építkezésnek, hanem egy bizonyos megszállottságnak köszönhető a korábban nem feltétlenül látható összefüggések). Albert munkamódszere, a kiállítások tervezésének tudatossága egy olyan egymásra épülő rendszert mutat, amely az egyes témák különbségei ellenére is koherens gondolati struktúrává áll össze. A Kisteremben

ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, kiállítási enteriőr, Kisterem, 2014 © Fotó: Kudász Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.



megrendezett kiállítás kvázi-retrospektív kiállításként is szemlélhető: Albert a címben jelzett új tematikához kapcsolódóan régebbi munkáit is beemeli az installációba, úgy, hogy azok korábbi összefüggéseit részben integrálja az installáció jelentésrendszerébe.

A *Bauxit-krízis* elsősorban Albert két utóbbi kiállításával – a 2011-es *Never take a trip alone*¹ és 2013-as *Descriptio*² – alkot egységet. A trilógiaként tekinthető sorozat a nagy földrajzi felfedezések nyomán kialakuló rendszerek kritikai megközelítéseként is olvasható, melyek privát klasszifikációs rendszerükkel reflektálnak a rendszerezés, archiválás és taxonomizálás ideologikus konstruáltságára.

A 2011-es *Never take a trip alone* alapját két perspektíva-doboz alkotja, mely a német kultúrtörténet két meghatározó alakjának, Johann Wolfgang von Goethének és Alexander von Humboldtnek a dolgozószobáit eleveníti meg a 17. századi technika segítségével. A műben a művészettörténeti szempontból lényeges időszak a kultúrtörténet egy meghatározó időpontjával találkozik a művészi fantázia révén, s ezáltal lényeges kérdésekre mutat rá a kulturális hagyomány létrehozásának és közvetítésének módjaira

1 Albert Ádám: *Never take a trip alone*. NextArt Galéria, Budapest, 2011. április 2 – május 14. (ld. *Balkon*, 2012/4., 13-22.)

2 Albert Ádám: *Descriptio*. FUGA Kortárs Építészeti Központ, Budapest, 2013. június 22 – augusztus 4.

való reflexió szempontjából. Albert a különböző korok és médiumok egymás mellé helyezésével oly módon teszi meg a képzeletbeli időutazást, hogy az egyes médiumok művészettörténeti megítélésének változásait is a reflexió tárgyává teszi: az egykor fontos, de mára már kultúrtörténeti érdekességként ismert kukucskáló-doboz kap helyet a szintén változó megítélésű rézkarcok és a 3D-s animáció mellett. Így azáltal, hogy a technikai médiumok változásait is szem előtt tartja, szembesíti a nézőt azzal, hogy a kontextuális keretek változásának következtében hogyan módosul azok (művészeti) megítélése.

A *Descriptio* ezt a korábbi „képzeletbeli utazás” szálát veszi fel, és mint korábbi munkájával, ezúttal is a kulturális-intellektuális közvetítés és tudáslétrehozás módjainak játékterét nyitja meg, amikor a művészet imaginárius területére helyezi át a sokszor széttartónak tűnő tárgyi rendszert. Az installáció különleges időutazás: távoli korok részben már használaton kívül helyezett, de egykor meghatározó tudományos eszközárát rendeli egymás mellé, ilyenek például a „Zettalkasten”-rendszerre³ mutató cédulakatalógus, a kartográfia tudományát idéző térképek és földgömbök, a botanikai rendszerezésre utaló növények vagy az optikai kísérletezésre utaló diavetítő és a nagyítók. A kiállítás azonban túlmutat a múlt megidézésén: felhívja a figyelmet arra, hogy a kontextualizálás kerete egyúttal perspektíva-váltást is követel. Albert elsősorban azt veszi vizsgálat alá, ahogy a taxonómiai rendszerek mechanizmusai működnek, azaz a tudástermelés szisztematikus konstruálását, mindezt úgy, hogy áthelyezi azok nyomait a művészet szférájába. Ezzel pedig egy lényegesen nagyobb, a tudomány által kevésbé kötött asszociációs hálót képes elindítani, amely éppen a vizuális tapasztalat nehezen verbalizálható többletéből adódik. A tünt korok relikviái a kortárs vizuális nyelvbe helyezéssel más minőséget vesznek fel, a művészeti eszköztár, a letisztult monokróm felületek dominanciája időtlen, utópisztikus, nem behatárolható korba repíti a látogatót.

Míg a *Never Take a trip alone* és a *Descriptio* a polgári kultúra, azaz a Foucault által is paradigmátikus váltásként kezelt új világrend alapjait, rendszerezését és ebből fakadó kulturális értékrendjét kutatja, a *Bauxit-krízis* fő szervező elve ismét egy korszakváltás, a szocialista rend(szer) egyik ikonikus termékének kultúrtörténeti „analízisével” mutat rá gazdaságpolitikai és kulturális kérdésekre.

Az alumínium alapanyagát adó bauxit bányászata a Pierre Berthier nevéhez köthető 1821-es felfedezése után kezdődött meg Franciaországban. Ugyan alumíniumot már állítottak elő ezt meg-

3 Niklas LUHMANN: Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht. In: Uő.: *Universität als Milieu. Kleine Schriften*. André Kieserling. Haux, Bielefeld 1992, 53–61, <http://ifb.bsz-bw.de/bsz380142260rez-1.pdf>

ALBERT ÁDÁM
DESCRIPTIO
kiállítási enteriőr
FUGA – Budapesti
Kortárs Építészeti
Központ, 2013
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
DESCRIPTIO
rézkarc, 2013
nyomatméret
20,5 x 36,5 cm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
DESCRIPTIO
kiállítási enteriőr
FUGA-Budapesti
Kortárs Építészeti
Központ, 2013
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



előzően is, sőt a források egészen az ókorig nyúlnak vissza,⁴ de a bauxit felfedezése áttörésnek számított. A más néven sáranyrként is emlegetett alumínium szó szerint arany árban volt előállításának kezdeti időszakában, III. Napóleon például kivételezett vendégeinek alumíniumtálcán szolgálta fel az ételeket. Magyarországon már az 1920-as években volt bauxittermelés, azonban az „aranykorát” az 1960-as években, a KGST piacra termelés idején élte, és ekkor vált a magyar könnyűipar

4 <http://www.aluminiumleader.com/en/facts/history/>

egyik szimbolikus bányakincsévé. A bauxitból előállított alumíniumeszközök széles skálája volt megtalálható a szocialista háztartásokban. Albert ezek közül az eszközök közül mára már kultikus tárgynak számító alumíniumtálcát emeli ki és használja munkái alapjaként.

Mint ahogyan korábbi kiállításain, ezúttal is az egyéni érdeklődés nyomán kialakuló gyűjtemény adja a munkák inspirációs forrását. A gyűjtés tehát nem csak történeti reflexióként fontos, hanem gesztusként is, amelyben a művész saját, felhalmozó szokása is megjelenik. Albert az elmúlt évek során jelentős mennyiségű tálcára tett szert, és mint Bouvard és Pecuchet esetében, a gyűjtemény „életre kel”, de Flaubert karaktereivel szemben Albert reflektált kultúrtörténeti összefüggésrendszert kovácsol gyűjteményéből.⁵

A különböző motívumokkal díszített alumíniumtálcák a polgári étkezők ezüsttálcáinak szocialista átíratái, a polgári élet romjain épülő új szocialista otthonok esztétikájának ellentmondásosságát hordozó tárgyak. Motívumvilágukat tekintve ugyanis ritkábban találhatunk olyanokat, melyek a szocialista ideológia háború utáni ipari-modernizációs reprezentáció ábrái (pl. a budapesti vegyipar népszerűsítése stb.), többségük sokkal inkább mutat folytonosságot a polgári otthonokban megtalálható 19. századi ezüsttálcák, elsősorban a szecesszió motívumvilágával,

5 Gustave FLAUBERT: Bouvard és Pecuchet, különös tekintettel 4. fejezetre. In *Gustave Flaubert művei*, Európa Kiadó, Budapest, 1966, 523–813.



