

Balkon

2014_5

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



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000



◀ b o r í t ó

BARTHA MÁTÉ
Common Nature, 2014
fotókönyv, 15x21 cm,
84 oldal, 43 kép

+
CR / Briefcase
Pop That Thing
Videó:
Bartha Máté és Ká Zoltán
Szereplő:
Takács Borza Ákos
Jelmez:
Kozma Andrea
<http://vimeo.com/47161529>

◀ i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

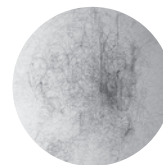
— 031

TULISZ HAJNALKA

Maszk, 2014
textil, vasalható fólia

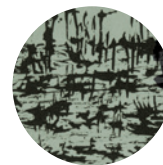
t a r t a l o m

4



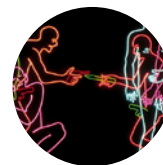
Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal.
10. rész – Kérdések
El-Hassan Róza képzőművészhez

11



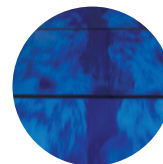
Najmányi László: SPIONS
Negyvenharmadik rész

15



Lesi Anita és Lesi Zoltán:
Mumok: Musée à vendre pour
cause de faillite
(Eladni a múzeumot csőd miatt)

19



Cserba Júlia: A víz hatalma
A Fondation François Schneider

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

24



Széplaky Gerda:
Perspektíva-játékok
A játék esztétikai szerepe
Bondor Csilla legújabb műveiben
Vadlesőrszem

28



Véri Dániel: Kassák, és akiknek
nem kellett
Kassák és Kassák 2.
Konjunktúra és kiszorítás.
Kassák Lajos nyugati karrierje
és hazai megítélése a hatvanas
években

31



Somogyi Zsófia:
Hát hogyan bánunk mi
a világgal magunk körül?
Egy életbe vágó téma
Gosztola Kitti: *Jó fa, jó hely II.*

34



Kozák Csaba:
Ötödik utca
Bálint István vándorkiállítása

36



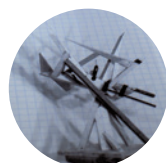
Jan Elantkowski
Władysław Hasior.
Az európai Rauschenberg?
Władysław Hasior.
The European Rauschenberg?

38



Palotai János:
Fény-szín-tér
Waldemar Mattis-Teutsch és
Maya Mattis-Teutsch kiállítása

40



Gellér Judit:
Fotóalbum vagy fotókönyv
Széljegyzet egy új keletű
szó használatáról

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 ügyfél-
szolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodájában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcíme: 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



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Úszó tárlatok

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

10. rész – Kérdések El-Hassan Róza képzőművészhez

✪ **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?

✪ **El-Hassan Róza:** Alapjában véve nem tartom rossznak ezt a pályázási rendszert. Sőt, amit kifejezetten jónak tartom benne azt, hogy a pályázat jellegéből adódóan szoros együttműködésre ösztönzi a résztvevőket. Mert más a kurátori és más a művészi gondolkodás. Egymásra kell találnia a művésznek és a kurátornak, és ebből egy ideális kooperációnak kell megszületnie. Ez egy kihívás, ami ugyanakkor gondolkodásra is ösztönzi a szcénát. Ezt kifejezetten jó dolognak tartom. Ráadásul a pályázati rendszernek köszönhetően számtalan érdekes projekt születik. A „vesztes” pályázatok között nagyon sok olyan kiállítási koncepció van, amit – ha nem is a Biennálén, de – később máshol meg lehet valósítani.

✪ **BK:** 1997-ben ki döntött arról, hogy *Ti hárman* (El-Hassan Róza,¹ *HERSKÓ JUDIT*,² *Köves Éva*³) képviselitek Magyarországot a Velencei Biennálén? Mi volt a *Natura Morta* címet viselő kiállításotok koncepciója?

✪ **ER:** 1997-ben NÉRAY KATALIN volt a kiállítás kurátora, ő keresett meg egyszer csak azzal, hogy szeretné bemutatni a munkáimat Velencében. Én 1997-ben még viszonylag fiatal voltam, nem ismertem korábról Katát személyesen. Elhívott hármunkat egy beszélgetésre, ahol elmondta, hogy az ő fejében összeállt egy koncepció hármunkkal, hármunk munkáival, három nővel. A „női művészek”-téma akkor nagyon benne volt a levegőben, és Néray Kata erre a jelenségre szeretett volna reagálni a mi velencei bemutatásunkkal. Mindhárman nagyon örültünk, ez nyilvánvaló volt. Évát ismertem már a Főiskoláról, egy évvel járt felettem, de addig még nem állítottunk ki közösen. Juditot nem ismertem korábban, hiszen ő Amerikában élt.

Néray Kata egyébként a legjobb kurátor volt, akivel valaha együtt dolgoztam, hiszen azon kívül, hogy minket hármunkat összehozott egy kiállításba, teljesen szabad kezét adott abban, hogy mit állítunk ki. Úgyhogy mindenki hazament és elkezdett gondolkodni, dolgozni – egymástól függetlenül. Együttműködés nem volt. Később azonban, 2002-ben súlyos gondokkal kellett megküzdenem, amikor politikai okokból nem engedték bemutatni az *R. a túlnépesedésre gondol/álmodik* című performanszomat a Néray Kata által vezetett budapesti Ludwig Múzeumban.⁴ Emlékeztem a korábbi jó viszonyra és együttműködésre, és éppen ezért szakmai és lelki válságot okozott, hogy olyan emberekkel kellett volna felvennem a politikai harcot, főképpen Katával, akiknek a szakmai munkáját, személyiségét tiszteltem és szerettem. (Ez máig is állandó kérdésként merül fel bennem sok kollégámmal kapcsolatban, akiket nagyra tartok.)

✪ **BK:** *Hármatok közül 1997-ben te voltál az egyetlen, aki már nem először szerepelt Velencében, hiszen 1993-ban meghívást kaptál az Aperto kiállítására. Mit jelentett számodra (saját karriered szempontjából) 1993-ban, majd 1997-ben a Velencei Biennálén való részvétel?*

1 1966-ban született Budapesten. 1990-ben a Magyar Képzőművészeti Főiskola szobrász szakán végzett. 1991-ben a Frankfurt am Main-i Städelschule hallgatója volt. 1992-ben megszerezte második diplomáját az MKE intermédia szakán. 1993-ban Bécsben folytatott tanulmányokat, majd 1995-ben a grazi Neue Galerie vendégművésze volt. 1996-ban szerepelt az *1. Manifesztán* Rotterdamban, majd 1998-ban a *São Paulo-i Biennálén*. A budapesti Ludwig Múzeumban 1999-ben volt egyéni tárlata. 2006-ban a Műcsarnokban rendeztek nagyszabású kiállítást munkáiból. Budapesten él és dolgozik.

2 1959-ben született Budapesten. 1981 és 1983 között a University of Michigan pszichológia szakán, majd 1984 és 1987 között a University of Michigan School of Art karán tanult szobrászatot. 1989-ben The School of the Art Institute of Chicago szobrász szakán szerzett diplomát. Az 1980-as évek óta az Amerikai Egyesült Államokban él, ahol jelenleg a California State University San Marcos Visual and Performing Arts Department professzora.

3 1965-ban született Moszkvában. Tanulmányait 1984 és 1988 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán végezte. 1988–89-ben ugyanott posztgraduális képzésben vett részt. 1989 és 1992 között Derkovits-ösztöndíjban részesült. 1996-ban Smohay-díjat kapott. 1999 és 2010-ben a New York-i Pollock-Krasner Foundation ösztöndíjában részesült. Budapesten él.

4 Hegyi Dóra 2002-ben meghívta a Ludwig Múzeumba, az *Utazás és Holdvilág* című csoportos kiállítás záró eseményére a performanszot. El-Hassan Róza a performanszot első ízben Belgrádban mutatta be 2001 októberében a *Konverzáció* című kiállításon, ahol Hegyi Dóra látta a művet. A budapesti előkészületek kapcsán Néray Katalin aggályát fejezte ki, hogy itthon szélsőjobboldali, antiszemita szimpátiatüntetést vonhat maga után a palesztin sajtóképet (Arafat fotójának egyébként kritikus feminista ábrázolását) is szerepeltető performansz bemutatása. A záróesemény napján műszaki okok miatt zárva maradt a múzeum. A performanszra a múzeumon kívül került sor.

El-Hassan Róza elmondása szerint a legnagyobb kárt a tiltás híre okozta, és az, hogy önhibáján kívül rá került az antiszemita címke, holott az eredeti belgrádi kontextusban csupán egy abszurd performatív feminista dráma volt a mű. A budapesti lokális kontextusról El-Hassan Róza hosszabban beszélt Najmányi László 2010-ben készített videóportréjában (https://www.youtube.com/watch?v=s7_nHgvAUso). 2001-ben nem tudtak az egész helyzettel mit kezdeni, El-Hassan szerint mindenki hallgatott, majd később hónapokig, sőt évekig rágódtak a történeten, amely mindenkit megviselt lelkileg. Hegyi Dóra a történetek után néhány hónappal kilépett a Ludwig Múzeumból.

✪ **ER:** A *Velencei Biennálén* való kiállítás lehetősége kétféleképpen hathat egy művészre: vagy összeroskad a feladat súlyától, vagy retentően motivált lesz, és óriási kihívásként tekint a feladatra.

Nekem az 1993-as *Apertón* való szereplésem nagyobb áttörést jelentett a karrieremben, mint az 1997-es kiállítás a Magyar Pavilonban, hiába volt az utóbbi a nagyobb. Addigra már sokkal több embert is ismertem, mégis nagyobb változást hozott nekem az alkotás folyamatában az első alkalom. Talán a lélektani súlya miatt (is), hiszen az volt az első nagy nemzetközi kiállításon való szereplésem. Akkor az *Apertón* szerepelni óriási dolog volt! 1993-ban GIANCARLO POLITI (1937) és HELENA KONTOVA (1955) voltak az *Aperto* kurátorai, ők hívtak meg engem is. Két munkát állítottam ki, egy fali tárgyat (*Fali tárgy*, 1994) és egy gombostűs követ (*Spektrum – Kő színes gombostűkkel*, 1993). Ez a kiállítás nagyon jól sikerült számomra. Éppen benne voltam egy folyamatban, lelkes voltam, a legjobbkor jött az *Aperto*: éppen a felkérés előtt, már félig kész munkákkal rendelkeztem, tulajdonképpen azokat fejeztem be és állítottam ki.

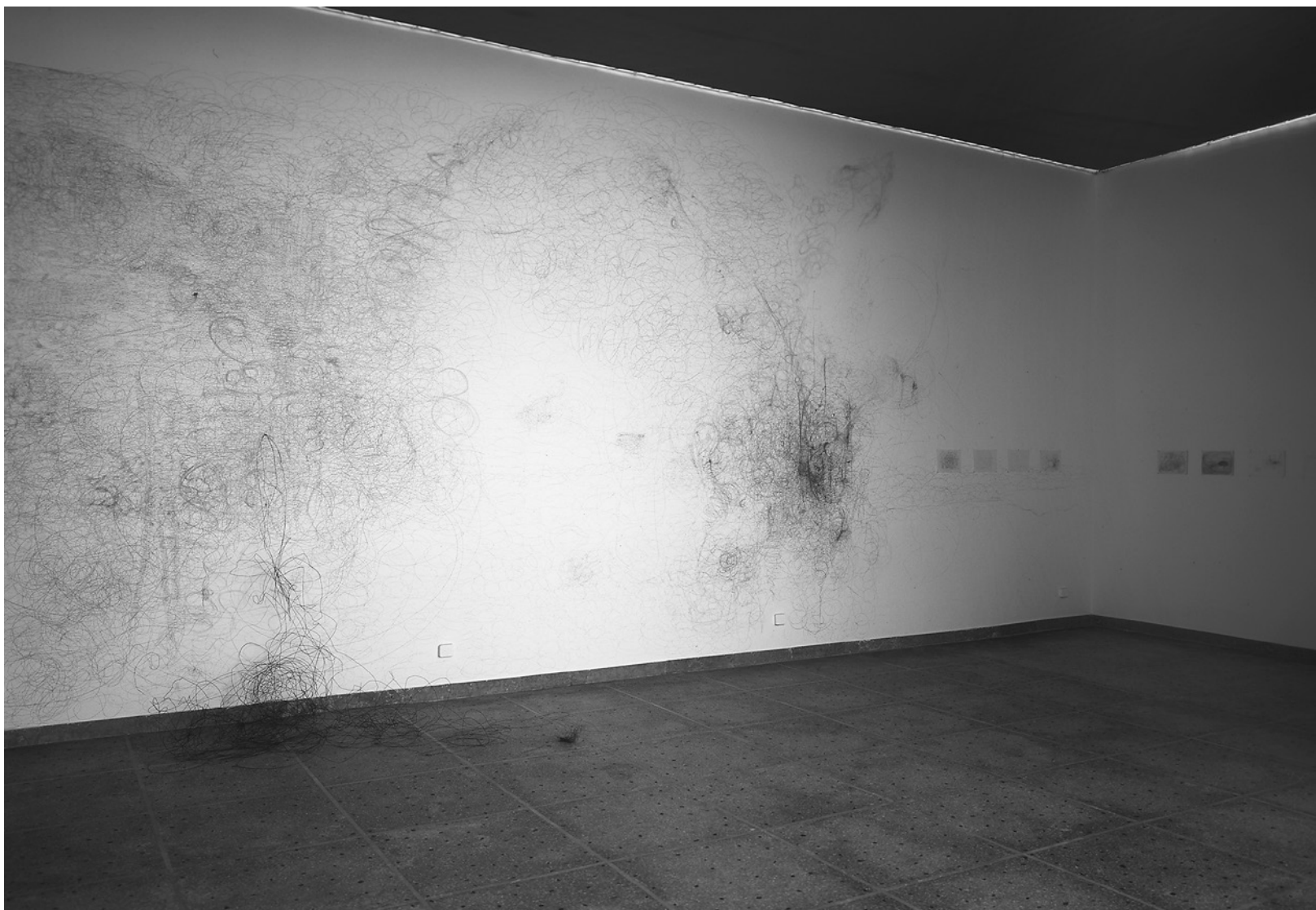
Ellenben, amikor az 1997-es felkérés történt, épp egy alkotói krízis kellős közepén voltam. Úgyhogy először nagyon pánikba estem, hogy mit is csináljak, hogyan kezdjek hozzá az óriási jelentőségű feladathoz. 1993-ból már tudtam, hogy mit jelent a *Velencei Biennálén* szerepelni, ráadásul 1997-ben egy önálló pavilonban kellett kiállítani harmadmagammal, tehát a „betöltendő” tér sokkal nagyobb volt. 1996-ban a budapesti Knoll Galériában volt egyéni kiállításom *Feszített tárgyak* címmel, nagyjából azzal zártam az ún. objekt-korszakomat. Ehhez a kiállításhoz megjelentettünk egy katalógust is, amelyben BABARCZY ESZTER írt egy hosszabb, kiváló tanulmányt,⁵ amelyben elemezte a munkáimat, a német filozófiai (leginkább Kant elméletein alapuló) háttérmet. És olyan jól sikerült ez az analízis, hogy azt éreztem akkor, hogy ehhez én már művészileg nem tudok hozzátenni semmit. No és ekkor jött a velencei felkérés... Bajban voltam, hogy mit állítsak ki. Azokat a munkákat nem akartam, amelyeket éppen akkor zártam le. Új dolgokba meg még nem vágtam bele. De Néray Kata retentő türelmes volt, és a végsőkéig várt, nem sürgetett.

✪ **BK:** A *Velencei Biennále* régóta erősen kritizált nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Mennyiben gondolod úgy, hogy 1997-ben a kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentáltátok Velencében?

✪ **ER:** Szinte kizárólag a privát szférámmal és az alkotói válságommal voltam akkoriban elfoglalva, úgyhogy nem foglalkoztam ilyen „magasabb röptű” kérdésekkel.

⁵ Babarczy Eszter: El-Hassan Róza munkáiról. In: *Róza El-Hassan* (Kiáll. kat.), Knoll Galéria, Budapest, 1996, 3.

EL-HASSAN RÓZA
Falrajzok, 1997. Cím nélkül I–XVIII., ceruza, papír, egyenként 210×297 mm, Natura Morta, Velencei Biennále,
1997. Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár





EL-HASSAN RÓZA
Falrajzok, 1997, Cím nélkül I–XVIII., ceruza, papír, egyenként 210×297 mm, Natura Morta, Velencei Biennále, 1997, Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár

Nem gondoltam, hogy az én személyes munkáimat össze kellene kötnöm egy politikai reprezentációval.

Valamilyen művészi, kurátori reagálás egyébként mindig van magára a nemzeti pavilonrendszerre. 2013-ban a németek és a franciák pavilont cseréltek, korábban pedig többször volt arra is példa, hogy külföldi művészeket állítottak ki egy-egy nemzeti pavilonban. Többek között például 1993-ban a Magyar Pavilonban is külföldi művész, Joseph Kosuth munkái szerepeltek.⁶ Szintén 1993-ban pedig a német pavilonban a koreai származású NAM JUNE PAIK (1932–2006) munkáit mutatták be. Amúgy a nemzeti pavilonok rendszere egy történelmileg kialakult jelenség, nem kell őket ledózerolni, de diszkurzívan lehet és kell rájuk reagálni. Vannak elkülönült nemzeti állásfoglalások és vannak a pavilonok közötti úgymond köztes vagy átmeneti terek, amelyek semelyik nemzethez sem tartoznak. Idén volt egy olyan gondolatom, hogy ezeket a tereket, illetve a pavilonok külső falait valahogyan lehetne használni: például egy tragikus helyzetben lévő országot, amelyik nem tud részt venni a *Biennálén*, mondjuk egy tag formájában meg lehetne jeleníteni a különböző nemzeti pavilonok külső falain. Ezzel kvázi a különböző nemzetek hozzájárulnának egy másik nemzet velencei biennálés „szerepléséhez”.

Egyébként az 1990-es években jobban ódzkodtam a nemzeti pavilonoktól, mint ma. Ma már egy abszolút barátságos közegnek tartom. Mivel láttam sok más struktúrát, van összehasonlítási alapom, és még mindig ezt gondolom az egyik legjobbnak.

BK: *Hová pozicionálnád az 1997-es kiállításokat, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?*

ER: Igazából 1997-ben nagyon keveset láttam a többi pavilon kiállításából, mert a már említett válságom miatt nem nagyon tudtam bármi másra is koncentrálni. Egyetlen egy esztétikai kérdés foglalkoztatott, hogyan lehet a tárgyak és

az absztrakció határát vizuálisan megragadni. Mindenben ezt kerestem. Így jöttek létre a hálójazok, a network és az organikus gubancok struktúrái. De ezen kívül egy dolgot azért éreztem: azt, hogy a rajz akkor valahogy nagyon benne volt a legfőbb áramlatokban. A rajz, mint a szubjektivitás, az intimitás terepe. Ehhez meg tényleg nagyon kapcsolódott az én falrajzom, ami valójában egy nagy belső időtérkép volt.

BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a kiállításotoknak?*

ER: Ehhez a kérdéshez kapcsolódóan egy dolgot mondanék összehasonlításképpen 1993-ról és 1997-ről. 1997-re már lettek kapcsolataim, és emlékszem, német kurátorokkal álltam a német pavilonban, akik akkor megkérdezték tőlem, hogy na, és milyen idén a magyar pavilon? Erre mondtam, hogy én állítok ki... Sajnos a magyar pavilonnak nem volt akkoriban még presztízse. Sokkal könnyebb volt szakmailag elismertté válni az *Apertón* egy nemzetközi kiállításban, mint a nemzeti pavilonban. Ez a helyzet mostanra kezd megváltozni pozitív irányban. Az a baj, hogy akkor nagyon introvertált volt a magyar kulturális élet: nem volt kommunikáció és menedzselés kifelé, a külföld felé. Ez óriási hiba. Sokkal jobban ki kellene használni azt a lehetőséget, ami adatott nekünk Velencében. Muszáj lenne ott kapcsolatokat építeni, de amennyire én látom, ezt évről-évre elmulasztjuk. Pedig a *Velencei*

6 Joseph Kosuth. *Zeno az ismert világ határán. La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte. Magyar Pavilon, Venecia, 1993. június 14 – október 10. Id. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 7. rész – Kérdések Keserü Katalin művészettörténészhez. Balkon, 2014/1., 4–8.*



EL-HASSAN RÓZA

Cím nélkül, 1997, installáció (gyömbér, égő, drót), változó méret, Natura Morta, Velencei Biennále, 1997, Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár

Biennále egy nagyon barátságos közeg, minden nemzetnek ott van jó néhány képviselője és nagyon könnyen lehet ismerkedni.

A magyar visszhang pedig semmilyen sem volt, ahogy emlékszem. A gond az, hogy Magyarországon nincs egységes szakma, egységes fellépés. Nálunk arra megy el az energia, hogy egymást aláássuk, és ezért nem tudunk nemzetközileg erősen fellépni. Nem azt mondom, hogy nem kell néha belemenni vitákba, de csak akkor, ha annak van konstruktív hozadéka. Az értelmetlen viták és konfliktusok bomlasztóan hatnak az egész közegre. El kell osztani az energiákat: el kell tudni dönteni, mi menjen a belső vitákra és mi arra, hogy egy kicsit kifelé is menjünk. Nem mehet el minden erő a belső viaskodásra. Meg kell teremtenünk az esélyegyenlőséget és a toleráns társadalmat.

Persze az sem mindegy, hogy az ember mennyire támadható. Én akkor egy nagyon harmonikus magánéleti állapotban voltam, mert előtte született a gyerekem, és mindenhová a gyerekkel a karomon mentem el, ott volt mellettem CSÖRGŐ ATTILA, az akkori férjem is, és ez a két ember sok mindentől „megvédett”. Úgyhogy ha voltak is támadások vagy feszültségek, féltékenységek, én ezt nem is éreztem.

✪ **BK:** Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételeidnek a későbbi művészeted szempontjából? Kaptál-e közvetlenül ezek

hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?

✪ **ER:** Ez a hatás egy különleges dolog a *Biennálé*val kapcsolatban. Egyrészt adódnak közvetlenül Velence után felkérések, és léteznek hosszabb távú meghívások is. Még hat-nyolc-tíz évvel később is kaptam úgy megkeresést egy-egy kiállításra, hogy valaki arra hivatkozott, hogy látta a munkáimat Velencében.

A közvetlen hatásokra visszatérve: 1993 után nekem tényleg elindult a nemzetközi karrierem, ami az *Apertónak* volt köszönhető. Aztán 1997 után is voltak megkeresések, de 1993-ban több. 1997-ben külön-külön is kaptunk néhány meghívást, meg együtt is. Egyrészt engem még azon a nyáron meghívott egy egyéni kiállításra IGOR ZABEL (1958–2005), a ljubljanoi Moderna Galerija akkori kurátora a Galerija Malába.⁷ Majd a pozsonyi Városi Galériába is meghívtak, az egész velencei projekttel együtt, úgyhogy ott mindhárman kiállítottunk: gyakorlatilag a Velencében megrendezett kiállításunknak egy kisebb változatát mutattuk be.⁸

De talán a legnagyobb hatás nekem az volt, hogy a falirajzom miatt a New York-i Drawing Center kurátora, VICTORIA NOORTHOORN 2003-ban meghívott egy egyéni kiállításra. Ez hatalmas lehetőség volt!⁹

A Velencében a falirajzom mellett kiállított kisebb rajzsorozatamat egyébként még a *Biennále* után megvette a bázeli Kunstmuseum Graphische Sammlungja.¹⁰ Annak, hogy bekerültek a rajzaim abba gyűjteményben, tavaly lett egy kifutása, hiszen meghívtak egy egyéni kiállításra a baseli múzeumba.¹¹

✪ **BK:** Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről? Változott-e a véleményed azáltal, hogy részt vettél a kiállításon? Ha igen, mennyiben?

✪ **ER:** 1993-ban hiába voltam kiállító művész, szinte úgy szerepeltem a megnyitón,

7 Róza El-Hassan. Moderna galerija – Galerija Mala, Ljubljana, 1997. november 7 – december 7.

8 *Natura Morta*. Galéria mesta Bratislavy – Pálffyho palác, Pozsony, 1998.

9 *Drawings. R. thinking/dreaming about overpopulation*. Drawing Center, New York, 2003. június 6 – július 26. (<http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/316/roza-el-hassan/>)

10 10 részből álló rajzsorozat: *Cím nélkül*, 1997, ceruza, papír, egyenként: 29,5 x 20,5 cm.

11 *Róza El-Hassan. In Between. Zeichnungen und Objekte*. Kunstmuseum Basel – Graphische Sammlung, Basel, 2012. február 11 – május 20. (<http://www.kunstmuseumbasel.ch/>)

mint néző, hiszen senkit sem ismertem. Csörgő Attilával mentünk ki a megnyitóra, és teljesen kívülállóként néztük az egészet, nem tudtunk bekapcsolódni egyik társaságba sem. Emlékszem, kicsit úgy éreztük magunkat, mintha Hollywoodba csöppentünk volna, láttam, hogy Damien Hirstet vagy húszan kísérték. Nagyon nagy élmény volt akkor számomra.

A *Velencei Biennále* hatalmas előnye az, hogy nem egy kurátoron, vagy egy cég, alapítvány pénzén és ezáltal igényén múlik a létrejötte. Ki kell mondani: a kortárs képzőművészetben kurátori lobbik vannak, amelyek magánalapítványok köré rendeződnek. A *Velencei Biennále* egy sokkal demokratikusabb struktúra, mert minden nemzet, még a kicsi, a világpolitikában gyenge nemzetek is tudnak delegálni egy kurátort és szóhoz tudnak jutni a nemzetközi porondon. Ez Kasselban, Hongkongban elképzelhetetlen.

BK: *1997-ben kikkel dolgoztatok közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása/kivitelezése alatt (minisztérium, magyar és nemzetközi intézmények, művésztörténészek, művészek stb.)?*

ER: A háttérintézmény a minisztérium volt, de velük csak Kata, illetve Bálványos Anna mint a projekt koordinátora vagy Kata helyettese tartotta a kapcsolatot. Technikai segítséget is a Ludwig Múzeumból kaptunk, mivel a múzeum volt a kiállítás szervezője. Ezen kívül senki más nem vett részt a projektben, csak mi, kiállító művészek.

BK: *Ki finanszírozta a kiállítások költségeit? Bevontatok-e magánpénzt? Mekkora költségvetéssel dolgoztatok?*

ER: Teljes mértékben állami finanszírozásból valósult meg a velencei kiállításunk. Én egyébként nagyon ellenezném, hogy magánpénz is beszivárogon a kiállítók támogatásába. Inkább legyen kevesebb a pénz, de maradjanak függetlenek a magántőkétől és a magánérdekektől a magyar pavilon kiállításai. Legyen egy olyan felület, ahol elvileg a megválasztott kormányok döntenek el, hogy milyen arculatot adnak egy országnak.

Anyagköltségre 1997-ben nem kaptunk külön pénzt, de például napidíjat kaptunk a kint tartózkodásunk idejére.

BK: *Mennyi idő telt el a kiállítási részvétellel való felkéréstől a megnyitóig? Elegendőnek érezted-e ezt az időt az általad eredetileg elképzelt megvalósításához?*

ER: Nagyjából hat hónappal a megnyitó előtt tudtuk meg, hogy mi megyünk a *Biennáléra*. És három hetet lehettünk kint Velencében a megnyitó előtt, hogy installáljunk. Ezek teljesen vállalható időkeretek, nem volt ezzel semmi gond.

BK: *Mesélj egy kicsit a megvalósult kiállításokról, az installációról. Hogyan nézett ki a pavilon, mi volt a rendezési elv?*

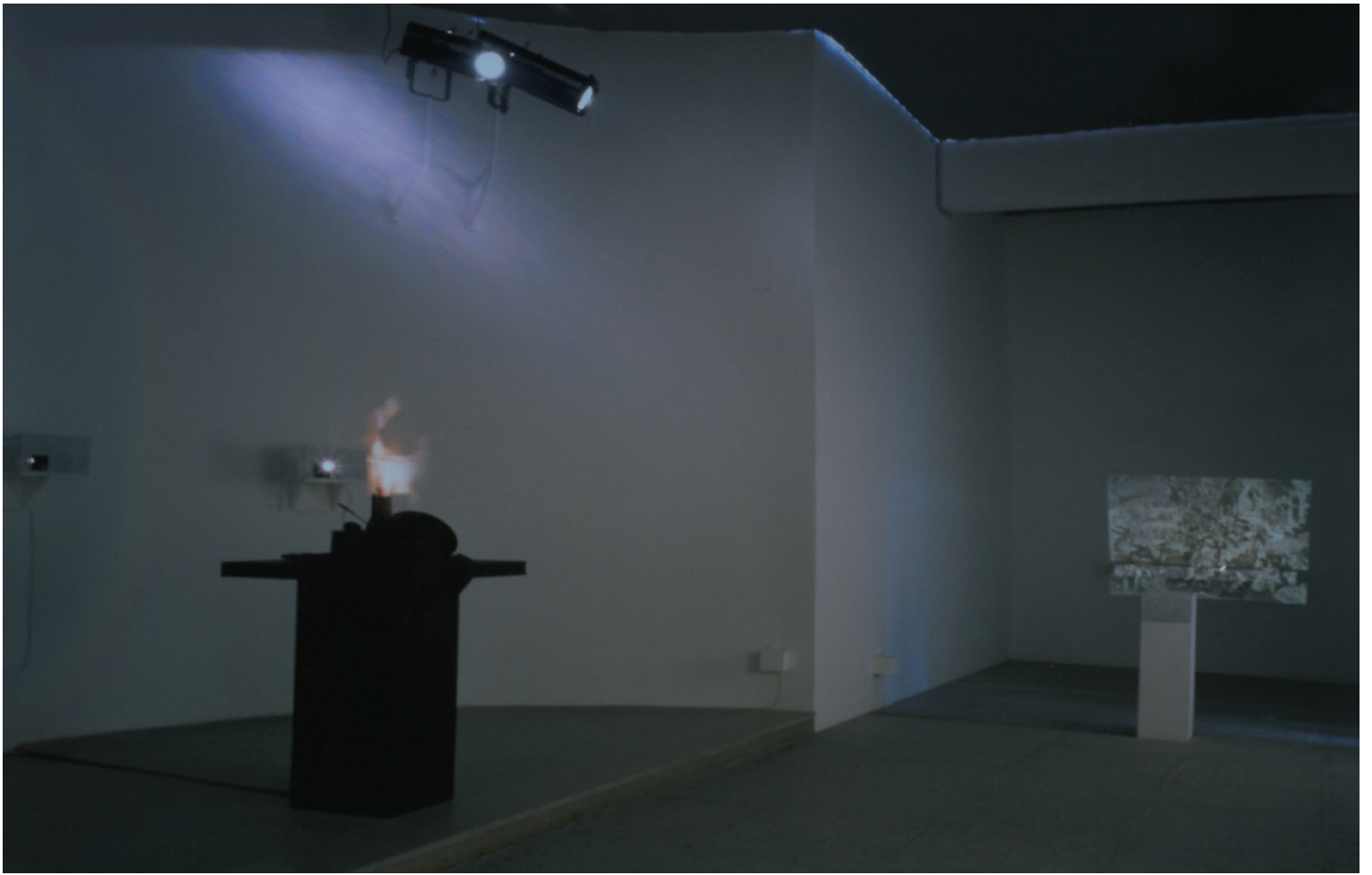
ER: Kata döntötte el egyedül, ki hol fog kiállítani, és ezt előre elmondta nekünk, úgyhogy mindenki úgy készült, hogy tudta, melyik térrészbe kell elhelyeznie a saját munkáit. Herskó Judit volt a pavilon hátsó felében, Köves Éva a jobboldali térrészben, én meg a baloldali. Mindenki a saját terével volt elfoglalva, úgyhogy ez inkább egy nyugis egymás mellett élés volt.

Hogy itt most akkor megint visszautaljak a már említett alkotói válságomra, én otthon végül csak egy nagyobb installációt tudtam megtervezni, a világító gyümölcsöket, aminek egy kisebb verziója már létezett korábbról. Ezt továbbfejlesztve egy nagyobbat készítettem Velencébe. Az jó lett, annak örültem. Aztán végül az installálás idejére a gyümölcsök mellé mégis kivettem néhány feszített tárgyat, meg kisebb rajzokat.

KÖVES ÉVA

Víz, 1997, Tájkép, 1996, Budapest – Velence (felhők), 1997, festmény installációk, Natura Morta, Velencei Biennále, 1997, Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár





HERSKÓ JUDIT
Domestic Vapours (Anne Vallayer-Coster and Jean Simeon Chardin), 1997, installáció (bronz, fa), 134×75×86 cm, Natura Morta,
Velencei Biennále, 1997, Magyar Pavilon © Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár



És ki is tettem a feszített tárgyakat, de ott álltam a megnyitó előtt három héttel és leszedtem az egészet, mert valami élő, könnyed, helyspecifikus dolgot szerettem volna létrehozni. Úgy döntöttem, hogy egy egységes, s ugyanakkor új dolgot akarok létrehozni, nem a korábbi munkáimból válogatott anyagot szeretném bemutatni. Így végül ott helyben készítettem egy teljesen új munkát. Ez lett a nagy falirajz. A kisebb papír alapú vázlatrajzaimból kiindulva csináltam meg azt az óriási falirajzot, ami mellé kivettem a kis papírokat is. És a bejáratnál balra lévő kis kerek teremben meg ott voltak a világító gyümölcseim.

Úgyhogy nekem csak ott helyben állt össze a végső installáció. Egyébként a mai napig az egyik főművemnek tekintem azt a falirajzot. Gyakorlatilag a gubancok felnagyítása volt. Főleg rotringgal rajzoltam meg a falra, úgyhogy rettentő finom, vékony volt egész közelről, de ugyanakkor mégis monumentális, hiszen 11 méter hosszú volt. A látogató mozoghatott a térben, és mindig más látvány tárult elé, attól függően, hogy közelebb vagy távolabb állt a műhöz. Drótokat is tettem a rajz mellé a térbe, úgyhogy inkább egy nagy térrajz volt az egész terem, egy nagy térbeli gubanc. Ez így végül egy helyspecifikus munka lett, ami a kiállítás bezárása után megsemmisült.



Natura Morta, Velencei Biennále, 1997, Magyar Pavilion, bejárat (a háttérben Köves Éva munkája)
© Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár

EL-HASSAN RÓZA

Impatient Gardener, 1997, facsemete, fazék, nyárs, magasság: 250 cm, Natura Morta, Velencei Biennále, 1997, Magyar Pavilion © Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár



✚ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a Biennálén való részvételről?*

✚ **ER:** Nekem soha máshol nem volt ilyen jó dolgom kiállításnál, mint Velencében, hogy akkora szabadságot kaptunk, hogy azt csinálhattunk, amit akartunk. Volt egy autonóm tér és még a helyszínen is kísérletezhettem. A legfőbb élményem, hogy nem volt stressz. És az jó, ha egy kurátor nem idegeskedik, termékenyen hat a projekt megvalósulására. A nagyvonalúság mindenképpen jó.

Ma a legtöbb kurátor stresszel. Számítalan láthatatlan és valós igénynek akarnak megfelelni, amelyek egymásnak ellentmondanak. Így például a radikális intellektuális szabadság, a kritikai diskurzus, a közönség szórakoztatása, a műtárgypiac és a szponzori követelmények sokszor ellentétben állnak egymással. Amennyiben a kurátor nem tud egyfajta sztoikus pozícióba kerülni, elhelyezkedni, a személyes káoszban merül alá.

✚ **BK:** *Részt vennél-e megint a Velencei Biennálén?*

✚ **ER:** Elvben igen, nagyon szívesen kiálltanék a magyar pavilonban, de azért mégsem venném el a helyet a fiatalok elől. Úgyhogy szívesebben vennék részt társkurátorként vagy társművészként valamilyen projektben. Ha összeállna egy jó csapat, örömmel benne lennék. De inkább kurátorként, mint művészként. A politikai tapasztalom és a strukturális kihívások, valamint a diszsertációim témája, a szociális dizájn sürgető feladatai miatt a kuratori szerep felé tolódott el a munkám az elmúlt három évben.¹² Ez azért nem jelenti azt, hogy már nem rajzolok, de a művészet és a rajz gyakorlása a boldogság forrása, és már nem egyfajta megfelelési vagy kísérleti terep. Valahogy tele van a pályám intellektuális törésvonalakkal, nagy műfaji váltásokkal. A dolgok belső fejlődése követeli mindig a műfaji váltást.

✚ **BK:** *Milyennek látod a Velencei Biennále jövőjét?*

✚ **ER:** Én mindig abban bízom, hogy amikor a politika csődöt mond, akkor a kulturális szféra szerepe és ereje felértékelődik. Nagyon súlyos problémákkal szembesül az emberiség ezekben az években, és ilyen helyzetekben kiemelten fontos, hogy legyenek ilyen fórumok, mint a *Velencei Biennále*, ahol a különböző országok (kulturális) közszereplői találkozni tudnak, kicserélhetik a gondolataikat és közös platformokat hozhatnak létre. Úgyhogy szerintem nemhogy nincs veszélyben a *Biennále*, hanem egyre nagyobb szerepe lesz, és egyre jobban használják majd az országok a kulturális kapcsolatépítésben.

Készült: Budapest, 2013. május 24.

¹² El-Hassan Róza kuratori koncepcióiról és elméleti munkáiról részletesen lásd. a www.syrianvoicesmediationandart.wordpress.com elnevezésű blogoldalt. Az oldalon nem csak szíri témájú projektek és ötletek jelennek meg, hanem számos magyar képzőművészeti, valamint építészeti és környezetvédelmi vonatkozású koncepció és tanulmány is olvasható.

SPIONS

Negyvenharmadik rész

Henri Michaux, a halál, és a SPIONS menedzsere

„Mi a civilizáció? Zsákutca.

Nem, Konfuciuszt sem lehet nagynak nevezni.

Nem. Csin Si huang-tit sem, Gautama Buddhát sem.

De azóta sem tett náluk különbet senki se.

Minden népnek szegyenkeznie kellene a maga történelme miatt.

Európában természetesen éppúgy, mint Ázsiában.

Mindnyájuknak a jövőben kellene keresniük a maguk Történelmét.”

Henri Michaux: *Egy barbár Indiában*¹

Le Lavandou egy Dél-Franciaország Provence-Alpes-Côte d'Azur régiójában álmódzó bájós, levendula-mezőiről híres, tengerparti kisváros. 2000 szeptemberében Gil Bernardi, Le Lavandou polgármestere betiltotta városában a halált.² „Saját tulajdonú sírhely nélkül tilos meghalni a város határain belül”, szöveg a polgármesteri rendelet. A halál betiltásának oka az volt, hogy Le Lavandouban elfogytak a sírhelyek. Megtelt a kisváros temetője. A polgármester javaslatára a helyi önkormányzat kijelölt egy tengerparti olajfa-ligetet az új temető számára, de a helyi zöld szervezet bírósághoz fordult az elképzelés megvalósításának megakadályozása érdekében. Azzal érveltek, hogy az érvényes környezetvédelmi törvény tiltja a tengerpart oda nem illő létesítményekkel történő elcsúfítását, és egy temető bizony nem szép látvány. A bíróság nekik adott igazat. Megtiltották az új temető létesítését az önkormányzat által kijelölt helyszínen. Más, a sírkert létesítésére alkalmas hely nincs a kisvárosban, érvelt Gil Bernardi polgármester. Le Lavandou 2000-ben megtelt régi temetőjében nyugszik az 1984. október 19-én, 85 éves korában elhunyt Henri Michaux.³ Ha a Teremtő adott volna neki még 15 évet, földi maradványai most nem pihenhetnének Le Lavandou levendulaillatú földjében. Harminchat rock'n'roll évvel ezelőtt, 1978 végzetes nyarán, Párizsban történtek azok a dolgok, amelyekről most, harminc évvel az Idő halála után,⁴ a süketnéma, világtalan, visszhangtalan, örök Semmi félhomályos gyomrában, saját magam okulására írok. Nem nyaralás volt, nem hedonista önmagunkban gyönyörködés, hanem küldetés, misszió, jobban már nem elmélyíthető, elátkozott kamikázé-akció. Másunk sem volt, mint remény és lehetetlen feladatok azon az ősi nyáron. Párizs ott maradt, én itt vagyok. Ha akarnánk, se tudnánk semmit tenni egymásért. Míg én már leltározok, Párizs éli a maga életét. Régen nem hasonlít a városra,

amelyet gyűlölve szerettem. Mint ahogy én sem vagyok már az a modortalan ruszki punk, aki azért érkezett a vadkeletről, hogy meghódítsa a világot. Aki harminchat rock'n'roll évvel ezelőtt Brion Gysin⁵ és Robert Filliou⁶ társaságában a legendásan emberkerülő Henri Michaux szavait hallgattam a párizsi Centre Pompidou tetőteraszán: „A leigázottak természete vonzza magához azt, aki kész elnyomni őket és parancsolni nekik. Az elnyomottak nemcsak vonzzák, de előbb-utóbb meg is teremtik maguknak a zsarnokot. A kettő egy pár.”

Henri Michaux személyére és írásművészetére Hajas Tibor⁷ barátom hívta fel a figyelmemet 1972 őszén, Budapesten, Michaux Magyarországon, Vas István és Pór Judit szerkesztésében publikált első önálló kötete, a *Nyugodjék lázadásban*⁸ megjelenése után. Elolvastam az 1959-ben, a *Mai francia költők*⁹ című antológiában, Weöres Sándor fordításában kiadott nyolc versét is, aztán 1973-ban a *Fekete ezüst*¹⁰ című, gyűjteményes kötetben megjelent írásait szintén behatóan tanulmányoztam. Üdítőnek találtam irtózását a lirizálástól. Henri Michaux nem a „szépséggel” akart andalítani. Mert mi a szép? Charles Baudelaire¹¹ óta még a gyengébbeknek is illene tudniuk.¹² A valódi költészet tiszta, pontos, ködösítésmentes, nyugodt közlés. Michaux írásai tárgyilagos jelentések az agresszióval, ellenségeskedéssel, ostobasággal terhelt világról. Totális elidegenedés, nemcsak a környezettől, hanem önmagától is. Folyamatos figyelmeztetés az éberség és az önkontroll fenntartására. Nem lehetsz eléggé paranoiás, tanítja. Ha nem fegyelmezed magad, önmagadra támasz.

Szellemi testvérré találtam benne, olyan rokonlélekre, akivel akkor is tudok eszmét cserélni, ha „csak” képzeletben találkozunk. Létezik ideálisabb hely a nyugodt beszélgetésre, mint a képzelet, ahol nem jajdul fel a telefon, nem károg a feleség, hogy már késő van, nem esik át az asztalunkon a részeg, önképtelen slam-poéta, hogy aztán feltápáskodva lenyúlja a gondolatainkat? Mint másik francia mesterem, Louis-Ferdinand Céline,¹³ Henri Michaux is punk, egyformán gyűlöl a naplementét.

5 Brion Gysin (1916–1986) angol származású író, festőművész, hang-költő, performer.

6 Robert Filliou (1926–1987) francia fluxusművész.

7 Hajas Tibor (1946–1980) író, költő, képzőművész, performer.

8 Henri Michaux: *Nyugodjék lázadásban* (Gera György, Illyés Gyula, Somlyó György és Weöres Sándor fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972)

9 *Mai francia költők* (Budapest, Magvető Kiadó, 1958)

10 *Fekete ezüst* (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1973)

11 Charles Baudelaire (1821–1867) francia költő, verseit hasítottól, ópiumtól és abszinttől elvarázsolva írta.

12 „Meséld el, lelkem, a szép nyárhajnali látványt, / melybe ma szemünk ütközött: / Az ösvényforduló kavicsos homokágyán / váratlan egy iszonyú dög / nyitotta, lábit cédán magasba lökve, / míg izzadt méreg járta át. / elénk, gúnyosan és semmivel sem törődve, / kipárolgással telt hasát.” Charles Baudelaire: *Egy dög* (részlet, Szabó Lőrinc fordítása)

13 Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) francia író, a második világháború után, a Franciaországot megszálló németekkel való kollaboráció vádjában bűnösnek találva hosszú időt töltött börtönben.

1 Henri Michaux: *Egy barbár Indiában* (Somlyó György fordítása, Budapest, Terebess Kiadó, 1998); Henri Michaux: *Un barbare en Asie* (Paris, Gallimard, 1933)

2 Forrás: Jon Henley: *Citizens live under law's dead hand* (UK, The Guardian, 2000. szeptember 23.)

3 Henri Michaux (1899–1984) belga születésű francia író, képzőművész

4 1984



NAJMANYI LÁSZLÓ
Hommage à Henri Michaux, 2014, digitális kollázs (a művész archívumából)

Párizsba érve az *Un barbare en Asie* (*Egy barbár Ázsiában*) című útikönyvének angol fordítását¹⁴ is sikerült megszerezniem (Magyarországon, valamilyen, nyilván a helyspecifikus, mindent mindenkinél mindig jobban tudó tudatlanságból adódó megfontolásból csak a könyv részletét adták ki 1998-ban, *Egy barbár Indiában* címmel). Ez a könyv volt az egyik¹⁵ megbízható útikalauzom 1994–95-ös indonéziai kultúrantropológiai, helytörténeti és hanggyűjtő kutatásaim során. A pénztelen olvasók nagy párizsi patrónusa, a Shakespeare & Company könyvesbolt kedvesége révén a hasissal és az amerikai indiánok lelki célt adó mágikus gombájával és varázs-kaktuszával tíz éven keresztül folytatott flörtjéről beszámoló két könyvéhez,¹⁶ dél-amerikai útinaplójához,¹⁷ és Malcolm Bowie¹⁸ Michaux írásművészetét bemutató remek tanulmánykötetéhez¹⁹ is hozzájutottam. Henri Michaux útinaplói felszabadító erejű inspirációt jelentettek saját útinaplóim²⁰ megírásakor. Személyes találkozásunk előtt, nem sokkal Párizsba érkezésem után, 1978 májusában alkalmam volt megtekinteni Henri Michaux rajzainak és festményeinek retrospektív kiállítását a Pompidou Központban. Addig csak reprodukciókról ismertem képeit. Bár sokan a szürrealistákhoz sorolják, nincs több köze hozzájuk, mint barátjának, Brion Gysinnek, akit 19 éves korában, 1935-ben, a párizsi Quatre Chemins galériában történt első bemutatkozása előestéjén²¹ kirekesztett a csoportból

14 Henri Micheux: *A Barbarian in Asia* (Sylvia Beach fordítása, US, New Directions, 1949)

15 A másik megbízható útikalauzom a mexikói festő, Miguel Covarrubias *Island of Bali* (New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1946) című, minden Indonézia-kutató számára alapvető fontosságú könyve volt.