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, giclée, 2014, 34,5 × 52 cm
A művész és a Kisterem engedélyével.

ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, virágárlvány, vasbeton-vas, üvegbúra, petri csésze, növény, 2014, 152 × 73 cm
© Fotó: Kudász Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.



akantuszleveles, girlandos ábráival. A „leszállított” kultúra a szocialista „esztétikai nevelés” tekintetében továbbra is a polgári értékrend maradványainak lenyomata.⁶ Sőt, ahogyan azt Albert megjegyzi, a művészettörténet hivatkozásrendszere, történeti motívumvilága felfedezhető a tálcák ornamentikájában, annak változása mintegy alternatív történetmondási technikaként akár le is követhető.

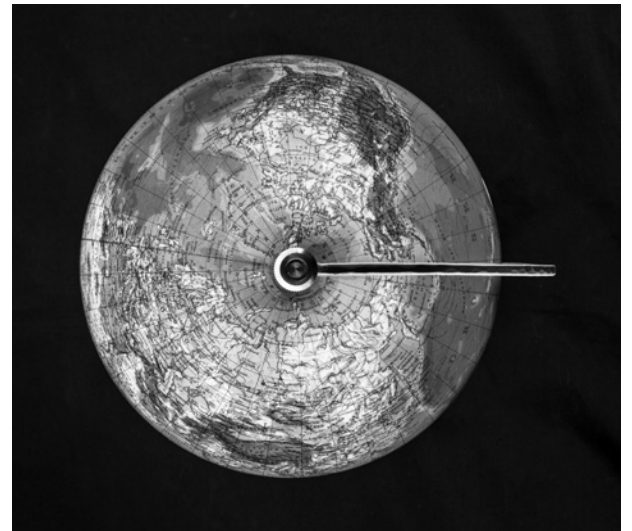
A *Bauxit-krízis* azonban, bármennyire kézenfekvő is a tálcák kapcsán megidézett szocialista múlt, nem szűkíthető ennek a rövid időszaknak a vizuális-metaforikus elemzésére. Albert a gyűjteményét a „talált tárgy” és a készített tárgy közötti határ kérdésének kritikai vizsgálatára használja fel, sőt ez a művészetkritikai kérdésfelvetés az installáció több pontján is visszatér, más-más kontextusba helyezve. A tálcák vonatkozásában a rézkarcok, illetve a nyomatok tekintetében: Albert a gyűjtött alumínium tálcákat mint nyomólemezt, a nyomatok elkészítéséhez alapot adó „rézkarcokat” használja. Miután a tálcák széleit eltávolította, a funkciójukat veszített tálcák „dúcokká” válnak, azaz a hagyományos, pontosabban a 16. századi sokszorosító grafikai eljárás „eszközeivé”. Az így készített nyomatok a kiállítás speciális kerete nélkül teljesen más, lényegesen hagyományosabb művészeti kereteket jelölnek ki. Azonban a kontextus, amelybe Albert helyezi ezeket a képeket, azzal, hogy a művészi tárgy – talált tárgy, magas művészet – népszerű művészet kérdésével kezd el játszani, rámutat egy másik kultúrtörténeti kontextusra is, nevesen a rézkarcok művészeti megítélésének változására. Példának okáért sok neves festő többek között Rubens, Rembrandt és Hogarth ismertségében és népszerűségében is jelentős szerepet játszott a rézkarcok által lehetővé váló sokszorosítás. A festményeikről készített lenyomatok terjesztése ugyanakkor meglehetősen jövedelmező vállalkozásnak is számított. Olyannyira, hogy Rubens saját műhelyt működtetett, ahol képei sokszorosításának minőségét maga ellenőrizte, és 1619-ben, jóval a Hogarth-törvényként ismert 1735-ös szerzői jogi szabályozás előtt külön engedélyt kapott művei sokszorosítására.⁷ Hogarth, aki a rézkarcokból szintén komoly jövedelmet tudhatott magáénak, éppen a másolatokat ellenőrzése nélkül terjesztők által okozott kár miatt érvényesítette (néhány művésztársával összefogva) az elsőként számon

6 Boris GROYS: „Educating the Masses: Socialist Realist Art.” In *Art Power*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2008, 141–148. Mint Groys megjegyzi, az 1930-as évektől az addigi, például Majakovszkinál vagy Malevicsnél is hangoztatott nézetek helyett – miszerint a művészeteket az embereknek kell csinálni, róluk és nekik – az 1930-as évekre a Központi Bizottság rendeletének megfelelően már a polgári kultúra kisajátítása és újraértelmezése vált a szocialista esztétika alapjává. 142–43.

7 Lásd például: Rubens and his printmakers, Getty Center, Los Angeles, 2006. július 5 – szeptember 24. https://www.getty.edu/art/exhibitions/rubens_printmakers/



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, kiállítási enteriőr, Kisterem, 2014 © Fotó: Kúdasz Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, giclée, 2014, 38 x 44,5 cm
A művész és a Kisterem engedélyével.

tartott művészeti szerzői jogi törvényt (Engravers Act) az angol parlamentben.⁸

Albert munkája nem csak erre, a mára már közismert tényre, illetve a szerzői védelem kapcsán a természetes jogok és a zsenialitás-fogalom lassú intézményesülésének összefüggésére hívja fel a figyelmet,⁹ hanem arra a kontextusváltozásra is, ami a nyomtatott, vagyis a rézkarcokat, illetve a korábban használt fametszeteket az alsóbbrendűnek tartott, populáris műfaj kategóriájából művészeti értéknek keretezi.¹⁰ Keith Moxey jegyzi meg a 16. századi fametszetekről készült nyomtatott elemző művében, hogy a legkisebb értéket a papírra nyomtatott képeknek tulajdonították, éppen annak a médiumnak, amelyet Albert használ. Ugyanakkor rámutat arra is, hogy a művészettörténet (példának okáért Gombrich) visszamenőlegesen és anakronisztikusan olyan kategóriák mentén minősíti ezeket a munkákat, melyek a korban nem léteztek, azaz tömegművészetnek (mass art) vagy népművészetnek

8 Hogarth nem saját, hanem általános szerzői jogi törvényt fogadtatott el, az „engravers act”-et, alig valamivel Anna királynő a könyvekre vonatkozó 1710-es törvénye után. Mindkét törvény jelentősége, hogy a kiadótól a szerzőhöz, vagy a rézkarcok esetében a kitalálóhoz kerülnek a jogok, igaz még csak 14 évre, mielőtt visszakerülnek a nyilvános felhasználhatóság területére (az angol jogi kifejezés a *public domain*). Ugyan már a reneszánsz idején is léteztek egyes műveket védő szabályozások, illetve a Francia Királyi Akadémia művészeit is királyi rendelet védte a másolástól, az általános szerzői jogi védelem a Berni Egyezményig nem létezett, a szerzők műveikhez való természetes jogának elismerése szempontjából ez a két törvény jelentette az áttörést. Ld. Deborah HOWARD: Sebastiano Selio's Venetian Copyrights. *Burlington Magazine*, vol 115, 845. sz. 1973, 512-516., Katie SCOTT: Authorship, the Academy, and the Market in Early Modern France. *Oxford Art Journal*, 21.1, 1998, 27-41.