16 Henri Micheux: *Miserable Miracle: Mescaline* (US, San Francisco, City Lights, 1967); *Infinite turbulence* (US, Calder & Boyars, 1975)

17 Henri Micheux: *Ecuador: A Travel Journal* (US, University of Washington Press, 1968)

18 Malcolm McNaughtan Bowie (1943–2007) angol irodalomtörtész.

19 Malcolm Bowie: *Henri Michaux: A Study of His Literary Works* (UK, Clarendon Press, 1973)

20 Najmányi László: *Karib könyv; Maláj könyv; Amerikák könyve; Puerta del Muerta; New York Time* – kiadatlan, illetve csak részben publikált kéziratok: <http://wordcity.webs.com/writingsrsok.htm>

21 A csoportos kiállításon Max Ernst, Pablo Picasso, Hans Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Dalí, Marcel Duchamp, René Magritte, Man Ray és Yves Tanguy is részt vett.

NAJMANYI LÁSZLÓ
Right To Die (SPIONS flyer design, reconstruction), 1978/2014, (a művész archívumából)



a humortalan, dogmatikus André Breton,²² mert Gysin ellentmondani merészelt – lése majesté – az önjelölt vezérnek. Breton parancsára a birka természetű Paul Éluard eltávolította a száműzött képeit a galéria falairól. Ahogy Gysin, Michaux is a maga útját járta. Többnyire fekete-fehér tusfestményeket készített, szellemiségükben hasonló Gysin arab és japán kalligráfiák ihlette képeihez.

Először a diktatúrák természetéről, az agresszor és az áldozat szerelmi kapcsolathoz hasonló viszonyáról²³ beszélgettünk azon az augusztusi estén, a Pompidou Központ tetőteraszán. Aztán a halál került szóba. A téma mind a négyünket erősen foglalkoztatott. Engem azért, mert abban az időben ébredtem rá, hogy az öngyilkosság az egyetlen alanyi jog, amelyet a bennünket megkérdezésünk és beleegyezésünk nélkül erre az egykedvűen pörgő planétára delegáló Teremtő kegyeskedett adni nekünk. A SPIONS frontemberével akkor kezdtük kidolgozni a "Right To Die" programot, amelynek első projektje az 1979-ben általam megtervezett *The Building*²⁴ (*THE STATION of Nuclear Reincarnation*) lett. Az Épülettel, amelyet egy déltengeri szigeten akartunk felépíteni (a tervet mindmáig nem adtuk fel) a méltóságos távozás lehetőségét kívántunk biztosítani mindazoknak, akiknek elégük lett a földi létből, és más dimenziókba akarnak költözni úgy, hogy életük tanulságait, döntésük okát 14 perc és 24 másodperc alatt szóban, televíziós kamerák előtt, élő közvetítésben összefoglalják és közreadják, mielőtt a lézergyű a pillanat tört része alatt nemesgázzá transzcendentálja testüket. Örültem, hogy beszélgetőpartnereim hasznosnak és támogatandónak tartották a SPIONS programot. Brion Gysin alaposan körülnézett, s miután nem látott a közelben ellenséget, előhúzta belső zsebéből, kicsomagolta a japán motívumokkal hímzett selymekendőből és megmutatta a mindig magánál hordott jókora smaragdot,²⁵ amelyet patrónusától, John Starr Cooke²⁶ amerikai misztikustól Marokkóban kapott. A smaragddal

22 André Breton (1896–1966), a szürrealizmus engem minden idők legunalmasabb cenzorára, Lukács Györgyre (*Löwinger György Bernát*, 1885–1971) emlékeztető fő ideológusa.

23 Ez volt a témája a SPIONS *Anna Frank* című, sokakat megbotránkoztató számának is (szöveg: Anton Ello; zene: Pierre Violence)

24 THE BUILDING – <http://wordcitizen30.webs.com/eden.htm#907717922>

25 A smaragd a *Sahara Pecséje* (*Seal of Sahara*) néven szerepel Brion Gysin: *The Process* (US, Doubleday, 1969) című, a sivatagban az örökélet titkát kereső Ulys O. Hanson professzor vízióiról szóló regényében.

26 John Starr Cooke (1920–1976) tanításai nagy hatással voltak a hatvanas évek második felének kaliforniai „ellenkultúrájára” (pontosabbnak tartom a „független kultúra” kifejezést) kialakulására. John és felesége, Mary Cooke finanszírozta Gysin és Mohamed Hamri (1932–2000), a beatgenerációhoz tartozó marokkói festő 1954-ben, Tangierben megnyitott, 1958-ban bezárt 1001 Nights nevű éttermét. Gysin és Hamri ismertette meg Lewis Brian Hopkins Jonest (1942–1969), a The Rolling Stones társalapítóját, első vezetőjét a marokkói Jajouka falu szufi transz-zenét játszó muzikusaiával. Brian Jones az ő közreműködésükkel készítette el *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Jajouka* (UK, Rolling Stones Records, 1971) című, halála után kiadott lemezét, amelynek eredeti borítóját Hamri festménye díszítette.

spirituális mestere, David Kaonohiokala Bray²⁷ *kahuna haha* (betegségek diagnosztizálására specializálódott sámán) ajándékozta meg az amerikai varázslót Hawaii szigetén. Gysin elmesélte a drágakő birtokába kerülésének történetét. A *szellem-táblának* és *beszélő-táblának* is nevezett *Quija-tábla* (*Quija-board*) keményfából, elefántcsontból, néha aranyból vagy ezüsből készült, szellemidézéshez használt, simára csiszolt lap, rajta az abc betűi, számok 0-tól 9-ig, az angol nyelvű változatokon a „yes”, „no”, néha a „hello” és „goodbye” szavak,²⁸ valamint mágikus szimbólumok és egyéb grafikus jelek. A tábla tartozéka a szív, vagy háromszög formájú, fából, csontból, hegyikristályból csiszolt, vagy aranyból, esetleg ezüsből öntött, gyakran apró kerekkel felszerelt *planchette* („ékecske”), amelyre a szeánsz résztvevői az ujjukat helyezik a szellemidézés során. A fennmaradt írásos és képi dokumentumok szerint a táblát az ősi Kínában, Indiában, Görögországban, Rómában és a középkori Európában egyaránt használták. Amennyiben a szeánsz sikeres – ennek előfeltétele, hogy minden résztvevő higgyen a szellemek létezésében és megidézhetőségében –, a megszólalni általában képtelen kísértet láthatatlan keze a tábla betűire, számaira, mágikus szimbólumaira mutatva mozgatni kezdi az ékecskét, így tud kommunikálni a halott az élőkkel. Európában a viktoriánus korban, 1837–1901 között vált ismét népszerűvé a beszélő-táblák használata, abban az időben, amikor – az ipari forradalom és a felvilágosodás eszméinek ellenhatásaként – megnőtt az érdeklődés a mágia különböző formái, a keleti vallások és a varázsszerek (ópium, hasis, abszint stb.) iránt. Az első modernista művészek közül sokan érdeklődtek a ráción túli dimenziók iránt. A dadaisták automatikus írása,²⁹ vagy a Brion Gysin által az 1950-es években kifejlesztett, barátja, William S. Burroughs,³⁰ később David Bowie és mások által használt cut-up³¹ módszer nem kis részben a szellem-táblának köszönhetette születését. Míg a viktoriánus kor Európájában többnyire csak egzaltált, gazdag hölgyek és urak játékszere volt a *panchette* és a szellem-tábla, az amerikai Elijah

27 David Kaonohiokala Bray („*Big Daddy*” Bray, 1889–1968) Hawaii szigetének egyik legismertebb, nemzeti hősként tisztelt sámánja.

28 Más nyelvű változatokon természetesen a szavak megfelelői az illető nyelven.

29 Az automatikus írás (psychografia), mint meditációs gyakorlat lehetőségét először Hippolyte Adolphe Taine (1828–1893), a naturalizmus irodalmi irányzatát elindító francia kritikus és történész vizsgálta fel *De l'intelligence* című tanulmánykötetének 1878-ban publikált harmadik kiadásában. Az 1920-as években Tristan Tzara (*Samuel Rosenstock*; S. Samyro, 1896–1963) rögtönzött a helyszínen verseket kalapból kihúzott szavak véletlenszerű összeillesztésével. A tudat mélyéről véletlenszerűen kiáradó szavakból komponált versek (*stream of consciousness*) első mestere Robert Desnos (1900–1945) francia szurrealista költő volt.

30 William Seward Burroughs II (1914–1997) amerikai író, a beatgeneráció tagja.

31 Szövegek szétválgatása és véletlenszerű összeillesztése.

Bond³² sokkal gyakorlatiasabban viszonyult az eszközhöz. 1891. február 10-én megkapta a szabadalmi jogot az általa *Quija-boardnak* nevezett beszélő táblára és az azon mozgatható ékecskére.³³ Az eszköz általa adott nevről a táblák gyártását átvevő üzleti partnere, William Fuld³⁴ először azt állította, hogy a „quijs” ősi egyiptomi szó, jelentése „jószerencse”. Később a jóval elfogadottabb etimológiát népszerűsítette, miszerint a „Quija” az *igent* jelentő francia „Qui” és német „Ja” szavak összetétele. Azt is állította, hogy a beszélő-táblát és a rajta mozgatható ékecskét ő találta fel. A különböző megjelenésű Quija-táblák az 1920-as és 1960-as évek között voltak rendkívül népszerűek az Egyesült Államokban.

A Gysin által „a practising magician on a private income”-ként („*privát jövedelemmel rendelkező gyakorló mágus*”) emlegetett, az L. Ron Hubbard³⁵ amerikai sci-fi író *Dianetics* (*Dianetika*) című, 1950 májusában publikált könyvében kifejtett öngyógyítás-metódusára alapított *Scientológia* (*Scientology*) vallás³⁶ működési szabályainak egyik kidolgozója, a hatalmas vagyonnal rendelkező John Starr Cooke és felesége, Mary Wilbur (a házaspár pénze egy korábbi, szerencsés házassága révén voltaképpen az asszonyé volt³⁷) 1952-ben észak-afrikai expedícióra indultak. Elvetődtek a marokkói Jajouka faluba is. Az ott élő szufi misztikusok „nagy gyógyítóként és szentként” tisztelték az amerikai spiritualistát.³⁸ Cooke azonban megsérthetett valamilyen íratlan viselkedési szabályt, amelynek később súlyos következményei lettek. Jajouka misztikusaitól hallott először az ugyancsak valahol Marokkóban élő másik fehér szentről, Brion Gysinről. Cooke és felesége Quija-tábla segítségével indultak megkeresésére a Szaharán át.

A sivatagi szellemek hol azt mondták nekik, hogy északra induljanak, hol azt, hogy keletre, nyugatra vagy délre. Saját tevékaravánnal utaztak. Ha elhullott pár teve, vettek újakat a beduinoktól. John Starr Cooke éjszaka a csillagokhoz imádkozott, nappal a homokhoz vagy a sivatagi szélhez. Felesége énekelt. Beduin kísérik fizetésemelést kértek. Megkapták. Késeikkel hadonászva, torokhangon kiabálva még többet követeltek. Azt is megkapták. Mary Cooke napszúrását szenvedett. Férje körüljárta a homokra rogyott asszonyt és meggyógyította. Mary Cooke bokáját megszurta egy skorpió. Férje mutatóujjával megérintette a szúrás megdagadt helyét, a daganat lelohadt és az asszony újra énekelni kezdett. A beduinok nem követeltek többé. Amikor egyiküket kígyó marta meg és Cooke őt is meggyógyította, leborultak az amerikai előtt és áldását kérték. John Starr Cooke megáldotta őket, aztán megkérdezte Quija-tábláját, és új irányba indultak tovább. Évekig bolyongtak a sivatagban. Néha pár hétig pihentek egy-egy oázisban. John Starr Cooke dervis-táncával és kézrátétellel gyógyította az ott élő beduinok asszonyait és gyermekeit. Híre megelőzte a sivatagban. A következő oázisban már a homokra hasalva fogadták, kecskét áldoztak tiszteletére. A törzsfőnök saját kezével etette, asszonyai Mary Cooke kezeit hennával rajzolt szépséges motívumokkal díszítették, nyakára ezüst és aranyláncokat akasztottak. Búcsúzáskor hasist és tevé ajándékoztak nekik. Ha a sivatag szélére ért a karaván, feltöltötték készleteiket, aztán megkérdezték a szellem-táblát és visszafordultak a forró semmibe.

32 Elijah Jefferson Bond (1847–1921) amerikai ügyvéd, feltaláló, gyáriparos.

33 Elijah Bond 1907-ben a „Nirvana” szót és a szvasztikát a Quija-táblákat gyártó és forgalmazó vállalata, a *The Swastika Novelty Company* védjegyeként regisztráltatta. Forrás: Edmund Gruss: *The Quija Board* (New York, P&R Publishing, 1994)

34 William Fudd (1870–1927) amerikai vállalkozó, gyáriparos.

35 Lafayette Ronald Hubbard (L. Ron Hubbard, LRH, 1911–1986) amerikai író, vallásalapító.

36 „Hőfehérke Hadművelet” (*Operation Snow White*, másnéven *Operation Freakout*) volt a kódneve a Scientológia Egyház titkos akciójának az 1970-es években. A vallási szervezet több mint 5 ezer ügynöke beépült kormányhivatalokba, amerikai nagykövetségekre világszerte. Feladatuk az egyházra és annak vezetőjére, L. Ron Hubbardra nézve terhelő dokumentumok eltávolítása volt az intézmények archívumaiból, illetve poloskákat is telepítettek a tárgyalótermekbe, amelyek segítségével lehallgatták az egyház és alapítója ügyeiről folytatott megbeszéléseket. A konspirációban magas rangú amerikai és külföldi kormányhivatalnokok is részt vettek. Ez volt az amerikai történelem legnagyobb szabású, kormányhivatalokat érintő kémügye. A scientológusok beépültek az amerikai adóhivatalba (*U.S. Internal Revenue Service, IRS*) is, ahonnan eltávolították az egyház adóügyeire vonatkozó összes dokumentumot. Tizenkét magas rangú egyházi vezetőt, köztük Hubbard harmadik feleségét, Mary Sue Hubbardot (leánykori nevén Mary Sue Whipp, 1931–2002) 4–5 évi börtönrre és pénzbüntetésre ítélte az amerikai szövetségi bíróság. Forrás: Jon Atack: *A Piece of Blue Sky: Scientology, Dianetics, and L. Ron Hubbard exposed* (US, Carol Publishing Group, 1990)

37 Mary Wilbur első férje, Peter Oser a világ egyik leggazdagabb embere, John Davison Rockefeller, Sr. (1839–1937) dédunokája, John Cooke fanatikus hívője volt. A fiatalember olyan sok pénzzel rendelkezett, hogy vagyona teljesen lebénította, Cooke tanácsai nélkül döntésképtelen volt. Mary Wilbur és Peter Oser 1952-ben elváltak, búcsúajándékként a volt férj dollár-tízmilliókat ajándékozott elvált feleségének, aki hamarosan összeházasodott közös spirituális mesterükkel.

38 Forrás: Martin Lee – Bruce Shlain: *Acid Dreams* (US, Grove Press, 1985)



NAJMANYI LÁSZLÓ
Hommage à John Starr Cooke, 2014, digitális kollázs (a művész archívumából)

Az amerikaiak bőre olyan színű, olyan száraz és olyan ráncos lett, mint az öreg beduinoké. Megszokták a homokot a szemükben és a szájukban.

1955 májusában, három évvel Észak-Afrikába érkezésük után sikerült megtalálniuk Brion Gysint Tangierban. Gysin az előző évben nyitotta meg helyi barátjával, Mohamed Hamri festőművésszel³⁹ *1001 Nights* nevű éttermét. A marokkói stílusban, szépívű kalligráfiákkal dekorált éttermet megtöltő, varázsos hasisfüstben esténként a Jajouka sufi mesterzenészei gyönyörködtették a vendégeket, Tennessee Williams-et,⁴⁰ Truman Capotet,⁴¹ Gore Vidalt,⁴² valamint a beatgeneráció nagyjait, Gregory Corsót,⁴³ Allen Ginsberget,⁴⁴ William S. Burroughs-t, Paul⁴⁵ és Jane⁴⁶ Bowles-t, és más, Marokkóban élő, vagy oda látogató európai és amerikai művészeket. John Starr Cooke megáldotta az éttermet, a vízipipákat, a sufi zenészeket és a vendégeket. Esténként dervistáncot táncolt a meditációra serkentő füstben. Felesége énekelt. Elmesélték Gysinnek és barátainak szaharai élményeket, találkozásait a sivatagi démonokkal és szellemekkel. Kérés nélkül tekintélyes összeget adományoztak az étterem működtetésére. Később Gysin a *The Process* című regényének Thay és Mya Himmer figuráiban örököltette meg őket. Paul Bowles *The Sheltering Sky*⁴⁷ (*Oltalmazó ég*) című, ugyancsak a Szaharában

39 Hamri volt az étterem szakácsa, abban az időben senki sem tudott olyan potens hasis-süteményt sütni Tangierban, mint ő.

40 Thomas Lanier „Tennessee” Williams III (1911–1983) amerikai drámaíró.

41 Truman Capote (*Truman Streckfus Persons*, 1924–1984) amerikai író.

42 Eugene Luther Gore Vidal (*Eugene Louis Vidal*, 1925–2012) amerikai költő.

43 Gregory Nunzio Corso (1930–2001) amerikai költő.

44 Irwin Allen Ginsberg (1926–1997) amerikai költő.

45 Paul Frederic Bowles (1910–1999) 1947-ben Tangierba költözött amerikai zeneszerző, író, műfordító, a modernistákat párizsi szalonjában (*Salon des Fleurus*) először kiállító Gertrude Stein (1874–1946) közeli barátja. Az ő házában írta Ginsberg az *Üvöltést* és Burroughs a *Meztelen ebédet*.

46 Jane Bowles (*Jane Sydney Auer*, 1917–1973) amerikai írónő.

47 Paul Bowles: *The Sheltering Sky* (US, John Lehman, 1949); *Oltalmazó ég* (Szilágyi Tibor fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1991)

NAJMANYI LÁSZLÓ
Life Is Death (SPIONS flyer design, reconstruction), 1978/2014, (a művész archívumából)



bolyongó amerikaiakról szóló regényének főszepeiben – Port és a sivatagban megőrült felesége, Kit – is feltűnek.

1956 augusztusában John Starr Cooke és felesége azt tervezték, hogy Algiersbe költöznek. Már meg is vásároltak egy frissen renovált, tágas villát, szökőkúttal és rózsakerttel a város előkelő negyedében. Hogy a költözés költségeit fedezni tudják, pénzt akartak kivenni az egyik tangieri bankból. Ahogy Cooke beállt a pénztár előtt kígyózó sorba, sufi családot pillantott meg, akiknél Jajouka falujában lakott. A családfő és felesége a kölcsönös üdvözlés után mögé állt a sorba. Amikor a pénztárbalához ért, finom érintést érzett a vállán. Odanyúlva észrevette, hogy könnyű kendőt terítették rá. Hátranézett, sufi ismerősei már nem álltak mögötte, eltűntek a bankból. Az ajtón kilépve kénytelen volt letépni a kendőt a válláról, mert égette. Abban a pillanatban láthatatlan forrásból érkező, nagy erejű ütés érte gerince tövét. A járdára rogyott. Deréktól lefelé megbénult. Soha többé nem tudott a lábaira állni. Vállán kiterjedt égési seb jelent meg, amely a különböző kezelések ellenére idővel elrákosodott, végül húsz évvel később, 1976. augusztus 21-én Cooke halálát okozta. Valamivel – hogy mivel, élete végéig nem tudott rájönni – megsérthette sufi vendéglátóit Jajoukában.

Az eseményt követően, annak ellenére John Starr Cooke és felesége az eredeti terveiknek megfelelően elutaztak Algiersba. A beteget szolgálják a bérelt autó hátsó ülésére fektették. Miután férje állapota nem javult, Mary Cooke a városba hívta Brion Gysint, hogy legyen a segítségükre. Fizetett neki, hogy egy időre zárja be éttermét Tangier-ben. Gysin a hátán vitte a lebévult mestert orvostól orvosig. Egyik sem tudott a betegre segíteni. A tolócsiba kényszerült John Starr Cooke és felesége végül úgy határoztak, hogy Európába utaznak kezelésre. Búcsúzáskor Cooke megajándékozta Gysint a smaraggal. „Én már nem vehetem hasznát, de rajtad, és azokon, akik megérdemlik, még biztosan tud segíteni”, mondta, aztán Gysin fülébe súgta a zöld kő titkát. Többé nem látták egymást. Gysin leborotválta a haját és kecskeszakállat növesztett, hogy hasonlítson mesterére. Miután John Starr Cooke és felesége, Mary Wilbur fia, Chamba 1956. október 3-án megszületett, az asszony elvált nyomorék férjétől és a dániai klinikán hagyta, ahol sikertelenül kezelték. Az anyagi támogatást is megvonta tőle. A tolócsiba kényszerült Cooke egyedül, pénztelenül tért vissza Amerikába.

„Ez az értékes zöld ízé, ha hiszünk hatalmában, meg tudja jósolni halálunk módját”, mondta Gysin a Pompidou Központ tetőteraszán, miután kicsomagolta a japán selyemkendőből a smaragdot. „Lung cancer’s gonna make me kick the bucket” („Tüdőrák miatt fogok elpatkolni”). A smaragd nem tévedett. Robert Filliou kezébe

adta a követ. „Gyomorrák!”, nevetett Filliou.⁴⁸ Nekem nem mondott semmit a smaragd, csak csiklandozta a tenyeremet. Életemnek abban a periódusában voltam, amikor múltbeli zavaros tapasztalatok miatt éppen mindent megtettem, hogy a lehető legmesszebbre távolodjak (a kabbala kivételével) a mágia összes formájától, ezért a kő diagnosztizáló hatalmában sem akartam hinni.

Henri Michaux, miután meglehetősen durván elzavart egy közelben ólálkodó fotóst – gyűlölte, ha fényképezik –, elgondolkodva forgatta ujjai között a csillogó, zöld követ. „Régóta tudom, amit suttogsz”, suttogta. „Gyors lesz és kíméletes.”⁴⁹ Michaux nem rettegett a haláltól, éppen ellenkezőleg, kíváncsian várta. Szinte pontosan ugyanazt mondta, mint az ő elutazása után 12 évvel barátja, Timothy Leary⁵⁰: „Várom a halált, mert még sohasem történt meg velem.” Aztán elmesélt egy viccet, amelyet bizonyára nagyon fontosnak tartott, mert egy évvel később, 1979 nyarán, amikor a Le Lavandou nevű bájós, levendulaillatú dél-franciaországi kisvárosban meglátogattam, újra elmondta: Miután eloltották a tüzet a kórházban, a tűzoltóparancsnok jelentést tesz a főorvosnak. »Az alagsorban találtunk három eszméletlen áldozatot. Kettőt mesterséges lélegeztetéssel sikerült visszahoznunk az életbe, a harmadikon sajnos már nem tudunk segíteni.« A főorvos elájul. Az alagsorban nincs semmi más, csak a hullaház.”

Ezen a ponton érkezett az asztalunkhoz a SPIONS akkor még a Serguei Pravda fedőnéven kémkedő frontembere, egy valószínűtlenül sovány, rendkívül elegáns, középkorú férfi és két szép, egymáshoz nagyon hasonlító nő társaságában. „Monsieur Havas, a SPIONS menedzsere”, mutatta be a férfit. Mint később kiderült, a két nő, anya és leánya, Laslo Havas élettársai voltak. Beszélgetőtársaim ismerhették Monsieur Havas múltját, mert láthatóan nem örültek érkezésének. Néhány perc múlva felálltak, komoran elköszöntek és elmentek. Szerencsére a későbbiekben nem tévesztettek össze sem engem, sem a frontembert a SPIONS számukra nagyon nem szimpatikus menedzserével, továbbra is barátságosak, segítőkészek maradtak irányunkban. A SPIONS folytathatta próbáit a Pompidou Központ galériájában, Robert Filliou és partnere, Joachim Pfeufer amerikai építész *Real Space Time Poipoidrom # 2. 00 Prototyp*e című installációjában.

Folytatása következik

48 Miután 3 évet, 3 hónapot és 3 napot meditált a dél-franciaországi Les Eyziens-de-Tayac-Sireuil zen buddhista kolostorában, Robert Filliou ott is halt meg 1987. december 2-án, gyomorrákban. Nem volt hajlandó orvosokkal kezeltenni magát, a fájdalomcsillapítókat is visszautasította.

49 Henri Michaux 1984. október 19-én, álmában halt meg. Leállt a szíve.

50 Timothy Francis Leary (1920–1996) az Anomim Alkoholisták terápiájának módszereit kidolgozó, a pszichedelikus drogok használatát népszerűsítő amerikai pszichológus, pszichiáter és író.

Lesi Anita és Lesi Zoltán

Mumok: Musée à vendre pour cause de faillite

(Eladni a múzeumot csőd miatt)

Mumok, Bécs

2014. február 13 – március 16.

A mumok kiállításának címét Marcel Broodthaers-nek 1971-es kölni művészeti vásár katalógusában megjelent szüzséje ihlette. A provokatív, lázadó cím csintalan mosolyt csal az arcunkra: Broodthaers 1968 és 1972 között egy olyan fiktív múzeumot álmodott meg kiállításokkal és installációkkal, amely nem áll pénzügyi befolyás alatt. Múzeumától távol akarta tartani a hagyományos, ódivatú bemutatási módszereket – a radikális nyitást szorgalmazta.

ANNICK és ANTON HERBERT az 1968-as mozgalmakat követő, az új megközelítési módokat alkalmazó művészeti megnyilvánulásokat támogatták, azokat az alkotókat, akik kibővítették a művészetfogalmat és kritikával fordultak a korábbi avantgárd munkák felé. A gyűjtési irányvonalról Herberték így nyilatkoztak: „Nagy hatással volt ránk, ami 1968-ban történt. [...] Addig sajnos csak a nézői voltunk, a művészetről szóló vitákban aktívan nem vettünk részt, de ettől az időponttól kezdve döntenünk kellett valami mellett. [...] Kreatív módon akartunk részt venni, amit úgy tettünk meg, hogy elkezdtünk egy gyűjteményt felépíteni.” A művészekkel és a galériákkal kiépített szoros kapcsolatok révén számos minimalista és konceptuális műre tettek szert, úgy mint Carl Andre, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Donald Judd, On Kawara, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter és Lawrence Weiner alkotásaira, majd a '80-as években tovább bővítették a gyűjteményt Martin Kippenberger, Franz West és Mike Kelly munkáival. Genti kollekciójuk manapság az egyik legjelentősebb európai kortárs művészeti magángyűjtemény.² A *Musée à vendre pour cause de faillite* kiállításához ők maguk válogattak Bécsben: céljuk a provokáció mellett egy olyan új látásmód és párbeszéd kialakítása, amelyet a tárgyak közötti szokatlan kapcsolatok teremtenek meg.

A kiállítás földszinti termeiben MARCEL BROODTHAERS és GERHARD RICHTER alkotásai voltak láthatóak HEIMO ZOBERNIG videoinstallációi mellett – ugyan különböző korosztályokhoz tartoznak, de mindannyian a művészet kifejezési lehetőségeivel kísérleteznek. A gyűjtők – Richter esetében – a sokszínű életműből nem a festményekre, hanem sokkal inkább az analitikus művekre fókuszáltak. A terem hangulata akár egy színnel teli laboré, amelyből már kipakolták a kémcsöveket: már csak az új talányok várnak a látogatókra. Richter szemléletmódját jelentős mértékben meghatározta, hogy 1961 elején Németország keleti részéből a nyugatiba költözött át,

1 Karola Kraus–Eva Badura-Triska: Musée à vendre pour cause de faillite, discours. In.: *Musée à vendre pour cause de faillite. Werke und Dokumente aus der Herbert Foundation und Mumok im Dialog*. 2014, 13.

2 <http://herbertfoundation.org/>



MARTIN KIPPENBERGER
Spiderman Atelier, 1996, installáció (fa, vas, üveg, műanyag, tükör, bronz, polisztirol, vodkás üveg, balsa fa, olaj, vászon 279×375×380 cm © Herbert Foundation, Gent / Ghent

ahol egy teljesen más életszínvonallal és gondolkodásmóddal szembesült. Egyszerre utasította el a diktátori szabályozású realista festészetet és a nyugati „szabad” világ absztrakt kifejezőmódját. Az ábrázolásmódok kritikus vizsgálata és elemekre bontása után egy egészen új nézőpontból hozott létre egy saját festői világot. Festményein művészettörténeti motívumokat torzít el vagy rombol le, melyben leginkább a megérzései vezetnek.³ Véleménye szerint festés közben egyszerre kell elfelejteni a fogalmakat, a kompozíciót, a tárgyat és a formát, és ugyanakkor mégis mindezt megtartani.⁴ A „színes tábláival” kapcsolatban pedig egy építész kérdésre válaszolva kifejtette, hogy a helyes arányok megtalálása a fontos számára, valamint az, hogy az ötletét megfelelően tudja szemléltetni, máskülönben akár színesre festett kekszeken is bedobálhatna egy szobába, amelyek ugyanúgy 1024 színt eredményeznének, csak éppen véletlen formában.⁵ Az „1024 Farben in 4 Permutationen” (1024 szín négy változatban, 1973), amely a kiállítás első

darabja, kísérlet az összes látható szín ábrázolására: Richter egy olyan, a három alapszínből és a szürkéből álló rendszert alkotott meg, amelyben egyenlő ugrásokkal újabb és újabb felosztások lehetségesek. (A képező mérete és elosztása is egyenlő, ebben pedig a négy színnek fontos szerepe van, mivel így azok tovább bonthatóak – pontosan – 1024 színre.) A kép a végtelen változatok és elrendezésének példája, amelyben minden lehetséges és megvalósítható. A cselekvés ugyan parttalan és a vágy a végtelenre értelem nélküli, de mégis reménytel, hiszen nem kötnek gúzsba normák vagy megkövesedett doktrínák. „Meg vagyok győződve, hogy a jövő nem igényel ideológiát, sem igazságot, sem szabadságot; már az élet értelmének kérdése is nevetséges és az értelemadás embertelen.” – vonja le a következtetést a művész.⁶

Richter a fotográfiát is a festészet nyelvére fordította le: ennek az útnak az egyik darabja a „128 Details from a Picture” (128 részlet a képből, 1998), amelyen egy festményről különböző beállításból készült fotókat illesztett egymáshoz, így ötvözve az absztrakt és a realista látásmódot. Arra is van példa, amikor Richter a festészet és a fotó médiumát elhagyva egy komplexebb formával kísérletezik: a „4 Glasscheiben” (4 üvegtábla, 1967) egy szobor-installáció négy nagyobb formátumú üvegtáblával, amelyek horizontális tengelyük végpontjain, a kereteken rögzítve 3600-ban elforgathatóak. Richternél az „ablak a világra” elképzelés az átlátható terekben valósul meg: szakít a szokványos keretekkel, hogy helyet adjon az egyéni elképzeléseknek. A látogatók saját tükörképükkel szembesülnek az üvegtáblákon és kedvükre formálhatják a bennük élő képet, a „mindent látni, de semmit sem megragadni”⁷ ideájának megfelelően.

3 Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009, 368.

4 http://www.bundesakademie.de/programm/bildende-kunst/do/veranstaltung_details/bk16-13/ [2014.03.25]

5 <http://www.wikiartis.com/gerhard-richter/zitate/> [2014.03.25]

6 Eva Badura-Triska: Dekonstruktion bei Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Herno Zobernig. In: *Musée à vendre pour cause de faillite. Werke und Dokumente aus der Herbert Foundation und Mumok im Dialog*. 2014, 150.

7 <http://kurier.at/meinung/blogs/kunstwerk-der-woche/gerhard-richter-4-glasscheiben/54.845.634> [2014.03.30]



Musée à vendre pour cause de faillite, Mumok, 2014
részlet a kiállításról © Mumok

BROODTHAERS művei meglepő plakátokkal teli, berregő diavetítőtől hangos, különös és vidám helyé tették három hónapra a mumokot. A munkák egy felfedező utat rajzoltak ki, amelyben még egy térképet, „*Carte du monde poétique*” (A világ költőinek térképe, 1968) is elhelyeztek, hogy pontosan tudjuk, hol is vagyunk tulajdonképpen. Installációk, múzeum a múzeumban, meglepő duett egy olyan művésszel, aki maga is hangosan kritizálta a hivatalos múzeumi rendszert. Az 1924-ben, Brüsszelben született Broodthaers irodalmárként kezdte, majd 1964-től a konceptuális művészet felé fordult. Az egyik első volt azok közül, akik a művészetrel kapcsolatban a társadalmi intézmények felől tettek fel kérdéseket. A nyelv kifejező ereje mindvégig tetten érhető ezekben a munkáiban, a költészetet nem hagyta el, hanem inkább műveinek középpontjába állította.

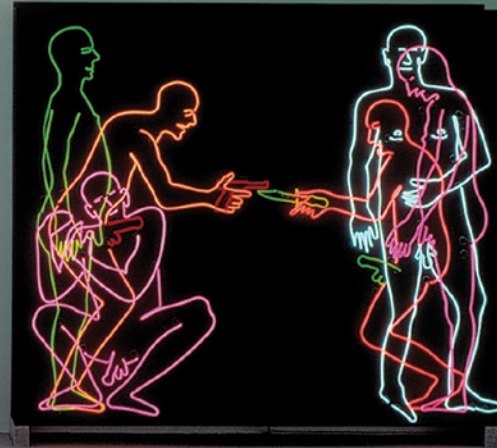
Az egyik fő műve az 1967-ben készült „*Le Corbeau et le Renard*” (A varjú és a róka, 1967) című film.⁸ Kiindulási pontja a La Fontaine fabula, amelyben a róka éneklésre csábítja a varjút, hogy megszerezze a csóréban tartott, áhított sajtot. Broodthaers a csalóban megbízó varjú

példázatát ültette át. Szakított a hagyományos mozival, kép és a szöveg egymással való viszonyával kísérletezett: utalva a fabula szereplőinek „helyzetére” a varjú és a róka csupán nyomtatott figurák, a kézzel írott vagy nyomtatott feliratok előtt pedig mindennapi és művészeti tárgyak – hol egy fekete csizma, hol egy virágcsokor – váltakoznak. Egyre nehezebben hiszünk a szemünknek, mivel Broodthaers a megszokott, unalomig ismert tárgyakat úgy hozza új és meglepő helyzetekbe, hogy közben átformálja jelentésüket: az általa megteremtett személyes valóságban egy csizma a szöveg előtt sokkal inkább költészet, mintsem lábbeli.

Broodthaers, analitikus művészetkritikái mellett, a múzeum intézményének szerepét is megkérdőjelezte: 1968 májusában művésztársaival együtt elfoglalták a brüsszeli Palais des Beaux-Arts-ot, hogy így fejezzék ki tiltakozásukat a fennálló előregedett, polgári kultúrpolitika iránt.⁹ Nem sokkal később egy fiktív múzeumot hozott létre a saját műtermében, amelynek azután igazgatót és kurátort is választott. Kezdetben a festményeket szállításkor védő faládákat raktak ki, majd ezeken ülve beszélgetéseket is tartottak a művészet helyzetéről. A *Musée d'art moderne, département des aigles, section des figures* (Modern művészeti múzeum, sasok osztálya, figuratív szekció) kiállítását diavetítésekkel színesítette, amely a mumokban is látható. A sas különböző természettudományos, művészeti vagy politikai kontextusok motívumaként jelenik meg, ősi szimbólumaként a változások felett állónak és hatalomnak. A tárgyak elrendezése ugyan a múzeumi katalógizálási rendszert idézi, de magyarázatuk egyéni asszociációkra támaszkodik. Nem minden kiállított tárgy rendelkezett „művészeti értékkel”, és ezt Broodthaers a tárgyleírások után közölte is a látogatóival: „Ez nem műalkotás.” Az ismerős mondat Réne Magritte-re utal, aki nagy hatással volt Broodthaers egész munkásságára.

8 Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*. <https://www.youtube.com/watch?v=p4RSW-G5ZTE> [2014.03.30]

9 Eva Badura-Triska: Dekonstruktion bei Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Herno Zobernig. In: *Musée à vendre pour cause de faillite. Werke und Dokumente aus der Herbert Foundation und Mumok im Dialog*. 2014, 121.



BRUCE NAUMAN
Sex and Death, 1986, neon csővek, alumínium, 183×244×29 cm © Herbert Foundation, Gent / Ghent

A kiállításban Richter egyik „sasos-festménye” is megtalálható, amit Broodthaers nagy becsben tartott.

Richter és Broodthaers művei erős konceptuális jegyeket mutatnak, de nem a konceptuális művészeti normák megteremtése az elsődleges a számukra, sokkal inkább a művészet nyelvével, „beszédmódjaival” való kísérletezés. Nem kínálnak a nézők számára téziseket vagy megoldási javaslatokat, hanem primer kérdéseket tesznek fel és szkepszissel fordulnak a fennálló megközelítési és ábrázolási módok felé. Annak az elkerülhetetlen felismerésnek irányába terelnek, hogy képtelenek vagyunk magunkat hitelesen kifejezni.¹⁰ Mindez nem korlátozza a művészeket abban, hogy egyre újabb és újabb ötletekkel álljanak elő, és a társadalmi jelentőségű kérdéseket művészi hangnemben szólítsák meg, vagy éppen provokálják.

A mumok harmadik emeletét BRUCE NAUMAN papír-, neon- és videómunkái, valamint hatalmas acélinstallációja, a *Musical chairs* (Zenés székfoglaló játék, 1980) tölti meg. A szűk tér a különféle technikák keveredése miatt zsúfoltnak hat, különösen az irritatív *Sex and death* (Szex és halál, 1985) neon-munka van erős befolyással a többi mű élvezetére. A rituálisan ismétlődő mozgás, a

neoncsővekből épített fluoreszkáló motívumok a nyolcvanas évek közepe óta foglalkoztatják Naumant. A *Szex és halál* – akár egy szaggatottra vágott film – egy történetet jelenít meg az egymást váltó képeken. A két egymással szemben álló meztelen férfialak kezében kés és pisztoly van, erekcióval vagy lekonyuló pénisszel reagálnak egymás mozdulataira, támadnak, majd magukba roskadnak. A háború és a szexualitás párhuzama a művészettörténetben sokszor ábrázolt Mars görög istent idézi groteszk és homoerotikus formában. Nádas Péter a *Párhuzamos történetek*ben kiemelten sokat foglalkozik ezzel a témával, Nauman művével kapcsolatban is találó az egyik mondata: „Talán a merevedés, a folyamat izgatott, az átváltozás követhetetlen élménye egy rideg testen, amely különben csak az életidővel változik, de akkor is észrevétlenül.”¹¹

Az *Audio-Video Underground Chamber* (Földalatti kamra, 1972) videója egy kiállítás látogatótól teljesen szokatlan érzékelési és befogadási módot követel meg. A múzeumon kívül elföldelt csupasz betonkocka teljesen kikerüli a közvetlen befogadás lehetőségét: a koporsószerű térbe mikrofont és kamerát installáltak, így továbbítják a képet és a hangot a kiállítótérbe. A zárt, keskeny kamrából érkező változatlan, csendes kép a klausztofóbia állapotát idézi fel a nézőben. Nauman egészen egyszerű eszközökkel alkotta meg a „szorongást közvetítő gépet”.

A *Musical chairs* (Zenés székfoglaló játék, 1980) két szék és acélsínek plafonra felfüggesztett installációja.¹² A hatalmas „tárgy” jelenléte nyugtalanító, hiába lebeg szemmagasságban, mégis felébreszti a néző veszélyérzetét. Ha a részei összeérnek, akkor egy átható, mély hangot adnak ki, amire a mű címe is utal. Miközben persze elég a mozgásba hozott művészeti asszociációs mező is, amely akár Warhol *Electric Chairs*-étől (Elektromos székek, 1964) akár Robert Morris *Hearing* (Hallás, 1972) című installációjáig is terjedhet. Ugyanakkor Nauman műve, miközben címében egy gyerekjátékot idéz meg, és egyben az erőszak, az izoláció és a kirekesztettség érzésére is utal. A „székfoglalót” játszva a gyerekek a kör alakban elhelyezett székek mentén sétálnak, amíg

10 I.m. 101.

11 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*. Jelenkor Pécs, 2005, 2. kötet. 48.

12 A körben mozgó acélkereszt egyébként visszatérő motívum Nauman munkáiban.

a zenét hallják, ha megállítják a zenét, le kell ülniük egy üres székre. Mindig eggyel kevesebbet szék van, mint résztvevő: valaki mindig, kizorol, hopen marad, egészen addig, amíg végül egyetlen székre ül le az utolsó gyerek. A kiállított munkák mintha egy irányba mutatnának: Nauman a minimál és konceptuális művészet lecsupaszított nyelvét, formáit mozgással, valamint a külső és a belső tér át- és megfordításával kombinálja: nyomozást, kísérleteket folytat az oda-visszahatások, az érzelmi és hangulati kapcsolódások, visszacsatolások területén.

MARTIN KIPPENBERGER *Spiderman Atelier* (Pókember műterem, 1996) műve egy tíz négyzetméternyi színpadon meg- és berendezett padlasműterem. Az installáció 1996-ban a *L'Atelier Soardi in Nizza* című kiállításhoz készült, amelyet Henri Matisse időskori műtermében rendeztek meg. Az installáció címét az *Amazing Spider-Man* képregénysorozat adta, amely 1963 márciusában jelent meg először: Peter Parkert, a főhőst megcsípi egy radioaktív pók, és ettől természetfeletti erőt kap. Az 1996-os kiállítás plakátján Kippenberger – Matisse által ihletett (*La Danse*, 1909) – körtáncot járó pókemberei jelennek meg. Installációja meglehetősen ironikus képet ad a „művészről”, akit a műtermében pózoló superhősként, egy fekete drótokból szőtt, ecsetet tartó pókemberként mutat be. A falnak támasztott monokróm festményeken pedig szavakat látunk, amelyek a nagy művész „szupererejének” forrásait határozzák meg: hasis, kávé, speed. De az is lehet, hogy már azok uralják minden tettét. Nyilvánvaló a kapcsolat az akkor már nagyon beteg művész életvitelével, radikális és következetes „önfelszámolásával”. Kippenberger nekrológiájában Michael Krebber és Cosima von Bonin írja a következőket: „Egy kövér pók volt, aki a jobbról-balról röpködő dolgokat elkapta, egypárszor kifordította, odaégette és egy másik szobába vitte. Ezeket a lépéseket variálta, mindig egy új, egy újragondolt történettel állt elő.”¹³

Egy egyszerre komoly és humoros lázadás adta a mumok kiállításának címét, amely a konceptuális művészet különféle rendszereit, megközelítésmódjait állítja egymás mellé. A négy emeletet bejárva nem fogunk katarzistól megmerevedni vagy elalélni: inkább elgondolkodunk a nyelv és a festészet dekonstrukálásán (Richter és Broodthaers), az ábrázolás problematikáján (Nauman és Kippenberger), vagy a műalkotás befogadásának és használatának abszurd kettőségén (Pistoletto és West). A kiállítás „eladja” a múzeumot a látogatóknak, egyáltalán nem mond csődöt, és talán egyszer majd Budapesten is megtekinthető lesz.

C s e r b a J ú l i a

A víz hatalma

A Fondation François Schneider

Azt álmodtam, hogy Magyarországnak képzőművészetet kedvelő miniszterelnöke van, és milliárdos nagyiparos barátai egymást túlszárnyaló buzgalommal építkezve, képzőművészeti központokkal, privát múzeumokkal népesítették be az országot. Még a legkisebb faluba is jutott belőlük. E csodás álom annak a napnak az éjszakáján lepott meg, amikor a Mulhouse környéki Fondation François Schneiderben jártam. Franciaországban a csomagolóanyaggyár tulajdonos alapítványa a kortárs szobrászat leggazdagabb francia magángyűjteményének élvezetét osztja meg időszakos kiállításain az érdeklődőkkel, a szerszámgyáros építészeti is figyelemre méltó múzeumában napjaink képzőművészetének sokszínű világával találkozhat a nagyközönség, a többféle iparágban eredményesen működő nagyiparos és filantróp pedig a közelmúltban valósította meg régóta dédelgetett álmát, a víz témájának szentelt *Centre de l'art de la Fondation François Schneider*et.

Falu végén, erdő szélén áll egy ház, amelyben egykor – még nem ipari méretekben – a falu nevét viselő Wattwitter ásványvizet palackozták. François Schneider, az épület jelenlegi tulajdonosa ebben az 1920-as évekből származó, a mai kornak és a célnak megfelelően átalakított, kibővített épületben hozta létre a négy alapelem egyikének, a víznek szentelt művészeti alapítványát.

A kertben többek között CLÉMENT BORDERIE hűtött fémcsőkarikát dermedt vízzel bevont és az épület falába behatoló *Wall Piercingje*, ILANA ISEHAYEK állandóan, de bizonytalan egyensúllyal forgó szökőkút együttese, a *Toupiés d'eau*, SYLVIE DE MEURVILLE a környező hegyek, az első világháború véres harcainak színhelyéről készített geográfiai „lenyomata”, a felületén csörgedező vízzel és NICKI DE SAINT-PHALLE vízöntő *Star Fountainje* mellett POL BURY egy olyan alkotása, a *17 sphères dans une sphère* kapott helyet, amelynek kidolgozott tervét a művész már nem tudta megvalósítani.