9 Martha WOODMANSEE: *The Book, the Author and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1995, Larry Shiner: *The Invention of Art: A Cultural History* Chicago, Chicago UP, 2001, Mark ROSE: Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act, *The Information Society*, 2005, 21.1, 63-66, Mint azt Rose megjegyzi, Hogarth és művésztársai kifejezetten a művészeti értékkel bíró nyomtatott védelmében igényelték az új törvény beiktatását, melyet a parlament később minden rézkarcra kiterjesztett.

10 Keith MOXEY: *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, Chicago, Chicago UP, 2004, 2-3.

(folk art).¹¹ Hogarth 18. századi Angliájában sem álltak a művészeti értékskála csúcán a metszetek, jelentőségük azonban a „reklámértékükből” adódóan sem hagyható figyelmen kívül. A meglehetősen munka- és készségigényes előállítását Albert a tálcák amúgy szintén maratott, de már gépiesített eljárással készült mintázatának felhasználásával váltja fel, s ezzel a korabeli médiumokhoz köthető értékhierarchia kritikájának még egy dimenziót ad.

A virágállványon elhelyezett növények szintén kettős értelmezést tesznek lehetővé: egyfelől a növénymotívum folytonosságot mutat a tálcákról készített nyomtatott mintázatával, másfelől a *Descriptio*val közvetlen utalásrendszert nyitnak meg. A növények mintegy „átkúsznak” az előző kiállításból: a pozsgás növények a laboratóriumi körülményeket idéző mesterséges tápláló fény védelméből és a nagyítók kutató antropomorf „tekintete” elől a szocialista lakáskultúrára jellemző (csináld magad) betonvasból hegesztett virágállványra kerülnek, megtöltve a *Descriptio* üres üvegburáit.¹²

Az üvegburákat, a 19. század amatőr vagy professzionális természetbúvárainak múzeumi kellékeit jellemzően nem élő, azaz preparált állati maradványok, leginkább madarak vagy tengeri növények, például korallok bemutatására használták, úgy, hogy azok élőknek tűnjenek. Albert virágállványán, az élő növények mesterséges, életidegen környezetbe kerülnek. Ezzel a kiállítótérben még inkább a dekoratív mintákhoz és a gyűjtés-rendszerezés kérdéséhez egyaránt kapcsolódó laza utalásként vannak jelen, dekorativitásukat a virágállvány mint tartó és kvázi-rendszerező elem is megerősíti. Az üvegburák alá helyezett növények ugyanakkor átvezetnek a következő terem gondolati rendszeréhez: az élő-élettelen, organikus-mechanikus, valós-képzeletbeli közti határ játékterének felnyitása Albert kiállításának újabb szervezőeleme.

A második terem két részre bontható, az egyik fele sokkal közvetlenebbül kötődik a *Descriptio* utazás-rendszerezés kérdésköréhez. A vetített kép felülnézeti földgömböt idéz, a mellette található fotó, mely felülnézetből mutat egy földgömböt, szintén ezt a benyomást erősíti. A vetített képpel Albert ismét a talált tárgy-készített tárgy, illetve az imitáció-invenció kérdésével játszik, mivel a vetített kép földgömbszerűsége abból adódik, hogy a vetítő halogén izzója elé helyezett lencse felnagyítja az izzó belső struktúráját. Ugyanakkor a vetítőt tartó állvány meglehetősen tág asszociációs mezőt nyit: utalhat a földmérő eszközök lábazatára, vagy akár a korabeli távcsövek tartólábára is.

Albert ebben a teremben a látogató időtapasztalatát bizonytalanítja el; olyan fikciós, utópisztikus teret nyit meg, melyben múlt, jelen és jövő kibogozhatatlanul egybefonódik. A tudósok (például Goethe vagy Humboldt) szobáinak tárgyaira

11 MOXEY, 2. Moxey rámutat Gombrich metszetekkel kapcsolatos, nem éppen pozitív értékítéletére.

12 Az építőipari vasbeton vasból készült tárgyak mintegy csináld magad művészeté, „népi kultúrává” nőttek ki magukat a szocialista otthonokban. Dimitrij Petrovic, *Lakberendezési tárgyak*, Belgrád, 1969. <http://rebarpattern.tumblr.com/post/82461557887/art-by-adam-albert>

emlékeztető fiókos szekrény, mely szintén visszavisz időben a felfedezések korába, explicit módon hozza be a korábbi kiállításokat. A *Descripto* falra akasztott térképeit azonban ezúttal nem a falon, hanem a szekrény fiókaiban helyezi el, mintegy hanyagul nyitva hagyva azokat a leskelődő látogató számára. A képek felirata – *Context is determined by interpretative strategies* – ismételten felhívja a figyelmet a kontextualizálásból származó eltérő tudások meghatározó kérdésére, (és ezzel átvezeti a látogatót a történeti kutatásból adódó kontextualizálás újabb keretéhez).

A történeti kutatás során Albert számára a meghatározó gondolkodásmódbeli megközelítést az *Annales*-iskola hagyománya nyújtja.¹³ Albert kiállításának fontos kerete az emlékezet esetlegessége, a nyomok nem kanonizáltsága, a történelmi elbeszélések vakfoltjai, azok a részleges perspektívák vagy nyomok, amelyeket a szelekció folytán lényegtelen részletnek ítéltetnek, ezért nem kerülnek a történeti emlékezet homlokterébe. A mikrotörténelmet, a mikrotörténeteket előtérbe helyező történeti iskola mára már kanonizálódott megközelítésmódja olyan részleges perspektívák elbeszélésének lehetőségét kínálja, amely Albertnél rendszerint előkerül. A kérdést a kultúrakutatás felől vizsgáló Tony Bennett is arra mutat rá, hogy a mindennapokban az erőviszonyok sokasága működik, s ez nem teszi lehetővé a hétköznapi élet homogenizálását. Bennett 2013-ban publikált, tulajdonképpen az addigi munkáinak mintegy összegzéseként tekinthető könyvének záró mondata is ezt hangsúlyozza. Mint írja: „Ahogy azt az ontológiai politika egyértelművé teszi [...] mindig egymással összeütköző – hivatalos és nem hivatalos – tudások vannak játékban, nem összehangolt és nem elkülöníthető hatásokkal; a valós ilyen egymást keresztül-kasul átjáró áramlatokból áll össze.”¹⁴

Albert nem szigorú tudományos módszeren alapuló megközelítése azonban lényegesen poétikusabb, vizuális metaforákkal játszó területre helyezi át a mikrotörténeteket: a kiállítás két szobája – utalásként a középkori emlékezetre – az emlékezet tárhelyének tekinthető. Mint az köztudott, a középkori emlékezettechnológiában a memóriát olyan tárhelyként képelték el, amelyben az ismeretek, pontosabban a szövegek egyes szavai mintegy szobában, a szoba tárgyaihoz kapcsolva rendeződnek el.¹⁵ A memorizálás és a memorizált szöveg előhívása így a szoba egyes tárgyainak újrajrását jelentette. Albert „memória-szobái” a középkori tárhely és a freudi tudattalan keveredésének vizuális analógiái. Nagyon hasonló emlékezet-kritikát nyújt a művészet eszközeivel, mint amit Aleida Assmann Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* című regénye alapján megfigyelt emlékezet-kritikája kínál. Assmann szerint állítható, hogy „a kulturális emlékezet struktúrája közeledik a tudattalanhoz, ahol a különbségtétel emlékezés és felejtés között valójában nem létezik.”¹⁶