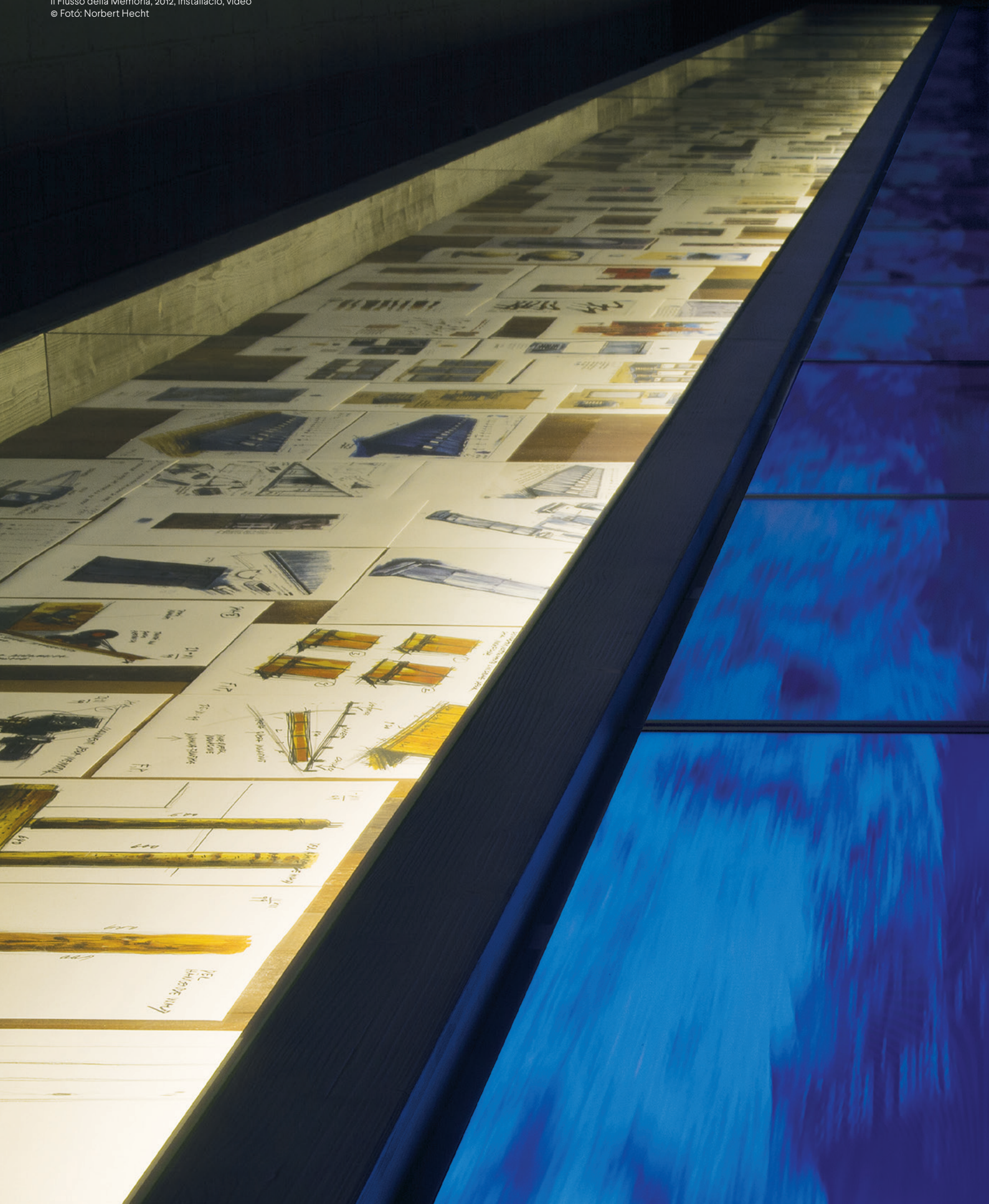
A Fondation François Schneiderben évente három kiállítást rendeznek. Az egyik az ugyancsak Schneider által alapított, és évente kiírt *Talents Contemporains*, interneten elérhető pályázat hét nyertesének munkáit mutatják be. A pályázat célja, hogy felfedezze és támogassa a tehetséges, de anyagi és bemutatkozási lehetőségekkel nem rendelkező alkotókat, ezért az kortól, nemzetiségtől, műfajtól és művészi pályától függetlenül bármely művész számára nyitott. Kizárólag az alkotás minősége számít, amelyet egy tekintélyes tagokból álló nemzetközi szakmai zsűri bírál el. Az alkalmanként szétosztott 300 ezer eurós összeg felét a művek megvalósítására, másik felét megvásárlásokra fordítják. Legutóbb száznegy országból több mint háromezer művész nyújtotta be a vízhez kötődő fotók, festmények, szobrok, videók és installációk terveit. Az idei nyertesek kihirdetése néhány hét múlva Párizsban, a Palais de Tokyóban lesz, kiállításuk pedig ez év őszén.

Az éves program második kiállítása mindig egy meghívott művészt mutat be, aki ezúttal az a FABRIZIO PLESSI volt, akinek munkáival néhány hónappal ezelőtt a Ludwig Múzeumban a magyar közönség is megismerkedhetett.¹

¹³ Michael Krebber, Cosima von Bonin: „Eine dicke Spinne.“ *Spex*, 5 (Máj 1997), o. S.

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

FABRIZIO PLESSI
Il Flusso della Memoria, 2012, installació, vídeo
© Fotó: Norbert Hecht





Plessi, akinek alkotásaiban fontos szerepet foglal el a tűz és a víz, tagja a Talents Contemporains zsűrijének. A múlt évi eredményhirdetés alkalmával járt először Wattwillerben, és a helyszín annyira elbűvölte, hogy azonnal elfogadta a kiállítási felkérést. Aki már járt a helyszínen, könnyen megérti Plessi elragadtatását, hiszen a hely szinte minden eleme a vizet idézi: az épület múltja, az átlátszósággal, áttetszőséggel operáló, Daniel Villotte építész által átalakított belső tere vízszínű üveg-lépcsőivel, a kerti szobrok és szökőkutak látványát a beltérbe beemelő hatalmas üveglakkaival.

Fabrizio Plessi munkásságában közel ötven éve, Velencébe költözésének kezdetétől jelen van a víz. „Az ablakon keresztül látható változó, megbabonázó és rejtélyes víz behatol velencei műtermembe, mindent felold egy folyékony és fluoreszkáló fényben, és fokozatosan, de makacsul és ellenállhatatlanul a munkám valódi főszereplőjévé válik” – olvashatjuk a katalógusban. Plessi kezdetben a videót csak performanszai regisztrálására használta, ezt követték videóinstalláció, majd az Arte Poverához közeledve, felfedezte magának az olyan egyszerű anyagokat, mint a Corten-acél, a textil, a fa, a kő, és azóta azokat felhasználva készíti videóval kombinált alkotásait. Olyan szobrásznak vallja magát, aki számára a videó épp oly *anyag*nak számít, mint szobrai többi alkotórésze. A kiállításon ezekből láthatunk hatot, valamennyi monumentális mű.

A csarnok méretű földszinti termet betöltő *La Foresta Sospesa* (1999) összegezi legjobban Plessi művészetét, amelyben, ahogy a hétköznapi modern ember életében

FABRIZIO PLESSI
Water Circles, 1981, installáció, videó
© Fotó: Norbert Hecht



is, a természet és a technológia összefonódik. A mennyezeti gerendákra függesztett, hat méter hosszú, oszlopszerűen sorakozó kivájt fenyőtörzsek a hangeffektusokkal és az aljuk vetített mozgó víztócsákkal azt az illúziót keltik, mintha egy esőzártta, varázslatos erdőben sétálnánk, amelyben megállt az idő. Az alagsori félhomályban mintha két óriási szem keresné tekintetünket: a *Water Circles* (1981), amely a statikus és dinamikus, az élő és élettelen, a folyékony és szilárd szimbiózisa. Képzeljük el két, egymást éppen csak érintő geometrikus formát, két hatalmas, két és fél méter átmérőjű, kör alakú vaskorongot, közepükön egy-egy, ugyancsak kör alakú nyílásokban videón vetített, állandó mozgásban lévő víztömegeggyel. A *Water Wind* (1984) gerince egy acéltömb, egyik végén egy szelet fújó szerkezettel, a másikon egy képernyővel, amelyen a szél által borzolt vízfelületet látjuk. „A természetes elem megfertőzi és megváltoztatja a mesterséges képet. Ez a legmélyebb és felkavaró magyarázata ennek a ma már művészettörténeti műnek. A hamis valódibb, mint az igazi” – írja kísérszövegében a művész.

Az alkotások magával ragadó látványossága felveti a kérdést, vajon mindez nem gátol-e meg abban, hogy a művek mélyére hatoljunk. Kételyeinkre választ ad az *Il Flusso della Memoria* (2012). Egy huszonnégy méter hosszú asztal közepén, hangeffektusok kíséretében virtuális folyó vize hömpölyög, a két oldalán végigfutó vitrinekben pedig a művész hihetetlenül sok megvalósult tervének rajzai sorakoznak. „Legyen szó nedves tengerparti homokról, egy medence mozdulatlan vízfelületéről vagy egy vonatablak párás üvegről, be kell vallanom, mindezek erősebbek nálam. Lehet színes vagy fehér papír, újság, toalettpapír, kreppapír, smirgli, de akár pauszpapír is, a kezem és a kérdéses lap között frenetikus és gyakorlatilag ellenőrizhetetlen kapcsolat jön létre, olyannyira, hogy végül test test elleni küzdelemmé válik” – írja Plessi. E rajzok egyrészt képet adnak kiváló rajztudásáról, másrészt egy gyermekien szabad fantáziával rendelkező, ötletekben kifogyhatatlanul gazdag embert ismerünk meg általuk. A leglényesebb ebben az installációban azonban az, hogy rávezet a felismerésre: Plessi nem kíván munkáival többet adni, mint karonfogni a nézőt és bevezetni saját, maga teremtette világába. Mindezt sikerrel teszi, és ez nem kevés.

A Fondation François Schneider kiállítási programjának harmadik fejezete egy-egy, mindig a vízzel összefüggő téma köré épülő csoportos kiállítás. A soron következő, júniusban nyíló tárlat, a *Narcisse, image dans l'onde* Kader Attia, Richard Baquié, Patty Chang, Marc Couturier, Michel François, Dan Graham, Fabrice Hyber, Ann Veronica Janssens, Anish Kapoor, Yayoi Kusama, Alicja Kwade, Bertrand Lavier, Claude Lévêque, Oscar Muñoz, Michelangelo Pistoletto, Maxime Rossi, Franck Scurti és Bill Viola munkáit mutatja majd be.



FABRIZIO PLESSI
La Foresta Sospesa, 1999, installáció, videó
© Fotó: Norbert Hecht

Perspektíva- játékok

A játék esztétikai szerepe
Bondor Csilla legújabb
műveiben

Vadlesőrszem

Budapest Galéria, Budapest
2014. május 8 – június 15.

BONDOR CSILLA fiatal képzőművészként még csak néhány éve tört be a magyar képzőművészeti életbe, ám szuverén formanyelvével rögtön feltűnést keltett. Mindenekelőtt a szokatlan matéria tette felismerhetővé műalkotásait, hiszen alapanyagként kezeletlen hulladék deszkákat kezdett el használni. A nyers fa – természetes szépsége és az idő múlására való szüntelen figyelmeztetése révén – önmagában is poétikus eszközként hat, ám ehhez Bondor hozzátársított egy erőteljes művészeti

BONDOR CSILLA
Messzenézó, 2014, Budapest Galéria
© Fotó: Rosta József

gesztust. Olyan hétköznapi használati pseudo-tárgyakat alkotott ugyanis belőlük (asztal, szék, konyhaszekrény, dézsa, csónak), amelyek szimbolikus jelentéstartalmaikkal az élet legáltalánosabb jelenségeiről a lehető legközérthetőbb módon tudnak szólni, mégis finom regiszterekig jutnak el. Konceptualista műveiben a születés, a társas lét, az elmúlás kérdései szinte mindig összekapcsolódnak a női identitás problémáival, ilyen módon nyilvánvalóvá teszik, hogy valaki vallomásokon beszél hozzánk – önmagáról. És éppen ez az a mozzanat, ami e közvetlenségre épülő világrepresentációt hitelessé teszi. Bondor legújabb műveiben pedig e vallomások-közvetlen beszédmód egy újabb sajátossága artikulálódik: a játék ereje, amelynek révén nemcsak új, autonóm világok teremődnek, hanem lehetővé válik a különböző világok közötti átjárás is.

A kiállításra megépített helyspecifikus installációk és objektumok között sétálva ugyanis mindegyiknél azt érezhetjük, hogy egy olyan művész világába léptünk be, aki egyszerűen csak játszadozik a világgal. Akár egy nagy gyerek: lekicsinyíti az embereket, átváltoztatja a tárgyakat, aztán pedig szabadon rakosgatja a részeket egymás mellé. Közben örökösen perspektívát vált, hogy kényelmesen lépegethessen egyik univerzumból a másikba, a makrokozmoszból a mikrokozmoszba és vissza.

A játék mindannyiunk számára jól ismert jelenség: hozzátartozik az életünkhöz, gyerekként a játékon keresztül fedezzük fel a világot. A játék magától értetődő dolog, mindannyian tudjuk, hogy mi az, még ha teoretikusan nem is tudnánk számot adni róla. A legközismertebb elmélet a





BONDOR CSILLA
Vadlesőrszem, 2014, Budapest Galéria
© Fotó: Rosta József

BONDOR CSILLA
Az erdész útja / Vadlesőrszem, 2014, Budapest Galéria
© Fotó: Rosta József





BONDOR CSILLA
Merítés, 2014, Budapest Galéria © Fotók: Rosta József



játék jelenségéről kétségtelenül Huizinga nevéhez fűződik, aki a jog, a harc, a megismerés, a költészet, a filozófia, a kultusz, egyszóval az egész emberi kulturális tevékenység alapformájaként írta le. Hosszasan sorolhatnánk még a különféle meghatározásokat, hiszen sokan sokféleképpen gondolkodtak róla (filozófusoktól matematikusokig). Ám van egy mozzanat, amiben mindenki megegyezik: a játék, bár látszólag nem komoly dolog, mégis lényegi vonatkozásban áll a tevékenykedő és gondolkodó létezéssel. Gadamer, aki esztétikai főműve, az *Igazság és módszer* egyik központi fogalmává emeli, egyenesen azt állítja, hogy a játék meghatározza a műalkotás létét. A játék könnyű, mert erőlködés nélkül történik, és sajátos belső rendje lehetővé teszi, hogy a játékos feloldódjék benne, ezáltal úgyszólván „tehermentesítve” legyen a létezés erőfeszítése alól. Ezzel magyarázható a játék megismétlésére való spontán törekvésünk. Izgalma és lebilincselő hatása abban áll, hogy a játékos fölé kerekedik, behálózza, a hatalmába keríti. Úgy mutatkozik meg, mint olyan „valóság”, amely fölötté áll a realitásnak, de nem kérdőjelezi meg annak alapjait. Nem kérdőjelezi meg és nem tagadja, ellenkezőleg: átváltoztatja. Az átváltoztatás az utánzásra épül. És éppen ebben az átváltoztató-utánzó gesztusban keresendő a játék és a művészet azonossága. Ahogyan Gadamer írja: „A játék léte mindig valóra válás [...]. A műalkotás világa, melyben egy játék [...] megnyilvánul, valóban átváltozott világ.” Az átváltozás nem valami „rontó elvarázsolást” jelent, hanem átfordítást az „igazba”. Miközben játszunk a művészetet, azon közben megmutatkozik, feltárul az, ami a hétköznapokban el van rejtve a szemünk előtt: a játék átváltoztató ereje nyomán az addig láthatatlan dolgok megtapasztalható valósággá válnak.

Bondor Csilla – akár egy nagy gyerek, aki csak játszik – újabban miniatűr emberalakokat rajzol. És nemcsak annyit tesz, hogy az emberi alakot lekicsinyítve egy fehér lapra lerajzolja a formát, hanem ki is vágja a papírból és áthelyezi egy másik, a lekicsinyített modellnél jóval nagyobb világba. Ugyanakkor ez a másik világ a valóságos méretű emberi környezetnél kisebb – összekavarodnak tehát az arányok. Semmi és senki nincs a helyén, minden és mindenki számára új perspektíva nyílt. Az egyik kivágott, miniatűrízált, hátulról láttatott emberalakot, melynek férje a modellje, s mely mozdulataival éppen a fára mászást imitálja, sokszorosítva szórja elénk. A „Péterekből” egy egész hangyabolyt hoz létre – *Embertermeszt* (ahogyan a mű címe sugallja). A miniatűrízált emberalakok szanaszét futnak a térben: felmásznak a ready made-ként a kiállítás terébe beemelt, valóságos fatörzsre, a valóságos padlóra és a valóságos falakra. Az alakok szerialitását a kiszínezéshez alkalmazott négyféle színkompozíció ritmikus váltakoztatása révén a művész megbontja, ilyen módon

nem az egyformaságról, avagy a szimulákrumról fogalmaz meg állításokat. Ellenkezőleg: ez a világ színes, kedves, szerethető. Habár állandóan összeütközik ebben az imaginárius univerzumban a realitás és a fikció. A kiállítótér valóságosan megnyitott kövezete alatt például látunk egy vödört, amely újra és újra leereszkedik a kút fenekére és vizet merít onnét. A mélység is valóságos, hiszen tényleg a lábunk előtt tátong. Ám sem a kút, sem a vödör, sem a víz *nem igazi* – ezekről „csak” filmet látunk. A vetített kép a valóságos tárgyi környezettel együttműködve alkotja meg azt a narratívát, amely a merítés önmagán túlmutató, metafizikus eseményét átélhetővé teszi. Nemcsak a makro- és a mikrovilágok közötti léptékváltásokkal játszadozik tehát Bondor, hanem „pimaszul szökdécsel” a realitás és az illúzió közötti határvonalakon is. Ráadásul a telemerített vödörök ott sorakoznak a kút mellett, szám szerint tíz, s a vödörökbe nézve azt látjuk, hogy boldog emberkéék lubickolnak benne. Rajzolt, kivágott, műanyag víztükörre nyomtatott, miniatürizált emberalakok.

A víz Bondor korábbi műveiben is megjelent, a Budapest Galériabeli kiállításon viszont az egyik legfontosabb motívummá válik. Három installációban is felbukkan, mindháromban más és más minőséget tár elénk. Nemcsak a vödörökben lubickolnak fürdőzők, hanem a címadó *Vadlesőrszem* részeként is látunk egy olyan filmet, amely strandolókat mutat, labdázó, felnőtt férfiakat. Igaz, csak két kivágásban jelennek meg, mintha egy távcső kerek lenséibe pillantanánk be éppen. A hullámzó víz mindkét installációban a feloldódás, az önfeledtség, a boldogság színhelyeként jelenik meg, de itt ehhez hozzáadódik a megfigyelés és a töredékesség mozzanata is, mindkettő negatív színezetet társít a jelentéshez. Az *erdész útja* című installációban magát az utat látatja előttünk a művész, mégpedig drámai erővel: a kiállítótérbe behordott fekete földben jelenik meg egy autó keréknyomának otthagytott mélyedéseként, azaz hiányként. Valaki behatolt az érintetlen természetbe, s most itt hagyta idegenségének lenyomatát. A keréknyomban itt-ott megült a víz, a vízben pedig tükröződik az ég. De milyen ég? A kiállító terem plafonja? Bondor újra csak az illúziókeltés, azaz a játék eszközához nyúlt: szabálytalan formájú, a tócsa látványát imitáló plexilapra rányomtatva a visszavüklöződő felhőkről készített fotókat. Föld, víz, ég – száraz, folyékony, légnemű. A világ három minőségét tárja fel ez az egyszerű, mégis gazdag jelentéstartalmú műalkotás. De mindenekelőtt két őselem feszül itt egymásnak: a föld és a víz. Egyik valóságos (föld), másik fiktív, mivel fizikai mivoltában nincs jelen (víz). Egyik az emberi élet számára a megtartó erőt, a talajt, az otthont szimbolizálja, a másik a talajtalanságot, a gyökértelességet, az enyészetet. A víz ebben a műben az elmúlás jelentéskörét nyitja fel. Ráadásul eső



BONDOR CSILLA
Embertermesz, 2014, Budapest Galéria
© Fotó: Rosta József

formájában az égből hullik, ekképpen nem is emberi minőséget fejez ki, hanem a transzcendencia megnyilvánulása. Az égből a földre hullott és a földdel elkeveredett, sáros vízben azonban az ég már csak elmosódva látszik. „Tükreink homályosak” – ahogyan Pál apostol írja. Az ember hiába szeretné, földi életében nem láthat el az égig.

Bondor Csillát mégis mintha az érdekelné a legjobban, hogy ellásson a föltől az égig, az égtől a földig, egyik dologtól a másikig. A távolságok, a léptékek, a különbségek leküzdése, a perspektíva-váltás motiválja. Tárgyait és emberalakjait például rendre felülnézetből ábrázolja – mintha Isten szemével nézné a világot.

A felülről való rátekintés aspektusa korábbi műveiben is meghatározó volt, ám ott a perspektíva-játékokat felmutató ábrázolásmód révén kapott különös hangsúlyt. A deszkából készített hétköznapi használati tárgyakat korábban nem ready-made-ként állította elénk, hanem térbeliségükben reprezentálta, hangsúlyossá téve a képzőművészeti ábrázolás egyik legfontosabb eszközét: az illúziókeltést. A rövidülés és a perspektivikus szerkesztésmód optikai eszközeinek csalásai révén a háromdimenziós tárgyak „eltorzítva” jelentek meg. S habár még így is a valóságosság látszatát keltették, mégis inkább az ábrázolás lehetetlenségének ironikus fragmentumaivá váltak. Most csak egyetlen, a térbeliséget megkérdőjelező tárgy volt kiállítva csak: a vadlesőrszem. Az égbe vivő létra jelentéstartalmait megidéző tárgy nemcsak a transzcendens világba való felemelkedés vágyát szimbolizálja, hanem egyúttal a lefelé tekintést is: aki felmászik rá, megpihen a tetején és körbenéz. Szemügyre veszi a földi világot. Ellenőrzése alatt tartja. Megnézi, hogy megvannak-e, jól vannak-e az erdő vadjai. Avagy nincsenek-e veszélyben a vízben lubickolók. Aki felmászik a magasba, egyfelől kiszakad a földi életből, másfelől felügyeletet kap felette. De vajon ki az, aki fentről néz és őrködik? Vajon vigyáz-e ránk? Vagy ellenőriz? Ez az a kérdés, amit nyitva hagy Bondor. Hiszen üres a vadlesőrszem kosara, nem áll benne senki. S bár a kiállítótérben elhelyezett, valóságos messzelátóba bepillantathatunk, hátha mégis felfedezzük „Öt” – látásunkat kiélesítve, a világ apró mozzanatait felnagyítva és közelebb hozva –, valakit, akinek a hiányát érzékeljük. De nem azt látjuk, amit várunk. Ha belepillantunk a távcsőbe, akkor egy másik embert látunk, aki velünk szemben áll és szintén egy messzelátóba néz. Ő is kémleli a távoli horizontot, keres valakit vagy valamit, de helyette minket lát.

Bondor Csilla, miközben földi életünk tárgyaival, sőt magukkal az emberekkel is naiv és egyszerű őszinteséggel játszadozik, azonközben merész játékával olyan új perspektívákat teremt, amelyek önmagunk megértésére nyílnak. Lent és fent, kint és bent, felszín és mélység. Világok között lépegetünk.

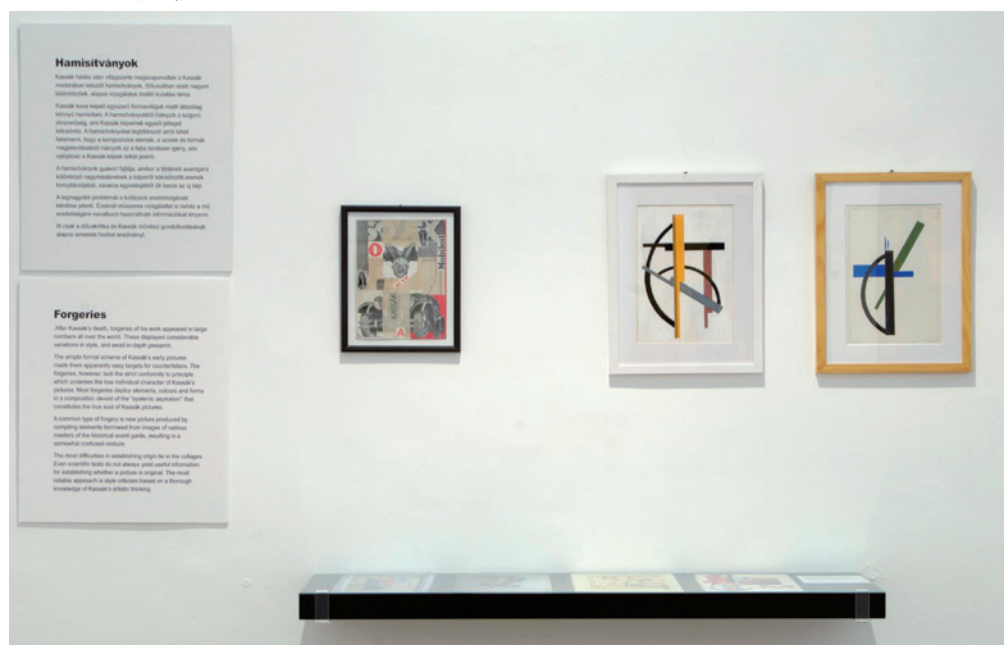
Kassák, és akiknek nem kellett

Kassák és Kassák 2. Konjunktúra és kiszorítás. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években

Kassák Múzeum, Budapest
2014. március 28 – június 15.

Ritka hazánkban az olyan precíz, történeti szempontokat érvényesítő, források kritikus olvasására épülő művészettörténeti bemutató, mint a Kassák Múzeum új, Sasvári Edit által rendezett időszaki kiállítása. A *Konjunktúra és kiszorítás* alcíme – *Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években* – pontosan jelöli meg azt a témakört, amelyet a kiállítás kronologikus sorrendben, tematikus csomópontok kijelölésével körbejár. A Kassák művei iránt megélnéül külföldi műkereskedelmi érdeklődést és a háttérbe szorítására – háttérben tartására – tett hazai kísérleteket párhuzamos történeteként olvashatjuk a kiállításon. Olvashatjuk, hiszen a történetben szereplő, egyben azt illusztráló művek mellett a főszerepet archívumi anyagok – levelek, kiadványok, valamint a kultúrpolitika dokumentumai – játsszák. A kiállított dokumentumok – ellentétben a kiállítást kísérő,

Kassák és Kassák 2.
KONJUNKTÚRA ÉS KISZORÍTÁS. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években
Kassák Múzeum, 2014, részlet a kiállításról © Fotó: Gál Csaba



magyarul és angolul is olvasható leírásokkal – csak eredeti nyelven szerepelnek. Remélhetőleg megjelenik majd egy katalógus vagy forráskiadvány, amelyben a külföldi olvasók is érzékelhetik a bemutatott történetek finom, nyelvileg is jellemző fordulatait. (*Ceterum censeo*: más kiállítóhelyek mellett a Kassák Múzeum is megérdemelné, hogy a nemzetközi szinten értékelhető szakmai teljesítmény hasonló színvonalú finanszírozással párosuljon. Akkor nem lenne kérdés egy kétnyelvű katalógus megjelenése a megnyitó napjára.)

Ha már a nyelvi kérdéseknél tartunk: a magyar címben szereplő „kiszorítás” helyett az angol változatban az általánosabb érvényű „rejection” (elutasítás) szerepel. A magyar kifejezésben felfedezhető némi állambiztonsági íz nem véletlen: Sasvári választását nyilván saját, a korszak kultúrpolitikáját érintő kutatásai indokolják. A kézjegyet viselő címválasztás mindazonáltal jól jellemzi Kassák helyzetét: a kiszorítás ugyanis Kenedi János állambiztonsági szlengszótára szerint „büntetőeljárásn kívüli adminisztratív intézkedés ellenséges, megbízhatatlan személyeknek meghatározott munkaterületről, objektumból való távoltartására.”¹ Az, hogy miért és mennyiben tartották Kassákot ellenséges személynek, valamint, hogy hogyan próbálták megóvni tőle a művészeti közéletet, regényszerűen bontakozik ki előttünk a kiállításon.

Kassák megkésett nyugati műkereskedelmi konjunktúrájának fő szereplője a Galerie Denise René volt, amely a korabeli kurrens absztrakt művészet mellett annak előzményeinek bemutatására is vállalkozott. A műkereskedelmet jól ismerő Vasarely 1960-ban így jellemezte Kassák pozícióját: „Azt már írtam, hogy új képeivel múltbeli súlya latba vetése nélkül a százezres konkurenciában minimálisak az esélyei. Ezt Denise René is jól tudja.”² (1960.05.10.) Hirtelen igény támadt a régi művek iránt, Kassák erre adott különböző válaszai – grafikák újryomtatása, új művek antedatálása – nyomon követhetők a kiállításon. Látható például a klasszikus képarchitektúrák újrakiadását tartalmazó *Panderma-mappa*. Kassák nem tudott kiutazni Bázalbe, Carl Lászlóhoz, hogy aláírja a nyomatokat, így kis árcédulákat szignált, amelyeket a kiadó ragasztott a lapokra, Panderma feliratú bélyegzővel hitelesítve azokat. A kiállítás másik érdekes fejezete Kassák késői konjunktúrájának *post mortem* szakaszával foglalkozik, bemutatva hamis és kétes szerzőségű „Kassák” műveket. A művész karrierjének vonatkozó fejezetét, az 1960–76 közti kiállításokat a falon egy – a Kassák Múzeum igényes

1 Kenedi János: *Kis állambiztonsági olvasókönyv I–II*, Budapest, Magvető, 1996, II: 426.

2 Eltérő jelzés hiányában az idézetek Kassák Vasarelyhez írt leveleiből származnak. A szövegeket a gépirás sajátosságainak korrigálása mellett (hosszú „f” hiánya, stb.) eredeti formájában közlöm.

grafikai arculatához méltó – diagram jeleníti meg (tervező: Koronczi Endre).

A kialakuló együttműködés ellenére a művész és az őt nemzetközi piacra bevezető Galerie Denise René kapcsolata nem volt problémamentes: „Bár ő [Denise René] is barátságosabb hangot ütött meg, mint eddig, de volt egy-két mondata, amit nagyon nehezen tudtam lenyelni. Elég nyersen érzékeltette hozzám való kegyességét.” (1961.03.10.) Több év után így fakadt ki Kassák egy levelében: „Végtelenül bánt, hogy a galéria így packázik velem. D. R. nem istennő és én nem vagyok szar.” (1966.09.12.) A külföldi kiállítási lehetőségekkel nem rendelkező, illetve hazaiaktól megfosztott művész érezhetően többet várt az együttműködéstől, mint amelyre egy kereskedelmi galéria hivatott lett volna. A galéria szempontjából Kassák csak egy volt az általuk forgalmazott művészek közül, Kassáknak viszont létfontosságú lehetett a kései, külföldi elismerés. Kassák leveleiből kitűnik, hogy a hazájában marginalizált helyzetű művész elsősorban Győzőnek (azaz Victor Vasarelynek) köszönhette Denise René érdeklődését. Vasarely önzetlen segítségének volt köszönhető az 1961-es Kassák–Vasarely mappa létrejötte is (kiadó: Denise René), amely Kassákot a francia közönség által jobban ismert Vasarelyvel társítva próbálta bevezetni a piacra. Kassák meg is becsülte Vasarely nem kevés szervezőmunkával járó támogatását; hiszen más, külföldi barátairól csak ezt írhatta: „A többiek inkább csak szépeket mondanak, de pozitív segítségükre kevésbé lehet számítani.” (1962.06.25.)

Kassák magyarországi helyzete pszichikailag sem volt könnyű: „A hiányérzet súlya nyom. S egyebek közt ezért írom ezt a levelet is, hogy a párizsi kontaktus töltsön el némi bizalommal a jövő iránt.” (1961.02.06.) Az elismerő külföldi kritikák mindenestre gyógyírként szolgáltak elszigeteltségében a művész számára: „Képzelve el, hogy mindez milyen inspirálólag hat rám, aki végeredményben még mindig nem kerülhetett közvetlen érintkezésbe a határainkon túli világgal.” (1966.10.01.) Kassák azonban háttérbe szorítottsága ellenére mindvégig tisztában volt műveinek értékével és saját jelentőségével. Ahogy a Kassák–Vasarely mappa megjelenésekor írta: „Közölt munkáim fölött negyven év múlt el s beképzeltség nélkül az a véleményem, hogy annak idején a helyes úton indultam el, komolyan vettem feladatomat és kétségtelenül némi eredményeket is elértem.” (1961.10.29.) Az idő művész meglehetősen elszánt volt, elszántagra pedig szüksége is volt, hiszen egyszerre kellett alkalmazkodnia a kortárs nyugati műkereskedelem viszonyaihoz, illetve harcolni elismerésért, kiállítási lehetőségért a hatvanas évek Magyarországon: „Én azonban olyan ember vagyok, aki nem könnyen mond le terveit megvalósításáról, terveim pedig vannak s ha csak egy



Kassák és Kassák 2.
KONJUNKTÚRA és KISZORÍTÁS. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években
Kassák Múzeum, 2014, részlet a kiállításról © Fotó: Gál Csaba



Kassák és Kassák 2.
KONJUNKTÚRA és KISZORÍTÁS. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években
Kassák Múzeum, 2014, részlet a kiállításról © Fotó: Gál Csaba

mód adódik rá, meg is fogom azokat valósítani.” (1962.06.25.)

Óriási volt a kulturális, gazdasági és politikai szakadék Denise René és Vasarely Franciaországa, illetve a hatvanas évek Magyarországáé között. Némi iróniával írta Kassák Vasarelynek utóbbi sikereivel és az ezzel járó terhes elfoglaltságokkal kapcsolatban: „Legföljebb azt ajánlhatnám, hogy jöjjön haza és én a fejemmel garantálhatom, hogy nem kellene eltűnie a kiállítások sorozatát, a kitüntetések és az undorítóan pénzéhes ügyfelek vásárlásait. Biztosítom, hogy egyetlen kiállítása nem lenne és egyetlen képét nem adná el.” (1963.01.22.) Számos, nyugatról nézve érthetetlen és magyarázatot igénylő technikai akadály állt Kassák útjában: „Kb. 25 képem készen áll arra, hogy kiküldhessem Párisba. De hogy ez a kiküldetés megtörténhessen, ahhoz okvetlenül szükséges, hogy Denise Renétől hivatalos meghívást kapjak, hogy kiállításomat megrendezi galériájában. Ilyen hivatalos meghív[ás nélkül] nem kaphatunk útlevelet és a képeket nem küldhetjük ki.” (1959.09.06.) De nemcsak a személyes utazás és a képek kiküldésének lehetőségéért kellett Kassáknak harcolnia: „[Denise René] azt írja, hogy itt csináltassam meg a katalógust s én attól félek, hogy ebben a dologban itt bizonyos komplikációk adódnak majd. Ugyanis a katalógus kinyomtatásához és kiküldéséhez külön-külön engedélyt kell kérni. Maguk ezt persze nem értik meg, de sajnos így van.” (1959.10.22.)

Kassáknak, ahogy fiatalkorában, úgy élete utolsó éveiben is küzdenie, harcolnia kellett mindenért.

Sok évtizedes harci tapasztalata és stratégiai érzéke megmutatkozik a kiállításon olvasható levelekben. Sikerül elérnie, hogy párizsi kiállításáról képekkel illusztrált kritika jelenhessen meg a Nagyvilágban, azonban, ahogy Vasarelynek magyarázza: „az absztrakció szót kerülni kellene benne. Építő tendenciájú, újszerű, korszerű művészetnek lehetne nevezni, stb. Azért ajánlom ezt a fogalmazást, mert így módjukban lenne leközelíteni reprodukcióval együtt.” (é.n.) A kiharcolt külföldi kiállításról szóló kritika eszköz az absztrakció hazai elismertetéséért vívott harcban, a nyelvi kompromisszum a képek közölhetőségének ára.

Kassák azonban nem pusztán saját műveinek bemutatásáért harcol, itthoni kiállítására szélesebb stratégia egyik lépéseként tekint: „...ez lenne itt az első egyéni absztrakt kiállítás [Építőművészek Galériájában rendezendő egyéni kiállítása]. Utána komolyan megindulna itt a mozgás és az a tervem, hogy ebbe a mozgásba egy szép párizsi magyar anyaggal is be lehetne kapcsolódni, amit Magával együtt szeretnék megrendezni.” (1962.06.25.) A Kassák–Vasarely mappából is azért tervez a minisztériumnak és múzeumoknak ajándékozni, mert „Ez anyagi ráfizetés, de fontosnak látszik jövőbeni lehetőségeink előkészítéséhez.” (1961.10.29.) Saját törekvéseik igazolását látja a Henry Moore kiállítás magas nézőszámában is, jó jelnek tekinti ezt a tervezett, Vasarely–Kassák rendezésű modern kiállítás létrejöttéhez. (1961.10.29.)

A „másik oldal” hatvanas évek eleji álláspontját a kiállításon többek között Aradi Nóra sorai képviselik: „Félreérthetetlenül közöltem, hogy művészetével, szemléletével nem értek egyet, és közönségünk elé azt nem bocsájthatjuk.” (1960.02.04.) Érthető módon az idős Kassák egészségének nem tett jót a hazai és küldi tervekkel kapcsolatos szüntelen küzdelem: „Néhány nappal ezelőtt angina pectoris következtében szívgörcsöt kaptam. [...] Túl sok volt az utolsó napok izgalma s ez idő előtt kikészített.” (1960.02.06.)

Az idő azonban – szerencsére még életében – Kassákot igazolta: „1967 márciusában, 80. születési évfordulóm alkalmával Pesten lesz kiállításom és egy szép könyv is jelenik meg rólam. Ez lesz az első konstruktív kiállítás nálunk. Íme, áttörtem egy betonfalat.” (1966.09.12.) Valóban, az első „önköltséges” kiállítást számos „túrt” fiatal művész szintén önköltséges bemutatója követte a Fényes Adolf Teremben. Kassák azonban mindezt nem érthette meg: pár hónappal kiállításának megnyitása után már halott volt.

Kassák és Kassák 2.
KONJUNKTÚRA ÉS KISZORÍTÁS. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években
Kassák Múzeum, 2014, részlet a kiállításról © Fotó: Gál Csaba



Hát hogyan bánunk mi a világgal magunk körül? Egy életbe vágó téma

Gosztola Kitti: *Jó fa, jó hely II.*

Liget Galéria, Budapest
2014. május 8 – június 5.

A *Jó fa, jó hely II.*¹ kiállítás művészi eszközökkel hangosítja ki a Liget, a Liget fáit, minden fa, és úgy általában az élő környezetünk sikolyait és segélykiáltásait. Eddig is tudtam, hogy baj van azzal, ahogy bánunk a fákkal, az erdőinkkel szerte a világon, de mindez absztrakt volt és távoli. Akkor is, ha nemrég a Kossuth téren pusztítottak el fákat értelmetlenül (és mint utólag kiderült, jogszerűtlenül), vagy ha tudjuk,

¹ A sorozat első ízben a *Liget 30* kiállításon volt látható az Olof Palme házban, Budapesten, 2013. május 30. és június 16. között. (<http://liget30.wordpress.com>)

GOSZTOLA KITTI
Jó fa, jó hely II., 2014. Liget Galéria, részlet a kiállításról



hogy szemet vetett a kormány a Normafára is, és még akkor is, ha a Liget múzeumi-negyeddé alakításának terve a fák szempontjából is ijesztő. Ahogy a művész igen közel lépett a megcsontított fákhöz, levelenként nézegetve és megörökítve őket, úgy minket is erre készítet a tárlat. Hogy mi is közel lépünk a témához, az egyes fákhöz. Konkrét túlélőkhöz annak a háborúnak, amelyet az ember vív a természet ellen.

A közöny az iránt, aki valamilyen módon tőlünk függ, és az ezzel összefüggő bűnbakkeresés nagyon kedvelt szokásunk. Meglepett, hogy mindezt a fákra is kiterjesztjük. Hogy mennyire ugyanúgy bánunk velük, ahogy egymással. Hiszen lényegében, az ő esetükben is a valódi empátia hiányzik. Telepítésük és gondozásuk nincs végiggondolva: nem evidens, hogy úgy építsünk-ültessünk, ahogy az *jó* (értsd: szakszerű) lenne. Inkább utólag korrigálunk (értsd: vaktában rombolunk). Ahogy a kiállítás címe is fogalmaz: az a hely jó, ahol jó a fa, azaz jó dolga van. Ehhez pedig tényleg semmi bonyolultság nincs szükség – csak annak végiggondolására, hogy *mi fog történni*. Hogyan fog nőni, fejlődni az a fa, mennyi hely kell neki, kap-e majd elég vizet és levegőt, mi lesz majd akkor, ha a gyökérzete is megnő² stb. Így elkerülhető lenne, már ha tényleg kellene az adott helyre fák, hogy ne csupán olyan tárgyakként legyenek ott, amelyeket bátran ki lehet vágni, el lehet pusztítani. Hogy ne egy biodíszlet³ elemei legyenek csupán. Mert a fáink jelenleg csak tereptárgyak. Erre utal a kiállításon megjelenő, égősorból álló mű is: ilyeneket aggatunk-tekerünk a fáink, mint pusztá hordozók köré minden decemberben. S nem csak a fáknak okozunk betegségeket és túl korai pusztulást a rossz tervezéssel, ültetéssel, hibás korrekciókkal, hanem nyilván, saját magunknak is. Az önpusztítás szofisztikált módja ez: nem alkohol, nem drog, nem dohányzás, bár ez utóbbival mutat némi rokonságot. Szép lassú (bár egyre gyorsuló) feladós halál, amelyre ítéljük magunkat újra és újra, *minden egyes fa* kivágásával. És amikor a fa *rossz helyen* lesz hirtelen – ágai belógnak (és nem fordítva!) kábelek, parkoló autók, bárki és bármi útjába –, gyökérzete áttöri a járdát, a gondatlan elhelyezéstől, vágástól ferdén nőnek és kidőlnek, akkor őket hibáztatjuk vagy minimum büntetjük. Pedig ki nem tehet semmiről? Na ugye. A rajzokon a túlélők vannak, azaz a csonkítások ellenére *még élő* fák. A portréik. GOSZTOLA KITTI levelenként, áganként, kéreg-ráncokként rajzolta meg őket. Kontextus nélkül látjuk őket, a fehér papíron lebegnek, kiemelve a környezetükből. Hogy csak őket nézzük most, és semmi se terelhesse el a figyelmünket. Hogy belénk vésődjön, hogy melyiket hogyan bántottuk, és ezzel hogyan törtük meg a fa harmóniáját, egészét.

² Nagyjából akkorára, mint a fa lombja (Szikra Renáta).

³ Garay Klára záró-előadása alapján.



GOSZTOLA KITTI
Jó fa, jó hely II., 2014, Liget Galéria, részlet a kiállításról

Önmagukban, megcsonkítva, sebeiket felmutatva járulnak elénk: most éppen azért kapták őket, mert az ún. úrszelvény (a kábelek körül üresen tartandó sáv – Szikra Renáta) útjában voltak. Az egyik sorozat épp erről szól, egy egyen-metszésről. A fasor összes fája ugyanúgy lett megvágva, a mellettük futó utak beláthatósága érdekében. Lombjuk levelenként kivágott formákként, azaz eleve hiányként jelenik meg, illetve, a megfelelő világítással árnyékuk (vö. „önmaga árnyéka”) rajzolódik lombozatként a falra.

A fő sorozatra jellemző naturalisztikus ábrázolásmód, pontosság, részletesség és a fekete-fehér tus technika miatt akár régi botanikai könyvek ábrái is eszünkbe juthatnak. Ebből a világból metsződnek ki a „kiharapott”, illetve művi pontossággal kivágott, kiműtött részek. Rendhagyó és nagyon érzékletes módon a rajzlapot, keretet, üveglapot is átvágja a hiány ott, ahol keletkezett. Ezek nélkül a részek nélkül nem teljes a fa, hát hogyan lehetne teljes a róla készült kép? A hiány-élek pedig mintha a túéles pengét is asszociáltatnák, amely belehasított a fába. Általában is előny lehet a fehér fal egy kiállítási anyag háttéréként, de most különös jelentőséget kap: a hiányzó darabok helyére így a fehér semmi kerül. Konkrétan, szimbolikusan egyaránt. A rajzok létrehozásának gesztusa és módja épp ellenkezője a fában pusztát látó, vaksi kéz mozdulatainak, attitűdjének. Alázattal fordul az élőlénynek, egyedinek, egyszerűnek látott fák felé. A belehelyezkedés mélységét pedig a meditatív jelleg hozza létre és jelzi is egyben.

Gosztola Kitti fái az egészen konkrét portré-szint és a fentebb érintett problémakörök mellett elvont szinten is működnek, mint metaforák. Az elemzés során folyton párhuzamokba, megfelelésekbe ütközünk – az emberekkel kapcsolatban. Hogy köztünk különös kapcsolat van, számtalan mítosz, mese, átváltozástörténet,⁴ hasonlat,⁵ tisztelet-adási, temetkezési szokás⁶ és tudományos tény⁷

4 A görög mitológiában fává, Benedek Eleknél emberré alakulás.

5 Ld. például Paul Klee közismert gondolatát a művészről, aki mint fa közvetít csupán, a gyökereivel felszív, a lombkoronán át pedig továbbad.

6 Fa ültetése a megtisztelt/gyászolt ember számára.

7 Egy felnőtt ember éves levegőszükségletét egy 50-70 éves fa tudja létrehozni.

bizonyítja. Ezeknek a fáknek a történeteik kapcsán pedig csupa olyasmi került elő már eddig is, amit a legelesettebbekhez, legvédtelenebbekhez való hozzáállás kapcsán is felemlgethetnénk. Ahogy Gosztola Kitti megfogalmazta: a fák folyamatos csonkítása olyan, mint a folyamatos sanyargatás. Hiszen így sosem teljesezhetnek ki. Nem lehetnek azzá, amivé válhatnának, ha segítséget, szakszerű odafigyelést kapnának. Hibásak olyasmiért, amiről sohasem dönthettek. Nem lehetnek egészségesek, és így a betegségeikért vonjuk őket felelősségre. Észre sem vesszük őket, szinte láthatatlanok, hiába vannak ott a szemünk előtt. Pedig ők vannak többen.

A keretek épp olyan fából készültek, mint amit a rajz ábrázol: így válnak a képek a bemutatott fák üvegezett koporsóivá Szikra Renáta értelmezésében. Rajtuk a fák latin neve olvasható, míg a magyar elnevezés nem szerepel. De álszentség is lenne hiányolni. Én legalábbis nem ismerem fel a fákat az utcán, de nem is kell tudnom a nevüket ahhoz, hogy átérezzem annak súlyát, amit velük tettek. És ismét egymás közt vagyunk, mi emberek. Együtt érezhetek másokkal, segíthetek másoknak, anélkül, hogy például a nevüket tudnám. Megláthatom a bajt anélkül, hogy kontextust adna hozzá az élet. Attól az a probléma még nagyon is húsbavágó lehet. Ehhez is alázat kell. Ezt magyarázatok nélkül elfogadni.