Albert „emlékezetszobája” ebben a tekintetben a tudattalanhoz úgy közelít, mint amely szürreális vizuális benyomásokat képes egymás mellé helyezni. Erre példa, ahogy a kiállításban – például Alexander von Humboldt személyén keresztül – megidézett botanikai és zoológiai illusztrációk (és rendszerező leírások) különös transzformáción mennek keresztül. Többféle formát öltenek Albert tárgyaiban: egy rovargyűjteményről készült fotó, rovarokról készült rajzok, rovarokat és fákat ábrázoló zománclapok, illetve egy hegesztett, lecsupasztított fémpálcákból összeállított fa.

A letisztult, monokróm vizuális világ itt is domináns: Albert meghatározó vizuális élményként és referenciapontként tartja számon a *Gattaca* (1997, r: Andrew Niccol) képi világát. A *Gattaca* elidegenített, futurisztikus, a biohatalom foucaultianus, organizmusok felett gyakorolt kontrollja leginkább a zománctáblák képi világában köszön vissza. A rovarok a Neurath és Arntz által bevezetett vizuális, közérthető és sematikus jelölésrendszer nagyon is kifinomult, rafinált és esztétizáló változata.¹⁷ Olyan sematikus ábrákat látunk, amelyek sokkal inkább

hasonlítanak egy drón vagy egy „biokibernetikus” gépezet ábrájához, egy elképzelt jövő legyártott rovaráról készült képnek, akár taxonomizáló ismeretterjesztő illusztrációként, akár a legyártásához szükséges illusztratív ábraként.¹⁸ Az ábrák taxonómiai precizitásának fenyegető érzetét fokozza, hogy a rovarok mellé rajzolt szűrőeszközök, a rovarok szűrő szájszerve (stylet) több formában, leginkább precíziós tűként jelenik meg, olyan támadáshoz megfelelő fegyverként, melyet az adott funkcióhoz ki lehet választani a felkínált variációkból. Ezzel szemben a három, papírra nyomott rovarokat ábrázoló rézkarc egyértelműen a mai élő organizmus stilizált leképzése, és azon belül is kifejezetten invenciózus grafikai megragadása az ábrázolás tárgyának, a vizuális geget és a „valós” elbizonytalanítását az ábrák szélén található újrafelhasználás jelei adják, ugyanis nem dönthető el, vajon a rovarokra utal-e az újrahasonosítás, és ha igen, vajon élőlényekről van-e szó? Ahol ellenben egyértelműen jelölt az idő, az a rovargyűjteményről készült fotó: a fotó alapját ismét egy begyűjtött amatőr gyűjtemény (egy talált tárgy) adja, melynek készítése nagyjából Albert születési idejével esik egybe. Ebből adódóan ismét az idősíkokkal való játék kerül előtérbe: az írógéppel írt feliratok, az évszám, a rovarok amatőr megnevezése és a 19. századi félamatőr, sokszor professzionálissá váló természetbúvárok rovargyűjteményének képe él tovább az iskolai feladatok nyomán létrejövő rendszerező gyűjteményekben, melyet Albert beemel a jelenbe azzal, hogy kortárs műtárggyá alakítja.

Az időtapasztalat elbizonytalanítását a rovarokat és fákat ábrázoló zománctáblák is erősítik. A zománctáblák szintén korábbi kiállítások tárgyainak továbbélései, a papírra nyomott rézkarcokhoz hasonló rovarokat ábrázoló zománctáblák a 2007-es *Mechanikus paradicsom* című kiállításon,¹⁹ kisebb méretben egy füves ládába szűrve jelentek meg: a hiányzó élő rovarokat már csak jelzésként megmutatva vagy helyettesítve, más gépi funkciókra utaló jelzőtáblák társaságában.

A három zománctábla közül egy lecsupasztított fákat ábrázol. Ezek a fák azonban épp olyan nehezen értelmezhetőek élő organizmusként, mint a szekrényen elhelyezett hegesztett fa. Albert egyik bauxit-termeléssel kapcsolatos megfigyelése, hogy a gyártás melléktermékeként a környékre telepedő szürkés por elfojtja a környező növényzetet, a bauxitgyárak környéke olyan kopasszá válik, mint Albert fája. A múlt és jövő egybecsúsztatása,

13 Fernand BRAUDEL: *A mindennapi élet struktúrája, A lehetséges és a lehetetlen*, Gutta, Budapest, 2004; Hans MEDICK: *Mikrotörténelem*. In: *Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000, 53–64.

14 Tony BENNETT: *Making Culture, Changing Society*, Routledge, New York and London, 2013, 180.

15 Mary CARRUTHERS: *The Book of Memory, A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.

16 Aleida ASSMANN: Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai. In: *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISSANTAL Tamás, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009, 146–159, 157.

17 ALBERT Ádám – POLYÁK Levente: *Ábrázolható tudomány. Vázlatok Otto Neurath és Gerd Arntz együttműködéséről*. *Új Művészet*, 2010/7., 35–37.

18 A biokibernetikus hasonlathoz lásd: Hornyik Sándor: *Nedves anyag – Mechanikus paradicsom, Albert Ádám és Szabó Ádám kiállítása*, Balkon, 2007/9., 27–30.

19 *Mechanikus paradicsom*. Albert Ádám és Szabó Ádám kiállítása, Inca Galéria, Budapest, 2007. szeptember 19 – október 19. (ld. Balkon, 2007/9., 27–30.)



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krisz, kiállítási enteriőr, Kisterem, 2014 © Fotó: Kudász Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.

az időtapasztalat elbizonytalanítása, illetve futurisztikus környezetbe helyezése sokban hasonlít Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének világára, amelynek cselekménye Tomiban, egy elképzelt provinciális városban játszódik.²⁰ Ovidius életrajzát az *Átváltozások* szereplőivel egybedolgozó regény nem csak fikciót és valós életrajzot, de az ovidiusi ókort, a vasipari termelést és például a vándormozgók idejét is egymás mellé vetíti:²¹ egy olyan korban játszódik, amely éppen ezektől a keveredésektől beazonosíthatatlan. Tomi pusztuló utópisztikus környezetében a levegőben a környék vaskohóinak füstje száll, ugyanakkor a hegyekben, ahol már nem lep el mindent a vapor, az emberi építményeket is birtokba veszi a növényvilág. Mintha Albertnél is hasonló utalást jelentene a jó túlélési képességgel rendelkező pozsgás növények és növénymotívumok előző termet uraló jelenléte, de míg Tomi alapanyaga a vas, és ezért alapszíne a rozsdabarna, Albert vizionált világának alapanyaga a bauxit, színe pedig a szürke (a timföldgyártás vöröse Albert színvilágában nem jelenik meg). Albert, hasonlóan Cottához, Ransmayr regényének főszereplőjéhez, egy olyan kutató-nyomozó munkába fog, amely nem képes egyértelműen

kideríteni az igazságot, sokkal inkább csak jelöli azokat a pontokat, ahol lényegi problémák kerülnek egymással bizonyos konstellációkba, de ahogy a térképek felirata is figyelmeztet, a *kontextust az értelmező stratégiák határozzák meg*. Ilyen pont a múlt elképzelt jövőjének és a mából elképzelt jövőnek a találkozása is. Míg az alumíniumból a háború után a Nyugat előrevetített futurisztikus-utópisztikus világának anyagát és tárgyait állították elő és vizionálták a jövőbe, mai felhasználása sem kevésbé előremutató: laptopok hardcore elemeinek alapanyaga. Ugyan az 1960-as évek után előrevetített felhasználása nem vált valóra, de egy akkor még alig látható, a háború után szintén utópisztikusnak számító használatot kapott a jelenben: az új társadalmi változásokat, a neoliberalis gazdaságot és az információs társadalom hatékony működését lehetővé tevő, meghatározó számítógépek materiális hordozója.