GOSZTOLA KITTI
Jó fa, jó hely II., 2014, Liget Galéria, Acer Campestre, 2013

Ötödik utca

Bálint István vándorkiállítása

Galéria '13, Budapest
2014. január 17 – február 21.

Művelődési Ház Galériája, Tompa
2014. március 15 – 31.

Kiskunhalasi Galéria, Kiskunhalas
2014. április 16 – 30.

Történetünk szempontjából teljesen érdektelen, hogy 700 vagy 900 ezer cigány/roma él-e hazánkban. Viszont tény, hogy közülük több tucatnyi festő (és szobrász) került ki. Csak néhány autodidakta cigány festőművészt említek: Balogh Márta, Balázs János, Balogh Balázs András, Csányi János, Mocsár Gyula, Oláh István, Oláh Jolán, és ide tartozik a Hollandiában akadémiai végzettségű Péli Tamás is. Megemlíthetjük még a költő Bari Károlyt, aki kiváló grafikákat készített, nemrégiben pedig egy három kötetes cigány szótárt publikált. Az autodidakta, amatőr és professzionális képzést kapott cigány festők közös jellemzője, hogy szín- és formaviláguk páratlanul gazdag, kerülnek az absztrakt megfogalmazást, tematikájukban sokkal inkább a szürreális, álomszerű, a mesék, mitológiák világát idéző megközelítés az uralkodó, és a szakralitás sem áll távol tőlük. A jelen írás tárgya viszont BÁLINT ISTVÁN vándorkiállítása. A művész nem cigány festő, hanem *cigányokat* festő, hiszen legutóbbi olaj/vászon sorozatán kizárólag cigányokat ábrázol, mindennapjaikat jeleníti meg képein.

A Képzőművészeti Főiskola restaurátor szakán 1976-ban végzett alkotó mindig is rajzolt és nyomtatásokat készített. A művész restaurálásból él, műveit nem kívánja eladni. A Wehner Tibor jegyezte, 2010-ben kiadott kötetben¹ így vall: „Idényfestő vagyok. Félévente ugyanis le kell állnom. Tavasztól őszig restaurálok, ezzel megkeresem azokat az anyagi eszközöket és tartalékokat, amelyek lehetővé teszik, hogy a téli hónapokban ... nyugodtan festhessek.” Műveire az erős társadalomkritikai szemlélet volt a jellemző, groteszk, szatirikus, gunyoros, ironikus munkáin a kismembert, a „prolit” ugyanúgy megjelenítette, mint a hatalom csúcsán páváskodó, gögös elvtársakat, a kádári elit kádereit. Kiállításain kívül talán legjelentősebb „fellépése” az volt, hogy a nyolcvanas években rendszeresen jelentek meg rajzai, autonóm illusztrációi az *Élet és Irodalom* hasábjain. A töretlen léniával meghúzott csupasz vonalrajzai mellett grafikáin és festményein satírozással él, árnyékol, puha, elmosódó kontúrokkal gazdálkodik, fény-árnyék effektusokat alkalmaz. Kizárólag az ember érdekli, szociológiai felvetésekkel indít, korrektül fogalmazza meg figuráit, azok testét, arcát, magatartásmódját, gesztusait. Állandó szereplői koldusok, guberalók, hajléktalanok. A cigányokat már gyerekkorában „testközelből” ismerte, együtt fociztak a pestlőrinci grundon, nyelvüket sikerült elsajátítania. Felesége Diósgyőr egyik gyártelepén született, de 2013-as látogatásukkor az a bizonyos utca már nem az az utca volt. A kiállítást kísérő katalógusban erről írja: „Az Ötödik utca egyben metafora. Maradék a annak, ami Diósgyőr vasgyári lakóit összekötötte a gyárakkal és megélhetésükkel. A gyarak eltűntek, a telep lakói kicserélődtek. A munkásokat, akiknek tulajdona a munkajegyük volt, leváltotta az a csoport,

¹ Wehner Tibor: *Bálint István*. Galéria '13. Budapest, 2010

BÁLINT ISTVÁN
Család / Família, olaj, vászon, 80×100 cm, 2013



BÁLINT ISTVÁN
Buborék / Saponi, olaj, vászon, 70×90 cm, 2013



akiknek ez már nem adatott. Tulajdonuk az életük maradt. Magyar cigányoknak nevezik őket, én cigány magyaroknak.”

Bálint István nem idealizál. Festőállványán azt jeleníti meg, amit kamerája elkapott, ám olaj/vászon táblaképei nem mondhatók fotórealista festményeknek. Nem egy-az-egyben festi meg a digitálisan rögzített látványt, hanem komponál, manipulál, kivág, kitakar, van, hogy a színek változnak, van pedig, hogy a motívumok. A háttér általában monokróm, a hangsúly mindig az emberen van, a származása okán megalázott, a társadalom peremvidékére szorított cigányokon. A cigányokat hiteles környezetükben, hiteles helyzetekben, hétköznapi jelenetekben ábrázolja. A cigányokat festi, azokat, akik egy zárt közösségben élnek és a társadalom szélesebb rétegéhez csak annyi közülük van, hogy ugyanazt a butító tévét nézik, mint a többség, de a felajánlott mintákat képtelenek átvenni, álmaikat csak nagyon kevesen tudják megvalósítani, mert pusztán egy párhuzamos világban élnek. És mégsem az Óperencián túl, hanem itt, közöttünk, mellettünk. Valahol hasonlítanak a Latin-Amerika őserdeiben vagy Afrika szavánán élő természeti népekhez, akiknek saját törvényeik és hagyományaik vannak, de ezek nem kompatibilisek „a civilizált világ” értékrendjével, életvitelével. Bálint bő kolorittal festi meg

– a korábbi képek fakóbb színvilágával ellentétben – az *Ötödik utcán* sétálókat, beszélgető csoportokat. Megfesti a *Brazilt*, a nejlonszatyrában olcsó árukkal pózoló, topa szandálban, Hungary feliratú rövid gatyában álldogáló férfit. Megfesti a *Testvéreket*, melyen a kisebbik fiú gumicsizmában sétál, hiszen sáros az utca, a rég beígért betonozott járda csak vágyakozás. Megfesti a fehér ingben, fekete élnadrágban és napszemüvegben szemlélődő „helyi erőket”. (A vajda és helyettese lennének?) Megfesti a sportmezekben önfeledten ugráló *Fiúkat*. Megfesti a dobgitárját megszólaltató *Csávót*. Megfesti a „divatos”, szaggatott kék farmerben, kék felsőben, fehér, aranyló bizsuval kivert tornacipőben flangáló *Dzsenifert*. Megfesti az élénk színű ruhákban csoportosuló *Családot*, akik talán a saját *Godotjukra várnak*. Megfesti a *Focit*, a labda köré gyűlt, világhír után áhító fiatal játékosokat. Megfesti a kerítésbe kapaszkodó *Marikát*, ahol a kerítés nem az ingatlan határát jelzi, hanem sokkal inkább a szeparáció/szegregáció szimbóluma. Megfesti *Miriamot*, a kövér, párducmintás ruhába bújtatott hölgyet, akinek hivatása felől kétségünk sem lehet.

És többek között megfesti *Borikát*, ezt a szabálytalan kompozíciót, melyen egy láncra kötött kecske a kép centrumába néz, míg egy széken ülő öregasszony a festmény bal alsó sarkában, a vakráamához közel van megfestve. Így a két főszerplő teljesen egyenrangúvá lényegül. Csak azt nem tudom, hogy melyikük Borika.



BÁLINT ISTVÁN
Testvérek / Prale, olaj,
vászon, 90×70 cm, 2013



BÁLINT ISTVÁN
Mindketten / Lotar, olaj,
vászon, 90×70 cm, 2013

Władysław Hasior. Az európai Rauschenberg?

Władysław Hasior. The European Rauschenberg?

Krakkói Kortárs Művészeti Múzeum
2014. február 14 – április 27.

WŁADYSŁAW HASIOR (1928–1999) alakja ellentmondásokkal teli. Az egyik legkiválóbb, egyben az egyik legkevésbé megbecsült lengyel művész. Még életében felfigyeltek rá külföldön, volt esélye a nemzetközi karrierre, de odahaza nem volt ennyire szerencsés, a kezdeti sikerek után nem csak a művészvilág fordult el tőle. A rendszer vallásos propagandával, a közönség viszont a vallási jelképek profanizálásával és blaszfémiával vádolta, a kommunizmus bukása után pedig azt vetették a szemére, hogy eladta magát a néphatalomnak, így csinált karriert. A művész életének nagy részét a Podhalén, Zakopanében töltötte, itt alkotott (saját műterme, 1984-től pedig galériája volt), tanított a képzőművészeti líceumban egészen 1999-ben bekövetkezett haláláig. Művészetét elutasították, és hosszú évekre feledésbe merült.

WŁADYSŁAW HASIOR
Árkádia megtámadása, assemblage, Tátrai Múzeum, Zakopane



A Krakkói Kortárs Művészeti Múzeum (MOCAK) Hasior-kiállítása sok év után a művész első ilyen nagy kiállítása volt, szándéka szerint megkísérelte visszahelyezni a 20. századi művészet történetében az őt megillető pozícióba. Mintegy száz munkáját mutatta be az 1956–1986 közötti időszakból, nagy részüket eddig sehol sem állították ki. A MOCAK-ban megcsodálható művek többsége assemblage-technikával készült (Hasior az 50-es évek végétől készítette őket, Lengyelországban úgy tartják, ő ennek a technikának az előfutára), a többit, az úgynevezett nagy felületű „lobogókat” 1965 után alkotta. A bemutatott munkákat filmhíradók és GRZEGORZ DUBOWSKI filmjeiből vett részletek egészítették ki. A kiállítás mellett WOJCIECH PLEWIŃSKI fotóit is bemutatták: a 60-as években készítette őket a *Wprost* című hetilapnak, a fényképsorozat a művész műtermét ábrázolta, és valamennyit az alkotás folyamatából is.

Hasior a 60-as és 70-es években Lengyelországban olyan művész volt, aki kicsusszant a kategorizálásból, gondot okozott a meghatározása. Az assemblage-okkal és a lobogókkal, továbbá a misztériumszerű nagy téralkotásokkal új művészeti ábrázolási módot hozott a lengyel művészetbe. Népi és vallási motívumokból merített, művésze szorosan kötődött a természethez, amit az elemekkel fejezett ki (tűz, víz, levegő és föld – az ötödik, amint Hasior mondta, a saját képzelőereje volt). Inspirálta még a folklór, a primitív művészet, a néplélek és a népi vallásosság mágikus oldala is. Az így létrejött művek egyrészt nagyon lengyelek, hermetikusak, a Visztula vidékének népiségében gyökereznek, másrészt viszont egyetemesség és időn kívüliség jellemzi őket, a mitológiából kiemelkedve mai tartalommal és jelentéssel töltődnek fel. Hasior oeuvre-je bizonyos mértékben a szürrealisták, a pop art vagy a francia új realizmus törekvéseihez közeledik, de ez a társítás csak félig igaz. A MOCAK-ban rendezett kiállításnak olyan visszas címet adtak, amely művészi rokonságot sugall Robert Rauschenberggel, az assemblage és a pop-art előfutárával (gyakran ismétlődő tézis ez). Habár ez az összehasonlítás az én szememben olcsó és fölösleges fogás, bizonyos nézőpontból mégis védhető. De egyetértek a kritikusok többségével, és ezt a hasonlítást szükségtelennek tartom. Műveiben mindkét alkotó alkalmaz talált, agyonhasznált elemeket, a történeti-társadalmi körülményektől függően új jelentéssel ruhazza fel őket, mindkettejüknél fontos a jelképrendszer, művészi pályájuk, munkatechnikájuk pedig (legalább is Hasior asszablázsait és Rauschenberg térbeli „combine painting”-jét tekintve) itt-ott párhuzamos folyamatnak tűnik fel; ráadásul egybevág a művek keletkezési ideje is, amely legtereményebb korszakukra, a 60-as és 70-es évekre esik. A kiállítás címének, amint az összeállítók



WŁADYSŁAW HASIÓR
Repülés sötétben,
zászló, vegyes
technika/textil,
Központi Szövőipari
Múzeum, Łódź

elmondják, csak arra kell felhívni a figyelmet, hogy ez a két művész hasonló dolgokat csinált többé-kevésbé egy időben, és mindennek sajnálkozást kell keltenie, miszerint Hasiór ikonikus alak lehetett volna, de ezt nem tették lehetővé a történelmi-politikai viszonyok.

Władysław Hasiór alkotó tevékenysége teljesen következetes, a művész ugyanis a fantáziáján alapuló, jelképekkel telített, önálló világot hoz létre, folyamatosan e mesevilágból merítkezve. Művészi munkásságának évei során mindig ugyanazokat a motívumokat használta. Hasiór a varsói Szépművészeti Főiskolán tanult szobrászatot, de már diákéveiben is azt tartotta, hogy a klasszikus szobrászat nem eléggé expresszív forma, és más formai elemeket kezdett keresni. Kész tárgyakat kezdett tehát felhasználni, lepusztult, régi, elnyűtt dolgokat – törött üvegdarabokat, drótokat, szögeket, csorba evőeszközöket, kiégett villanykörtéket, fényképeket, prém-darabkákat és textilfoszlányokat. Ezekből a tárgyakkal expresszív kompozíciókat alkotott, sokszor antropomorf formákat, visszaadva ily módon elveszített jelentésüket, esetleg újat kölcsönözött nekik, úgy vélte ugyanis, hogy mindegyikük meghatározott szimbolikát tartalmaz. Hasiór műveinek témája mindig az ember és egzisztenciája, alkotásainak – minden mesés és fantasztikus vonásuk ellenére – szembeeső a realizmusa, a környező valóságról szólnak, igaz tartalmat ábrázolnak. Miközben szimbolikus tárgyakat használ fel, nagyon szuggesztív módon

képes közölni a legkomolyabb dolgokat. Ekképpen a hasióri babavégtagok tragikus események emlékéit jelképezik; a kenyér az élet vagy a lélek potenciálját; a kés az élet lényegére ráért vagy ráérni szándékolt fájdalom; a kerék a sorsot, azt a mechanizmust, amelyet az ember nem képes ellenőrizni, és amely néha a hóhérra lesz; a haj valami most vagy régen élő; az égő gyertya az élet és a halál között húzóó, megjelölt időre szabott határt; a szövet a történelem súlyát, a vörös szín pedig véres vagy tragikus eseményeket hangsúlyoz vagy jelez előre. Mindezeknek az elemeknek az emberre kell emlékeztetniük, létezését, jelképét és egyfajta mementóját kell reprezentálniuk.

Mivel hosszú évek óta ez volt Władysław Hasiór kevés számú kiállításának egyike, és maga a művész meglehetősen feledésbe merült, a munkásságáról szóló irodalom szegényes, alkalmat nyújthatott volna az emlékezetbe való visszatérésre, ennek a kiváló személyiségnek s ugyanakkor lehetőséget a bemutatására, újrafelfedezésére.. Egyaránt csalódással tölt el azonban a kurátori koncepció és a katalógus tartalma is (nota bene nem találjuk meg benne a kurátor, József Chrobak szövegét). Egy retrospektív kiállításnak elvileg pontosan meghatározott vízió kell alapulnia, meg kell kísérelnie, hogy fényt derítsen arra a keserves világra, amelyet a művész mutat be alkotásaival, márpedig Hasiór világa jelképekkel, kontextusokkal és rejtett tartalmakkal teli világ. Sajnos a kiállítás szervezői a „nyugati művészhez” fűződő művészi formai rokonságra összpontosítottak, miközben Hasiór műveit szemlélve kidomborodik nagyszerű egyénisége, egzisztenciális problémái; küzdelem a halállal, a háborúval, az elmúlással; metafizika és etika; miszticizmus és mágia; giccs és pátosz; vallás és racionalizmus; a hétköznapok banalitása és a szocializmus szürkesége. A kiállítást a műveiben elrejtett tartalomra alapozva lehetett volna felépíteni, ki lehetett volna emelni az emberi egzisztencia teljes összetett problémakörét, elemzően bemutatni a művész oeuvre-jét, fel lehetett volna hívni a figyelmet történelmi kötődéseire. Nagy (talán szándékolt) mulasztás elhallgatni Hasiórnak a Népköztársaság idején kifejtett tevékenységét, számos külföldi kiállításon való jelenlétét, egyben a szocializmushoz való személyes (negatív) viszonyulását. Hiszen a népköztársasági időszakban és a szabad demokratikus Lengyelországban egyaránt politikai okokból vált hirtelen az eleinte legfontosabb exportcikkből a lengyel művészet persona non gratájává. Magunkra maradunk tehát a művész nagyszerű alkotásaival egy újra csak politikailag korrekt kiállításon. Innen nézve az egyik legkiválóbb 20. századi lengyel művész krakkói „best of” kiállítása elszalasztott esélynek látszik.

Hermann Péter fordítása



WŁADYSŁAW HASIÓR
Golgota, asszamlázs,
Starmach Galéria

Fény-szín-tér

Waldemar Mattis-Teutsch és Maya Mattis-Teutsch kiállítása

A 22 Galéria, Budapest
2014. április 17 – június 8.

Az A22 Galériát Mengyán András 2006-ban azzal a céllal hozta létre, hogy teret adjon a kísérletező „mérnök-művészek” s a „művész-mérnökök” találkozásának, azoknak, akik kulcsszereplői vagy katalizátorai az „opto-elektronikai forradalomnak”. Kepes György előbbi kifejezése adja a tárlatok keretét, a galéria rendezi a Nemzetközi Kepes Társaság szimpozionjait, a társaság tagjainak kiállításait. A Mattis-Teutsch festődinasztia harmadik nemzedékéhez tartozik WALDEMAR MATTIS-TEUTSCH,¹ aki megalakulása óta tagja a Kepes Társaságnak. 2003-ban az

¹ A három Mattis közös kiállítása először 1973-ban, a Kézdivásárhelyen, legutóbb 2004 tavaszán Sepsi-szentgyörgyön volt látható.



MAYA MATTIS-TEUTSCH
Tér és szín, vágott üveg, 1,20×20×10 cm

amerikai Shearwater Alapítvány díjazta holográfiai alkotásait,² munkásságáról monográfia is készült.³ A művész azóta túllépett a holografon, ahogy már korábban a családi hagyományon, a festésen is. Nem folytatott műszaki, elektronikai tanulmányokat, az 1970-es években végezte el a bukaresti Művészeti Akadémiát, akkor a számítógép használatát még nem tanították. Tanárától, Corneliu Babától az eredetiségre és a szintézisre való törekvést „tanulta”. Maga rendezte be kísérletező műhelyét Brassóban, így a 90-es évek hoztak fordulatot az elektronikus képalkotásában. Bár festőként is sikeres volt,⁴ a hologram több generációját végig követte: kezdve a lézerfényes „fotóval”, majd a pixelek után az ezredfordulón a digitális HOE jött. Ezt követte a nyomtatott, majd a reflexiós sztereogram és a dot matrix hologram, és végül (?) a negyedik generációs, Echo nyomtatott sztereogram.

Mattis-Teutsch korábban hologramokat állított ki az A22 Galériában megrendezett csoportos tárlaton,⁵ majd Rotterdamban, többek között Moholy-Nagy László, Frank Malina és Nicolas Schöffer „társaságában” szerepelt a *Villa Photon* című kiállításon.⁶ Most bemutatott legújabb munkái lenticuláris képek, amelyeket úgy „valósít meg”, hogy virtuális tárgyát térben forgatja, és hogy annak széle ne mosódjon el, precízen ügyel a mélységelességre. Ez utóbbit a virtuális kamerának a forgásponttól való meghatározott távolságával éri el. 18 képet vesz fel 18 pozícióról, melyek csikkkamerával, illetve -optikával készülnek (egy csikkra két kép), majd a képről nyomtat készül. A materiális végeredmény egy alumíniumlapra kasírozott nyomat, amelyre mikro/lenticuláris optika kerül. A fotózásból ismert raszter helyét a lencse veszi át, s az adott képpont fényét irányítja úgy, hogy csak bizonyos helyről legyen látható. Ehhez szórt fény szükséges, hogy ugyanannak a képnek egyszerre két különböző perspektívájú változatát is láthassa az emberi szem.

A szem a „kettős” képen egyfajta modell, melynek hátterében a kör íriszként húzza magába a közepre tartó vonalakat és formákat, melyek egyszerre tűnnek besűrűsödőnek és kirobbanónak, centripetálisnak és centrifugálisnak is. Belőlük áll össze a kép az agyban, mert amit láttat, az meta-kép; fordítottja a *Beat* című reflexiós sztereogramnak. Korábban a textúra a festett felület sík jellegét fokozta, itt a mélységérzetet, közelebből a transzparenciát. A művész

² Holográfiai alkotásai elismeréseként tagja lett a német Konkrét Művészeti Egyesületnek, s a párizsi Nemzetközi Kulturális Egyesületnek is („Soleil de l’Est”).

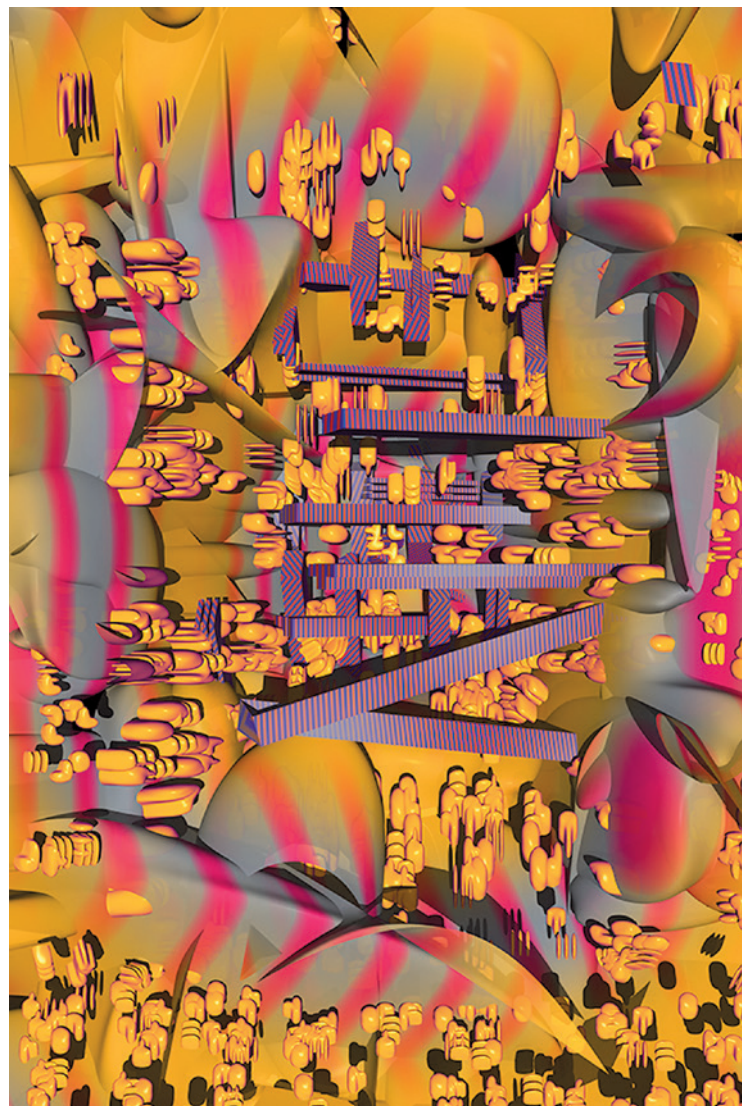
³ Almási Tibor: *Mattis Teutsch Waldemar*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011. A kötet a művészeti monográfiák sorozatában, húsz kortárs romániai magyar festő, szobrász elemzésével jelent meg.