Figyelemfelkeltő, hogy Albert mindkét kiállítását, a *Descriptiót* és a *Bauxit-kriszt* is egy-egy szimbolikus férfialak őrzi. A *Descriptiót* – amely a földrajzi felfedezések nyomán kialakuló rendszerek vizsgálatával foglalkozik – egy kaktusz előtt álló, vadászpuskát tartó férfi, az utazó-vadász hatalmi reprezentációja, a *Bauxit-kriszt* pedig egy kalapácsot tartó olvasztár munkás. Míg az előbbi fotó talált kép, addig az utóbbit Albert rendezte be: a munkás öt tálcából álló, kártyavárra emlékeztető „építmény” előtt áll, a fotó által elbizonytalanított arányok életnagyságú méretet tételeznek. Az első pillantásra érzéki kép azonban nagyon is komoly kérdéseket vet fel. A munkás az osztálytársadalom letűnésének, a neoliberalis, osztály nélküli társadalom nem kevésbé egyenlőtlen berendezkedésének szép új világát vonja kérdőre. Ahogy a nagy földrajzi felfedezésekkel lehetővé tett ismeretek és kategóriarendszerek, illetve a kolonialista szemléletmód még mindig befolyásolják gondolkozási struktúránkat, a világhoz való hozzáállásunkat, a neoliberalis kreatív gazdaság hátterében – a talán még kevésbé transzparenssé – működő gazdasági és társadalmi rendszer és neokolonialista kizsákmányolás is meghatározza világképünket és mindennapi életünket.

A két „fegyveres” alak mintha a jelentések feletti felügyeletet őrizné. De ahogyan a *Descriptióban* a 19. századi kategóriák és rendszerek kartotékjai üresek, vagy tetszés szerint feltölthetőkké válnak, úgy az alumínium lapokból épített kártyavár is az összeomlással fenyeget. Talán innen lehet csak igazán látni, hogy az Assmann által felvetett tudattalan miért is olyan problematikus kérdés.

20 Tomi szó szerint a világ végén található a regény történetében, az utolsó világ (Die letzte welt) egyúttal a világ vége is (Ende der welt).

21 „A liliputi Cyparis dél körül bontakozott ki a parti út porféléiből... Két fakóval ekhós szekere előtt a tengerpart mentén jött... Cyparis, a filmvetítés megérkezett.” Christoph RANSMAYR: *Az utolsó világ*, Maecenas Kiadó, 1995, 21.

Litván Gáborról*

2014. február 14.

LITVÁN GÁBORral a 80-as évek elején találkoztam a Virágárok utcában. Az Erdély család közeli barátja volt, Indigó-gyűlés előtt néha láttam elmenni. Érezhetően bensőséges baráti szál fűzte a családhoz. Emlékszem, kérdeztem, hogy ki ő? Megtudtam, hogy zeneszerző, akkoriban települt vissza családjával Kelet-Németországból, ahol az ottani operában, csakúgy, mint korábban Debrecenben, radikálisan fölmondott. Szabadidejében operaáriákat tanított be Erdély Miklósnak. Az a kevés, amit megtudtam róla, kíváncsivá tett, de csak pár évvel később szólítottam meg, hogy az első filmem zeneszerzője legyen, ugyanis hozzá volt egyedül bizalmam, hogy nem dob ki az elképzelésemmel.

Ahogy beszélni kezdtünk egymással, a legnagyobb hatást azzal tette rám, hogy képtelen volt közhelyekben fogalmazni, minden kimondott mondata eredeti volt, nem csak tartalmában (ez talán még nem is volna olyan nehéz), de formájában, azaz szavaiban, fogalmazásában is. Mintha a legegyszerűbb, legdilettánsabb megszólításra is egy hatalmas, komplex működés lépne életbe és válaszolna; mintha egy folyamatos belső diszkusszív gépezet sűrítvényei lennének a kimondott mondatok – és természetesen a zenéje is. Komoly volt, de a komolyságnak – és tegyük hozzá, a komolytalanságnak – sem viselte semmilyen ismert formáját. Ha elfogadnám a pontatlan meghatározást, úgy a közhelyes „nyitottságot” kéne használnom. Keveseknél tapasztaltam ezt az igényes és elfogulatlan együttműködési készséget, és érdekes módon ezen kevesek, az évek során szinte kivétel nélkül hasonló kapcsolatba léptek Gáborral. Hangsúlyoznám: nem arról volt szó, hogy igényessége ellenére volt elfogulatlan (pedig az is elég komoly feladat).

Ezt követően közel 20 éven át dolgoztunk intenzíven a legkülönbözőbb felállásokban, a filmzene után felkérésemre operát csináltunk a videótechnikáról, segítettem a színpadi produkcióit, dokumentáltam, rendeztem darabjait, hangjátékot csináltunk a rádióban, és mivel nagyra becsültem a rajzait, elvittem a váci Grafikai



Sugár János kiállításmegnyitó, Stúdió Galéria, 1986. március

Műhelybe, ahol litográfiákat készített. Szerintem az együttműködésünk alapja a formabontásban való szolidaritás volt, amelyben ő a zenei dramaturgia tiszta és érzéki logikáját képviselte, ami messze komolyabb és több volt, mint pusztán a zene ismerete vagy a zenélni tudás. Közös munkáink során másokkal is megismertettem, és kialakult körülötte egy kör, akikkel szintén intenzív munkakapcsolatba került. Dolgozott a Cseresorozattal, a Hejtettes Szomlyazókkal, a Titanic társasággal, majd maga megalapította a Jósika Utcai Társulatot, és ez a koncentrikus baráti kapcsolatrendszer segítette kiteljesíteni működését, pótolta a szakma elismerését.

Már első előadó estjeit is társművészeti demonstrációk kísérték; saját megfogalmazásában: „kísérő vizuális program egyezteteti a zenei és költeménybeli lélegzetet és léptékeket”. Ennek nyomán a 80-as évek végére kifejlesztett egy új és eredeti színpadi műfajt, ami

* LITVÁN GÁBOR
1932–2014

Út és idő, Sugár János performansa, Szentendre, 1991. március



Gesang mit Lob und Tadel, Litván Gábor performansa, 1993. december 7. Kampnagelfabrik, Hamburg



az ún. komolyzenét nem az ismeretterjesztés jobb, vagy néha közhelyesebb, ismert formái felé vitte, hanem a konceptualizmus, a performance-művészet és a zenei dramaturgia alapjain színpadi produkciókban jelent meg. Ezekben az operakeresztmetszetekben profi zenészek és énekesek játszottak együtt fiatal művészekkel, a színpadkép egyetlen koherens eleme a zenei dramaturgia logikája volt. Ez többszörösen ellentmondott mindannak, amit a „szakma” legyen akár zene, színház, vagy képzőművészet el tud fogadni, a felületes szemlélő számára ezek a produkciók kaotikus ügyetlenkedésnek tűntek. Alternatív újrajátszások sora született meg a legkülönbözőbb helyszíneken, a Liget Galériában megrendezett litográfia-kiállításának napján egy Dózsa György úti étteremben állított színpadra egy Figaró-parafrazist, majd további ún. operafrázisokat mutatott be többek között a Szkénében, az Egyetemi Színpadon.