⁴ Festményével Sinaide Ghi díjat nyert Rómában, 1988-ban.
⁵ *Nemzetközi fényműhely*, A22 Galéria, 2007. december 28 – 2008. február 28.

⁶ *Villa Photon. Kinetic Light Objects*, NAI (Netherlands Architecture Institute), Rotterdam, 2007. január 25 – május 5.



WALDEMAR MATTIS-TEUTSCH
Nurni b, 2014, lenticuláris kép, 150×100 cm



WALDEMAR MATTIS-TEUTSCH
Nurni g, 2014, lenticuláris kép, 150×100 cm

fény- és színhatást, a látvány elemekből való felépülését is „teszteli” (lásd *Teszt* című korábbi munkáját).⁷ Analízis egy szintetizálótól. Nagypapa, Mattis-Teutsch János Kandinszkijtől függetlenül – de vele szinte egyidőben – alakította ki saját festői stílusát, amelyben a képet színek és vonalak alkotják. Az unoka a koloritást, az expresszivitást, a kompozíciót, a tempera- és akrilfesték jeleit digitálisra fordítja, kromatikus problémákat vázol. A képeknek többnyire nem ad címet, számokkal jelöli azokat – korábbi konkrét festményeit a *Kompozíció*, illetve *Absztrakt kompozíció* néven számozta. Apja a térbeli képről álmodott, Waldemar a sík vászontól a holográfhoz jut el. Legújabb munkáit egyfajta szintézisnek tekinti. A későbbiekben pixeles kamerával szeretne dolgozni, még inkább elszakadva a kép tárgyától. Ugyanakkor foglalkoztatja a film is: figurális, történelmi tárgyú képein az alakok felbontásában, mozgásritmusában már megtalálhatók az animációs fázisrajzok előzményei.

Mírcea Oliv a következőket írta Mattis-Teutsch-csal kapcsolatban: „A fény fenomenológiája és ontológiája újra a filozófiai-esztétikai érdeklődés központi kérdése lehet, a valóság szimbolikájának megújításán keresztül és úgy, hogy a természetes fény a művészeti morfológia és a művészi kifejezés részévé válik. Az elektronika által létrehozott optikai kompozíciók és jelentésük, amely megerősíti a transzduktivitást, és más dolgok, amelyek meghatározzák hitünket a művészet világában és amelyre a fény elmélete építhető, levezethető a közelmúlt fizikai kísérleteiből. Egy olyan művész számára, mint Waldemar Mattis-Teutsch, a fény elmélete

és holográfia gyakorlata úgy értelmezhető, mint a lélek mélysége. Túl ezen: a művészettörténetben gyakran felvetődik az új elméletek eredete, a megtermékenyítés problémája. A fény megjelenésről szóló történelmi munkáiban a művész kezdetektől mostanáig bizonyítja a fény angyali voltát (*locus seraficus*), amely esélyt ad a kutatás és a gondolkodás számára is, hogy tisztázza: miben áll a fény szerepe a fejlődésben, a megújuló napenergia által biztosított átláthatóság új horizontja alatt.”

A feleség, MAYA MATTIS-TEUTSCH szintén tagja a Kepes Társaságnak. Férje virtuális térkompozícióit a kiállításon az általa készített üvegplasztikák egészítették ki. A bukaresti képzőművészeti akadémián végzett művész díszleteket is tervez, a térbeli gondolkodás tanúságát e művekben is láthattuk. A művész az átlátszó síkok egymásra rétegzéséből, „hajtogatásából” (*folding*), illetve egymásutánjából teremt teret, akár könyvlapszerűen, akár kanavászhoz hasonlóan. Az akril-üvegből készült művekben a láthatóvá tétel helyett most az átláthatóvá tétel gesztusa érvényesül.

⁷ *Teszt*: egy 1986-os konkrét festmény címe és lényege, amely az újabb művekkel kapcsolatban is érvényes.

Fotóalbum vagy fotókönyv

Széljegyzet egy új keletű szó használatáról

PhotoBook ~ festival, ~ review, ~ award, ~ contest, ~ dummy... Az elmúlt néhány évben a nemzetközi fotográfiai szakmai diskurzusoknak, kiállításoknak, rendezvényeknek, vásároknak a „photobook” az egyik leggyakrabban előforduló hívószava. Ahogy számos angol szó, például a review a szemle helyett, vagy a dummy a makett helyett, úgy a photobook vagy fotókönyv kifejezés is egyre inkább beépül, átalakítja és felülírja magyar szóhasználatunkat. De voltaképpen mi is az a „photobook” és minek köszönhető az elmúlt évek felfokozott érdeklődése? A szó definiálásához a MARTIN PARR és GERRY BADGER által szerkesztett *The Photobook: A History Volume I*. 2004-es kiadása sem visz sokkal közelebb, hiszen szabadfordításban a photobook: „könyv szövegekkel vagy szövegek nélkül – ahol a munka elsődleges üzenetét a fotográfiák hordozzák”.¹ A jelenség megértéséhez ezért fontos a műfaj történeti példáit és újabb megjelenési formáit egyaránt vizsgálni.

Egy kis történelem

„A fénykép tállalásának (és általában kicsinyítésének) évtizedek óta a könyv az elsődleges eszköze; ez a forma szavatolja számára a hosszú életet, ha nem épp a halhatatlanságot – hiszen a fénykép sérülékeny tárgy, könnyen elszakad, elkallódik

¹ Martin Parr, Gerry Badger: *The Photobook: A History Volume I*. Phaidon, London, 2004.

BARTHA MÁTÉ

Common Nature, 2014, fotókönyv, 15×21 cm, 84 oldal, 43 kép



–, s ez a forma juttatja el a nagyközönséghez” – írta Susan Sontag még 1977-ben.² A könyvekben bemutatott fényképek története azonban egészen a fotográfia 19. századi felfedezéséig visszavezethető.

Az elsők között Anna Atkins „*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*” című 1843-ban megjelent könyve említhető. Atkinst amatőr botanikusként William Harvey úttörő jelentőségű tudományos kutatásainak, az 1841-ben kiadott *Manual of British Algae* illusztrálási lehetőségei érdekelték. A cianotípiákból álló illusztrációk elkészítése után személyesebb jellegű munkába kezdett, különböző növényi részekből és tollakból álló kompozíciókat, asszablázsokat készített, és ezáltal Atkins nem csupán az első fotókönyv készítőjeként, de az első női fotográfusként is a fotográfia történet része lett. A fotográfia könyvekben való megjelenítésének korai időszakában egy más típusú alkotói intenciót figyelhetünk meg HENRY FOX TALBOT esetében, aki a *The Pencil of Nature* 1844–46 között kiadott könyvét kifejezetten kereskedelmi célból publikálta. A Longman által kiadott könyvben az új technológia használatának lehetséges aspektusairól írt szövegekhez 24 gondosan kiválasztott képet társított.³ Meg kell említeni továbbá Julia Margaret Cameront is, akit 1874-ben Alfred Tennyson költő kért fel arra, hogy az Artúr király-mondakörhöz tartozó verseit fotográfiákkal illusztrálja. Cameron családtagjait és barátait öltöztette be mitikus alakoknak, majd 245 felvételt készített róluk; a könyvben fametszetekként megjelenő kisméretű képekkel azonban nem volt elégedett, ezért saját költségére luxus különkiadást jelentetett meg, egy tucat eredeti, nagyméretű fotóval.⁴

A fotográfia pionírjai között sokan egzotikus utazásaik során készítettek fényképeket ismeretlen tájakról. Nem titkolt szándékuk volt, hogy tudományos ismeretterjesztő, geo- és etnográfiai dokumentációként, esetleg szórakoztató funkcióval, a későbbiekben könyvekben publikálják majd ezeket a fotográfiákat. Az első fotós könyvek tehát főként az illusztrálás, dokumentálás, szórakoztatás funkcióját töltötték be, de említést kell tenni a személyes felhasználás módjairól is. A 19. században, a professzionális fotográfusok által készített beállított családi portrékat főleg vizitkártyákként – a törekeny, vékony papíron lévő fotográfiákat kartonra ragasztva – adták át a megrendelőknek, akik sok esetben személyes jellegű könyvekbe, emlékkönyvekbe

² Sontag, Susan: *On Photography*, Penguin, London, 1977; Ford.: *A fényképezésről*, Európa Kiadó, Budapest, 1981., 1999., 2007.

³ <http://www.thepencilofnature.com/>

⁴ <http://www.lordalfredtennyson.com/#/julia-margaret-cameron/4556342131>

(scrapbook) is beragasztották azokat. A nagy változást – ahogy oly sok mindent a fotográfia történetében – a Kodak 1888-as Kodak Nr.1 gépe hozta. A fotózás tömeges elterjedésének első hullámával a fotókellékek piaca is megváltozott. A 20. század fordulójára több mint 50 féle, fotósarokkal ellátott album közül válogathattak a vásárlók. Ez indította útjára a családi, privát történelem-írás fotográfiákkal történő illusztrálását.⁵

A könyv mint művészeti médium

A felismerés, hogy a könyvekben megjelentetett fotográfiák a nagyobb közönséghez is eljuttathatók, egyre több fotográfust inspirált arra, hogy albumokat jelentessen meg, így a 20. század közepére a fotográfusi praxis bevett gyakorlattá vált az albumkiadás. Az 1960-as években egyfelől fellendült a fotóművészeti albumok iránti kereslet, másfelől azonban megnőtt az igény a demokratikus szemléletű, alternatív kiadványok létrehozására is. „A hatvanas évek által életre hívott művészkönyv alapvetően különbözik minden olyan könyvtől, amelyet korábban művészek készítettek” – fogalmaz Clive Phillpot.⁶ David R. Brower az amerikai Sierra Club természetvédő egyesület elnöke egy olyan könyvsorozatot (*Exhibit Format Book Series*) indított útjára az 1960-as években, amely látványos természetfotókkal kívánta felhívni a figyelmet Amerika természeti értékeire. Az első kiadás, az ANSEL ADAMS fotóit tartalmazó *This is the American Earth* nagyméretű, elegáns kiadású 5000 példányra nagyon gyorsan gazdára talált és a sikere további fotóművészeti albumok (coffee table book) kiadásának nyitott utat.⁷ A fotóművészet nagyjai – Cartier-Bresson, Evans, Weegee stb. – gyakran publikálták képeit monográfiákban, szerzői albumokban. A fotográfia történetének egyik legjelentősebb albuma a svájci ROBERT FRANK nevéhez köthető. A street-photo guruja 1955-ben, ösztöndíjasként utazta körbe Észak-Amerikát, majd az út során készített 28000 felvételből csupán 83-at válogatott be a *The Americans* című albumba. A könyvet – az amerikai fogyasztói kultúra kritikus hangvételű láttatása miatt – először nem Amerikában, hanem Párizsban *Les Américains* címmel adták ki 1958-ban, több szerző, többek között Simone de Beauvoir és John Steinbeck írásai kísérvé. Egy évvel később, már a beatköltő, Jack Kerouac előszavával a *The Americans* az Egyesült Államokban is megjelent. Végül a könyv első megjelenésének 50. évfordulóján, 2008-ban, Frank közreműködésével a Steidl Kiadó



PUKLUS PÉTER
MEMORABILIA, 2014, fotókönyv, 20×28cm, 184 oldal, 150 kép, cérnafűzőtt, 70×100cm plakátmelléklet

gondozásában kiadták a kultikus kötet 528 oldalasra bővített, keményfedeles változatát is.⁸

A (fotó)művészet világában az igazán nagy változást azonban a hatvanas években kibontakozó konceptuális gondolkodás hozta, mely számos alkotó figyelmét – változatos vizuális formálhatósága, sokszorosíthatósága és terjeszthetősége miatt – a könyv mint művészeti médium használata felé irányította. A két főbb irányzat kialakulásában PETER BEARD és ED RUSCHA munkássága volt a meghatározó. Mindkét alkotó a könyvkészítést tekintette fő tevékenységi formájának, azonban míg Beard munkáira a manualitás, a személyes hangvételű, kézírással – olykor állati vagy saját vérével – írt szöveg, a beragasztás, a fotókra történő rá- és átfestés, addig Ruscha könyveire a tipográfia és a fotográfia minimalista alkalmazása a jellemző. Ruscha egyszerű borítólappal, egyéni tipográfiát alkalmazó, a könyv tartalmát pontosan kifejező címmel ellátott munkái nagy példányszámban jelentek meg és számos helyen voltak kaphatók már a kiadás évétől kezdve. Ezáltal nemcsak megváltoztatták a könyvkészítésről alkotott fogalmakat, de új lendületet is adtak a könyv médiumával foglalkozó alkotóknak.

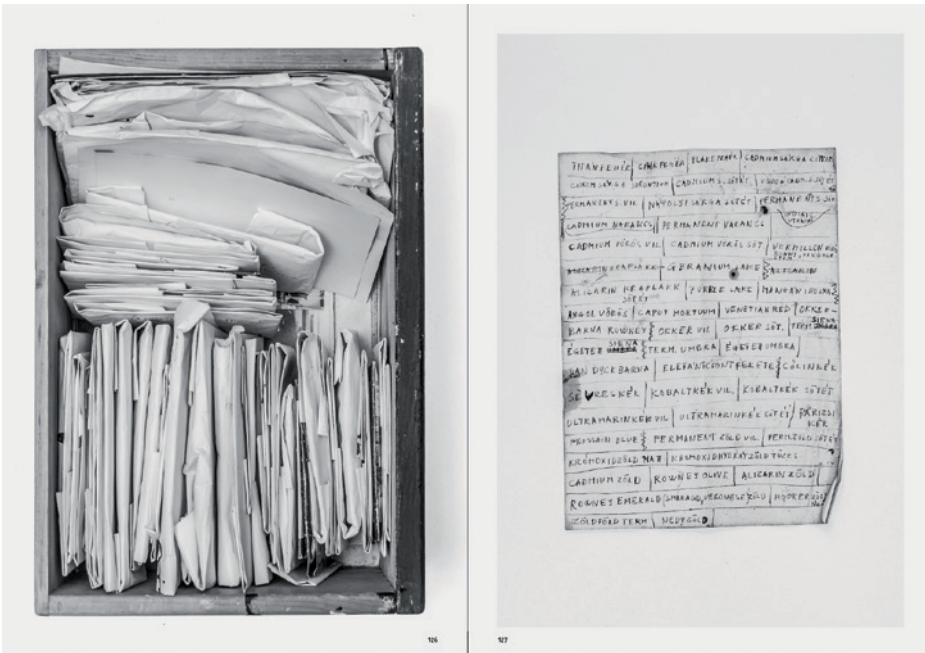
A hatvanas évek művészkönyv-készítői szakítottak a főleg a tipográfiával bíbelődő huszadik század eleji avantgárd hagyományokkal, elvetették az irodalmi elemek

5 Spowart, Doug: *Every photo deserves a book: the rise of the photobook*. In: *The Blue Notebook* Vol.5 No.1 October 2010.

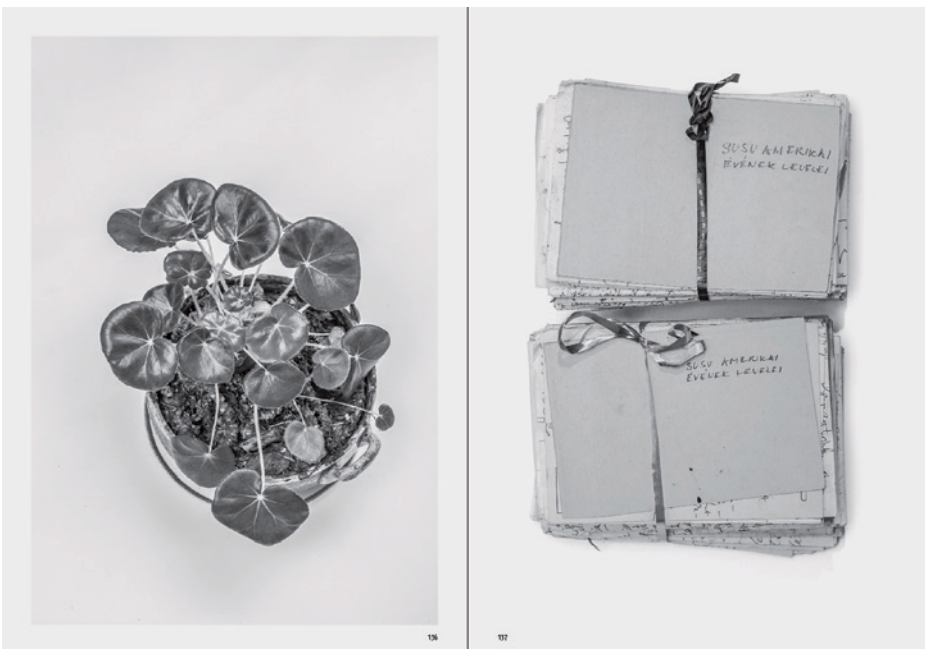
6 Phillpot, Clive: *Könyvek kortárs művészekről*. In: *Idégen az ajtóban. Újfajta jelölési rendszerek a huszadik század második felének művészetében és irodalmában*, Balassi Kiadó, 1999.

7 <http://www.sierraclub.org/>

8 Greenough, Sarah (szerk.): *Looking In: Robert Frank's The Americans*, Steidl, 2009.



KUDÁSZ GÁBOR ARION
MEMORABILIA, 2014, fotókönyv, 20×28cm, 184 oldal, 150 kép, cérnafűzött, 70×100cm plakátmelléklet



KUDÁSZ GÁBOR ARION
MEMORABILIA, 2014, fotókönyv, 20×28cm, 184 oldal, 150 kép, cérnafűzött, 70×100cm plakátmelléklet



túlsúlyát és a hangsúlyt egyértelműen a vizuális narratívára helyezték. A könyv struktúráját a mű részének tekintve, a könyvvel mint egységes és megismételhető képzőművészeti tárggyal foglalkoztak, miközben a fotók is elvesztették önállóságukat, s nyomtatott tintává váltak.

Az ezredfordulót követően

A fotós könyvek piaca sokáig limitált volt, abból a paradoxonból következően, hogy a fotóalbumokat és fotós művészkönyveket elsősorban a művészek vásárolták. Az elmúlt években azonban megnőtt a fotós művészkönyvek iránti kereslet, melyet két fontos tényezőre is visszavezethetünk. Az egyik oknak, a cikk elején említett, Martin Parr által szerkesztett *The Photobook: A History* kötet második (2006), majd a 2013-ban, a világ legnagyobb fotóművészeti vásárán, a *Paris Photó*n bemutatott harmadik kötetet övező nagy érdeklődést; míg a másik oknak, a 2008-óta minden évben megrendezésre kerülő, kasseli „nemzetközi fotóalbum fesztivál” fokozódó sikerét tarthatjuk.⁹ A fotós könyvpiac fellendülésével párhuzamosan a gyűjtőszendevély is nőni kezdett. A jelenség erősödését szemlélteti a ZINES OF THE ZONE francia kezdeményezésű 2014-es projekt is, melynek célja, hogy alternatív fotográfiai kiadványok megjelenési formáit gyűjtse össze és mutassa be Európa számos városában. A januári induláshoz képest, három hónap alatt szinte megduplázták a nyilvános, mobil könyvtár állományát, így a 22. budapesti állomáson, a Labor Galériában bemutatott kétnapos kiállításon majdnem 500 különböző kiadványt lapozhattak végig a közönség.¹⁰

A „photobook” kifejezés magyar megfelelőjének megtalálása zavarba ejtő feladat, hiszen az angol szó gyűjtőfogalomként működik, s magába foglal minden olyan könyvet, mely fotográfiát tartalmaz, legyen szó a gazdagon illusztrált fotóalbumokról (coffee table books), a szerzői kiadásokról, vagy a csak fotókból álló egyedi művészkönyvekről (livre d'artiste, artist's book, Künstlerbuch). Tovább árnyalja, s egyben jól példázza a műfaj sokszínűségét a francia Le Bal Books kiadó, mely hat kategóriában határozza meg kínálatát: „új”, „saját kiadás”, „kézzel készült”, „szignált”, „ritkaság”, „utolsó darabok”. A photobook szó használatával kapcsolatban érdemes megtekinteni a nem tudományos megalapozottsággal készülő, mégis elterjedten használatos wikipédia szócikket is, melyben a fotókönyvet úgy definiálják, mint: „digitalizált fotóalbum, amelyet készítője egy online ingyenes szerkesztő program/szoftver segítségével könnyedén összeállíthat. A fotókönyv egy „valódi” könyv, nyomtatott oldalakkal, melyeken

9 Kotzan, Anne: Fényképek Kasselban, a documenta otthonában – III. Nemzetközi Fotóalbum Fesztivál 2010. május 13–16., Fotóművészet, 2010/3. LIII. évf. 3.

10 <http://www.zinesofthezone.net/>



ZINES OF THE ZONE
Labor, Budapest, 2014

saját fényképeink szerepelnek, ízléses elrendezésben”¹¹ A magyar kifejezés megtalálása épp ezért konszenzust kívánna, hiszen a privát felhasználású albumkészítés mellett egyre több, főként fiatal alkotó foglalkozik fotográfiainak könyvekben való megjelenítésével.

Bár a Parr és Badger által szerkesztett *The Photobook: A History* első két kötetében csupán két magyar vonatkozású albumot, Lőrinczy György: *New York New York* és Kálmán Kata: *Tiborc* című könyvét említi, a nemzetközi trend rávilágított a fotókönyvek nyújtotta széleskörű lehetőségekre. A könyvek végtelen variabilitást kínálnak. Akár önálló munkaként (Bartha Máté: *Common Nature*, 2014), akár az új sorozatok katalógusban való publikálásaként (Kudász Gábor Arion: *Memorabilia*, 2014) vagy installációk kiegészítéseként (Puklus Péter: *Texts and Signs - The Epic Love Story of a Warrior*, 2014), a fotókönyvek terjeszthetőségük miatt is olyan lehetőséget adnak, mellyel a magyar alkotók újra nagyobb erővel kapcsolódhatnak a nemzetközi fotográfiai élet vérkeringésébe.

¹¹ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Fot%C3%B3k%C3%B6nyv>

inside express ▶

Fiatalképzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

_032

KOVÁCS OLÍVIA

Mások múltja – Képmutató, 2014
olaj, vászon, 30x40 cm

Fotó: Nagy Gábor





A MECÉNÁS FŐVÁROS A FŐVÁROSI KÉPTÁR



BUDAPEST, PATRON CITY OF THE ARTS THE MUNICIPAL GALLERY



2014. 04. 04 – 2014. 08. 31.

ÚJ BUDAPEST GALÉRIA | NEW BUDAPEST GALLERY

Bálna Budapest | 1093 Budapest, Fővám tér 11-12.