Ezt követték a Litván Péter és saját szövegkönyveire épülő önálló, többfelvonásos zenés színházi darabok, mint: *Patria research, avagy egy gátszakadás kávéskanala*, *Bábeli zűrzavar*, *Monstruózus Montparnasse*. Ez utóbbi 1994-es előadását követően a társulat nem oszlott föl, hanem Gábor Jósika utcai lakásában rendszeresen találkozott és próbált, majd megalakult a Jósika Utcai Társulat. A megoldandó problémák különbözősége az igazi színházi munka közösségét idézte. Ezekben a zenés-színházi munkáiban a zenei szervezőerő nevében vállalt egyszerűség és eszköztelenség egyfajta kortárs összművészetté alakította a hagyományos felfogást. Kár, hogy ebből csak egy szűk kör tudott profitálni. A dolog elemi radikalitása miatt ezek a produkciók épp hogy meg tudtak születni, úgy is mondhatnánk, a jelen minden ellenállása dacára. Az előadások sokak lojalitása és baráti segítsége révén, és leginkább magánerejéből, épp hogy elkészültek a bemutatóra (a közönség legtöbbször már kint állt), de megszülettek, és a létrehozás sodrásában való közösség is a résztvevők élményévé vált.

A sok munka közben sokat veszekedtünk, de ezzel nem csak én voltam így, mindegyikünk elmondhatja ezt, de jellemző módon ez nem lazított a baráti kapcsolatunkon, mert Gábor felfokozott érzékenysége a zenei lényeg iránti igényességéből fakadt. Ő a zene belső, drámai struktúráját látta, ami mellett minden más eltörpül, és pontosan ezért is tudott teljesen nyitott maradni, és ezért tudott profi énekesekkel, zenészekkel és amatőrökkel, szavalókórossal, és olyan botfűlékkel is, mint én magam is, együtt dolgozni. Munkásságának besorolhatatlansága miatt mind a zenei, mind a színházi nyilvánosság perifériáján mozgott, és boldoggá tesz a tudat, hogy segíthettem neki abban, hogy a külvilág érdektelenségét legyőzve, aktív alkotóként tudjon dolgozni.



Horizontal Radio / Ars Electronica, hangjáték felvételek Magyar Rádió 13. stúdió, 1995. június



Litván Gábor a Phaedra előadás díszletelemével a Jósika utca 27. előtt



Asztaltárs zenék, 2005. május 20., Merlin Színház

GÉN-TÉR-KÉP

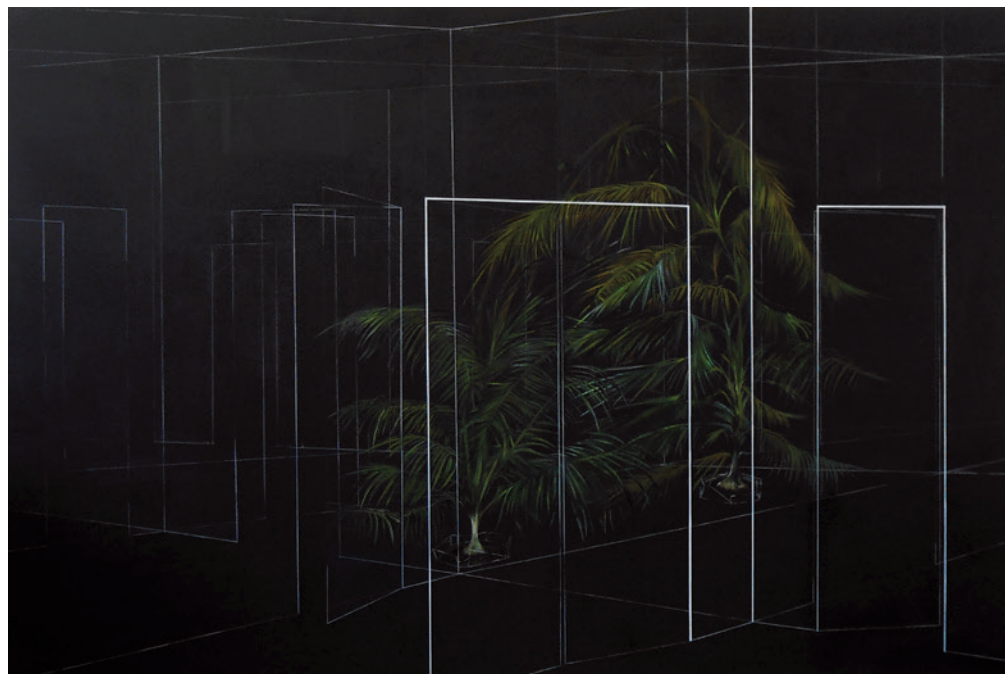
Artus Galéria, Budapest
2014. április 4–27.

Az Artus Stúdió galériája izgalmas kiállításnak ad teret. A *GÉN-TÉR-KÉP* című csoportos kiállításon a sokatmondó fogalomgyűtteshez kapcsolódva tizenhét fiatal festő mutatja be legújabb, rendkívül sokszínű munkáit. Az alkotókat a legalapvetőbb és az embert leginkább gyöttrő, átható problémák foglalkoztatják. Kísérletet tesznek a sokrétű és egymásra ható struktúra feltérképezésére, ahogyan az ember, a személyiség felépül és beletagozódik a világba, rámutatnak az oda-visszahatásra, és tudatosításra törekedve, valami lényegit megragadva próbálnak meg válaszokat találni maguk számára. A személyiség mibenlétét kutatják, ugyanakkor az utópiák fonásáigra is felhívják a figyelmet.

KOVÁCS KITTI visszafogott színvilágú, lírai festménye a „belső táj” kivételéseként az időtlen harmóniát keresi, próbálja megragadni. Korábbi absztraktba hajló, végletekig leredukált, meditatív munkáihoz képest most a természeti elemek, az organikus létforma, a lélekkel teli vegetáció felerősödik. RÁCZ NOÉMI képén szintén növényi motívumokkal találkozunk, de megjelennek geometrikus elemek is, ily módon ütközteti az organikus és mesterségeset. Az elegyítés révén kísérlet meg újraszervezni, s az általa összeszerkesztett terekben szimbolikus elemek és törvényszerűségek révén valamiféle egységet létrehozni.

Az itt megjelenő kettősség – a dualista felfogást megidézve, mely a pólusok tagadhatatlan léte és hatása által írja le a teljességet – fejeződik ki BALÁZS NIKOLETT alkotásában is. A fürdőszobai csempék hűvös, steril geometriája megtörik a fugákból előtörő massa kitüremkedésével: az anyag utat törve magának szétfeszíti a réseket

RÁCZ NOÉMI
Egymásba nyíló termek, egymást metsző folyosók sora

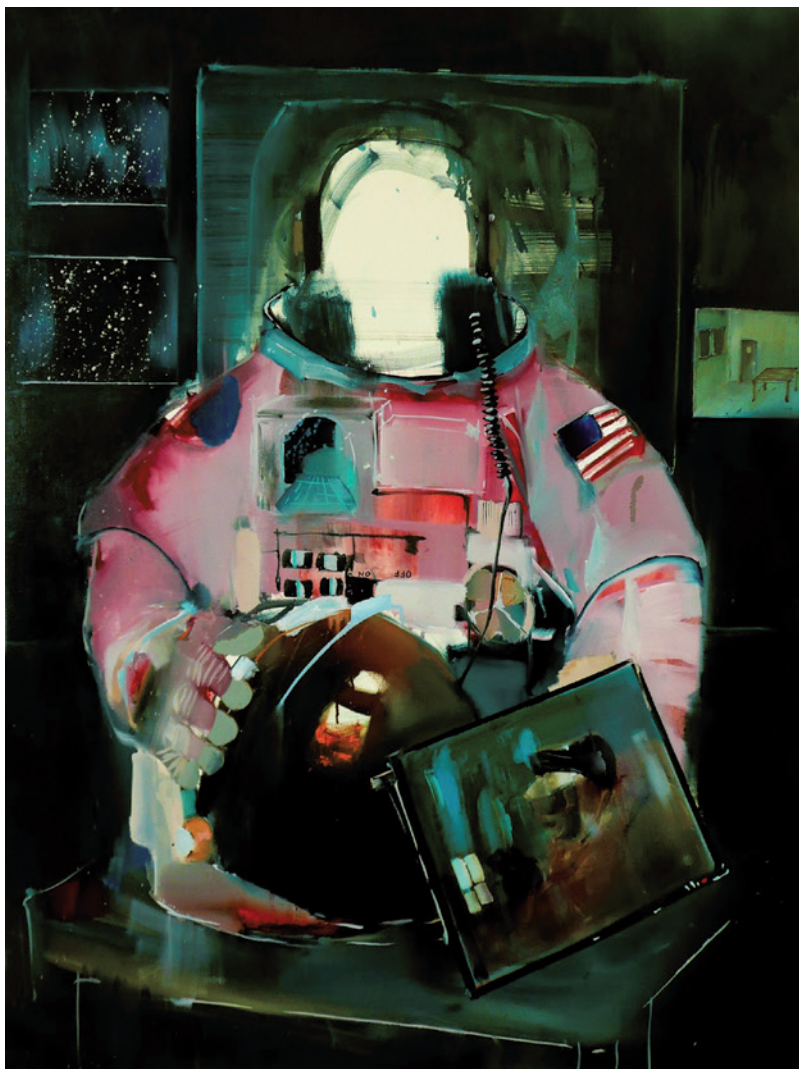


KALICZKA GABRIELLA
Cím nélkül

és repedéseket okoz, ám ráborulva a felületre, el is fedi azt. Mindez szimbolikus megfogalmazása a különböző minőségek egymásra ható dinamikájának. Az apollóni és dionüoszosi ellentétek küzdelme KALICZKA GABRIELLA báránypőr-munkájában ölt testet. A gyapjú egy része gondosan be van fonva, ami megzabolázva a lazán szétomló „fürtöket”, rendet teremt. Felveti a génekben öröklött tulajdonságok, a determináltság kérdését, s hogy a bennünk rejlő ösztön és ráció kötérlúzásának lesz-e, lehet-e valaha „győztese”?

RÓZSA LUCA és AGG LILI festményei a személyiség kialakulására, „megszületésére”, a társadalom és a társadalmi szerepek problematikájára reflektálnak, melyben mindvégig ott lappang a bizonytalanság és kétely érzése. Az identitás-keresésben TEPLÁN NÓRA családi fotókat hív segítségül, ezeket építi be képei megfestésekor, s a bennük tükröződő, az általuk rögzített pillanatnyi állapotokat mint „mentális térképeket” használja. A fényképek rólunk vallanak, ezáltal közelebb visznek önmagunk megértéséhez. GYÓRI BLANKÁT is a család, az otthon, annak változása és sérülékenysége, valamint a bizonytalanság érzésének megjelenése foglalkoztatja. Tárgykollázsában az idősíkok feloldódnak, s az emlékrétegek felszínre kerülnek, csendes belső utazásra ösztökélve.

VÉGH JÚLIA Ct-installációja rétegesen egymás mögé helyezett üveglapokból áll, melyek közepén a változó alakzatú nyomatok adják ki összességében egy fej formáját. A transzparencia és a lebegés különös kisugárzást kölcsönöz a műnek. Az ember lenyomata jelenik meg, mint ahogyan BÁNFI BRIGITTA tussal készült munkáján is, melyen a sokszorozott lenyomatok által az individuum és az azonosíthatóság fogalmára irányítja a figyelmet. KULI ADÉL festményén a még formálódó, magyszerű emberi lény és a természet egyenrangúsága fejeződik ki, létük összefonódik, míg KUBINYI KATA a „levetett bőr” metaforájára utaló varrott disznóhólyag munkáiban éppen olyan határhelyzeteket fogalmaz meg, melyek összekötnek és elválasztanak, elrejtjenek és feltárnak, óvnak és sebezhetővé tesznek.

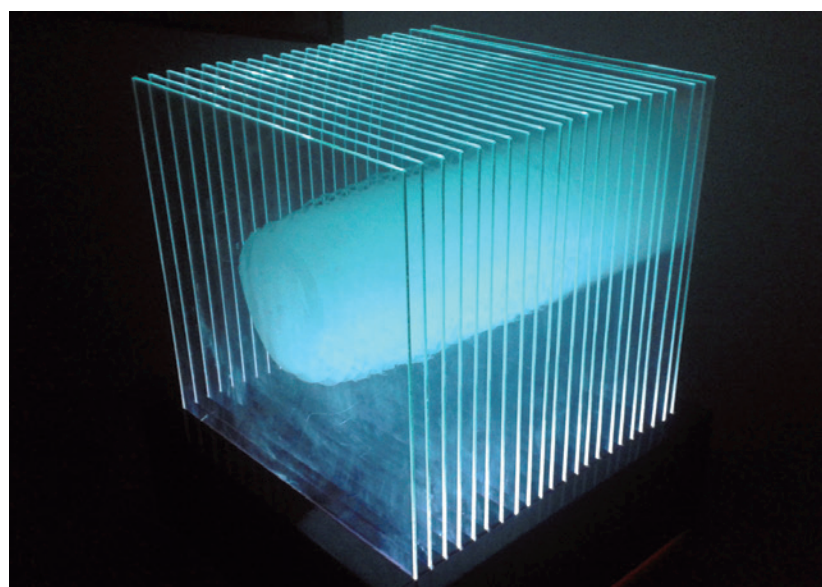


DEBRECZENI IMRE
Hibrid narratíva



KUBINYI KATA
munkája

A kozmosz, a természet törvényszerűségei, alakzatai és az emberi test hasonlatossága alapján JUHÁSZ KINGA alkotásaiban az ember által alakított környezet, a város és az épületek struktúráját dolgozza fel, mely – mint speciális vázrendszer – az ember lenyomata. A minket körülvevő környezet foglalkoztatja FEKETE SZILVIÁT is, akinek *Budapesti ikonosztáz* című triptichonja a városi lét szimbolikus figuráit, eseményeit, erőviszonyait idézi meg, ahogyan KALICZKA PATRÍCIA preconcepció nélküli festői metódusa középpontjában is elsősorban a fókuszálás, az irányított figyelem, az alkotó kiemelő tekintete által megragadott különös együttállások vizuális megjelenítése áll. FISCHER RON printjein a közép-kelet európai régióban tapasztalható benyomásokat rögzíti. Az összetett sajátosságok markáns megjelenítésével pedig rámutat arra, hogy a múlt beidegződései és a szervesülni képtelen nyugati minták valójában egy torz, életképtelen elegyet képeznek, mely a fejlődés, haladás illúzióját kergető félresikerült mutáció. Ily módon elérünk a sci-fi filmek világából merítő, a jelen-múlt-jövő síkjait elegyítő, a valóság és fikció, a valóság és látszat ütköztetéséből építkező DEBRECZENI IMRE *Hibrid narratíva* című festményéhez.



VÉGH JÚLIA
Vintage photographs of my grandfather

Talán a gyarlóság és egyben esendőség jelének tekinthető, hogy az emberben „túl nagy a hév, és letépi saját arcát” (D.I.), de a viszontagságok és kételyek ellenére a keresés hevülete nem szűnik, s a bizonyosság reményében egyre mélyebbre hatol a lét alapkérdéseit kutatva, ahogyan eme kiállítás is megpróbál megannyi szegmenst felmutatni.

A bárka

Tolnay Imre kiállítása és installációja

Monostori Erőd, Komárom
2014. május 1–5.

„Lesz-e bárka, mely megtelik majd
minden égi és földi fénnel?
Visszatérnek-e a madarak
Csőrükben oxigénnel?”
(Mezei András)

Álmában bárkát látott a művész: kopottat, pusztulót. Az álombeli bárka nem szelt habokat, evezői nem csobbantak a vízben, ehelyett egy kietlen, pusztta tájon siklott nyögve, csikorogva, s a parti fővenyt kotorták, súrolták az evezők. Az álom materializálódott azután *A bárka* című installációban és a hét nagyméretű képben, amelyet a *Mediawave Nemzetközi Film és Zenei Fesztivál* keretei között megrendezett kiállításon mutattak be.

TOLNAY IMRE
Bárka, 2014, installáció, Monostori Erőd



A szimbolikáját tekintve gazdag háttérrel bíró *bárka* magányosan áll a kiállítóteremben, deszkái kopottak, evezői elvesztek, ölében háló és halászok helyett kavics, homok, üres üvegek, kidobott könyvek, számítógépdarabok, száraz kenyér. Legyen az *Kháron* ladikja, az egyiptomi *Napisten* bárkája, *Szent Patrik* kőhajója, gazdája rég otthagya, kiszállt belőle – megérkezett talán –, s hogy valaha embert, netán emberhalászt szállított, ember lakta vidékekre vitt az útja, arról csak a benne maradt *leletek* tanúskodnak. A bárka itt célját, funkcióját veszve demitologizálódik. Anyagiságát hangsúlyozandó, a falakon függő képeken közeli részletek figyelhetők meg, amelyek a művész mintegy rázoomol a darabos, málló anyagra, a rusztikus, durva felületekre. A vízjármű ezeken látható, kiragadott részletei materiátanulmányok, amelyek magát a tárgyat veszik górcső alá: az itt az orra a kopott deszkázattal, amott a szakadozott oldala, s lám, a belseje is foszlik, korhad már.

Az ember alapvetően a szárazföldön érzi otthon magát. Bejárja, felfedezi azt, majd eljut a „széléig”, ahol víz állja útját. Ekkor felébred benne az olt-hatatlan vágy, hogy legyőzze a vizet, hogy kipróbálja, meddig tart a végtelennek látszó tenger. A bárka fontos, valóságos eszköz, amely embert, tárgyat, árut szállít. A víz fenséges, félelmetes, ismeretlen és vonzó, s az út maga csodákkal kecsegtet. *Úton lenni* – Tolnay korábbi soroza-taiban is szívesen járja körül a toposzt, bár mindig a már megtett útszakaszra hátra-hátranézve, hiszen kietlen „*kijelölt helyein*” az életnek csak



TOLNAY IMRE
Bárka, 2014, installáció, Monostori Erőd



nyomait látjuk, magát az élőlényt soha – kerék- és lábnyomok, út széle, hóhorizont, kerítés, ottfelejtett létra. Voltunk ott, majd továbbhaladtunk, s már másutt vagyunk. Az ember már a jövőben, a nyoma még a jelenben, a múlt hűlő helyeként. A bárkával Tolnay folytatja e korábban megkezdett vizsgálódását, sőt már nem csak utal rá, de konkretizálja az utazás-, az út-, tágabb értelemben az életút-tematikát, és hasonlóan a korábbi munkáihoz, az (élet)útból a magunk mögött hagyott szakasz érdekl.

Nemrég Fabrizio Plessi csónakjait láttuk Ludwig Múzeum-beli kiállításán,¹ amelyeket egy mallorcai halászfaluban akartak megsemmisíteni környezetvédelmi okokból, s amelyeket az olasz művész alulról világított meg látványos, nagyszabású installációjában. Plessi bárkái a fejük tetején állnak, öblükkel lefelé, vagyis az „alsó vizek” felé fordulnak, s megvilágításuk révén sejtelmes ragyogásban vonulnak ki a használatból, mintegy megdicsőülve mindeközben. Tolnay bárkája ezzel szemben rendeltetésszerűen, fenekével lefelé helyezkedik el a fövényen, mintha várakozna még, hátha eléri a dagály, ami ismét vízre dobja utoljára, s talán közben még egy szivárvány is feltűnik majd az égen, összekötve a „felső vizeket” és a bárkát egy nagy kört zárva be a hajó ívével, így állítva helyre a rendet, mítosszá változtatva vissza a tárgyat. Nincs sok idő, az anyag pusztul.

¹ A kiállítás-megnyitón az atmoszféra megteremtéséhez MIZSEI ZOLTÁN az alkalomra komponált zenéje járult hozzá, melyhez a hang-effekteket a helyszínen vették fel korábban.

¹ *Liquid Labyrinth*. Fabrizio Plessi kiállítása. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2014. január 31 – április 13.

inside express

Fiatalképzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

—030

HORVÁTH CSABA ÁRPÁD

Átadás, 2014
installáció

**ÁTADÁS 2014, installáció, videó és hang loop archív felvételekből összevágva, melyek közül ez utóbbiban a következő szöveg ismétlődik:
„Átveszem ezt a szobrot, de átveszem a szobrot képviselő gondolatot is, örök időkre, megőrzésre.”**

A Gömbös Gyula emlékművet 1944-ben, a Marót nevű illegális kommunista csoport robbantotta fel. A szobor egykori helyén emléket állítva a robbantásnak, annak egy darabjából készített emlékkő áll. A történelmi hűséghez hozzátartozik, hogy a jelenlegi emlékkő már csak replika, az eredetit rongálás miatt egyszer már cserélték.

HORVÁTH CSABA ÁRPÁD





Megnevezhetetlen | ZDENKO HUZJAN
festőművész kiállítása



Budapest Galéria, 1036 Lajos utca 158.
2014. június 23 – augusztus 24.

Nyitva tartás: hétfő kivételével naponta 10–18 óráig.

www.budapestgaleria.hu

